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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1994)

Heft: 40-41: Collaborations Francesco Clemnte, Peter Fischli / David Weiss, Günther Förg, Damien Hirst, Jenny Holzer, Rebecca Horn, Sigmar Polke

Artikel: Rebecca Horn : Zugluft in Kafkas Schlafraum = a draft in Kafka's bedroom

Autor: Spies, Werner / Gabriel, John William

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680403

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: 08.01.2026

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

WERNER SPIES

Zugluft in Kafkas Schlafraum

BEKLEMMENDE ERINNERUNGEN: DIE GROSSE REBECCA-HORN-AUSSTELLUNG IN BERLIN

Nach New York, nach Eindhoven und vor Wien zeigt die Nationalgalerie in Berlin eine umfassende Ausstellung, die Rebecca Horn gewidmet ist. Die Werkübersicht unterscheidet sich im Ton zufällig von dem, was das Guggenheim Museum an den Tag brachte. Im Schneckenhaus an der Fifth Avenue steigerten sich die Werke wechselseitig zu einer Art wirbelndem Vertigo, der den kreisenden Schwung des Baus von Frank Lloyd Wright auszunutzen vermochte. Die monumentale Arbeit EL RIO DE LA LUNA durchströmte alle Etagen. Dieser FLUSS DES MONDES, in dessen bleiernen Venen Quecksilber rinnt, diente dem Besucher als schwermütiger roter Faden. Die Bewegung des Quecksilbers, eine Bewegung in Zeitlupe, fing ständig die hektischen und hysterischen Schreie und Gebärden auf, die in der Welt Rebecca Horns vorherrschen.

In Berlin, in der bis auf die letzte Faser aufgeräumten Halle Mies van der Rohes, liegt dieser FLUSS DES MONDES wie ein riesiges anatomisches Präparat ausgebreitet da. Die übrigen Werke, die künstlichen Tastwerkzeuge, die schabenden Sensorien aus Federn, die mechanischen Riesenschmetterlinge, stossen mit der Stadtlandschaft zusammen. Man kennt diese frustrierenden Berührungsversuche von Traumwelt und Realität aus den Filmen der Künstlerin. In ihnen springt das Ballett der Dinge immer wieder in enervierende, psychotische Bewegungen um. Im EINTÄNZER verschmelzen Innen und Aussen zum unentrinnbaren fatalen *Pas de deux*. Rebecca Horn liebt schroffe Überraschungen, auch die Zärtlichkeiten, die ihre Maschinen simulieren, geschehen so, dass sie eher tödlichen Umarmungen als hübschen Rendezvous gleichen.

Viele Werke leben von einer kriminalistischen Stimmung, vermitteln sie doch dem Besucher das Gefühl, es sitze ihm jemand im Nacken. Die Transparenz im Berliner Glashaus, dem Rebecca Horn die Vorhänge entrissen hat, überrascht zunächst, geht sie doch auf Kosten all der Arbeiten, die auf scharf umzirkelte Räume angewiesen sind. Im weiten Karree der Nationalgalerie rückt das Objekt in den Vordergrund, nicht die Situation, in der sich dieses befindet. Man mag dies bedauern, denn vor allem einige sinnliche Installationen der letzten Jahre haben sich fest ins Bewusstsein eingeschrieben. Nennen wir nur die zwei Versionen von CHOR DER HEUSCHRECKEN, die sieben Räume im Hotel *Peninsular* in Barcelona, die Rebecca Horn mit ihrem mechanischen Ballett verhexte, oder DER MOND, DAS KIND, DER ANARCHISTISCHE FLUSS auf der letzten «documenta». In dieser Arbeit erreichte die Inszenierung einer beklemmenden Erinnerung auch deshalb einen Höhepunkt, weil das Dargestellte – die an die Zimmerdecke genagelten Schulbänke und das Gespinst aus Bleirohren, durch die schwarze Tinte floss – sich zu einem allgemeinverständlichen Schreckensbild steigerte: zum symbolischen Absaugen von Leben und Empfinden.

