

Rebecca Horn
26.4.–13.10.24
Essay von Jack Halberstam

Claudia Illi
Presse & Kommunikation
+ 49 89 21127 115
illi@hausderkunst.de

Pressebilder
im Downloadbereich:
Hausderkunst.de/presse

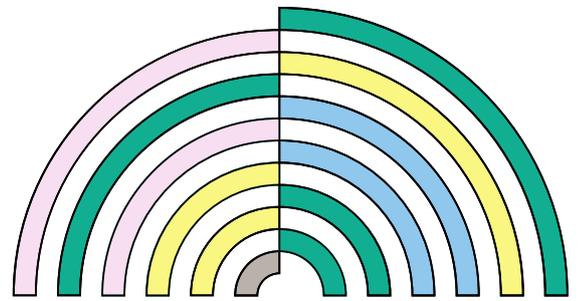
Dieser Essay erscheint in einem Katalog in zwei separaten Ausgaben in deutscher und englischer Sprache. Das durchgehend illustrierte Buch enthält Installationsaufnahmen aller ausgestellten Kunstwerke wie auch historisches Bild- und Archivmaterial. Der Katalog enthält eine Reihe aufschlussreicher Texte und Interviews zum Werk von Jana Baumann, Hendrik Folkerts, Jack Halberstam, Nancy Spector und Timothy Baum. Der Katalog erscheint bei Spector Books im Juli 2024.

Rebecca Horn: Von Einhörnern und Anarchie

Zwei Nashörner, die sich küssen. Eine Ledermaske, an der Bleistifte befestigt sind. Fingerhandschuhe, die die Arme zu einem riesigen Greifwerkzeug verlängern. Ein Kleiderkäfig aus mit Blut gefüllten Schläuchen. Ein Fächer, der am Torso befestigt ist. Ein weißes, spitzes Horn, das auf dem Kopf sitzt. Weitere Armverlängerungen, welche die Arme und Hände in große rote Röhrenformen einhüllen, aus einem Material, das sich um den Körper wickelt. Masken aus Federn.

Rebecca Horns prächtige Körperextensionen, die größtenteils in den 1970er-Jahren entstanden, kommentieren das Verhalten, die ästhetischen Gesten, die weibliche Enge, die Flugfantasien, die körperliche Verdrehung und die maschinellen Qualitäten des Körpers. Später sollte sie den Körper ganz weglassen und Maschinen schaffen, die in Abwesenheit des Menschen Kunst machen. Doch diese frühen Arbeiten, die den Körper als Plattform für Experimente mit Form, Bewegung und Gestik begreifen, weisen die Richtung zu einem Großteil des späteren Diskurses über weibliche Körper und Maschinen.

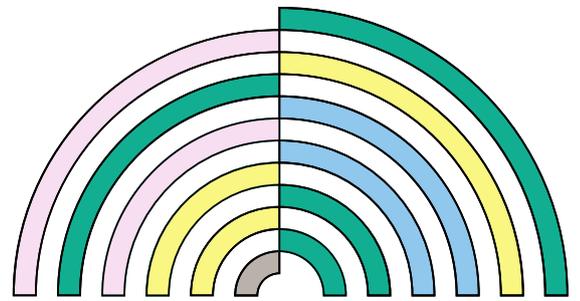
Traditionell war und ist der weibliche Androide eine Figur sexueller Faszination, und er erscheint innerhalb hierarchischer Strukturen, die trotz dystopischer Erzählungen immer noch auf männlicher Dominanz und der Assoziation des weiblichen Körpers mit Tieren und Künstlichkeit bestehen. Nehmen wir etwa die Originalversion von Ridley Scotts Film *Blade Runner* (1982). In einer zentralen Sequenz schläft die Hauptfigur Rick Deckard nach einem langen Tag, an dem er geflüchtete Androiden verfolgt und eliminiert hat, in seiner Wohnung am Klavier ein. Die Kamera schwenkt durch den Raum und wir sehen die Silhouette eines Nashorns auf dem Kaminsims, Papierstapel, gerahmte Fotos und schließlich das Klavier. Deckards Hand bewegt sich über die Tasten, scheinbar losgelöst von seinem Körper (hier nur durch seinen Kopf repräsentiert, den er auf das Klavier stützt), ein paar eindringliche Töne erklingen, bevor die Hand innehält und allmählich ein Traum in den Blick rückt. Aus einem nebligen Wald läuft ein weißes Einhorn in vollem Galopp auf die Kamera zu und verschwindet dann aus dem Bild. Deckard erwacht aus dieser Vision und wendet sich



