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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1987)

Heft: 13: Collaboration Rebecca Horn

Artikel: Rebecca Horn : zarte Übertragungen = gentel transference

Autor: Curiger, Bice

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-679760

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.12.2025

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

Zarte Übertragungen

BICE CURIGER

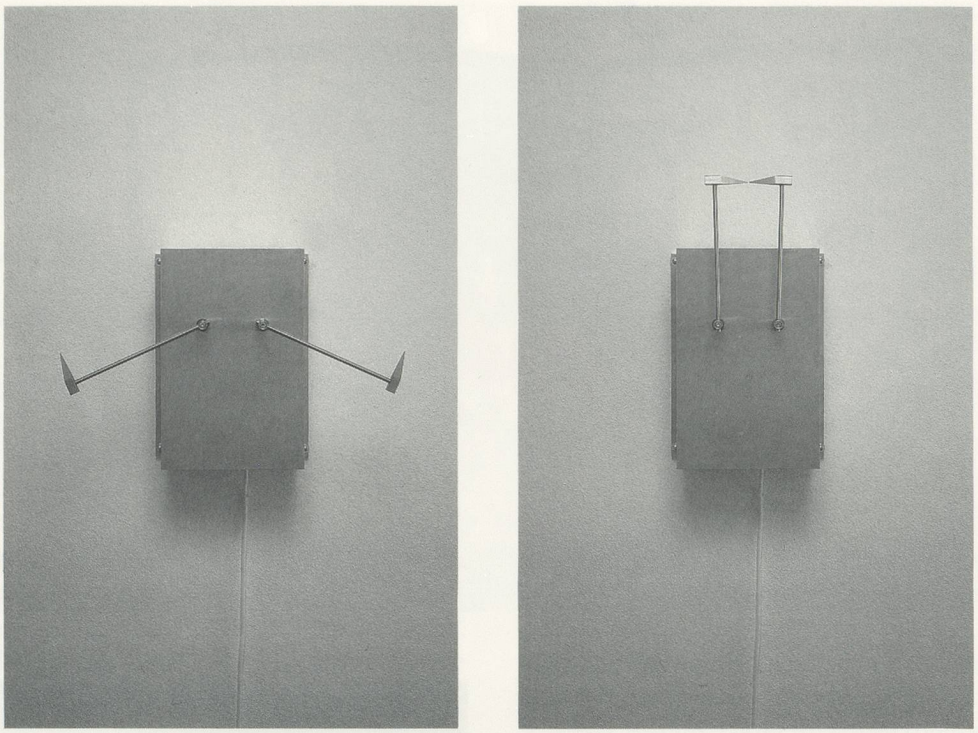
In den vergangenen Jahren hatte Rebecca Horn Gelegenheit, grössere Ausstellungen und Rauminstallationen zu zeigen (z.B. im ARC in Paris, 1986, und in der Ausstellung Skulptur Projekte Münster, 1987). Dabei wurde eine charakteristische Eigenschaft ihrer Werke und Filme besonders deutlich: Der Betrachter fühlt sich einem unterschwelligen 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-Anwandlungen, 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 körperverlängernde 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.



