

# Rebecca Horn

DE Das sechs Jahrzehnte umfassende, gattungsübergreifende Lebenswerk von Rebecca Horn (geb. 1944 in Michelstadt) befasst sich mit Grenzen zwischen Natur und Kultur, Technologie und biologischem Kapital. Ob man die Künstlerin als Erfinderin, Regisseurin, Autorin, Komponistin oder Poetin bezeichnen mag – sie selbst versteht sich vor allem als Choreografin. Horn beschreibt ihre Praxis als Herstellung von präzise kalkulierten Beziehungen von Raum, Licht, Körperlichkeit, Ton und Rhythmus. Ihre performativen, skulpturalen und filmischen Arbeiten untersuchen die Verbindungen von Mensch, Maschine, Tier und Erde. Sie zielen auf körperliche Erfahrungen eines sichtbaren, fühlbaren und hörbaren Daseins.

Die Ausstellung folgt dem Performativen, also erstmalig den choreografischen Aspekten, im Werk der Künstlerin. Wiederholt bedient sie sich der Sprache des Tanzes als Medium und Katalysator ihres künstlerischen Denkens. Horn schafft schon früh visionäre Sinnbilder für die Vernetzung von Körpern und Technik. Dieses Thema entwickelt sie seit ihren ersten Papierarbeiten in den 1960er-Jahren, den frühen Performances und Filmen der 1970er-Jahre über die mechanischen Skulpturen seit den 1980er-Jahren und die raumgreifenden Installationen der 1990er-Jahre bis heute.

Die Künstlerin macht Netzwerke menschlicher und nichtmenschlicher Akteure sichtbar und hinterfragt damit die Stellung des Menschen als einer von vielen Spezies. Dabei ziehen sich virtuos verwobene Referenzen aus Literatur-, Kunst- und Filmgeschichte durch ihr gesamtes Schaffen. Horns Werk ist eine lebenslange, brisante Erkundung der voranschreitenden Dezentrierung des Menschen in einem kosmischen Ganzen.

Kuratiert von Jana Baumann mit Radia Soukni

EN The life's work of Rebecca Horn (b. 1944 in Michelstadt, Germany), which spans six decades and several genres, is concerned with the boundaries between nature and culture, technology and biological capital. Whether the artist is described as an inventor, film director, author, composer, or poet, she sees herself first and foremost as a choreographer. Horn describes her practice as the creation of precisely calculated relationships between space, light, physicality, sound, and rhythm. Her performative, sculptural, and filmic works explore the connections between humans, machines, animals, and the earth. They aim at the physical experience of a visible, tangible, and audible existence.

The exhibition traces the performative, that is, choreographic, aspects of the artist's work for the first time. Horn repeatedly invokes the language of dance as a medium and catalyst for her artistic thinking. Early on, she created visionary symbols for the interconnectedness of bodies and technology. She has developed this theme from her first works on paper in the 1960s, through the early performances and films of the 1970s, the mechanical sculptures of the 1980s, and the expansive installations of the 1990s, up to the present day.

The artist makes networks of human and non-human actors visible, questioning the position of humans as one of many species. Virtuously interwoven references to the history of literature, art, and film run through her entire oeuvre. Horn's work is a lifelong, significant exploration of the progressive decentering of the human being within a cosmic whole.

Curated by Jana Baumann with Radia Soukni

Für die jährliche Unterstützung unseres Programms danken wir unseren Gesellschafter\*innen, dem Freistaat Bayern und der Gesellschaft der Freunde Haus der Kunst e.V. Wir danken außerdem unserer Hauptförderin, der Alexander Tutsek-Stiftung, für Ihre großzügige Unterstützung unserer Arbeit, sowie der Ulli und Uwe Kai-Stiftung. | For their annual support of our programme we thank our shareholders, the Free State of Bavaria and the Gesellschaft der Freunde Haus der Kunst e.V. We further thank our major supporter, the Alexander Tutsek-Stiftung for their generous commitment to our work, as well as Ulli and Uwe Kai-Stiftung.

Für die freundliche Unterstützung der Ausstellung sind wir der Kulturstiftung des Bundes dankbar. | For the kind support of the exhibition we thank Kulturstiftung des Bundes.

Gefördert durch die



Gefördert von



ULLI UND UWE KAI-STIFTUNG

# Mensch, Maschine und Tier – Kosmische Netzwerke

DE Horns Interesse für Verbindungen des menschlichen Körpers mit Technologie, Tier- und Umwelt ist bereits in ihren frühesten Zeichnungen zu beobachten. Charakteristisch für ihre skizzenhaften Darstellungen ist die Fragmentierung, also die Zerlegung von Körpern in ihre Einzelteile. Der Titel der Zeichnung *Lippenmaschine* (1964) erzeugt ein Bild der Mechanisierung eines weiblich gelesenen Körperteils. Horn reflektiert über Körper, Geschlecht und Sexualität im Kontext gesellschaftlicher Normen.

In der Zeichnung *Ohne Titel (Schmetterlingskörper)* (1967) ist ein geöffneter menschlicher Torso zu sehen. Aus dessen Lungengeäst scheint sich – wie in einer Art zoomorpher Verwandlung – ein Schmetterling zu erheben. Rebecca Horn hat dieses Werk gezeichnet, während sie gerade selbst eine lebensgefährliche Lungenerkrankung auskurierte, die sie sich durch den Umgang mit toxischen Werkstoffen zugezogen hatte. Die dadurch zeitweise ausgelösten körperlichen Einschränkungen waren ein Ausgangspunkt ihres performativen Frühwerks.

Bei *Kuss des Rhinoceros* (1989) vereinigen sich zwei von einem Motor angetriebene, halbkreisförmige Metallstäbe zu einem geschlossenen Kreis. Wenn die an das Horn des Rhinoceros erinnernden Fragmente an den Enden einander flüchtig berühren, kommt es zu einer elektrischen Entladung, die wie ein elektrisierender Kuss wirkt. Auf eine fast beängstigende technoide Weise zielt Horn auf die Sichtbarmachung sexueller Energie. Mit der Darbietung zwischenmenschlicher Begegnung durch tierähnliche, animierte Maschinen verweist die Künstlerin auf die Ähnlichkeit der Verhaltensweisen und Affekte von menschlichen und nicht menschlichen Akteuren.

Menschliche Wahrnehmung scheint sich in ihrem Werk sinnbildlich mit gegenwärtigen Technologien zu verflechten. Dabei führt Horn die Behauptung, der Mensch nehme eine Sonderstellung ein, ad absurdum. Ganz im Gegenteil, so macht sie deutlich, ist er in ökologische und technologische Netzwerke eingebettet.

