

Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1987)

Heft: 13: Collaboration Rebecca Horn

Rubrik: Collaboration Rebecca Horn

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 06.02.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Collaboration
REBECCA HORN



REBECCA HORN, HAHNENMASKE / COCKFEATHERMASK, 1974

Das gegenläufige Konzert

INSTALLATIONS BESCHREIBUNG

Durch das Kellertor betrittst Du das feuchte, dunkle Innengewölbe. Kleine, flackernde Öllampen erhellen den Rundgang bis hin zum äusseren Innenhof. Von fern, aus allen Richtungen im Rund, hörst Du leises Klopfen. Eine grosse Öffnung im Mauerwerk führt zurück ins Licht, in einen unberührten Garten, eine Miniaturwildnis.

Du folgst dem ausgeschnittenen Pfad, steigst eine Treppe hinauf, hältst Dich an Holunderbüschen. Auf der oberen Plattform, noch im Freien, verstärken sich die Klopflaute in versetzten Rhythmen. Kleine Stahlhämmer, an Wänden und Decken der Zellen und Gänge befestigt, erfinden ihren eigenen – gemeinsamen, sich ständig verändernden – Rhythmus; Klopfschläge aus einer anderen Welt.

Durch die zweite Zelle im Obergeschoss – eine Bombe hatte dort die Innenwand herausgerissen – siehst Du, wie von einer Logenplattform, hinein und hinunter in den kreisförmigen Innenhof. Hoch oben in den Bäumen, die aus den Mauern senkrecht himmelwärts wachsen, hängt ein grosser Glastrichter. Alle zwanzig Sekunden gibt er aus seinem gefüllten Becken einen Tropfen Wasser ab, der zwölf Meter tief in ein rundes Becken darunter fällt. Die kreisförmigen Wellen glätten sich zu einem schwarzen Spiegel, bis der nächste Tropfen den Takt zum gegenläufigen Konzert angibt. Ein Schlangenspärchen, erdgebunden – täglich ernährt mit einer Münster-Maus – verfolgt und kontrolliert das Kommen und Gehen die Monate hindurch.

ODENWALD, 20.4.1987 REBECCA HORN



REBECCA HORN, INSTALLATION «SKULPTUR PROJEKTE MÜNSTER», 1987,
DETAIL MIT PLEXIGLASTRICHTER, HÖHE 60 cm, ϕ 120 cm, UND STAHLBASSIN, HÖHE 50 cm, ϕ 180 CM /
DETAIL WITH PLEXIGLASS FUNNEL, HIGHT 23 $\frac{3}{5}$ " , ϕ 47 $\frac{1}{4}$ " , and Steel Basin, Hight 19 $\frac{3}{5}$ " , ϕ 70 $\frac{1}{5}$ ". (Photo: Rudolf Wakonigg)

Der Zwinger

GESCHICHTE EINES GEBÄUDES

1528 bis 1536 an der Stelle des alten Nordost-Turmes errichtet, war der Zwinger Teil der städtischen Befestigungsanlage. Mit seinem Durchmesser von 24,3 Metern und seiner ursprünglichen Höhe von fast 15 Metern ist er den grossen Wehrtürmen Goslars vergleichbar. Alte Abbildungen zeigen ihn mit Kegeldach und Schiessscharten. Im frühen 17. Jahrhundert wurde erwogen, den Wehrturm zum Gefängnis umzubauen. Diesen Gedanken verwarf man vorerst. Der Zwinger beherbergte statt dessen zunächst erst eine, dann zwei Rossmühlen, die Treträder der Mühle hielten Pferde in Bewegung – ausserdem wurde er als Pulverlager benutzt. 1732 machte man schliesslich aus dem ehemaligen Wehrturm ein Gefängnis.

Johann Conrad Schlaun zeichnete die neuen Pläne für dieses Gebäude. Das Gefängnis wurde Teil einer Gesamtanlage mit einem zweiflügeligen Zuchthaus. Die drei Stockwerke des Baus erhielten je sechs Zellen: Die im Kellergeschoss waren ohne Licht, die Zellen im Erdgeschoss besaßen je ein kleines Fenster zum kreisförmigen Lichthof, die im Obergeschoss hatten nicht nur Fenster, sondern liessen sich sogar beheizen. Zum Ende des 19. Jahrhunderts wurde das Gefängnis aufgelöst.

1911 erwarb die Stadt den nun unter Denkmalschutz stehenden Zwinger. Mit einigen baulichen Veränderungen nutzte man ihn nach dem Ersten Weltkrieg für Notwohnungen. Es quartierte sich dort unter anderem auch ein Maler ein. 1938 übergab die Stadt in einem feierlichen Akt den Zwinger an die Hitlerjugend, die sich darin mit neu ausgestatteten «Schar- und Jungvolkräumen» niederliess. In den letzten Kriegsjahren übernahm die Gestapo das Gebäude. Im engen Lichthof wurden polnische und russische Kriegsgefangene hingerichtet, die Technik war, jeweils vier Menschen gleichzeitig aufzuhängen. Im letzten Kriegsjahr zerstörten Bomben das Dach und den Innenhof. Die Stadt vermauerte und verbarrikadierte von aussen die Fensteröffnungen und Türen und verweigerte damit jeglichen Zutritt, so wurde Distanz zum Grauen der vergangenen Jahre erzwungen. Von aussen verschlossen, doch im Innern durch eine klaffende Wunde geöffnet und jeder Witterung ausgesetzt, entwickelte sich im Zwinger zaghaft neues organisches Leben. Bäume streckten sich aus den Wänden und Fensterhöhlen gegen den Himmel. Farne und Moose überwucherten die Treppen und Gänge zu einem bisher noch wild wuchernden Paradiesgarten, der mit seinen Pflanzen das kahle Gemäuer überdeckt.

REBECCA HORN



REBECCA HORN, INSTALLATION «SKULPTUR PROJEKTE MÜNSTER», 1987.

DETAIL DER 40 STAHLHÄMMER MIT ELEKTROMOTOREN, 40 KERZEN, GLASTERRARIUM MIT 2 SCHLANGEN, GÄNSE-EI, 2 STAHLSTÄBE /
DETAIL OF THE 40 STEEL HAMMERS WITH ELECTRIC MOTORS, 40 CANDELS, GLASS CASE WITH 2 SNAKES, GOOSE EGG, 2 STEEL RODS.

(Photo: Rudolf Wakonigg)

The Countermoving Concert

DESCRIPTION OF AN INSTALLATION

You enter the damp, dark inner vault by the cellar door. Small, flickering oil lamps illuminate the path all the way to the outer courtyard. From afar, out of all directions in the round, you hear soft knocking. A large opening in the masonry leads back to the light, to an untouched garden, to a miniature wilderness.

You follow the cleared path, climb a flight of stairs, hold on to an elderberry bush. On the upper platform, still outside, the knocking sound swells in stair-step rhythm. Little steel hammers, attached to the walls and ceilings of the cells and corridors, invent their own, constantly changing rhythms; knocking signals from another world.

Through the second cell on the upper floor (a bomb has destroyed the inside wall) you can look into and down on the circular inner courtyard as if from an open loge. High up in the trees growing perpendicularly out of the walls, there hangs a large glass funnel filled with water. It releases a drop of water every twenty seconds that falls twelve meters (ca. 39 feet) into a pool below. The circular ripples smooth out to a black mirror until the next drop sets the rhythm for the countermoving concert. A pair of snakes, earth-bound, – nourished daily by a mouse from Münster – watches and monitors the comings and goings month after month.

ODENWALD, APRIL 20, 1987, REBECCA HORN

The Keep

HISTORY OF A BUILDING

From 1528 to 1536, the keep which had been built to replace the old northeastern tower was part of the city fortifications. With a diameter of 23.3 meters (76.4 feet) and an original height of almost 15 metres (49 feet), it is comparable to the huge defensive towers in Goslar. Old illustrations depict it with a conical roof and embrasures. Early in the 17th century there was talk of converting the tower into a prison. Since the idea was initially rejected, the keep was used to house one and later two horse-mills (the horses ran the treadwheels of the mill) and also to store gunpowder. The former tower was finally converted into a prison in 1732.

Johann Conrad Schlaun drew up the new plans for the building. The prison became part of a complex with two wings for a penitentiary. Six cells were built into each of the tower's three stories: those in the cellar were without light, the cells on the ground floor each had one small window looking out on the circular inner courtyard, those on the top floor not only had windows but could even be heated. The prison was dissolved at the end of the 17th century. In 1911 the city acquired the tower which had, in the meantime, been declared a historical monument. With a few structural changes, it was used for emergency housing after World War I. A painter was among those who took up residence there. In 1938 the keep was turned over in an official ceremony to the Hitler Youth who settled down in their newly renovated and furnished squadrooms and quarters for the German Young People. Towards the end of the war, the building was taken over by the Gestapo. Polish and Russian prisoners of war were executed in the light well, the technique being to hang four people at once. In the last year of the war bombs destroyed the roof and the inner courtyard. The city walled up and barricaded the windows and doors from outside to prohibit entry in an attempt to banish the atrocities of the preceding years. Cut off from the outside and yet exposed to wind and weather by a gaping wound from within, the keep gave in to the timid growth of new organic life. Trees reaching up to the skies took root in walls and windows. Ferns and moss grew rampant over stairs and corridors until a lush garden of paradise emerged, covering the naked masonry with plant growth.

(Translation: Catherine Schelbert)

REBECCA HORN

Zarte Übertragungen

BICE CURIGER

In den vergangenen Jahren hatte Rebecca Horn Gelegenheit, grössere Ausstellungen und Rauminstallationen zu zeigen (z.B. im ARC in Paris, 1986, und in der Ausstellung Skulptur Projekte Münster, 1987). Dabei wurde eine charakteristische Eigenschaft ihrer Werke und Filme besonders deutlich: Der Betrachter fühlt sich einem unterschwelligem Geschehen ausgesetzt, zarte Effekte auslösend, derer er sich nicht erwehren kann. Fein orchestrierte Übertragungsreaktionen wirken im Betrachter: Wer sich eine Installation, ein Werk von Rebecca Horn anschaut, setzt sich subtilen Prozessen aus, die irgendwie im Zentralnervensystem eine Widerspiegelung auslösen. Ähnlich der Reaktion des Filmzuschauers, der auf der Leinwand verfolgt, wie ein Auge durchschnitten wird, erlebt hier der Betrachter – allerdings auf weit weniger drastische Art – eine jener Empathie-Anwendungen, auf die es Rebecca Horn abgesehen hat.

Ein Ei, eingeklemmt zwischen zwei Nadelspitzen, ein kleiner Stahlhammer, der auf eine Eisenplatte schlägt, ein Pinsel, der, frisch in Tusche getränkt, an die Wand geklatscht wird, sind in erster Linie Live-Ereignisse, welche ausgedacht wurden von einer Künstlerin, die ihre ästhetischen Mittel an den in der Performance der 70er Jahre explorierten Erfahrungsmodellen orientiert.

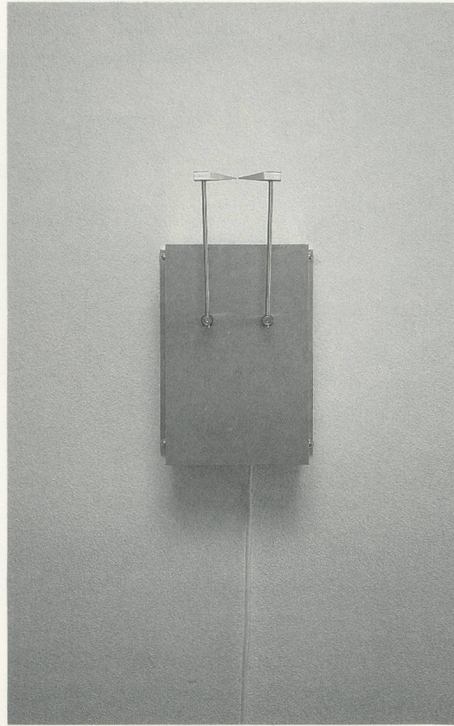
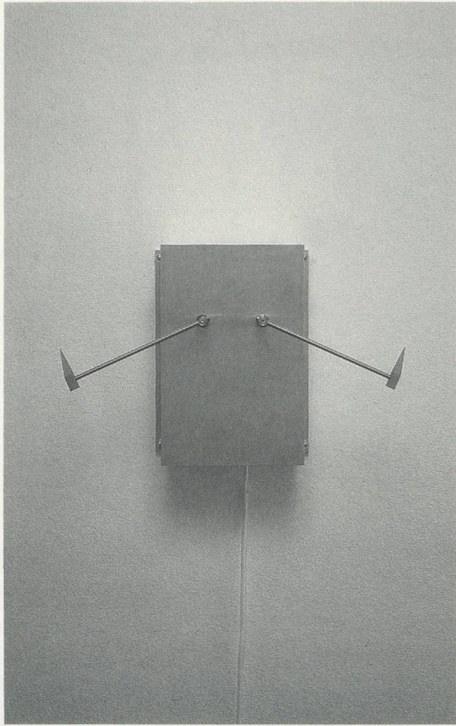
Damals, als der Zuschauer, sozusagen bedingungslos und ohne sich auf konventionelle Rahmenkorsetts abstützen zu können, sich einem Geschehen auslieferte, erprobte Rebecca Horn, wie weit die Einbildungskraft eines Künstlers in einem Einzelnen oder im kollektiven «Gegenüber» wirksam werden könnte. In Aktionen mit Partizipations-Charakter liess sie die ausgewählten Teilnehmer körpverlängernde Apparate, Antennen oder auch «Überkleider» aus Schläuchen, Federn oder Bandagen tragen (etwa in CORNUCOPIA, 1970, EINHORN, 1971, FEDERINSTRUMENT, 1972, ÜBERSTRÖMER, 1970). Angesprochen auf seine Wahrnehmungsfähigkeit und seine Bereitschaft, sich jenseits bekannter Erwartungsmuster einem Zeitablauf anzuvertrauen, wurde das Publikum zum Akteur.

Rebecca Horn hat mit diesen frühen Stücken als künstlerische Errungenschaft die Kenntnis gewonnen, wie sie Zeitabläufe verdichten, füllen kann. Zeit wird fortan von ihr fruchtbar eingesetzt, um Erlebnisintensität gleichzeitig darzustellen und analytisch zu sezieren. Ihre Maschinen zeichnen Abläufe auf, die eine ähnliche Spannung erzeugen wie Rebecca Horns Filme. Es ist eine Spannung, die gleichförmig anhält, da man sich ohne Unterbrechung im Zentrum des Geschehens befindet – bis sich die Wiederholung fortzupflanzen beginnt wie das Bild in unendlich sich spiegelnden Spiegeln.



REBECCA HORN, STANDPHOTOS AUS DEM FILM/
STILLS FROM THE FILM LA FERDINANDA –
SONATE FÜR EINE MEDICI-VILLA, 1981, 33 mm, color, 90 min.





REBECCA HORN, DIE OHNMACHT DER GEFÜHLE / THE UNCONSCIOUS OF FEELINGS, 1983.

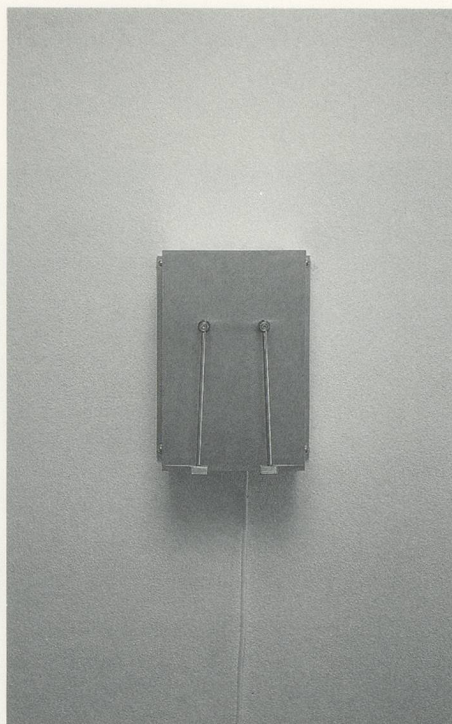
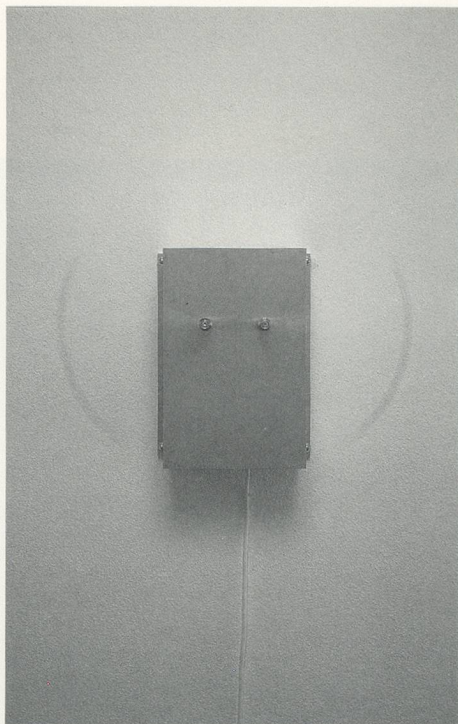
Genauso sind die Materialien Quecksilber, Kohle, Schwefel, die in ihren Installationen in grossen Quantitäten in Wannen oder am Boden als Kegelhaufen in Erscheinung treten, Verkünder von Zuständen, kurz nachdem oder bevor etwas geschieht. Deren «Geladenheit» weist auf eine Berührung, die entweder schon stattgefunden hat oder erwartet wird; Berührungen, die immer leidenschaftliche Folgen zeitigen, wenn man davon ausgeht, dass in diesen Arbeiten das Physisch-Physikalische mit dem Seelischen gleichzusetzen ist.