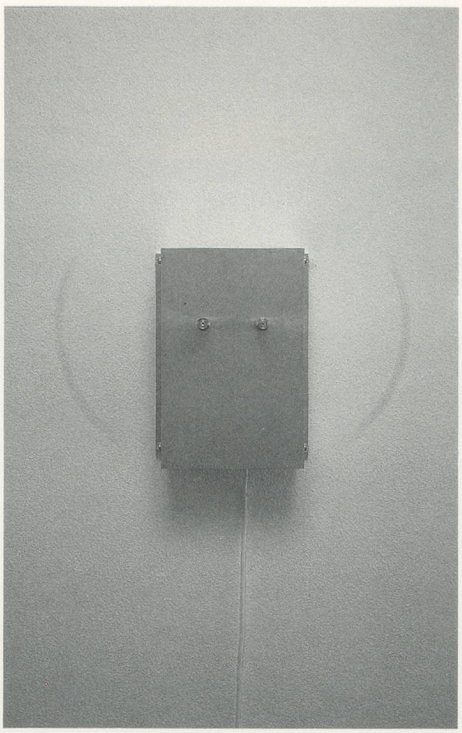
REBECCA HORN, DIE OHNMACHT DER GEFÜHLE / *THE UNCONSCIOUS OF FEELINGS, 1983.*

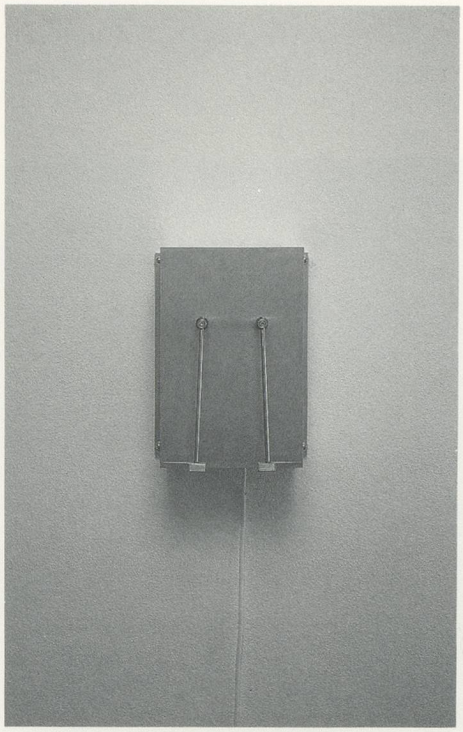
Genauso sind die Materialien Quecksilber, Kohle, Schwefel, die in ihren Installationen in grossen Quantitäten in Wannen oder am Boden als Kegelhaufen in Erscheinung treten, Verkünder von Zuständen, kurz nachdem oder bevor etwas geschieht. Deren «Geladenheit» weist auf eine Berührung, die entweder schon 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 Zwinger, der in der Nazizeit als Gefängnis benutzt worden war, für ihre Installation aussuchte. Hier wurde auch deutlich, wie sehr sich diese Künstlerin 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 befiel 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, präzis 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 Spiegel gründen, 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 AUFS 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.

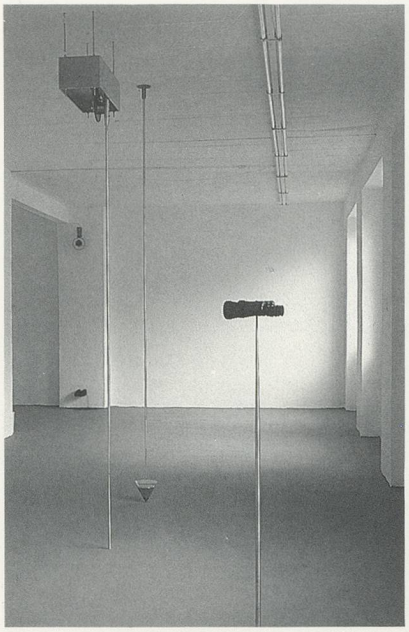
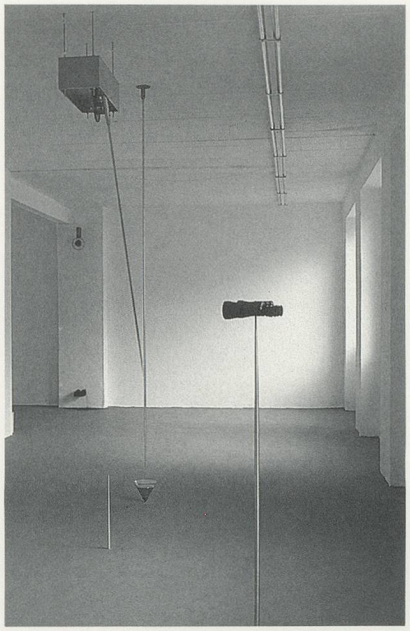
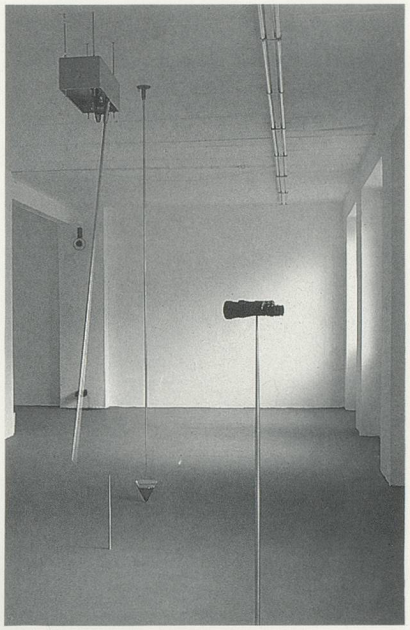
In those days, when the spectator, no longer able to rely on the corset of conventionality, submitted almost unconditionally to a particular happening, Rebecca Horn investigated the extent to which the imaginative powers of an artist could influence an individual or collective "audience." In some performances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