Welche Verbindungen gibt es zwischen Mensch und Tier bzw. Mensch und Maschine?

# Humans, Machines, and Animals – Cosmic Networks

EN Horn's interest in the connections between the human body and technology, between animals and the environment, can already be seen in her earliest drawings. The fragmentation of bodies, that is, their dissection into individual parts, is characteristic of her sketchy representations. The title of the drawing *Lips Machine* (1964) creates an image of the meachnisation of a body part read as feminine. Horn reflects on the body, gender, and sexuality in the context of social norms.

The drawing *Untitled (Butterfly Body)* (1967) depicts an open human torso. A butterfly seems to emerge from its lungs, as if in a kind of zoomorphic transformation. Rebecca Horn drew this work while she was recovering from a life-threatening lung disease that she had contracted from handling toxic materials. The temporary physical limitations this caused were a point of departure for her early performative work.

In *Kiss of the Rhinoceros* (1989), two semicircular metal rods driven by a motor come together to form a closed circle. When the ends of the fragments, reminiscent of rhinoceros horns, make fleeting contact with each other, an electrical discharge occurs that has the effect of an electrifying kiss. In an almost frighteningly technoid manner, Horn seeks to visualise sexual energy. By presenting interpersonal encounters through animal-like, animated machines, the artist points to the similarities in behavior and affect between human and nonhuman actors.

In her work, human perception seems to be symbolically intertwined with contemporary technologies. Horn thus reduces to absurdity the claim that humans occupy a special position. On the contrary, she makes it clear that humans are embedded in ecological and technological networks.

What connections exist between humans and animals, or humans and machines?

# Bewegte Körper

DE Mit *Performances I* und *Performances II* wie auch in *Berlin – Übungen in neun Stücken* widmet sich Rebecca Horn Anfang der 1970er-Jahre in je neun Sequenzen der Beherrschbarkeit und zugleich Erweiterung des Körpers. In den Videos sind animierte Körperbemalungen und -behaarungen wie auch Aktivierungen von Feder-, Baumwoll- oder Balanceobjekten zu sehen, die verschiedene Empfindungen hervorrufen. Dazu gehören Erfahrungen von Immobilität, erweitertem Bewegungsraum, Sinnesreiz oder Rollenwechsel. Nicht nur erschafft Horn durch diese Experimente Hybridwesen aus Mensch und Tier, sondern sie konterkariert damit auch gesellschaftlich gesetzte Normen sowie Geschlechterkategorien und -rollen. In das Spannungsverhältnis von Intimität und Öffentlichkeit stellt sie die Nacktheit als einen Moment höchster Empfindsamkeit, um Codes und Systeme des Sehens, Hörens und Berührens in neue Erfahrungsräume zu überführen.

In den *Performances* sind Horn selbst oder andere Performer\*innen zu sehen, die bei den frühen Arbeiten vorzugsweise aus ihrem eigenen Umfeld stammen. Bewusst verunklärt die Inszenierung eine Definition, ob die Aktivierungen selbst oder die Aufnahmen davon das Werk sind.

Das performative Frühwerk ist als Ausgangspunkt der Retrospektive zwischen der ersten motorisierten Skulptur, *Die Pfauenmaschine* (1982), und einer der ältesten raumgreifenden Installationen aus ineinander getürmten Krankenhausbetten, *Inferno* (1993), platziert. Der Raum als Ganzes thematisiert damit eine Gegenüberstellung von Anwesenheit und Abwesenheit von Körpern. Es eröffnet sich ein Resonanzraum von Körpern und Erinnerung, Körpern und Verletzlichkeit, Körpern und Technologie, von Körpern und ihrer Erweiterung wie auch ihrer Entfremdung.

Welche Körpererfahrungen vermitteln uns sowohl die *Performances* als auch die beiden Skulpturen in diesem Raum?

# Bodies in Motion

EN With *Performances I* and *Performances II*, as well as with *Berlin – Exercises in Nine Pieces*, Rebecca Horn devoted herself in the early 1970s to the controllability and simultaneous expansion of the body in nine sequences each. The videos feature animated body painting and body hair, as well as the activation of feather, cotton, or balancing objects that evoke various sensations. These include experiences of immobility, expanded movement space, sensory stimulation, or role reversal. Horn's experiments not only create hybrid creatures of human and animal, but also counteract socially established norms, as well as gender categories and roles. In the tense relationship between intimacy and publicity, she presents nudity as a moment of maximum sensory perception in order to transfer codes and systems of seeing, hearing, and touching into new experiential spaces.

The performances feature Horn herself or other performers, who in the early works preferably come from her own environment. The staging deliberately obscures an understanding of whether the actual work is the activations or the recordings of them.

Horn's performative early work serves as the starting point for the retrospective, positioned between the first motorised sculpture, *The Peacock Machine* (1982), and one of the oldest expansive installations of stacked hospital beds, *Inferno* (1993). The space as a whole thus focuses on the juxtaposition of the presence and absence of bodies. A resonance space opens up between bodies and memory, bodies and vulnerability, bodies and technology, bodies and their expansion as well as their alienation.

What experiences of the body do both the performances and the two sculptures in this space convey to us?

## *Die Pfauenmaschine* [The Peacock Machine], 1982

Aluminium und Motor | Aluminium and motor  
Rebecca Horn und Eric und Louise Franck, London |  
Rebecca Horn and Eric and Louise Franck, London

DE *Die Pfauenmaschine* (1982) mit ihren vielgliedrigen, langen und spitz zulaufenden Aluminiumstangen imitiert das imposante Aufstellen der Schwanzfedern männlicher Pfauen zur Balz. Rebecca Horn konzipierte das Werk für ihre Teilnahme an der *documenta 7* (1982). Zuvor hatte sie einen Prototyp mit echten Federn geschaffen, den sie in ihrem Film *La Ferdinanda* (1981) einsetzte.

Die endlos sich wiederholende Bewegungssequenz der Skulptur erinnert an die Zerlegung eines Bewegungsablaufs, wie man sie von industriellen Fertigungsprozessen oder auch von den zahlreichen Wiederholungen bei der Einübung einer Tanzchoreografie kennt. Durch die maschinelle Bewegung entsteht die Vorstellung eines lebendigen Wesens.

