

Rebecca Horn

26.4.–13.10.24

Text von Jana Baumann,
Senior Kuratorin, Haus der Kunst

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

Pressebilder
im Downloadbereich:
Hausderkunst.de/presse

Text zur Ausstellung

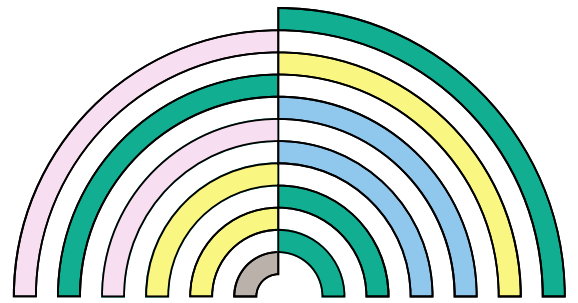
Das sechs Jahrzehnte umfassende, transmediale Lebenswerk von Rebecca Horn (geb. 1944, Deutschland) befasst sich mit der Existenz vor dem Hintergrund verwischender Grenzen von Natur und Kultur, Technologie und biologischem Kapital, Menschlichem und Nichtmenschlichen. Ob man die Künstlerin nun als Erfinderin, Regisseurin, Autorin, Komponistin oder Poetin bezeichnen mag, allem voran versteht sie sich als Choreografin. Horn beschreibt ihre Praxis als präzise kalkulierte Beziehungen von Raum, Licht, Körperlichkeit, Ton und Rhythmus, die zu einer Orchestrierung finden. Maschinenwerdung, Tierwerdung oder Erdwerdung in ihren performativen, skulpturalen und filmischen Arbeiten zielen auf die von Körpern erfahrbaren Stimuli eines sichtbaren, fühlbaren und hörbaren Daseins – verkörpertes Verstehen. Lebendige Materie ist Ressource von Horns künstlerische Anfänge bis hin zu den späteren Materialchoreographien.

In ihren Performances wie auch Skulpturen unterzieht Horn Mensch und Maschine, aber auch Mensch und Tier einer Gleichschaltung, die damit als Elemente politischer Technologie gelesen werden können. Sie konfrontiert menschliche Potentiale und Kreativität mit Mechanismen von Unterdrückung und Zerstörung von diversen Lebensformen. Ihre Suche nach alternativen Denkweisen kann rückblickend als ein bedeutsamer künstlerischer Beitrag für neue soziale und ethische Formen einer Subjektbildung jenseits humanistischer Idealvorstellungen des Menschen verstanden werden.

Drei Jahrzehnte nach der herausragenden Retrospektive Rebecca Horns, die in Zusammenarbeit vom Guggenheim Museum, New York, der Nationalgalerie, Berlin und der Kunsthalle Wien entstanden ist, und weiteren auf spezifische Aspekte ihres Œuvre sich konzentrierende internationalen Präsentationen, entwickelt die vom Haus der Kunst ausgerichtete Ausstellung *Rebecca Horn* eine der Performativität gewidmete Lesart, die von ihren Anfängen bis zu den letzten Arbeiten gleichermaßen gültig sein möchte.

Den Ausstellungsauftritt bildet das neu digitalisierte Filmmaterial des Frühwerks. Mit *Performances I* (1972) und *II* (1973) widmet sich Horn Anfang der 1970er Jahre der Beherrschbarkeit und Erweiterung des Körpers, wobei mittels tragbarer skulpturaler Baumwoll- und Materialkonstruktionen fremde Empfindungen hervorgerufen werden. Es entstehen Bewegungen von fantastischer Grazie oder drohendem Schmerz wie bei *Einhorn* (1970-1972) und *Kopf-Extension* (1972), die auf der documenta 5 (1972) von Harald Szeemann präsentiert wurden. Sie zeigen ungewohnte Körperhaltungen- und bewegungen, die teils dem klassischen Bühnentanz entlehnt sind, und geben Ausblick auf eine illusionistische Annäherung an die Welt, hat Horn doch selbst zeitweise Ballett praktiziert.

