

**Universität zu Köln
Philosophische Fakultät**

Kunsthistorisches Institut

Prof. Dr. Antje von Graevenitz

Dissertation

REBECCA HORNS ZWITTERMASCHINEN

Studien zur androgynen Ikonographie

vorgelegt von

**Katrin Fröhlich
aus Köln**

Köln, den 10.01.2001

Meinen Eltern

REBECCA HORNS ZWITTERMASCHINEN**Studien zur androgynen Ikonographie**

Inhaltsverzeichnis	3-4
I. Vorwort	5-11
II. Einleitung	12-22
III. Rebecca Horns Vorbilder aus Literatur und Film	23-33
IV. Allgemeine Definition von Androgynie	34-47
IV.1 Androgynie Vorstellungen in der Alchemie	48-55
IV.2 Die chymische Hochzeit - ein Schlüsselwerk	56-63
V. Das Thema der Androgynie in Horns Werken	
V.1 Androgynie Aspekte in Horns alchemistischen Werken	64-99
V.1.1 Die chymische Hochzeit, 1981	
V.1.2 Metamorphosis of Beatrice, 1986 Boxes of Phoenix, 1983	
V.1.3 Hybrid, 1987	
V.1.4 Schlangenklavier, 1988	
V.1.5 Orlando, 1988	
V.1.6 The Hydra Forest: Performing for Oscar Wilde, 1988	
V.1.7 Einhorn, 1970-72	
V.1.8 Paradiso – Inferno, 1993	
V.1.9 El rio de la luna, 1992	
V.1.10 Venustrichter, 1986	
V.2 Der androgyne Gesichtspunkt in der Gruppe der "Bäder"	100-107
V.2.1 Blaues Bad, 1981	
V.2.2 Bad der verspiegelten Tautropfen, 1985	
V.2.3 Pendel und schwarzes Bad, 1985 Pendel über Indischgelb, 1986	

V.3	Androgyne Betrachtungen in der Werkgruppe der "Dialoge"	108-122
V.3.1	Kuß der Naßhörner, 1989	
V.3.2	Ohnmacht der Gefühle, 1983	
V.3.3	Das schwarze Bad, 1985-1986	
V.3.4	Dialog der Silberschaukeln, 1979	
V.3.5	Schmetterlingsschaukel, 1991	
V.3.6	Paradieswitwe, 1975	
V.3.7	Der Eintänzer, 1978	
V.3.8	Der zitternde Tisch, 1979	
V.4	Rebecca Horns androgyne "Malmaschine"	123-132
V.4.1	Der Skarabäus, der malt, 1986	
V.4.2	High Moon, 1991	
V.4.3	Die Liebenden, 1991	
V.4.4	Chor der Heuschrecken I und II, 1991	
VI.	Ergebnisse aus Einzeluntersuchungen - ein Vergleich	133-136
VII.	Die Bedingung von Eros und Thanatos im Androgyn	137-143
VIII.	Zur Utopie des Androgyns bei Horn	144-147
IX.	Horns Position in der Kunstgeschichte der Androgynität des 20. Jahrhunderts	148-165
X.	Zusammenfassung	166-171
XI.	Literaturverzeichnis	172-189
XII.	Filmographie	190-192
XIII.	Abbildungsverzeichnis	193-197
XIV.	Abbildungen	198-266
XV.	Lebenslauf	267-268

I. VORWORT

"Kunst ist die Vereinigung von väterlicher und mütterlicher Welt, von Geist und Blut; sie kann im Sinnlichen beginnen und ins Abstrakteste führen, oder kann in einer reinen Ideenwelt ihren Anfang nehmen und im blutigen Fleische enden. Alle Kunstwerke, die nicht nur gute Gauklerstücke sind, haben dieses gefährlich lächelnde Doppelgesicht, dieses Mannweibliche."

(Hermann Hesse, 1956)¹

Gegenstand der vorliegenden Untersuchung ist das Phänomen des *Androgyns* in der Kunst Rebecca Horns, das anhand ausgewählter Werke der Künstlerin vorgestellt werden soll.

Die bildende Kunst hat sich immer wieder mit dem androgynen Topos auseinandergesetzt, doch konnte er nicht zu allen Zeiten gleiche Bedeutung gewinnen. Aus moralischen und besonders aus religiösen Gründen wurden androgyne Vorstellungen zum Teil verdrängt oder nur verschlüsselt wiedergegeben.

Nach der Renaissance wendet sich erst wieder das ausgehende 19. Jahrhundert dem *Androgyn* zu. Eine besondere Virulenz erhält die Androgynie auch in der Moderne und bei zeitgenössischen Künstlern. Dabei hat es den Anschein, daß die unter diesem Aspekt entstehenden Kunstwerke eine Stellung zu den die Menschheit betreffenden Grundfragen erörtern, die Singer mit "New Androgyny" bezeichnet:

"Fortunately, the new androgyny does not need to be acted out in the world in order to survive and evolve. It is an inner process through which, in the long run, changes behaviour is the result. The new development of the individual comes out of a perspective in which men and women view themselves as whole and complete particles of Being, functioning within an ordered cosmic unity. A new consciousness in individuals inevitably has its effect on the collective consciousness."²

Der Gedanke von "New Androgyny" bedeutet, daß jeder Mensch zunächst einen innerlichen Prozeß durchlaufen und seine weiblichen sowie männlichen Anteile zugleich akzeptieren muß. Erst wenn er sich als Ganzes betrachtet,

¹ Hesse, Hermann: *Narziß und Goldmund*. Frankfurt 1956, S. 156

² Singer, June: *Androgyn. Towards a New Theory of Sexuality*. New York 1976, S. 36

kann er ein erhöhtes Bewußtsein erlangen. Mit dieser neuen Erkenntnis und den daraus resultierenden Verhaltensformen wird dann jeder Einzelne zu dem kollektiven Bewußtsein der Menschheit beitragen. Hiermit greift Singer den alchemistischen Grundgedanken auf: die Vereinigung der Gegensätze. Diese Vereinigung wird sowohl in materieller als auch spiritueller Hinsicht angestrebt, um somit zu einer höheren Bewußtseinsebene zu gelangen.

Der *Androgyn* verkörpert die Sehnsucht nach einer idealen harmonischen Einheit der Geschlechter, doch liegt im *Androgyn* auch die Suche nach dem Ursprung der Welt und der menschlichen Wesen.

Die Vorstellung einer zweigeschlechtlichen Einheit ist seit Anbeginn menschlichen Denkens vorhanden. Mythen und Religionen unterschiedlicher Völker beschreiben Urkosmos, Urgötter und Urmenschen als *Androgyne*. Weiterhin kommt der zwitterhafte Gedanke besonders in der Alchemie und in den ihr verwandten Strömungen zum Tragen. Dabei erfüllt sich sinnbildlich im "Stein der Weisen", der das alchemistische Hauptziel darstellt, die androgyne Vereinigung. Auch die Psychologie, in erster Linie die Richtung C. G. Jungs sowie emanzipatorische Strömungen der 60er Jahre greifen auf das Phänomen des *Androgyns* zurück.

Rebecca Horn beschäftigt sich seit Beginn ihrer künstlerischen Laufbahn mit dem Thema der Androgynie, das sie auf unterschiedlichste Weise in ihr Oeuvre einbringt. Dabei greift sie auf literarische Vorlagen zurück und bedient sich verschiedener Sinnbilder, beispielsweise Formen-, Farben-, Tier-, Zahlen- und Materialsymboliken, mit denen sie den Aspekt des Zwitter in ihren Performances, Filmen, Maschinen, Objekten und Installationen einfließen läßt. Insbesondere aber stützt sie sich mit ihren Arbeiten auf die Alchemie und deren entsprechende Symbolik. Ihre Werke nehmen dabei die alchemistischen Hauptaspekte der Wandlungsfähigkeit der Dinge und der Neubildung und Vereinigung von Gegebenem mit auf.

Einen weiteren wichtigen Stellenwert in Bezug auf Rebecca Horn und die Androgynie nimmt die Künstlerin Meret Oppenheim ein. Von ihrer Ideologie, aber auch von der Virginia Woolfs, jenen zwei Frauen, die sich bereits intensiv mit

diesem Thema auseinandergesetzt haben, sind die hybriden Werke Rebecca Horns im besonderen Maße geprägt.

Genauso wichtig, wenn auch auf eine ganz andere Art und Weise, sind die "Junggesellenmaschinen", vor allem von Marcel Duchamp, Raymond Rousset und Franz Kafka. Horn greift auf das Vokabular dieser Maschinen zurück, setzt ihnen jedoch mittels ihrer eigenen Kunstsprache ausgeglichene "Zwittermaschinen" entgegen.

Unter Einbeziehung der oben genannten Gesichtspunkte soll das Androgyne in Horns Werken herausgestellt werden. Ferner werden verschiedene Zeitungsartikel, Aufsätze und Ausstellungskataloge zu Rebecca Horn bei der Betrachtung herangezogen, in denen etliche Hinweise auf die Androgynie in ihrem Oeuvre hinweisen. Eine umfassende Arbeit über das Androgyne in den Werken der Künstlerin liegt jedoch nicht vor.

Besonders aufschlußreich zu dem gewählten Thema ist der Artikel von Nancy Spector: *Weder Junggesellen noch Bräute: Die hybriden Maschinen der Rebecca Horn* (1994)³, in dem sie detaillierter auf die androgyne Thematik in Horns Oeuvre eingeht. Auch in Bezug auf Horns Durchbruch des "Paradigmas der Junggesellenmaschinen" ist dieser Artikel sehr aufschlußreich. Weiterhin ist Amor (1994)⁴ zu nennen, die sich ebenfalls mit den Junggesellenmaschinen und den hybriden Maschinen Rebecca Horns auseinandersetzt. Zu den Zwittermaschinen Horns vermerkt außerdem Melrod (1993) in seinem Artikel, daß

"[in] their tireless longing for connection, Horn's machines set an example we humans can only envy. Yet in their integration of male and female symbolism, they achieve a sort of consummation, too. It's just the sort of provocation contradiction Horn's work thieves on"⁵.

Auch Roustayi geht auf die Gegensätzlichkeiten in Horns Arbeiten ein und bemerkt dazu, daß Horn, neben den allgemeinen Lebensgrundfragen, mit ihren Werken zugleich ein direktes Anliegen hat:

³ Vgl. Spector, Nancy: *Weder Junggesellen noch Bräute: Die hybriden Maschinen der Rebecca Horn*. in: Rebecca Horn. Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin u.a.O. Stuttgart 1994, S. 65-79

⁴ Vgl. Amor, Monica: *Rebecca Horn. The Objects of Desire, Memory and Encounter*. in: Art Nexus, Februar/März 1994, o.S.

⁵ Melrod, George: *The Machinery of Longing*. in: Atelier 801, 1993, o.S.

"She influences a dramatic tension and rhythm into her work through oppositions: male and female, action and pause, sound and silence, and aggression and gentleness, which captivate both mind and emotions."⁶

Eine ausführliche Interpretation hinsichtlich der alchemistischen Tradition bietet Lynne Cooke in dem Katalog: Rebecca Horn. Missing Full Moon (1989)⁷. Ferner ist Schmidt (1984) zu erwähnen, die auch in ihrem Artikel näher auf die Bedeutung der Alchemie in Horns Werken eingeht.⁸ Desgleichen erörtert Szulakowska (1994) Horns Verbindung zur Alchemie und stellt fest, daß die Künstlerin versucht, den immer noch alchemistisch, männlich bestimmten *Androgyn* in ein weibliches Territorium zu führen.⁹ In diesem Rahmen konnten nur einige Autorenmeinungen wiedergegeben werden. Die Ansichten zu androgynen Aspekten der einzelnen Werke werden an entsprechender Stelle wiedergegeben.

In der Forschung der bildenden Kunst wurde das Thema Androgynie weitgehend ausgeklammert, zum Teil tabuisiert oder nur als Randerscheinung behandelt. Eine umfangreiche Ausstellung, die sich ausschließlich mit androgynen Werken beschäftigte, wurde zum ersten Mal 1986 im Neuen Berliner Kunstverein gezeigt. Der in diesem Rahmen erschienene Ausstellungskatalog von Ursula Prinz: *Androgyn. Sehnsucht nach Vollkommenheit* (1986)¹⁰ bildet unter anderem die Basis für das letzte Kapitel. Weiterhin wird Andrea Raehs Dissertation: *Zur Ikonographie des Hermaphroditen. Begriff und Problem von Hermaphroditismus und Androgynie in der Kunst* (1990)¹¹ herangezogen.

Für detaillierte Angaben über die verwendete Literatur sei auf die Fußnoten und das Literaturverzeichnis verwiesen.

⁶ Roustayi, Mina: *Getting under the skin. Rebecca Horn's Sensibility Machines*. in: ARTS MAGAZINE, Mai 1989, S. 58-59

⁷ Vgl. Cooke, Lynne: *Rebecca Horn. Missing Full Moon*. Ausst.-Kat. Artsite Gallery Bath. Bath 1989

⁸ Vgl. Schmidt, Katharina: *Rebecca Horn*. in: von hier aus... Zwei Monate neue Kunst in Düsseldorf. König, Kasper (Hrsg.). Ausst.-Kat. Düsseldorf. Köln 1994, S. 133-136

⁹ Vgl. Szulakowska, Ursula: *Ghosts in the Machines*. in: Art Monthly, November 1994, S. 19

¹⁰ Vgl. Prinz, Ursula: *Androgyn. Sehnsucht nach Vollkommenheit*. Ausst.-Kat. Neuer Berliner Kunstverein. Berlin 1986

¹¹ Vgl. Raehs, Andrea: *Zur Ikonographie des Hermaphroditen: Begriff und Problem von Hermaphroditismus und Androgynie in der Kunst*. Europäische Hochschulschriften: Reihe XXVIII Kunstgeschichte, Bd. 113. Diss. Frankfurt u.a.O. 1990

Die vorliegende Arbeit will nun versuchen, das Thema der Androgynie anhand von verschiedenen Werken Rebecca Horns herauszustellen. Der Ausgangspunkt der Betrachtung ist die ursprüngliche Bedeutung des griechischen Wortes *androgynos*, zusammengesetzt aus den Wurzeln für Mann (*andros*) und Frau (*gyne*). Eine andere Basis bildet die Geschichte der zweigeschlechtlichen Wesen aus Platons "Symposium".¹²

Nach einleitenden Bemerkungen zu Horns Biographie, zu ihrem künstlerischen Werdegang und zu einigen ihrer Werke, folgt der Abschnitt über Horns Vorbilder aus Literatur und Film. Dabei soll die besondere Bedeutung jener Vorbilder und ihr Einfluß, den sie auf die Künstlerin ausüben, dargelegt werden.

Im ersten Kapitel des Hauptteils wird zunächst eine allgemeine Definition von Androgynie gegeben. Dabei wird die Herkunft des *Androgyns* erörtert und der Begriff "Androgynie" etymologisch erschlossen. Darauf folgt ein Abriß über den Ursprung der Androgynitätsvorstellung in Bezug auf Urkosmos, Urgötter und Urmenschen in verschiedenen Mythen und Religionen. Außerdem wird aufgezeigt, in welchen weiteren Bereichen, beispielsweise in der Psychologie, das Thema Eingang gefunden hat.

Dem androgynen Aspekt in der Alchemie ist ein eigenes Kapitel gewidmet, da die alchemistische Vorstellung eine große Rolle für den androgynen Topos darstellt. Als literarische Grundlage wird im besonderen Maße die Abhandlung "Psychologie und Alchemie" (1944)¹³ von C. G. Jung und das Werk von Gebelein (1991)¹⁴ herangezogen. Neben direkten Zitaten nennen Verweise alchemistische Quellen.

An die Darstellung der besonderen Tragweite der Alchemie in Bezug auf das Thema schließt sich ein Abriß über die Geschichte der "Chymischen Hochzeit" an, ein Schlüsselwerk der Rosenkreutzer. Er basiert auf Andreaes Schrift "Chymische Hochzeit: Christiani Rosencreutz. Anno 1459" (1616)¹⁵. Ferner

¹² Vgl. Platon. Symposium, 172 a – 223 d

¹³ Vgl. Jung, Carl Gustav: Psychologie und Alchemie. Psychologische Abhandlungen V. Rascher (Hrsg.). Zürich 1944. Auf diese Ausgabe greifen die in eckigen Klammern stehenden Literaturangaben zurück. Zitate werden der Ausgabe: Jung, Carl Gustav: Psychologie und Alchemie. Gesammelte Werke. Bd. 12. Dr. Baumann, Dieter, Jung-Merker, Lilly, Dr. Rüf, Elisabeth (Hrsg.). Olten 1972 entnommen.

¹⁴ Vgl. Gebelein, Helmut: Alchemie. Die Magie des Stofflichen. München 1991

¹⁵ Vgl. Andreae, Johann Valentin: Chymische Hochzeit: Christiani Rosencreutz. Anno 1458 (1616). (Ausgabe A). Straßburg 1616. Vgl. ebenso Dülmen, Richard von (Hrsg.): Johann

wird die Dissertation von Koßmann "Alchemie und Mystik in Johann Valentin Andreaes Chymische Hochzeit Christiani Rosencreütz" (1966)¹⁶ in Betracht gezogen, in der er die Bedeutung der alchemistischen Gedanken- und Bilderwelt untersucht.

Der Schwerpunkt der Arbeit liegt auf der Untersuchung der androgynen Aspekte in Horns Werken. Anhand von verschiedenen Beispielen soll auf die differenzierte Art und Weise eingegangen werden, mit der die Künstlerin das Thema umsetzt. In diesem Teil werden die einzelnen Werke zu Gunsten einer sinnvollen Systematisierung unter den Punkten "Alchemie", "Bäder", "Dialoge" und "Malmaschinen" behandelt.¹⁷ Der erste Abschnitt greift auf androgyne Vorstellungen innerhalb der Alchemie zurück und stellt sie in Beziehung zu Horns Werken. Eine bevorzugte Stellung nehmen dabei die alchemistischen Symbole ein, die auf die Erscheinung des Zwitters verweisen. In der Gruppe der "Bäder" werden vorwiegend die Aspekte der Reinigung und der magischen Verschmelzung der Elemente betrachtet, die in den von der Künstlerin konstruierten Behältern stattfinden. Der Komplex der "Dialoge" stellt die verschiedenen, von Horn entwickelten Formen von Kommunikation der Geschlechter vor, die die Objekte mit sich selbst oder mit anderen führen. Weiterhin werden ihre sogenannten "Malmaschinen" in Anlehnung an die Junggesellenmaschinen auf eine Ausgewogenheit der Geschlechter hin untersucht.

In diesen vier Abschnitten des Hauptteils werden ausschließlich die Werke der Künstlerin behandelt, in die der Aspekt der "Androgynie" einfließt. Die Autorin möchte deutlich darauf hinweisen, daß auch andere Themen und Interpretationen bei den zu besprechenden Werken legitim und richtig sein können, im Zuge der Darstellungen aber nur angerissen werden können.

In den anschließenden Kapiteln werden die einzelnen Werke miteinander verglichen, indem sie unter einen gemeinsamen Gesichtspunkt gestellt werden. Außerdem soll aufgezeigt werden, in welchem Verhältnis Eros und Thanatos

Valentin Andreae: Fama Fraternitatis (1614)/ Confessio Fraternitatis (1615)/ Chymische Hochzeit: Christiani Rosencreutz. Anno 1458 (1616). Ersch. in der Reihe: Quellen und Forschungen zur württembergischen Kirchengeschichte. Brecht, Martin, Schäfer, Gerhard (Hrsg.). Bd. 6. Stuttgart 1973

¹⁶ Vgl. Koßmann, Bernhard: Alchemie und Mystik in Johann Valentin Andreaes "Chymischer Hochzeit Christiani Rosencreütz". Köln 1966

¹⁷ Die Gruppeneinteilung erfolgt allein durch eine zweckmäßige Gliederung des Kapitels. Ist ein Werk unter mehreren Punkten zu betrachten, wird es in Fußnoten vermerkt und das Werk an entsprechender Stelle wieder aufgegriffen.

zueinander und zum *Androgyn* stehen und warum der *Androgyn* eine utopische Erscheinungsform ist.

In dem letzten Hauptabschnitt der Arbeit wird Horns Position in der Kunstgeschichte der Androgynität dargelegt. Gegenstand der Untersuchung ist, inwieweit der Topos bei anderen Künstlern und Kunstrichtungen präsent ist. Dabei bildet das 20. Jahrhundert den Schwerpunkt der Betrachtung.

An dieser Stelle gilt mein Dank für die freundliche zur Verfügungsstellung von Presseinformationen und Zeitungsartikeln der Galerie Frank + Schulte aus Berlin und der Galerie Marian Goodman aus New York. Toni Stooss bin ich für die Bereitstellung seiner Laudatio verbunden, die er anlässlich der Darmstädter Preisverleihung an Rebecca Horn verfaßte. Antje von Graevenitz danke ich herzlich für die Betreuung der Arbeit und die aufschlußreichen Anregungen zu diesem Thema.

Meinen Freunden bin ich für Korrekturlesen und ihr stetes Interesse an meiner Arbeit sehr verbunden. Meinem Mann Ulf danke ich für seine scheinbar unendliche Geduld beim Korrekturlesen, Formatieren und Druck der Arbeit sowie für die große mentale Unterstützung, die ich während der Erstellung dieser Arbeit benötigte.

Schließlich gilt mein ganz besonderer Dank meinen Eltern. Ihnen ist die Arbeit gewidmet.

II. EINLEITUNG

"It is fatal to be a man or women pure and simple; one must be woman-manly or man-womanly. [...]. Some collaboration has to take place in the mind between the woman and the man before the art of creation can be accomplished. Some marriage of opposites has to be consummated."

(Virginia Woolf, 1929)¹⁸

Das "bisexuelle Schreiben" empfiehlt Woolf explizit in ihren Vorträgen, die unter dem Titel "A Room of one's own" (1929)¹⁹ zusammengefaßt wurden. Woolfs Forderung nach Vereinigung des Männlichen mit dem Weiblichen trifft sich mit Rebecca Horns Vorstellung vom Paradigma des Zwitter, auf das in ihrem gesamten Werk angespielt wird.²⁰

Das Thema der Androgynie nimmt in Horns Oeuvre eine wichtige Stellung ein,

"[denn] nach Auffassung der Künstlerin tritt das Mysterium der menschlichen Existenz nirgendwo so klar zutage, wie in jenen Augenblicken, in denen Mann und Frau sich begegnen und gegenseitig besitzen. Nicht länger an eine einzige Identität gefesselt, verkörpern ihre enigmatischen Figuren eine Kritik an jeder vereinfachenden eindeutigen Weltansicht"²¹.

Jenes Mysterium des menschlichen Daseins durchzieht im künstlerischen Schaffen Rebecca Horns alle von ihr angewandten Kunstgattungen. Dabei stehen ihre Objekte, Installationen, Performances, Gedichte, Bücher und Filme in enger Beziehung zueinander. Sie ergänzen sich teilweise

¹⁸ Woolf, Virginia: *A Room of one's own*. London 1929. Zit. nach Woolf, Virginia: *A Room of one's own*. London 1949, S. 157. Auch in Folge werden die Zitate dieser Ausgabe (1949) entnommen.

¹⁹ Dieser Essay über Frauen in der Literatur geht auf zwei Vorträge über das Thema *Women and Fiction* zurück, die Virginia Woolf 1928 in Cambridge gehalten hatte und die 1929 unter dem genannten Titel veröffentlicht wurden.

²⁰ Zu dem Paradigma des Zwitter vgl. Spector. 1994, S. 75

²¹ Celant, Germano: *La Divina Commedia - Rebecca Horn*. in: Rebecca Horn. Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin u.a.O. Stuttgart 1994, S. 42

oder sie sind untrennbar miteinander verknüpft, so daß sie zu einem großen "Gesamtkunstwerk"²² verschmelzen. Rebecca Horns Kunst

"[...] handelt von Angst und Verwundbarkeit, von erotischer Anziehung und Abstoßung, von Lust, Schmerz und körperlicher Spannung. Sie ist stets auf der Jagd zur Selbsterkenntnis und Erneuerung"²³.

Die Performance-, Installationskünstlerin und Filmemacherin Rebecca Horn wird 1944 in Michelstadt im Odenwald geboren. Eine schwere Lungenvergiftung zu Beginn ihrer künstlerischen Laufbahn und eine damit verbundene Grenzerfahrung veranlassen Horn zu neuen Ausdrucksformen, die ihr gesamtes Schaffen bestimmen werden.

"Es war schrecklich für mich, wie ein nicht endender Alptraum, ich war völlig von der Außenwelt isoliert. Die Ärzte konnten nur in Rhythmen von halben Jahren und ganzen Jahren rechnen. Nach ein paar Monaten hieß es, ich müßte noch länger bleiben, vielleicht ein halbes Jahr. Ich war damals noch sehr jung und dachte, das sei das Ende. Meine Reaktion war, einfach aufzustehen und wegzulaufen. [...]. Weil ich damals so isoliert war, habe ich angefangen, darüber nachzudenken, wie ich über meine Arbeiten mit anderen Menschen kommunizieren könnte. Alle meinen frühen Performances haben sich aus den Erfahrungen dieser Zeit entwickelt."²⁴

Sie ist zu diesem Zeitpunkt dreiundzwanzig Jahre alt.

Vier Jahre (1967) nachdem sie ihr Studium an der "Hochschule für Künste" in Hamburg beginnt, entstehen ihre ersten Werke, Skulpturen aus Polyester und Fiberglas. Da niemand sie vor den hochgiftigen Substanzen der Materialien gewarnt hat, arbeitet sie ohne Schutzmaske. Das hat zur Folge, daß sich Horn die oben genannte Lungenvergiftung zuzieht. Daraufhin fängt sie an zu zeichnen und zu nähen, und so entstehen ihre ersten Körperskulpturen aus Stoff. Horns Interesse richtet sich von nun an auf Körperlichkeit, auf Körperbewußtsein und nachfolgend auf die Kontaktfähigkeit von Körpern und ihrer Kommu-

²² Vgl. Lösel, Anja: *Auf Tauchstation im Schlafzimmer*. in: Süddeutsche Zeitung, Magazin, 1990, S. 24

²³ *ibid*, 1990, S. 24

²⁴ Horn. in: *Die Bastille-Interviews I Paris 1993. Rebecca Horn in einem Gespräch mit Germano Celant*. in: Rebecca Horn. Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin u.a.O. Stuttgart 1994, S. 23

nikation untereinander. Aus leicht beweglichen Materialien, wie Federn, Stoffen und Bandagen kreiert Horn Skulpturen, die sie in Performances unter Einsatz ihres eigenen Körpers und derjenigen ihrer Freunde präsentiert.

"Ihre Körperskulpturen halten dabei stets eine eigentümliche Balance zwischen Ent- und Verhüllen, Dialog und Monolog, Intimität und Distanz."²⁵

Ihre anfänglichen Performances stellen eher Prothesen und Körperextensionen dar, durch welche der Körper eine Erweiterung erfährt. 1968 entsteht die Skulptur *Armextension* (1968, Abb. 1), durch die die Darstellerin eine neue Körper-Raum-Erfahrung bekommt.²⁶ Auch *Cornucopia*, *Seance for Two Breasts* (1970, Abb. 2), *Überströmer* (1970, Abb. 3) und *Schwarze Hörner* (1970) stehen beispielhaft für ihre künstlerischen Anfänge.

Horn arbeitet in dieser Zeit auch mit Masken, die im Gegensatz zu den Extensionen knapp am Kopf sitzen. Mit der *Bleistiftmaske* (1972) - die das Zeichnen als eine Kopf-Aktion darstellt -, der *Haarmaske* (1971), der *Kakadu-Maske* (1973, Abb. 4) und der *Hahnenmaske* (1973) - die durch Gesichtsverhüllungen eine Zone der Intimität und des Schutzes herstellen - verändert sie das natürliche menschliche Erscheinungsbild.²⁷ Vorerst finden die Performances in einem kleinen Kreis statt. Um aber die Intensität der nicht wiederholbaren Performances zu bewahren, beginnt Horn mit Videoarbeiten.