Der Werkstitel liefert zugleich eine Erklärung für diese Symbiose aus Vogel und Technik. Horn inszeniert die Furcht des Menschen, den eigenen Körper nicht mehr selbst kontrollieren zu können, und bezieht sich dabei auf Automaten und Ungeheuer in der Literatur. Sie zitiert mehrfach Kafka, der in seiner Novelle *Die Verwandlung* (1910) von einem als Käfer erwachenden, geschundenen Menschen ohne Hoffnung auf Rückkehr in seinen alten Körper erzählt. Seit Anfang der 1980er-Jahre schafft Horn mit ihren mechanischen Skulpturen Sinnbilder für die Vernetzung zwischen Technik und Körper, die aus heutiger Sicht wie kühne Vorahnungen auf eine von Maschinen gesteuerte Lebenswelt anmuten.

EN *The Peacock Machine* (1982), with its multiple, long, tapered aluminum rods, imitates the impressive raising of the tail feathers of male peacocks during courtship. Rebecca Horn conceived the work for her participation in *documenta 7* (1982), having previously created a prototype with real feathers, which she used in her film *La Ferdinanda* (1981).

The sculpture's endlessly repeating motion sequence is reminiscent of the dissection of movement patterns familiar from industrial production processes, or the numerous repetitions involved in rehearsing a dance choreography. The mechanical movement gives the impression of a living being.

The title of the work also provides an explanation for this symbiosis of bird and technology. Horn stages the human fear of no longer being able to control one's own body, referring to automatons and monsters in literature. She repeatedly quotes Franz Kafka, who in his novella *The Metamorphosis* (1915) tells of an oppressed man who awakens as a beetle with no hope of returning to his old body. Since the early 1980s, Horn's mechanical sculptures have served as symbols of the interconnectedness of technology and the body, which from today's perspective seem like bold premonitions of a world controlled by machines.

## *Inferno*, 1993

9 Metallbetten, Matratze und Glasröhren mit elektrischen Drähten | 9 metal beds, mattress, and glass tubes with electric wires

Sammlung Rebecca Horn |  
Rebecca Horn Collection

DE Die Installation *Inferno* (1993) umfasst steil ineinander verkeilte Metallbetten, die aus einer psychiatrischen Klinik stammen. In dem aufgetürmten Gebilde von schwindelerregender Höhe leuchten mit elektrisch geladenen Drähten versehene Glasröhren immer wieder wie im Blitzgewitter auf. Rebecca Horn benennt ihr Werk inspiriert vom ersten Teil der *Göttlichen Komödie* von Dante Alighieri. Das epische Gedicht handelt von der Reise des Erzählers unter Führung des römischen Dichters Vergil durch die drei Reiche des Jenseits, Hölle, Fegefeuer und Paradies.

Horn widmet sich einer multisensorisch radikalen Erkundung des Lebens mit seinen Rätseln, Sehnsüchten, Träumen, Schmerzen und Abgründen. Das Bett ist ein Ort prägender Erlebnisse für den Menschen von der Geburt bis zum Tod. Es kann auch zu einem Käfig werden, zum Ort des Albtraums, der Ohnmacht – ein Ort, an dem Körper und Geist gefangen sind.

Mit der Abwesenheit von Körpern in *Inferno* appelliert Horn an die Kraft der Imagination und an die Empathie für das Leid anderer. Früh befasst sich die Künstlerin mit dem menschlichen Körper, seinen Funktionsweisen sowie seiner Begrenzung im Raum. Die raumgreifenden Installationen der 1990er-Jahre treten darüber hinaus in einen kritischen Dialog mit der sie umgebenden Architektur.

EN The installation *Inferno* (1993) consists of metal bed frames from a psychiatric hospital wedged steeply into each other. Inside the towering structure of dizzying height, glass tubes fitted with electrically charged wires repeatedly light up as if in a lightning storm. The title of the work was inspired by the first canto of Dante Alighieri's *Divine Comedy*. The epic poem recounts the narrator's journey, guided by the Roman poet Virgil, through the three realms of the afterlife: Inferno (Hell), Purgatorio (Purgatory), and Paradiso (Paradise).

Horn engages in a multisensory, radical exploration of life's mysteries, desires, dreams, pains, and abysses. For humans, the bed is a place of formative experience, from birth to death. It can also become a cage, a place of nightmares, of powerlessness – a place where body and mind are trapped.

Through the absence of bodies in *Inferno*, Horn appeals to the power of imagination and calls for empathy for the suffering of others. Early on, the artist began to explore the human body, its functionality, and its limitations in space. The expansive installations of the 1990s also enter into a critical dialogue with the surrounding architecture.

# Frühe Performances

DE Bereits in ihren ältesten Skulpturen, *Überströmer* (1970) und *Messkasten* (1970), befragt Rebecca Horn sich auflösende Grenzen zwischen Mensch und Maschine. Sie thematisiert auf radikale Weise den Schutz und die Verletzlichkeit des menschlichen Körpers und nimmt dabei das Verhältnis von Körpern zu inneren und äußeren Räumen in den Fokus.

Bei *Überströmer* wird der menschliche Blutkreislauf nach außen gewendet. Ein Geflecht aus Plastikschläuchen, durch das von einer Pumpe angetriebene rote Flüssigkeit wie Blut strömt, zieht sich über den nackten Körper der jeweiligen Akteur\*in. Ein biologischer Kreislauf wird somit als ein technischer sichtbar gemacht. Der *Messkasten* zeichnet mit Metallstäben die Konturen eines Körpers nach, vermisst ihn, hält ihn gefangen und lässt seine Umrisse auch in Abwesenheit sichtbar sein. Mit Zeichnungen, die nach der Realisierung der Objekte entstanden sind, führte die Künstlerin ihre Überlegungen zum Thema fort.

Mit den „Körperextensionen“ schafft Horn Objekte, die den Körper erweitern und die Spannung zwischen Ausdehnung und Einengung ausloten. Die *Arm-Extensionen* (1968) stabilisieren den Körper mit Stoffbandagen, schnüren ihn aber gleichzeitig ein und zwingen ihn zur Unbeweglichkeit. Die Künstlerin untersucht einerseits Isolation und Einschränkung von Körpern, entzieht sich dem aber andererseits durch die Verwendung von Prothesen wie mit *Fingerhandschuhe* (1972).

Horn reagiert damit auf eine strukturelle Ausgrenzung von Körpern, die nicht gesellschaftlichen Normen entsprechen. Sie verweist performativ auf Formen von Einengung und Unterdrückung und imaginiert zugleich Möglichkeiten der Transformation. Die Körperextensionen ermöglichen es, aus gewohnten Bewegungsabläufen auszubrechen und sich neue Räume zwischen Imagination und Realität zu erschließen.