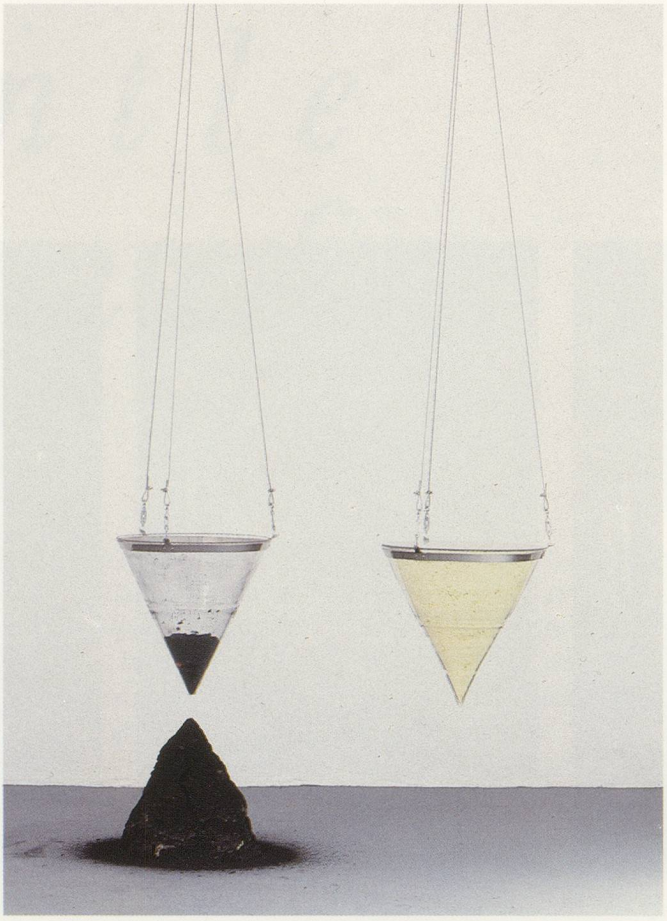
REBECCA HORN, INSTALLATION VIEW AT / BLICK IN DIE AUSSTELLUNG BEI KONRAD FISCHER DÜSSELDORF, 1987,
IN FRONT / VORNE: DIE GOUVERNANTE,
IN THE BACK / IM HINTERGRUND: *THE FIANCÉES* / DIE VERLOBTEN.
(Photos: Rudolf Wakonigg)