Nach einem längeren Aufenthalt in New York kehrt Rebecca Horn 1973 nach Berlin zurück. Ein Jahr später konzipiert sie den Film "Berlin-Übungen in neun Stücken. Unter dem Wasser schlafen und die Dinge sehen, die sich in weiter Ferne abspielen" (1974/75). Der Film stellt eine Neuerung in ihrem Werk dar. Die zuvor entstandenen Performance-Dokumentationen werden nun von gegeneinander gesetzten Kurzszenen abgelöst, wie beispielsweise in den Filmen "Paradieswitwe" (1975) und "Die chinesische Verlobte" (1976). Neben den eigentlichen Filmaufnahmen kommen nun auch Texten, Titeln und Musik eine ebenso große Bedeutung zu.

²⁵ Beil, Ralf: *Rebecca Horn: Wo ist Beatrice? oder die Ironie der Unerlöstheit*. in: *Arte Factum* 9, Nr. 4 (Juni/Juli/August), 1992, S. 14

²⁶ Vgl. das Kapitel V.3: Androgyne Aspekte in der Werkgruppe der "Dialoge".

²⁷ Vgl. Schmidt, Katharina: *Rebecca Horn. Trägerin des Kaiserrings*. Goslar 1992, o.S.

In der darauffolgenden Zeit werden ihre Filme schließlich einheitlicher und länger und nehmen die Form des Spielfilms an. 1978 stellt Rebecca Horn mit dem "Eintänzer" ihren ersten größeren Film fertig. Es folgt "La Ferdinanda: Sonate für eine Medici-Villa" (1981) und "Buster's Bedroom" (1991), eine Hommage an Buster Keaton und zugleich ihre erste Hollywood-Produktion.

Ganz allmählich verschwinden die bewegten Körperskulpturen und von nun an treten Horns Maschinen in den Vordergrund. Der Werkwandel kam während der Dreharbeiten zu ihrem Film "La Ferdinanda". Es ereignete sich eine Situation, die ausschlaggebend für ihre nun fast ausschließlich folgende Maschinenproduktion sein sollte: Im Garten der Medici-Villa, in dem der Film gedreht wurde, lebten Pfauen. Das ganze Jahr hindurch entwickeln die Pfauenmännchen ihre prächtigen Schwanzfedern, aber nur in der vierwöchigen Paarungszeit schlagen sie ihr werbendes Rad, um sie dann zu verlieren. Im September, dem Drehmonat, hatten schließlich die Tiere alle ihre Federn verloren. Horn war darüber so enttäuscht, daß sie ihre *Pfauenmaschine* (1979-80, Abb. 5) konstruierte.²⁸

Der Übergang von den Performances zu den Objekten, Maschinen und Rauminstallationen bedeutet, daß diese den zuvor im Kunstraum integrierten Menschen ersetzen. Doch bleiben die Maschinen vermenschlicht und zeigen anthropomorphe Gefühle, denn für Rebecca Horn

"[...] sind die Maschinen beseelt, sie agieren, sie beben, sie zittern, sie werden ohnmächtig und erwachen plötzlich wieder zu neuem Leben. [...]. Sie leben in ihrer Welt, verselbständigen sich und werden manchmal verrückt"²⁹.

²⁸ Vgl. Horn. in: *Die Bastille-Interviews I*. 1994, S. 25. Horns *Pfauenmaschine* läßt an das Objekt *Isirelle* denken, das Roussel in seinem Roman "Locus Solus" (1914) vorstellt. Auf diesen Gesichtspunkt wird im Zuge der Besprechung des Werkes *Die chymischen Hochzeit* V.1.1 eingegangen.

²⁹ Horn. in: *ibid*, S. 26. "Der Mensch funktioniert wie eine Maschine, eine Maschine wie ein Mensch. Die Psychologie von Mensch und Maschine ist austauschbar, aber der Antrieb ist der Gleiche: die Energie der Erotik, der Motor des Verlangens. Rebecca Horns Maschinen zeigen menschliche Regungen. Sie küssen, drohen, lieben, fallen in Ohnmacht. Maschine-Mensch-Natur, alles funktioniert nach identischen Spielregeln." Schwerfel, Heinz Peter. in: Rebecca Horn. Ein erotisches Konzert' 93. Ein Film von Heinz Peter Schwerfel, Produktion des Artcore-HPS Films, Köln. WDR 1993

Damit distanziert sie sich von den Maschinen, die sich durch rein funktionalen Charakter auszeichnen und bemerkt über ihre eigenen:

"Meine Maschinen sind keine Waschautomaten. Sie besitzen fast menschliche Eigenschaften und müssen sich auch verändern. [...]. Wenn eine Maschine nicht mehr weiterläuft, bedeutet das nicht, daß sie kaputt ist, sie ist nur erschöpft. Der tragische und melancholische Aspekt der Maschine ist mir wichtig."³⁰

Vorbildlich für ihre Maschinenproduktion sind Leonardo da Vincis Zeichnungen für seine Flugapparate. Weitere Anregungen erhält Horn durch die literarischen Vorlagen von Raymond Roussel und von Franz Kafka sowie durch die Junggesellenmaschinen von Marcel Duchamp.³¹

Rebecca Horns Wahl der Maschine als künstlerisches Objekt, anstelle des in die Performance eingebundenen Menschen, gewinnt eine neue Dimension, denn ihre Maschinen sind anthropomorphisiert und sexualisiert, jedoch sind sie nicht eindeutig weiblich oder männlich bestimmt.

"Die Maschinen verkörpern die Kombinations- und Wandlungsfähigkeit der Geschlechter und sind dadurch freier als menschliche Darsteller, [...]."³²

Mit Horns Maschinen werden außerdem

"[...] Blindheit und inneres Sehen, Gefangenschaft, Metamorphose in Tierwesen, Erotisierung und Fetichisierung der Gegenstandswelt, die alchemistische Verwandlung des einen in das andere, die sexuelle Begierde und der Antagonismus der Geschlechter [...] mit den kalten Mitteln der Technik realisiert, finden sich aber durch energetische Ströme durchsetzt, die sie in unverwechselbare, 'gefühlvolle' Werke münden läßt"³³.

³⁰ Horn. in: *Die Bastille-Interviews II Paris 1993. Rebecca Horn in einem Gespräch mit Stuart Morgan*. in: Rebecca Horn. Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin u.a.O. Stuttgart 1994, S. 35

³¹ Vgl. Horn. in: *Die Bastille-Interviews I*. 1994, S. 29 und Spector. 1994, S. 70f. Auf Roussel, Kafka und Duchamp wird in dem Kapitel IV.2: Rebecca Horns Vorbilder aus Literatur und Film näher eingegangen.

³² Spector. 1994, S. 74. Der zwitterhafte Aspekt wird dabei am besten durch Horns Maschinen verkörpert.

³³ Stooss, Toni: Laudatio anlässlich der Darmstädter Kunstpreisverleihung an Rebecca Horn. 1994, o.S. (unveröffentlicht)

Wie Horn für ihre Filme spezielle Räume sucht, die die Filminhalte entscheidend prägen, spielt der Raum, seine Geschichte, seine Energie und die Zeit auch in Bezug auf ihre Installationen eine wichtige Rolle. Denn für Horn ist die Welt

"[...] voller weißer Räume, in denen man Ideen erfinden oder variieren kann. Die Konfrontation mit einem unbekanntem Ort kann für einen Fremden sehr viel Kraft vermitteln, wenn ihm plötzlich die Geschichte und die Seele des Ortes mit ganz eigenem Leben entgegentritt"³⁴.

So hat auch jede Ausstellung Rebecca Horns ihren eigenen Charakter, da sie für das entsprechende Museum immer wieder neu organisiert wird.³⁵ Dabei stehen die Werke stets in enger Beziehung zu dem vorgegebenen Raum, oder sie werden teilweise speziell dafür gefertigt. Die Installation *El rio de la luna* (1992, Abb. 6) beispielsweise bezieht sich auf die Atmosphäre und die Kraft des Ortes, an dem sie gezeigt wurde: in einem Stundenhotel und in einer ehemaligen Hutfabrik in Barcelona. Die errichtete Außenskulptur *El lucero herido* (1992) erinnert an die kleinen Restaurants gleichen Namens, die einst, vor ihrem Abriß zugunsten der Olympischen Spiele, Herz und Seele des Strandes in Barcelona gewesen waren. Im Theater am Steinhof, einer psychiatrischen Klinik in Wien, präsentierte Horn ihre Werke *Das schwarze Bad* (1985-86, Abb. 7) und *Ballett der Spechte* (1986-87), denn der "[...] Ort verkörperte für [sie] Wien besser als eine Galerie oder ein Museum"³⁶. In einem mittelalterlichen Turm in Münster, der während des Zweiten Weltkrieges der Gestapo als Hinrichtungsstätte gedient hatte, entwickelte sie die Installation *Das gegenläufige Konzert* (1987), das die bis dahin verdrängte Vergangenheit des Ortes wieder ins Bewußtsein der Menschen bringen sollte. Gleichermäßen verhält es sich mit den jüngsten Arbeiten Horns, die sie für Kulturstadt Weimar (1999) geschaffen hat. *Die Stämme der Bienen unterwandern die Maulwurfsarbeit der Zeit* (1999)

³⁴ Horn. in: *Die Bastille-Interviews I*. 1994, S. 27

³⁵ Beispielhaft dafür ist die Wanderausstellung (1993-1995) von New York über Berlin, London nach Eindhoven, die stets für das entsprechende Gebäude neu gestaltet wurde.

³⁶ Horn. in: *Die Bastille-Interviews I*. 1994, S. 27. Das Theater am Steinhof aus dem 19. Jh. ist die größte psychiatrische Klinik Europas. Weiterhin bemerkt Horn in dem Interview, daß Wien für sie Sigmund Freud, Thomas Bernhard, Karl Krauss, Robert Musil und die dazugehörige Psychoanalyse bedeutet. Vgl. *ibid.*, S. 27

und *Konzert für Buchenwald* (1999) wurden an einem Ort gezeigt, der besonders an seiner Geschichte trägt.³⁷

Die genannten Werke greifen alle auf historische Begebenheiten zurück. Weitere Beispiele sind der *Raum der verwundeten Affen* (1990), der den Ost-West-Konflikt und den damit verbundenen fehlenden Dialog thematisiert oder die Arbeiten *Amerika* (1990) und *Emigrant-Amerika* (1990, Abb. 8), die einerseits auf alle Heimatlosen anspielen, die aus Koffern leben, andererseits auf die Emigranten, die während der Nazizeit in Amerika bei Peggy Guggenheim Halt gesucht und gefunden hatten.

Im Gegensatz zu den geschichtlich ausgerichteten Werken, die einen großen Stellenwert in Horns Oeuvre einnehmen, behandeln verschiedene Arbeiten ganz persönliche Sujets der Künstlerin: Lebensabschnitte, Krankheiten, Träume und das Gefühl des Gefangenseins. *Die chinesische Verlobte* (1976) beispielsweise, ein begehrter sechseckiger Kasten, schließt nach dem Betreten plötzlich seine Türen. So erfährt der Besucher kurzzeitig den Zustand der Gefangenschaft, bis sich die Türen öffnen und er wieder in die Freiheit entlassen wird. Andere Arbeiten behandeln Ängste, wie das Werk *Der Mond, das Kind und der anarchistische Fluß* (1992, Abb. 9), in dem Horn ihre negativ-belasteten schulischen Kindheitserinnerungen verarbeitet hat.³⁸

Für Horn ist Kunst reine Energie, die sich durch Raum und Zeit zieht.³⁹ Diese Energien sind Kräfte, die sich anziehen und abstoßen, wie etwa in den Werken "Kunst-Maschine, Träume-Alpträume, Frau-Mann".⁴⁰ Wenn es zur Begegnung der beiden unterschiedlichen Komponenten kommt, dann entlädt sich die ge-

³⁷ "Es war schon immer das Prinzip und Absicht der Kulturstadt Weimar GmbH, vergessene Räume dieser Stadt neu zu besetzen, damit die Zwiesprache entstehe zwischen dem Gewesenen und dem, was Künstlerinnen und Künstler neu und gegenwärtig schaffen. Diese Zwiesprache hat Rebecca Horn fortgeführt, und in ihrem Werk wird sie zum skulpturalen Ereignis." Kauffmann, Bernd in dem Vorwort des Ausst.-Kat.: Rebecca Horn - Konzert für Buchenwald. Zürich u.a.O. 1999, S. 7

³⁸ "Als fünfjährige hatte sie vor Angst in die Hose gemacht, da sie ein Gebet nicht aufsagen konnte, und war vom Lehrer bestraft worden. Die beklemmende Erfahrung setzte Horn in ihrer Installation [*Der Mond, das Kind und der anarchistische Fluß*] für die documenta 9 [in einer ehemaligen Schule] um." Wagner, Susanne: *Von der Geheimkraft der Dinge*. in: Art, Nr. 3, März 1994, S. 28

³⁹ Vgl. Horn in einem Gespräch mit Stefanofsky. in: Aspekte. Michael Stefanofsky traf Rebecca Horn im Guggenheim Museum in New York. ZDF 1993

⁴⁰ Vgl. Stefanofsky im Gespräch mit Rebecca Horn. in: *ibid*, 1993

staute Spannung in elektrische Funken. Sie sind in vielen Werken wiederzufinden, wie in *Kuß der Nashörner* (1989, Abb. 10) und *The Hydra Forest: Performing for Oscar Wilde* (1988, Abb. 11). In dieser Installation verwandeln sich sozusagen Funken zu raumerfüllenden erotischen Energien.

In ihrem gesamten Werk greift Horn immer wieder auf die Symbolsprache der Hermetiker, Rosenkreutzer und Alchemisten zurück und auf das damit verbundene eigentliche Interesse der alchemistischen Umwandlung und Neubildung von Gegebenem. Deshalb erklärt Nena Dimitrijevic zurecht:

"For Rebecca Horn alchemy is a metaphor for the power to create or transform. Zoomorphic machines, fetish-like garments, mechanical dancer, all strike a spark of imagination nearby certainly, but rather by the ambiguity of their condition."⁴¹

In Horns sogenannten "Bädern", wie zum Beispiel das *Blaue Bad* (1991, Abb. 12), *Bad der verspiegelten Tautropfen* (1985, Abb. 13), *Das schwarze Bad* (1985-86, Abb. 7) und *Bad der Spiralbewegungen* (1982) vollziehen sich solche Transformationen und Neuerungen entsprechend der verwendeten Behälter im alchemistischen Prozeß. Auch die räumliche Struktur einiger Werke gleicht einem Laboraufbau im Verlauf dieses wissenschaftlichen Vorganges. Die Substanzen Schwefel, Kohle und die Metalle Quecksilber, Silber und Gold werden von Horn wiederum mit alchemistischer Bedeutung eingesetzt, so auch das Ei, der Schmetterling, die Schlange, das Pendel und die Elektrizität oder sie werden in einen ikonographischen Zusammenhang gestellt.

Wie ein roter Faden durchziehen die alchemistischen Symbole Horns Werke, die jedoch zu ihrer eigenen Kunstsprache werden. Hinzu kommen die Elemente einer sehr persönlichen, intimen Vorstellungskraft der Künstlerin: Ferngläser, Schuhe, Blindenstöcke, Pistolen, Koffer, Federn und Schreibmaschinen werden häufig in ihre Werken einbezogen.

"In der Begegnung der [verschiedenen Symbole] offenbart sich die Qualität der künstlerischen Ausdrucksweise, die sich Rebecca Horn zu eigen gemacht hat."⁴²

⁴¹ Dimitrijevic, Nena: *Rebecca Horn*. in: Rebecca Horn. 14. Januar - 19. Februar 1984. Ausst.-Broschüre der Serpentine Gallery, London. London 1984, o.S.

⁴² Celant. 1994, S. 55

Horns anthropomorphisierte Maschinen lassen keine eindeutige Geschlechterzuweisung zu. Beide sind gleichermaßen "Braut" und "Bräutigam".⁴³ Der Aspekt der Geschlechter trifft sich mit dem in der Alchemie grundlegenden Bestreben, durch die Vereinigung der Gegensätze eine höhere Daseins- und Bewußtseinsebene zu erlangen. Genau in diesem Punkt ist wiederum der alchemistische Einfluß auf Rebecca Horns androgyne Werke deutlich zu spüren. Dabei ist vor allem das siebte hermetische Prinzip - das "Prinzip des Geschlechtes" - von besonderer Bedeutung, das konstatiert, daß alles männliche und weibliche Prinzipien aufweist.⁴⁴

Auf das Zusammenwirken maskuliner und femininer Aspekte in Horns Werken geht besonders Spector (1994)⁴⁵ detailliert ein. Außerdem stellt sie ausführlich die Verbindung zwischen den Junggesellenmaschinen und Horns Werken dar. Auch Amor greift in ihrem Artikel die Thematik auf, in dem sie schreibt:

"Horn goes beyond the connotations of self-sufficiency and masculine auto-eroticism to question the idea common to artists, writers, bohemians and dandies at the turn of the last century that prolonged romances with women were detrimental to the cultural and social transcendence of man. This traditional equation between masculinity and creativity reinforced segregation and the domination of the female sex, an equation with Horns proposes to subvert in her hybrid machines. Thus one of the habitual features in Horn is to introduce into the system a liberated and decisive female desire which breaks the masculine paradigms of sexual self-sufficiency. The hybrid element in these works is expressed in a constant attempt to cross frontiers, to unite dissimilarities and establish emotional equivalences between men and women."⁴⁶

Horns Auseinandersetzung mit den Junggesellenmaschinen bedeutet somit weder, daß sie diese Tradition verfolgt, noch daß sie durch die bloße Umkehrung der Geschlechterrollen spezifisch "weibliche" Mechanismen konstruiert.⁴⁷ Vielmehr vereint sie weibliche und männliche Elemente in einem Objekt und verweist damit auf das Zusammenspiel geschlechtlicher Gegensätze, ohne den Ausschluß einer der beiden zu fordern. Stooss spricht in diesem Zusammen-

⁴³ Vgl. Spector. 1994, S. 72

⁴⁴ Vgl. Gebelein. 1991, S. 44

⁴⁵ Vgl. Spector. 1994, S. 65-79

⁴⁶ Amor. 1994, o.S.

⁴⁷ Vgl. Spector. 1994, S. 70

hang von der "neutralisierten" oder "androgynen" Form der Junggesellenmaschine.⁴⁸ In Bezug auf ein ausgeglichenes Geschlechterverhältnis macht Spector darauf aufmerksam, daß

"[die] Vorstellung der Künstlerin von Einheit [...] jedoch weder in einem naiven Glauben an die Möglichkeit des absoluten Gleichklangs der Geschlechter [wurzelt], noch entspringt er irgendeinem Begriff idealer Liebe. Sie tritt in ihren Filmen, Geschichten und Zwitter-Maschinen unbeirrt für die Existenz geschlechtlicher Unterschiede ein, doch sie führt den strengen, ästhetischen Beweis für die Gleichartigkeit der Wünsche, Bedürfnisse und Gefühle. Für Rebecca Horn zieht sich die Erfüllung des Verlangens in einem leidenschaftlichen und verführerischen Willenskampf endlos hin"⁴⁹.

Der endlose Kampf, der dem sehnsuchtsvollen Wunsch von Mann und Frau nach Vereinigung innewohnt, kommt besonders deutlich in einer Performance aus den "Berlin-Übungen" zum Ausdruck. In "Die untreuen Beine festhalten" (1975, Abb. 14) ist jeweils das Bein eines Mannes und das einer Frau mit einer weißen Bandage umwickelt, an denen kleine Magnete befestigt sind. Um sich nun miteinander fortbewegen zu können, müssen die beiden Wesen die magnetische Spannung zusammen bringen. Schließlich gelingt es ihnen, und sie bringen ein "dreibeiniges Geschöpf" hervor.⁵⁰ Ihre Vereinigung ist

"[...] intim und schwierig, so wie die Anziehung selbst an der Peripherie der Sinne stattfindet"⁵¹.

Bei diesem Versuch wird ganz deutlich, daß das eine Wesen des anderen bedarf, um sich bewegen zu können.⁵² Genau in diesem Punkt führt Rebecca Horn ihr Anliegen dem Betrachter vor Augen: den Wunsch nach einem gleichwertigen Bestehen der Geschlechter. Sie fordert ein ebenbürtiges Verhältnis von Mann und Frau, denn erst in ihrer Gleichberechtigung kann es zu einer Einheit im Sinne des *Androgyns* kommen. Dabei ist ihr jedoch stets bewußt,

⁴⁸ Vgl. Stooss. 1994, o.S.

⁴⁹ Spector. 1994. S. 74

⁵⁰ Vgl. Ferguson, Bruce W.: *Gefährliche Liebschaften und der Wert der Dinge*. in: Rebecca Horn. *The Glance of Infinity*. Bd. I. Haenlein, Carl (Hrsg.). Ausst.-Kat. Kestner Gesellschaft Hannover. Zürich u.a.O. 1997, S. 32

⁵¹ *ibid*, S. 32

⁵² Ferguson vergleicht das neue Geschöpf mit dem Tier mit den zwei Rücken von Shakespeare, "[...] eine Kreatur, die eine andere Kreatur bedarf, um vollständig sein zu können, in dieser Vollständigkeit aber das Unnormale verkörpert." *ibid*, S. 32

daß einerseits in der androgynen Vereinigung Eros und Thanatos in einem engen Verhältnis zueinander stehen, und daß andererseits der *Androgyn* eine utopische Erscheinung ist.⁵³

In Rebecca Horns Oeuvre wird der androgyne Aspekt am besten durch ihre anthropomorphen Maschinen verkörpert, die den Hauptgegenstand der vorliegenden Untersuchung bilden.

⁵³ Diesen Aspekten ist ein eigenes Kapitel gewidmet. Vgl. Kapitel VII. und VIII.

III. REBECCA HORNS VORBILDER AUS LITERATUR UND FILM

Auf die Frage nach eventuellen Einflüssen bzw. ob ihre persönliche Inspiration die einzige Quelle ihrer Kunst sei, antwortete Horn in einem Interview, daß vieles ihre Arbeiten beeinflusst, wie beispielsweise Kunst, Bilder und Inszenierungen. Doch hat ihre Kunst, so bemerkt die Künstlerin weiterhin, vielleicht "[...] mehr mit Literatur und Film zu tun als mit anderen Künsten, mehr mit Bild- und Bewegungssequenzen als mit Malerei"⁵⁴.

Obwohl Horns Einflüsse eher auf Literaten und Filme zurückgehen, sind auch einige Vorbilder aus der bildenden Kunst bedeutungsvoll. Verschiedentlich hat Horn zum Ausdruck gebracht, daß ihre Faszination

"[...] with the theme of the body damaged, confined and regulated had its origin in traumatic personal event - as it did for Joseph Beuys [...]"⁵⁵
 "Beuys, of course, was a master of protecting his carefully constructed persona onto the substances he considered instrumental in saving his life: wool, felt, wax, fat"⁵⁶.

Horn bedient sich der Materialien von Beuys sowie der dazu passenden Metaphern und nimmt sie in ihre Kunst auf. Larson erwähnt in diesem Zusammenhang auch die italienische Künstlergruppe "Arte Povera", die ebenso "arme" Materialien für ihre Kunstwerke verwendet hat.⁵⁷

⁵⁴ Horn. in: *Die Bastille-Interviews I*. 1994, S. 29. "[...] ich glaube, daß vieles einen Künstler beeinflusst - Kunst, Bilder, Inszenierungen. [...]. Oder Filme, auch Literatur. Bilder aus der Renaissance, aus der Schule von Fontainebleau; Texte, Gemälde und Collagen aus dem Surrealismus. Raymond Roussel, Marcel Duchamp oder die Aktionen von Joseph Beuys waren für mich wichtig, auch seine Reden und Gespräche." *ibid*, S. 29. Ferner bemerkt Horn in einem Gespräch mit Saucier: "But it's not because Duchamp had done this machine that I refer to him. I mean, Duchamp knew Raymond Roussel and in the end Roussel interests me much more than Duchamp. And Dostoyevsky interests me, so does Kafka. And then from Kafka you go to Beckett. But these are always like energies you understand and know about. They're part of you, like different skins " Horn. in: Saucier, Robert: *Fierce Vulnerabilities: Rebecca Horn in Conversation with Robert Saucier*: in: *Border Crossings* 10, Nr. 4, 1991, S. 22

⁵⁵ Cotter, Holland: *Rebecca Horn: Delicacy and Danger*. in: *Art in America*, Dezember 1993, S. 62

⁵⁶ Larson, Kay: *The Mind Body-Problem*. in: *New York Magazine*, Art, 20. September 1993, S. 60

⁵⁷ "This alchemical transformation of matter and mind is the essence of Arte Povera." *ibid*, S. 60. Weiterhin bemerkt er: "Horn has wrought a transformation of the sixties' survival aesthetics of German Joseph Beuys and the Italian group Arte Povera [...]." *ibid*, S. 60

Ein anderer Künstler, den Horn auf vielfältige Weise bewundert, ist Marcel Duchamp

"[...] with his masturbatory, pistonlike malic molds, his carnal chocolate machines, his obsession with bodily secretions and his insistent, amused voyeurism"⁵⁸.

In Ergänzung an das Zitat zu Duchamp bemerkt Cotter ferner:

"[...] Horn's sexualised, compulsive automata variously suggest Tinguely's self-destructive kinetic sculpture, Giacometti's sadomasochistic surrealist works, the machine creature of Max Ernst's collages, Picabia's robotic motors and even Hans Bellmer's *poupées*"⁵⁹.

Eine größere Rolle in Horns Werken spielen jedoch verschiedene Vorbilder aus Literatur und Film. Dabei sind zunächst zwei Größen zu nennen, die die Künstlerin in großem Maße faszinieren und anregen: Franz Kafka und Buster Keaton.⁶⁰ Beide beeinflussten sich gegenseitig und waren gleichermaßen von der damals herrschenden Geisteshaltung geprägt. Als Kafka seine Romane schrieb, hatte Keaton seine ersten Auftritte in Stummfilmen. Keaton (so auch Kafka) ist für Horn

"[...] ein Meister in der Darstellung des Verloren- und Hilflosseins, der mit einer feindseligen Welt hadert und kämpft"⁶¹.

Horn stellt in vielen ihrer Werke eine Verbindung zu ihren Leitbildern her, deren Einflüsse deutlich spürbar sind. Ihnen hat sie auch teilweise eine eigene Arbeit gewidmet, wie beispielsweise ihr Werk *Kafkas Amerika* (1990, Abb. 15), das sich - humorvoll von ihr interpretiert - auf Kafkas Roman "Amerika" (1927) stützt.⁶² Drahten sieht auch in den obsessionellen Wiederholungen von

⁵⁸ Cotter. 1993, S. 61-62. Auf Duchamps Junggesellenmaschine wird in einem späteren Zusammenhang eingegangen.

⁵⁹ *ibid.*, S. 62. Einige dieser Künstler werden im Kapitel IX. der Arbeit behandelt.

⁶⁰ Buster Keaton (1896-1966) war amerikanischer Schauspieler und Regisseur zahlreicher Stummfilme. Franz Kafka (1883-1924) war österreichischer Schriftsteller.

⁶¹ Cooke, Lynne: *Horns Sensorium: Ort und Quell des Begehrens*. in: Rebecca Horn. *The Glance of Infinity*. Bd. I. Haenlein, Carl (Hrsg.). Ausst.-Kat. Kestner Gesellschaft Hannover. Zürich u.a.O. 1997, S. 23. Vgl. auch Horn. in: *Die Bastille-Interviews I*. 1994, S. 29. Des Weiteren fasziniert Horn die ungeheure Kraft der Bildersprache Kafkas, der wiederum eine Affinität zu Keatons Bilderwelt hatte.