Was schränkt unsere Körper ein, und was erweitert unseren Handlungsraum?

# Early Performances

EN Even in her earliest sculptures, *Overflowing Blood Machine* (1970) and *Measure Box* (1970), Rebecca Horn questions the dissolving boundaries between human and machine. She addresses the protection and vulnerability of the human body in radical ways, focusing on the relationship of bodies to internal and external spaces.

In *Overflowing Blood Machine*, the human bloodstream is turned inside out. A network of plastic tubes, through which red fluid is pumped, covers the naked body of the performer. A biological cycle becomes visible as a technical one. The *Measure Box*, in turn traces the contours of a body with metal rods, measuring it, holding it captive, making its contours visible even in its absence. The artist continued her reflections in drawings made after the objects were realised.

With her 'body extensions', Horn creates objects that extend the body and explore the tension between expansion and constriction. The *Arm Extensions* (1968) stabilise the body with fabric bandages, yet at the same time constrict it, forcing it to become immobile. On the one hand, the artist explores the isolation and constriction of the body; on the other, evades this by using prostheses such as the *Finger Gloves* (1972).

In this way, Horn responds to the structural exclusion of bodies that do not conform to social norms. In a performative manner, she refers to forms of constriction and oppression and at the same time imagines possibilities of transformation. The body extensions make it possible to break out of habitual movement sequences and to open up new spaces between imagination and reality.

What restricts our bodies, and what expands our scope of action?

# Der Eintänzer - Film als Medium

DE In den 1970er-Jahren entdeckt Rebecca Horn den Film für sich und nutzt ihn zunehmend als experimentelles Medium. Zwischen 1972 und 1981 lebt sie in New York und Berlin. Für ihren Film *Der Eintänzer* (1978) dient ihr das New Yorker Atelier als Kulisse. In einem dazugehörigen Gedicht beschreibt die Künstlerin den Ort als eine Art Kokon und Ausgangspunkt für die sich in surrealen Szenen parallel entwickelnden Handlungsstränge auf unterschiedlichen Zeitebenen.

So wird das Atelier als Ballettstudio genutzt, aber auch von einem jungen Zwillingsspaar bewohnt, das den Sommer in der Stadt verbringen will, während die Künstlerin verreist ist. Weitere Personen tauchen auf, etwa Max, der auf einem Spielzeugklavier spielt, der Koch Nada, der Sushi zubereitet, oder ein blinder Mann, der tanzen lernen möchte. Vergebliche Versuche der Figuren, miteinander in Kontakt zu kommen, sind Auslöser für fantastische Sequenzen, während die Handlung eine schicksalhafte Wendung nimmt.

Ballett ist in Horns Film allgegenwärtig. Unter Aufsicht der Ballettlehrerin sind die jungen Tänzer\*innen an Schnüren miteinander verbunden und damit einer Bewegungskontrolle ausgesetzt. Der Mensch ist nicht mehr eins mit seinem Körper, ein programmatisches Sinnbild. Das Verlangen nach absoluter Synchronisation weckt die Vorstellung einer Angleichung von Mensch und Maschine.

In *Der Eintänzer* vollzieht Horn erstmals den Transfer von menschlichem Handeln auf ein Objekt mit einem motorisierten, Tango tanzenden Tisch, der mit den Betrachter\*innen zu kokettieren scheint. Eine Ballerina erlebt in der Federmaschine *Die sanfte Gefangene* (1978) ihre Transformation in einen Vogel. Die fluiden Grenzen zwischen den Kreaturen, wie sie Horn später häufig thematisiert, sind hier bereits angelegt.

Welche Themen und Motive aus *Der Eintänzer* finden sich in anderen, späteren Werken in der Ausstellung wieder?

# Der Eintänzer - Film as Medium

EN In the 1970s, Rebecca Horn began working with film and increasingly used it as an experimental medium. Between 1972 and 1981, she lived in New York and Berlin. Her New York studio served as the setting for her film *Der Eintänzer* (1978). In an accompanying poem, the artist describes the location as a kind of cocoon and starting point for the parallel storylines that unfold in surreal scenes on different temporal levels.

The studio is used as a ballet studio, but it is also inhabited by a pair of young twins who have come to spend the summer in the city while the artist is away. Other characters appear on the scene, such as Max, who plays a toy piano, the cook Nada, who prepares sushi, and a blind man who wants to learn to dance. The characters' futile attempts to make contact with each other trigger fantastic sequences, and the plot takes a fateful turn.

Ballet is omnipresent in Horn's film. Under the supervision of the ballet teacher, the young dancers are connected to each other by strings and thus subjected to movement control. People are no longer at one with their bodies, a programmatic symbol. The desire for absolute synchronisation awakens the idea of an assimilation of human and machine.

In *Der Eintänzer* Horn transfers human action to an object for the first time with a motorised, tango-dancing table that seems to flirt with the viewer. A ballerina is transformed into a bird in the feather machine *The Feathered Prison Fan* (1978). The fluid boundaries between creatures that Horn would later often reference are already present here.

What themes and motifs from *Der Eintänzer* can be found in other, later works in the exhibition?

# Choreografie als Motor

DE Ob Fiktion oder Realität, unterschiedliche Wahrnehmungsebenen durchdringen das Werk von Rebecca Horn mit den Jahren mehr und mehr. So wird das Federrad *Die sanfte Gefangene* (1978) zunächst im Film *Der Eintänzer* aus dem selben Jahr von einer Ballerina performt, die dadurch als Hybridwesen erscheint. Sodann taucht es als mechanisierte, animalisch grotesk anmutende Skulptur im Ausstellungsraum wieder auf.

Rebecca Horn zerlegt Kompositionen in ihre Einzelteile, stellt sie auf den Kopf, wie das an der Decke umgekehrt schwebende Piano *Concert for Anarchy* (2006). Auch für Musik findet sie neue Anordnungen und Inszenierungen, wobei sie sich von Tanzchoreografien anregen lässt.

So entstehen wechselnde Bezüge der unterschiedlichen Kunstformen untereinander, die sie virtuos miteinander verbindet. Die sich in Auflösung befindliche Tänzerin in der Zeichnung *Heiner und die 40 Bräute* (1988) ist eine Hommage an den Dramatiker und Regisseur Heiner Müller. Unter anderem von ihm inspiriert, schafft Horn Figuren von Unbehagen und theatralischem Geschehen.