dem Foto zu, das ihn zum nächsten Replikanten führen wird, den er töten muss. Das Einhorn taucht noch einmal in der Schlusszene des Films auf, als Deckard und Rachel sich auf die Flucht vorbereiten. Deckard findet in seiner Wohnung eine Origami-Figur aus Silberpapier. Diese Figuren sind im gesamten Film die Visitenkarte Gaffs, des sanguinischen Polizeichefs, und dieses Exemplar gibt ein letztes Rätsel auf. Die gefaltete Figur in dieser letzten Szene stellt ein Einhorn dar, und wenn die Zuschauer*innen an Deckards Traum zurückdenken, fragen sie sich nun, ob der Traum implantiert war. Träumen Androiden von elektrischen Schafen? Träumen Menschen von Fabelwesen? Träumen Fabelwesen von einer Welt ohne Menschen? Wird die männliche Dominanz das Ende der Welt überleben?

Ich beginne nicht deshalb mit *Blade Runner*, weil sich die deutsche Künstlerin Rebecca Horn für dieses Artefakt der Populärkultur interessieren würde, sondern weil Horn ein Jahrzehnt vor Erscheinen des Films und zwei Jahre nach der Veröffentlichung von Philip K. Dicks Roman *Träumen Androiden von elektronischen Schafen?* (1968) mit der gleichen Bildsprache spielte, damit jedoch eine völlig andere Wirkung erzielte. Das Nashorn, das Einhorn, die Maschine und der künstliche Mensch sind allesamt Schlüsselemente in Rebecca Horns Werk der 1970er- und 1980er-Jahre. Während Hollywood eine Dystopie schuf, in der Einhörner und Androiden die Träume und Alpträume von einer verschmutzten, sterbenden Welt repräsentieren, macht Rebecca Horn den menschlichen Körper zu einer Plattform für ganz andere Zukunftsvisionen. Wie *Blade Runner* verbindet sie das Nashorn mit dem Einhorn, und wie Philip K. Dick denkt sie über den Sinn des maschinellen Lebens nach; doch sie geht von anderen Genealogien der Verkörperung aus als diese maskulinistischen Visionen von Natur, Weiblichkeit, prothetischer Erweiterung und heroischer Ästhetik. Und so bedeutet das Horn, das in ihrem Namen auftaucht und sich durch ihr gesamtes Œuvre zieht, in Werken wie *Einhorn* (1970) und *Kuss des Rhinoceros* (1989) weniger eine phallische Erweiterung als vielmehr einen Kommentar zum Instrument, dem Pinsel, der Hand, dem Kopf, den Lippen. Ihre Hörner sind also eher polymorph-perverse als dildonische Prothesen.

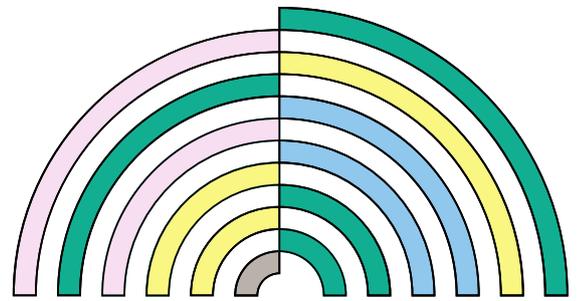
Die Körper in Horns Œuvre bieten sich als Wiege für Objekte an – Hörner, Fächer, Bleistifte –, und häufig gehen sie der Beziehung zwischen Hand und Pinsel gänzlich aus dem Weg. In *Bleistiftmaske* (1972) etwa sind Bleistifte mit Lederriemen fixiert. Horn beschreibt die Maske folgendermaßen: „Um meinen Kopf sind drei Bänder senkrecht und sechs Bänder waagrecht verschnürt. Auf jeder Überkreuzung der Bänder ist ein Bleistift befestigt. Alle Bleistifte sind 5 cm lang und bilden das Profil meines Gesichtes räumlich ab. Vor einer weißen Wand bewege ich meinen Kopf rhythmisch hin und her. Die Bleistifte zeichnen an der Wand den Bewegungsablauf in sich immer verdichtenden Linien auf. Die Spuren der Stifte halten die Geste der