⁶² Vgl. Horn. in: *Die Bastille-Interviews I*. 1994, S. 29. Der Roman handelt von der Ankunft Karl Rossmanns in Amerika. Kafka beschreibt in der ersten Szene, wie Rossmann sich auf das Eintreffen in seine neue Welt vorbereitet. Beim Einlaufen des Schiffes in den Hafen

Horns Werken eine Verbindung zu Kafka, insbesondere zu seiner Figur, dem Käfer "Gregor Samsa", aus seinem Roman "Die Verwandlung" (1915).⁶³ Sie bemerkt weiterhin:

"[Mit] Kafka tatsächlich vergleichbar, gelingt es Rebecca Horn, Bildformulierungen zu schaffen, die ein Geschehen chiffrieren, um es in neue, fremdartige Geschehnisse verwandeln zu können, die dann eine Kettenreaktion unerwarteter Bilder auslösen."⁶⁴

Noch bedeutungsvoller als Kafka ist jedoch Keaton, der ihr gesamtes Kunstschaffen begleitet. Die ersten Filme Keatons sah Horn 1974 auf einem Festival in New York. Währenddessen entwickelte sie ihre große Affinität zu Keaton: "I was so touched by his loneliness that I fell totally in love."⁶⁵

Keaton, dem sie einen ganzen Film zugedacht hat, wurde zu ihrer ganz persönlichen Ikone.⁶⁶ Die Anfangsszene ihres Films "Buster's Bedroom" (1989) zeigt *Icon for Buster Keaton* (1989), ein abgewandeltes Pin-up-Photo⁶⁷, das an dem Amaturenbrett eines Autos befestigt ist. Nur dieses eine Mal ist die Ikone im Bild, doch wird sie zum entscheidenden Requisit des gesamten Films. Die Protagonistin Micha rast blind in ihrem Wagen durch die kalifornische Wüste.

bemerkt er, daß er seinen Schirm unter Deck vergessen hat. Er läßt seinen Koffer bei einem Fremden zurück und sucht erfolglos seinen Schirm. Als er resigniert zurückkommt, ist auch sein Koffer verschwunden. Daraufhin schaut er durch sein Fernglas in das Land seiner Träume, nach Amerika. In Horns Installation *Amerika* (1990) "[...] gibt es den zitternden Schirm, die bebenden Schuhe, die alte jüdische Geige mit ihrem traurigen Ton - Karls Vergangenheit -, über ihm die blitzspeienden Kupferschlangen - seine neue Lebensenergie -, den fliegenden Koffer, der wie der Schatten eines Films von ihm wegfliegt, und das Fernglas. In diesem Fall ist es zu einem Instrument geworden, um den bösen Blick abzuwenden, den das alpträumhafte Paradies Amerika schon auf Kafkas Karl Rossmann geworfen hat." Horn. in: *Die Bastille-Interviews I*. 1994, S. 31. Vgl. auch Kafka, Franz: *Amerika*. München 1927

⁶³ Vgl. Drahten, Doris von: *An den Rändern von Ort und Zeit*: in: Rebecca Horn. *The Glimpse of Infinity*. Bd. I. Haenlein, Carl (Hrsg.). Ausst.-Kat. Hannover. Zürich u.a.O. 1997, S. 289. Kafkas Käfer "Gregor Samsa" schlug stets, wenn er sich auf dem Zimmerflur umdrehen wollte, mit dem Kopf auf den Boden. In diesen seltsamen Rhythmen konnte er erst seinen Körper hinter sich herziehen. Der sich wiederholende Rhythmus ist besonders in Horns Installationen festzustellen.

⁶⁴ *ibid.*, S. 289

⁶⁵ Horn. in: Saucier. 1991, S. 23

⁶⁶ "Buster refers to Buster Keaton, in whose silent flick, daring stunts, and tragicomic life Horn has been intensely interested for many years." Dornberg, John: *Rebecca Horn. The Alchemist's Tales*. in: *Artnews*, Dezember 1991, S. 95

⁶⁷ Der Hintergrund des Photos ist dunkelblau übermalt und zeigt das Idol der Künstlerin. An Keatons Revers ist eine kleine Glasscheibe befestigt, so daß er sein Gesicht als Spiegelbild sehen kann. Die ursprünglich ganz persönliche Ikone der Künstlerin, die sie während der Dreharbeiten auf dem Filmset begleiten sollte, "[...] blieb nicht lange Gegenstand rein privater Kontemplation -", sondern wurde das Leitbild aller. Cooke. 1997, S. 21

Ihre Augen sind mit einem azurblauen Schal verbunden. Sie ist auf dem Weg zum Nirvana House, jenem Sanatorium für geistesgestörte Schauspieler, aus dem Keaton während der 20er Jahre einer Alkoholentziehung entflohen. Während der Autofahrt spricht eine Stimme im Off:

"Deine Augen sind so traurig, wunderschön. Du lachst nie. Findest immer neue Gefahren. Vielleicht nur, um davor fliehen zu können. Hast keine Angst, oder doch, ganz heimlich in deinem Hinterkopf? Willst keine Hilfe, rennst davor weg, bleibst einsam. Nichts ist mehr zu verlieren. Nimm mich mit, weit weg über das Meer. Wirst mich doch nicht mehr los. Werde eins mit mir."⁶⁸

Micha ist auf der Suche nach dem keatonschen Ethos, auf der Suche nach seiner geistigen Welt.

1983 schrieb Horn eine Art Liebesbrief an Keaton mit dem Titel "Die innere Zwangsjacke der äußeren. Für Buster Keaton" (1983)⁶⁹, der auch Aspekte aus seinem Leben aufgreift. Während seines Sanatoriumaufenthaltes wurde Keaton in eine Zwangsjacke gesteckt, aus der er sich jedoch erstaunlicherweise befreien konnte. Mit Hilfe einer Krankenschwester floh er schließlich aus Nirvana House und kehrte nach einer stürmischen Hochzeit mit ihr in ein normales Leben zurück: ein Leben in Freiheit. Das Motiv der Zwangsjacke kehrt in "Buster's Bedroom" (1990) wieder. Auch Micha bekommt im Film von Dr. O'Connor eine Zwangsjacke angelegt. Doch ihr gelingt es ebenfalls, sie abzulegen, denn der Geist Keatons, der in Form von Flammenzungen in ihr Zimmer fährt, hilft der Gefangenen sich zu befreien:

"[...] ein magischer Wirbelwind löst die Bänder und befreit so das Mädchen. Micha und Keaton verschmelzen in einer totalen Identifikation."⁷⁰

Den Gedanken der Freiheit hat Horn auch in "Buster's Bedroom" aufgenommen. Micha, die sich auf ihre abenteuerliche Fahrt in die unwirkliche, phantastische Welt des Films begibt - in die Welt Keatons -, ist zugleich auf der Flucht in die Freiheit. In der letzten Szene des Films wird deutlich, daß sie je-

⁶⁸ Das Zitat wird in der Anfangsszene des Films "Buster's Bedroom" (1990) gesprochen.

⁶⁹ Siehe Horn. 1994, Text zu Kat.-Nr. 73, o.S.

⁷⁰ Celant, Germano: *Alter Ego: Buster Horn*. in: Rebecca Horn. Filme 1978-1990. Haenlein, Carl (Hrsg.). Hannover 1991, S. 27

doch ihre eigene Freiheit nur finden kann, wenn sie sich aus der Traumwelt Keatons befreit und in die Realität zurückkehrt. Dies gelingt ihr schließlich, und sie flüchtet zusammen mit ihrer nun wahren Liebe Joe ins offene Meer.⁷¹ Der Geist Keatons begleitet Micha auf dem Weg in die Freiheit. Er begleitet auch Horn. Als die Künstlerin ihre schwere Krankheit verstehen lernte und neue Möglichkeiten suchte, sich von ihren Ängsten zu befreien,

"[...] da tauchte plötzlich wieder das Keaton-Gesicht auf, und sie verstand, daß er der Katalysator für die Flucht in die Freiheit ihrer Geschichte sein würde"⁷².

In Bezug auf Keaton bringt Ferguson noch einen anderen Aspekt mit ein:

"Er verkörperte einen jener Junggesellen, deren Maschinen kritisch von Horns zeitgenössischen Maschinen hinterfragt werden, und doch verführte er das kollektive Gedächtnis auf eine Weise, die Rebecca Horn bewundert, die sie selbst anwendet und die sie mit sichtlichem Wohlwollen betrachtet."⁷³

Ferguson hat in dem Zitat einen weiteren, für Horns Kunst wichtigen Begriff genannt: die "Junggesellenmaschine". Es handelt sich um einen Mythos, der die künstlerische Produktion des ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhunderts weitgehend geprägt hat.⁷⁴ Die Junggesellenmaschine

⁷¹ In einer früheren Szene des Films taucht eine riesige Gabel auf, ein Symbol des Geistes Keatons, die Micha auf ihrem Weg ins Nirvana House begleitet. Während Michas Flucht bricht eine Reklametafel zusammen, auf der die riesige Gabel wieder zu sehen ist. Das Ereignis kann als Michas Rückkehr in die Realität verstanden werden, als Zeichen, daß sie sich aus der Traumwelt Keatons befreit hat. Während Micha und Joe ins offene Meer laufen, bleiben die anderen Protagonisten am Ufer zurück. Sie verfolgen das Schicksal der beiden durch Ferngläser verfolgen. Das Fernglas ist ein Hauptrequisit in Horns Werk. In Bezug auf Distanz, die durch die Ferngläser gegeben ist, spricht Horn Pasolinis Film "Salò o le 120 giornate di Sodoma" (1975) an. In dem Film beschreibt Pasolini eine Szene, in der zwei Personen an einem Fenster sitzen und das Foltern und Töten im Hof darunter beobachten. Das Geschehen betrachten sie durch verkehrt herum gehaltene Ferngläser. Damit wird der schreckliche Vorgang in eine künstliche Distanz gerückt. Vgl. Horn. in: *Die Bastille-Interviews I*. 1994, S. 30

⁷² Haenlein, Carl: *Ottanta Due*. in: Rebecca Horn. *The Glimpse of Infinity*. Bd. I. Haenlein, Carl (Hrsg.). Ausst.-Kat. Kestner Gesellschaft Hannover. Zürich u.a.O. 1997, S. 8

⁷³ Ferguson. 1997, S. 43. Nach Ferguson Meinung führte "[...] all dies [...] zu Buster's Bedroom, zu einem Film, der einem Gespräch mit der heutigen Rebecca Horn und dem vergangenen wie gegenwärtigen Keaton gleichkommt, eine gegenseitige Verführung, die teilweise auch in einem Streit ausartet. Sie unterhalten sich, weibliche Regisseurin und männliche Erscheinung, über Liebe, Film und Maschinen, über Männer und auch über die Gefahren und Wunden des Begehrens. Und sie lachen oft zusammen und trinken ein wenig Wein". *ibid*, S. 43

⁷⁴ Den Junggesellenmaschinen wurde 1975-1977 eine eigene Ausstellung gewidmet. Vgl. dazu den Ausstellungskataloges: Clair, Jean, Szeemann Harald (Hrsg.): *Le macchine celibi/ The*

"[...] ist ein phantastisches Vorstellungsbild, das Liebe in einen Todesmechanismus umwandelt"⁷⁵.

Ein Hauptkriterium einer solchen Maschine, so Clair,

"[...] ist ihre Sexualität; sie weist in ihrer Zusammensetzung zwei Bereiche auf, einen *organischen* und einen *mechanischen* [...]. Zwischen den beiden Bereichen - dem organischen und dem mechanischen - bestehen in Form eines geschlossenen Kreislaufes Beziehungen komplexer Art: Lust und Schrecken, Ekstase und Strafe, Tod und Leben"⁷⁶.

Der Begriff "Junggesellenmaschine" geht auf Marcel Duchamp zurück, der damit den unteren Teil seines Objektes *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1915-23, Abb. 16)⁷⁷ bezeichnet hatte. Es handelt sich um einen einsamen Apparat, der auf einen fortwährenden, mechanischen Masturbationszyklus verweist. Ein weiteres Hauptmerkmal von Duchamps Junggesellenmaschine und der Junggesellenmaschinen schlechthin ist, daß sie in einer Welt leben, in der es keine Frauen zu geben scheint.⁷⁸

Hinsichtlich der Junggesellenmaschinen ist es wichtig, Carrouges zu nennen, der sich ausführlich mit den zölibatären Maschinen beschäftigt hat. Als Modell für seine Theorien dienten ihm Werke der bildenden Kunst und insbesondere der Literatur. Carrouges definiert die Junggesellenmaschine, wie Spector es beschreibt,

Bachelor Machines. New York 1975. Die Definition der Junggesellenmaschine wird dort nach Carrouges und Deleuze/Guattari gegeben. Vgl. Carrouges, Michel: *Les machines célibataires*. Paris 1954 und Deleuze, Gilles, Guattari, Félix: *L'Anti-Oedipe*. Paris 1972

⁷⁵ Carrouges, Michel: *Gebrauchsanweisung*. in: *Junggesellenmaschinen*. Reck, Hans Ulrich, Szeemann, Harald (Hrsg.). Wien/New York 1999, S. 74

⁷⁶ Clair, Jean: *Was ist eine Junggesellenmaschine?* in: *ibid*, S. 12

⁷⁷ *Die Braut von ihren Junggesellen nackt entblößt, sogar* oder auch das *Große Glas* genannt. Der untere Bereich des Werkes ist den Junggesellen vorbehalten. Dort rotiert ein automatisiertes System zusammenhängender Teile - neun männliche Formen in Form von Phalli, eine Schokoladenreibe, Siebe, Augenzeugen und Gleitapparate mit Wassermühlen. Der Bereich bleibt stets von der Braut darüber getrennt. In verschiedenen Aufzeichnungen zu dem Werk stellt Duchamp fest, daß "the bachelors grinds his chocolate himself", während der Gleitapparat unter anderem die folgende "Litanei" herbetet: "slaw life/ vicious life/ onanism/ horizontal/ Buffer of life / bachelor life regarded as an alternating rebounding on this buffer." Hamilton, Richard: *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*. Faksimileausgabe von Duchamps *Großem Glas*. Stuttgart u.a.O. 1976², o.S.

⁷⁸ "Il semblerait qu'ici le refus de la femme [...]." Carrouges Michel: *Les machines célibataires*. Paris 1954, S. 244

"[...] als psychologisches Phänomen, als mechanomorphe Sensibilität, die sowohl das emanzipatorische Potential der zeitgenössischen Kultur als auch ihre potentiellen Schrecken widerspiegelt"⁷⁹.

Dazu bemerkt Carrouges in seinem Buch "Les machines célibataires" (1954):

"Suprêmement ambiguës, elles affirment simultanément la puissance de l'érotisme et sa négation, celle de la mort et de l'immortalité, celle du supplice et du wonderland, celle du foudroiement et de la résurrection."⁸⁰

Das "Drama der zölibatären Junggesellenmaschine", so schreibt Carrouges weiterhin,

"[...] n'est pas celui de l'être qui vit totalement seul, mais celui de la créature qui s'approche infiniment près d'une créature de l'autre sexe sans parvenir à vraiment la rejoindre. Ce n'est pas la chasteté qui est en cause, tout au contraire, c'est le conflit de deux passions érotiques qui se juxtaposent et s'exaspèrent sans pouvoir parvenir au point de fusion"⁸¹.

Neben Marcel Duchamp zählt Carrouges ebenfalls Franz Kafka und Raymond Roussel zu den großen Maschinisten zölibatärer Maschinen.⁸²

Unter den von Carrouges erwähnten Schriftstellern ist Raymond Roussel für Horn ein besonders prägender Autor. Seine Bücher "Impressions d'Afrique" (1910) und "Locus Solus" (1914)⁸³ faszinieren die Künstlerin in großem Maße. Roussels beschriebene surrealistischen Bewußtseinsmaschinen, vor allem aus seinem Roman "Locus Solus", dienen ihrer künstlerischen Produktion als all-

⁷⁹ Spector. 1994, S. 68. Vgl. auch Carrouges. 1954, S. 24f.: "Il serait puéril de croire que les plus grands génies de notre temps se divertissent à des jeux irréels et qu'ils déguisent leur pensée à plaisir. Si bizarres qu'ils puissent sembler leur grand jeu, ils font apparaître en traits de feu le mythe majeur où s'inscrit la quadruple tragédie de notre temps: le noeud gordien des interférences du machinisme. De la terreur, de l'érotisme et de la religion ou de l'anti-religion."

⁸⁰ Carrouges. 1954, S. 244

⁸¹ ibid, S. 60

⁸² Vgl. das Kapitel: *Les grands machinistes et leur machines*. in: Carrouges. 1954, S. 26-155. In Bezug auf Horn sind besonders Kafkas "Strafkolonie" (1919) mit der öffentlichen Foltermaschine aufzuführen. Die Maschine tötet, indem sie ihre Urteile auf den Körper der Delinquenten tätowiert. Weiterhin ist der Roman "L'Eve future" (1986) von Villiers de L'Isle Adam zu nennen, in dem die Heldin ein Android ist, sowie der Roman "Le Surmâle" (1902) von Alfred Jarry, in dem eine verrückte Zeitmaschine ihren Auftritt hat.

⁸³ Raymond Roussel, französischer Schriftsteller (1877-1933). *Impressions d'Afrique*. Paris 1910 ist neben *Locus Solus*. Paris 1914 eines seiner berühmtesten Werke.

gemeine Inspirationsquelle und setzten "[...] fraglos die ganze einschlägige Produktion der Künstlerin in Gang [...]"⁸⁴.

"Locus Solus" ist der Name eines großen Parks in der Nähe von Paris, der die schöne Villa Montmorency des gelehrten Meisters Martial Canterel - ein Alchemist - umgibt. Es ist kein Park im herkömmlichen Sinne, sondern eine von Canterel konstruierte Traumwelt exotischer Erlösungsmaschinen, durch die er seine geladenen Freunde führt. Während des ausgedehnten Spazierganges entlang sieben Stationen läßt der Meister von seinen Gästen die sieben "Wunder" seiner phantastischen Erfindungen bewundern. Eine seiner Maschinen zieht mit Magnetkraft schmerzlos Zähne, aus denen sie dann ein Mosaik legt. Ein weiteres "Wunder" ist ein wassergefüllter Diamant, in dem eine Tänzerin mit ihrem "musikalischem" Haar schwimmt.⁸⁵

Nemeczek verweist außerdem auf die von Roussel hinterlassene "Werkstattbeichte": "Comment j'ai écrit certains de mes livres" (1935).⁸⁶ Es handelt sich um ein Verfahren zum Verfassen literarischer Texte, eine Methode, auf die auch die Romane "Impressions d'Afrique" und "Locus Solus" zurückführen und die zugleich Rebecca Horn sich zu eigen macht.⁸⁷

Auch Ferguson sieht eine enge Verbindung zwischen Horn und Roussel, worüber sie folgerichtig schreibt:

"Als bewußte Anerkennung dessen, was sie Raymond Roussel verdankt - einer weiteren, komplexen Gestalt im Lexikon ihrer Referenzen - verzichtet Rebecca Horn auf Regeln und Verlässlichkeiten aller nominativen Sprachen (wie etwa den skulpturalen und filmischen Diskurs), auf die vertrauten Sehgewohnheiten oder das Glück öffentlicher Anerkennung zugunsten des riskanteren Abenteuers, neue Erfahrungen an

⁸⁴ Nemeczek, Alfred: *Die Hexe aus dem Odenwald*. in: Art, Nr. 4, April 1981, S. 65

⁸⁵ Einige von Horns Werken stehen in direkter Beziehung zu einer Maschine, die Roussel in "Locus Solus" beschreibt. Ein Bezug zu Roussel wird an entsprechender Stelle der Arbeit aufgegriffen.

⁸⁶ Roussel, Raymond: *Comment j'ai écrit certains de mes livres*. Paris 1935. Vgl. Nemeczek. 1981, S. 65 und Wagner. 1994, S. 28

⁸⁷ Roussels "Rohmaterial" sind die Worte, die er aus ihrem gebräuchlichen Sinn löst und dann mit Phantasie etwas Neues kreiert. Magny bringt in dem Vorwort des Buches "Locus Solus" das folgende Beispiel an, "[...] das nur mit zwei Wörtern spielt, mit der Doppeldeutigkeit des einen und der Möglichkeit zur klanglichen Verwandlung des anderen: *demoiselle* (junges Mädchen), *à prétendant* (Freier, der um ihre Hand anhält). Daraus wird: *demoiselle* (Handramme der Pflasterer) und *à reître en dents* (Haudegen aus Zähnen)." Magny, Olivier de: *Vorwort*. in: *Locus Solus*. Frankfurt am Main 1977, S. 12. Roussel gestaltet das zweite Kapitel seines Buches "Locus Solus" mit diesem Wortspiel. Nemeczek weist zudem darauf hin, daß in "Comment j'ai écrit certains de mes livres" auch das für Horn wichtige Wort "Pfaunenrad" vorkommt. Vgl. Nemeczek. 1981, S. 65

der Peripherie dessen machen zu wollen, was uns von jedem Diskurs aufgezwungen wird."⁸⁸

Darüber hinaus macht Ferguson darauf aufmerksam, daß sich Horn in ihren Skulpturen und Filmen Roussels Auseinandersetzungen mit dem Doppelgänger und dem Zwilling zu eigen macht.⁸⁹

Die Junggesellenmaschinen sind zweideutig, denn einerseits verkörpern sie Erotik, andererseits zugleich deren Negation. Den Gedanken der unvermeidbaren Verbindung von Eros und Thanatos nehmen auch Horns Maschinen mit auf:

"Die untrennbare Einheit von Lust und Gefahr in den Junggesellenmaschinen verbindet die von Carrouges entdeckten Phantasieapparate mit Rebecca Horns begehrlchen Maschinen. Beide sind dennoch nicht identisch. Die Junggesellenmaschine, wie sie Carrouges beschreibt, ist ein ursächlich asozialer Mechanismus, ein völlig autarkes, in sich geschlossenes System. Als Instrument narzistischer Selbstbefriedigung ist sie autoerotisch, onanistisch und letztendlich zölibatär."⁹⁰

Horn verankert ihr Schaffen in das Erbe der esoterischen Literatur. Doch obwohl sie sich auf das künstlerische und literarische Vokabular der Junggesellen beruft, kreiert sie weder ausdrücklich feminine Maschinen, noch kehrt sie einfach die Geschlechterverhältnisse um. Dagegen führt sie in das Junggesellensystem einen befreiten, weiblichen Anspruch ein, womit sie

"[...] letztendlich den geschlossenen Kreislauf des Paradigmas der Junggesellenmaschine durchbricht"⁹¹.

Der Durchbruch des Paradigmas der Junggesellenmaschinen kommt in Horns gesamtem Werk zum Tragen, ganz besonders aber in ihren sogenannten "Brautmaschinen".⁹² Sie hinterfragen die Vorstellungen der Junggesellenmaschinen und stellen diese in einen neuen Diskurs. Bereits im Surrealismus hat sich eine Künstlerin auf kämpferische Weise dem Paradigma der Junggesel-

⁸⁸ Ferguson. 1997, S. 44

⁸⁹ Vgl. *ibid.*, S. 44

⁹⁰ Spector. 1994, S. 69. Zu der Bedeutung von Eros und Thanatos siehe Kapitel VII.

⁹¹ Spector. 1994, S. 70. Vgl. auch *ibid.*, S. 77, Anm. 14

⁹² Zu der Bedeutung der "Brautmaschinen" siehe Kapitel V.4 der Arbeit.

lenmaschinen gewidmet: Meret Oppenheim, jene weibliche Persönlichkeit, die großen Einfluß auf Horns Oeuvre nimmt.⁹³

In verschiedenen Arbeiten Horns wird der literarische Einfluß dem Betrachter ganz deutlich vor Augen geführt. Oftmals wird schon explizit im Titel die Referenz an einen Literaten angekündigt. So geht etwa Horns Werk *Die chymische Hochzeit* (1981) auf die Schrift "Chymische Hochzeit: Christiani Rosencreutz. Anno 1459" des Theologen und Schriftstellers Johann Valentin Andreae zurück und *Orlando* (1988) bezieht sich auf den gleichnamigen Roman von Virginia Woolf. Dantes "Divina Commedia" (1472) wird in *Metamorphosis of Beatrice* (1986) und *Inferno-Paradiso* (1993) aufgenommen und Heiner Müllers Einfluß ist in *Hydra Forest: Performing for Oscar Wilde* (1988) evident.⁹⁴ In dem Werk *Ocean Library* (1991) mit dem Untertitel *Damit die Fische im Ozean auch zum Lesen kommen*, hat Horn Bücher bekannter Schriftsteller integriert. Es handelt sich um literarische Werke, mit denen die Vision einer Politisierung und Poetisierung der Welt verbunden wird. Sie werden jedoch von Horn in einen anderen Zusammenhang gerückt. In 14 Glaskästen ist jeweils ein aufgeschlagenes Buch mit Bändern verschnürt. Es nimmt zum Teil zwischen Fischen, Seesternen und Muscheln seinen Platz ein.⁹⁵ Zur näheren Betrachtung sei die Arbeit *Madame Bovary - c'est moi - dit Gustave Flaubert* (1997, Abb. 17) herangezogen. Ein Glaskasten beherbergt das aufgeschlagene Buch "Madame Bovary" von Gustav Flaubert, dessen Buchseiten ein Fernglas tragen.

"Das Schicksal der Bovary, deren Traum von einem anderen Leben unerfüllt tragisch endet, weitet sich im schweifenden Blick eines Ferngla-

⁹³ Auf die Bedeutung Meret Oppenheims sowie der ihrer Geisteshaltung nahestehenden Virginia Woolf wird in einem anderen Zusammenhang näher eingegangen.

⁹⁴ An dieser Stelle sind nur einige Werke genannt worden, die eine literarische Beziehung zu Horns Werken offen darlegen. Die Aufzählung könnte jedoch weiter geführt werden. Alle genannten Werke sind Gegenstand der Arbeit, so daß an entsprechender Stelle der literarische Einfluß auf das jeweilige Werk näher in Betracht gezogen wird.

⁹⁵ Die folgenden Bücher sind jeweils Gegenstand eines Kastens: "Moby Dick" (Hermann Melville, 1961), "Ulysses" (James Joyce, 1922), "The Waves" (Virginia Woolf, 1931), "The Waste Land" (T.S. Eliot, 1922), "The Air-Conditioned Nightmare" (Henry Miller, 1945), "The Lost Ones" (Samuel Beckett, 1970), "Nightwood" (Djuna Barnes, 1936), "Junky" (William Burroughs, 1953), "Howl" (Allen Ginsberg, 1956), "On the road" (Jack Kerouac, 1957), "The Bell Jar" (Sylvia Plath, 1963), "Pylon" (William Faulkner, 1935), "A Streetcar Named Desire" (Tennessee Williams, 1947), "Under the Vulcano" (Malcolm Lowry, 1947)

ses über die Seiten eines Buches zum Horizont einer Zeit, der die Vision eines Wandels verlorengegangen ist."⁹⁶

In Horns gesamten Oeuvre sind Vorbilder aus Literatur und Film stets evident, denn sie nehmen immer wieder einen deutlichen und wichtigen Platz in ihrer Kunst ein. Auf die Bedeutung von Horns Leitbildern geht auch Spector in ihrem Artikel näher ein:

"Die mechanische Grammatik Rebecca Horns ästhetischer Sprache schöpft aus einer literarischen und künstlerischen Tradition anthropomorpher Maschinenbilder. Das ermöglicht es, ihre Quellen zu nennen, doch wäre das kaum der Rede wert, wenn dabei nicht gleichzeitig der entschieden subversive Charakter ihres Vorgehens ins Auge fallen würde. Ihre Maschinen stellen die historischen Bezüge offen zur Schau. Sie verhalten sich wie die ungezogenen Enkel berühmter Personen - wohl wissend, daß sie das allgemeine Interesse auf sich ziehen, prahlen und protzen sie. Vielleicht entspricht die spielerische Arroganz dem unerhörten Verhalten Horns - manipuliert sie doch in ungekonnter und heimtückischer Weise überlieferte Bildstrategien, die bis heute fast ausschließlich männlich bestimmt waren."⁹⁷

Rebecca Horn greift vor allem mit ihren anthropomorphen Maschinen auf literarische und künstlerische Vorbilder zurück, doch zitiert sie ihre Leitbilder nicht bedingungslos, sondern hinterfragt sie, stellt sie in einen anderen Zusammenhang und wertet sie dadurch neu. Besonders die Auseinandersetzung mit den Junggesellenmaschinen zeigt, daß sie ihre Werke eindeutig an diese anknüpft, ihnen allerdings ein weibliches Verlangen entgegensetzt. Dabei kehrt sie aber nicht die Geschlechterrollen um, sondern konfrontiert die ausschließlich männlich bestimmten Apparaten mit geschlechtlich ausgeglichenen Maschinen.