In *Elsa* (1995) sind die wie von selbst tanzenden Ballettschuhe die Personifizierung der abwesenden Tänzerin. Horn artikuliert Spannungen zwischen menschlichem Agieren und mechanisch generierten Energien in Choreografien, motorisierten Objekten wie auch mit Einsatz ihres Körpers auf Papier gezeichneten Bewegungsabläufen wie im *Barcelona Zyklus* (1991).

Welche Gefühle löst das disharmonische Konzert aus?

# Choreography as Motor

EN Over the years, various levels of perception – whether fictional or real – have increasingly permeated Rebecca Horn's works. For example, the wheel of feathers titled *The Feathered Prison Fan* (1978) was first performed by a ballerina in the film *Der Eintänzer* (1987) that same year, making her appear as a hybrid being. It then reappears in the exhibition space as a mechanised, animalistically grotesque sculpture.

Rebecca Horn often deconstructs her works into their individual parts, sometimes inverting them, as in *Concert for Anarchy* (2006), where a piano is hanging upside down from the ceiling. She also finds new arrangements and stagings for music, inspired by dance choreography.

This results in shifting references between the different art forms, which she combines with virtuosity. The dissolving dancer in the drawing *Heiner and the 40 Brides* (1988) is a homage to the dramatist and theater director Heiner Müller. Inspired by him and others, Horn creates thought-provoking figures of unease and theatrical gestures.

In *Elsa* (1995), the ballet slippers that dance as if by themselves are the personification of the absent dancer. Horn articulates the tensions between human action and mechanically generated energies in choreographies, motorised objects, and movement sequences drawn with her body on paper, as in *Barcelona Cycle* (1991).

What emotions does the disharmonious concert evoke?

# Hybride Wesen

DE In dem Werk *Hydra Piano* (1995) befindet sich, eingefasst von einem rechteckigen Metallkasten und unter einer Glasabdeckung, eine schimmernde Quecksilberbahn. Durch elektrische Impulse wird diese in Bewegung versetzt und kommt dann wieder zum Stillstand.

Mit dieser Arbeit nimmt Rebecca Horn erneut Bezug auf die schon in der Antike praktizierte Alchemie, in der Quecksilber als transformatives Material gilt. Horn nutzt es als Symbol für die Vereinigung der materiellen mit der spirituellen Welt. Indem die Künstlerin unsere Wahrnehmung auf die geradezu magische Wandlungsfähigkeit dieses Elements richtet, knüpft sie auch an Ideen der italienischen *Arte Povera*-Künstler\*innen an. Diese beschäftigten sich in den 1960er- und 1970er-Jahren mit der Lebendigkeit und sinnlichen Erfahrung einfacher, natürlicher Materialien.

Die vielköpfige Wasserschlange Hydra, in der griechischen Mythologie ein Wesen der Unterwelt, das nur mittels Feuer bekämpft werden kann, wird hier als elektrisch-metallische Monstrosität dargestellt.

Durch das Element Feuer sind mit diesem Werk die Malereien *Prophet (1-6)* (2002) verbunden, deren dynamischer Pinselgestus an züngelnde Flammen erinnert. Die alchemistisch konnotierten Substanzen Gold und Kohle kommen hier als konträre Malmittel zum Einsatz und versinnbildlichen den geistigen beziehungsweise den körperlichen Energiefluss.

Welche Gestaltwandlung des Quecksilbers können Sie beobachten?

# Hybrid Beings

EN In the work *Hydra Piano* (1995), a shimmering trail of mercury is enclosed in a rectangular metal container and under a glass cover. It is set in motion by electrical impulses and then temporarily comes to rest.

With this work, Rebecca Horn refers to the alchemy which had already been practiced in ancient times. In this context, mercury is seen as a transformative material and thus serves Horn symbolically to unite the material and spiritual worlds. By focusing our perception on the almost magical mutability of this element, the artist also draws on the ideas of Italian *Arte Povera* artists. In the 1960s and 1970s, these artists explored the vitality and sensual experience of simple, natural materials.

The many-headed water serpent Hydra, a creature of the underworld in Greek mythology that can only be fought with fire, is depicted here as an electro-metallic monstrosity.

The paintings *Prophet (1-6)* (2002), its dynamic brushstrokes evoking flickering flames, are connected to this work through the element of fire. The alchemical materials of gold and charcoal are used here as contrasting media to symbolize, respectively, the spiritual and physical flow of energy.

What changes in the appearance of mercury can you observe?

## *Dancing Snake Rope* [Tanzendes Schlangenseil], 1995

Hanfseil, elektrische Steuerung und Stahl | Hemp rope, electric control system, and steel  
Sammlung Rebecca Horn |  
Rebecca Horn Collection

DE Mit *Dancing Snake Rope* (1995) entwirft Rebecca Horn eine präzise choreografische und zugleich symbolische Geste. Angetrieben von einem Motor mit sichtbarem Steuerungshebel, windet sich ein bis zur Decke reichendes Hanfseil in endlosen Spiralbewegungen. Diese kreisende vertikale Achse spannt ein dynamisches Kräftefeld zwischen den Polen Unten und Oben auf.

Das Bild der Schlange symbolisiert die in Szene gesetzte Polarität, ist das Reptil doch mit zahlreichen widersprüchliche Bedeutungen belegt, von Verführung und tödlicher Bedrohung bis zu Weisheit und Heilung. Erstmals wurde *Dancing Snake Rope* in der Kapelle Saint-Louis in Paris präsentiert, die im 19. Jahrhundert Teil der psychiatrischen Klinik Salpêtrière war, bekannt für die ausschließlich an weiblichen Patientinnen durchgeführte Hysterie-Forschung. In der „tanzenden Schlange“ schwingt somit die Geschichte patriarchaler Unterdrückung und das Ringen um Befreiung von derart hierarchischen Dualismen mit.

EN With *Dancing Snake Rope* (1995), Rebecca Horn creates a precise choreographic and symbolic gesture. Driven by a motor with a visible control lever, a hemp rope reaching up to the ceiling winds in endless spirals. This rotating vertical axis spans a dynamic field of forces between the poles above and below.

The image of the snake symbolises this staged polarity. The reptile has numerous contradictory meanings, from seduction and threat to wisdom and healing. *Dancing Snake Rope* was first presented in the Saint Louis Chapel in Paris, which in the nineteenth century was part of the Salpêtrière psychiatric clinic, known for its research on hysteria, conducted exclusively on female patients. The 'dancing snake' thus resonates with the history of patriarchal oppression and the struggle for liberation from hierarchical dualisms.