In diesem Sinne erlebt auch der Betrachter zeitweilig Berührung als seelische Anrührung. Etwa diesen Sommer in Münster, als Rebecca Horn anlässlich der Skulpturenausstellung SKULPTUR PROJEKTE MÜNSTER einen mittelalterlichen Zwin-ger, der in der Nazizeit als Gefängnis benutzt worden war, für ihre Installation aussuchte. Hier wurde auch deutlich, wie sehr sich diese Künstle-

rin den Raum als Entfaltungsraum für intensive Zeitabläufe aneignet – und den Besucher in den Zustand des Ausgeliefertseins versetzt.

Mit dem Einsatz von subtilen, einfachen Mitteln geriet der Gang durch das Stakkato-Konzert der dünnen Hammerschläge zu einem Gang durch die kollektive Erinnerung, deren Auslösung ganz physisch innerlich, doch weiter nicht lokalisierbar war. Nackte Unausweichlichkeit bedrohte und befahl einen.

Obwohl Rebecca Horn die Verwendung von scheinbar symbolbefrachteten Materialien und Objekten liebt, verwehren sich diese gerade dem allzu linearen literarischen Deutungszugriff, da sie innerhalb eines Motiv-Repertoires in verwirrender Offenheit gebraucht werden. Als wären es Fallen für den Intellekt, der zu schnell Erklärungen sucht für so nicht erklärbare Regungen. Dahinter steht der Wunsch der Künstlerin zu berühren, ohne



überflüssige Geschichten zu erzählen, und doch den Stoff des Lebens in seiner Sinnlichkeit wirken zu lassen. Selbst die «Story» der Filme *DER EINTÄNZER*, 1978, und *LA FERDINANDA*, 1981, ist als solche jeweils durchsichtiger Vorwand, um auf einer elementareren Erlebnisebene Ereignisse miteinander zu verweben.

Die «Geschichten» dieser Filme lassen Menschen und Maschinen in Räumen, die als schützende Gefäße charakterisiert sind, ihr ironisch sensibles Spiel entfalten, ein wahres Ballett der Empfindsamkeit und der sich schützenden Verletzlichkeit. Ironie erwächst dabei aus der Haltung der Künstlerin, die gleichsam aus der Distanz operiert und dazu Konstruktionen «kommunikationstechnischer» Art erfindet. Sie zieht die Fäden aus der beobachtenden Position im Hintergrund, wohlwissend um ihre Fähigkeit, jene eingangs beschriebenen, präzise treffenden empathischen Übertragungseffekte im Betrachter auslösen zu

können. Es ist als ob jenes Fernglas, das seit neuerer Zeit in den Installationen von Rebecca Horn immer wieder auftaucht, dauernd zwischen ihr und uns die Hand wechseln würde, damit wir uns gemeinsam voyeuristisch von Geschehnissen berühren lassen, ohne daran wirklich teilnehmen zu müssen.

Darin mag auch die Faszination der Spiegelgründen, die durch Verdoppelung eine besänftigende Distanz zur brutalen Wirklichkeit zu schaffen vermögen. Die Übergänge sind immer fließend in Rebecca Horns Welt zwischen Vorspiegelung und Wirklichkeit, Innerlichkeit und Äusserlichkeit, Schein und Sein, zwischen Live-Ereignis und Fiktion; und alles scheint aufrechterhalten durch die beruhigende Kontrolliertheit der Rituale, in die Menschen und Maschinen verstrickt sind. In ihrer leisen Zwanghaftigkeit erinnern sie an Buster Keaton, dem Rebecca Horn ihren nächsten Film widmet.



REBECCA HORN, PENDEL MIT INDISCH-GELB /
PENDULUM WITH INDIA YELLOW, 1986,
INSTALLATION, THEATER AM STEINHOF WIEN.

(Photo: Gérald Zugmann)



REBECCA HORN, SCHWARZES BAD / *BLACK BATH*, 1985,
INSTALLATION, THEATER AM STEINHOF WIEN. (Photo: Gérald Zugman)

«ZWEI MECHANISCHE ZUNGEN SCHLAGEN AUF'S WASSER. DIE WELLEN BERÜHREN SICH IN DER MITTE.»
"TWO MECHANICAL TONGUES BEAT THE WATER. THE RIPPLES MEET IN THE MIDDLE."

Gentle Transference

BICE CURIGER

In recent years Rebecca Horn has been able to show large scale exhibitions and installations, such as at ARC in Paris (1986) and at the sculpture exhibition "Skulptur Projekte" in Münster, West Germany (1987). Each of these events revealed with great clarity one of the most characteristic qualities of both her sculptures and films: the viewer feels at the mercy of subliminal processes which trigger off gentle effects, finely orchestrated transference reactions he cannot ignore. Anyone who contemplates one of Rebecca Horn's installations or sculptures subjects himself to subtle processes which are somehow mirrored in the central nervous system. In much the same way as we feel on seeing an eyeball slit open in a movie, Rebecca Horn causes us to respond with intense, though not quite so drastic feelings of empathy.

An egg held between two needle points, a small steel hammer beating against a sheet of iron, a paint brush soaked in water color and slapped against a wall: these are, first and foremost, live happenings devised by an artist who orientates her aesthetics by the perceptual models explored in the Performance Art of the seventies.

In those days, when the spectator, no longer able to rely on the corset of conventionality, submitted almost unconditionally to a particular happening, Rebecca Horn investigated the extent to which the imaginative powers of an artist could influence an individual or collective "audience." In some performances selected participants were induced to put on body-extending devices, aeriols or "overalls" made of hosepipes, feath-

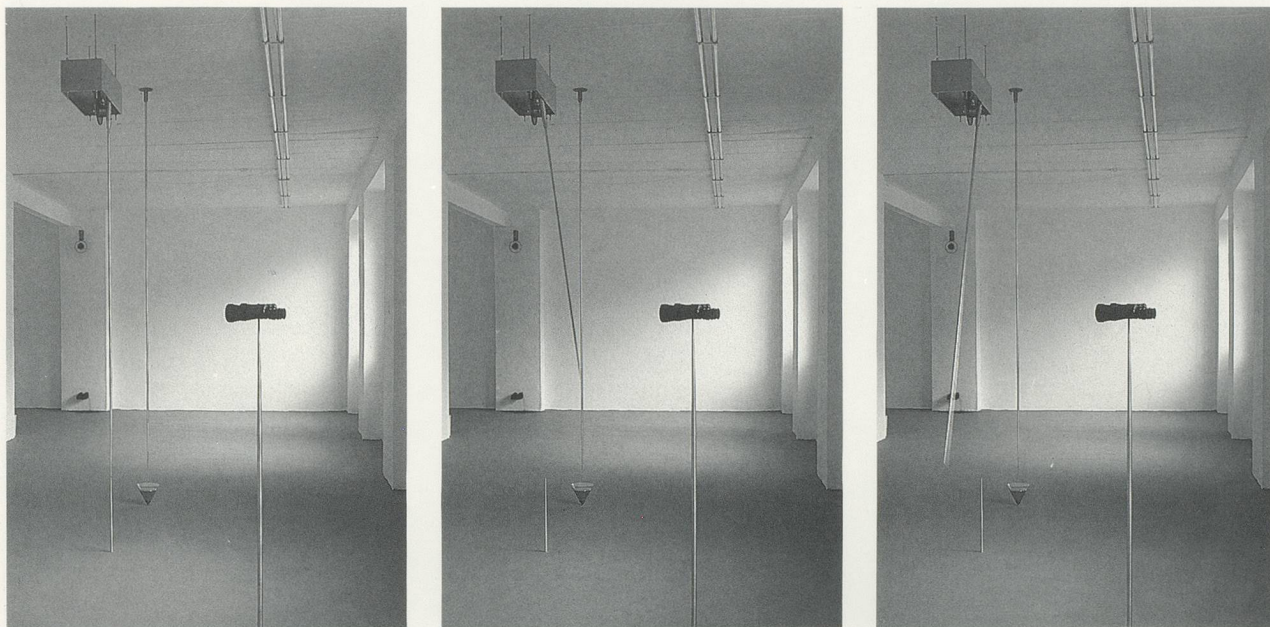
ers or bandages (as in CORNUCOPIA, 1970, UNICORN, 1971, FEATHER INSTRUMENT, 1972, OVERFLOWING BLOOD MACHINE, 1970). This appeal to our perceptual ability and our readiness to yield to a time sequence beyond familiar models of expectation turned the audience into actors.

With these earlier works, Rebecca Horn attained the artistic capability of compressing and filling time sequences.

She began employing time in a fruitful way in order to represent the intensity of experience simultaneously with its analytical dissection. Her machines record time sequences which generate tension similar to that of her films. The persistence and immutability of the tension stems from the fact that one finds oneself at the centre of events – until the repetition begins to reproduce itself as an image reflected ad infinitum in self-reflecting mirrors.

In just the same way, the large quantities of mercury, coal and sulphur which appear in her work, in tubs or on the ground in the form of conical heaps, are signs of states either shortly after or before something happens. Their "charge" is indicative of a contact which has either already occurred or is awaited. Such contacts always bring about passionate consequences, if one goes on the assumption that the physical element in these works is equivalent to the spiritual.

In this sense, the viewer occasionally experiences touch on a spiritual level. An instance of this was a medieval keep used as a prison by the Nazis, which was



REBECCA HORN, INSTALLATION VIEW AT / BLICK IN DIE AUSSTELLUNG BEI KONRAD FISCHER DÜSSELDORF, 1987,
 IN FRONT / VORNE: DIE GOUVERNANTE,
 IN THE BACK / IM HINTERGRUND: THE FIANCÉES / DIE VERLOBTEN.

(Photos: Rudolf Wakonigg)

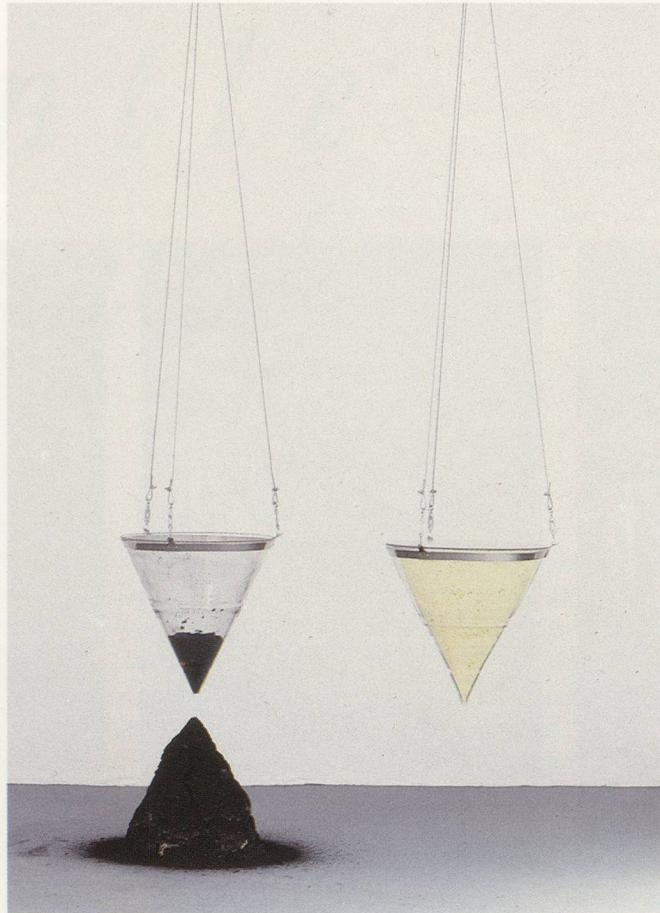
chosen by Rebecca Horn for her installation at the sculpture exhibition, *SKULPTUR PROJEKTE MÜNSTER* this summer. It was another clear demonstration of how the artist manages to appropriate a particular space and use it to develop intense time sequences.

By employing subtle, simple means, the passage through the staccato concert of thin hammer blows became a passage through the collective memory, seizing the viewers with extremely physical, though undefined inner sensations and threatening them with naked, unmitigated inevitability.

Although Rebecca Horn seems to love using materials and objects heavy with symbolism, the disarming

candor with which she applies it to her repertoire of motifs subverts an all-too-straightforward literary interpretation. It is as if they were traps for an intellect seeking facile explanations for sensations which defy explanation. The artist wants to stir the emotions without telling superfluous stories, while also allowing the stuff of life to have its full sensual impact. Even the "story" of the films *DER EINTÄNZER* (1978) and *LA FERDINANDA* (1981) is obviously only a pretext for weaving together events on a more elementary level of experience.

The "stories" in these films are like protective vessels within which persons and machines play their



REBECCA HORN, *THE HYBRID*, / DER HYBRID 1987, COAL AND SULPHUR / KOHLE UND SCHWEFEL. (Photo: Dorothée Fischer)

OPPOSITE PAGE / GEGENÜBERLIEGENDE SEITE

ABOVE / OBEN: REBECCA HORN, *STILL FROM THE FILM* / STANDPHOTO AUS DEM FILM, *DER EINTÄNZER*, 1978, 16 mm, color, 45 min.