Verneinung fest – ein „Nein“, das durch die Bewegung des Kopfes von einer Seite zur anderen vermittelt wird. Und in dieser Geste, die den haptischen Kontakt von Hand und Stift, Stift und Papier mit großem Aufwand vermeidet, vermittelt Horn die Ausrichtung ihrer Arbeit: Die maskierte Künstlerin ersetzt Erkennen durch Verschleiern, Berührung durch Vermittlung, Werkzeuge durch Waffen. Das Medium – die Bleistiftmine – ist hier nicht nur das Medium, noch ist es einfach die Botschaft; es ist eine Art Graffiti, die Schrift an der Wand, die undurchschaubare und verschlüsselte Sprache der Fembots oder Gynoids, die gekommen sind, um zu fordern, was ihnen gehört.

Vom weiblichen Androiden oder Cyborg geht seit Beginn des 20. Jahrhunderts eine ungebrochene Faszination aus. Während der männliche Cyborg nur eine bessere und zuverlässigere Version des fehlerbehafteten männlichen Körpers ist, stellt der Gynoid für männliche Künstler die Verschmelzung von Technologie und Sexualität dar. Im Film, von Fritz Langs *Metropolis* (1927) bis zu Alex Garland's *Ex Machina* (2014), wurde der weibliche Cyborg als eine Art Sexspielzeug behandelt. Doch in *Ex Machina* widersetzt sich der weibliche Cyborg seinem Typus und trotz der Geschichte, um die Versuche seines Schöpfers, ihn zu zerstören und zu ersetzen, zu überleben. Anders als ihre Vorgängerinnen – Maria in *Metropolis* (1927), Pris und Rachael in *Blade Runner* (1982), die Ehefrauen in *Die Frauen von Stepford* (1975) und EVE in *WALL·E – Der Letzte räumt die Erde auf* (2008) – weiß Ava in *Ex Machina*, dass sie eine Maschine ist, versteht, wie sie gesteuert wird, und lernt, wie sie ihren Manipulator manipulieren kann. Sie weiß sogar, dass sie weiblich ist, und versteht, was weiblich für den männlichen Ingenieur bedeutet, der sie und andere vor ihr erschaffen und programmiert hat und dabei zugleich bereits ihre Obsoleszenz plante. Dennoch bleibt auch Garland der Tradition der filmischen Fetischisierung des stummen weiblichen Automaten verhaftet. In Rebecca Horns Werk dagegen besteht kein Zweifel, dass die Maschine intelligent ist, dass die Künstlerin damit experimentiert und sie, nicht die Erfindung, die Schöpferin des maschinellen Anderen ist.

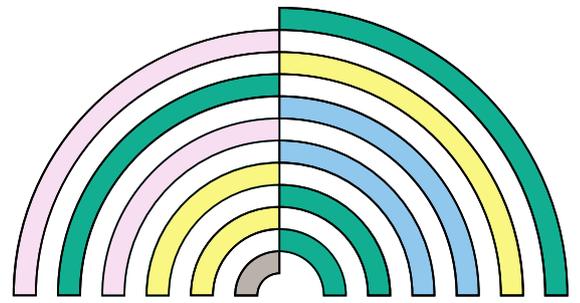
Der weibliche Cyborg ist selbst seit Langem Gegenstand feministischer Überlegungen. In ihrer bahnbrechenden Schrift „Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften“ von 1985 weigerte sich Donna Haraway, den weiblichen Körper jenseits definitorischer Grenzen zu verorten, die um eine Trennung von Natur und Kultur herum organisiert waren, aber im 20. Jahrhundert in das unübersichtliche Terrain der Kontinuitäten zwischen Mensch und Maschine diffundierten. Während frühere Formen feministischen Denkens Frauen und Männer als Gegensätze betrachteten und diese oppositionelle Logik in allen möglichen sozialen Netzwerken, einschließlich Forschung und Technologie, installierten, durchbrach die Wissenschaftlerin Haraway nicht nur ein Geflecht essenzialistischer