⁹⁶ Ahrens, Carsten: *Zerbrochene Landschaften der Utopie*. in: Rebecca Horn. *The Glance of Infinity*. Bd. II. Haenlein, Carl (Hrsg.). Ausst.-Kat. Kestner Gesellschaft Hannover. Zürich u.a.O. 1997, S. 18

⁹⁷ Spector. 1994, S. 67

IV. ALLGEMEINE DEFINITION VON ANDROGYNIE

Der *Androgyn* gehört als Mischform des Weiblichen und des Männlichen zunächst in den Bereich der Mythologie. Eines der ältesten schriftlichen Zeugnisse, in dem die Androgynie zur Sprache kommt, ist die von Aristophanes erzählte Geschichte aus Platons "Symposium"⁹⁸, dem Buch der Liebe. Dort wird vom dritten Geschlecht berichtet, von kugelförmigen Wesen, die sowohl maskulin als auch feminin zugleich waren, und die die Kraft der männlich gedachten Sonne und des weiblich gedachten Mondes in sich vereinten.⁹⁹ Doch dem Göttervater Zeus wurde das bunte Treiben dieser seltsamen Wesen zu gefährlich, so daß er sie in zwei Hälften teilte, um ihre Macht zu brechen.

"Nachdem nun die Gestalt entzweigeschnitten war, sehnte sich jedes nach seiner anderen Hälfte, und so kamen sie zusammen, umfaßten sich mit den Armen und schlangen sich ineinander, [...]"¹⁰⁰

Diese Erzählung, in der der *Androgyn* als mächtiges Ungeheuer auftritt, erklärt das Wesen und seinen Ursprung aus der menschlichen Liebe heraus, das die beiden Geschlechter in einem harmonischen Verhältnis miteinander vereint.¹⁰¹

Der Begriff "Androgyn" hat seinen Ursprung im griechischen Wort *androgynos*, das aus *andros* = Mann und *gyne* = Frau zusammengesetzt ist und so die

⁹⁸ [Platon. Symposium, 172 a - 223 d] Platon: Phaidon - Das Gastmahl - Kratylos. Eigler, Günther (Hrsg.). Darmstadt 1974, S. 209-393. Die in Klammern stehenden Angaben beziehen sich auf die Originalschrift. Zitate werden der Ausgabe 1974 entnommen. Platon schrieb das "Symposium" wohl Anfang des 3. Jahrhunderts v. Chr. Dieser berühmteste Dialog von Platon, ein Preislied auf den Eros, ist das Abbild einer dichterischen Abendgesellschaft, die am Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr. in Athen im Hause des Tragödiendichters Agathon stattgefunden hatte. Das Symposium ist in sieben Reden gegliedert, darunter der von Aristophanes erzählte Mythos von den zweigeschlechtlichen Urwesen. Vgl. zur Geschichte des Aristophanes [ibid, 189 a - 193 d] ibid, S. 265-283.

⁹⁹ In Platons "Symposium" heißt es: "Denn erstens gab es drei Geschlechter von Menschen, nicht wie jetzt nur zwei, männliches und weibliches, sondern es gab noch ein drittes dazu, welches das gemeinschaftliche war von diesen beiden, [...]" [ibid, 189 d - 189 e] ibid, S. 267-269

¹⁰⁰ Prinz. 1986, S. 9. Bei der Suche nach der verlorengegangenen Hälfte, so bemerkt Prinz, muß es sich nicht unbedingt um die des entgegengesetzten Geschlechtes handeln, sondern sie kann auch gleichgeschlechtlich sein. Weiterhin bemerkt sie, daß die "[...] Vereinigung zweier männlicher Hälften höher bewertet wird als die zweier weiblicher, was wahrscheinlich aus der Höherbewertung des Mannes bei den Griechen herzuleiten ist. So lange schon ist die Liebe zueinander den Menschen eingepflanzt, vereinigend die ursprüngliche Natur, strebend aus Zweien eins zu machen und die Natur zu heilen, die menschliche". ibid, S. 9. Vgl. auch [Platon, 191 c - 191 d] Platon. 1974, S. 275

¹⁰¹ Vgl. Prinz. 1986, S. 9

Einheit von Mann und Frau in einem Wesen ausdrückt.¹⁰² Die etymologische Bedeutung von Androgynie ist im Allgemeinen die "körperlich-seelische Mischung beider Geschlechter in einer Person"¹⁰³. Sie stellt die "Form der Intersexualität"¹⁰⁴ dar.

"Androgynie" eindeutig und allgemeingültig zu definieren, ist jedoch kaum möglich. Die prinzipielle Schwierigkeit der Definition ist, den *Androgyn* und den *Hermaphroditen* deutlich voneinander abzugrenzen. Beide Begriffe gehen oftmals ineinander über, werden synonym gebraucht, so daß in verschiedenen Lexika diverse Definitionen von "Androgynie" oder von "Hermaphroditismus" auftauchen oder auch nur einer der beiden Begriffe erklärt wird.¹⁰⁵

Der griechischen Mythologie entstammend, steht der *Hermaphrodit*, dessen Name eine Verbindung aus den Götternamen "Hermes" und "Aphrodite" darstellt, für die Vereinigung getrennter Wesen. Etymologisch wird er als voll-

¹⁰² Aristophanes berichtet in Platons "Symposium" zum *Androgyn*: "[...] dessen Name auch noch übrig ist, er selbst aber ist verschwunden. Mannweiblich war damals das Eine, Gestalt und Benennung zusammengesetzt aus jenen beiden, dem Männlichen und dem Weiblichen, jetzt aber ist er nur noch ein Name, der zum Schimpf gebraucht wird". [Platon, 189 e] Platon. 1974, S. 269. Raehs weist darauf hin, daß der *Androgyn* oftmals noch genauer definiert wird, nämlich als Wesen, in dem das Männliche überwiegt. Entgegengesetzt zum *Androgyn* würde dann *Gynander* stehen. Bei letzterem dominiert das weibliche Element, so daß *Gynander* als "Weibmann" und *Androgyn* als "Mannweib" bezeichnet werden kann. Doch solche genauen Unterscheidungen werden in der Regel nicht getroffen. Vgl. Raehs. 1990, S. 8 und Meyers Großes Universallexikon. 1981, Eintrag 'Androgynie', Bd. 1, S. 404 und 'Gynander', Bd. 6, S. 225f. Auch in dieser Arbeit wird von einer genaueren Unterscheidung Abstand gehalten und der *Androgyn* wird als gleichwertige Mischform betrachtet, basierend auf der ursprünglichen griechischen Definition des Wortes.

¹⁰³ Das Fremdwörterbuch – Duden -, Eintrag 'Androgynie', 1990, S. 60

¹⁰⁴ Meyers Großes Universallexikon. 1981, Eintrag 'Androgynie', Bd. 1, S. 404 und 'Intersexualität', Bd. 7, S. 121

¹⁰⁵ Eine ausführliche Untersuchung des *Androgyns* und dessen Abgrenzung zum *Hermaphrodit* hat bereits Wedekind-Schwertner in ihrer Dissertation "Daß ich eins und doppelt bin", Studien zur Idee der Androgynie unter besonderer Berücksichtigung Thomas Manns. Diss. Münster 1984, S. 20ff. vorgenommen. Auf diese Begriffserläuterungen greifen zum Teil auch die Darstellungen von Raehs. 1990, S. 8ff. zurück.

In Meyers Enzyklopädischem Lexikon (1971) steht "[...] der 'Androgyn' für die Einheit der Gegensätze in der Alchemie" und als Adjektiv ist es lediglich in Beziehung zu Pflanzen gesetzt. Biedermanns Handlexikon der magischen Künste (1973) bezeichnet den *Androgyn* als den "[...] richtigen Begriff für das mann-weibliche Wesen". Im Herder-Lexikon der Symbole (1978) wird nur auf den *Hermaphroditen* eingegangen. Lukers Wörterbuch der Symbolik (1979) erklärt hingegen *Androgynität* als "[...] die Einheit von Männlichem und Weiblichem [im] frühen mythischen Denken". Busst (1967) wie Wedekind-Schwertner (1984) interpretieren den *Androgyn* als ein asexuelles Wesen und den *Hermaphrodit* als ein bisexuelles. Vgl. Busst, Allan J.L.: *The Image of the Androgyne in the 19th century*. in: Romantic Mythologies. Fletcher, Jan (Hrsg.). London 1967 und Wedekind-Schwertner. 1984. Exner sieht dahingegen *Androgynität* als einen Grundbegriff an, dem der *Hermaphrodit* und die Bisexualität untergeordnet sind. Vgl. Exner, Richard: *Die Heldin als Held und der Held als Heldin*. in: Die Frau als Heldin und Autorin. Paulsen, Wolfgang (Hrsg.). Bern. 1979, S. 22f.

kommener Mensch erläutert.¹⁰⁶ Ovid berichtet in seinen "Metamorphosen" von der Geschichte des *Hermaphroditos*, aus dessen Beziehung mit der Quellnymphe Salmakis die doppelgeschlechtliche Gestalt des *Hermaphroditen* hervorging.¹⁰⁷ Die Geschichte um das Doppelwesen besagt folgendes: Als *Hermaphroditos* seine Heimat verließ und sich nach Halikanassos in Karien aufmachte, verliebte sich Salmakis leidenschaftlich in ihn, doch *Hermaphroditos* wies sie zurück. Während er jedoch in Salmakis Quelle badete, umarmte sie ihn heftig, zog ihn mit auf den Grund und betete zu den Göttern, daß sie sich mit ihm verbinde und für immer mit ihm vereint bliebe. Die Götter gaben Salmakis Wunsch nach und ihre Körper verschmolzen im Wasser der Quelle zu einem *Hermaphroditen* mit weiblichen Brüsten und männlichen Genitalien.¹⁰⁸

Der *Hermaphrodit*, der nach Ovids Geschichte zunächst ein androgynes Gotteswesen ist, verlor jedoch im Laufe der Jahre seine religiöse Bedeutung. Fortan wurde er generell als Zwitterwesen angesehen, das sich zu einer rein erotischen Allegorie entfaltete.¹⁰⁹ Deshalb wird nun der *Hermaphrodit* als konkrete Personifizierung des *Androgyns* betrachtet, "[...] der in seiner in der Natur vorkommenden Ausformung mit dem Androgyn mythischer Vorstellung nicht mehr viel gemein hat."¹¹⁰

Im Gegensatz zum *Hermaphroditen*¹¹¹, der sich auf die rein körperlichen Gegebenheiten bezieht, kann der *Androgyn* neben seiner geschlechtlichen Bedeutung auf alle möglichen Antagonismen übertragen werden. Platons Beispiel deutet bereits durch die Gleichstellung des Gegensatzpaares Mann-Frau mit

¹⁰⁶ Vgl. Fremdwörterbuch - Duden -, Eintrag 'Hermaphrodit', 1990, S. 306

¹⁰⁷ Vgl. [Ovid. *Metamorphosen*. IV. Buch. Zeile 271-388] Ovid: *Metamorphosen*. Albrecht, Michael von (Hrsg.). Stuttgart 1994, S. 195-201. Dieser Ausgabe (1994) werden die Zitate entnommen. Die "Metamorphosen", eine erzählende Dichtung in 15 Büchern, sind Ovids umfangreichstes Werk. Die erste Fassung der Bücher I-VI ist in den ersten Jahren nach Chr. entstanden.

¹⁰⁸ Vgl. Kerényi, Karl: *Die Mythologie der Griechen*. Bd. I München 1966, S. 137. Dem *Hermaphroditen* wird in der römischen Mythologie *Mercur* gleichgesetzt.

¹⁰⁹ Der mythologische *Androgyn* wird jedoch als Idealvorstellung von Künstlern häufig als *Hermaphrodit* verbildlicht. Vgl. Prinz. 1986, S. 9 und Raehs. 1990, S. 8. Die Darstellung des *Androgyns* bzw. des *Hermaphroditen* in der Kunst des 20. Jahrhunderts erfolgt in Kapitel IX.

¹¹⁰ Prinz. 1986, S. 9

¹¹¹ In der Medizin ist ein wirklicher "Hermaphroditismus" beim Menschen aber nur ganz selten zu finden. Der "Hermaphroditismus" kann entweder angeboren sein oder durch hormonelle Störungen hervorgerufen werden. Da diese Menschen gesellschaftlich tabuisiert werden, sind sie kaum im öffentlichen Leben anzutreffen. Vgl. hierzu Psychrembel. *Klinisches Wörterbuch*. Berlin/New York. 1994, Eintrag 'Hermaphroditismus', S. 615

Sonne-Mond auf einen Sinnzusammenhang hin, der über die Basis des geschlechtlichen Gegensatzes hinaus den gesamten Kosmos durchzieht.¹¹²

Mit der Gleichstellung der Gegensätze wird auch zugleich ihre Aufhebung vollzogen. Eine Metapher für eine Auflösung der Antagonismen und auch für die Verbindung von Anfang und Ende symbolisiert Uroboros, die sich in den Schwanz beißende Schlange.¹¹³ Als Zeichen auf der "Smaragdtafel" des *Hermes Trismegistos*¹¹⁴ ist ihr die Inschrift "Wie oben so unten" beigefügt. Nach Burckhardt besagt der erste Textausschnitt, das Axiom "Wie oben so unten":

"In Wahrheit, gewiß und ohne Zweifel: Das Untere ist gleich dem Obere und das Obere ist gleich dem Unteren, zu wirken die Wunder eines Dinges."¹¹⁵

¹¹² Vgl. [Platon, 190 b] Platon. 1974, S. 269-270. Vgl. auch Prinz. 1986, S. 9. Prinz bemerkt weiterhin: "Dieses Phänomen ist keineswegs auf Europa beschränkt, sondern läßt sich weltweit beobachten." *ibid.*, S. 9

¹¹³ Die Bedeutung des Uroboros ist sehr vielfältig, denn er ist einerseits Sinnbild für das Leben, andererseits für den Tod. Jedoch ist die Schlange "[vor] allem Symbol der Ewigkeit: auf altägyptischen Särgen, in der Gnosis, in der Emblematik und in esoterischen Bünden (Freimaurer, Theosophen); auch alchemistisches Symbol der sich wandelnden Materie. [...]. Der Uroboros kann zudem ein Bild dessen sein, was vor der Schöpfung war, als die Gegensätze noch nicht unterschieden waren, im kosmischen, wie im psychischen Sinn ein Symbol des Ursprungs." Wörterbuch der Symbolik. 1991, S. 783. Vgl. auch Kemp, Wolfgang: *Uroboros*. in: Lexikon christlicher Ikonographie. Bd. IV. Kirschbaum, Engelbert (Hrsg.). Freiburg i. Br. 1972. In Ägypten ist die Schlange Sinnbild der Gewalt über Leben und Tod. Äskulap, der Gott der Heilkunde, hat als Symbol des Lebens und der Gesundheit stets die Schlange bei sich. Vgl. Fostner, Dorothea: Die Welt der christlichen Symbole. Innsbruck u.a.O. 1977, S. 288-292 und [Jung. 1944, 469ff.] Jung. 1972, S. 471ff.

¹¹⁴ *Hermes Trismegistos* gilt als Erfinder und Urvater der Alchemie. Er war König von Theben in Ägypten, doch wurde er auch mit Hermes der griechischen Mythologie identifiziert. Hermes trug einen Heroldstab mit zwei Bändern. Der Stab wurde später zum Hermesstab, den zwei Schlangen umwinden; er ist vor allem als Äskulapstab bekannt. Vgl. Hermes Trismegistos: Die 17 Bücher des Hermes Trismegistos. Hamburg 1706 (Haar 1964), Kroll, Josef: Die Lehren des Hermes Trismegistos. Münster 1914 und Gebelein. 1996, S. 109-119. Die "Tabula Smaragdina Hermetis" ist die "Smaragdtafel" des *Hermes*. Auf ihr befindet sich einer der wichtigsten Texte der Alchemie, der alle Geheimnisse der Kunst beinhalten soll. Von dem Text gibt es verschiedene Varianten. In dieser Arbeit wird die lateinische Fassung dem Promptuarium Alchemiae, Bd. 2. Leipzig 1614, S. 414 entnommen und die deutsche Fassung wird aus Burckhardt, Titus: Alchemie, Sinn und Weltbild. Olten/Freiburg 1960, S. 219ff. zitiert.

¹¹⁵ [Verum sine mendatio, cerum & verissimum. Quod est inferius, est sicut quod est superius, est sicut quod est inferius, ad praeparanda miracula rei unius. Promptuarium Alchemiae. Leipzig 1614, S. 414] Burckhardt. 1960, S. 219ff. Burckhardt greift auf die Darstellung von Ruska, Julius: Tabula Smaragdina. Heidelberg 1926 zurück. Die Gleichstellung "wie oben so unten" bezieht sich auf "[...] die fundamentale Einheit der Materie und auf die Gleichheit von Makrokosmos und Mikrokosmos. Jedes Ding entspringt der göttlichen Einheit, aber die Formen ändern sich dauernd". Gebelein. 1996, S. 115. Vgl. auch Alchemia de: IV. Tabula smaragdina Hermetis Trismegisti. Nürnberg 1541, S. 363 und Ars chemica, quod sit licita exercentibus, probationes doctissimorum iurisconsultorum. I. Septem tractatus seu capitula Hermetis Trismegisti, aurei. Straßburg 1566, S. 7-31

Auch bei diesem Beispiel tritt die Bedeutung des Androgyn-Begriffes zu Tage, die über eine rein geschlechtliche Konnotation hinausgeht. Ein anderes bekanntes Zeichen für das Zusammenwirken komplementärer Teile ist unter anderem das im dualistischen Denken der Chinesen wurzelnde Begriffspaar Yin und Yang.¹¹⁶ Es bildete zunächst das Grundprinzip der chinesischen Naturanschauung, wurde dann sowohl Grundlage des gesellschaftlichen Systems als auch der chinesischen Philosophie.¹¹⁷ Beide stellen in der bildlichen Wiedergabe zwei Hälften dar, eine dunkle Yin- und eine helle Yang-Seite. Innerhalb der beiden Teile befindet sich jeweils der Zellkern der anderen Hälfte.¹¹⁸ Die linke Yin-Hälfte symbolisiert die Erde, den Mond, das Passive und Weibliche, die rechte Yang-Seite steht für den Himmel, die Sonne, das Aktive und Männliche. Diese gepaarte Formierung als "dualistisches" bzw. "negatives und positives Prinzip" durchzieht alle naturgegebenen Vorgänge.¹¹⁹ Überwiegt das Yin oder umgekehrt das Yang, dann ist die Harmonie gestört, und das Gleichgewicht muß wieder hergestellt werden.

Auffallend ist bei der Beschäftigung mit dem Thema, daß in fast allen Volks- und Stammesreligionen sowie in den Religionen der Hochkulturen androgyne Züge zu finden sind. Allen gemein ist die Vorstellung, daß es die Geschlechterteilung nicht von Anfang an gab, wie es schon in Platons Darstellung des Mythos zur Sprache gekommen ist. Darüber hinaus weist auch der Urkosmos,

¹¹⁶ Yin und Yang bezeichnen somit nicht nur den geschlechtlichen Antagonismus, sondern sie stehen für jeglichen kosmischen Dualismus.

¹¹⁷ Zur chinesischen Philosophie sei auf Yu-Lan, Fung: A History of chinese Philosophy. Bd. I und II. Princeton 1952 und Schleichert, Hubert: Klassische chinesische Philosophie. Frankfurt am Main 1980 verwiesen. Die chinesische Philosophie basiert auf der Lehre des Taoismus. "Tao" ist das allumfassende erste Prinzip, "[...] das allen Erscheinungen zugrunde liegt, es ist der Urquell allen Seins. Damit könnte "Tao" der "prima materia" der Alchemisten; die beiden dualen Prinzipien Yang und Yin, Sulfur und Merkur, entsprechen". Gebelein. 1996, S. 375. Vgl. auch Blossfeld, John: Der Taoismus oder die Suche nach Unsterblichkeit. Köln 1986 und Béky, Gellért: Die Welt des Tao. München 1992. Gebelein bemerkt ferner: "Selbst die Symbole der chinesischen und der abendländischen Alchemie sind prinzipiell identisch. Der Ouroboros, die Schlange, die sich in den eigenen Schwanz beißt, entspricht besonders gut in der Form der Doppelschlange, dem Symbol des Yin und Yang." Gebelein. 1996, S. 375

¹¹⁸ Yin und Yang werden nicht durch eine starre Linie getrennt, sondern durch eine Wellenlinie, entsprechend dem Gedanken Heraklits: "Alles ist im Fluß". Vgl. Thiele, Peter: *Yin und Yang*. in: Androgyn. Sehnsucht nach Vollkommenheit. Prinz, Ursula (Hrsg.). Ausst.-Kat. Neuer Berliner Kunstverein. Berlin 1986, S. 252

¹¹⁹ Das Emblem beherrscht nicht nur das innere, sondern auch das äußere Leben der Chinesen, sei es zum Beispiel im gesellschaftlichen Leben, in der Kunst oder in der Anordnung von Möbeln.

der Anfang aller Dinge, in vielen Kosmologien noch keine Trennung der Geschlechter auf. Erst durch den Urknall, dem Beginn der Genesis, zerfiel das "bisexuelle" Weltganze in zwei Hälften, in die beiden "Welteltern" Himmel und Erde. Hiermit wird das "Weltei" bzw. der "Himmel-Erde-Trennungsmythos" angesprochen.¹²⁰ Die ursprüngliche Einheit und das darauf folgende Getrenntwerden der ersten Elemente steht in der Regel am Beginn jeder Schöpfungsgeschichte. Nach Baumann hatte die Genesis von Anfang an geschlechtliche Züge:

"Da ist zuerst der Weltenmythos, der gewissermaßen die Grundlage abgibt für den himmlisch-irdischen Parallelismus, den wir in Gesellschaft, Staat, Religion aller dieser Kulturgebiete (der archaischen Hochkulturen) so markant durchgebildet finden. Daß Himmel-Erde als ein Gattenpaar erscheinen, von Anfang an als ein Paar geschieden oder durch eine nachträgliche Trennung aus einer ursprünglichen bisexuellen Einheit entstanden ("Himmel-Erde-Trennungsmythos", "Weltei"), ist das Leitmotiv des Weltenmythos."¹²¹

Der angesprochene Antagonismus Himmel-Erde ist aber nur als ein Begriffspaar zu verstehen, das durch verschiedene Bezeichnungen, die die Welt in zwei Gegensätze gliedern, ausgetauscht werden kann. Die Vorstellung von einem Himmel-Erde-Trennungsmythos bzw. vom Weltenei soll an dieser Stelle durch einige Beispiele untermauert werden: So bestanden im ägyptischen Glauben die "Welteltern" aus der Himmelsgöttin *Nut* und dem Erdgott *Geb*.¹²² Im Glauben der Zuni-Pueblo-Indianer formte der bisexuelle Hochgott *Awonawilona*, dessen Name mit "Er-Sie" zu übersetzen ist, den Himmelsvater und die Erdmutter aus zwei Bällen seiner Haut.

¹²³ Der chinesischen Überlieferung zufolge entstieg der Urriese *Panku* dem eierartig vorgestellten Chaos und schuf den Himmel aus der oberen, und die Erde aus der unteren Eihälfte.¹²⁴ In der griechischen Antike gab es gleichzeitig mehrere ähnliche Mythen nebeneinander. Eine der Vorstellungen besagt, daß *Gaia*,

¹²⁰ Vgl. Staudacher, Wilhelm: Die Trennung von Himmel und Erde. Diss. Tübingen 1942. In seiner Dissertation zeigt er die wichtigsten kosmologischen Mythen auf.

¹²¹ Baumann, Hermann: Das doppelte Geschlecht. Ethnologische Studien zur Bisexualität in Ritus und Mythos. Berlin 1980, S. 252

¹²² Zum ägyptischen Glauben siehe Brunner, Helmut: Altägyptische Religion. Darmstadt 1989 und Kees, Hermann: Götterglaube im alten Ägypten. Berlin 1990

¹²³ Vgl. Bierhorst, John: Die Mythologie der Indianer Nordamerikas. München 1988

¹²⁴ Vgl. Münke, Wolfgang: Die klassische chinesische Mythologie. Stuttgart 1976 und Zheng, Chantal: Mythen der alten Chinesen. München 1990

die Erde, aus dem Urchaos entsprang und aus ihr wiederum der Himmel *Uranos* entstand. Ein anderer (pelasgischer) Mythos berichtet von der Göttin *Eurynome*, die sich aus dem Chaos erhob und das Meer vom Himmel trennte, um Boden unter den Füßen zu gewinnen. So teilte sie das Trockene vom Feuchten, die Luft vom Wasser, das Weibliche vom Männlichen.¹²⁵ Die Gleichstellung der geschlechtlichen Antagonismen mit den waltenden Gegensätzen im Kosmos

"[...] soll nun aber nicht dazu führen, das Thema beliebig auszuweiten, sondern verständlich machen, daß das Gebiet der Sexualität gar nicht isoliert zu betrachten ist, schon gar nicht, wenn es dazu dient, ein harmonikales Weltbild aufzustellen. Der Trennung steht die Einheit gegenüber, die Einheit, die ja ursprünglich auch im (androgynen) Chaos vorhanden war [...]"¹²⁶.

Androgyne Vorstellungen begleiten seit jeher die Geschichte der Menschheit und stehen stets im engen Zusammenhang mit der Existenz- und Identitätsfrage. Dabei ist die ersehnte Erlösung die Vereinigung der Geschlechter. Diese Erfüllung ist jedoch utopisch, da sie nur im Göttlichen vorstellbar ist und diesem vorbehalten bleibt, oder im alchemistischen Sinne gesprochen, nur im "Stein der Weisen" zur Entfaltung kommen kann.

Der Meinung Libis zufolge birgt der *Androgyn* in sich ein Geheimnis,

"[...] mais puissante protestation contre le 'principe de réalité'"¹²⁷.

Ausgehend von dem Gedanken an einen einheitlichen Urkosmos ist es naheliegend, daß sich der Mensch als seinen Schöpfer ein Wesen vorstellt, das notwendigerweise beide Geschlechter in sich vereint bzw. die Möglichkeit dazu in sich trägt. So werden Urgötter in der Regel als doppelgeschlechtliche Wesen geschildert, die autark zeugen und gebären können, und aus dessen ursprünglicher Einheit die Zweiheit der Göttergeschlechter hervortritt.¹²⁸ In Ägypten und Griechenland sind mehrere androgyne Gottheiten bekannt. Der ägyptische

¹²⁵ Zur Mythologie der Griechen siehe vor allem Kerényi, Karl: Die Mythologie der Griechen. Bd. I und II. München 1966

¹²⁶ Prinz, 1986, S. 10. Warum der *Androgyn* ein Traum bleibt bzw. utopisch ist, siehe Kapitel VIII.

¹²⁷ Libis, Jean: Le mythe de l'androgyne. Paris 1980, S. 275

¹²⁸ Den zweigeschlechtlichen Göttern hat Raehs, 1989, S. 20-28 eine ausführliche Studie gewidmet.

Schöpfungsmythos berichtet beispielsweise von dem Sonnengott *Re*, der nach seinem Auftauchen aus dem Urozean auf dem Urhügel erschien und durch Masturbation bzw. durch Ausspeien das Götterpaar *Schuh* und *Tefnu* erschuf.¹²⁹ Auch der Nilgott *Hapi* wurde als ein zweigeschlechtlicher Gott mit Bart und Brüsten dargestellt. Ebenso ist bei den Indern von doppelgeschlechtlichen Gottheiten die Rede. Der androgyne Schöpfergott *Prajapati* ("der Hervorbringer") hat alles aus sich gezeugt und der bisexuelle Gott *Shiva* hat aus seiner linken Körperseite seine ihm gleichende Gattin, die Göttin *Devi*, hervorkommen lassen. Laut Mythos erblickte man im Abendstern die weibliche Seite, im Morgenstern die männliche Seite des Gottes.¹³⁰

Der Aufteilung des bisexuellen Urkosmos in Himmel und Erde, und damit in eine obere und eine untere Hälfte, entspricht die Trennung des bisexuellen Urmenschen in eine rechte männliche und eine linke weibliche Seite. Die daraus resultierende Rechts-Links-Polarität gleicht analogen Gegensätzen, wie männlich-weiblich, oben-unten, heiß-kalt und anderen.¹³¹ Die Beschreibung von androgynen Urmenschen ist als symbolischer Hinweis auf ihre ursprüngliche Vollkommenheit zu verstehen. In Platons "Symposium" spricht Aristophanes über den Mythos ursprünglicher Doppelwesen, die zugleich Mann und Frau in einem waren.¹³² Tacitus berichtet von *Twisto*, einem Urahn der Germanen, dessen Name mit "Zwitter" zu übersetzen ist.¹³³ Ein persischer Mythos erzählt von einem Menschenpaar, das im großen Garten Heden (Eden) in einem Körper zusammenlebte, bis es von dem Gott *Ahura Mazda* getrennt wurde.¹³⁴ Im ursprünglichen Sinne ist auch Adam als androgynes Wesen zu beschreiben, da er aus seiner Rippe die Frau - Eva - erschuf. Die Rippe wurde so zum Symbol

¹²⁹ Zu den ägyptischen Mythen vgl. Brunner-Traut, Emma: Gelebte Mythen. Beiträge zum altägyptischen Mythos. Darmstadt 1981. Zu androgynen Darstellungen in ägyptischer Kunst vgl. Westendorf, Wohlfart: *Mann-weibliche Konzeption im alten Ägypten*. in: Androgyn. Sehnsucht nach Vollkommenheit. Prinz, Ursula (Hrsg.). Ausst.-Kat. Neuer Berliner Kunstverein. Berlin 1986, S. 255-261.