Sie zelebriert die Kraft der Transformation mit dem Ausleben unterschiedlicher Identitäten und Handlungen. Horn experimentiert mit einer Doppelnatur von Mensch und Tier wie bei *Bewegliche Schulterstäbe* (1971), *Federkleid* (1972), *Kakadu-Maske* (1973) und *Hahnenmaske* (1973). Die Aktionen mit Masken, Bandagen und Tierfedern



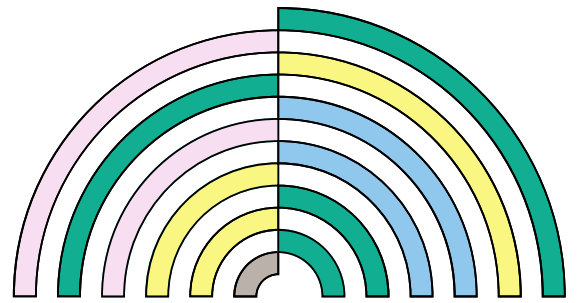
eröffnen vielfältige Assoziationen, die an fetischisierte Praktiken denken lassen, zumindest sich Tabus und Regeln – gemein gesellschaftlichen Ordnungsgefügen und geschlechtlichen Kategorisierungen – entziehen. Das Spannungsverhältnis von Intimität und Öffentlichkeit nutzt Horn als Bühne für eine Zurschaustellung von Nacktheit als Moment höchster Sensorik, um Codes und Systeme des Sehens, Hörens und Berührens in neue Erfahrungsräume zu überführen – jenseits der Haut als sozial geprägte Ausdrucksfläche von Scham und Moral.

Hatte sie doch zuvor mit ihren ältesten beiden Skulpturen wie *Messkasten* (1970) mit der dreidimensionalen Abformung von Kontaktdaten ihrer eigenen Körperform die Vereinigung von Raum- und Körperkunst erprobt. Genauso thematisierte sie bei *Überströmer* (1970) bereits damals sich auflösende Grenzen zwischen Mensch und Maschine. Ein biologischer Kreislauf wird zu einem technischen umgewandelt.

Sie arbeitet nach ihrem Studium an der Kunstakademie Hamburg für ihre ersten Performances mit Schauspieler*innen, Künstler*innen und Modells wie Veruschka von Lehdorff, KP Brehmer, Otto Sander und Sigmar Polke zusammen.

Horn entdeckt den Film für sich als experimentelles Medium. Ihr in ein Ballettstudio umfunktioniertes New Yorker Atelier, wo sie seit 1972 über ein Jahrzehnt im Wechsel mit Berlin lebt, dient als Filmsetting für ihren Film *Der Eintänzer* (1978). Das Ballett ist allgegenwärtig in der Filmhandlung und nimmt seinen Höhepunkt mit den Übungen der jungen Tänzerinnen ein, die an Schnüren miteinander verbunden sich einer mechanistischen Bewegungskontrolle unterziehen. Der Mensch fällt hierbei nicht mehr mit seinem Körper zusammen, ein programmatisches Sinnbild. Bei den von Perfektion und Synchronität bestimmten Übungen tritt das Individuum zurück. Horn benutzt die Symbolfähigkeit der Bewegungen aus der Tanzsprache als Medium und Katalysator ihrer choreografischen Fiktionen. Darüber hinaus vollzieht eine Ballerina in der Federmaschine *Die sanfte Gefangene* (1978) eine Transformation zu einem Vogel, wobei die Grenzen zwischen den Kreaturen fluid angelegt sind.

Horn nutzt die Idee von Inkorporierung und schafft mit ihren mechanischen Skulpturen seit Anfang der 1980er Jahre Sinnbilder technisch körperlicher Vernetzung. Wahrnehmungs- und Handlungsweisen scheinen sich mit gegenwärtigen Technologien in ihrem Werk metaphorisch zu verflechten. Gleichmaßen wie bei industriellen und choreographischen Prozessen bedient sie sich der Zerlegung von Arbeits- und Bewegungsabläufen. Horn erzeugt durch rhythmische Wiederholung bewegter Skulpturen Symbolfiguren wie in der Tanzpraxis. Sie vollzieht eine beängstigende technoide Verleiblichung von Sexualität und Affektivität. So zeigt die auf der documenta 7 ausgestellten monumentale *Pfauenmaschine* (1982) aus Aluminium, die Imitation des der Balz entlehnten Radschlags. Hatte sie den Prototypen von 1979 zuvor erstmalig in ihrem Film *La Ferdinanda* (1981) mit original tierischen Federn inszeniert. Neue Mensch-Tier Relationen generiert Horn mit menschlichen Gesten vollziehenden Maschinen in abstrahierter tierischer Gestalt wie *Kuss des Rhinoceros* (1989) und *Dialog der Skarabäen* (1988). Gar Netzwerke menschlicher und nichtmenschlicher Akteure macht sie sichtbar. Horn hinterfragt die Stellung des



Menschen als eine von vielen natürlichen Spezies und entzieht sie sich dem Subjektiven aber nicht dem Emotionalen.