Berlin bietet Stationen einer Retrospektive, die ebenso auf Verschwundenes wie auf Vorhandenes angewiesen bleibt. Dieses Spiel mit der Erinnerung ans eigene Werk gehört nicht zuletzt zu dem, was den Nerv des Werks selbst trifft. Ein Märchenbuch, der reiche Katalog, der zur Ausstellung erschien, verhilft zu dieser Reise in die Vergangenheit. Die Reduktion des Werks auf eine Art spartanischer Rüstkammer ist gewollt. Die Künstlerin hat die Schau selbst inszeniert: Was da herumsteht und herumhängt, scheint weniger von der Besitznahme eines Ortes als von Flucht und Erinnerung zu handeln. In einer Arbeit, die für die Berliner Prä-

---

WERNER SPIES ist Dozent für Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts sowie ständiger Mitarbeiter der *Frankfurter Allgemeine Zeitung* und freier Kurator.

sentation entstand, gibt sie einen konkreten Hinweis. Ein Koffer, den sie vor Jahren auf einem Trödelmarkt in dieser Stadt gefunden hat, trägt auf der Innenseite einen grossen Davidstern. Dieses Gepäckstück hat Rebecca Horn zum Vogel umgedeutet; an einer Stange versucht dieser nach oben zu steigen. Flügellahm rutscht er immer wieder ab. Aufstieg und Sturz – alle diese Arbeiten schlagen ins Bewusstsein des Betrachters ein und hinterlassen kreisförmige, sich mehr und mehr vom konkreten Ausgangspunkt entfernende Assoziationen.

Ihr Werk beschränkt sich keineswegs auf eine individuelle Erinnerungsarbeit: Was hier evoziert wird, lässt sich auch konkret in der Zeit unterbringen. Dass es Rebecca Horn immer wieder auf eine historische und politische Präzision abgesehen hat, zeigt eine Arbeit wie GEGENLÄUFIGES KONZERT. Sie inszenierte diese vor einigen Jahren in einem Turm in Münster. In dem Zwinger, den die Nachkriegszeit zu vergessen vermochte, hatten die Nazischergen ihre Opfer gefoltert und getötet. Diese Anspielung auf verdrängte Vergangenheit brachte die Installation mit ihrem pochenden, nervenaufreibenden Hämmern zum Ausdruck. Damit rückte sie in die Nähe der ausgeklügelten Hinrichtungsmaschine, die in Kafkas *Strafkolonie* den zum Tode verurteilten Leib schindet.

Man könnte überhaupt ein Zitat aus Kafkas Tagebuch an den Beginn einer Beschäftigung mit dem Werk der Rebecca Horn stellen: «Ich schreibe das ganz bestimmt aus Verzweiflung über meinen Körper und über die Zukunft mit diesem Körper.» Diese Eintragung aus dem Jahr 1910 vermag die Verwirrung, die uns in der Ausstellung erwartet, scharf zu beleuchten. Die Übungen mit Masken, die Übungen mit Objekten, die den Körper phantasievoll instrumentalisieren, die zu neuartigen, unnatürlichen Bewegungen zwingen, tauchen von Anfang an auf. WEISSER FÄCHERFLÜGEL, ARM-EXTENSIONEN, CORNUCOPIA, EINHORN, SCHWARZE HÖRNER, FINGERHANDSCHUHE, FEDERKLEID oder BLEISTIFTMASKE – die abgelegten Requisiten all der frühen Übungen gehören zu ihren Ausstellungen. Die Kokons und Futterale, in denen die Apparate und Prothesen wie gut abgesicherte Ängste lagern, sagen etwas über die Zwangsideen aus, die hinter dem ganzen Œuvre stecken. Mögen die frühesten Arbeiten noch mit der *body art* zu tun haben, die in den siebziger Jahren die Gunst der Stunde besass, so wiesen sie doch bereits in eine Richtung, die die Formulierungen der Zeit schnell vergessen lässt. Die filmische Dokumentation dieser Aktionen unterstreicht dies.