¹³⁰ Mit den doppelgeschlechtlichen Gottheiten in Indien hat sich vor allem Gail beschäftigt. Vgl. Gail, Adalbert: *Die zweigeschlechtliche Gottheit in Indien*. in: Jahrbuch für Kunstgeschichte, Heft 17, Graz 1981. Vgl. auch Gonda, Jan: *Die Religion Indiens. I. Veda und alter Hinduismus*. Die Religionen der Menschheit. Bd. 11. Schröder, Christel Matthias (Hrsg.). Stuttgart 1978. Zu androgynen Darstellungen in der indischen Kunst vgl.: Yaldiz, Marianne: *Androgynie in der indischen Kunst*. in: Androgyn. Sehnsucht nach Vollkommenheit. Prinz, Ursula (Hrsg.). Ausst.-Kat. Neuer Berliner Kunstverein. Berlin 1986, S. 243-246.

¹³¹ Vgl. Baumann. 1980, S. 252

¹³² Vgl. [Platon, 189 a - 193 d] Platon. 1974, S. 265-283

¹³³ Vgl. Tacitus. *Germania* C. 2.

¹³⁴ Vgl. Curtis, Vesta Sarkhocht: *Persian Myths*. London 1993

der in dem Mann enthaltenen Weiblichkeit.¹³⁵ Der Gedanke eines zweigeschlechtigen Adams begegnet einem auch bei den Gnostikern¹³⁶ und der jüdischen Kabbala¹³⁷ sowie in der Lehre des Mystikers Jakob Böhme wieder:

"Christus und Sophia (sind) nur eine Person, als die wahre männliche Jungfrau Gottes, welche Adam vor seiner Eva war, da er Mann und Weib, und doch keines war, sondern Jungfrau Gottes ..."¹³⁸

Auch in der gegen Ende des 17. Jahrhunderts entstandenen religiösen Bewegung des deutschen Protestantismus, dem Pietismus, ist die Rede von einer "männlichen Jungfrau".¹³⁹

Gnostiker glaubten zudem, daß nur diejenigen, die die wahre Offenbarung des Vater-Mutter-Geistes empfangen, für das geheime Sakrament der Befreiung vorbereitet waren. Der Gedanke ist ähnlich der tantrischen Imagination von der Loslösung von allen irdischen Bindungen und der daraus resultierenden Vereinigung mit dem Absoluten.¹⁴⁰

Im Buddhismus nimmt der *Androgyn* eine zentrale Stellung ein, insbesondere in seiner tantrischen Form, die von Indien über Nepal und Zentralasien bis nach China und vor allem nach Tibet Verbreitung fand.¹⁴¹ Im Gegensatz zu der hin-

¹³⁵ Vgl. I. Moses 2, 22: "Und Gott der Herr baute ein Weib aus der Rippe, die er von dem Menschen [Adam] nahm [...]". Die Annahme, daß die Frau aus der Rippe des Mannes entstanden ist, ist auch bei den Hawai-Insulanern und den Massai wiederzufinden.

¹³⁶ Die Gnostiker zeigten ihren Heiland androgyn, vereint mit Sophia, der "Großen Mutter", die die weibliche Hälfte Christi bildet. Zur "Alchemie und Gnosis" siehe Gebelein. 1996, S. 185-194.

¹³⁷ "Kabbala" ist eine jüdische Geheimlehre und Mystik, die vor allem zwischen dem 12. und 17. Jahrhundert verbreitet war. Generell bezeichnet sie die esoterischen und theosophischen Bewegungen im Judentum. Zu der alchemistischen Bedeutung in der Geheimlehre vgl. Pappus: Die Kaballa. Wiesbaden 1983 und Gebelein. 1996, S. 81-92.

¹³⁸ Römer-Amsterdam, L.S.A.M. von: *Über die androgynische Idee des Lebens*. in: Jahrbuch über sexuelle Zwischenstufen, 5. Jg., Bd. 2. Leipzig 1903, S. 801. Zit. nach Prinz. 1986, S. 10. Vgl. auch Wedekind-Schwertner. 1984, S. 224ff. Jakob Böhme (1575-1624), Mystiker und Theosoph. Zu Böhme siehe Böhme, Jakob: Sämtliche Werke, Bd. I-VII. Schiebeler, Karl Wilhelm (Hrsg.). Leipzig 1922

¹³⁹ Die Pietisten waren bis ins 18. Jh. eine wirksame religiöse Gemeinschaft, die "[...] aus einem sich in der Praxis christlichen Lebens und Handelns bewährenden Glauben eine auf Vollkommenheit hin orientierte individualistisch-subjektive Frömmigkeit entwickelte und so eine Erneuerung der Kirche, eine 'neue Reformation' zum Ziel hatte [...]". Meyer's Lexikon. Bd. 17, S. 114. Vgl. auch Schmidt, Martin: Pietismus. Stuttgart 1983

¹⁴⁰ Vgl. Rudolph, Kurt: Die Gnosis. Wesen und Geschichte einer spätantiken Religion. Göttingen 1978 und Walker, Benjamin: Gnosis. Zum Wissen göttlicher Geheimnisse. München 1992

¹⁴¹ Der Tantrismus kann als Vorläufer der Gnosis angesehen werden. Diese indische Erlösungslehre beeinflusste den Hinduismus und den Buddhismus, vor allem den tibetischen Lamismus. Zum Buddhismus siehe Bureau, André, Schubring, Walther, Führer-Haimdorf,

duistischen Bildwelt stellt sich jedoch der *Androgyn* in der buddhistischen Kunstwelt anders dar. Buddhas und Bodhisattavs sind geschlechtslos wiedergegeben. Sie haben ihre Geschlechtlichkeit überwunden und können so als Prototyp des *Androgyns* betrachtet werden.¹⁴²

Eine ganz andere Erscheinungsform des *Androgyns* ist beispielsweise in der ägyptischen, griechischen und römischen Mythologie zu finden. Dabei handelt es sich um das gleichzeitig geborene weibliche und männliche Zwillingspaar, das seine Vereinigung im Mutterleib erfuhr, wie Isis-Osiris, Helena-Helenus, Jana-Janus, Fauna-Faunus, Diana-Dianus, um nur einige zu nennen.¹⁴³

Urkosmos, Urgöttern und Urmenschen kann keine spezifische Geschlechterzuweisung zugesprochen werden. Jeder Mythos setzt eine ursprüngliche Einheit voraus, aus der durch Trennung die Welt und alle weiteren Dinge und Wesen entstanden sind.

"Diese Einheit ist entweder zweigeschlechtlich oder besteht aus einem Paar von männlichem und weiblichem Geschlecht, das eng verbunden ist."¹⁴⁴

Solche Vorstellungen sowie die damit untrennbar verbundene Sehnsucht nach Einheit und Harmonie sind den frühen Überlieferungen verschiedener Völker gemeinsam. Gerade dieser Umstand bestärkt die Annahme, daß der *Androgyn* als Ideal ein dem Menschen innewohnendes Prinzip ist.

Christoph von: *Die Religion Indiens. III. Buddhismus - Jinismus - Primitivvölker*. Die Religionen der Menschheit. Bd. 13. Schröder, Christel Matthias (Hrsg.). Stuttgart 1964, S. 11-216 und Conze, Edward: *Der Buddhismus: Wesen und Entwicklung*. Stuttgart u.a.O. 1995. Zum Tantrismus vgl. Bareau. 1964, S. 173-187

¹⁴² In der tantrischen Form sind aber die Figuren in ihrer geschlechtlichen Vereinigung dargestellt. Solche Kunstwerke sind vor allem in Nepal und Tibet zu finden. Dort werden sie als Yab-Yum-Figuren bezeichnet, als jenes Vater-Mutter Symbol, das die sexuelle Vereinigung eines Wesens mit seiner Schakti (dem Absoluten) darstellt. Vgl. Glasenapp, Helmut von: *Die Religionen Indiens*. Stuttgart 1943 und Zimmer, Heinrich: *Indische Mythen und Symbole*. Düsseldorf/Köln 1981. Zu den androgynen Formen in der buddhistisch-tantrischen Kunst siehe Uhlig, Helmut: *Androgynie in der buddhistisch-tantrischen Bildwelt*. in: *Androgyn. Sehnsucht nach Vollkommenheit*. Prinz, Ursula (Hrsg.). Ausst.-Kat. Neuer Berliner Kunstverein. Berlin 1986, S. 237-242

¹⁴³ Vgl. auch Levi-Strauss, Claude: *Die Luchsgeschichte. Zwillingenmythen in der neuen Welt*. München/Wien 1993

¹⁴⁴ Raehs. 1990, S. 32

Auch die Psychologie ist auf das Phänomen des *Androgyns* eingegangen. Hier sind vor allem die tiefenpsychologischen Arbeiten von C. G. Jung¹⁴⁵ zu nennen. Jung spricht in seinen Studien von einer Animus-Anima-Problematik des Menschen. Seiner Meinung nach trägt jeder Mann in sich ein Bild der Frau, das er Anima nennt und jede Frau in sich ein Bild des Mannes, den Animus. Durch Prozesse der Bewußtwerdung muß die Frau ihre männlichen Seelenaspekte, und der Mann seine weiblichen aktivieren. Das Ziel dieser Aktivierung ist die menschliche Ganzwerdung, wobei das Selbst "[...] sich in den Gegensätzen und ihrem Konflikt [offenbart], es ist eine 'coincidentia oppositorum'"¹⁴⁶.

Der Gedanke, daß der Mensch jeweils Aspekte des anderen Geschlechtes in sich trägt, ist auch in der Emanzipationsbewegung der 60er Jahre aufgegriffen worden. Im Zuge dieser Strömung wurde die Stellung der Frau hinterfragt und daraufhin neu bewertet. Dabei wurde herausgestellt, daß die "weiblichen" und "männlichen" Verhaltensmuster, die in religiösen und kulturellen Traditionen ihre Wurzeln finden, der Menschheit seit Jahrtausenden anerzogen wurden. Durch diese erzieherischen Prozesse war die gleichwertige Stellung von Mann und Frau, die ja ursprünglich die Basis der verschiedenen Kulturen war, nicht mehr gegeben.¹⁴⁷ Die verschiedenen Muster von Weiblichkeit und Männlichkeit mußten neu definiert werden.

Eine Möglichkeit, sich aus den vorgegebenen Rollen zu befreien, ist der Geschlechtertausch, in dem die Androgynie als "Schein-Androgynie" eine besondere Virulenz erhält. Während des Rollentausches erfährt der Mann für einen begrenzten Zeitraum die Weiblichkeit, die Frau die Männlichkeit. Die ver-

¹⁴⁵ Carl Gustav Jung (1875-1961), Schweizer Psychoanalytiker. Seit 1900 war er als Psychiater in Zürich tätig und seit 1910 ebenda Professor. Zunächst war Jung Anhänger der Freud'schen Theorien, doch seit 1912 kehrte er sich von dessen Lehre ab und gründete seine eigene tiefenpsychologische Richtung, die er "analytische Psychologie" nannte. Vgl. neben Jungs Werk "Psychologie und Alchemie" auch Jung, Carl Gustav: Studien über alchemistische Vorstellungen. Psychologische Abhandlungen V. Rascher (Hrsg.). Zürich 1929

¹⁴⁶ [Jung. 1944, 259] Jung. 1972, S. 219. Vgl. auch Lüthi, Kurt: *Symbole weiblicher Identitätsfindung*. in: Kunst und Kirche. Das Bild der Frau im Wandel, Nr. 3, 1984, S. 175

¹⁴⁷ "Für viele Feministinnen bedeutet Androgynie eine Fluchtmöglichkeit aus der Unterdrückung durch das Geschlecht, [...]" Zügler, Armin: Männerbild - Frauenbild. Androgynie Utopien in der deutschen Gegenwartsliteratur. Bern u.a.O. 1992, S. 117. Vgl. auch Janeway, Elisabeth: *Man's World, Woman's Place*. New York 1971 und Heilbrun, Carolyn G.: *Toward a Recognition of Androgyny*. New York 1973

schiedenen Möglichkeiten und Grenzen der Geschlechterrollen hat Aftermann ausführlich in ihren Studien von 1989 aufgezeigt.¹⁴⁸

Der Geschlechtertausch hat bereits eine alte Tradition im Theater und in der Oper, wo Männer in Frauenrollen und Frauen in Männerrollen schlüpfen. Auch in Selbsterfahrungsgruppen kommt es zum Geschlechtertausch, um am eigenen Leibe das andere Geschlecht zu "spüren".¹⁴⁹ Die verschiedenen Möglichkeiten des Rollentausches werden vor allem in Aktionen und Selbstdarstellungen mit Hilfe von Körpersprache und Objekten durchgeführt.¹⁵⁰

Eine andere Art des Geschlechtertausches stellt die Travestie dar. Fontaines weist darauf hin, daß bereits in frühen Kulturen der Kleiderwechsel und der Rollentausch zwischen den verschiedenen Geschlechtern bei religiösen Riten und Kulte verbreitet war.¹⁵¹ Frazer erwähnt in seinen Schriften, daß sich zum Beispiel bei den Tschukschen und in einigen nordamerikanischen Indianerstämmen Priester und Priesterinnen Zeit ihres Lebens als Mitglied des jeweils entgegengesetzten Geschlechtes verstanden haben und in der Kleidung sowie im Benehmen den Richtlinien des gewählten Geschlechtes entsprechen.¹⁵²

Auch im 20. Jahrhundert ist der Transvestismus von Bedeutung. Zu diesem Bereich werden auch die Zwischengeschlechtlichen, Homosexuellen und Transsexuellen gezählt.¹⁵³ Die Grenzen der eigenen Persönlichkeit und des eigenen Geschlechtes werden, laut Gorsen, bei diesen Menschen überschritten. Er erklärt, daß dabei die eigene Persönlichkeit zeitweise, etwa während des Orgasmus, aufgegeben werden kann, oder daß ein Schritt hin zum hermaphroditischen Zustand vollzogen wird.¹⁵⁴

Die jeweilige Ansichtweise des *Androgyns* wird stets mit den zeitlichen und kulturellen Verhältnissen, die zwischen den Geschlechtern vorherrschen, in

¹⁴⁸ Vgl. Aftermann, Dorothee: Androgynität: Möglichkeiten und Grenzen der Geschlechterrollen. Opladen 1989

¹⁴⁹ Vgl. Lüthi. 1984, S. 175

¹⁵⁰ An dieser Stelle sei auf Kapitel IX. der Arbeit verwiesen, in dem einige Künstler vorgestellt werden, die den Rollentausch vorgenommen haben.

¹⁵¹ Vgl. Fontaines, Jean Halley des: La Notion d'Androgynie dans quelques mythes et quelques rites. Paris 1938, S. 63. Vgl. auch Raehs. 1987, S. 18f.

¹⁵² Vgl. Frazer, James: The Golden Bough. A Study in Magic and Religion. London 1900, S. 253 und Baumann. 1980, S. 26

¹⁵³ Vgl. Prinz. 1986, S. 11

¹⁵⁴ Vgl. Gorsen, Peter: Das Prinzip Obszön, Kunst, Pornographie und Gesellschaft. Hamburg 1969, S. 88

Verbindung gebracht.¹⁵⁵ Außerdem fließen die religiösen, philosophischen und psychologischen Systeme mit in die Betrachtung ein. So wurden aus moralischen und religiösen Gründen auch androgyne Vorstellungen verboten und konnten nur verschlüsselt in okkulten Kreisen weiterexistieren. Ein solches Verbot kam beispielsweise in der Weimarer Republik und ganz besonders im Nationalsozialismus zum Tragen, da die Vorstellung eines androgynen Menschenbildes nicht den jeweiligen gesellschaftlichen Normen entsprach.¹⁵⁶

Jedoch blieb bzw. bleibt der *Androgyn* etwa in der Religion, Philosophie, Psychologie und Kunst stets die gedachte Idealgestalt in absoluter Ausgeglichenheit zwischen dem Femininen und dem Maskulinen.

Auf eine Doppelwertigkeit des Androgyn-Begriffes macht Bleibtreu-Ehrenberg aufmerksam:

"Obgleich heute populärwissenschaftlich Androgynie als eine Art Beispiel für Balance und Gleichgewicht der geschlechtlichen Polarität gedacht werden, repräsentieren sie in Wahrheit häufig eine Störung der mann-weiblichen Beziehung bzw. eine Geschlechterspaltung, die auf einer ungleichen Verteilung der Macht zwischen den beiden Geschlechtern beruht."¹⁵⁷

Der Gedanke der Androgynie ist prinzipiell abstrakt zu verstehen, dessen Bedeutung über das rein Geschlechtliche hinausragt. Der *Androgyn* basiert zwar auf dem geschlechtlichen Gegensatz, durchdringt aber auch die im Kosmos waltenden Antagonismen.¹⁵⁸ Zudem sei darauf hingewiesen, daß das Wesen des *Androgyns* nicht nur die Zweiheit in der Einheit darstellt, sondern auch das Vermischte und die Spannung, den Übergang zwischen zwei Gegensätzen und Teilen von einem zum anderen. Hierbei berührt das Thema der Androgynie das der Metamorphose und erweist sich im Bereich der unendlichen Umwandlung als eine Variante.¹⁵⁹ Der Aspekt der Metamorphose kommt besonders in den Werken von Rebecca Horn zum Ausdruck.

¹⁵⁵ Mit der Ausstellung "Transformer" in Luzern 1974 hat Amman diesen Bereich bereits untersucht. Siehe Amman, J. Christoph: Transformer-Aspekte der Travestie. Luzern 1974

¹⁵⁶ Vgl. Raehs. 1987, S. 3

¹⁵⁷ Bleibtreu-Ehrenberg, Gisela: Der Weibmann. Frankfurt 1984, S. 47

¹⁵⁸ Vgl. Prinz. 1986, S. 9f.

¹⁵⁹ Vgl. *ibid.*, S. 10

Abschließend ist zu sagen, daß im *Androgyn* die Sehnsucht nach dem verlorengegangenen Ursprung liegt - ein Gedanke -, den Mattenklott ins Gesellschaftsutopische erweitert:

"Der Androgyn ist die im Kult, dem Mythos, der Kunst vorgestellte Utopie des Ursprungs und des Ziels, die der Befreiung von den Zwängen und Abhängigkeiten des in seiner sexuellen Rolle [...] definierten Menschen, die Leugnung einer isoliert genitalen Sexualität, das Bild erweiterter Lebensmöglichkeiten."¹⁶⁰

Ein weiterer Bereich, in dem die Androgynie eine wichtige Stellung einnimmt, ist die Alchemie. Das alchemistische Grundbestreben liegt in der Vereinigung von Gegensätzen. Die Zusammenführung verschiedenartiger Elemente wird sowohl in materieller als auch in spiritueller Hinsicht angestrebt, um so eine höhere Daseins- und Bewußtseinsebene zu erlangen. Die erhöhte Ebene, die Reinheit des Geistes, wird durch das alchemistische Gold verkörpert. Der *Androgyn* ist dabei das Symbol der Vereinigung der Gegensätze. Diese Paarkonstellation von Gegensätzen bezieht sich jedoch nicht allein auf das Männliche und das Weibliche, sondern auch auf gegensätzliche Farben und Formen, auf Kunst und Technik, Musik und bildende Kunst usw.

Die Bedeutung der Androgynität in der Alchemie wird im folgenden Kapitel behandelt.

¹⁶⁰ Mattenklott, Gert: Bilderdienst. Ästhetische Opposition bei Beardsley und Georg. München 1970, S. 97

IV.1 ANDROGYNE VORSTELLUNGEN IN DER ALCHEMIE

Die Androgynie nimmt eine wichtige Stellung innerhalb der Alchemie ein, denn das alchemistische Grundbestreben ist die Vervollkommnung der Stoffe, die durch Vereinigung von Gegensätzen erreicht wird.¹⁶¹ Das Zusammenführen dualer Paare wurde von den Alchemisten sowohl in materieller als auch in spiritueller Hinsicht angestrebt, um eine höhere Daseins- und Bewußtseinsebene zu erlangen. Das Sinnbild dieser erhöhten Ebene ist das alchemistische Gold, das vollkommenste aller Metalle oder auf symbolischer Ebene der *Androgyn*.

Die später Alchemie (arabisch: "Chemie") genannte Universalwissenschaft entstand im 2./3. Jahrhundert v. Chr. im griechisch sprachigen Ägypten. Bis ins 18. Jahrhundert war die Alchemie "[...] die akzeptierte Methode der Naturerkenntnis [...]"¹⁶², obwohl sie häufig, wie auch teilweise noch heute, als betrügerische Goldmacherkunst angesehen wurde. Das in diesem Zusammenhang bekannte Bild des Alchemisten im Labor ist daher ein verfälschtes, denn die Alchemie war von Anfang an das, was heute als "ganzheitliche Wissenschaft" verstanden wird.¹⁶³

Die Alchemie ist eine "Geisteswelt", in der sich die Bereiche Religion, Kunst und Wissenschaft kreuzen. Sie wurde als "Schlüssel zu allen Dingen, die Kunst aller Künste, die Wissenschaft aller Wissenschaften"¹⁶⁴ bezeichnet. Die wichtigsten Komponenten dieser Gebiete wurden als Grundsteine der Lehre verwendet, die in gleichen Teilen aus Ideologie und Praxis bestand.¹⁶⁵ So gingen

¹⁶¹ Zu androgynen Vorstellungen in der Alchemie vgl. unter anderem Gebelein (1996), der sich ausgiebig mit dieser Wissenschaft beschäftigt hat.

¹⁶² Gebelein, 1996, S. 13. Die Quellen der Alchemie "[...] sind in der ägyptischen Mysterientradition (alchemistisch wird daraus Sulfur = Seele), der griechischen Philosophie (Mercur = Geist) und den technisch-metallurgischen Kenntnissen (Sal = Körper) der Handwerker und Schmiede zu finden". *ibid*, S. 13. Gebelein verwendet bewußt die drei Begriffe Sulfur, Mercur und Sal, als die drei Prinzipien, aus denen nach alchemistischer Ansicht alle Dinge zusammengesetzt sind. Hier sind nicht die chemischen Substanzen Schwefel, Quecksilber und Salz gemeint. Vgl. *ibid*, S. 389, Anm. 10

¹⁶³ Dank der Forschung, vor allem durch die Schule von C. G. Jung, hat sich diese Ansicht verändert.

¹⁶⁴ Die Beschreibung geht auf Bonus von Ferrara (14. Jh.) zurück. Vgl. dazu Frater Albertus: *Alchemist's Handbook*. York Beach, Maine 1987, S. 6

¹⁶⁵ "Die Grundlage der Alchemie ist das Werk (opus). Es besteht aus einem praktischen Teil, der eigentlichen 'operatio', die wir uns als ein Experiment mit den Körpern zu denken haben." [Jung, 1944, 401] Jung, 1972, S. 332. Den zweiten Teil des Werkes bildet die "theoria". "Die Theorie ist ursprünglich 'hermetische Philosophie' [...]." [*ibid*, 403] *ibid*, S. 334

die hermetische Philosophie¹⁶⁶ und ihre praktische Seite, die die synthetische Goldherstellung und die Erzeugung der Universalmedizin ("Elixir vitae") beinhaltete, zunächst gleichberechtigt ineinander über. Die Experimente wurden stets von ihrem spirituellen Hintergrund begleitet.¹⁶⁷ Doch zu Beginn des 17. Jahrhunderts, mit der Entstehung des Rosenkreuzerordens¹⁶⁸, wurde nun der spirituelle Part der Alchemie gegenüber dem praktischen Part hervorgehoben. Durch die immer stärkere Trennung der spirituellen Seite von der laborantischen, entstand der neue Zweig der Wissenschaft: die Chemie.¹⁶⁹ Gegen diese neue Entwicklung, "[...] die mit gesellschaftlichem Fortschritt gleichgesetzt und zur Triebfeder der industriellen Revolution des 19. Jhs. wurde"¹⁷⁰, konnte die Alchemie mit ihrem ursprünglichen Ganzheitsanspruch zunächst nicht weiterbestehen. Sie fand daher fast nur noch Beachtung in okkulten Kreisen, die jedoch von sich aus keinerlei Interesse an den eigentlichen Laborversuchen zeigten.

Trotz dieser Zersplitterung war die ursprüngliche Alchemie mit ihrer Arbeit in Laboratorien nicht ganz in Vergessenheit geraten und ist auch in unserem Jahrhundert in verschiedenen Richtungen noch bzw. wieder von Interesse.¹⁷¹

¹⁶⁶ "Gleichbedeutend mit der Alchemie ist der Ausdruck "Hermetische Philosophie", nach Hermes Trismegistos (lat.: Mercurius Termaximus), dem dreimal Größten Hermes, dem legendären Begründer der Alchemie." Gebelein. 1996, S. 12. Sladek stellt fest, daß Hermetismus und Alchemie letztendlich Synonyme sind. Vgl. Sladek, Mirko: Fragmente der hermetischen Philosophie in der Natur - Philosophie der Neuzeit. Frankfurt u.a.O. 1984, S. 6

¹⁶⁷ "Das Weltbild der Alchemie, wie es sich im Mittelalter in Europa immer stärker herauskristallisierte, beruht auf der Korrespondenz zwischen den Vorgängen im Laboratorium einerseits und in den Seelen des Laborierenden andererseits." Biedermann, Hans: *Das Androgyne-Symbol in der Alchemie*. in: Androgyn. Sehnsucht nach Vollkommenheit. Ausst.-Kat. Neuer Berliner Kunstverein. Berlin 1986, S. 58

¹⁶⁸ Aufschluß über den Orden der Rosenkreuzer gibt der Abschnitt IV.2. Vgl. auch Andreaes Schriften: Fama Fraternitatis. Kassel 1614, Confessio Fraternitatis. Frankfurt am Main 1615, Chymische Hochzeit: Christiani Rosencreutz. Anno 1459 (Ausgabe A). Straßburg 1616. Vgl. ebenso Wehr, Gert: Die Bruderschaft der Rosenkreuzer. Köln 1984

¹⁶⁹ Die Alchemie ist als Vorläuferin der Wissenschaft zu betrachten, aus der sich die moderne Chemie entwickelte. Die innere Zersetzung in der Alchemie "[...] begann schon reichlich ein Jahrhundert früher, in der Zeit Jacob Böhmes, wo viele Alchemisten Retorte und Schmelztiegel verließen und sich der (hermetischen) Philosophie ausschließlich ergaben. Damals schied sich der *Chemiker* vom *Hermetiker*. Chemie wurde zur Naturwissenschaft; [...]" [Jung. 1944, 332] Jung. 1972, S. 265

¹⁷⁰ Gebelein. 1996, S. 19

¹⁷¹ Die Alchemie wird dabei besonders durch die drei folgenden Gesichtspunkte vertreten:
 1. Der Alchemist Lapidus ist der Meinung, "[...] Alchemie sei reine Chemie und nur chemische Kenntnisse und Vorgänge, auf Grund derer es ihm möglich erscheint, unedle Metalle in Gold zu verwandeln, würden benötigt". *ibid*, S. 16. Lapidus sieht keine Verbindungen zu esoterischen oder magischen Gedanken und trennt die Alchemie von der hermetischen Philosophie. Vgl. Lapidus: *In Pursuit of Gold*. London 1976, S. 13
 2. Kreise der spirituellen Alchemie gehen davon aus, daß, "[...] was der Alchemist im Kolben beobachtete, nichts weiter als eine Projektion des Unterbewußten [war]. [...]. Laborer-

Das Hauptziel der Alchemisten war das "Große Werk", die Herstellung des "Steins der Weisen"¹⁷², der durch die Eigenschaft geprägt war, unedle Metalle in das wertvolle Gold zu verwandeln. Durch Feuer wurden diese "Basismetalle" zunächst in ihre Einzelteile zerlegt, dann gereinigt und abermals neu gemischt, um schließlich zum Gold zu gelangen.