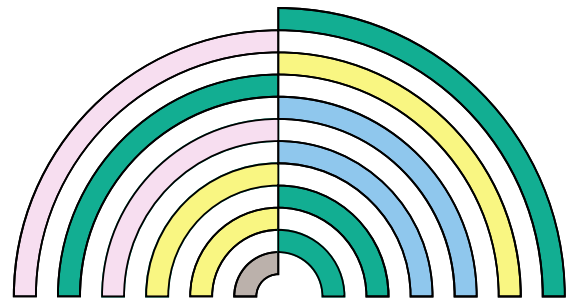
Virtuos verwebte Referenzen aus Literatur, Kunst- und Filmgeschichte ziehen sich durch ihr gesamtes Werk. Horn zelebriert den Horror der Maschinen als Weiterführung des Körpers und rekurriert auf Ungeheuer in Poesie als auch Wissenschaft. Zweifelsohne schafft sie mit ihren Werken Existenzen des nicht Darstellbaren und verleiht der Abgründigkeit ein Gesicht.

Sie widmet sich vier Jahrzehnte folgend auf Adornos Aussage, dass nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, barbarisch sei (1951), mit verschiedenen ortsspezifischen Arbeiten, wie *Konzert für Buchenwald. Part 1 Straßenbahndepot* (1999) und *Konzert für Buchenwald. Part 2 Schloß Ettersburg* (1999), einem würdevollen Gedenken der Opfer des Holocaust. Gleichermäßen widmet sie den Betroffenen der postjugoslawischen Kriege den *Turm der Namenlosen* (1994) und fordert durch Klang und Missklang körperliche und geistige Einfühlung ab. In *Inferno* (1993) sind bis zu 14 Meter in die Höhe gestapelten Krankenhausbetten als eine dem Weltlichen entrückten Skulptur arrangiert, die den Wahnsinn vom Leid mit einem elektrischen Blitzlichtgewitter visualisiert und eine für die 1990er Jahre typisch immersive Rauminstallation darstellt. Musik in ihrer Komposition zerlegt und inszeniert Horn neu gleichermaßen wie sie sich inspirativ Tanzchoreographie bedient. Dekonstruktion wird zur Konstruktive bei Horn, wie mit den gegeneinander streitenden Tönen und Rhythmen bei *Concert for Anarchy* (2006) eindrucksvoll erlebbar ist.

Horn überführt einen vom vermeintlichen Genius geprägten künstlerischen Akt, in dem sie bei *Die Malmaschine. Arie in Schwarz* (1991) mit der Vereinigung von Tinte und Champagner aus zwei Glastrichtern durch eine mechanisierte, tanzende Spritzenkonstruktion immer aufs Neue unvorhersehbare Wandbilder entstehen lässt. Horn generiert Automatismus die eine künstlerische Gestaltung dem Zufall überlässt, aber dennoch einer externalisierten Steuerung unterliegt. Mit ihrer *Preußischen Brautmaschine* (1988) entwirft sie ein bedeutendes Gegenbild zur Junggesellenmaschine im Werk *Große Glas* (1915-1923) von Marcel Duchamp, wo sexuelle und mechanische Bereiche eine maskuline Zuordnung widerfahren. Horn revidiert die Performativität der Geschlechter.

Circle for Broken Landscape (1997) 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.

Die Alchemie als Lehre vom Aufbau der Materie übt große Faszination auf Horn aus, die zugleich auch vertraut mit der anthroposophischen Weltanschauung von Joseph Beuys war. In *Hydra Piano* (1995), ein mit Quecksilber gefülltes Stahlbecken, bewegt sich die Flüssigkeit wie eine Schlange durch integrierte Motoren und bei *Mirror of the Lake* (2004) wird eine Vielzahl an räumliche Perspektiven zum transzendentalen Erlebnis. Alchemistische, körperliche oder räumliche Hybride sind Allegorien im Werk von Horn, die die Beziehungen der Spezies in einem gemeinsamen Universum reflektieren.



Mit ihrer letzten größeren Werkgruppe *Hauchkörper* (2017) kreiert sie minimalistische Messingstäbe, die sich vom menschlichen Maß ableiten und in einem ruhigen asynchronen Rhythmus als bewegte Körper wie im Wind tanzen. Den Abschluss der Ausstellung bildet Horns Spätwerk, in dem sie ihre künstlerische Grammatik in eine abstrahierte Choreographie voller Poesie und Anmut überführt.

Ihr Œuvre ist ein lebenslanges und gegenwärtig brisantes Echo auf die voranschreitende Dezentrierung des Menschen. Sie thematisiert die Wechselwirkung der Sinne und stellt die Sensualität des zur Umwelt situierten Körperleibs ins Zentrum ihres Lebenswerks mittels der Performativität. Mit Konzepten der Dekonstruktion und zugleich Vernetzung ermöglicht Horn alternative Selbstbilder, die neue Vorstellungen von Gemeinschaft in einem kosmischen Ganzen suchen.