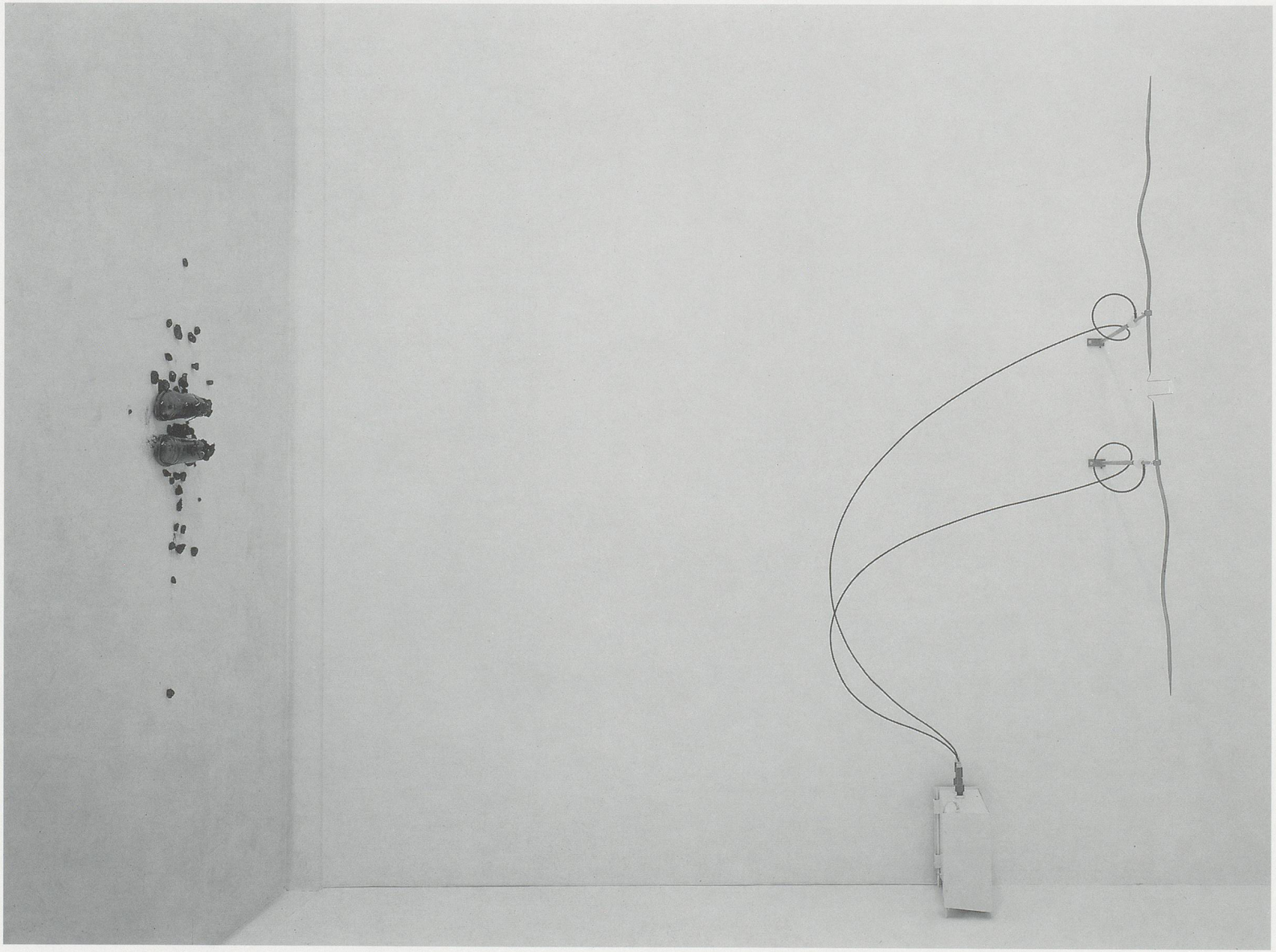
Die eigene Lebensgeschichte, der Hinweis auf Krankheit und auf den langen Aufenthalt im Krankenhaus helfen mit, die fremdartige Liturgie der bandagierten Körper zu verstehen. Immer wieder sucht die Künstlerin in solchen Exerzitien den Kammerton der Sinneswahrnehmung zu ändern. Sie greift nach Werkzeugen, die am Körper zerren, die ein ungewohntes Sensorium hervorbringen. Deshalb gilt der Hinweis auf Kafka in einem weiteren Sinne. Es gibt keine andere Literatur, in der Körperbewegungen, von immer neuer Atonie erfasst, so konsequent neben den Körper fallen und dabei die Gesetze des Körpers übertreten. Körperliches ersetzt Psychologisches. In diesem Umkreis eröffnet sich ein völlig neues Körpervokabular. Der Stummfilm, Dada, Surrealismus – alles somatische Exzesse, die den Aufstand gegenüber der gut eingepackten Anständigkeit und Etikette aussprechen – finden in den ausfahrenden Beinen, den zuckenden Gliedern der Figuren Kafkas ihr unübertreffliches Modell.