# Kultur und Natur

DE In *Circle for Broken Landscape* (1997) verhandelt Rebecca Horn das Verhältnis von Mensch und Natur. Auf einer runden, mit Sand gefüllten Fläche sind Steine, ein präparierter Schmetterling sowie ein mit Tinte (vormals mit Quecksilber) gefüllter Glastrichter angeordnet. Darüber schwebt ein maschinell angetriebener, spitzer Metallstab, der wie ein Zirkel kreisförmige Bahnen in den Sand zeichnet. Außerhalb der Kreisfläche steht auf einem Metallstab ein Fernglas mit Blick auf die künstliche Landschaft.

Fernglas und Zirkel stehen für Instrumente, mit denen die Erdoberfläche, die Vegetation und die Fauna vermessen werden. Doch Horn stellt die Frage, ob eine Vermessung natürlicher Elemente überhaupt möglich ist. Eine universalistische, objektivierende und rationale Sicht auf die Welt, in der „Andersartigkeit“ mittels Kontrolle, Repräsentation und Klassifikation konstruiert wird, erfährt hier eine scharfe Kritik.

*Circle for Broken Landscape* verweist – im übertragenen Sinn – auf den Zusammenbruch zahlreicher Ökosysteme als Folge einer jahrhundertelangen Geschichte der Unterwerfung und Ausbeutung der Natur. Zugleich macht Horn auf die Verzahnung von Systemen der Unterdrückung entlang der als hierarchisch gesetzten Achsen von Kultur und Natur, Mensch und Tier aufmerksam. Ihre konsequente Verwendung von alchemistischem Vokabular kann als Ausdruck der Suche nach Heilung von diesem hierarchischen Denken und den daraus resultierenden ökologischen und gesellschaftlichen Wunden gedeutet werden, indem anderen Formen der Naturwahrnehmung nachgegangen wird.

Wie könnte es uns gelingen, der Natur auf eine wertschätzende Art zu begegnen?

# Culture and Nature

EN In *Circle for Broken Landscape* (1997), Rebecca Horn negotiates the relationship between humans and nature. Stones, a prepared butterfly, and glass funnels filled with ink (originally mercury) are arranged on a round surface filled with sand. A machine-driven, pointed metal rod hovers above, drawing circular paths in the sand like a compass. Outside the circular area, a pair of binoculars stands on a metal rod, offering a view of the artificial landscape.

Binoculars and compasses are instruments used to measure the Earth's surface, vegetation, and fauna. But Horn questions whether it is even possible to measure natural elements. Sharply criticised here is a universalist, objectifying, and rational view of the world, in which “otherness” is constructed through control, representation, and classification.

*Circle for Broken Landscape* refers – in a figurative sense – to the collapse of numerous ecosystems as a result of centuries of subjugation and exploitation of nature. At the same time, Horn draws attention to the interconnectedness of systems of oppression along the hierarchical axes of culture and nature, human and animal. Her consistent use of an alchemical vocabulary can be interpreted as an expression of the search for healing from this hierarchical thinking and the resulting ecological and social wounds through the pursuit of other ways of perceiving nature.

How can we encounter nature in an appreciative way?

*Cinéma vérité. Heartshadows for Pessoa [Gesang des Lichts], 2005*

Metall, Kupfer, Lichtprojektor, Wasser und Motor | Metal, copper, light projector, water, and motor  
Sammlung Rebecca Horn |  
Rebecca Horn Collection

DE Die Installation *Cinéma vérité. Heartshadows for Pessoa* (2005) spielt bereits in dem poetischen Titel auf gesteigerte Sinneswahrnehmung an. In ein rundes, mit schwarz gefärbtem Wasser gefülltes Becken sticht in rhythmischen Abständen ein langer Metallstab, um dessen Spitze sich eine zierliche Kupferschlange windet. Die getaktete Berührung der Wasseroberfläche wird mittels Lichtspiegelung kreisförmig an die Wand dahinter reflektiert.

Die Künstlerin leitet damit zu einem vergleichenden Sehen an. Während das Wasser für das menschliche Auge kontinuierlich unbewegt erscheint, lässt die Spiegelung Bewegungen auf der Wasseroberfläche vergrößert als tanzende Wellenformation sichtbar werden.

Horn schärft so unsere Wahrnehmung für die flüchtigen Naturphänomene und bringt diese als „wahrhaftiges Kino“ bzw. als Naturschauspiel zur Aufführung. Durch die Widmung an den portugiesischen Schriftsteller Fernando Pessoa (1888–1935), dessen Dichtung von astrologischen Studien inspiriert ist, stellt Horn ihre eigene künstlerische Erforschung von Naturereignissen in den größeren Zusammenhang von Mikro- und Makrokosmos.

EN The poetic title of the installation *Cinéma vérité. Heartshadows for Pessoa* (2005) alludes to heightened sensory perception. A long metal rod with a delicate copper snake winding around its tip pokes into a round basin filled with black-pigmented water at long, rhythmic intervals. The synchronised touching of the water's surface is reflected in a circle on the wall behind.

Here, the artist encourages comparative viewing. While the water does not appear to move, the reflection in the magnification makes vibrations on the water's surface visible as dancing wave formations.

In this way, Horn sharpens our perception of ephemeral natural phenomena and presents them as 'true cinema', a natural spectacle. By dedicating the work to the Portuguese writer Fernando Pessoa (1888–1935), whose poetry was inspired by astrological studies, Horn places her own artistic exploration of natural phenomena in the broader context of the microcosm and macrocosm.

# Krieg und Abgrund

DE Der *Turm der Namenlosen* (1994) ist eine für das Schaffen Rebecca Horns in den 1990er-Jahren typische, raumgreifende Installation, die sich mit Erinnerungskultur beschäftigt. In einer Vielzahl ineinander verkeilter Holzleitern, die scheinbar ins Nirgendwo ragen, sind Geigen montiert. Motorisierte Bögen erzeugen in Intervallen polyphone Klänge. Horn verwandelt die Musikinstrumente in Maschinen und verleiht ihnen zugleich menschliche Fähigkeiten, wie das Spielen eines Konzerts. Durch das sich wiederholende, vielstimmige Geigenspiel sind die Maschinen imstande, menschliches Empfinden wie Trauer und Ohnmacht zum Ausdruck zu bringen.

Der *Turm der Namenlosen* ist eines von Horns bedeutendsten Werken, die sich mit Geschichte und deren Katastrophen wie Krieg und Vertreibung oder mit dem Tod befassen. Die Installation wurde erstmals 1994 in Wien in einem Treppenhaus am Naschmarkt gezeigt, wo während der Balkankriege Geflüchtete mit ihren Geigen in das Spiel einstimmten. Sie verwandelten die Kakophonie in neue Harmonien, so Horn.