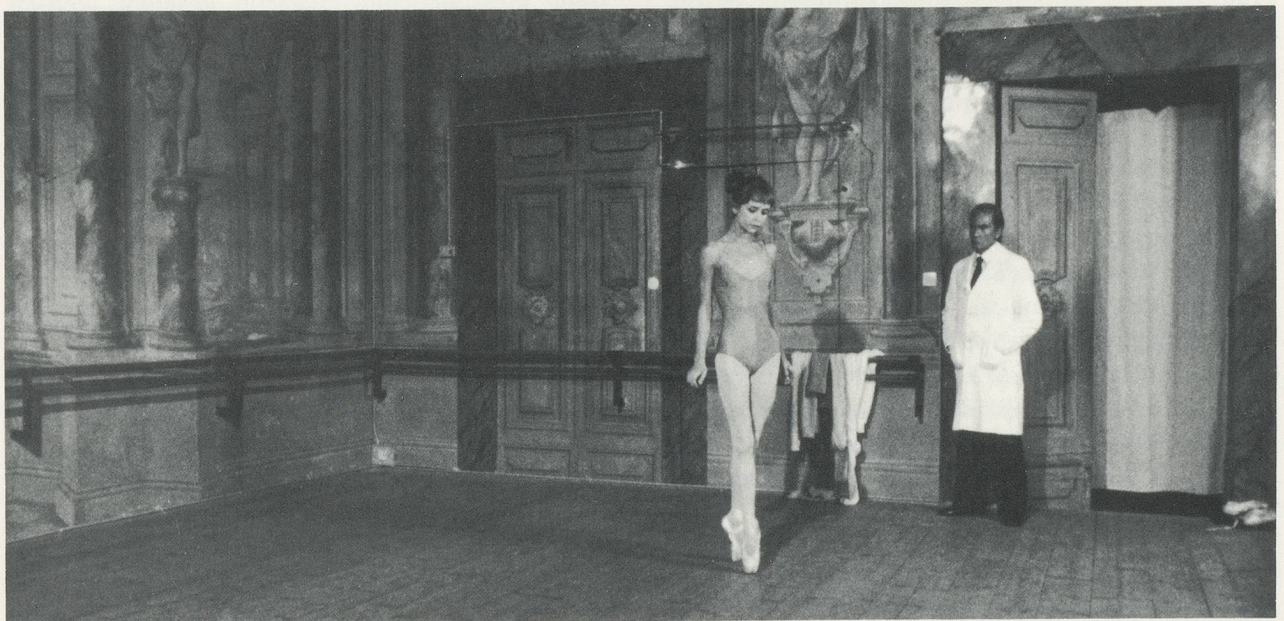
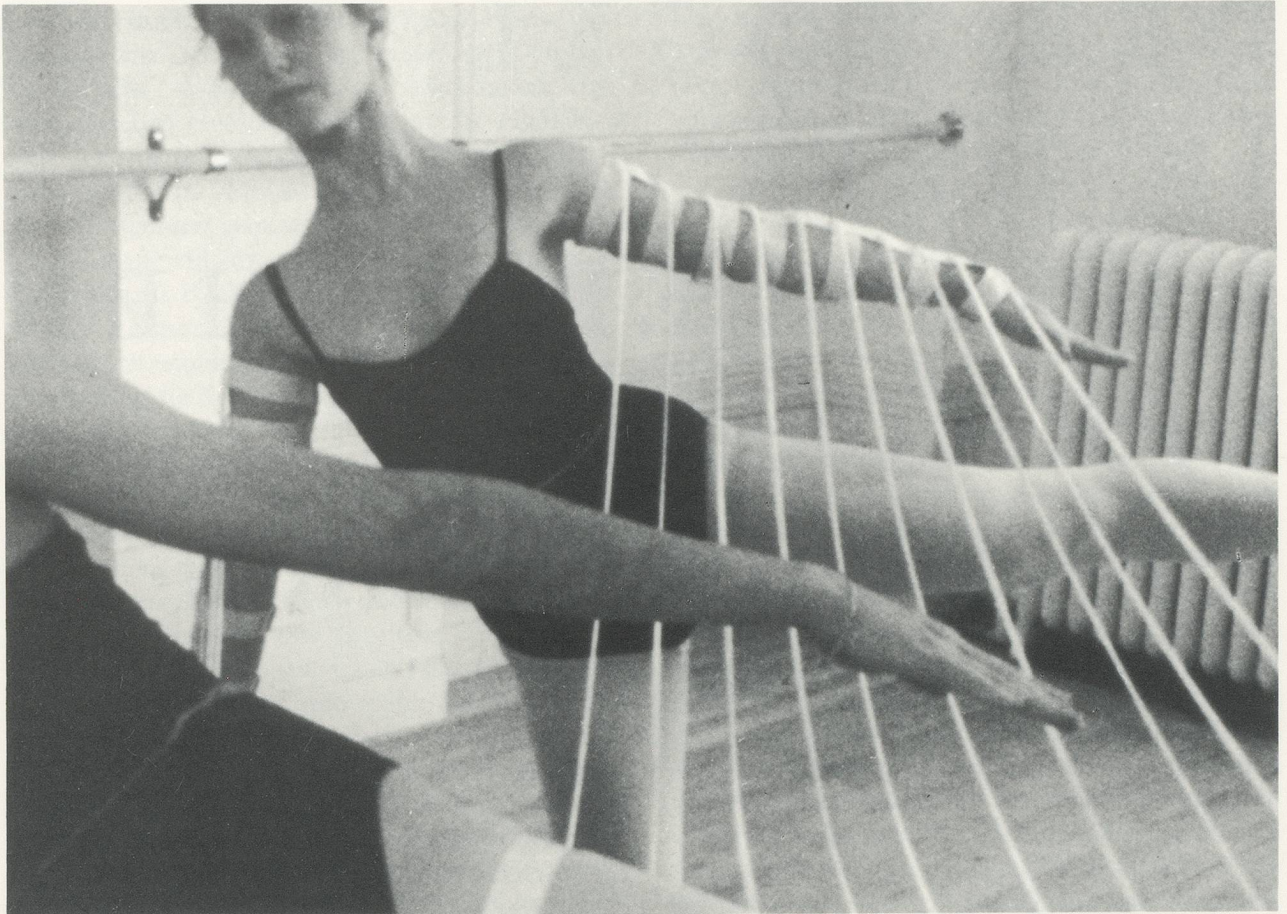
BELOW / UNTEN: REBECCA HORN, *STILL FROM THE FILM* / STANDPHOTO AUS DEM FILM, *LA FERDINANDA*, 1981. 33 mm, color, 90 min.

ironically sensitive game – a veritable ballet of sensibility and self-protective vulnerability. Irony springs from the distanced stance of the artist, aided by her invention of communicative constructions. She pulls the strings from her position as a detached observer in the background, well aware of being able to trigger off in the viewer those accurately aimed transference reactions described above. It is as if the field glasses which have figured so often in her recent installations were constantly being passed back and forth between her hands and ours so that we are vicariously moved by events without actually having to take part in them.

This may explain the fascination of the mirrors; duplication creates a cushioning distance from brutal reality.

The transitions in Rebecca Horn's world are a state of flux between pretence and reality, spirituality and surface appearance, seeming and being, between live event and fiction. And everything appears to be sustained by the calming sense of control exercised by the rituals in which humans and machines are caught up. In their gentle compulsion they are reminiscent of Buster Keaton to whom Rebecca Horn has devoted her next film.

(Translation: Peter Pasquill)



DER VOGEL IN DER KÜNSTLERISCHEN SPRACHE VON REBECCA HORN

DEMOSTHENES DAVVETAS

Über das Werk von Rebecca Horn sprechen heisst, sich nicht auf Kunst als die Grundlage für jenes zu beziehen, das sich auf verbales oder optisches Ergötzen beschränkt, sondern die Kunst als etwas nehmen, das vermittelt der Sprache oder des Auges an eine «andere» Realität rührt, an Ekstase, an Vision, an weit zurückreichende kollektive Erinnerung, an etwas nicht Ausschnitthaftes, vielmehr Sphärisches, an etwas, das sich wie ein Ritual entfaltet: Die Wörter (z.B. in ihren Gedichten) oder die Bilder (ihrer Werke) sind nicht Selbstzweck, formieren nicht das Feld, auf das sich ihre schöpferische Energie beschränkt, sie sind im Gegenteil Fragmente, Elemente, Klänge aus einem Wirken, das sich nach und nach entfaltet. Zu Anfang mit Behutsamkeit, um schrittweise eindringlicher zu etwas Unmittelbarem zu werden, das sich sogar zu äusserster Heftigkeit steigern kann, zu etwas, das in sich Erinnerung und Gegenwart trägt als eine andere Realität denn diejenige

DEMOSTHENES DAVVETAS ist Schriftsteller und lebt in Paris. Er schreibt regelmässig für *Libération* und ist Autor des Romans «Oreste», erschienen 1986 bei Flammarion.

ringsum, eine Realität also, die das Kunstwerk zu erschaffen weiss. Deswegen dürfen die Fragmente, die Elemente, die wie ein Kreisen fixer Ideen im Werk von Rebecca Horn kommen und gehen, nicht anders denn als ständig bewegte Materialien ihrer künstlerischen Sprache gesehen werden, einer Sprache, die in ihrem Wesen in sich die Voraussetzungen birgt, uns die Dimensionen eines Werkzeuges anzunehmen.

DIE SPRACHE ALS WERKZEUG

Diese «Sprache als Werkzeug» hat eine doppelte Funktion: zu beschützen und zu provozieren. Wie die Titelfigur «Emilianos Monais, Alexandriener» in einem Gedicht von Konstantinos Kavafis sagt:

Aus Worten, der Erscheinung, dem Betragen
werde ich mir eine wunderbare Rüstung schaffen;
und ich werde so den schlechten Menschen gegenüberreten,
ohne dass ich ängstlich oder kraftlos wär.

Sie werden mich verletzen wollen. Aber keiner von all denen,
die in meine Nähe kommen, wird je wissen,
wo denn meine Wunden, meine schwachen Stellen liegen...

– so wird auch für das Werk Rebecca Horns das Konzept des «Schutzes» zu einem der Fundamente: Die Vogelfedern, die Eierschalen, die mechanischen Geräte, die Masken, die Gedichte sind der Körper dieses Schutzes, wobei «Schutz» nicht allein im Sinne von Verteidigung und Abwehr definiert sein, nicht nur vorsorglich einen Wall bauen will, um in der Folge hinter dieser Sicherung in Deckung zu bleiben. Statt dessen sucht der Schutz Risiko, will die Gefahr, will die Öffnung zu neuen, unerforschten Horizonten, will den Dialog, die Kommunikation und die Kenntnis des Unbekannten. Und ein solches Bestreben bedarf natürlich der Unterstützung durch ein sphärisches Denken, durch ein Denken, das nach der Einheit des Inneren mit dem Äusseren sucht, des Teilchens mit dem Sphärischen, des Einen mit dem Andern, des Logischen mit dem Alogischen, des Rationalen mit der Intuition. Ein solches Denken, welches unausweichlich das Gegenüber, den Betrachter mit einbezieht, bedarf einer Sprache, die sich die Symbole, die Metaphern aneignet – oder in einer kosmischen Realität, wenn man so will, die Zeichen. Diese Symbole in dieser «Sprache als Werkzeug» sollen jedoch nicht als geschlossene, statische Organismen gesehen werden, sondern als die Inkarnation von Bewegung, des Übergangs vom Einen ins Andere, vom Negativen ins Positive. Sie sind keine Symbole von unmittelbar bevormundender Lehrhaftigkeit, sondern schlicht Vorschläge, die sich an das Denken, das Empfinden, die Erinnerung und die Wahrnehmungsfähigkeit des Betrachters richten. Es sind gewisse Fragmente, die der Betrachter interpretieren und nach seinem Gutdünken zusammenfügen mag. Es sind Materialien, die sich anbieten für Reisen in die andere Realität, in jene des Kunstwerks, welches Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zu vereinen weiss. Es sind Materialien, die sich zur Analyse anbieten, eine Analyse, die stets doppeldeutige Ergebnisse zeitigt. Und das, weil diese Materialien, selbst wenn sie sich auf den ersten Blick dem Wagnis ihrer Entschlüsselung scheinbar leicht stellen, im selben Augenblick ein Geheimnis bergen: Das Denken Rebecca Horns sucht nicht nur die eine Ansicht der

Dinge, sondern die Koexistenz der einen und der anderen Ansicht. Die Einheit von «Jenem» mit seinem Gegenteil und so weiter. Aus diesem Blickwinkel müssen auch manche dieser Symbole ihrer «Sprache als Werkzeug» betrachtet werden.

DER VOGEL IST DER AUSLÖSER

Der Vogel zum Beispiel ist ein Sinnbild für die befreite Seele und für deren Autonomie im himmlischen Urstoff. Er ist die geistige Freiheit, umfassen von der Vergänglichkeit des Körpers, er ist Träger einer Wunde. Die Schönheit seines Flugs ist empfindlich für Verwundung, und wie der Sonnenstrahl ist der Vogel ein Bruder jenes Vogels, der fiel, der gefangen und im Käfig eingeschlossen wurde. (Liegt im Menschen denn nicht die Enttäuschung darüber begraben, dass er nicht fliegen kann? Und woher denn bewahren wir uns die Freude am Fliegen, wie es etwa in Träumen geschieht?) Der Vogel ist unser nächtliches Lächeln oder unser verlorenes Paradies, die Inkarnation des Geistes. Eine zu Boden gefallene Feder, die, in Rebecca Horns eigenen Worten, «nach dem Tod des Vogels weiterlebt», ist eine Erinnerung an den Tod, ist Zeichen für Vergehen und Entstehen, ein magisches und kulturanzeigendes Zeichen. Die Schamanen, teilt Mircea Eliade uns mit, besetzten ihre Kostüme mit Federn. Dies ist nichts anderes als ein symbolischer Akt: ein Hinweis auf die Fähigkeiten des Geistes und den höchsten menschlichen Wunsch – zu fliegen und dem Tod zu entfliehen.

Das Ei, ein anderes Element im Werk von Rebecca Horn, symbolisiert die Seele der Dinge, wie es ebenso für manche Religionen gilt. In Griechenland beispielsweise schlugen die Gläubigen an Ostern Eier aneinander, das Ei ist die Inkarnation der Auferstehung, es ist der Wille des Volksglaubens, der die Unsterblichkeit sucht.

In bezug auf diese metaphorische und symbolische Denkart müssen auch einige andere Elemente betrachtet werden, die Rebecca Horn in ihrer Arbeit verwendet. Die Federn, die Fächer, das Schlagen von Hämmern, das Schwingen von Pendeln, die Quecksilberbehälter, die Spiegel sind nichts anderes als Elemente in ihrem zentralen

Konzept, das «der Vogel» ist. Der Vogel ist der Auslöser. Ihm verdanken die anderen Materialien in ihrer Arbeit ihre Existenz. Ein jedes dieser Elemente eröffnet eine eigene Sphäre von Bedeutungen. Ein jedes hat eine eigene Existenz und seinen eigenen Lauf. Von dem Moment an aber, wenn sie miteinander in Beziehung treten, verwandeln sie sich, werden zu Materialien in der zyklischen Realität des Kunstwerks. Keines dieser Elemente ist durch Zufall eingesetzt, sondern im Gegenteil bewusst gewählt; dermassen bewusst, dass jedes Element im Lauf seines eigenen Wirkens gezwungenermassen eine andere Dimension annehmen kann. Und das, weil all diese Elemente polymorph sind, wie das ganze Werk von Rebecca Horn. Jedes Element ist Träger einer Erinnerung und gleichzeitig ein Werkzeug, das ständig in die Tiefen dieser Erinnerung gräbt. Wie es der Dichter Seferis sagt –

Das Gedicht

versenk es nicht an den tiefen Platanen
nähr es mit dem Sand und dem Fels, den du hast.
Die meisten –
grab am selben Ort, sie zu finden

– so sind auch die Elemente dieser «Sprache als Werkzeug» von Rebecca Horn die Träger der Energie, der Bewegung, der Geistigkeit, eines vor allem kollektiven Geists.

EINIGE WERKE

In den siebziger Jahren setzt Rebecca Horn die Feder auf eine sinnliche Weise wiederholt in Installationen ein: sie fertigt Masken aus Federn. Eine von ihnen öffnet ihre Flügel zur Aufnahme eines zweiten Gesichts: Die beiden Gesichter zeigen sich nackt unter dem Schutz dieser zweiten Haut, die ist wie jene Haut, die dem Ei die Wärme spendet. In ihrem Werk *PARADISE WIDOW* von 1974 gibt es eine mit schwarzen Federn überdeckte Säule, ein Objekt, das Beunruhigung auslöst, das sich langsam zu zwei Seiten öffnet, Flügeln gleich, und so eine nackte Frau aufdeckt, die sich im Inneren befindet. Die Flügel artikulieren hier den Dialog zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem, dem Inneren und dem Äusseren. Sobald sie sich öffnen,

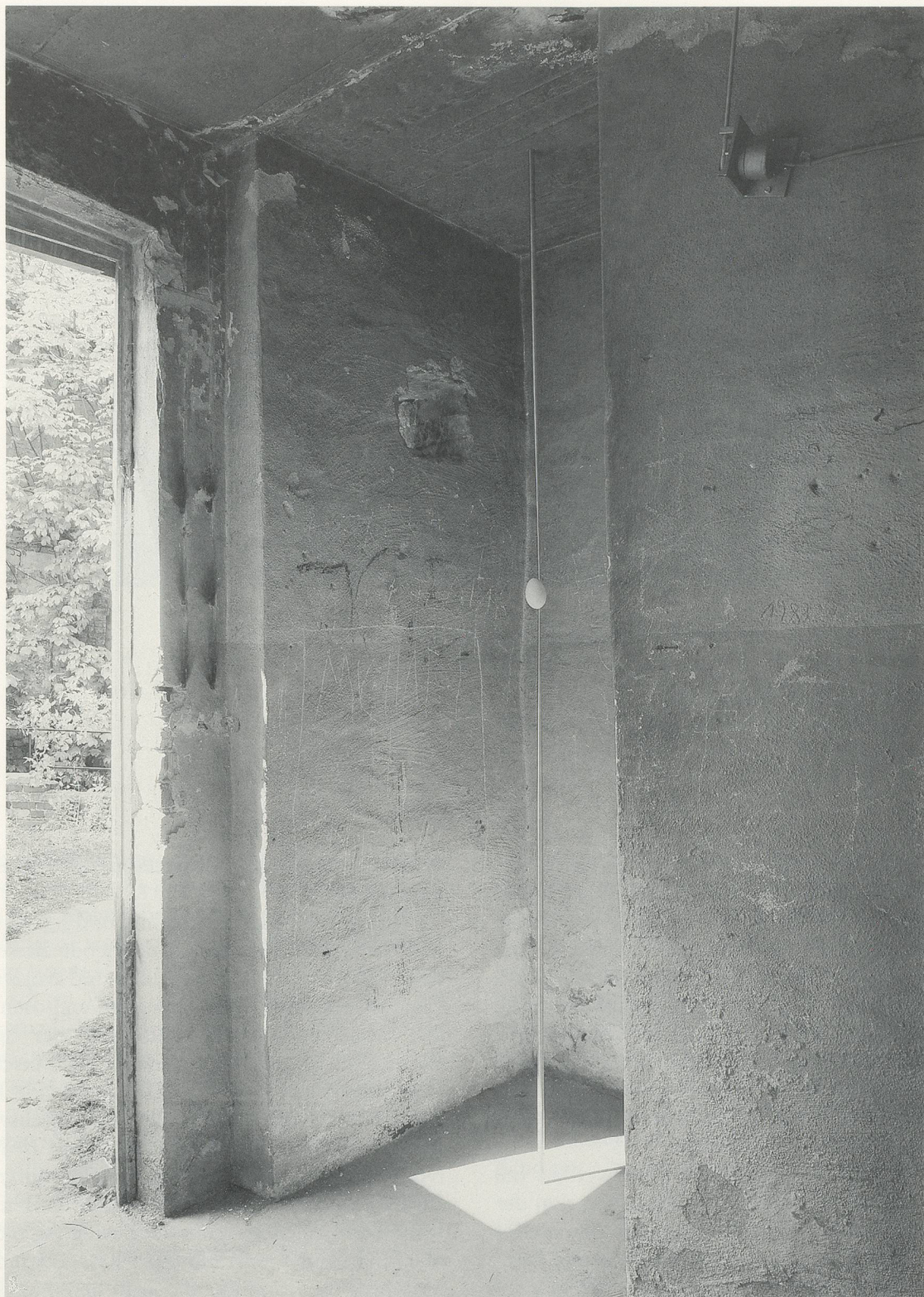
decken sie einen Körper auf, der unvollendet scheint, in seiner Nacktheit. Immer wieder taucht die Feder auf als eine Art von «Schutz»; sie verbirgt und bedeckt den Körper gänzlich: Wie ein Gleichnis zur natürlichen Realität des Eis. Die Feder ist das Zeichen, welches allem etwas Ätherisches verleiht. Das Ei zeigt eine Welt als Antipoden zur unsrigen, bereit, sich auf sich selbst zurückzuziehen. Die Federsäule aus *PARADISE WIDOW* öffnet sich wie eine Auster, als Ort, wo das Leben seinen Beginn nimmt. Den gleichen Eindruck, einem «Angebot» gegenüberzustehen, vermitteln die Werke von Rebecca Horn immer dann, wenn grosse mechanische Apparate sich öffnen und uns die Welt in einem Zustand des Ausschlüpfens zeigen – begleitet von Poesie, die diese Welt wie eine zweite Haut umhüllt. Ein charakteristisches Beispiel ist jener Text von Rebecca Horn, der Buster Keaton unter dem Titel *DIE INNERE ZWANGSJACKE DER ÄUSSEREN* gewidmet ist.¹⁾

Buster Keaton ist der wahrhafte Wundertäter, befähigt, sich aus seiner Zwangsjacke zu befreien, dank einer von seinem Patenonkel Houdini gelehrt Kunstfertigkeit. Einmal mehr ist die Weitergabe von Kraft und deren Bewegung von innen nach aussen offensichtlich. Wir können den Geist der Künstlerin begreifen: Wir können mit der Welt diesen Akt ihres Ausschlüpfens erleben. Das ist eine Bewegung, die nicht nur eine einzige Richtung hat, sondern zweiwegig ist: von innen nach aussen und umgekehrt, als Versuch, beides zu vereinen wie in den Klopfbewegungen der Maschinen.