Ein langer weisser Blindenstock, den eine Maschine in Bewegung setzt, empfängt den Besucher. Er durchstochert hilflos einen immer gleichen, engen Radius. Einen präziseren Wegweiser für die unbegreifliche Welt Rebecca Horns könnte man nicht finden. Der symbolische Hinweis auf Blindheit und auf das Versagen der Sinneswahrnehmung bezieht sich auf die Realitätsflucht der Romantik, auf das Wandern im eigenen Kopf. Nehmen wir nur die Augenbinden, die Frazer oder Micha in ihren Filmen tragen. Das sind zweifellos Hinweise auf Jean Pauls *Titan*, auf die *Schwelgerei dieser künstlichen Blindheit*, die das innere Sehen nicht durch äusseres Sehen zerstören lassen möchte. Mit dem Blindenstock rückt jedoch auch Duchamps Hinweis auf das Nichtretinale der Kunst in den Mittelpunkt. In der Ablehnung einer Kunst, die sich an die Netzhaut richtet, in der Feststellung, der Betrachter erst könne das Werk zu Ende führen, liegt eine Nötigung zur Interpretation. Und Nötigung passt zu Rebecca Horns Ikonographie.

Die Aggressivität und die Gegenwehr, die alle diese Arbeiten in Szene setzen, rücken die Befremdlichkeit von manifesten Trauminhalten unters Vergrösserungsglas. Für diese fremdartigen Liturgien bieten sich Verankerungen in der eigenen Erinnerung der Künstlerin

REBECCA HORN, INFERNO, 1993, site-specific installation at the GUGGENHEIM MUSEUM, NEW YORK, psychiatric beds, snake machines, lightning machines, water dripping machines, painted galvanized tin can, water, and dye / HÖLLE, 1993, ortsspezifische Installation, Psychiatriebetten, Schlangenmaschinen, Lichtmaschinen, Wassertropfmaschinen, bemalte, galvanisierte Konservendose, Wasser und Farbstoff. (PHOTO: LEE B. EWING)

REBECCA HORN, ORLANDO, 1988, copper, engine, shoes, and coal, TATE GALLERY, LONDON / ORLANDO, 1988, Kupfer, Motor, Schuhe und Kohle.



an. Ihre elegisch-abrupten Prosagedichte – *La lune rebelle* – geben darüber Auskunft. Doch der hermeneutische Zwang, in den der Betrachter durch die Masken, die Pfauenmaschine, das Geflecht aus Federn, die Fernstecher, das zermürbende Sisyphus-Spiel der spitzen Hämmerchen, die sich Glas und Spiegeln nähern, und durch die Begattungsrhythmen ihrer Maschinen versetzt wird, geht über eine nur persönliche Mythologie hinaus.

Denn so privat vieles zunächst erscheinen mag, ein genauerer Blick verweist schnell auf den entscheidenden Fluchtpunkt im Surrealismus und in Lektüren, die sich zwischen Sade, Mirabeau, Roussel, Jarry, Kafka und Beckett aufhalten. Rebecca Horn übt ihre Praxis in der Nähe dieser Werke aus: Ein reiches, keineswegs pedantisches System von Beziehungen bindet das Werk an die Geschichte. Dieses hohe Mass an Verarbeitung und an Verankerung unterscheidet das Werk haushoch von der Indienst-Stellung aller nur anfallenden Stoffe und Einfälle, die sonst im Bereich der Aktionskunst und Objektmagie erscheinen. An die Stelle des Mythos vom Beginn und von Spontaneität tritt hier ein System von Beziehungen. Der Erfolg dieser Werke beruht letztlich auf der geglückten Vernetzung, die Rebecca Horn mit ihren Objekten, Filmen und schliesslich mit sich selbst zustande bringt. Vieles spricht uns an, weil es fortführt, was in Arbeiten von Duchamp und Max Ernst fasziniert.