Daraufhin entstanden auch ortsspezifische Werke wie *Konzert für Buchenwald, Teil I* (1999) in einem stillgelegten Straßenbahndepot in Weimar. Die Installation aus gestapelten Geigen, Mandolinen und Gitarren und den dazugehörigen Instrumentenkoffern versinnbildlichen ein stummes Konzert für die, die einst diese Instrumente spielten. Diesen Raum der Erinnerung widmete die Künstlerin den Opfern des Holocaust und hat damit einen bedeutenden Beitrag zur Erinnerungskultur geleistet.

Horn schafft eine die Zeit überdauernde künstlerische Sprache und ermöglicht Momente tiefen Erlebens. Ihre Verknüpfungen von Technischem und Menschlichem machen Strukturen der Entmenschlichung gleichermaßen sichtbar wie das Menschliche.

Ist es möglich, durch Kunst die Erinnerung an Geschichte wachzuhalten?

# War and Abyss

EN The *Tower of the Nameless* (1994) is an expansive installation typical of Rebecca Horn's work in the 1990s, which explores the culture of memory. Violins are mounted in a multitude of wooden ladders that are wedged into each other and seem to jut into nowhere. Motorised violin bows produce polyphonic sounds at intervals. Horn transforms the musical instruments into machines and at the same time gives them human capabilities, such as playing a concerto. Through this repetitive, multi-layered violin playing, the machines are able to express human emotions such as sadness and powerlessness.

*The Tower of the Nameless* is one of Horn's most important works dealing with history and its catastrophes, such as war, displacement, and death. The installation was first shown in Vienna in 1994 in a stairwell at the Naschmarkt, a marketplace where refugees from the Balkan Wars joined in the play with their violins. According to Horn, they transformed the cacophony into new harmonies.

The artist later created site-specific works such as *Concert for Buchenwald, Part I* (1999) in a disused streetcar depot in Weimar. The installation of stacked violins, mandolins, and guitars and their respective cases symbolises a silent concert for those who once played these instruments. By dedicating this space to the victims of the Holocaust, the artist has made a significant contribution to the culture of remembrance.

Horn creates an artistic language that transcends time and allows for moments of profound collective experience. Her connections between the technical and the human make structures of dehumanization as visible as the human aspect.

Is it possible to keep the memory of history alive through art?

# Gegenerzählungen

DE Rebecca Horn mechanisiert Malwerkzeuge, entlarvt sie als historische Instrumente männlicher Macht im Kunstbetrieb und formuliert mit ihnen einen multimedialen Werkbegriff.

Mittels automatisiert erzeugter abstrakter Malerei mit *Die Malmaschine. Arie in Schwarz* (1991) wird der Mythos vom schöpferischen Genie überwunden. Schwarze Farbe wird mithilfe einer Spritzdüse, die sich aus einem gefüllten Glastrichter speist, auf die Galeriewand gesprüht. Indem Horn die Autorschaft ihres Gemäldes einer Maschine überträgt, unterläuft sie eine geschlechtsspezifische Inanspruchnahme des künstlerischen Gestus.

Die bewegte Wandskulptur *Brush Wings* (1988) mit sechs Pinseln, die zu einem Paar flatternder Flügel arrangiert sind, scheint unermüdlich wegfliegen zu wollen. Es wirkt wie eine sinnbildliche Inszenierung von Horns eigenem Versuch, ihr experimentelles Werk der Einordnung in traditionelle Kunstgattungen zu entziehen.

In *Die preußische Brautmaschine* (1988) lässt ein Mechanismus aus Schalen an zwei langarmigen Stäben blaue Farbe über sechs Paar Stöckelschuhe rinnen. Ein Apparat der Lust, der die traditionelle Unterteilung in weiblich und männlich gelesene Bereiche abzubilden scheint. Mit dem Titel nimmt die Künstlerin explizit Bezug auf Marcel Duchamps weltbekannte Glasmalerei *Das Große Glas* (1915–1923) und die darin visualisierte Idee einer „Junggesellenmaschine“. Sie schafft eine Gegenerzählung zu diesem der männlichen Sphäre zugeschriebenen, automatisierten System des Begehrens. Preußisch bzw. Berliner Blau wird auch in der Medizin zur Bindung von Gift verwendet und markiert hier einen nicht toxischen Raum jenseits von binären Geschlechterkategorien.

Was bedeutet es, wenn wir Maschinen den kreativen Prozess überlassen?

# Counter-Narratives

EN Rebecca Horn mechanises painting tools, exposing them as historical instruments of male power in the art world and using them to formulate a multimedia concept of the work.

In *The Painting Machine. Aria in Black* (1991), the myth of the creative genius is overcome through automated abstract painting. Black paint is sprayed onto the museum wall through a nozzle fed from a filled glass funnel. By transferring the authorship of her painting to a machine, Horn undermines a gendered claim to the artistic gesture.

With six brushes arranged into a pair of fluttering wings, the mechanic wall sculpture titled *Brush Wings* (1988) seems to want to fly away tirelessly. It appears to be a symbolic staging of Horn's attempt to remove her experimental work from classification in traditional art genres.

In *The Prussian Bride Machine* (1988), a mechanism consisting of bowls mounted on two long-armed poles pours blue paint over six pairs of high-heeled shoes. It is an apparatus of lust that seems to represent the traditional division into areas read as feminine and masculine. With the title, the artist explicitly refers to Marcel Duchamp's world-famous glass painting *The Large Glass* (1915–23) and the idea of a 'bachelor machine' visualised in it. She creates a counternarrative to this automated system of desire attributed to the male sphere. The colour Prussian or Berlin blue is also used in medicine to bind poison and here marks a nontoxic space beyond binary gender categories.

What does it mean when we leave the creative process to machines?

# Beziehungsgeflechte

DE Im ersten Jahrzehnt der 2000er-Jahre beschäftigte sich Rebecca Horn mit körperlichen Erfahrungen, die von physischen, emotionalen und sozialen Verbindungen geprägt sind.

So dringt in *Muschelschlaf* (2009) ein geschwungener Stab mit einem bronzenen Phallus immer wieder in eine fragile Muschel ein. Horn überträgt den Geschlechtsverkehr in einen mechanischen Vorgang. Die einzelnen Objekte verweisen auf die ganzkörperliche Erfahrung, die sich nicht auf die Genitalien reduzieren lässt.