Bei einem anderen ihrer Werke unter dem Titel *HAHNENMASKE*, 1974, «erträumte» Rebecca Horn eine Maske als die Negativform ihres Profils, an welche Federn geheftet sind, deren Rand das Gesicht einer zweiten Person liebkost. Hier wirkt die Feder als sinnliches Wollen. In ähnlicher Weise entfaltet sich in einer anderen Arbeit die Empfindungsfülle der Feder in den alltäglichen Raum hinein, indem die Federn sich, in einem Fächer-Apparat geordnet, öffnen und schliessen.

Die Maske vermittelt zwischen Innen und Aussen und wirkt als Bruchstelle. Hinter der Innen-

¹ in: Katalog Kunsthhaus Zürich, 1983, p. 93





REBECCA HORN, KAKADUMASKE, 1973.

VORHERGEHENDE SEITE / PRECEDING PAGE:

REBECCA HORN, INSTALLATION «SKULPTUR PROJEKTE MÜNSTER», 1987, DETAIL.

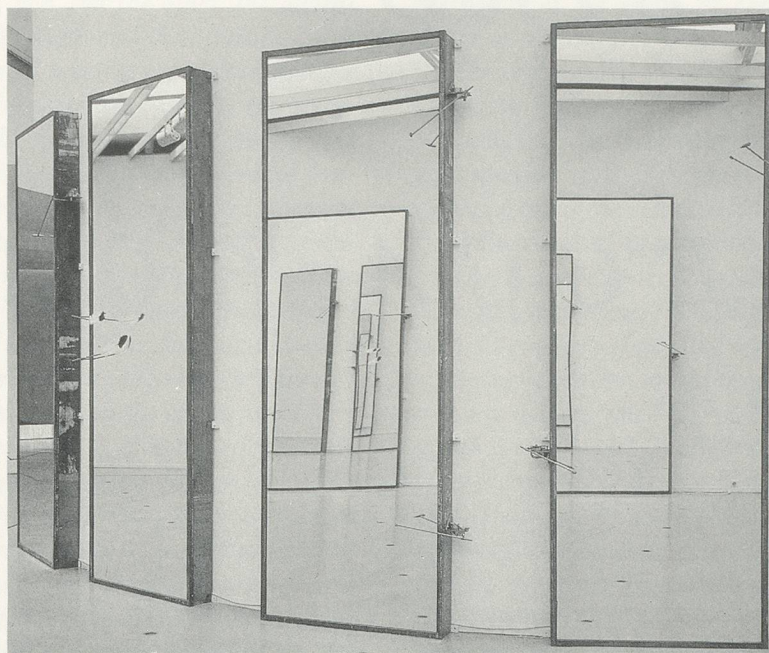
(Photo: Rudolf Wakonigg)

seite der Maske ist das Gesicht von der Welt abgeschlossen. Das innere Auge wird schärfer, und seine Beziehung zur Welt wird erneuert und regeneriert. Die Maske deutet Wahrnehmung als einen Vektor. Auf ihrer einen Seite ist man in der Situation des ursprünglichen Subjekts und auf der anderen Seite im Wahrnehmungsbereich, welcher uns zum Teil der Welt macht. Die Feder, die den Bindestrich zwischen beiden darstellt, ist ein blindes Teil. Ein Irrlauf der Wahrnehmung findet statt; die Federn berühren etwas, ohne zu fühlen.

In *BALLET DER SPECHTE*, 1986, werden die kleinen Hämmerchen in ihrer Bewegung von der Oberfläche des Spiegels überrascht, die sie wieder zurückschnellen lässt, wie durch eine uralte Erinnerung angetrieben. So kontrolliert die äussere

Welt jene der Gefühle, die stets auf der Suche nach Kontinuität sind.

Die *PFAUEN-MASCHINE* öffnet und schliesst sich wie ein Fächer. Die sich ausdehnende Bewegung neigt zur Vereinigung von Innen und Aussen, des Objekts mit dem Raum in einem endlosen Wirken. Die andauernde Entfaltung der spitzen Glieder im Raum ist ein Versuch der Verschmelzung und des Neuanfangs. Die gebärende Bewegung zeigt ein Erscheinen an. Der Wechsel von Ausdehnung zu Rückzug in sich selbst ist innere Notwendigkeit. Die Rückkehr in die anfänglich zurückgezogene Stellung ist das, was den fortwährenden Wiederbeginn der Bewegung möglich macht. In einer bestimmten Phase beginnt die Maschine zu vibrieren, als ob in hemmungsloser



REBECCA HORN, BALLETT DER SPECHTE / *BALLET OF THE WOODPECKERS*, 1986,
INSTALLATION, ARC PARIS.

Erotik Befriedigung und Schmerz in Einklang gebracht würden. Je mehr sich die Bewegung steigert, desto mehr scheint sie zum Träger der Verwandlung zu werden. Die anhaltende Spannung, die von einem Hammer in seinem Gefängnis ausgeht (z.B. in *TWIN HAMMER*, 1982), ist dafür ein unumstößlicher Beweis: Die Bewegung überwindet das, was sie umgibt, verändert es, verwandelt es, versetzt es in eine andere Zeit-Dimension als jene, in der wir leben. Das ist eine Verwandlung, über den «Schutz» hinausführend, die neue Horizonte aufzureissen weiss und die vor allem einen anderen Gebrauch der Zeit vorschlägt. Diese Metamorphose träumt, kurz gesagt, davon, ein Vogel zu sein; erträumt sich in einen Zustand von Ekstase.

Das Werk von Rebecca Horn entspringt einem unablässigen und harten Kampf zwischen der Poesie und den mechanischen Geräten. Von diesen zwei in ihrem Innersten gegensätzlichen Elementen siegt keines. Beide scheinen gefangen im steten Kreislauf der Schöpfung: ihr dauernder Kampf ist nichts anderes als, einmal mehr, die Bestätigung dafür, dass ein Kunstwerk nicht entsteht als dekorativ gemeintes Auswahlverfahren, sondern als Notwendigkeit. Ein Kunstwerk ist das Produkt von Besitz ergreifen und von Entbehren, es ist das Kind der Gegensätze.

(aus dem Griechischen übersetzt von Wolfgang Josing-Guntert)

THE BIRD IN REBECCA HORN'S WORK

DEMOSTHENES DAVVETAS

Talking about the work of Rebecca Horn means taking art not as a game restricted to verbal orgasm or optical pleasure, but rather as something which, through language or the eye, touches on "another" reality, an ecstasy, a vision, a distant collective memory, something less segmental and more spherical, something which folds in on itself like a ritual. Words (in poems) or pictures (in art) for this German artist do not comprise a field in which her creative energy exhausts itself (that is to say they are not an end in themselves), but are instead fragments, echoes of a liturgy that unfolds slowly. In the beginning with a certain gentleness so that it can gradually grow more intense, more immediate (even quite violent), carrying with it memory and the present moment, that is to say another reality from that which exists around us, a reality which knows how to give birth to a work of art. For this reason these fragments, which like a circle of persistent ideas come and go in the work of Rebecca Horn, should be viewed as nothing more than the constantly shifting material of an artistic language, a language which is made up of the very preconditions which allow it to become an instrument.

DEMOSTHENES DAVVETAS is a writer who lives in Paris. He writes regularly for "Libération" and is the author of the novel "Oreste" published by Flammarion in 1986.

THE INSTRUMENT OF LANGUAGE

The instrument of language has a double function: it protects and provokes. As one of Constantine Cavafy's poems "Aimilianos Monai, Alexandrian, A.D. 628-655" states,

Out of talk, appearance, and manners
I'll make an excellent suit of armor;
and in this way I'll face malicious people
without the slightest fear of weakness.

They'll try to injure me. But of those
who come near me none will know
where to find my wounds, my vulnerable places...¹⁾

¹⁾ translated by Edmund Keeley and Philip Sherrard

The concept of "protection" is also one of the basic premises in Rebecca Horn's work: bird plumes, eggshells, mechanical apparatus, masks, poems, all make up the body of this "protection" which shouldn't necessarily be construed in defensive terms; it doesn't simply want to construct protective armor and then reside safely within the confines of this armor. On the contrary, it wants to take risks, to be in danger; it seeks openings to new horizons, dialogue, communication; it undertakes to meet the unknown. And any such attempt requires the support of spherical thought, a kind of

thought which seeks the union of inner and outer, segmental and spherical, one and the other, the logical and the illogical, the rational with the intuitive. Such thought, which inevitably involves the viewer, needs a language which appropriates the symbols, the metaphors or, if you will, the signs of a cosmic reality. But the symbols and metaphors of this instrument of language must not be viewed as static organisms; they are rather the embodiment of motion, of the passage from one to the other, from the negative to the positive. They are not symbols with an immediate paternalistic didacticism. They are simply suggestions that can be woven into thought, feeling, memory and the viewer's perceptions. They are fragments which the viewer can interpret and reorganize at will. It is material which is ready to journey to another reality, the reality of the work of art which succeeds in uniting the past, present and future. It is material which is ready for analysis, an analysis which always leaves things unsettled. And this is because, even if at first glance the material is easily imagined to be the bold visualization of a secret writing, it still carries with it a mystery: Rebecca Horn's thought doesn't simply seek the one appearance of things but also the simultaneity of several perspectives, the union of the "that" with its opposite, etc. Certain of the symbols in her instrument of language are best viewed in this light.

THE BIRD AS INITIATOR

The bird for example is a metaphor for the free spirit and autonomy of the heavens. It is spiritual freedom projected onto the wear and tear of the human body; it is the bearer of a wound. The beauty of its flight is enhanced by its vulnerability; this bird, like a ray of sun, is the brother of the bird that fell, and was captured and locked up in a cage. (Could it be that man cannot hide his disappointment at not being able to fly? And where do we get this idea that we might fly? From dreams?)

The bird is our night smile or our lost paradise, the embodiment of spirit, a fallen plume in the street which, in the words of Rebecca Horn, "continues to live after the bird's death." It is the memory of death, the sign of a disappearance and an appearance, it is a magical and cultural sign. Mircea Eliade informs us that the Shamans cover their costumes with feathers.

This is nothing but a symbolic act, a way of expressing the power of the spirit, of expressing man's deepest desire to fly and flee death.

The egg, another fragment in the work of Rebecca Horn, symbolizes the spirit of things, as it does in various religions. In Greece for example, believers knock eggs against each other every Easter. The egg is the embodiment of the resurrection; it is the will power of faith in search of immortality.

This metaphorical and symbolic approach is reflected in other fragments frequently used by Rebecca Horn, such as feathers, fans, the tapping of hammers, the swinging of blades, containers for mercury, mirrors... they are nothing but fragments of her central concept which is the "bird." The bird is the initiator. All these other fragments of her work owe their existence to the bird. Each one of these fragments opens up its own sphere of signification. Each has its own existence and journey. However, from the moment they come in contact with each other they are transformed; they become the substance of an artwork's circular reality. No use of these fragments is by chance. On the contrary each fragment is consciously selected and placed, so consciously, in fact, that the fragments inevitably take on new dimensions. And this is because they are polymorphous, like all of Rebecca Horn's work. Each fragment is a bearer of memory and simultaneously an instrument to dig in the depths of this memory. As the poet George Seferis once wrote,

The poem
Don't immerse it in the depths of plane trees,
nourish it with the soil and stone you have.
To find most other things -
dig in the same place.

In the same way the fragments of Rebecca Horn's instrument of language are bearers of energy, of motion, of spirituality, of a largely collective spirit.

A FEW OF HER PIECES

In the seventies, Rebecca Horn uses the feather in a sensual manner through its repeated integration in diverse installations; she constructs masks from feathers. One of these opens its wings to reveal a second face: the two faces are discovered to be naked under the protective covering of a second skin, like the skin that holds in the

Rebecca Horn



warmth of an egg. In her work *PARADISE WIDOW* of 1975 there is a column covered in black feathers; it is an object that provokes unease as it slowly opens into two parts, like wings, revealing a naked woman inside. The wings here articulate a dialogue between the seen and the unseen, the inner and the outer. As soon as they open, the body is there for everyone to see, a body which seems incomplete in its nakedness. The feather appears again and again as a kind of "protection": it hides and covers the body, like a simile for the egg's physical reality. The feather is the sign which lends everything a sense of the ethereal. The egg represents a world that is antipodal to ours, a world that is ready to turn back on itself. The feather column of *PARADISE WIDOW* opens like an oyster which is the place where life begins. This sense of presenting an "offering" is conveyed by Rebecca Horn's pieces especially when her large mechanical contraptions open up and show us the world in the process of hatching, accompanied by poetry which encases it like a second skin. Characteristic of this is the text Rebecca Horn dedicated to Buster Keaton, titled, *THE INNER STRAIT-JACKET WITHIN THE OUTER*.²

Buster Keaton is the real miracle worker who is able to free himself from his strait-jacket thanks to a trick he learned from his godfather Houdini. Once again the release of power and its movement from inside to outside is evident. The act of hatching enables us to understand the artist's spirit, to live that other reality. It is a two-way street: from inside out and back again. It is an attempt at uniting the two which happens, for example, in the throbbing machines of Rebecca Horn's work.

In another piece entitled *COCKFEATHER MASK* from 1974, Rebecca Horn "dreams up" a mask of her own inverted profile onto which a pile of plumes is nailed, whose edges caress the face of a second person. Here the feather functions like sensual desire. In another work, the emotional potential of the plume becomes apparent in a fan-like apparatus that opens and closes in an ordinary space.

The mask, fixed between inside and outside, is like a breaking point. Behind the mask's interior the face is isolated from the world. The inner eye becomes more penetrating and its relationship with the outer world is

continually reconstituted and regenerated. The mask interprets feeling like a vector would, both from the side of the mask which is involved with the original subject and from the other side which is caught up in the world. The plume, which provides the hyphen between the two, plays an unconscious role. There is an erring of sensation – the plume touches without feeling.

In *WOODPECKER'S BALLET* of 1986 small hammers are interrupted in their motion by the surface of the mirror which reflects them back again, as if driven by an ancient memory. Thus, the external world controls the feelings that seek some kind of continuity.