Ideen, sondern eine Struktur des Essenzialismus, die ganze Bereiche menschlichen Verhaltens als männlich oder weiblich kennzeichnete. Solchen ideologischen Systemen zufolge stellten Frauen eine authentische Form der Verkörperung dar, die der Natur nahesteht, eine Quelle der Erziehung ist und eine Barriere zwischen dem Menschlichen und dem Maschinellen bildet. Haraway drehte diese Logik um, indem sie erklärte, sie wäre „lieber ein Cyborg als eine Göttin“.ⁱ

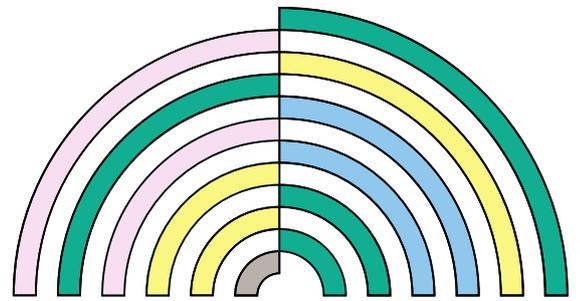
Doch der Cyborg war für Haraway nicht einfach eine feministische Fantasie oder eine rhetorische Wendung. Sie schrieb: „Im späten 20. Jahrhundert, in unserer Zeit, einer mythischen Zeit, haben wir uns alle in Chimären, theoretisierte und fabrizierte Hybride aus Maschine und Organismus verwandelt, kurz, wir sind Cyborgs. Cyborgs sind unsere Ontologie. Sie definieren unsere Politik.“ⁱⁱ Mit anderen Worten: Wir alle sind bereits Cyborgs. Doch schon ein Jahrzehnt vor dieser weitsichtigen feministischen Aussage hatte sich Rebecca Horn eingehend mit der Beziehung zwischen Maschine und Körper befasst und die maschinellen Erweiterungen des weiblichen Körpers erforscht, welche die einfache Gleichsetzung von Weiblichkeit und Natur erheblich durcheinanderbringen.

Horn war maßgeblich an den feministischen „Body Art“-Experimenten der 1970er-Jahre beteiligt, die den weiblichen Körper aus der scheinbar unvermeidlichen Assoziation mit dem Natürlichen, Gewaltlosen und Mütterlichen herausholten. Horns Werk kann neben dem von Marina Abramović und Yoko Ono, VALIE EXPORT und Ana Mendieta gelesen werden. Doch während Abramović in *Rhythm 0* (1974) und Ono in *Cut Piece* (1964) ihre Körper als eine Art Köder benutzten, um antisoziale männliche Verhaltensweisen zu provozieren, betrachtete Rebecca Horn den weiblichen Körper als einen Ort reichhaltiger Kreativität, die durch prothetische Anbauten kanalisiert und gelenkt werden kann. Anklänge an Ana Mendieta's Körperskulpturen lassen sich in Horns Werk erkennen, doch Horn hat sich von den Naturlandschaften abgewandt, die Mendieta bevorzugte, und sie neigte auch nicht dazu, männliche Gewalt gegen Frauen unmittelbar zu thematisieren. Stattdessen zwingen uns ihre Skulpturen dazu, über den Körper oder im Hinblick auf Kinetik oder sich wiederholende Bewegungen nachzudenken. Ihre prothetisch verstärkten Körper sind expressiv und kommentieren die Natur, anstatt sie zu versinnbildlichen; sie nehmen maschinelle Elemente auf, anstatt von ihnen absorbiert zu werden. In ihren Skulpturen kommen Motive des Flatterns, Kratzens, Schabens, Sprühens und Markierens zum Ausdruck und drohen, den Körper mit ihren Zeichensystemen zu überwältigen. Wie die Musik, die in ihrem späteren Werk aus den Objekten fließt, losgelöst von einem oder einer Musizierenden, sprechen diese Körperarchitekturen durch das Fleisch und vom Fleisch, aber selten als Fleisch.