Der Körper als sinnliche Schnittstelle für menschliche Verbindungen ist nicht nur für Lust empfänglich, sondern auch für Schmerz. Auf beiden Seiten von *Liebe und Hass. Knuggle Dome für James Joyce* (2004) sind je vier Messer angeordnet. Die Klingen sind je mit einem Buchstaben der Wörter L-O-V-E und H-A-T-E beschriftet, die sich durch den elektrischen Antrieb aufeinander zubewegen und so die Polarität dieser emotionalen Extreme zum Ausdruck bringen. Es ist eine Hommage an den weltberühmten irischen Schriftsteller und die Fähigkeit der Literatur, Worte für extreme Gefühle zu finden.

Gleichermaßen ist Rebecca Horn fasziniert von Spiegeln als Medium, in denen man sich studieren und im Nichts verlieren kann. *Spiegel des Sees* (2004) spielt mit der Wahrnehmung von Raum und Zeit, indem ein runder Spiegel am Boden und ein weiterer darüber an der Decke positioniert sind. Sobald man als Betrachter\*in in einen der Spiegel blickt, vervielfacht sich das eigene Spiegelbild und es wird zugleich in seiner Umgebung verortet.

Als dieses Werk entstand, begannen das Internet und soziale Netzwerke gerade erst, unsere Interaktionen zu verändern. Horn konnte nicht vorhersehen, wie sehr uns die digitale Welt verbinden und zugleich trennen würde. Ihre Objekte machen derartig widersprüchliche raumzeitliche Erfahrungen erlebbar und initiieren verkörperte Erfahrungen von gegenwärtiger Brisanz.

Können Kunstwerke körperliche oder seelische Erfahrungen spürbar machen?

# Intertwined Relationships

EN In the 2010s, Rebecca Horn explored bodily experiences that are characterised by physical, emotional, and social connections.

In *Sleeping Inside the Shell* (2009), for example, a curved rod with a bronze phallus repeatedly penetrates a fragile shell. Horn transforms sexual intercourse into a mechanical process. The individual objects refer to a whole-body experience that cannot be reduced to the genitals.

The body as a sensual interface for human connection is receptive not only to pleasure but also to pain. Four knives are arranged on either side of *Love and Hate. Knuggle Dome for James Joyce* (2004). Each blade is inscribed with one letter from the words L-O-V-E and H-A-T-E, which move toward each other thanks to an electric motor, expressing the polarity of these emotional extremes. It is a tribute to the world-famous Irish writer and to literature's ability to find words for extreme emotions.

Horn is equally fascinated by mirrors as a medium in which to study and lose oneself. *Mirror of the Lake* (2004) plays with the perception of space and time through two round mirrors, one on the floor and the other on the ceiling above. As soon as the viewer looks into one of the mirrors, their reflection is multiplied and simultaneously localised in its surroundings.

When this work was created, the internet and social networks were just beginning to change the way we interact. Horn could not have foreseen the extent to which the digital world would both connect and divide us. Yet her objects bring such contradictory spatiotemporal experiences to life, initiating embodied experiences of contemporary relevance.

Can works of art make physical or emotional experiences tangible?

# Energiesysteme

DE Die Installation *Hauchkörper* (2017) markiert einen Höhepunkt in Horns Spätwerk. Sie stellt ein energetisches System dar. Zwölf sich nach oben verjüngende Messingstäbe, die in einem dunklen Stahlsockel befestigt sind und maschinell angetrieben werden, bewegen sich anmutig. Ihre langsamen und asynchronen Bewegungen lenken die Aufmerksamkeit auf die Zeit und ihre unterschiedliche Wahrnehmung. Durch Tempo und Bewegung wird eine geradezu hypnotisierende Choreografie erzeugt. Körperlichkeit ist hier von einem hohen Abstraktionsgrad gekennzeichnet und einer geschlechtlichen Repräsentation enthoben. Bewegung, wie etwa das Atmen, wird als belebende Kraft für menschliche und nichtmenschliche Körper inszeniert. Horn setzt Energien frei, wobei Grenzen zwischen Mensch und Maschine verschwimmen.

Gleichermaßen expressive Bewegungskompositionen schafft die Künstlerin mit ihrer ersten, fortlaufenden Serie großformatiger Papierarbeiten, die sie 2002 beginnt und bis 2004 mit *Bodylandscapes* betitelt. Unter energetischem Einsatz ihres eigenen Körpers hat sie abstrakte Landschaften geschaffen, die sowohl als Abbilder der Natur wie auch als Bilder für das innere Seelenleben verstanden werden können. Im Stehen hat sie mit kraftvollem Duktus Farbe, Tuschespritzer und Bleistift aufgetragen und die Werke teils mit lyrischen Botschaften versehen. Horn verweist poetisch auf die Natur der Bewegung und beabsichtigt weniger, die Natur realistisch zu erfassen.

Ob Energie bei Horn aus menschlicher oder maschineller Bewegung entsteht, sie wird als Kraft für Transformationen verwendet. Diese Konstante verbindet das Früh- mit dem Spätwerk auf mystische, poetische, wissenschaftliche oder performative Weise. So steht die Erkundung der Vernetzungen mit der Umwelt seit jeher im Mittelpunkt von Rebecca Horns Lebenswerk.

Welche Energiekreisläufe verbinden Mensch, Natur und Maschine?

# Energy Systems

EN The installation *Hauchkörper* (2017) marks a high point in Rebecca Horn's late work. It represents an energetic system. Twelve upwardly tapering brass rods, mounted on a dark steel base and mechanically driven, sway gracefully. Their slow and asynchronous movements draw attention to time and its different perceptions. Speed and movement create an almost hypnotic choreography. Here, physicality is characterised by a high degree of abstraction, removed from gender representation. Movement, like breathing, is staged as an invigorating force for human and nonhuman bodies. The work releases an energy which blurs the boundaries between human and machine.

The artist created equally expressive compositions of movement in her first, ongoing series of large-format works on paper, which she began in 2002 and, through 2004, titled *Bodylandscapes*. Using her own body energetically, she created abstract landscapes that can be understood as images of nature as well as the inner life of the soul. Standing, she applied paint, splashes of ink, and pencil energetically, sometimes adding lyrical messages to the works. Horn poetically refers to the nature of movement rather than capturing nature realistically.

Whether Horn's energy comes from human or mechanical movement, it is used as a force for transformation. This constant connects the early and late works in mystical, poetic, scientific, and performative ways. The exploration of connections with the environment has thus always been at the core of Rebecca Horn's oeuvre.

What energy cycles connect humans, nature, and machines?