Blindheit, Gefangenschaft, Verwandlung in Vogelwesen, Erotisierung und Fetischisierung der Dingwelt werden auf unverwechselbar persönliche Weise rekapituliert. Greifen wir nur zu dem Werk, in dem sich Rebecca Horn bislang am detailliertesten ausgedrückt hat. Ihr letzter Film, BUSTER'S BEDROOM, enthält so besehen einen Musterkatalog an Bezügen. Das Sanatorium-Irrenhaus, dieses *Narrenschiff*, spielt auf *Murphy* und *Watt* von Beckett an. Die Faszination durch Buster Keaton selbst trifft sich mit der, die Beckett in *Film* – unter der Mitwirkung von Keaton – einsetzt. Auch Beckett griff nach Buster Keaton, weil dieser – wie sonst nur noch Chaplin – die faszinierende, traurige Analogie Maschinen–Mensch in Bilder umzusetzen vermochte. Die Ausstellung spielt mit den Erinnerungsbildern, die Rebecca Horn in ihren eigenen Filmen und Aktionen liefert. Alle diese Assoziationen vertiefen ihre Phantasmen und Phobien. Eine erotische Spannung begründet die Faszination, die das Werk mehr und mehr auszuüben beginnt. Die kalkulierten, genau konstruierten Arbeiten schlagen Rätselhaftigkeit vor, sie spielen assoziativ mit Versuchung, mit Männerfang. Kundrys Verlockungen, Hinweise auf den surrealistischen Minnesang des *amour fou*, der sich immer erneut an Fetischen entzündet, liegen da ausgebreitet. In einem Wort, es ist die Stunde der Rebecca Horn, die prickelnd-verstörende blaue Stunde der *Belle de Jour*.

Dieser Artikel erschien in der *Frankurter Allgemeine Zeitung*, vom 26. März 1994.

REBECCA HORN, HANGING FAN, 1992,
aluminum construction, engine, GEWAD, GENT /
HÄNGENDER FÄCHER, 1992,
Aluminiumkonstruktion, Motor.

WERNER SPIES

A Draft in Kafka's Bedroom

OPPRESSIVE MEMORIES: THE LARGE REBECCA HORN EXHIBITION IN BERLIN

After New York and Eindhoven, and before Vienna, the Nationalgalerie in Berlin is presenting a comprehensive exhibition devoted to Rebecca Horn. The overview differs greatly in tone from that shown in The Guggenheim Museum. In the snail's shell on Fifth Avenue, the works mutually heightened each other to form a sort of whirling vertigo that managed to take advantage of the spiral momentum of Frank Lloyd Wright's building. The monumental piece EL RIO DE LA LUNA flowed through all of the levels. This RIVER OF THE MOON with mercury coursing through lead-pipe veins served as a melancholy thread to follow through the presentation. The movement of the mercury, slow-motion, continually counteracted the hysterical screams and gesticulations that predominate in Rebecca Horn's world.

In Berlin, where Mies van der Rohe's pavilion has been stripped bare for the show, the RIVER OF THE MOON sprawls across the floor like some monstrous anatomical specimen. The other works—the artificial organs of touch, the rustling feather sensors, the huge mechanical butterflies—clash with the cityscape outside. Similar frustrating attempts to bring a dream world into contact with reality are familiar from the artist's films, where the ballet of objects again and again escalates into enervating, psychotic confrontations. In EINTÄNZER (Gigolo), interior and exterior merge into an unescapably fatal *pas de deux*. Rebecca Horn loves harsh surprises; even the caresses simulated by her machines take place in a way that tends to evoke a deadly embrace rather than a tender rendezvous.