In *MACHINE-PAWN*, the blades of a fan open and close. This fan-like motion of expansion tries to unify the inside with the outside, the object with the space around it, in an endless effort. The incisive folding and unfolding of the blades in space is an attempt at fusion and at a new beginning. There is an epiphany within the motion as it is born. The shift from expansion to retraction is internally compelling. The return to the original closed position is that which allows for constant renewal of movement. At one point the machine begins to vibrate with an uninhibited eroticism in which satisfaction and pain seem to be in harmony with each other. The more momentum the movement gains the more it seems to be the barer of metamorphosis. The obsessional tension of an imprisoned hammer (as in *TWIN HAMMER* of 1982) is unshakable evidence: the movement is greater than its parts, it changes them, it alters them, it puts them into a time which is altogether different from the temporality in which we exist. It is a metamorphosis which not only understands "protection," but also how to break new ground and most importantly how to offer us another use of Time – in short it dreams that it is a bird: it dreams itself into a state of ecstasy.

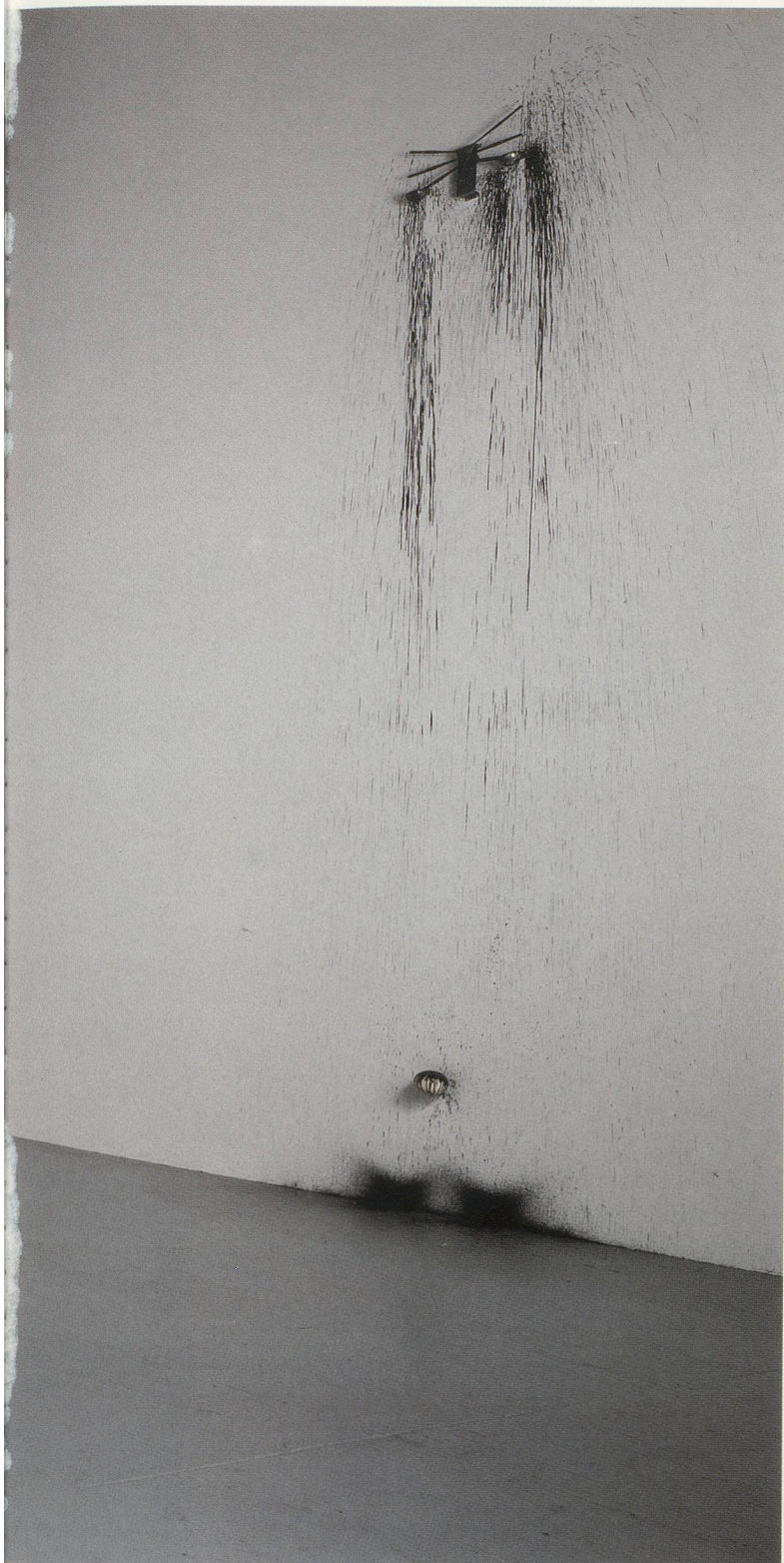
One could say that the work of Rebecca Horn is born in a perpetual and harsh battle between poetry and her mechanical devices. Between these two intrinsically contradictory substances, between these two rivals there is no winner. They are both imprisoned in the persistent circle of creativity: their ongoing battle is proof again that a work of art is not the result of a decorative choice, but is born of necessity. It is the product of possession and loss; it is the child of contradictions.

(Translated from the Greek: Karen Van Dyck)

² in: *Catalogue Kunsthau Zurich*, 1983, p. 93

Rebecca Horn





VORHERGEHENDE SEITE / *PRECEDING PAGE*:
REBECCA HORN, DAS BAD DER VERSPIEGELTEN TAUTROPFEN /
THE BATH OF THE REFLECTED DEW DROPS, 1985,
INSTALLATION, «PROMENADE» AUSSTELLUNG /
EXHIBITION, PARC LULIN GENÈVE.

REBECCA HORN, *THE YELLOW-BLACK RACE OF PIGMENTS* /
DER GELB-SCHWARZE WETTlauf DER PIGMENTE, 1986,
INSTALLATION, MOCA, MUSEUM OF CONTEMPORARY ART
LOS ANGELES, 1986/87.

EDITION FÜR PARKETT /
EDITION FOR PARKETT

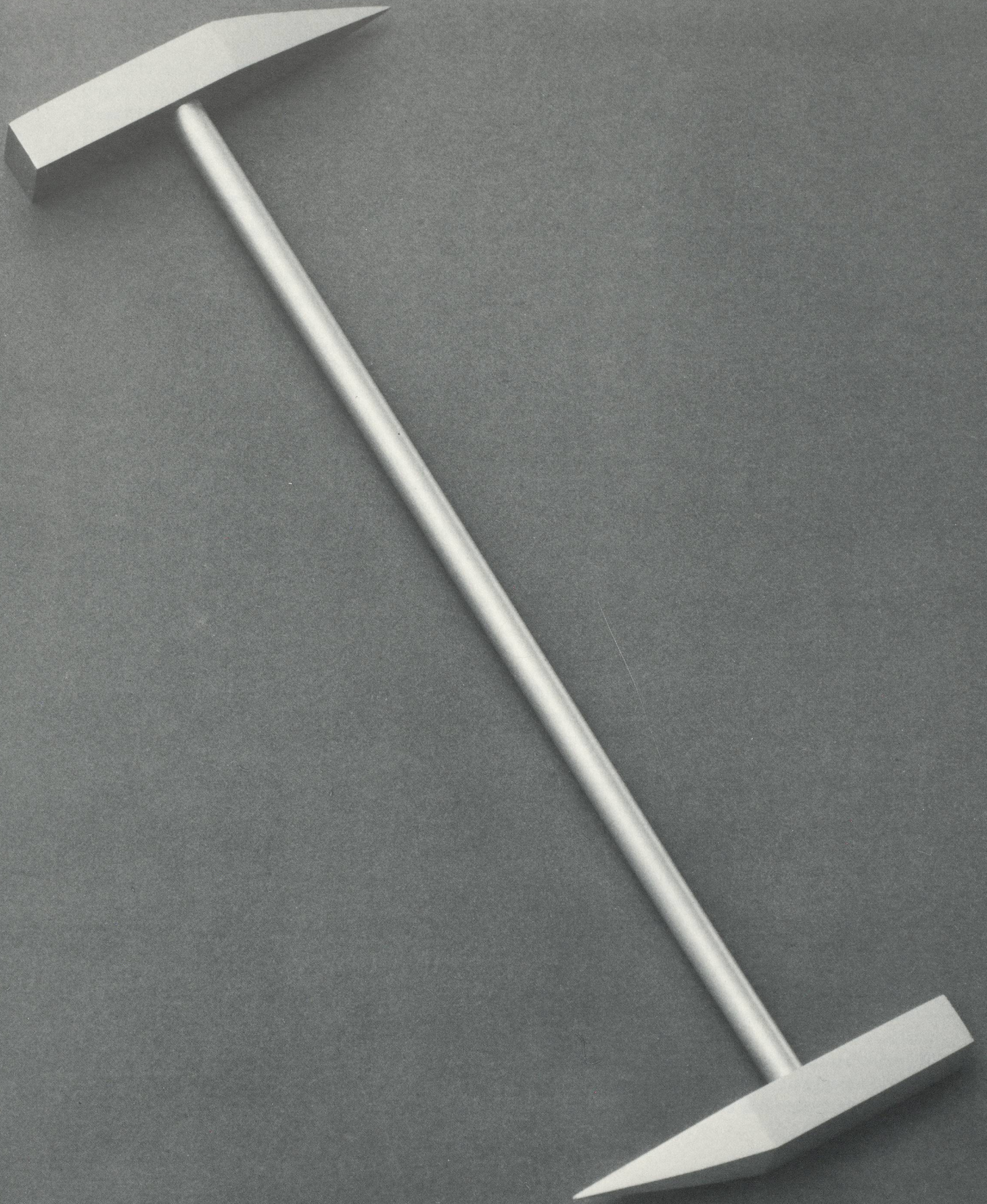
REBECCA HORN, DER DOPPELGÄNGER, ("THE DOUBLE"), 1987

EDITION EINES HÄMMERCHENS, AUFLAGE: 99 EXEMPLARE, 25,2 x 8,2 x 0,7 cm,
MESSING VERSILBERT,
EINGELEGT IN EINE SIGNIERTE UND NUMERIERTE SCHACHTEL.

SILVER PLATED BRASS HAMMER, $9\frac{3}{4} \times 3\frac{1}{6} \times \frac{1}{4}$ ",
PLACED IN A SIGNED AND NUMBERED BOX, EDITION OF 99.

Jede Nummer der Zeitschrift entsteht in Collaboration mit einem Künstler, der eigens für die Leser von Parkett einen Originalbeitrag gestaltet. Dieses Werk ist in der gesamten Auflage abgebildet und zusätzlich in einer limitierten und signierten Vorzugsausgabe erhältlich.

Each issue of the magazine is created in collaboration with an artist, who contributes an original work specially made for the readers of Parkett. The work is reproduced in the regular edition. It is also available in a signed and limited Deluxe-Edition.



Buster's Bedroom —

SYNOPSIS ZU EINEM FILMPROJEKT
VON REBECCA HORN

MARTIN MOSEBACH

Martin Mosebach ist Schriftsteller in Frankfurt a. M.
Gemeinsam mit Rebecca Horn verfasste er das Drehbuch zum Filmprojekt
«Buster's Bedroom».

BUSTER'S BEDROOM ist eine Geschichte aus dem Reich der absurden Reiseerzählungen, von Lukians REISE AUF DEN MOND über Swifts GULLIVER zu Carrolls ALICE IN WONDERLAND. Das fremde Land, das der Reisende, der aus der Normalität kommt, in diesem Fall erforscht, ist ein Sanatorium für verrückt gewordene Filmstars, in der kalifornischen Wüste gelegen. Mika, eine junge Eurasierin, ist auf der Suche nach Spuren ihres grossen Idols – Buster Keaton, über den sie eine Doktorarbeit schreiben möchte. Keaton, der in den 30er Jahren eine Zeitlang zu viel trank, soll in «Nirvana House», so heisst das Sanatorium, eine Entziehungskur gemacht haben. Inzwischen ist von einem seriösen Klinikbetrieb in «Nirvana House» nicht mehr viel übriggeblieben. Der letzte dubiose Arzt hat das Sanatorium verlassen. Die wenigen Patienten, die sich noch in dem verwahrlosten Gemäuer aufhalten und es nicht verlassen wollen, haben, um dem Schein nach aussen hin zu genügen, einen der ihren zum Chefarzt gewählt. «Doktor» O'Connor ist aber keineswegs eine so harmlose Gestalt wie seine in ihre Träume ganz eingesponnenen Mitpatienten. Er experimentiert mit Schlangengift, hält sich zahlreiche gefährliche Reptilien im Keller und kann sich in aufbrausen-

den Momenten in unbeherrschbaren Krämpfen verirren. Mika, die arglose Forscherin, erlebt aber gerade ihn zunächst als den einzig geistig gesunden Bewohner von «Nirvana House». Sie ist vor den Toren der Klinik verunglückt, gerade als sie am Ziel ihrer Hoffnungen, die sich alle auf neue Ergebnisse über Buster Keaton beziehen, angelangt war, und erfreut sich nun seitens der Insassen der Anstalt einer liebevollen Pflege.

Da gibt es die grossartige Mrs. Serafina Tannenbaum, den in Schönheit alternden Star, die in einem Eisschrank Schmetterlinge als die vereisten Seelen ihrer dahingeshiedenen Liebhaber konserviert. Serafina verbringt ihre Tage in einem raffinierten Kult der Wiederholung: Sie lässt sich junge Männer kommen, die sich im Typ gleichen, und spielt mit ihnen immer wieder neu eine alte Liebesgeschichte durch. Mr. Warlock sammelt Blütenstaub in dem überreich blühenden Garten und füllt ihn in Leinensäckchen, die lauter Namen tragen, die mit A anfangen. Mr. Silver ist ein besessener Pianist, der seine kostbaren Konzertflügel mit Methode zerstört. Mrs. Daniels hat sich durch Whisky längst in den Zustand der Bewegungsunfähigkeit befördert und säuft nun vermittels mechanischer Prothesen weiter. Mr. Smillion ver-

wirklicht seine Träume als grosser Filmproduzent durch die «Prüfung des Talentes» unbedarfter Krankenschwestern. Mika gilt im Kreise solcher Exzentriker, die ihren Wahn zufrieden ausleben können, als willkommene Bereicherung; ihre Suche nach Buster Keaton wird in «Nirvana House» zu einer Narrheit wie andere auch.

Eine bedrohliche Note erhält Mikas Aufenthalt allerdings in dem Masse, in dem «Doktor» O'Connor Mika zu beachten beginnt. Die Spannung zwischen beiden gipfelt in einem Besuch Mikas in O'Connors Schlangenkeller, der übel ausgeht: Mika wird gebissen und bekommt Gelegenheit, «Doktor» O'Connor, der ihr zwar gewissenhaft hilft, mit andern Augen anzusehen. Schliesslich ergreift sie die Flucht – zusammen mit einem der Burschen, die Serafinas Liebeskult befriedigen müssen. «Doktor» O'Connor bleibt ihr allerdings auf den Fersen. Zu fest sind die Fäden geschlungen. Wie eine Tote trägt er sie aus ihrem Haus, um sie in einer alten Ambulanz nach «Nirvana House» zurückzubringen. Das Verkehrshindernis, das ihn

scharf bremsen und Mika wie Schneewittchen aus ihrem Todesschlaf ruckartig wieder erwachen lässt, so dass sie augenblicklich in die Freiheit stürmen kann, ist wiederum ein kleines Reptil – mit dem starren, emotionslosen Ausdruck Buster Keatons.

Keaton ist in diesem Film unsichtbar gegenwärtig. Er verkörpert sich in Situationen und Tieren, in Bewegungen und Beschwörungen, vor allem aber im Tanz der belebten Gegenstände, einer grossen Gabel zum Beispiel, die in der letzten Szene vor den Augen O'Connors aus einer Reklametafel herausfällt und durch ihre Schritte den gewalttätigen Liebhaber zu verspotten scheint. Keaton ist das befreiende, spielerische Gesicht des Wahnsinns, wie er in «Nirvana House» seine anmutige Existenzform gefunden hat. «Doktor» O'Connor hingegen zeigt die Nachtseite dieses Wahnes: Obsession und Todesnähe. Die Geschichte lebt aus diesem Gegensatz: aus Spiel wird Ernst, aus Ernst wird wieder Spiel.

B u s t e r ' s *B e d r o o m -*

A SYNOPSIS OF A FILM PROJECT BY REBECCA HORN

MARTIN MOSEBACH

Martin Mosebach is a writer living in Frankfurt a. M. He is the co-author, with Rebecca Horn, of the film script of "Buster's Bedroom".

BUSTER'S BEDROOM is one of those absurd tales of travel in the tradition of Lucian's JOURNEY TO THE MOON, Swift's GULLIVER'S TRAVELS, or Carroll's

ALICE IN WONDERLAND. In this case, however, the traveler comes from normality and the target of her expedition is a sanatorium in the California desert for

film stars who have gone off the deep end. Mika, a young Eurasian, is looking for traces of her great idol, Buster Keaton, about whom she wants to write her doctor's thesis. Keaton, who suffered from bouts of drinking back in the thirties, supposedly underwent a withdrawal cure at 'Nirvana House', as the sanatorium is called. In the intervening years, the excellence of the services at Nirvana House have gone steadily downhill. The last questionable doctor has just left the clinic. The few remaining patients, unwilling to leave the crumbling compound, appoint one of their number to be head doctor in order to keep up appearances. But 'Dr.' O'Connor is by no means as harmless as his co-patients, who are each living in a private dreamworld. He experiments with snake poison, keeps numerous dangerous reptiles in the cellar and is prone to uncontrolled fits of rage. But to Mika, the ingenuous researcher, he initially appears to be the only sane resident of Nirvana House. Having had an accident at the gates of the clinic just as she has reached the destination of her hopes, of her desire to unearth new information about Buster Keaton, she is now being treated with loving care by the inmates.