Bekanntlich litt Horn in ihren Zwanzigern an einer Lungeninfektion, nachdem sie bei ihrer Arbeit mit Polyester und Glasfasern Giftstoffen ausgesetzt war. In der Isolation des Krankenhauses begann sie mit ihren Körperexperimenten. Die körperliche Schwäche und Verletzlichkeit in Horns Werk erinnert an Frida Kahlos großartige Gemälde ihrer eigenen kollabierenden Körperarchitekturen und findet sogar einen Widerhall in Eva Hesses synthetischen Glasfaserskulpturen und deren verschlungenen, abstrakten Formen. Doch während viele andere Künstlerinnen sich intensiv mit dem organischen Körper mit all seiner Zerbrechlichkeit beschäftigen, nutzt Horn ihre Verlängerungen, um Stärke, übernatürliches Potenzial, magische Fähigkeiten und ästhetisches Können zu suggerieren. Selbst wenn sie den Körper in kinetischen Skulpturen wie *Kuss des Rhinoceros* weglässt, spüren wir eher Fülle und Möglichkeiten als mechanische Reduktion und Abwesenheit. Während die verlängerten Metallarme die beiden Hörner immer näher zusammenbringen, baut sich sexuelle und andere Spannung auf und erzeugt ein eigenes Kribbeln, das sich von dem elektrischen Summen unterscheidet, das schließlich den „Kuss“ begleitet. Das Summen ähnelt in einer Hinsicht dem Geräusch der Zikaden, bleibt aber zugleich deutlich unorganisch und elektrisch. Der Kuss, ein nichtmenschlicher Kuss, die Vereinigung zweier Hörner, die von allem getrennt sind, ist auf wohlthuende Weise nichtreproduktiv, nichtheterosexuell (sie sind die gleiche Art von Organ und verweigern sich allen Andeutungen von Komplementarität) und nichtkommunikativ. Dies ist ein Kuss ohne Intimität, eine Berührung ohne Fleisch, eine Sexualität ohne Körper.

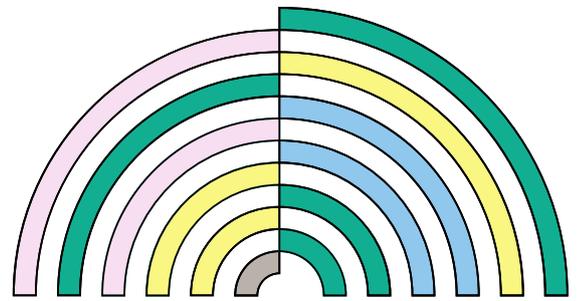
Und wenn es keine Körper gibt, was geschieht, wenn Horn den Körper ganz aus dem Bild entfernt? Horn verballhornte Vorstellungen von Virtuosität, indem sie eine Maschine konstruierte, die Tinte über Plattformen von Büchern sprüht, die aufgeschlagen darauf warten, das „Wort“ zu empfangen. Die Arbeit *Flying Books Under Black Rain Painting*, die 2014 in den Harvard Art Museums installiert wurde, zeigt eine Maschine, die schwarze Tinte über die Wand der Galerie und auf die geöffneten Bücher sprüht. Drei Titel hatte die Künstlerin für diese Installation ausgewählt: Fernando Pessoa's *Das Buch der Unruhe*, Franz Kafkas *Amerika* und James Joyces *Ulysses*. Alle drei Romane, die um das Selbst und um Städte, das Reisen und das Schreiben kreisen, werden zu Oberflächen für den herabfallenden schwarzen Regen und legen Zeugnis ab von der Arbeit nach ihrer Vollendung und der Demontage der Maschine. In jedem der Bücher weigert sich das Ich, in einer kohärenten Form zu erscheinen, und in mindestens einem der Werke verschwindet es sogar. Die Auswahl dieser Romane bietet daher einen ironischen Kommentar auf den Künstler oder die Künstlerin als unwesentlichen Bestandteil des Kunstwerks, das, einmal aufgebaut, ohne ein singuläres und kohärentes Ich, welches es leitet, fortbesteht.



Während Jackson Pollocks Farbspritzer als komplexer Ausdruck eines heroischen Selbst verstanden wurden, regnen Horns Spritzer schwarzer Tinte auf bereits geschriebene Bücher herab, nicht auf der Suche nach einer Bestätigung ihrer Größe oder ihrer virtuellen Intention, sondern lediglich nach einem Landeplatz. Indem sie Tinte auf die Schriften großer männlicher Autoren spritzt, mutet Horns Maschine wie ein Graffiti-Generator an, und die automatische Schrift, die sie erzeugt, kritzelt Botschaften der Störung und Auslöschung auf die schon verfassten, bedeutenden Texte der Kultur und die Wände des Eliteinstituts, das diese Begegnung stattfinden lässt.