Der Weg zum "Großen Werk" erfolgte in der Regel in sieben Stufen oder sieben rituellen Arbeitsprozessen¹⁷³, die gewöhnlich mit "Verkohlung", "Zerfall", "Auflösung", "Destillation", "Sublimation", "Vereinigung" und "Fixierung" bezeichnet wurden.¹⁷⁴ Während der Prozesse, die in Schmelzöfen oder in dafür geeigneten Gefäßen¹⁷⁵ vollzogen werden, verändern sich die Farben der Metalle. Dabei entstehen die drei Hauptfarben Schwarz, Weiß, Rot, die alchemistisch mit Nigredo, Albedo, Rubedo benannt werden.¹⁷⁶ Die Farbe Schwarz ist die Farbe der Verkohlung und Zerstörung der Materie, Weiß steht für dessen Reinigung und Rot, die Farbe der Liebe, verkörpert die wiederzusammenge-

folge haben keinen Platz, die chemischen Ergebnisse der Alchemisten sind rein zufällige Nebenprodukte". Gebelein. 1996, S. 16/17. Diese Vorstellungen stimmen weitgehend mit denen C. G. Jungs überein, für den, wie auch für die Esoteriker, die Alchemie ein Individuationsprozeß ist. Zum Individuationsprozeß bei Jung siehe [Jung. 1944, 1 und 93f.] Jung. 1972, S. 17 und S. 93f.

3. "Selbstfindungsprozeß und Laborarbeit sind nicht zu trennen", vertreten Fulcanelli, Alexander von Bernus und Frater Albertus. Fulcanelli teilt zudem die Alchemie in die drei Bereiche Spagyrik (in der Nachfolge Paracelsus werden Heilmittel erstellt), Archimie (eigentliche Aufgabe ist die Transmutation der Metalle) und hermetische Philosophie, die für ihn die wahre Alchemie ist, "[...] eine esoterische Wissenschaft, eine Geheimwissenschaft, die nur mündlich tradiert, daß heißt vom Meister an den Schüler weitergegeben wird". Gebelein 1996, S. 18 und vgl. *ibid.*, S. 17ff. Vgl. auch Fulcanelli: *Les Demeures Philosophales*. Bd. 1. Paris 1964, S. 177

¹⁷² "Dabei ist er kein Stein, sondern ein rotes Pulver, das Pulver der Projektion, das in die Schmelze eines unedlen Metalls geworfen wird. Dieses Pulver nannten die Hermetiker einen Stein, da er im Feuer wie ein Stein widersteht." Gebelein. 1996, S. 45. Zu der Bedeutung des "Steins der Weisen" vgl. *ibid.*, S. 45-54 und Coudert, Allison: *Der Stein der Weisen. Die geheime Kraft der Alchemie*. Bern/München 1980.

¹⁷³ Je nach Autor variieren die Arbeitsgänge. Neben dem sieben- stufigen Prozeß ist auch noch die Rede von acht bzw. 12 Arbeitsgängen. In dieser Arbeit wird die Konzentration auf die sieben Prozesse gelegt, da diese am Geläufigsten sind.

¹⁷⁴ Die Prozesse werden auch "carbonisation", "decay", "dissolution", "distillation", "sublimation", "combination" und "fixation" genannt. Vgl. dazu Uyldert, Mellie: *Verborgene Kräfte der Metalle*. München 1984, S. 164 und Gebelein. 1996, S. 48, Tab. 1. Der sieben- stufige Prozeß wird im Zusammenhang mit der Geschichte der "Chymischen Hochzeit" näher behandelt. Siehe dazu Abschnitt IV.2: Die Chymische Hochzeit – ein Schlüsselwerk.

¹⁷⁵ Das Gefäß wird oft als Ei und der Ofen als Mutterschoß gedacht. Die Reinigung der Metalle wurde in einem Bad vorgenommen. Die Bedeutung des Bades im alchemistischen Prozeß wird in Kapitel V.2 behandelt.

¹⁷⁶ Während der Veränderungen der drei Farben war zeitweise noch die Rede von den Übergangsfarben Blau und Grün zwischen Schwarz und Weiß und Gelb war zwischen Weiß und Rot zu sehen. Diese Übergangsfarben fallen jedoch in späteren Beschreibungen weg.

fügten Elemente und symbolisiert die Vollendung des Werkes. Die prozeßhaften Farbveränderungen, die dabei entstehen, werden in der alchemistischen Terminologie als "Pfauschwanz"¹⁷⁷ bezeichnet.

Die Grundannahme der Alchemie ist, daß es nur einen Urstoff gibt, die "prima materia"¹⁷⁸. Aus dem Urstoff können durch Veränderung der Form unendlich viele neue Körper entstehen. Obwohl die "prima materia" der Ausgangsstoff des "Großen Werkes" ist, muß sie erst hergestellt werden, auch wenn sie in allen denkbaren Substanzen enthalten ist. Deshalb wurden alle erdenklichen Stoffe nach dem Urstoff untersucht. Bei der Suche nach der "prima materia", so Gebelein,

"[...] müßte es gleichgültig sein, von welcher Substanz der Alchemist ausgeht: 'Wenn alles, was existiert, aus einer Urmaterie, die in sich selbst eine Einheit ist, entstand, so würde es sich dabei bloß darum handeln, die zu behandelnden Dinge in die Urmaterie zurückzuführen und die Bedingungen herzustellen, aus denen sich aus dieser neue Formen entwickeln könnten. Deshalb lesen wir auch in den Aphorismen der Alchemisten: Ein Metall kann nicht in ein anderes Metall verwandelt werden, ohne in seine prima materia zurückgeführt worden zu sein'¹⁷⁹.

Der Ausgangsstoff bleibt bei der Transformation erhalten, er unterzieht sich nur einem ständigen Wandel. Der Alchemist versucht nun zwei oder mehrere verschiedene Metalle miteinander zu kombinieren, um daraus etwas völlig Neues zu erzeugen. Das Ziel des Umwandlungsprozesses ist dabei das Gold, das die Alchemisten durch seine absolute Qualität und Reinheit als etwas Spirituelles

¹⁷⁷ Der "Pfauschwanz" ist der wahre Proberstein für das "Große Werk". Eine Abweichung der Farbabfolge deutet darauf hin, daß das "Große Werk" mißlungen ist. Vgl. Maack, Ferdinand: Das Wesen der Alchemie. Pfullingen 1921, S. 32

¹⁷⁸ Die "prima materia" stellt einen unbekanntem Stoff dar, "[...] welcher die Projektion des autonomen seelischen Inhaltes trägt". [Jung. 1944, 425] Jung. 1972, S. 364. Für die "prima materia" gibt es viele verschiedene Synonyme, die neben chemischen auch mythologische und philosophische Bedeutungen haben. Hoghelände bemerkt dazu: "Sie haben die prima materia mit allem verglichen, mit dem männlichen und dem weiblichen, *hermaphroditischen Monstrum*, mit Himmel und Erde, mit Körper und Geist, Chaos, Mikrokosmos, mit der vermischten Masse (*massa confusa*), die in sich alle Farben enthält und alle potentiellen Metalle, über die es nichts Wunderbareres in der Welt gibt, da sie sich selbst befruchtet, von sich selbst empfängt und sich selbst gebiert." Hoghelände, Theobald de: *De alchemiae difficultatibus*. in: *Theatrum Chemicum, praecipuos selectorum auctorum tractatus ... continens* Bd. I.I. Ursel 1602, S. 178f. Zit. nach [Jung. 1944, 426, Anm. 2] Jung. 1972, S. 365, Anm. 2

¹⁷⁹ Gebelein. 1996, S. 65. Vgl. auch Surya, G. W.: Der Triumph der Alchemie. Leipzig 1908, S. 28

ansehen.¹⁸⁰ Da der Mensch selbst der materiellen Welt angehört, muß es nach Gedanken der Alchemisten auch für diesen möglich sein, symbolisch die Qualität des Goldes zu erlangen. Um dies zu erreichen, steuern die Alchemisten folgende Ziele an:

Sie erforschen den Mikro- und Makrokosmos und stellen die daraus gewonnenen Erkenntnisse in Bildern und beispielhaften Prozessen dar. Sie begeben sich auf die Suche nach Selbsterkenntnis und nach Parallelen zwischen Materie und Geist. Zudem bemühen sie sich, ihre Seele zu reinigen. Darüber hinaus versuchen sie die Geschlechterstrukturen im Sinne einer androgynen Verbindung harmonisch auszugleichen.¹⁸¹

Das letzte Ziel der sich ausgleichenden Geschlechter kann der Mensch im alchemistischen Sinne durch die Vereinigung der dualen Gegensätze männlich-weiblich erlangen. Durch die Aufhebung der beiden Geschlechter entwickelt sich dann der *Androgyn*. Wie auch das Gold ist er Symbol der Vollkommenheit.

In der hermetischen Philosophie werden die Theorien der Alchemie durch die sieben hermetischen Prinzipien¹⁸² ausgedrückt; sie bilden die Grundlage dieser Bewegung. In Bezug auf die Androgynität spielt dabei das siebte Prinzip eine große Rolle, das "Prinzip des Geschlechts", das besagt:

"Geschlecht ist in allem, alles hat männliche und weibliche Prinzipien, Geschlecht offenbart sich auf allen Ebenen."¹⁸³

¹⁸⁰ Das Gold ist das vollkommenste aller Metalle, denn es besteht "[...] zu gleichen Teilen aus den drei Prinzipien Sal, Merkur und Sulfur. Deshalb, und nicht wegen seines materiellen Wertes, schätzten die Alchemisten dieses Metall so hoch ein". Gebelein. 1996, S. 16. Vgl. auch Fostner. 1977, S. 157-159

¹⁸¹ Vgl. hierzu die Schrift: Valentinus, Basilus: *De Microcosmo – De Macrocosmo*. Leipzig 1602 und Gebelein. 1996

¹⁸² Die hermetischen Prinzipien werden wie folgt benannt: 1. Das Prinzip der Geistigkeit; 2. Das Prinzip der Entsprechung; 3. Das Prinzip der Schwingung; 4. Das Prinzip der Polarität; 5. Das Prinzip des Rhythmus; 6. Das Prinzip von Ursache und Wirkung; 7. Das Prinzip des Geschlechts. Die hermetischen Prinzipien werden bei Gebelein. 1996, S. 41-44 dargelegt. Die sieben hermetischen Prinzipien entsprechen den sieben Prozeßstufen der Laborversuche. Eine nähere Ausführung der Prinzipien erfolgt an entsprechender Stelle dieser Arbeit. Den hermetischen Prinzipien ist die anonyme Schrift "Kybalion", die 1981 erschien, zugrunde gelegt. "Kybalion" ist die Bezeichnung für die Sammlung mündlich überlieferter hermetischer Lehren. Vgl. Gebelein. 1996, S. 390, Anm. 1

¹⁸³ *ibid*, S. 44. Die Zitate der Prinzipien entnimmt Gebelein dem *Kybalion* (1981).

Zum siebten Prinzip führt Gebelein die folgende Erklärung an:

"Kein Werden ist in dieser Welt möglich ohne die Beteiligung beider Geschlechter. Die Zeugung ist nur ein Beispiel für das Wirken der männlichen und weiblichen Prinzipien. Diese beiden Prinzipien sind in jedem vorhanden, ein Gedanke, der von der Psychoanalyse wieder anerkannt wird. Im Prozeß der Individuation geht es darum, beide Teile anzunehmen und in die Persönlichkeit zu integrieren."¹⁸⁴

Der hermetischen Tradition zufolge gibt es im ursprünglichen Sinne nur ein Geschlecht, da der Urgott beide Geschlechter in sich vereint. Auch Adam Kadmos, der ersterschaffene Adam, ist in der biblischen Schöpfungsgeschichte zunächst ohne Geschlecht.¹⁸⁵ Erst in der zweiten Schöpfungsgeschichte ist die Rede von Mann und Frau als getrennte Wesen.¹⁸⁶

"Das Ziel der Arbeit des Adepten ist die Wiedererlangung der Einheit auch in der Geschlechtlichkeit, dies ist die Idee der Vereinigung der männlichen und weiblichen Prinzipien im Androgyn oder Hermaphrodit."¹⁸⁷

Im siebten hermetischen Prinzip liegt die Betonung auf der Ausgewogenheit der Geschlechter, so daß eine Unterordnung oder Ausgrenzung der Frau, wie es sich im Laufe der Geschichte gezeigt hat, nicht festzustellen ist. Werden Mann und Frau jedoch polaren Gegensätzen zugeordnet, dann erfolgt die Einreihung des Mannes unter dem positiven und der Frau unter dem negativen Pol.

Wie in der Chemie Struktur- und Summenformeln verwendet werden, bedienen sich die Alchemisten verschiedener Symbolbilder.¹⁸⁸ Die gängigsten Sinnbilder sind beispielsweise der Uroboros, das Königspaar, der rote Löwe und der Phö-

¹⁸⁴ Gebelein. 1996, S. 44

¹⁸⁵ Vgl. I. Moses, 1, 26: "Und Gott sprach: Lasset uns Menschen machen, ein Bild, das uns gleich sei [...]" und I. Moses, 1, 27: "Und Gott schuf den Menschen zu seinem Bilde, zum Bilde Gottes schuf er ihn; und schuf sie als Mann und Weib."

¹⁸⁶ "Und Gott der Herr sprach: Es ist nicht gut, daß der Mensch allein sei; ich will ihm eine Gehilfin machen, die um ihn sei." I. Moses 2, 18

¹⁸⁷ Gebelein. 1996, S. 44

¹⁸⁸ Auf die Bedeutung der einzelnen Symbolbilder wird im Zuge der Werkbesprechungen im Kapitel V.: Das Thema der Androgyne im Werk von Rebecca Horn eingegangen. Auch die alchemistische Bedeutung der Farb- und Zahlensymbole wird im Zusammenhang mit den Werken, in denen diese eine Rolle spielen, behandelt. Für C. G. Jung war die Alchemie ein Individuationsprozeß, die alchemistische Arbeit ein Finden des Selbst. Der Ausgangspunkt seiner Untersuchungen war die Symbolwelt der Alchemisten, mit denen, durch meditative Techniken eine Individuation erreicht wurde. Vgl. zum Individuationsprozeß [Jung. 1944, 1 und 93f.]. Jung. 1972, S. 17 und S. 93f.

nix. Sie sind Metaphern für sowohl chemische als auch für ideologische Bedeutungen. Zudem werden die Metalle in Korrespondenz zu den einzelnen Planeten gestellt und die planetarischen Kräfte werden wiederum dem jeweiligen Geschlecht zugeordnet. So wird das Gold in Verbindung mit der Sonne männlich betrachtet und das Silber in seiner Zuordnung zum Mond weiblich.¹⁸⁹ Eine gesonderte Rolle unter den Metallen nimmt dabei das Quecksilber mit seiner äquivalenten Bedeutung ein, denn es ist

"[...] Metall und doch flüssig, Stoff doch Geist, kalt doch feurig, Gift und doch Heiltrank, ein die Gegensätze einigendes Symbol"¹⁹⁰.

Einerseits wird das Quecksilber als transformative Substanz angesehen, andererseits verweist es auf Grund seines ungewöhnlichen Aggregatzustandes auf allgemeine Dualismen und Gegensätze hin, die oben und unten, Tag und Nacht, männlich und weiblich bedeuten können und zugleich die Aufhebung in ihrer Vereinigung.¹⁹¹

Auch den vier Elementen der "prima materia" - Feuer, Erde, Wasser, Luft - werden geschlechtliche Merkmale zugesprochen. Erde und Wasser werden mit dem Femininen identifiziert, Feuer und Luft mit dem Maskulinen. Andere bipolare Konstellationen dieser Art, die mit dem Männlichen und Weiblichen gleichgesetzt werden, sind zum Beispiel Sonne und Mond, Feuer und Wasser, Luft und Erde, oben und unten.

Die mythologische und religiöse Ansicht, daß der Urmensch zunächst androgyn gewesen ist und erst durch Teilung Mann und Frau aus ihm hervorgingen, ist in ähnlicher Weise in der alchemistischen Gedankenwelt wiederzufinden. Eine solche Vorstellung wird in der Alchemie nicht nur durch den Urmenschen ver-

¹⁸⁹ Weiterhin ist zum Beispiel Kupfer, verglichen mit Venus weiblich bestimmt und Eisen in Verbindung zum Mars männlich.

¹⁹⁰ [Jung. 1944, 404] Jung. 1972, S. 340

¹⁹¹ Das Quecksilber wird in der Alchemie mit Mercurius bezeichnet. "Spricht der Alchemist von Mercurius, so meint er äußerlich Quecksilber, innerlich aber den in der Materie verborgenen oder gefangenen weltschaffenden Geist. [...]. Der Mercurius steht am Anfang und Ende des Werkes. Er ist die 'prima materia'. Das 'caput corvi', die 'nigredo'; als Drache verschlingt er sich selbst, und als Drache stirbt er und aufersteht als Lapis wieder. Er ist das Farbenspiel der 'cauda pavonis' (Pfauenschwanz) und die Trennung in die vier Elemente. Er ist der Hermaphroditus des anfänglichen Wesens, welches in das klassische Bruder-Schwester-Paar auseinandertritt und in der 'coniunctio' sich einigt, um zum Schlusse in der strahlenden Gestalt des 'lumen novum', des Lapis, wieder zu erscheinen." [ibid, 404] ibid, S. 337-340

treten, sondern auch in der einheitlichen, vollkommenen Urmaterie. Daher kann das Androgyn-Symbol im doppelten Sinne verstanden werden: einerseits präsexuell als noch ungeteilter Urstoff, der die beiden männlichen und weiblichen Aspekte zu gleichen Teilen als "prima materia" in sich birgt, andererseits als Vereinigung zweier Gegensätze auf höherer Ebene. Somit schließt sich der Kreislauf von Anfang und Ende, der durch das allegorische Bild des sich in den Schwanz beißenden Uroboros dargestellt ist. Der Uroboros ist die Einheit der Materie und

"[...] Symbol der Unendlichkeit, der Ewigkeit, der Wiedergeburt, einer zyklischen Auffassung der Welt und des Großen Werkes"¹⁹².

Wie in diesem Abschnitt dargelegt wurde, ist die stetige Wiedererlangung der ursprünglichen Einheit das letztendliche Ziel eines alchemistischen Adepten. Geschlechtlich betrachtet stellt sie die Vereinigung männlicher und weiblicher Prinzipien im *Androgyn* dar. Das Bild für den gelungenen alchemistischen Prozeß und für die erfolgreiche Suche nach spiritueller Transzendenz ist die Vermählung von König und Königin, die sogenannte "Chymische Hochzeit".

"Die Hochzeit selbst ist, alchemistisch gesehen, natürlich die Vereinigung der Gegensätze männlich und weiblich, die völlige Vereinigung ergäbe das Ziel, nicht nur des alchemistischen Suchens, den Hermaphroditen oder Androgyn."¹⁹³

Die Allegorie dieser androgynen Verbindung wird im folgenden Abschnitt dargestellt.

¹⁹² Gebelein. 1996, S. 430. Dem Uroboros entspricht in der Bedeutung der sich in den Schwanz beißende Drache. Ein anderes wichtiges Bild ist die ikonographische Darstellung von *Merkur* als *Hermaphrodit*.

¹⁹³ *ibid*, S. 301

IV.2 DIE CHYMISCHE HOCHZEIT - EIN SCHLÜSSELWERK

Die "Chymische Hochzeit: Christiani Rosencreutz. Anno 1459" (1616)¹⁹⁴ ist eine bildhafte Erzählung der Reise des Christian Rosenkreutz zur Erkenntnis. Dieses literarische Märchen aus der hermetischen Philosophie, das Horn häufig zitiert und das somit eine zentrale Stellung in ihren Werken einnimmt, wurde von dem jungen Theologen Johann Valentin Andreae (1586-1654) im Jahre 1606 geschrieben und 1616 veröffentlicht. Andreae führt den Leser in ein hermetisches Wunderland, in dem er die Vielzahl der integrierten Symbole lebendig werden läßt.¹⁹⁵

Die "Chymische Hochzeit" ist ein Schlüsselwerk der Alchemie und gehört zu den drei Rosenkreutzermanifesten. Daß es sich hierbei um eine alchemistische Schrift handelt, ist bereits aus dem Titel abzuleiten, denn "chymisch" bedeutet im damaligen Sprachgebrauch "alchemistisch". Weiteren Aufschluß gibt das Hochzeitsmotiv, denn die Vermählung von König und Königin steht für die Vereinigung der Gegensätze an zentraler Stelle innerhalb der Alchemie. Das Sinnbild stellt das Resultat eines gelungenen alchemistischen Arbeitsvorganges dar. Infolgedessen kann es auch auf den ganzen Prozeß verweisen, gleichermaßen wie es die Geschichte von Andreae zeigt.

Auch der Name des fiktiven Autors und Titelheldens der "Chymischen Hochzeit" ,Christian Rosenkreutz, enthält bereits den alchemistischen, religiösen Gehalt der Erzählung. Sein Name sowie seine für die Rosenkreutzer typische Gewandung sind nicht zufällig gewählt, denn im Laufe der Handlung stellt sich Christian Rosenkreutz in der ordensüblichen Kleidung¹⁹⁶ als "Bruder von den Roten Rosenkreutzer" vor.¹⁹⁷

¹⁹⁴ Vgl. Andreae, Johann Valentin: Chymische Hochzeit: Christiani Rosencreütz. Anno 1459. (Ausgabe A). Straßburg 1616. Die Schrift erschien zunächst anonym, ist aber eindeutig Johann Valentin Andreae zugeschrieben. Auf diese Ausgabe greifen die in eckigen Klammern stehenden Literaturangaben zurück. Zitiert wird aus Dülmen. 1973. Dülmen verwendet vor allem die Ausgabe A der Chymischen Hochzeit.

¹⁹⁵ Vgl. Gebelein. 1996, S. 226

¹⁹⁶ Die Kleidung des Rosenkreutzerordens besteht aus einem weißen Leinenrock und einem blutroten Bündel, der an den Lenden und kreuzweise über die Achseln vergürtelt ist. Weiterhin gehört dazu ein Hut, an den vier Rosen angesteckt sind. Die Farben des Gewandes spielen auch in der Alchemie eine große Rolle, denn Weiß und Rot sind die Farben von König und Königin.

¹⁹⁷ Vgl. [Andreae. 1616, Dies II, S. 20f.] Dülmen. 1973, S. 56

Andreae stellt das alchemistische Werk in sieben Kapiteln bzw. auf symbolischer Ebene an sieben Tagen dar.¹⁹⁸ Die ersten vier Kapitel geben die Geschehnisse der ersten vier Tage im Schloß wieder.¹⁹⁹

Der Romanheld Christian Rosenkreutz, ein frommer und gottesfürchtiger Mann, wird von Gott auserwählt, um an der Hochzeit des Königs teilzunehmen. Er gehört den wenigen erlesenen Gästen an, die würdig sind, diesem feierlichen Ereignis beizuwohnen.²⁰⁰ Nach Ankunft der Erwählten im Schloß werden sie unter Anleitung der Jungfrau Alchimia und weiteren Jungfrauen drei Tage lang auf alle Feierlichkeiten vorbereitet. Unter ihrer Führung setzen sie das alchemistische Geschehen ins Werk.

Am vierten Tag beginnt die eigentliche "Chymische Hochzeit" bzw. der alchemistische Verlauf, der in sieben prozeßhaften Stufen dargestellt wird. Das feierliche Ereignis wird zunächst als blutige Hochzeit beschrieben, denn es beginnt mit der Enthauptung der königlichen Familie, dem Brautpaar und den Elternpaaren durch ihren Henker, der nach seiner vollbrachten Bluttat selbst geköpft wird. Freiwillig nehmen sie den Tod auf sich, um sich so von ihrem irdischen, sündhaften Leben zu befreien, und um sich jetzt auf ein neues Leben auf höherer Ebene vorbereiten zu können. Gegen die allgemeine Trauer über den Tod opponiert die Jungfrau Alchimia, heißt die Erwählten glücklich zu sein und spricht zu ihnen: "Dieser Leben stehet nunmehr in ewerer Händ, und da ihr mir folgeten, soll solcher Todt noch viel lebendig machen."²⁰¹

Dem Tod der Personen kommt die alchemistische Zerstörung der Materie gleich, die anschließend wieder zu einer neuen Einheit zusammengefügt wird. Damit ist die erste Stufe des sieben- stufigen Sublimationsvorganges im alchemistischen Prozeß vollzogen.²⁰² Nach der Enthauptung werden in der darauf-

¹⁹⁸ Die Zahl Sieben deutet einerseits auf den sieben- stufigen Prozeß der Alchemie hin, andererseits auf das "Große Werk". Somit wird nochmals belegt, daß hier der ganze Prozeßverlauf und die Vereinigung beschrieben werden.

¹⁹⁹ Vgl. [Andreae. 1616, Dies I-IV, S. 3-72] Dülmen. 1973, Dies I-IV, S. 45-84

²⁰⁰ Hier kommt das Motiv der Würde mit ins Spiel, denn nur die reinen, würdigen Menschen dürfen einem solchen Geschehen beiwohnen. Die unwürdigen, eben die falschen Alchemisten, bleiben davon ausgeschlossen, da das mythische Erleben einen sittlich geläuterten Menschen erfordert.

²⁰¹ [Andreae. 1616, Dies IV, S. 94] Dülmen. 1973, Dies IV, S. 96

²⁰² "Diese Entsprechung [von Hochzeit und Tod] erklärt sich daraus, daß jeder Art von Einung eine Auslöschung des früheren, unterschiedlichen Zustandes vorausgeht." Burckhardt. 1960, S. 173. Vgl. auch Koßmann. Köln 1966, S. 57: "[Somit enthält die alchemistische Hochzeit]

folgenden Nacht die Särge mit den Leichen und das in einem goldenen Pokal aufgefangene Blut der Enthaupteten auf Schiffen davongefahren. Diese werden von den Seelen der königlichen Personen begleitet, die in Form von sechs Flammen erscheinen. Nach der "[...] Nachtmeerfahrt, deren Ziel und Ende die Wiederherstellung des Lebens, die Auferstehung und die Todüberwindung ist"²⁰³, erreichen die Schiffe den Turm Olympi, das Haus des Himmels.²⁰⁴ Dorthin begeben sich am darauffolgenden fünften Tag auch die Erwählten, um den Toten wieder zum Leben zu verhelfen. Im Turm Olympi, der nichts anderes ist als ein Laboratorium, geht die alchemistische Arbeit stufenförmig weiter. Die Adepten erklimmen die sieben Stockwerke von unten nach oben, um so die Toten bei ihrem Aufstieg zu begleiten.²⁰⁵

Auf der zweiten Stufe des Sublimationsprozesses, die den alchemistischen Verlauf fortsetzt, stellen die Adepten ein besonderes Wasser im Laboratorium her, mit dem die Jungfrauen die Leichname waschen.²⁰⁶ Die Waschung und Reinigung der Materie ist eine der wichtigsten Tätigkeiten in der Alchemie. Der Sinn dieser Reinigung ist die Vergeistigung der Materie, denn nur eine vom Irdischen und von Sünden gereinigte Seele kann aufsteigen und sich verwandeln. Erst dann kann sie wiedergeboren werden.²⁰⁷

Auf die Waschung folgt am sechsten Tag die dritte Stufe des Sublimationsvorganges, das Kochen und die vollständige Auflösung der Körper. Die Adepten wohnen der Auflösung der königlichen Leichname bei, die in einem Gefäß des alchemistischen Kesselkreislaufes vorgenommen wird. Nach der Auflösung bleibt lediglich eine rote Flüssigkeit zurück, die in eine goldene Kugel gegeben wird.²⁰⁸ Nun ist die vierte Prozeßstufe erreicht, die die Verbindung von Körper

nicht nur das Motiv der Steigerung und Erhöhung, sondern auch das des Todes, da der neue Zustand in der Vereinigung das Ende des vorherigen voraussetzt." Die Phase Nigredo wird durch das Schwarz der Augenbinden der Königsleute und des Henkers verbildlicht, die ihnen vor ihrer Enthauptung umgebunden wurden.