Many of the pieces are suffused by a criminalistic mood, giving the viewer the sense of someone's hot breath on the back of his neck. The transparency of the glass pavilion in Berlin, which the artist has deprived of its curtains, is initially surprising, because it was achieved at the expense of the many works that depend on strictly circumscribed spaces for their effect. In the expansive square of the Nationalgalerie the objects themselves occupy the foreground, instead of the situation in which they exist. This may seem regrettable, because a number of compelling installations of recent years have engraved themselves in one's mind. Suffice it to mention only the two versions of the CHOIR OF LOCUSTS, or the seven rooms of the *Peninsular* Hotel in Barcelona which the artist bewitched with her mechanical ballet, or THE MOON, THE CHILD, THE ANARCHISTIC RIVER shown at the last "documenta". In this work, the evocation of an oppressive memory was especially powerful because the representation—school desks nailed to the ceiling and a web of lead pipes through which black ink flowed—cumulated in a universally understandable image of horror, a symbolic exhaustion of human vitality and sensibility.

Berlin presents the stations of a retrospective that depends as much on what has disappeared as on what actually remains. This toying with recollections of her own oeuvre is an integral part of Horn's work. A magic book, the profusely illustrated catalogue published for the exhibition, provides a guide for this journey into the past. The reduction of the oeuvre to a kind of Spartanic armory was intentional. The artist herself arranged the show; the things standing on the floor or dangling in the space seem to say less about taking possession of a locale than about escape and recollection. One work, done for the Berlin presentation, provides a concrete reference. It is a suitcase Horn found

WERNER SPIES lectures history of art of the 20th century. He is also a permanent contributor to the *Frankfurter Allgemeine Zeitung* and a free-lance curator.

years ago at a flea market here, and on the inside it bears a large Star of David. This piece of luggage has been transformed into a bird attempting to clamber up a pole. Lame-winged, it continually slips back. Rise and fall—this work, like many others, sinks into the viewer's mind, creating wave after concentric wave of mental associations that grow ever more distant from the point of departure.

Horn's work is by no means limited to an individual effort of memory. What she evokes can be precisely placed in a certain period. Her frequent concern with exact historical and political reference is illustrated by a work like GEGENLÄUFIGES KONZERT (Reciprocal Concert), presented a few years ago in a tower in Münster, Germany. During the war, the tower had been used as a prison, where Nazi thugs tortured and murdered their victims, a fact subsequently forgotten. In allusion to this repressed past, Horn's installation employed a nerve-racking thumping, hammering sound that recalled the cruelly ingenious execution machine used to torment the condemned in Kafka's *Penal Colony*.

In fact, a passage from Kafka's diary might well be taken as a point of departure for an involvement with Rebecca Horn's oeuvre: "I write this quite definitely out of despair about my body, and about my future in this body." This entry of the year 1910 illuminates the confusion that awaits us in face of the present exhibition. The exercises with masks, the exercises with objects that instrumentalize the body in ingenious ways, forcing it to perform unfamiliar, unnatural movements—these have been present from the start. WHITE FAN WINGS, ARM EXTENSIONS, CORNUCOPIA, UNICORN, BLACK HORNS, FINGER GLOVES, FEATHER DRESS, or PENCIL MASK—the discarded props of all the earlier exercises are included in Horn's exhibition. The cocoons and sheathes in which the apparatus and protheses are stored away like well-tended anxieties, say much about the compulsive ideas that underlie the entire oeuvre. While the earliest pieces may have had some connection with *Body Art,* which enjoyed such favor in the 1970s, they still already pointed in a direction that made the formulations of the period seem trite by comparison. This was underscored by the cinematic documentations of Horn's performances.

Her personal biography, including the references to illness and long periods spent in the hospital, help us to understand her strange liturgy of bandaged bodies. Again and again the artist attempts in such exercises to alter the pitch of habitual perception. She employs tools that exert compulsion on the body to engender unfamiliar, unprecedented sensations. In this context, the reference to Kafka takes on a wider significance. Like no other author, Kafka describes the phenomenon of physical movements that, lamed again and again by atony, as it were, fall outside the body and thus transgress its physical laws. The physical supplants the psychological, and the result is a body language of an entirely new brand. The silent film, Dada, Surrealism—all of the somatic excesses that signalled a revolt against conventional behavior and etiquette—found an unsurpassed model in the jerking legs and twitching limbs of Kafka's characters.