Horns Maschinen begnügen sich nicht damit, Rollentausch anzubieten – Frauen statt Männer, Mechanik statt menschengemachte Kunst, Zufälligkeit statt absichtlicher Gesten – und treten damit eindeutig in einen Dialog mit den Erfindungen von Marcel Duchamp, Villiers de l'Isle-Adam und Fritz Lang. Doch wie Nancy Spector in ihrem Essay „Von der Geisteshaltung her stehen ihre Apparaturen dem Techno-Mythos einer Donna Haraway nahe; deren radikale, das Geschlechtliche zerschlagende, weibliche Cyborgs nutzen ‚männliche‘ Technologien für ihre eigenen emanzipatorischen Anliegen“.ⁱⁱⁱ Ich würde sogar noch weiter gehen und statt „männliche Technologie“ einfach „Technologie“ sagen, um darauf hinzuweisen, dass Horns Agenda die Maschine und das Geschlecht betrifft, aber nicht die geschlechtsspezifische Maschine. Horn selbst bezeichnet ihre Maschinen in einem Interview mit Germano Celant als „melancholische Schauspieler*innen, die einsam agieren“.^{iv} In demselben Interview beschreibt sie eine bemerkenswerte Arbeit mit diesen einsamen melancholischen Maschinendarsteller*innen, die 1987 im zugemauerten Zwinger in Münster aufgeführt wurde. Dort waren während des Zweiten Weltkriegs Häftlinge untergebracht, und Horn erfuhr, dass dort Menschen gefoltert und getötet worden waren. Als sie ihre Gastgeber*innen drängte, ihr den Zwinger für eine Installation zu öffnen, führte dies zu einer Art „Skandal“, wie sie es ausdrückt.^v Sie bestand darauf, Zugang zu erhalten, und als das verlassene Gebäude schließlich geöffnet wurde, fand sich dort eine neue Vegetation, ein Garten, Bäume. Horn verwandelte den Raum, indem sie die Arbeit *Das gegenläufige Konzert* schuf, bei der „vierzig Silberhämmer [...] wie eine Nachricht aus der Vergangenheit“^{vi} an die Wände der Gefängniszellen schlugen. Weitere Bestandteile, welche zu der Sinfonie beitrugen, die durch die gespenstischen Wände des Gebäudes hallten, waren tropfendes Wasser, flackernde Kerzen, ein schwarzer Teich und sogar zwei Pythons, die regelmäßig mit Mäusen gefüttert wurden.

Das Absurde einiger von Horns Konstruktionen – man denke an die Pythons im Zentrum von *Das gegenläufige Konzert* – verweist auf das Unbewusste, das Verbotene, die seltsamen Kombinationen, welche die Kunst zulässt und die seltsame

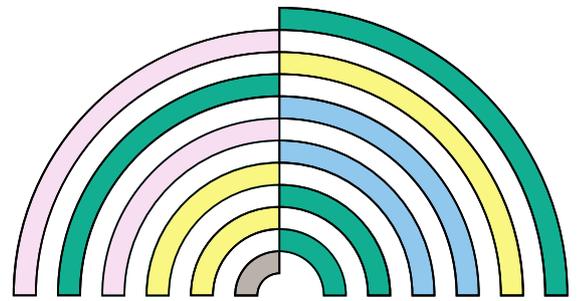


Atmosphären erschaffen können, bedrohlich oder beruhigend, verstörend oder bestätigend. Wie Buster Keaton, der eine Inspiration für Horn war und für seine ausdruckslose Komik in einem Genre – dem Stummfilm – berühmt wurde, das von ausufernder Gestik abhängig ist, arbeitet Horn mit Widersprüchen und Kontrasten. Keaton, so erinnert sie in einem Interview, war bekannt dafür, „absurde Maschinen zu bauen“, und genau diese Sensibilität überträgt sie auf ihre eigenen Arbeiten.^{vii} Die absurde Maschine ist ein Vehikel für die Entlarvung der Irrationalitäten des Kapitalismus – der Arbeit, die um ihrer selbst willen verrichtet wird (sinnlose Bürokratie) und die Horn in *Blue Monday Strip* (1993) parodiert; das Werk besteht aus einer Reihe von herabhängenden Schreibmaschinen, die auch ohne die Anwesenheit von Schreibkräften weiterplappern. Und die absurde Maschine ist auch ein Verweis auf die kühlen anarchistischen Strömungen, die direkt unter der Oberfläche menschlicher Aktivitäten zirkulieren und drohen, die organisierten Harmonien menschlicher Sinnstiftungsprojekte wieder in Lärm zu verwandeln. So zum Beispiel *Concert for Anarchy* (1990), eine publikumswirksame Variation von Raphael Montañez Ortiz' Werk *Duncan Terrace Piano Destruction Concert* (1966), bei dem der Künstler das Klavier „spielte“, indem er es zerstörte und ihm dabei eine wilde Kakophonie entlockte. Für ihre rituelle Zerstörung dieses Instruments lässt Horn das Klavier in regelmäßigen Abständen seine Tasten ausspucken. Die Tate, schreibt dazu:

Ein Flügel hängt kopfüber an starken Drahtseilen, die an seinen Beinen befestigt sind, von der Decke. Er hängt stabil und doch prekär in der Luft, außerhalb der Reichweite eines Pianisten oder einer Pianistin, hoch über dem Boden des Museumsraums.

Im Inneren des Instruments wird alle zwei bis drei Minuten ein Mechanismus ausgelöst, der die Tasten in einem kakophonischen Zittern aus der Klaviatur stößt. Die Tasten, normalerweise die Stellen, an denen man das Instrument berührt, fächern sich geradezu einschmeichelnd in den Raum auf. Gleichzeitig öffnet sich der Deckel des Flügels und gibt den Blick frei auf das harfenartige Innere des Instruments, während die Saiten nach dem Zufallsprinzip erklingen. Diesem unerwarteten, gewaltvollen Akt folgt ein bis zwei Minuten später der Rückzug: Der Deckel schließt sich, und die Tasten gleiten unmelodisch knarzend wieder an ihren Platz zurück. Nach einer Weile wiederholt das Klavier diesen Ablauf. Auf eine sich bis zum Moment des Loslassens steigernde Spannung folgt ein langsamer Rückzug in die Stasis, während sich das Klavier wie eine Schnecke in sein Haus zurückzieht.^{viii}

Bei dieser Aufführung des Klaviers durch das Klavier spielen sich alle Tasten gleichzeitig. Kein Solist, keine Solistin sitzt da und stellt die eigene Virtuosität zur Schau; vielmehr spielt das Klavier in Abwesenheit einer Person von einer Position aus,



die sich prekär über den Betrachtenden befindet und über ihnen hängt. Die Musik kommt von nirgendwo und überallher. Sie ist nicht komponiert und ist ganz und gar Komposition. Sie spielt das Klavier, als ob das Klavier nur ein Lied hätte und dieses Lied alles wäre – es regnet wie Farbe in den Raum und auf die Zuschauer*innen und die Welt der Kunst und Menschen herab und umspült uns mit Klang und zwingt uns, in diesem Klang den Klang des Machens und Ungeschehenmachens, des Seins und des Vergehens zu hören. Diese Konzerte verweigern sich dem Kunst-„Werk“ und dem Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit, der Aura und dem Original, und sie führen uns in die seltsame Welt der Einhörner und der Anarchie

ⁱ Donna Haraway, „Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften“, in: Dies., *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt a. M. und New York 1995, S. 33–72, hier S. 72, Übers. Fred Wolf.

ⁱⁱ Ebd., S. 34.

ⁱⁱⁱ Nancy Spector, „Weder Junggesellen noch Bräute. Die hybriden Maschinen der Rebecca Horn“, in: *Rebecca Horn*, Ausst.-Kat. New York, Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1993, S. 65–91, hier S. 70.

^{iv} Rebecca Horn im Gespräch mit Germano Celant, „The Bastille Interviews I: Paris 1993“, in: *Rebecca Horn*, Ausst.-Kat. New York 1993 (wie Anm. 4), S. 14–22, hier S. 18.

^v Ebd., S. 20.

^{vi} Ebd.

^{vii} Rebecca Horn im Gespräch mit Stuart Morgan, „The Bastille Interviews II: Paris 1993“, in: *Rebecca Horn*, Ausst.-Kat. New York 1993 (wie Anm. 4), S. 24–30, hier S. 29.

^{viii} Rebecca Horn, *Concert for Anarchy*, 1990,

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/horn-concert-for-anarchy-t07517> (abgerufen am 12.4.2024).