There's marvelous Mrs. Serafina Tannenbaum, an aging beauty, who keeps a refrigerator full of butterflies – the frozen souls of her departed lovers. Serafina devotes her time to a sophisticated cult of repetition: she sends for young men, all of the same type, with whom she ceaselessly reenacts scenes of her old love stories. Mr. Warlock collects pollen in the luxuriantly flowering garden and puts it into linen bags, each given a name beginning with an A. Mr. Silver is a pianist possessed, who methodically destroys his valuable grand pianos. Whisky has long since reduced Mrs. Daniels to a state of prostrate immobility so that she can no longer drink without using mechanical prostheses. Mr. Smil-

lion acts out his fantasy of becoming a great film producer by giving unlikely nurses 'talent tests'. For this circle of eccentrics, all peacefully caught up in their own delusions, Mika is a welcome diversion. Her quest for Buster Keaton turns into a folly like all the other dreams at Nirvana House.

However, Mika's sojourn threatens to become dangerous when she attracts 'Dr.' O'Connor's attention. The tension between the two reaches the breaking point one day while she is visiting him in his cellar. A snake bites her and despite 'Dr.' O'Connor's solicitous care, she suddenly sees him in a different light. She finally tries to escape with one of the young men who have been summoned to gratify Serafina's cult of love. But 'Dr.' O'Connor is hot on her trail. The net has already been drawn too tight. He carries her out of her house and whisks her back to Nirvana House in a dilapidated ambulance. On the way, a traffic obstruction forces him to slam on the brakes. Jolted out of her sleep of death like Snow White, Mika rushes to freedom. The obstruction that saved her was a small reptile – with Buster Keaton's unblinking, stony-faced expression.

Keaton is invisibly present in this film. He materializes in situations and animals, in movements and incantations, but above all, in the dance of animated objects, like the huge fork that drops out of a billboard in the last scene and dances before O'Connor's eyes as if to mock the violent lover. Keaton's is the playful, liberating face of madness, which has found a charmed existence at Nirvana House. 'Dr.' O'Connor, as a man obsessed with death, shows the dark side of this madness. The juxtaposition of these opposing forces brings the story to life: play becomes serious and seriousness in turn reverts to play.

(Translation: Catherine Schelbert)

REBECCA HORN,
SKETCH FOR THE SCENARIO OF "BUSTER'S BEDROOM" /
SKIZZE ZUM SZENENABLAUF DES FILMS «BUSTER'S BEDROOM»
ORIGINAL SIZE / ORIGINALGRÖSSE.

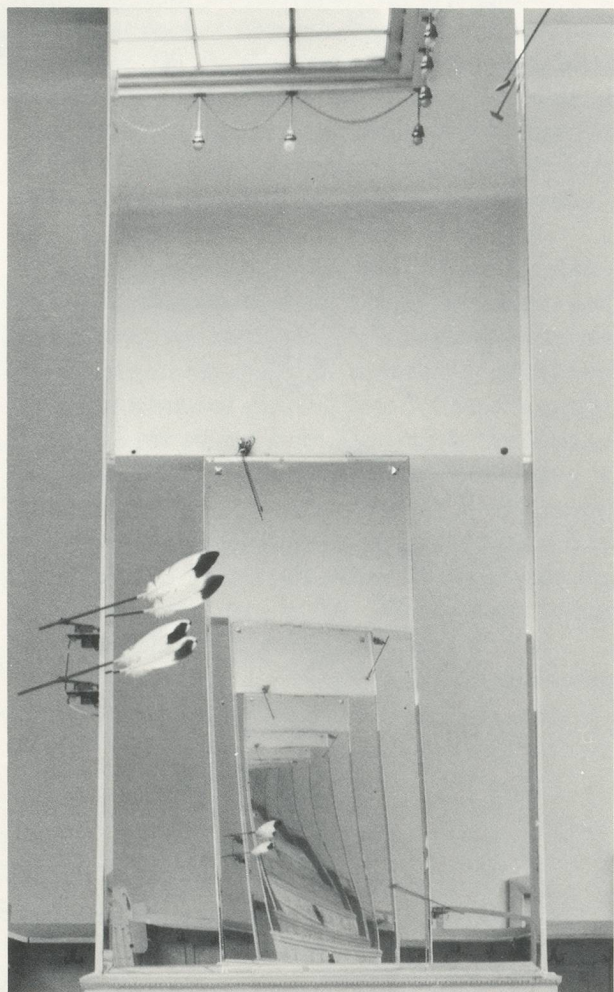
GEH VIEH DER

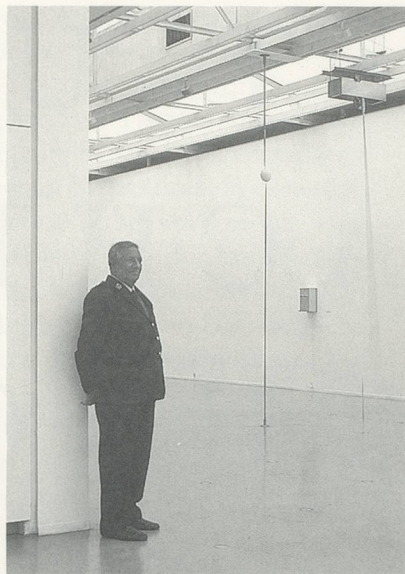
will dir ans Gefieder. Fliehst oder nicht.
Dir ein Gesicht andichten
vor dem Spieglein ist zwar Spitze und
gleich wärst du wer. Dann
aber einen Namen haben
müsstest ja und amen sagen. Zweimal ich!
gekräht und ausser sich vor
vorlauter Menschlichkeit. Also lieber
Beutetier und
aus dem Staub gemacht noch
vor dem Biss.

FELIX PHILIPP INGOLD

REBECCA HORN, BALLETT DER SPECHTE /
BALLET OF THE WOODPECKERS, 1986,
INSTALLATION, THEATER AM STEINHOF WIEN.
(Photo: Nanda Lanfranco)

FELIX PHILIPP INGOLD ist Schriftsteller und Literatur-
wissenschaftler in Zürich. Der hier abgedruckte Text stammt aus
einem unveröffentlichten Gedicht-Buch mit dem Titel «Augenlust».





REBECCA HORN -
EXHIBITION / AUSSTELLUNG, ARC PARIS, 1986.

PLUME AGED

*wants to pluck your plumage. To flee or not.
Rhyming you a face
before the mirror may be tops
the fate of fame. But
then having a name
you would have to scrape and bow. Twice I!
crowed and raving mad with such
too much humanity. Better
a beast of prey
and clear out before
the lunge.*

FELIX PHILIPP INGOLD

FELIX PHILIPP INGOLD is a writer and literary scholar in Zürich. The text printed here is from an unpublished, illustrated volume of poetry titled "Augenlust" (literally, "Eye's Desire").

DIE LIST UND DIE PRACHT- ENTFALTUNG

DANIEL SOUTIF

IM WERK VON REBECCA HORN GEHT ES UM DIE NATUR, UM DIE KUNST ALS «TECHNÈ», UM DIE KUNST ALS BILDENDE KUNST, UM DAS LEBEN SELBST.

Rebecca Horn konstruiert Maschinen. Bestünde deren Absicht nur darin, zu überlisten, Kriegslisten zu erzeugen, wie die Grundbedeutung der altgriechischen Ausdrücke «mechanè» oder «mèchanaomai» lautet, würde es sich um eine simple technische Angelegenheit handeln. Doch im Unterschied zu allen anderen Maschinen begnügen sich diejenigen von Rebecca Horn gerade nicht mit der blossen Überlistung. Die zum Selbstzweck gewordenen Maschinenobjekte führen sich vor.

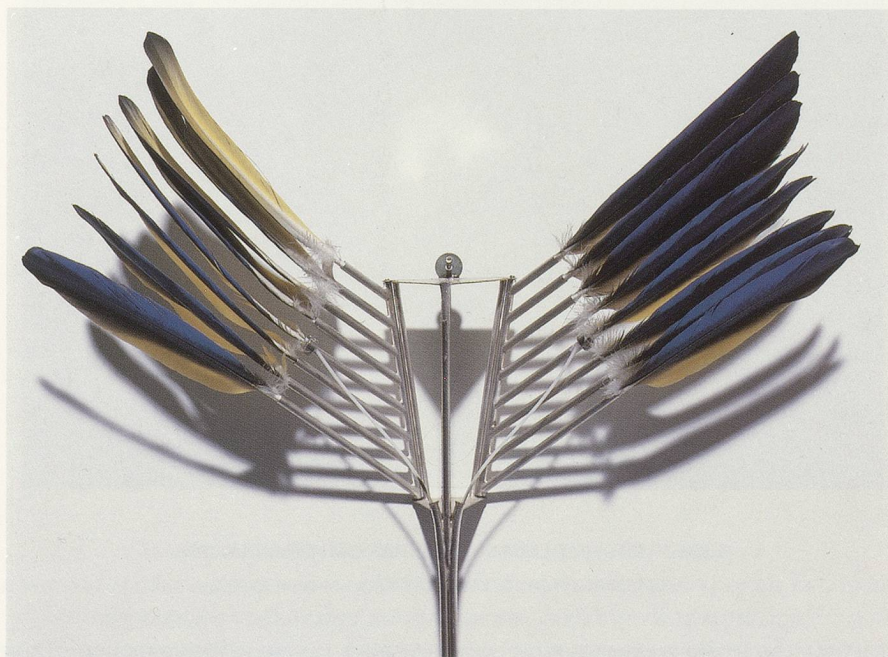
Gemäss einer alten, seit Descartes, ja Aristoteles produktiven Vorstellung wollte der Mechanismus das Leben und die Organismen begreifen, indem er deren Intelligibilität auf das Modell der Maschine übertrug, die der Mensch als Überlistungswerkzeug für eigene Zwecke erbaute. In einem vielzitierten Text aus der PRAXIS MEDICA von Baglivi, dem italienischen Arzt aus der Schule

der Iatromechaniker, heisst es: «Was ist der zahnbewehrte Kiefer anderes als eine Zange? Der Magen ist ein Kolbenzylinder; die Venen und Arterien, das ganze Gefässsystem sind hydraulische Schläuche; das Herz ist eine Sprung-Feder; die Eingeweide sind Filter, Siebe; die Lunge ist ein Blasebalg; und was sind die Muskeln anderes als Stränge? Die Augenhöhlen anderes als Rollen und so weiter...»¹ Eine verführerische Metapher, die das aufregende Phänomen des Lebens hinreichend zu umschreiben glaubt. Die Materie verstehen hiesse demnach ein kleines mechanisches Geheimnis lüften. Das Lebendige begreifen käme der Tätigkeit gleich, unter den Kleidern und Federn die Räder und Rollen des Flötenspielers oder der gehenden, schnatternden und fressenden Ente von Jacques de Vaucanson (1709–1782) zu betrachten, welcher seine berühmten Androiden nur baute, um sie an der Reduktion des Geheimnisses des Lebens teilhaben zu lassen. Bloss kann, wie Georges Canguilhem grossartig aufgezeigt hat, der Mechanismus das Leben nur unter der Bedingung erklären, dass dieses zuvor die Maschine geschaffen hat. Ein Teufelskreis, den kein Automatismus je durchbrechen wird... Natürlich muss die Maschine, wenn sie eine mechanische Erklärung

DANIEL SOUTIF ist Kunstkritiker bei der Zeitung «Libération» in Paris und Philosophieprofessor.

des Lebens geben will, Autonomie erlangt haben, genauer: zum Automaten geworden sein. Dies ist seit Aristoteles der Fall, der – lange vor Descartes und dessen Menagerie von Tiermaschinen – die tierischen Organe mit Teilen von Kriegsmaschinen verglich, etwa mit jenen Katapulten, in denen die Kriegslist der Griechen ihren vollendeten Ausdruck fand. Dennoch bleibt auch der Automat, das heisst die vom Mechaniker scheinbar unabhängige Maschine, ein Produkt von dessen List und wäre nichts ohne ihn. Kurz, der Mechanismus scheitert

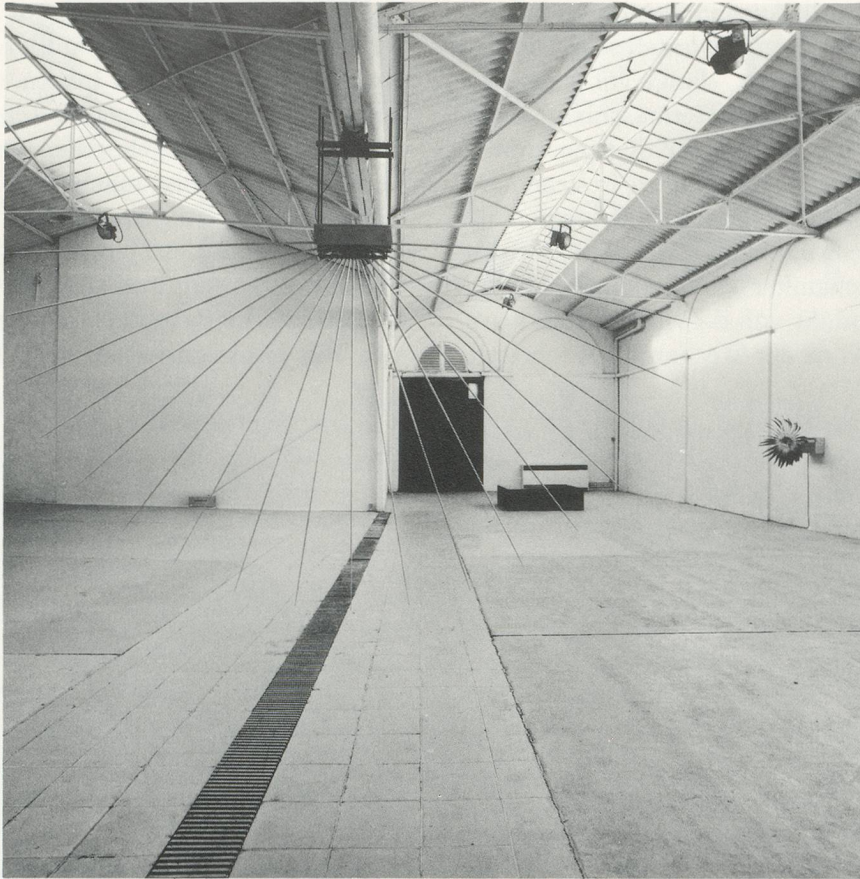
Die Maschine ist übrigens nur solange ein blosser Mechanismus, als man sie als solche zu betrachten gewillt ist. In ihrem Innern, in dieser Verbindung von sich bewegenden Teilen, die strengen kausalen Gesetzen gehorchen, entdeckt man keinerlei List. Die List macht sich erst bemerkbar, wenn man das Augenmerk auf den Zweck, das heisst den Plan des Geräts richtet, der natürlich von aussen kommt und nicht die Funktionsweise, sondern die Existenz desselben erklärt. «Während sich die Funktionsweise einer Maschine durch



REBECCA HORN, SCHMETTERLINGS-MASCHINE / BUTTERFLY MACHINE, 1986. (Photo: Jon Abbott)

als Metapher, um zur Metonymie zu werden. Die Maschine erlaubt es nicht, das Leben vermittels einer Analogie zu ergründen, zu deren erklärendem Ausgangspunkt es sich selber macht, aus dem einfachen Grund, weil die Maschine selber ein Teil, ein Produkt des Lebens ist. Der Mechanismus stolpert im Endeffekt über den Mechaniker. Denn es hat eines Lebewesens bedurft, um die Maschine zu erzeugen, die nur eine Verlängerung ihres Schöpfers ist. Ohne ihn kann die Maschine nicht bestehen. Den Erzeuger auf das Erzeugte zu reduzieren, wäre eine Synekdoche, die naturgemäss nichts erklärt.

reine Kausalitätsverhältnisse erklären lässt», schreibt Canguilhem, «lässt sich ihre Konstruktion nicht ohne ihre Finalität, nicht ohne den Menschen begreifen.»² Anders ausgedrückt: Maschinen sind sehr wohl Überlistungsgeräte, allerdings eines Lebewesens, das es bei ihrer Herstellung versteht, Finalität vorübergehend in Kausalität zu verkehren; vorübergehend deshalb, weil die List zur Gänze auf der Annahme dieser Verkehrung beruht, die nur so lange dauert, wie dies für das Funktionieren der Mechanik erforderlich ist, nämlich von der Inangriffnahme bis zum Abschluss der Maschine. Zeigen Räderwerk und Zugfedern einer