²⁰³ [Jung. 1944, 436] Jung. 1972, S. 380. Die Fahrt auf dem nächtlichen Meer erinnert an die apokryphen Höllenfahrten Christi und an Hades und seine Unterweltfahrten.

²⁰⁴ Vgl. [Andreae. 1616, Dies IV, S. 95f.] Dülmen. 1973, Dies IV, S. 96f. Mit dem Namen des Turms wird die Verbindung zum Göttlichen angedeutet. Vgl. auch Dülmen. 1973, S. 104, Fußnote 102: "[Der Turm Olympi ist das] Haus des Himmels, gebildet nach dem babylonischen Zikkurats. Als Quelle kommt für Andreae der Turmbau von Babel in Frage."

²⁰⁵ Vgl. [Andreae. 1616, Dies V, S. 96ff.] Dülmen. 1973, Dies V, S. 97ff.

²⁰⁶ Vgl. [ibid, S. 107f.] ibid, S. 104f.

²⁰⁷ Zu der Bedeutung der Waschung und Reinigung siehe Kapitel V.2 dieser Arbeit.

²⁰⁸ Vgl. [Andreae. 1616, Dies VI, S. 109ff.] Dülmen. 1973, Dies VI, S. 105ff.

"Mit den [...] drei Stufen der Sublimation, dem Töten, Reinigen und Verflüssigen, der Rückführung in die geistige prima materia, ist das 'kleine Werk' der Alchemie abgeschlos-

und Geist zusammenfaßt. Sie nimmt eine Mittelstellung im Werk ein, denn sie bildet den Übergang zur Wiedergeburt. Daher ist diese Stufe eine der wichtigsten innerhalb der "Chymischen Hochzeit" und kann so auch als Schlüssel zum Gesamtwerk betrachtet werden.

Auf Anweisung der Jungfrau Alchimia bringen ihr die Adepten die goldene Kugel herbei. Diese wird dann den intensiven, mit Hilfe von Spiegeln verstärkten Sonnenstrahlen ausgesetzt, wodurch sie sich erhitzt.²⁰⁹ Der Vorgang dauert so lange, bis sich die Kugel in ein großes schneeweißes Ei verwandelt, und sich die ihr beigefügte rote Flüssigkeit in ihr verfestigt hat. Nach der Erwärmung des Eies entschlüpft aus ihm ein Vogel.²¹⁰ Das Ei symbolisiert die Vereinigung, während der entstandene Vogel das Bild der Einheit des Flüchtigen und Festen ist.

"Der Alchemie geht es darum, den festen, in der Sünde verhärteten Menschen aufzulösen, zu vergeistigen und dieses Flüchtige wieder in einem vergeistigten Leib zu verkörpern."²¹¹

Der "vergeistigte" Leib präsentiert sich in der Form des Vogels, der nun alle, für den Prozeß notwendigen Metamorphosen durchläuft. Nacheinander verwandelt er sich sinnbildlich vom Drachen über einen Schwan, Pfau und Pelikan in einen Phönix. Noch während der Fütterung des Tieres mit dem zuvor aufge-

sen. Es kann, sofern es die Überwindung des Irdischen zum Inhalt hat, als ein allgemeiner geistiger Reinigungsprozeß bezeichnet werden. [...]. Dadurch, daß die Körper aufgelöst werden, fließen sie ineinander und bilden untereinander mit dem Geist eine neu gewonnene Einheit." Koßmann. 1966, S. 63

²⁰⁹ Vgl. [Andreae. 1616, Dies VI, S. 114f.] Dülmen. 1973, Dies VI, S. 108f. Hierbei spielt die Bedeutung der Sonne eine wichtige Rolle. Für die Alchemisten ist die Sonne das Symbol Gottes, dessen Kraft man auf sich wirken lassen soll. Mit der Sonnenstrahlung wird ausgesagt, daß Gott erst auf den Menschen einwirken kann, wenn er zuvor seine Vergeistigung erreicht hat. Vgl. [Jung. 1944, 445] Jung. 1972, S. 394. "Auf fast allen Tafeln der 'Geheimen Figuren der Rosenkreutzer' ist die Sonne das Bild für Gott. Die berühmte, von den Alchemisten als Grundschrift verstandene 'Tabula Smaragdina' definiert die Alchemie als *operatio solis*." Koßmann. 1966, S. 64f. Vgl. auch Ruska. 1926, S. 2. Der 12. Satz der Smaragdtafel besagt: ["*Completum est quod dixi de operatione Solis.*" *Promptuarium Alchemiae*. 1614, S. 414] "Vollendet ist, was ich vom Werk der Sonne gesagt habe." Burckhardt. 1960, S. 220. Als Erklärung führt Burckhardt an: "Vom Werk der Sonne: de '*operatione solis*'; das kann auch 'vom Werk des Goldes' oder, 'von der Herstellung des Goldes' bedeuten." *ibid*, S. 225

²¹⁰ Vgl. [Andreae. 1616, Dies VI, S. 117f.] Dülmen. 1973, Dies VI, S. 109f.

²¹¹ Koßmann. 1966, S. 65

fangenen Blut der Enthaupteten verändert sich das Wesen des Vogels und sein Gefieder nimmt verschiedene Färbungen von Schwarz über Weiß bis "sehr schön" an.²¹²

Nachdem der Vogel dem Ei entschlüpft ist, wird ihm das Blut der Enthaupteten zum Trinken verabreicht, woraufhin er sich in einen großen, schwarzen Drachen verwandelt. Als zunächst schwarzer Drache ist er noch sehr wild, doch während des Verfahrens wird er bald zahm, entsprechend dem allmählichen Entweichen und Auflösen der Materie. Nach der zweiten Speisung verliert der Vogel seine schwarzen Federn und mutiert zu einem weißen Schwan.²¹³ "Der Schwan oder die weiße Farbe sind Zeichen der Reinheit und Sublimation."²¹⁴ Dem Schwan wird wiederum eine Speise verabreicht, wodurch das Gefieder des Vogel "sehr schön" und bunt wird. Das Tier ist nun zum Pfau geworden.

Im fünften Stockwerk wird der Pfau in ein Bad gesetzt.²¹⁵ Nach dem Erhitzen des Wassers verliert er seine Federn und das Bad verfärbt sich blau. Aus dem gefärbten Wasser wird ein blauer Stein gewonnen, mit dem der Vogel eingerieben wird und daraufhin erscheint er als Pelikan. Anschließend opfert sich der Vogel für das endgültige Gelingen des Werkes, weil er freiwillig den Tod auf sich nimmt. Er läßt sich widerstandslos enthaupten.²¹⁶ Das Blut des geköpften Pelikans wird aufgefangen und im Feuer verbrannt.²¹⁷ Nach diesem Vorgang ist

²¹² Vgl. [Andreae. 1616, Dies VI, S. 119ff.] Dülmen. 1973, Dies VI, S. 110ff.

²¹³ Der Drache symbolisiert Schwärze, Gefahr und Tod. Während der Speisung legt er alle seine Unreinheiten ab, woraufhin er weiß wird. Vgl. Rulandus, Martin: *Lexicon alchemiae sive dictionarium alchemisticum*. Frankfurt 1612, S. 189, Eintrag 'Draco' und Koßmann. 1966, S. 66

²¹⁴ Koßmann. 1966, S. 67

²¹⁵ Vgl. [Andreae. 1616, Dies VI, S. 121f.] Dülmen. 1973, Dies VI, S. 111f.

²¹⁶ Vgl. Silberer, Herbert: *Probleme der Mystik und ihrer Symbolik*. Wien 1914, S. 82 und S. 136 und Koßmann. 1966, S. 68

²¹⁷ Vgl. [Andreae. 1616, Dies VI, S. 123] Dülmen. 1973, Dies VI, S. 112. Mit dem Vogel ist der Pelikan gemeint, der "[...] die reine, opferbereite Liebe, die erst die mystische Arbeit des Menschen an sich selbst zur Vollendung bringt, [symbolisiert]". Koßmann. 1966, S. 68. Vgl. auch Fostner. 1977, S. 229-230. Die genannten Farbstufungen, die durch den Drachen, Schwan und Pelikan ausgedrückt werden, entsprechen der Reihenfolge der Farbänderungen im alchemistischen Prozeß, von Nigredo über Albedo bis hin zu Rubedo. Die zeitweise entstehenden Zwischenfarben werden durch den Pfau verbildlicht. Bei den Farbstufen handelt es sich um den alchemistischen "Pfauenschwanz". Vgl. hierzu Abschnitt IV.I. der Arbeit. Die Farbabfolgen sind in der Romanhandlung durch die Veränderung des Vogels gegenwärtig, und der glückliche Ausgang des Prozesses wird durch den Phönix angekündigt. In der christlichen Kunst erscheint der Phönix als Hinweis auf Unsterblichkeit und ewiges Leben. Weiterhin ist "[in] der altchristlichen Literatur [...] häufig vom Phönix als Auferstehungssymbol sowohl allgemein, als mit Bezug auf Christus den wahren Sonnengott, die Rede, der aus Leidensglut und Tod siegreich erstand. [...] schließlich wurde der Phönix auch Symbol der armen Seele und ihrer Läuterung in den Flammen des Fegefeuers." Fostner. 1977, S. 233. Im Sinne der Wiedererneuerung ist er auch alchemistisches Symbol. Vgl. zu

aus dem Vogel ein Phönix geworden, aus dessen Asche jetzt wieder neues Leben entstehen kann. Die Asche ist das Zeichen für den im Feuer gereinigten sowie verklärten Körper. Hiermit ist die letzte Metamorphose vollzogen, die den Übergang zur Wiedergeburt bildet.²¹⁸

Während einige der Adepten zur Goldgewinnung abgerufen werden, wohnen die anderen den Ereignissen im siebten Stock bei. Dort wird die Asche des Vogels mit Wasser angefeuchtet, so daß daraus ein dünner Teig entsteht.²¹⁹ Aus diesem werden Mann und Frau geformt, die dadurch wiedergeboren werden. Damit ist die fünfte Stufe des alchemistischen Prozesses, die Neuformung des Flüchtigen vollzogen. Sie deutet die Vollkommenheit des Königspaares an, die ihnen am Anfang der Geschichte, vor ihrem Tod, nicht gegeben war.

Doch ihre Wiedergeburt ist noch nicht vollständig abgeschlossen, denn das Königspaar ist nicht beseelt. Zwar sind Körper und Geist in dem Paar bereits vereint, allerdings haben sie nicht ihre volle menschliche Gestalt erlangt, da ihnen jegliche Lebendigkeit fehlt. Deshalb werden die beiden Wesen in der sechsten Prozeßstufe von den Adepten mit dem zuvor aufgefangenen Blut des Pelikans begossen, woraufhin diese durch die zurückkehrenden Seelenflammen wiedergeboren werden. Das Königspaar ist nun vollendet.²²⁰ Bei den Flammen handelt es sich um die Seelen, die Rosenkreutz während der "Nachtmeerfahrt" gesehen hatte.²²¹ Mit der Beseelung des vergeistigten Leibes ist die "Chymische Hochzeit" vollzogen und das in verklärter Gestalt zum Leben zurückkommende Königspaar ist vollständig.

Durch die Verklärung ist die siebte und letzte Prozeßstufe des Sublimationsvorganges erreicht. Die Jungfrau Alchimia bringt dem Brautpaar weiße Kleider, die durch ihre Farbe die "[...] gewonnene höchste und reinste Vollkommenheit [symbolisieren]"²²². Als Zeichen ihrer wiedergewonnenen Macht tritt

der Bedeutung des Phönix Wolf, W.: Der Vogel Phönix und der Gral. Studien zur deutschen Philosophie des Mittelalters. München 1950 und Broek, Roelof van den: The myth of the Phoenix. According to classical and early Christian traditions. Leiden 1972

²¹⁸ Vgl. [Andreae. 1616, Dies VI, S. 123ff.] Dülmen. 1973, Dies VI, S. 112ff. sowie Valentinus, Basilius: *Zwölf Schlüssel*. in: Frater Basilii Valentini Chymische Schriften. Richter, Gottfried (Hrsg.). Hamburg 1677, S. 32 und Koßmann. 1966, S. 68f.

²¹⁹ Wasser und Blut deuten auf das flüssige und geistige Element hin.

²²⁰ Vgl. [Andreae. 1616, Dies VI, S. 125ff.] Dülmen. 1973, Dies VI, S. 114ff.

²²¹ Auch die Seelen der anderen zuvor enthaupteten königlichen Personen vereinigen sich so im Brautpaar.

²²² Koßmann. 1966, S. 72. Vgl. auch [Andreae. 1616, Dies VI, S. 127f.] Dülmen. 1973, Dies VI, S. 115f. Mit diesem Vorgang ist die siebte alchemistische Stufe vollzogen und das

das Königspaar in seinen weißen Kleidern vor die Adepten, und am siebten Tag kehren alle Erwählten mit dem Königspaar zum Schloß zurück, um das Gelingen des "Großen Werkes" zu feiern.²²³

Während des Romans ist der fromme und gottesfürchtige Christian Rosenkreuz der Einzige, der keinerlei Täuschung unterliegt. Durch seine Geisteshaltung erfährt er mehr als alle anderen und erlangt Zutritt zu den Geheimnissen und Schätzen des Schlosses. Dahingegen werden die anderen Auserwählten in verschiedenen Situationen irreführt, da ihnen die rechte Geisteshaltung fehlt. Mit diesem Roman

"[...] sollen die Gelehrten, Andreaes Umfeld, vom Irrtum der falschen, betrügerischen Alchemie zum rechten Verständnis einer wahren Alchemie geführt werden, die ihre Voraussetzung in der Demut und Gottesfurcht, aufgezeigt an der paradigmatischen Geisteshaltung des Christian Rosenkreuz, hat. Ohne Demut und Gottesfurcht findet keiner Erkenntnis und Gottes Gnade"²²⁴.

Die Geschichte der "Chymischen Hochzeit" verfolgt zwei Absichten. Auf der einen Seite fordert der Roman dazu auf, der Geisteshaltung des Christian Rosenkreuz nachzugehen. Dabei ist das Ziel "[...] die Gewinnung der inneren Harmonie und idealen Einheit von Leib, Seele und Geist [...]"²²⁵. Auf der anderen Seite wird durch das Romanende auf die Harmonisierung der Geschlechter in vollkommener Einheit verwiesen. Die androgyne Verschmelzung in der "Chymischen Hochzeit" bleibt jedoch utopisch, da es sich um ein göttliches Prinzip handelt, das für den Menschen unerreichbar ist. Mit Hilfe der oben erwähnten Geisteshaltung könnte sich der Mensch jedoch dem göttlichen Prinzip nähern.

"Große Werk" vollbracht. Wie zu Beginn der Geschichte die schwarzen Kleider der Königsleute auf ihren Tod hinweisen, prophezeien die weißen jetzt die Vollkommenheit.

²²³ Vgl. [Andreae. 1616, Dies VII, S. 132-146] Dülmen. 1973, Dies VII, S. 117-124

²²⁴ Dülmen. 1973, S. 71

²²⁵ Koßmann. 1966, S. 72/73. Hierzu ist noch zu bemerken, daß der beschriebene Weg fast wichtiger ist, als das Ziel, da es Gott vorbehalten ist. Doch mit Gottes Hilfe kann der Mensch das Ziel verfolgen, kann sich ihm und der damit eingeschlossenen Vollkommenheit annähern.

Als "[...] eine allegorische Parabel auf den alchemistischen Prozeß und die Suche nach spiritueller Transzendenz, [die] dabei im Zentrum steht"²²⁶, gibt der Roman konkreten Aufschluß über Horns gedanklichen Anstoß in Bezug auf die Alchemie, insbesondere zu ihrem Werk *Die chymische Hochzeit* (1991), mit dem sie diese literarische Vorlage in die bildende Kunst umsetzt.²²⁷

²²⁶ Spector. 1994, S. 72

²²⁷ Zu dem Werk *Die chymische Hochzeit* (1981) bzw. das *Blaue Bad* vgl. Kapitel V.1.1 und V.2.1.

V. DAS THEMA DER ANDROGYNIE IN HORNS WERKEN

V.1 ANDROGYNE ASPEKTE IN HORNS ALCHEMISTISCHEN WERKEN

Das grundlegende Bestreben der Alchemie, durch die Vereinigung von Gegensätzen sowohl in materieller als auch in spiritueller Hinsicht eine höhere Daseins- und Bewußtseinsebene zu erlangen, trifft sich mit Rebecca Horns Vorstellungen von Androgynität, die im Folgenden erörtert werden sollen.²²⁸

In ihren Arbeiten greift Horn die alchemistischen Hauptaspekte auf: das Interesse an der Wandlungsfähigkeit der Dinge sowie an der Neubildung und Vereinigung von Gegebenem. Mit Hilfe alchemistischer Symbole, Materialien, Transformations- und Prozeßstufen und ihrer ganz eigenen alchemistischen Symbolsprache zeigt Horn ihre individuelle androgyne Betrachtungsweise auf. Laut Beil findet die Künstlerin in der Alchemie

"[...] eine Wissenschaft der ewigen Sehnsucht nach Ganzheit, deren Gewinnung des philosophischen Goldes aus dem unedlen Metall vor allem eine Metapher für die Befreiung des Menschen von seinen Lebenswidersprüchen, so der Frau-Mann-Dualität in ihm, darstellt"²²⁹.

Rebecca Horn selbst bringt zum Ausdruck, daß

"[...] alchemy is a visualising progress, but in the end it serves to take your consciousness to a higher plane"²³⁰.

An dieser Stelle sei nochmals das siebte hermetische Prinzip erwähnt, das von größter Bedeutung für die Androgynitätsvorstellung innerhalb der Alchemie ist und so auch den Grund- und Leitgedanken für die zu besprechenden Werke bildet:

"Geschlecht ist in allem, alles hat männliche und weibliche Prinzipien, Geschlecht offenbart sich auf allen Ebenen."²³¹

²²⁸ Zu Horns androgynen Vorstellungen sei zudem auf die Einleitung aufmerksam gemacht, in der die persönliche Betrachtungsweise der Künstlerin dargelegt ist.

²²⁹ Beil. 1992, S. 14

²³⁰ Horns Antwort auf die Feststellung von Morgan: "And what you are offering seems to be a progress of personal transformation, as in alchemy". Horn. in: Morgan, Stuart: *Round the Horn. Rebecca Horn interviewed by Stuart Morgan*. in: Frieze, September-Oktober 1994, o.S.

²³¹ Gebelein. 1991, S. 44

V.1.1 DIE CHYMISCHE HOCHZEIT, 1981 (Abb. 12)

Zentrum der Betrachtung ist zunächst das Werk *Die chymische Hochzeit*, da dieses am deutlichsten Horns Bezug zur Alchemie widerspiegelt. *Die chymische Hochzeit*, auch das *Blaue Bad* genannt, ist ursprünglich in Horns Film "La Ferdinanda: Sonate für eine Medici-Villa" (1981) eingebettet.²³² Daher ist es notwendig, hier den Film näher zu erläutern, wobei die besondere Aufmerksamkeit vor allem auf die Szenen gelegt werden soll, in denen das *Blaue Bad* vorkommt.

In "La Ferdinanda" läßt sich inhaltlich kaum eine Stringenz im Handlungsablauf festmachen. Es geht vielmehr um die Gleichzeitigkeit mehrerer Existenzen, Ereignisse und Aktivitäten, die sich in der toskanischen Medici-Villa abspielen.

Der Handlungsrahmen des Films ist durch die An- und Abreise der einstigen Diva Caterina de Dominicis - der Eigentümerin der Villa - gegeben, die in Begleitung ihrer Nichte Simona und dem russischen Cellisten Micha das Haus an einem Wochenende besucht. Während der Autofahrt liest Simona laut aus ihrem Buch ein Paar Sätze aus der "Chymischen Hochzeit" von Andreae vor:

"Der arme Vogel legt von selbst demütig seinen Hals auf das Buch und ließ sich den Kopf von einem von uns gutwillig abschlagen [...] sein Tod ging uns sehr zu Herzen [...]."²³³

In Parallelschnitten zeigt der Film weitere Gäste sowie das Haus- und Küchenpersonal, das sich in weitgehend leeren Räumen der Villa aufhält. Alle geben durch seltsam anmutende Tätigkeiten ein fälschliches Bild von Lebenslust wieder; jede Gegebenheit wirkt simuliert.

Caterina, die auf Grund ihrer gescheiterten Laufbahn als Opernsängerin zu einer Kunstfigur stilisiert ist, bleibt ihrer extravaganten Rolle verhaftet und nährt mit Luxus und Großzügigkeit die weitläufigen Familienangehörigen, die sich mit ihr in der Villa aufhalten. Ihr Vetter, Dr. Marchetti, Facharzt für Lungenerkrankheiten, ist Dauergast des Hauses. Nach einem Skandal (er war in der Vergangenheit in eine Reihe von Todesfällen verwickelt) gibt er sich hier nun

²³² Obwohl das Werk in Ausstellungen auch als eigenes Objekt präsentiert wird, ist es vorerst für den Film entstanden, zudem Horn sowohl das Drehbuch geschrieben, als auch die Regie geführt hat. Nähere Angaben zum Film sind im Anhang in der Filmographie nachzulesen.

²³³ Rebecca Horn. 1981, o.S.

vorwiegend seinen ornithologischen und genealogischen Studien hin. Mit Experimenten an weißen Pfauen, die ihm im Garten und Keller wie Patienten ausgeliefert sind, versucht er, mit Hilfe von Injektionen in die Pfaueneier, Zwittertiere zu züchten. In einem behelfsmäßig eingerichteten Studierzimmer behandelt er mit seiner überaus adretten Assistentin, der Pflegerin Paola, nicht nur mit ordentlicher Sorgfalt die Vogeleier, sondern auch einige ihm anvertraute Patienten: einen an den Rollstuhl gefesselten Jüngling, der schweigend das Treiben beobachtet und die Ballettänzerin Simona, die sich eines Tages dem Auftritt verweigert hat und sich seitdem in ihre verschiedenen Krankheiten flüchtet. Ein weiterer Gast ist der homosexuelle Mr. Sutherland. Er gibt sich als Kunsthistoriker aus und klopft unter den neugierigen Blicken der Zwillingmädchen Petra und Romana die Wände der Villa nach Zeichen ab, während sein junger amerikanischer Freund Larry den Küchenjungen Mario verführt. Unterschiedliche Szenen zeigen den Cellisten Micha, ein Schützling Caterinas, in seinem kahlen Zimmer, wo er sich konzentriert auf sein nächstes Konzert vorbereitet. Die ritualisierten Arbeiten und Begebenheiten, die sich in der Villa ereignen, werden jedoch gestört und bringen Unruhe in das Haus. Dazu trägt eine Hochzeit im Waffensaal bei, in dem ein Eis- und ein Kühlschrankfabrikant fröhlich die Vermählung beider Unternehmen feiern und ein Verbrechen, dem Larry zum Opfer fällt. Mr. Sutherland verdrängt den Zwischenfall und nimmt sich einen "Ersatzliebhaber", Caterina reist ab. Dr. Marchetti, der sich von allen Besuchern unentwegt in seiner Arbeit gestört fühlt, reagiert sich aggressiv an einem weißen Pfau ab, als er mit seiner Waffe auf ihn zielt.

Die Charaktere tauchen in verschiedenen Szenen immer wieder auf und erzählen im Spiel der Assoziationen stets eine neue Geschichte. Doch sind da nicht nur die Protagonisten und auch Tiere, die sich treffen, einander begleiten und voneinander abhängig sind, indem sie sich sowohl anziehen als auch abstoßen. Es gibt auch einige Räume, die den nahezu vielfältigen, von Horn eingesetzten Utensilien und Maschinen vorbehalten sind. Diese Objekte und Maschinen agieren gleichberechtigt zu den Protagonisten. Sie breiten ihr Innenleben im Raum aus, wobei oftmals die Grenzen zwischen Dingen und Lebewesen flie-

ßend ineinander überzugehen scheinen.²³⁴ Weiterhin enthält der gesamte Film Zitate und Anspielungen auf die Alchemie. Das wird besonders in den Szenen deutlich, in denen das Objekt *Die chymische Hochzeit (Blaues Bad)* integriert ist.

Das *Blaue Bad* ist im Zentrum des Raumes des Cellisten Micha plaziert: Das Bad, ein fast zwei mal zwei Meter großes, etwa kniehohes Glasbecken ist mit blaugefärbtem Wasser gefüllt. Ein in großen Buchstaben gedruckter Text bedeckt den Beckenboden und schimmert weiß im blauen Wasser.

Die Textpassage ist ein Zitat aus Johann Valentin Andreaes Roman "Chymische Hochzeit: Christiani Rosencreutz. Anno 1459"²³⁵. Es wird von Simona, die in diese Szenerie involviert ist, in leicht modernisierter Fassung per Off-Ton gesprochen, und erhält dadurch, weil es nicht in den Filmdialog eingepaßt ist, einen wichtigen Stellenwert im Werk. Simona zitiert die folgende Geschichte eines Vogels, während Micha konzentriert "Don Quichote" auf seinem Cello spielt und das *Blaue Bad* sich durch seine Musik in Wellenbewegungen versetzt:

"In diesem Saal war unserem Vogel ein Bad bereitet, das wurde mit weißem Pulver versetzt, so daß es wie Milch aussah. Dann wurde das Wasser abgekühlt, ehe man den Vogel hineinsetzte. Er war wohl zufrieden, er trank daraus und trieb allerlei Kurzweil. Nachdem das Wasser sich durch die Ampeln zu erwärmen anfang, hatten wir alle Not, unseren Vogel im Bad zu halten. Wir deckten einen Deckel über den Kessel, ließen aber seinen Kopf durch ein Loch herausragen, bis er in diesem Bad alle Federn verlor und so glatt wurde wie eine Mensch. Unserem Vogel wurden im Bad alle seine Federn ganz zerstört und von ihnen das Bad blau gefärbt. Wir ließen den Vogel frei. Er sprang von selbst aus dem Kessel und war so glänzend glatt, daß es eine Lust war, ihn anzusehen. Inzwischen wurde das Bad eingekocht, bis es zu einem blauen Stein destilliert war. Wir nahmen den blauen Stein heraus, zerrieben

²³⁴ Die verwendeten Utensilien und Maschinen haben durch wiederholende Bewegungen und Griffe, mit denen sie bedient werden, sei es das Aufziehen einer Spritze, das Öffnen und Schließen eines Rasiermessers oder das Anlegen eines Gewehres, Teil an den ritualisierten Vorgängen und Abläufen des Lebens in der Villa.