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

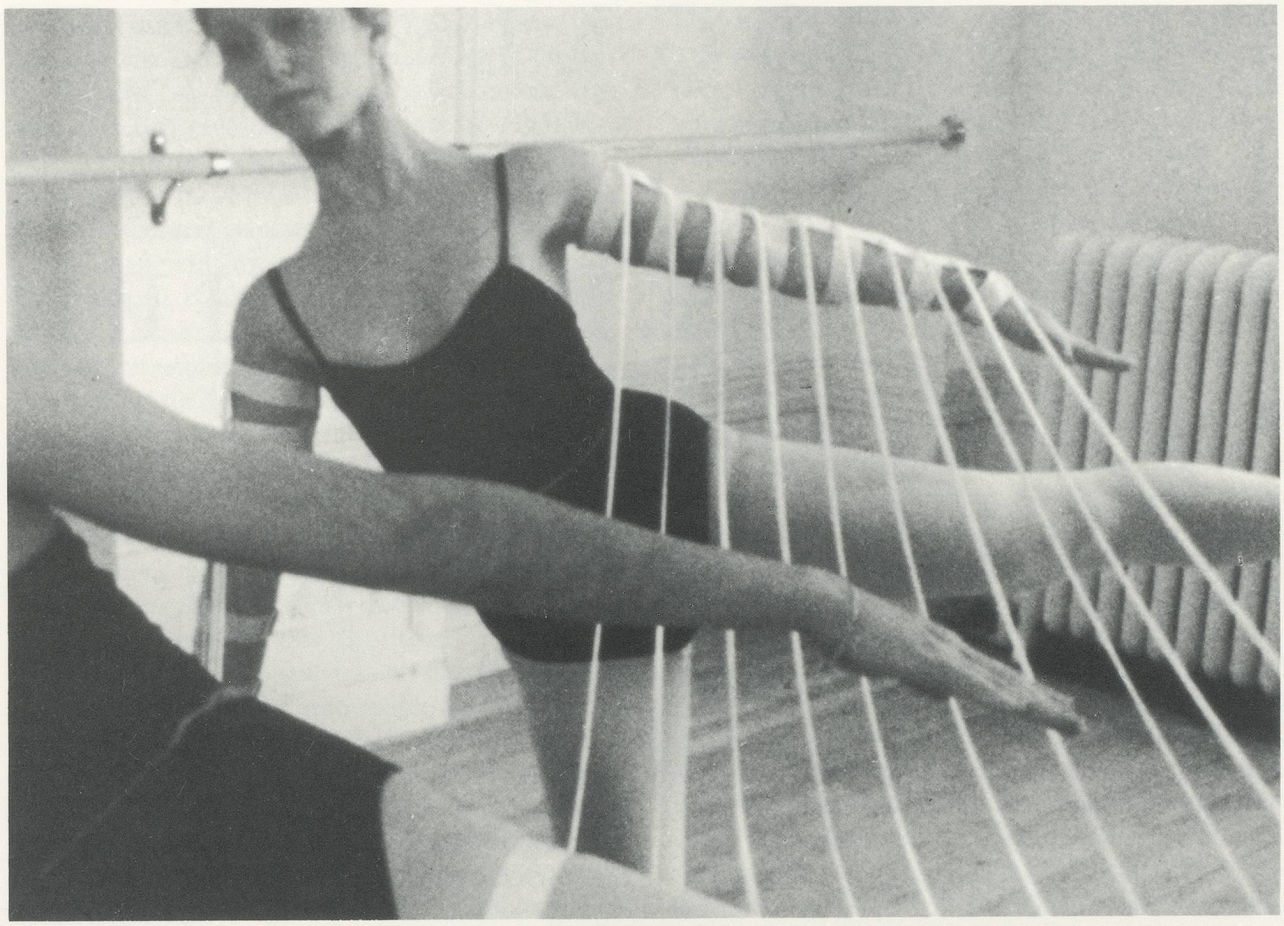
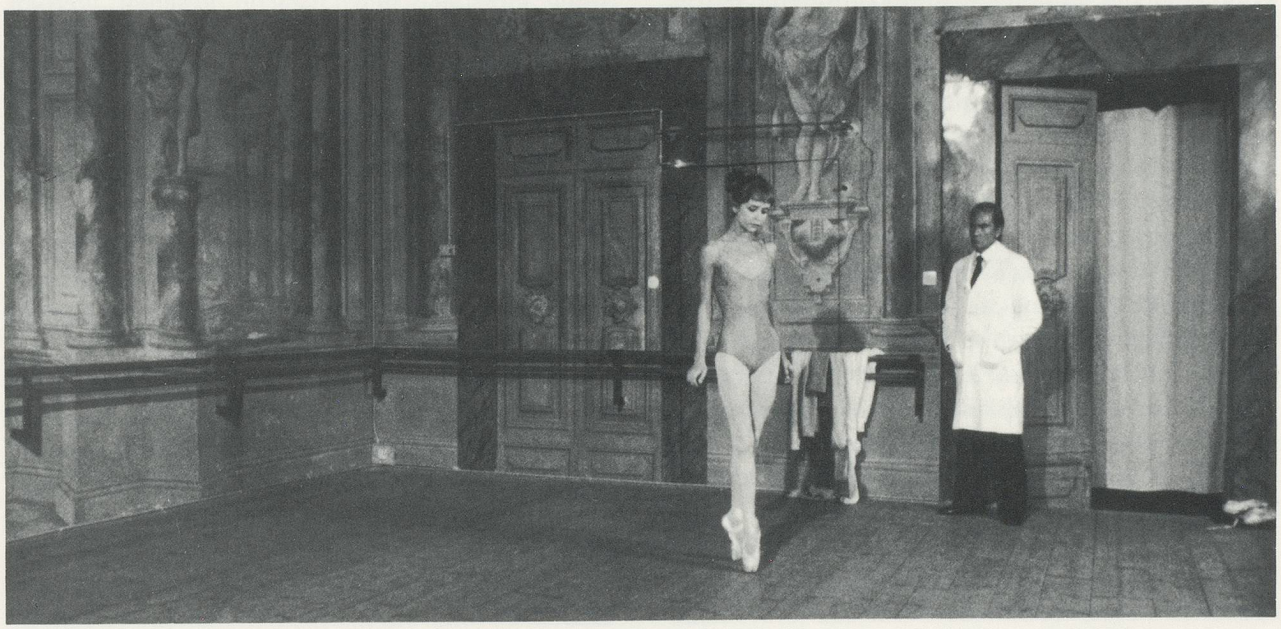


REBECCA HORN, THE HYBRID, / DER HYBRID 1987, *COAL AND SULPHUR* / KOHLE UND SCHWEFEL. *(Photo: Dorothée Fischer)*

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)*