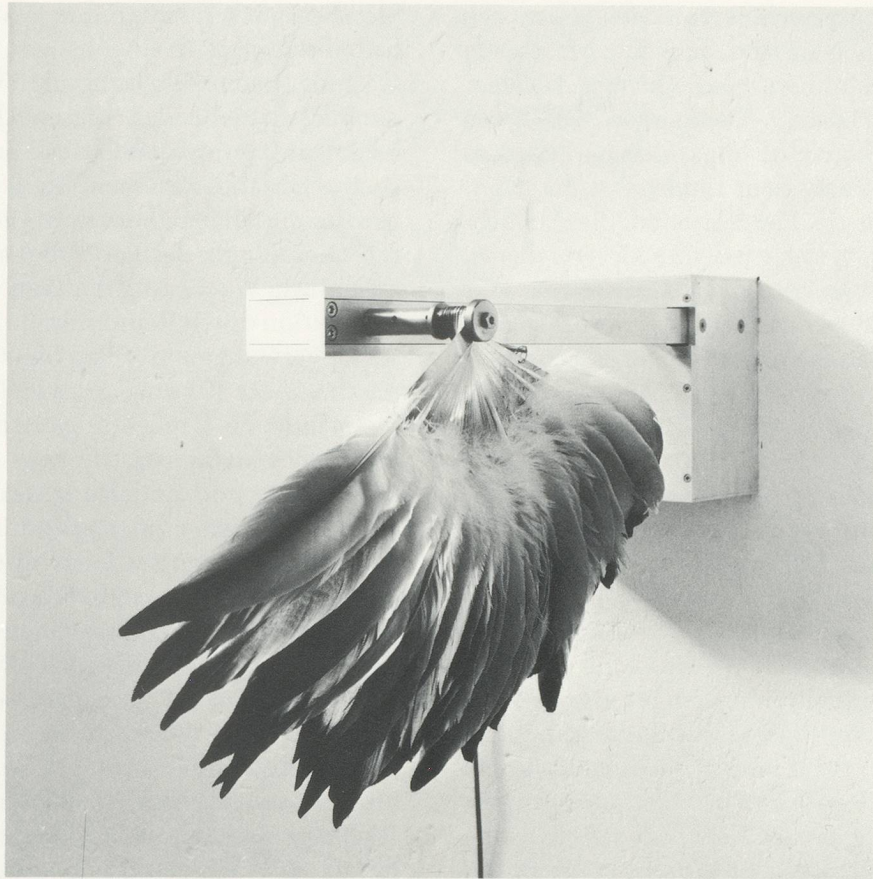
REBECCA HORN, HÄNGENDER FÄCHER / HANGING FAN, 1982,
INSTALLATION, "GEWAD" GENT. (Photo: Piet Ysbäie)

«DIE METALLSTÄBE HÄNGEN DICHT ANEINANDERGEPRESST VON DER DECKE. LANGSAM ÖFFNEN SIE SICH ZU EINEM HALBKREIS.» /
"THE METAL RODS HANG FROM THE CEILING, TIGHTLY PRESSED TOGETHER. THEY SLOWLY OPEN OUT TO FORM A SEMI-CIRCLE."

Uhr die Stunde an, so weil der Uhrmacher dieses Resultat, diesen Zweck beabsichtigte und, um beides zu vollenden, Ursache und Wirkung richtig aufeinander abgestimmt hat. Der Sinn der Maschine liegt in ihrer Verwendung, ausserhalb ihrer selbst.

«Entweder führt die Kunst aus, was die Natur nicht auszuführen vermag, oder sie imitiert sie.»³ Die Kunst, von der Aristoteles hier spricht, beschränkt sich nicht auf unseren Begriff von bildender Kunst, sondern schliesst diese in das umfassendere Universum einer «technè» ein, die dem Modell

der natürlichen Finalität folgt – mit einer einzigen Abweichung: während die Finalität den natürlichen Wesen immanent ist, ist sie den Erzeugnissen der Kunst durch einen äusseren Agenten eingeschrieben. Nach Aristoteles also unterscheidet sich die «technè» – und mit ihr die Maschine als ihre eindrucklichste Manifestation – ebenso von der Natur wie eine Sache, die ihre Bestimmung *a u s s e r h a l b* ihrer selbst hat, sich von einer anderen Sache unterscheidet, die ihre Bestimmung *i n n e r h a l b* von sich trägt. Ansonsten unterscheidet sich die Beziehung zwischen der «technè»



REBECCA HORN, KLEINES FEDERRAD / SMALL FEATHER WHEEL, 1982.

«DER HÄNGENDE FLÜGEL EINES SILBERKRANICHS SPREIZT SICH, BIS DIE ERSTE FEDER DIE LETZTE BERÜHRT.
FÜR SEKUNDEN DREHT SICH DAS FEDERRAD IM KREIS UND FÄLLT PLÖTZLICH,
IN SEINER BALANCE GESTÖRT, RUCKARTIG IN SICH ZUSAMMEN.» /

"THE HANGING WING OF A SILVER CRANE SPREADS ITSELF AROUND UNTIL THE FIRST FEATHER TOUCHES THE LAST ONE.
FOR A FEW SECONDS THE FEATHER WHEEL TURNS IN A CIRCLE AND THEN SUDDENLY COLLAPSES, OUT OF BALANCE, WITH A JERK."

und der Natur in keiner Weise von jener moderneren zwischen der Prothese und dem von ihr ersetzten Organismus. Auch heute noch beruht das typisch technische Verhältnis zwischen Maschine und Natur, Maschine und Leben auf Ergänzung und Imitation. Deshalb wird der Mechanismus, der dieses Verhältnis aus Unwissenheit verkehrt, indem er das Lebendige auf die Maschine, mithin den Organismus auf das Organ zu beschränken vorgibt, stets produktiv sein. Und falsch.

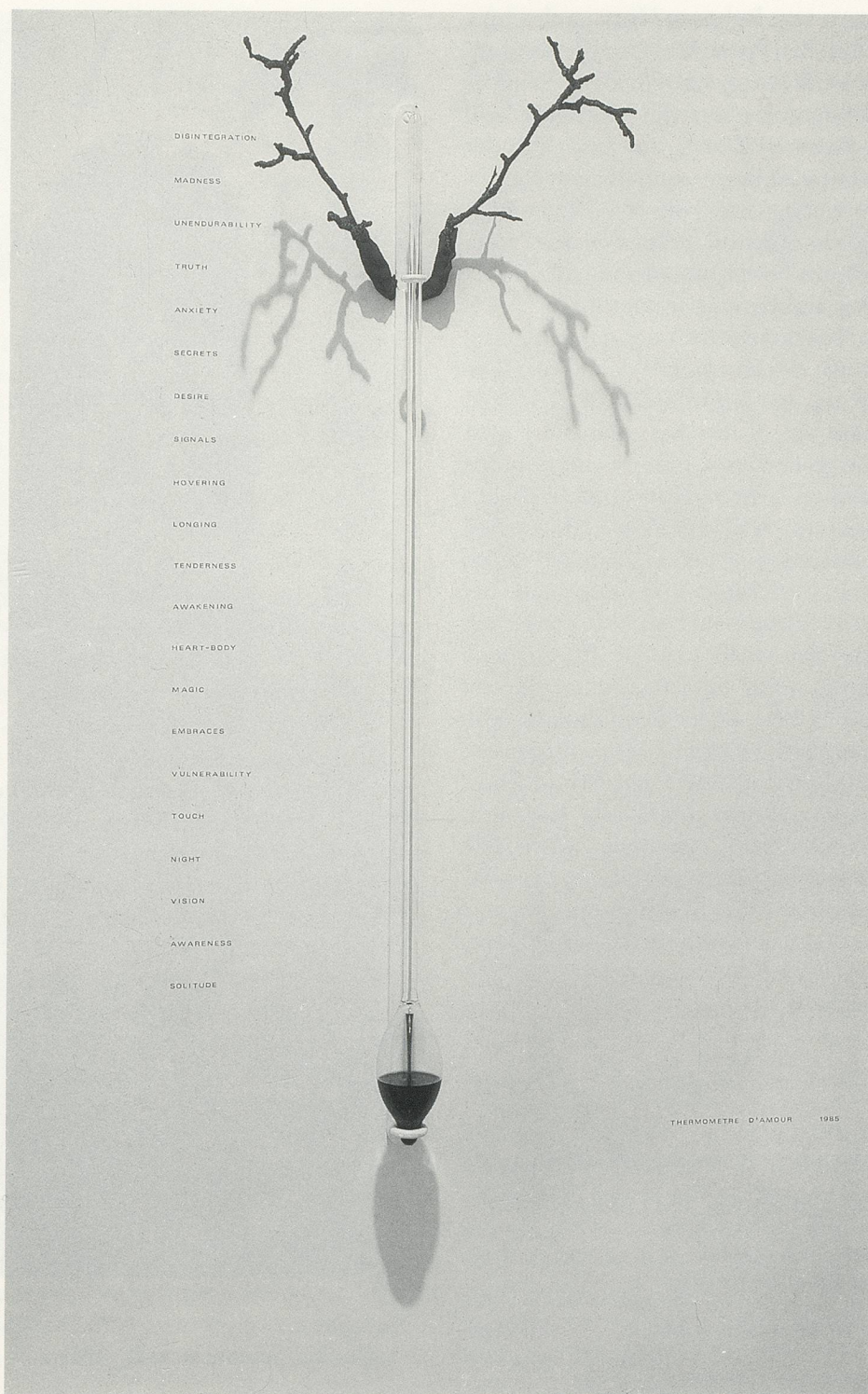
Im Unterschied zu den Automaten von Jacques de Vaucanson und dessen Nachfolgern sind die

Maschinen von Rebecca Horn nicht mechanistisch. Sie imitieren das Leben, wollen aber nicht mit diesem verwechselt werden. Nichts verbindet sie mit der berühmten künstlichen Ente, die nach den bei Edgar Allan Poe zitierten Worten von Doktor Brewster «alle Verhaltensweisen und Gesten des Lebens», von der Nahrungsaufnahme bis zur Verdauung, «so vollkommen ausführte, dass sämtliche Betrachter der Illusion erlagen».⁴ Nichts von diesem Mimetismus und Illusionismus ist in Rebecca Horns Maschinen zu finden. Selbst die wunderbare Pfauenmaschine von 1982 oder

die Schmetterlingsmaschine von 1986 geben sich schlicht als das, was sie sind. Schlichte Maschinen aus Pendeln, Hämmern, beweglichen Fächern, automatischen Federn... Denkt man bei diesen zum Teil beunruhigenden Apparaten ans Leben, so tut man es nie unter dem Eindruck einer oberflächlichen Analogie. Die Imitation, die Ähnlichkeit liegen tiefer. Wie die lebende Materie dienen diese Maschinen keinem sichtbaren Zweck. Wie diese zeigen sie bloss ihre Gestalt, wodurch sie sich nicht der mechanischen, sondern der ästhetischen, der bildenden Kunst zuordnen. Diese mechanischen Objekte sind – wie die Blumen, die Kant «freie natürliche Schönheiten» nennt⁵ – freie künstliche Schönheiten. Ihre Bestimmung impliziert keinerlei List, da sie zur Gänze auf der Erscheinung und der Prachtentfaltung beruht.

Die heutigen Biologen wollen gemäss ihrem «zentralen Dogma»,⁶ wonach die durch das chromosomenbestimmende DNS-Band im Zellkern gespeicherte Information ausreicht, um über die Proteinsynthese, mithin über die Organisation der lebenden Materie und ihrer Formen Auskunft zu geben, ja sie wollen in der Prachtentfaltung und in der Zierde, an denen das Leben so verschwenderisch reich ist, bloss den Effekt von Programmen sehen. Diese sehen sie dazu bestimmt, die Gattungen zu erhalten, das heisst sich selber zu wiederholen. Nach Jacques Ruffié zum Beispiel, der bei Vögeln beobachtet hat, dass «die Kopulation im allgemeinen nach einer Werbezeremonie erfolgt, die dazu dient, den potentiellen Partner anzulocken und zu stimulieren», sind Prachtentfaltung und Imponiergehabe nichts anderes als «eine ethologische Schranke, die die genetische Autonomie der Gattung schützt».⁷ Das hiesse, dass Prachtentfaltung und Imponiergehabe die Funktion hätten, die natürliche Selektion vorwegzunehmen. «Jedes Sich-Schmücken, das im Zusammenhang mit einer erfolgreichen Kopulation steht», schreibt in ähnlichem Sinn Jacques Monod, «verstärkt und unterstützt den Selektionsdruck und begünstigt infolgedessen die Vervollkommnung des Sich-Schmückens.»⁸ Die Bedeutung der Prachtentfaltung oder allgemeiner des Sich-Schmückens läge somit in der Anpassung. Prachtentfaltung und

Sich-Schmücken hätten ihre Bestimmung ausserhalb ihrer selbst, in einer listigen Machination der Gattung, deren Erhaltung die Finalität, die Teleonomie der lebenden Materie konstituiert. Die belebte Materie hätte, selbst in ihren verführerischsten Manifestationen, nur den einen Sinn, sich gemäss der allgemeinen Entropie selbst zu erhalten. Diese Logik des Lebendigen, die letzteres als eine blosser Wucherung der Gene begreift und die Produktion durch Reproduktion erklärt, sieht sich somit gezwungen, die Prachtentfaltung metonymisch auf die Paarung zu reduzieren. Nichts verbietet indes die Umkehrung dieser Ordnung, es sei denn jenes metaphysische Postulat, das den kurzen Lebens- und Entfaltungsmoment des Individuums zugunsten einer unendlich langen Dauer der Gattung oder des Gens disqualifiziert. Weshalb nicht die Frage stellen, wozu die Reproduktion dient? Ist das Huhn weniger wert als das Ei? Weshalb taugen Prachtentfaltung und Zierde nur im Hinblick auf die Sexualität – ein Wort, das hier nicht Begehren meint, da es im Zusammenhang mit der Reproduktion steht? Weshalb den Kreis, um den es sich ja handelt, nicht in die umgekehrte Richtung drehen und im Eigenleben des Individuums, in Prachtentfaltung und Zierde, das Ende der Sexualität und der Reproduktion sehen? Diese Frage gehört freilich weniger in den Bereich der Biologie als der Ästhetik. Doch wäre es falsch, diesen Schritt zu verweigern; man riskiert, die Ausdrucksweise von Kunst und Natur nie zu begreifen. So verwundert es nicht, dass Kant, der die Schönheit keineswegs zufällig als «die Form der Zweckbestimmung eines Gegenstands, die in demselben als solche nicht zur Darstellung gebracht ist» definierte, inspirierter war als unser zeitgenössischer Ethologe, als er behauptete, «der Vogelgesang drücke Heiterkeit und Lebensfreude» aus, oder als er, um die schon erwähnte «freie Schönheit» der Blumen zu erklären, notierte, ausser den Botanikern wisse fast niemand, was eine Blume sei, um gleich darauf hinzuzufügen, «auch derjenige, der die Blume als Fortpflanzungsorgan der Pflanze erkennt, achtet nicht auf diese natürliche Bestimmung, wenn er nach seinem Geschmack urteilt».⁹



REBECCA HORN, THERMOMÈTRE D'AMOUR, 1985, 75 x 28 x 10,2 cm / 29 1/2 x 11 x 4". (Photo: Jon Abbott)

Die Maschinen von Rebecca Horn sind schön, weil sie sich – zwischen Produktion und Reproduktion – für die Verführung entscheiden. Von der Technik übernehmen sie nur die Mechanik und vergessen den äusseren Zweck, die List. Von der lebendigen Natur und ihrer unablässigen Reproduktion übernehmen sie nur die reine Zurschau-stellung der Ordnung und vergessen die sogenannten teleonomischen Funktionen. In der Ästhetik ihrer rituellen, unbegrenzt wiederholten Bewegungen verknüpfen sich die heutzutage getrennten Fäden der Technik, der Kunst und der Natur. «Die Natur», sagte Kant, «ist schön, wenn sie gleichzeitig den Anschein von Kunst hat; und die Kunst kann nur schön genannt werden, wenn wir uns bewusst sind, dass es sich um Kunst handelt, während sie uns als Natur erscheint.»¹⁰ Die Maschinen von Rebecca Horn entsprechen in schönster Weise dieser doppelten Forderung. Wie sollte man bei ihrem Anblick übersehen, dass es sich um Kunst handelt, wo sie sich doch explizit als einfache Maschinen präsentieren? Und wie sollte man sie nicht «als Natur» sehen, wo sie doch die absolute ästhetische Grundlosigkeit des Lebens imitieren? Im nichtreduzierbaren Moment objektiver Emotion, den diese Maschinen unablässig erneuern, gehen Kunst und Natur ineinander über. Die Prachtentfaltung triumphiert solchermassen über sämtliche Listen.