Entering the exhibition, we are received by a long, white cane of the kind used by the blind, set in motion by a mechanism that causes it to helplessly tap around a narrow radius, over and over again. There could be no better signpost for the baffling world of Rebecca Horn. The symbolic reference to blindness and to the failure of sensory perception relates to the escapism of Romantic art, to its exploration of the inner realm of the mind. Take, for instance, the blindfolds worn by Frazer or Micha in Horn's films. These surely allude to Jean Paul's *Titan*, to the *reveling in artificial blindness* by which introspection could be protected from the destructive effects of looking into the outside world. The blind man's cane also calls Duchamp's reference to the non-retinal nature of art to mind. The rejection of an art addressed to the retina, and the statement that a work can only be completed in the viewer's perception of it, imply a compulsion to interpretation. And the factor of compulsion fits very well with Horn's iconography.

The aggressiveness and self-defense that characterize these works bring the enigmatic nature of manifest dream content into sharp focus. Their strange liturgies would appear to have their roots in the artist's memories, as her elegiac but abrupt prose-poems—*La lune rebelle*—confirm. Still, the hermeneutic compulsion felt by the viewer in face of the masks, the peacock machine, weaves of feathers, pointed objects, the tormenting Sisyphean game of sharp little hammers approaching panes of glass and mirrors, and the copulatory rhythms of her machines, go far beyond a merely personal mythology.

For as private as many of the elements may initially seem, closer scrutiny quickly reveals a key point of reference in Surrealism, and in readings that range from De Sade, Mirabeau and Roussel to Jarry, Kafka and Beckett. Horn conducts her exercises against the background of such works. A rich but by no means pedantic system of cross-references ties her oeuvre into history. This high degree of assimilation which embeds her work in what has gone before distinguishes it radically from the arbitrary employment of materials and ideas otherwise found in the field of action art and magical objects. In place of the myth of the tabula rasa and spontaneity, Horn sets a system of interrelationships. The success of her art ultimately rests on the network she manages to establish among her objects, films, and finally, her own personality. Many of these works appeal to us because they continue to touch upon a source of the fascination exerted by Duchamp and Max Ernst.

Blindness, imprisonment, transformation into birdlike creatures, an emphasis on the erotic or fetishistic potentials of things, are recapitulated in an inimitably personal way in Horn's works. Let us turn to the one in which she has expressed herself in greatest detail until now. Her latest film, BUSTER'S BEDROOM, contains a sample catalogue of cross-references of this type. The combination of sanatorium and madhouse, the ship of fools shown there, alludes to Beckett's *Murphy* and *Watt*. Horn's fascination with Buster Keaton meets with Beckett's own, as expressed in his *Film* with the famous silent actor. And like Horn, Beckett turned to Keaton because of his ability, matched only by Chaplin's, to translate the compelling and saddening analogy between man and machine into imagery. The exhibition plays on the memory images Horn supplies in her own films and performances. All of these associations serve to deepen her fantasies and phobias. An erotic tension is the source of the fascination the oeuvre increasingly exerts. Its precisely calculated and constructed elements advance an enigma, play on mental associations with temptation, man-catching, and Kundry's enticements, abound with references to the Surrealists' minnesong of the *amour fou* that continually ignites itself on fetishes. In a word, it is Rebecca Horn's hour, the tantalizingly disquieting hour of *Belle de Jour*.

(Translation: John William Gabriel)

This article was published in the *Frankurter Allgemeine Zeitung*, on march 26th 1994.

REBECCA HORN, LA LUNE REBELLE (Rebellious Moon), 1991, installation, GALERIE DE FRANCE, PARIS / DER REBELLISCHE MOND, 1991, Installation. (PHOTO: J. L'HOIR)

REBECCA HORN

SCHWANENLEITER, 1994

Schwanenfeder in Box mit Metallrahmen, Tinte, aufgesetzter Glastrichter, Glasfenster vorne und hinten, Spiegel. 31 x 21 x 8 cm, verpackt in Holzkasten mit Schaumstoff, 47,5 x 33 x 22,5 cm, Ed. 45, signiert und numeriert.

SWAN LADDER, 1994

Swan's feather in metal-frame box with glass funnel, ink, glass windows front and back, mirror, $12^{1}/_{4}$ x $8^{1}/_{4}$ x $3^{1}/_{8}$", packed in wooden box with Styrofoam, $18^{3}/_{4}$ x 13 x $8^{7}/_{8}$". Ed. 45, signed and numbered.