(Aus dem Französischen von Ilma Rakusa)

ANMERKUNGEN :

¹ zit. bei Georges Canguilhem, «Machine et organisme», in LA CONNAISSANCE DE LA VIE, Vrin, S. 104.

² Canguilhem, ebd., S. 114.

³ Aristote, PHYSIQUE, II, 8, 199a, übers. von Carteron, Bd. 1, Les belles lettres, S. 77.

⁴ Edgar Allan Poe, «Le joueur d'échecs de Maelzel», in HISTOIRES GROTESQUES ET SÉRIEUSES, übers. von Ch. Baudelaire.

⁵ Emmanuel Kant, CRITIQUE DE LA FACULTÉ DE JUGER (Kritik der Urteilskraft), § 16, übers. von A. Philonenko, Vrin, S. 71.

⁶ Der Ausdruck stammt von René Thom, PARABOLES ET CATASTROPHES, ENTRETIENS SUR LES MATHÉMATIQUES, LA SCIENCE ET LA PHILOSOPHIE, Flammarion, S. 63.

⁷ Jacques Ruffié, TRAITÉ DU VIVANT, Fayard, S. 576.

⁸ Jacques Monod, LE HASARD ET LA NÉCESSITÉ, Le Seuil, S. 143.

⁹ ebd., § 17, 42 und 16, S. 76, 134 und 71.

¹⁰ ebd., § 45, S. 137.



REBECCA HORN, PARADIESWITWE / PARADISE WIDOW, 1975.

TRICKERY AND DISPLAY

DANIEL SOUTIF

THE WORKS OF REBECCA HORN RELATE TO NATURE, TO ART IN THE SENSE OF "TECHNÈ," ART IN THE SENSE OF THE FINE ARTS, AND FINALLY TO LIFE.

Rebecca Horn actually makes machines. If it were only a matter of trickery, of producing stratagems, as in the original sense of the ancient Greek words "mèchanè," "mèchanaomai," that would simply be a technical achievement, a sheer mechanism.

But unlike all other machines, those of Rebecca Horn are not limited to performing tricks; they show themselves off. Having thus become an end in themselves, these mechanical devices display themselves.

Mechanism is an old, fertile concept which since Descartes, even since Aristotle, has aimed to understand life and living organisms by means of explanations modelled on machines, which are tricks constructed by man to serve his own ends. Did not the Italian iatromechanist Baglivi write, in a frequently quoted passage in his *PRAXIS MEDICA*: "What are jaws armed with teeth, other than pincers? The stomach is only a chemical retort; veins and arteries, the whole vascular system, these are hydraulic tubes: the heart is a spring; the viscera are merely filters or sieves; the lung is only a bellows; what are muscles but ropes? What is the ocular angle but a pulley? And so on."¹ It is a seductive metaphor which seems to give an adequate account of that disturbing phenomenon, life. Compre-

DANIEL SOUTIF is an art critic for the newspaper "Libération" in Paris and a professor of philosophy.

hension of it would thereby be the equivalent of discovering some petty mechanical secret. Understanding live creatures would amount to the same thing as watching, beneath the garments or feathers, the wheels and pulleys of Vaucanson's flute player or duck. Incidentally, Vaucanson constructed his celebrated automata only as a contribution towards solving the mystery of living organisms. Except that - as Georges Canguilhem has admirably demonstrated - mechanism explains life only with the proviso that life first of all produced machines. This is a vicious circle that no automatism will ever break... Certainly in order to offer a mechanical explanation of life, a machine must have acquired its own autonomy, that is, it must have become literally an automaton. This explanation dates from Aristotle, who long before Descartes and his menagerie of animal-machines, identified the organs of an animal with the parts of military machines such as those catapults which were the main mechanical tricks of the Greeks. Nevertheless, even as an automaton, that is to say apparently independent of the artificer, the machine is only his trick, and would be absolutely nothing without him. In short, mechanism fails because it is not a metaphor but a metonym. The machine could not justify a view of life based on an analogy of which it is the first, explicative term, for the simple reason that the machine is a part of life, one of its products. In the end, mechanism comes up against the artificer. A living being had to generate the machine, which is thus the extension of its creator. Without him the machine could not exist. To reduce the creator to the machine is at most a synecdoche, which of course explains nothing.

In any case, the machine is pure mechanism only insofar as it is considered as a thing in itself. Then there is no trickery in it, that is to say in its combination of moving parts acting strictly in accordance with the laws of causality. The trick appears only if the end is considered, namely the purpose, obviously external to the device, which explains not how it works but why it exists. As Canguilhem puts it, "the action of a machine may be explained by purely causal relations, but the construction of a machine cannot be understood without reference both to its ultimate purpose and to man."² In other words, machines are indeed tricks, but tricks of the living being who in order to produce them can temporarily invert ultimate purpose into causality. Temporarily, for the trick consists essentially in acceptance of this inversion, which lasts only as long as the mechanism is in operation, or to put it another way, the time that separates the entrance of the machine from its exit. If the geared wheels and springs of a watch show the time, it is because the watchmaker willed that result, that end, and knew how to attain it by regulating the order of causes and effects. The purpose of the machine lies in its use, outside itself.

"Art either does what nature is powerless to effect or else imitates it."³ The art thus defined by Aristotle is not confined to our fine arts, but it includes them in the more general universe of "technè" conceived on the model of natural finality, with the proviso that if finality is inherent in natural beings, it is on the contrary built into artistic products by an external agent. Thus, according to Aristotle, "technè," and with it the machines that are its most spectacular manifestation, are distinguished from nature as that which has a purpose beyond itself, as distinct from that which is an end in itself. In fact the relationship of "technè" to nature is almost identical with the modern relationship of a prosthesis to the organism that it completes. Such, up to the present day, is the typically technical link between machines and nature or life: complement, imitation. That is also the reason why mechanism, which ignores the link and inverts it by claiming to reduce the living being to a machine, and therefore the organism to the organ, will always be fertile. And false.

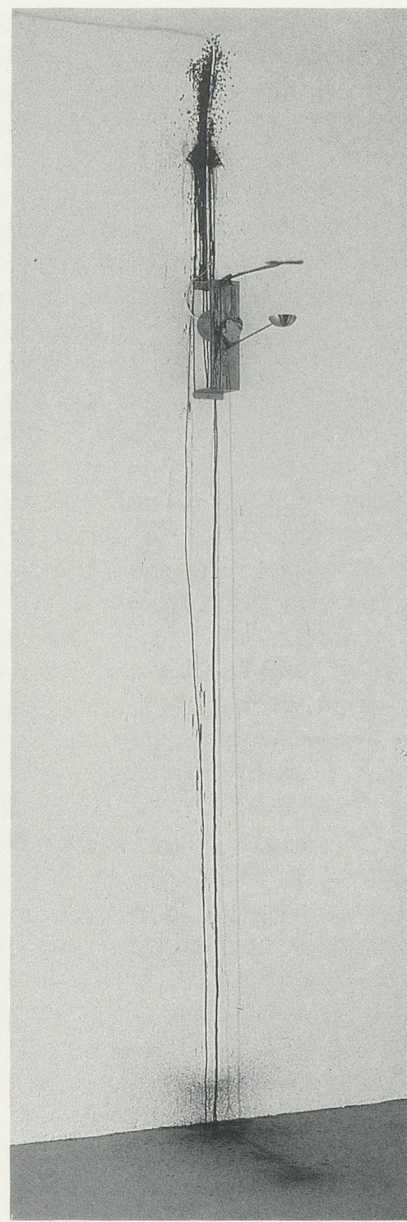
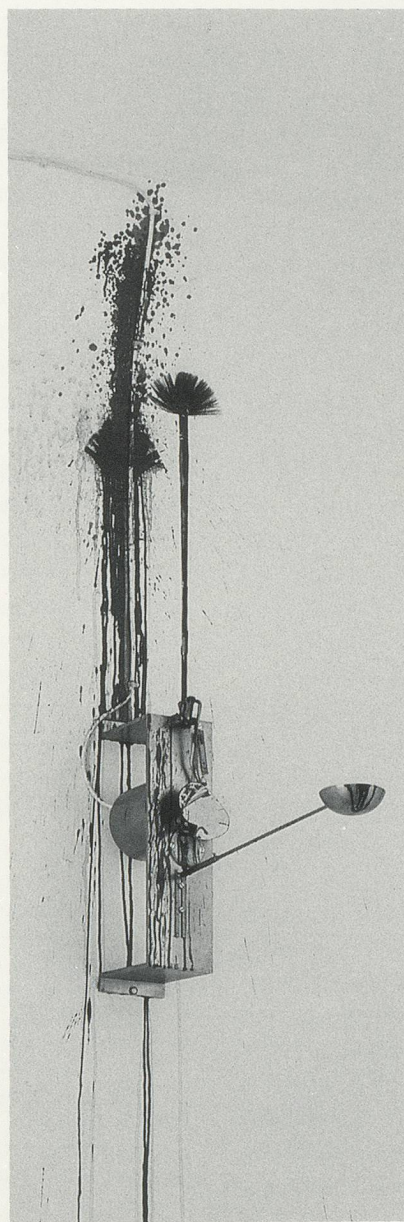
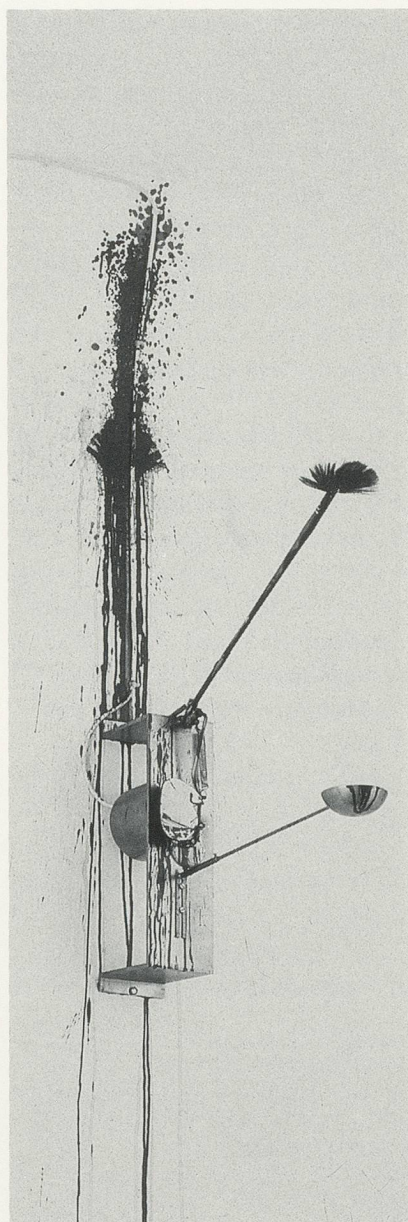
Unlike the automata of Vaucanson and his rare followers, the machines of Rebecca Horn are not

mechanistic. They imitate life, but do not claim to be taken for it. They have nothing to do with the famous artificial duck which according to Edgar Allan Poe's Doctor Brewster simulated all the attitudes and gestures of life, from feeding to digestion, so perfectly that all who saw it were taken in by the illusion.⁴ The machines of Rebecca Horn lend themselves to no mimesis or illusion of that kind. In their smooth metallic brilliance, all of them – even the admirable Peacock Machine of 1982, even the Butterfly Machine of 1986, present themselves simply as what they are: clocks, hammers, articulated fans, automatic tongues... If one thinks of life when looking at these sometimes disturbing devices, it is not the effect of a superficial analogy. The imitation and resemblance have a deeper origin. Like a living organism, these machines serve no apparent purpose. Like it, on the contrary, they only display their own composition. In so doing they are in the domain not of mechanical art but of aesthetic art, the fine arts. Like those flowers of which Kant speaks, calling them "free natural beauties,"⁵ these mechanical contrivances are free artificial beauties. Their purpose implies no trickery, since it resides entirely in their appearance, their display.

Biologists at the present time, faithful to their "central dogma"⁶ – according to which the information stored at the centre of the cell nucleus by the ribbon of deoxyribonucleic acid forming the chromosome adequately accounts for the synthesis of proteins, and thence for the organisation of the living organism and its forms – are unwilling to see, in the displays and adornments that life presents in such profusion, anything beyond programmed behaviour patterns concerned only to protect the invariance of species, that is to repeat themselves. If we are to believe for example Jacques Ruffié, who observes on the subject of birds that "coupling generally occurs after a nuptial display which attracts and stimulates the possible partner," the display represents only "an ethological barrier which protects the genetic autonomy of the species."⁷ This amounts to saying that the sole function of the display

REBECCA HORN, POLLINATING BRUSH MACHINE, 1987 /
BESTÄUBUNGSPINSEL / MACHINE WITH BRUSH, BLACK INK. /
MASCHINE MIT PINSEL, SCHWARZE TINTE.

(Photos: Rudolf Wakonigg, Dorothee Fischer)



is to assure natural selection. Jacques Monod, taking the same view, notes that "all adornment associated with the success of coupling only reinforces and as it were confirms the initial pressure of selection, and consequently promotes any improvement of that adornment."⁸ The value of display, and more generally of adornment, are taken to be purely adaptive. Display and adornment would thus have a purpose outside themselves, in a trick – a machination – of the species, whose invariance would constitute the entire final purpose, the entire teleonomy of the living organism. Even in its most seductive manifestations, the living order would have no other aim than to maintain itself against a background of generalised entropy. This logic of the living organism, which views it as a mere excrescence of its own genes and explains their production simply as reproduction, is thus obliged to reduce display by metonym to pairing. Yet there is no reason why that order should not be inverted, except a metaphysical postulate which disqualifies the brief moment of life and display in favour of the immensely long duration of the species or the gene. Why not ask what is the purpose of reproduction? Is the moment of the chicken not as valid as that of the egg? Why should display and adornment be justified solely in terms of sexuality – a term which in this case does not signify desire since it is concerned here only with reproduction? Why not turn the circle round the other way – for it is indeed a circle – and see the purpose of sex and reproduction in the individual and its own order, its displays, its adornments? Admittedly, that is perhaps no longer a question of biology but of aesthetics. It would however be wrong to refuse this step, for without it one would very probably cut oneself off for ever from understanding the interaction of art and nature. It is not surprising, then, that Kant, who – not by chance – defined beauty as "the form of an object's ultimate purpose, insofar as this is perceived in the object itself without the representation of an aim," was better inspired than our contemporary ethologists when he affirmed that "birdsong announces the joy and contentment of existence," or especially when, to explain the "free beauty" of flowers previously mentioned, he noted that "what a flower ought to be is known to few except the botanist," and added "even he, recognising in the flower the reproductive organ of the plant, does not take into account

that natural purpose when he judges it according to his taste."⁹

The machines of Rebecca Horn are beautiful because between production and reproduction they contrive to stop at seduction. They retain only the mechanism of technical production, forgetting the external finality, that is the productive trick. They retain only the pure presentation of the order of living nature and its ceaseless reproduction, forgetting the so-called teleonomic functionalities. In the aesthetic of their ritually regulated and indefinitely repeated movements, the threads of technique, art and nature, to-day severed, are re-tied. To quote Kant once more – "nature was beautiful when at the same time it appeared to be art; and art can be called beautiful only when we are aware that it is art, and aware that this art appears to us as nature."¹⁰ The machines of Rebecca Horn superbly fulfil this double requirement. Faced with them, how indeed can we fail to recognise that they are works of art, since they show themselves explicitly as simple mechanisms? How, at the same time, can we fail to see them also "as nature" since they succeed in imitating the absolute aesthetic gratuitousness of life? In the irreducible moment of disinterested emotion which these machines never fail to revive, the appearances of art and nature are reunited. Display then vanquishes all tricks.

(Translation from the French: Kenneth Pearson)

NOTES

¹ Quoted by Georges Canguilhem, "Machine et organisme," in *LA CONNAISSANCE DE LA VIE*, Vrin p. 104.

² Canguilhem, *op. cit.* p. 114.

³ Aristotle, *PHYSICS*, II, 8, 199a.

⁴ Edgar Allan Poe, "Maelzel's Chess-player," in *TALES OF THE GROTESQUE AND ARABESQUE*.

⁵ Emmanuel Kant, *CRITIQUE OF JUDGEMENT*, section 16.

⁶ René Thom's expression, in *PARABOLES ET CATASTROPHES, ENTRETIENS SUR LES MATHÉMATIQUES, LA SCIENCE ET LA PHILOSOPHIE*, Flammarion, p. 63.

⁷ Jacques Ruffié, *TRAITÉ DU VIVANT*, Fayard, p. 576.

⁸ Jacques Monod, *LE HASARD ET LA NÉCESSITÉ*. French edition, *Le Seuil*, p. 143.

⁹ *op. cit.* § 17, 42 and 16, pp. 76, 134 and 71.

¹⁰ *op. cit.* § 45, p. 137.

REBECCA HORN, *LOLA, A NEW YORK SUMMER, 1987*,
METAL, PAINT, TAP SHOES / METALL, FARBE, STEPPSCHUHE,
146 x 70 x 12¼" / 370 x 25,4 x 31 cm. (Photo: Jon Abbott)