²³⁵ Die Romangeschichte von Andreae ist im Abschnitt IV.II. zusammengefaßt worden.

ihn, zerstießen ihn fein, und schließlich wurde mit dieser Farbe des Vogels ganze Haut angemalt. Da war er noch wunderbarer anzusehen: denn er war nun ganz blau und der Kopf blieb weiß."²³⁶

Das Zitat betrifft das *Blaue Bad* in der fünften Stufe des alchemistischen Prozesses, der nach dem "Prinzip der Trennung" durch Destillation, Verdampfung und Kondensierung im hermetischen Gefäß vorgenommen wird.²³⁷

Weitere Parallelen zu Andreaes Roman und zu der alchemistischen Auffassung der Wandlung und Vereinigung stehen in Beziehung mit jeweils einem Objekt, das in den Film integriert ist.²³⁸ Die Werke sind gleichzeitig zu der oben genannten Szene in Geschehnisse verwickelt und thematisieren zusätzlich die androgyne Idee der *Chymischen Hochzeit*. Dabei richtet sich die Aufmerksam-

²³⁶ Das von Simona in modernisierter Fassung gesprochene Zitat aus Andreaes Roman ist auf dem Beckengrund des *Blauen Bades* abgedruckt. Es besagt im Original:

"In diesem Saal war unserem Vogel ein Bad bereitet,
diss wurde mit weißem Pulverlin also geferbet,
daß es ein Ansehen hatte, als were es lauter Milch.
Nun war es erstlich kühl, da man den Vogel hineinsetzet, dessen er wohl zufriede war,
tranck darauss und spielte kurzweilig. Nach dem es aber von Ampeln so darunter gesetzt
wurden, anfangen zu erwarmen,
hatten wir zu schaffen, ihn im Bad zu erhalten,
decketen desswegen einen Deckel über den Kessel.
Und ließen ihm den Kopf durch ein Loch herauss,
ragen, biss er also in solchem Bad alle Federn
verlohr, und so glat wurde als ein Mensch. Unserem
Vogel wurden auch in solchem Bad alle seine Federn gantz
verzehret, und von ihnen das Bad blaw geferbet.
Endlich ließen wir dem Vogel Luft, der sprang
selbstn auss dem Kessel und war so glantzent glat,
daß es ein Lust anzusehen war. Hizwischen wurde
ein stark Fewr unter dem Kessel gemacht, und dass
Bad eingesotten, bis es gantz zu einem blawen Stein
Wurde, den namne wir herauss, stiessen ihn ernstlich,
darnach musten wir ihn auff einem Stein ainreiben, und
entlich mit solcher Farb dem Vogel sein gantze Haut
ubermahlen. Da war er noch wunderlicher anzu-
sehen, denn er war gantz blaw biss an den Kopff, der
blieb weiss."

Entnommen aus: Rebecca Horn. *The Glance of Infinity*. Bd. I. Haenlein, Carl (Hrsg.). Ausst.-Kat. Kestner Gesellschaft Hannover. Zürich u.a.O. 1997, S. 98. Eine genaue Angabe zu diesem Text ist nicht gegeben, doch er ist wörtlich bei [Andreae. 1616, Dies VI, S. 120ff.] Dülmen. 1973, Dies VI, S. 111f. wiedergegeben.

²³⁷ Vgl. zum fünften Arbeitsprozeß - "Destillation" - Uyldert. 1984, S. 164 und Gebelein. 1996, S. 48, Tab. 1. Zum Bad vgl. Dimitrijevic. 1984. o.S. und Abschnitt IV.2. dieser Arbeit.

²³⁸ Während Micha mit seinen Übungen zu Don Quichotes Liebestraum an Dulcinea begonnen hat und im Waffensaal die letzten Vorbereitungen für die Hochzeit getroffen werden, wird die Geschichte des Vogels im Off weitergeführt: "Als wir die Kugel öffneten, war nichts rotes mehr darin, sondern ein schönes schneeweises Ei. Wir standen mit Freuden um dieses

keit auf die drei nachstehenden Werke: auf die *Pfauenmaschine* (1979/80, Abb. 5), auf zwei Schaukeln, betitelt mit *Dialog der Silberschaukeln* (1979, Abb. 18) und auf das Objekt *Der zitternde Tisch* (1979, Abb. 19).

Die *Pfauenmaschine* besteht aus langen weißen Pfauenfedern, die an Aluminiumstäben befestigt sind. Durch einen Motor angetrieben, öffnet sich die Maschine und schlägt ihr "Pfauenrad".²³⁹ Horn scheint bei dieser Maschine von Roussels Objekt *Iriselle*, einem buntgefiederten Vogel, inspiriert worden zu sein, das er im sechsten Kapitel seines Romans "Locus Solus" vorstellt:

"Ayant vaguement, en plus menu, l'apparence majestueuse d'un paon, l'animal nous fut donné par Canterel comme une *iriselle* [...]. Prodigieusement développé, l'appareil caudal, sorte de solide armature cartilagineuse, s'élevait d'abord verticalement, pour s'épanouir vers l'avant à sa région supérieure, créant au-dessus du volatile un véritable dais horizontal. La partie interne était nue, alors que, de l'extérieur, partaient de longues plumes touffues rejetées en arrière ainsi qu'une fabuleuse chevelure."²⁴⁰

Während der Hochzeitsansprache der Industriellenfamilien, in der wiederum Passagen aus Andreaes Roman aufgegriffen werden, öffnet die im Kellergemach wie ein weißer Pfauenschweif ruhende *Pfauenmaschine* ihren Schweif zu einem imposanten Rad, das jetzt annähernd zwei Meter in den Raum ragt.²⁴¹ Das Öffnen der Pfauenmaschine weist direkt auf die Vermählung der Brautleute hin. Das wird zusätzlich durch die Tatsache verstärkt, daß die Pfauen nur während der Paarungszeit ihr werbendes Rad schlagen.²⁴²

Im Anschluß an die Gebärde des Pfaus beginnen in einem leeren Raum zwei silberne Schaukeln (*Dialog der Silberschaukeln*) langsam und nacheinander zu schwingen. Das fortwährende Schaukeln ereignet sich zeitgleich zu der von Simona zitierten Romanpassage aus der "Chymischen Hochzeit", in der das

Ei herum. Als ob wir es selbst gelegt hätten." Rebecca Horn. 1981, o.S. Vgl. auch [Andreae. 1616, Dies II, S. 117] Dülmen. 1973, Dies II, S. 109

²³⁹ Horn konstruierte 1982 eine weitere "Pfauenmaschine". Dort sind die weißen Pfauenfedern durch Aluminiumstäbe ersetzt worden, mit denen die Maschine ihr imposantes Rad schlägt.

²⁴⁰ Roussel, Raymond: *Locus Solus*. Pauvert, Jaen-Jacques (Hrsg.). Montreuil 1965, Kapitel 6, S. 244. Vgl. auch Wagner. 1994, S. 28

²⁴¹ "Das künstliche Liebeswerben im Kellergewölbe hat seinen Höhepunkt erreicht, das gespreizte Pfauenrad vibriert im Raum, seinen orgastischen Zustand genießend." Rebecca Horn. 1981, o.S.

²⁴² Vgl. dazu Horn. in: *Die Bastille-Interviews I*. 1994, S. 25

Königspaar wieder zum Leben erweckt wird, und damit ihre Vereinigung vollzogen ist.²⁴³ Durch den Rhythmus des Schaukelns ist anzunehmen, daß im gegenseitigen Einverständnis das Ziel einer androgynen Einheit erlangt wurde. Doch die Metaphorik des Schaukelns veranschaulicht nur

"[...] die Unwandelbarkeit menschlichen Verlangens und dessen unendliches Streben nach der ersehnten emotionalen und physischen Erfüllung - ein Verlangen, dessen Erfüllung seiner innersten Natur zufolge immer nur hinausgeschoben wird"²⁴⁴.

So wird hier die Einheit im alchemistischen Sinne stets angestrebt, doch nie erreicht. Es bleibt ein endloses Duett ohne Anfang und Ende.

Ein weiteres Ereignis nimmt während der Feier seinen Lauf. Im Nebenraum des Hochzeitsaales beginnt *Der zitternde Tisch*, ein riesiger hochbeiniger Holztisch, auf und ab zu hüpfen. Seine heftigen Bewegungen setzen wiederum gleichzeitig zur Vermählung der Brautleute ein, wodurch auch er unmittelbar auf die Verbindung des jungen Paares anspielt.

Der *Zitternde Tisch* ist eine metaphorische Verschmelzung zweier Teile und symbolisiert damit die harmonische Einheit, in der die geschlechtlichen Differenzen aufgehoben sind. Er ist zu einer "Braut- und Bräutigam-Maschine" geworden.²⁴⁵

Der Tanz des Tisches, der die Handlung des Films abschließt, ist durch die einfließenden Elemente aus der Alchemie Sinnbild einer androgynen Verbindung geworden. Zudem gewinnt der Film durch alchemistische Bezüge und mit den zitierten Texten eine symbolische Ebene, die ganz allgemein das "Ritual

²⁴³ Der von Simona gesprochen Text im Off wird von Michas Cellospiel begleitet - er spielt wiederholende Varianten zu Don Quichotes Tod: "Wir öffneten die Förmchen, darin lagen zwei helle und durchsichtige Figürlein; ein Knäblein und ein Weiblein, jedes vier Zoll lang. Diese engelsschönen Kinder legten wir auf zwei Atlaskissen und betrachteten gerührt ihre Gestalt. [...] von des Vogels Blut, das zuvor in der goldenen Schale aufgefangen war, ließen wir ein Tröpflein nach dem anderen in den Mund der Menschengestalten fallen. Davon wuchsen sie augenscheinlich und wurden zusehends schöner. Ehe das ganze Blut verbraucht, waren sie schon von stattlicher Größe, aber sie hatten noch keine natürliche Wärme und kein Gefühl, trotz liebhafter Farbe. [...]. Wir saßen still da, bis unser Brautpaar erwachte, dann stellte sich das mutwillige Cupido ein, flog hinter den Vorhang und fixierte sie." Rebecca Horn. 1981, o.S. Vgl. auch [Andreae. 1616, Dies VI, S. 126ff.] Dülmen. 1973, Dies VI, S. 114ff.

²⁴⁴ Spector. 1994, S. 66

²⁴⁵ Vgl. *ibid.*, S. 71f. *Der zitternde Tisch* wird in Kapitel V.3.8 noch ausführlicher behandelt.

einer Transformation"²⁴⁶ ausdrückt. Daher sind "La Ferdinanda", in der der Gedanke der Annäherung und Vereinigung filmisch umgesetzt wird, und der Roman, in dem Andreae den alchemistischen Prozeß literarisch vermittelt, elementar für die androgyne Betrachtung des Ausgangswerkes, der *Chymischen Hochzeit*.²⁴⁷ Zwar visualisiert das Bad in seiner Präsentation zunächst nur einen Umwandlungsprozeß, sozusagen eine Zwischenstation, doch wird durch den weiteren Verlauf des Romans und des Films mit dem Ausgang der Vermählung auf eine zwitterhafte Vereinigung verwiesen, was durch die in den Film integrierten Objekte untermauert wird.

V.1.2 METAMORPHOSIS OF BEATRICE, 1986 (Abb. 20)

BOXES OF PHOENIX, 1983

Auch das folgende Werk steht in direkter Beziehung zum alchemistischen Vorgang. Doch im Gegensatz zur *Chymischen Hochzeit*, die durch die literarische Vorlage und durch die integrierten Elemente alchemistisch bestimmt ist, wird in dem Werk *Metamorphosis of Beatrice* ein anderer Aspekt wichtig. Einerseits deuten der Werkaufbau und andererseits die gewählten Farben der Materialien auf die Alchemie hin. Der Abfolge der Farbveränderungen im alchemistischen Prozeß, von der Schwärzung über die Weißung bis zur Rotfärbung, entsprechen die drei Farben in Horns Arbeit: Schwarz, Weiß und Rot.

Drei geschlossene, in Metallrahmen gefaßte Glaskästen beinhalten pulverartige Materialien unterschiedlichster Farbgebungen. Der oberste Kasten ist randvoll mit schwarzem Pulver gefüllt, der mittlere ist dahingegen nur halbvoll. Er enthält weißlich-graue Asche. Eine geringe Menge von rotem Material ist dem untersten Behälter zugefügt, dessen Glasscheiben einige rote Spritzer aufzeigen. Zusätzlich beherbergt er ein Straußenei, das in der roten Substanz eingebettet liegt.

²⁴⁶ Der Ausdruck der Künstlerin fiel während des Gesprächs mit Ludo Bekkers. Horn. in: Rebecca Horn. Ein Gespräch über Objekte und Filme. Rebecca Horn im Gespräch mit Ludo Bekkers, Produktion RTB Brüssel. WDR 1983

²⁴⁷ So, wie das Werk in Ausstellungen präsentiert wird, ist das Thema der Androgynie auch ohne die filmischen Handlungsstränge evident. Allein durch den Titel wird die zweigeschlechtliche Einheit zum Inhalt des Werkes.

Die geschlossenen Kästen stehen für die zeremoniellen Behälter in der Alchemie, in der die einzelnen Phasen der Umwandlung stattfinden. Folglich ist der oberste Kasten mit seinem schwarzen Material das Behältnis, in dem sich Nigredo vollzieht. Die weiße Farbe des mittleren Behälters steht für die Reinigung und die rote Farbe des untersten weist auf die Vollendung des Prozesses hin.²⁴⁸ Den gelungenen Umwandlungsprozeß verdeutlicht zusätzlich das Ei. Zwar wird es in der Alchemie zunächst als "prima materia" angesehen, doch zeigt es ferner das Resultat des Prozesses auf, denn das Ei birgt in sich die drei alchemistischen Prinzipien: Sal, Merkur und Sulfur. Sal steht dabei für die Eierschale, Merkur für das Eiweiß und Sulfur für das Eidotter.²⁴⁹ Diese drei Prinzipien werden in der ersten Stufe "Seperatio" getrennt, wozu die Farbe Schwarz gehört. Die zweite Stufe "Purificatio", verbildlicht mit der weißen Farbe, reinigt die getrennten Prinzipien. Die dritte Stufe "Cohabatio", der die Farbe Rot entspricht, fügt schließlich die drei Prinzipien wieder zusammen.²⁵⁰ Das Ei ist die Urmaterie, in dem sich das Leben vollzieht, und

"[aus] dem Urstoff entspringen die dualen Gegensätze: oben-unten, gut-böse etc. und die zwei Prinzipien der Alchemie: Sulfur und Merkur, die auch mit männlich und weiblich gleichgesetzt werden"²⁵¹.

Die getrennten Prinzipien werden jedoch wieder durch Sal vereint, dem dritten Prinzip der Urmaterie, das "[...] als Vermittler zwischen den beiden anderen zu verstehen [ist]"²⁵².

Der androgyne Charakter des Werkes wird ferner durch die Zahlensymbolik unterstützt, in diesem Fall durch die Zahl Drei. Die Zahl steht für die drei Prozeßphasen in der Alchemie, die hier durch die drei Kästen und die drei Farben verkörpert werden. Sie weist außerdem auf die drei bereits genannten Prinzipien

²⁴⁸ Vgl. Kapitel IV.1: Androgyne Vorstellungen in der Alchemie.

²⁴⁹ Vgl. Gebelein. 1996, S. 429

²⁵⁰ Vgl. *ibid.*, S. 53f.

²⁵¹ *ibid.*, S. 58

²⁵² *ibid.*, S. 68. Vgl. auch Wirth, Oswald: *Le Symbolisme Hermétique*. Paris 1969, S. 16. Böhme lehrt in diesem Zusammenhang: "Das Salz ist der Vater der Natur, von ihm wird erzeugt der Sulphur und Merkur." [Böhme, Jacob. in: Elias, *Artista Hermetica: Das Geheimnis vom Salz*. Stuttgart 1862] Zit. nach Elias, *Artista Hermetica: Das Geheimnis vom Salz*. Freiburg i. Br. 1979, S. 63.

Da es sich hier um ein Straußenei handelt, kommt zusätzlich die Bedeutung des Straußes mit ins Spiel. "[Im] Christentum wurde [der Strauß] zum Sinnbild einer weisen, gerechten Kreatur, deren Augenmerk ausschließlich der Vervollkommnung gilt und der es ablehnt, sich ins Vergangene zu flüchten." Celant. 1994, S. 45

en des Eies hin. Des Weiteren bedeutet die Zahl Drei ganz allgemein "[...] die Überwindung der Entzweiung und drückt in ihrem umfassenden Wesen die Vollkommenheit aus"²⁵³.

Abermals ist es unvermeidlich, den Titel bei der Werkbetrachtung mit einzubeziehen. Das Wort "Metamorphosis" bedeutet "Umwandlung" und bestätigt, daß hier ein Prozeß dargestellt ist. Der zweite Teil des Titels, "Beatrice", bezieht sich auf Dantes Geliebte, die in seinem Roman "La Divina Commedia" (1472)²⁵⁴ eine ausschlaggebende Rolle spielt. Daher ist es notwendig, dieses literarische Werk kurz zu skizzieren, um einen Bezug zu Horns Werk *Metamorphosis of Beatrice* herstellen zu können.

Auch in Dantes Werk ist zunächst die genannte Zahl von großer Bedeutung. Sein Roman ist in drei Teile gegliedert, welche die Reise Dantes durch die drei Reiche des Jenseits beschreiben. Während der Handlung durchquert Dante zuerst die Hölle, das "Inferno", mit der die Farbe Schwarz assoziiert werden kann. Im Fegefeuer, dem "Purgatorium" besteigt er den Läuterungsberg und unterzieht sich einer Reinigung; die Assoziation mit dem reinen Weiß liegt auf der Hand. Schließlich gelangt er ins Paradies, "Paradiso", das für das Reich der Tugend und der philosophischen Erkenntnis steht. Zugleich ist es auch das Reich Gottes und des ewigen Lebens. Daher kann dieser Bereich durch die Farbe Rot gekennzeichnet werden. Der Dreiteilung von Dantes Roman und dessen Farbuordnungen entsprechen die Aufteilungen von Horns *Metamorphosis of Beatrice*.

Einen weiteren Bezug zu Dantes "Divina Commedia" könnte die Nennung des Namens "Beatrice" im Werktitel *Metamorphosis of Beatrice* erklären. Warum ist Beatrice jedoch in Horns Arbeit in der Form eines Eis wiederzufinden? Zur

²⁵³ Wörterbuch der Symbolik. 1991, S. 151. Vgl. auch Endres, Franz Carl: Das Mysterium der Zahl: Zahlensymbolik im Kulturvergleich. Köln 1984, S. 61-71

²⁵⁴ Dante Alighieri: La Divina Commedia. Mantua 1472. Der Roman entstand jedoch bereits in den Jahren zwischen 1307-1321.

Erklärung soll das Gedicht von Horn herangezogen werden. Es wurde 1981 unter dem gleichen Titel wie das später entstandene Werk verfaßt:

"Béatrice se posa par accident sur une étoile
l'étoile explosa.
Béatrice tomba au bord du troisième cercle de l'Enfer
la chute fit d'elle une libellule.
-
Dante la cherche désespérément
avec ses jumelles."

(Rebecca Horn, Paris, 1981)²⁵⁵

Die Bezeichnung "Dante" und "Beatrice" weist in diesem Gedicht zweifellos auf die "Divina Commedia" hin. Horn stützt sich auf das Werk Dantes, doch gibt sie diesem einen anderen Sinn. Die Vorstellung der Idealisierung und absoluten Überhöhung der Beatrice-Gestalt wird von Horn aufgegeben. Indem sie Beatrice in eine Libelle verwandelt, nimmt sie die Geliebte aus Dantes Blickfeld, während er sie verzweifelt mit seinem Fernglas sucht. Horn befreit damit die Beatrice-Figur und schenkt ihr mit der Verwandlung in ein geflügeltes Wesen sozusagen ein neues, eigenständiges Leben.²⁵⁶ Im Kunstwerk findet sich die Idee in der Form des Eis wieder, aus dem das neue Leben entsteht. Horn entzieht auf diese Weise die Frauengestalt aus der Gewalt des männlichen Autors und wirkt dadurch der allgemeinen einseitigen Idealisierung entgegen, die durch den Mann vorgenommen wird. Für diesen Gedanken wird wieder der alchemistische Aspekt wichtig, denn gerade die Alchemie wendet sich gegen eine einseitige Idealisierung und Grenzziehung. Sie zielt im Gegenteil auf die Ganzheitlichkeit und auf die Ausgeglichenheit der Geschlechter - entsprechend dem siebten hermetischen Prinzip.

Erneut muß Dantes Roman in die Betrachtung einbezogen werden, damit Horns Gedanken an ein eigenständiges, befreites Leben der weiblichen Gestalt

²⁵⁵ Horn. in: Rebecca Horn. *Nuit et jour sur le dos du serpent à deux têtes*. Ausst.-Kat. Musée d'art moderne de la ville de Paris. 1986, o.S.

²⁵⁶ Die Libelle ist vergleichbar mit einem Vogel, der "[...] ein Sinnbild für die befreite Seele und für deren Autonomie im himmlischen Urstoff [ist]". Davvetas, Demosthenes: *Der Vogel in der künstlerischen Sprache von Rebecca Horn*. in: Parkett, Nr. 13, 1987, S. 59

Beatrice sowie den Gedanken an die gleichwertige Stellung von Mann und Frau nachvollzogen werden kann.²⁵⁷

Das Werk *Metamorphosis of Beatrice* gleicht im Aufbau dem nachstehenden Werk *Boxes of Phoenix* (1983)²⁵⁸. Auch hier besteht die Arbeit aus drei Kästen, die jedoch die Elemente Salz, Schwefel und Gold beinhalten.

Abermals können die Kästen für die hermetischen Glasgefäße stehen, die die drei symbolischen alchemistischen Elemente bergen. Das Salz ist das Greifbare, Feste, Materielle, das übrig bleibt, wenn es im Feuer aufgeht und es ist laut Böhme der "Vater der Natur", aus dem Sulfur und Merkur entstehen.²⁵⁹ Dahingegen ist nach Gebelein das Salz der Körper, Sulfur die Seele und Merkur der Geist.²⁶⁰ Merkur, als Symbol für das Vollkommene, kann hier dem Gold gleichgesetzt werden. Somit beinhalten die Kästen die drei Prinzipien, aus denen nach alchemistischer Sicht alle Dinge zusammengesetzt sind.²⁶¹

Das Augenmerk soll zudem auf die Bedeutung des Phönix gerichtet werden, der aufgrund des Werktitels wichtig wird. Nach der Metamorphose des Vogels vom Drachen über den Schwan, Pfau und Pelikan - wie es die Geschichte von Andreae wiedergibt - ist aus dem Vogel in der letzten Umwandlung ein Phönix geworden. Er ist Symbol der Vollkommenheit und zugleich Sinnbild für das Leben nach dem Tod, für die Wiedergeburt.²⁶² Durch die verschiedenartige Symbolik des Phönix wird in diesem Werk das enge Verhältnis von Eros und Thanatos, das dem *Androgyn* zugrunde liegt, deutlich vor Augen geführt.

V.1.3 HYBRID, 1987 (Abb. 21)

In *Hybrid* hängen zwei große geschlossene Glastrichter an Metalldrähten nebeneinander von der Decke herab. Ihre Spitzen befinden sich etwa einen Meter über dem Boden. Der eine Trichter ist vollständig mit Schwefel gefüllt, der

²⁵⁷ Den Gedanken an ein eigenständiges, befreites Leben der Frau hat vor allem Virginia Woolf in "A Room of one's own" (1929) gefordert.

²⁵⁸ Hierbei nimmt Horn wiederum Bezug auf die "Chymische Hochzeit" von Andreae, in dem der Phönix eine besondere Rolle spielt.

²⁵⁹ Vgl. Böhme. in: Elias. 1979, S. 63

²⁶⁰ Vgl. Gebelein. 1996, S. 13

²⁶¹ Vgl. *ibid.*, S. 386, Anm. 10

²⁶² Zu der Geschichte des sich wandelnden Vogels sei auf das Kapitel IV.2: Die Chymische Hochzeit - ein Schlüsselwerk verwiesen. Zum Phönix vgl. Fostner. 1977, S. 232ff.

andere beinhaltet Kohle, ist aber nur noch gering gefüllt. Unter diesem Trichter häuft sich ebenfalls Kohlepulver, so daß der Anschein erweckt wird, als sei der Kohlestaub gerade durch die Spitze des Trichters geriesel.

Die Komposition des Kunstwerkes weist einen starken Labor- und Versuchscharakter auf, der an einen alchemistischen Arbeitsgang erinnert. Die geschlossenen Glastrichter nehmen so die Rolle der zeremoniellen Gefäße in der Alchemiepraxis ein. Der Prozeß äußert sich im herausgetretenen Teil des Kohlestaubes, der für die Phase der Schwärzung steht. Die Phase hat bereits eingesetzt und ist auch fast abgeschlossen, da nur noch eine kleine Menge des Staubes im Behälter vorhanden ist.

Die Kohle, die "[...] das Potential latenter Energie, sei sie materiell oder spirituell, aktiv oder leblos [...]"²⁶³ verkörpert, stellt einerseits den Veränderungsprozeß dar, der in der Abfolge des alchemistischen Experiments unablässig ist. Andererseits ist in diesem Teil des Werkes zugleich ein Neubeginn thematisiert, da nach der Trennung und Verbrennung eines Stoffes auch eine Umwandlung möglich ist.

Auf der einen Seite kann die Kohle auf die zerstörende Phase Nigredo hindeuten, auf der anderen Seite auf die weibliche Seite von *Hybrid*, weil mit dieser Substanz der "Schoß der Erde" assoziiert wird, in dem sich das Leben erneuert.²⁶⁴ Dem "weiblichen" Material steht der Schwefel gegenüber, der symbolisch den "männlichen" Aspekt ausdrückt, denn "[allgemein] wird der Schwefel als Verkörperung des männlichen Zeugungsprinzips, als 'mineralisches Sperma' angesehen"²⁶⁵.

Die beiden weiblichen und männlichen Substanzen Kohle und Schwefel werden in diesem Werk ebenbürtig eingesetzt. Das kommt durch die gleichwertig eingesetzte Menge der zwei Stoffe, durch die jeweils gleich großen Glastrichter und durch die waagrechte Konstellation der Gefäße zum Ausdruck.

Die Bezeichnung "Hybrid" spricht das androgyne Thema an, denn "hybrid" bedeutet "von zweierlei Herkunft, gemischt, zwitterhaft, aus Verschiedenem

²⁶³ Celant. 1994, S. 55

²⁶⁴ Vgl. *ibid.*, S. 55

²⁶⁵ *ibid.*, S. 54

zusammengesetzt".²⁶⁶ Der Titel kann sowohl mythologisch als auch alchemistisch betrachtet werden. "Hybrid" verweist direkt auf *Mercur*.²⁶⁷ Mit seinem wechselhaften Charakter steht er in mythologischer Hinsicht zunächst ganz allgemein für die Möglichkeit einer Umwandlung.²⁶⁸ Doch da er meist als *Hermaphrodit* dargestellt ist, wird besonders die Vereinigung von weiblichen und männlichen Merkmalen in seiner Gestalt verdeutlicht.

In der Alchemie ist *Mercur* dem Quecksilber zugeordnet, das wiederum die Elemente Luft und Wasser vertritt.²⁶⁹ Mit dieser Zuteilung schafft das Quecksilber zudem einen Ausgleich zu den Elementen Feuer und Erde. Beide Elemente sind in *Hybrid* durch die Substanzen Schwefel und Kohle eingebracht, denn das Feuer ist dem Schwefel zugeteilt und die Erde der Kohle. Da nun die Elemente Luft und Wasser den Gegenpol zum Feuer (dem männlichen Schwefel) und zur Erde (der weiblichen Kohle) verkörpern, kann bei einer Vereinigung von Schwefel und Kohle ein zwitterhaftes Gemisch entstehen.

In *Hybrid* wird durch den Titel und die verwendeten Stoffe auf die metaphysische Ablehnung der Dualität durch die Alchemie angespielt.²⁷⁰ Nach der Meinung von Spector scheint

"[diese] von Horn betont sensible Bezugnahme [...] die gekoppelte und untrennbare Präsenz von Männlichem und Weiblichem in ihrem Werk auszudrücken"²⁷¹.

Weiterhin führt sie an, daß im Besonderen das Werk *Hybrid*

"[die] Vorstellung von der Gleichwertigkeit der Geschlechter, das Verwischen gesellschaftlicher vorgeschriebener sexueller Grenzen"²⁷²

aufzeigt.

²⁶⁶ Fremdwörterbuch - Duden -, Eintrag 'Hybrid'. 1982, S. 321

²⁶⁷ Vgl. Spector. 1994, S. 73

²⁶⁸ Vgl. *ibid.*, S. 72. Ferner bemerkt sie zu *Mercur*: "Weder Mann noch Frau konnte er als Mischwesen beiderlei Geschlechts den allumfassenden Charakter seiner/ihrer Existenz vermitteln. Als Gottheit, Geistwesen und Symbol in ständig wechselnder Gestalt [...] verkörpert Mercur in erster Linie die Fähigkeit zur Umwandlung [...]" *ibid.*, S. 72

²⁶⁹ Durch die Zuteilung des weiblichen Elementes Wasser und des männliche Elementes Luft ist er eindeutig als androgynes Wesen charakterisiert.

²⁷⁰ Vgl. Spector. 1994, S. 73

²⁷¹ *ibid.*, S. 73

²⁷² *ibid.*, S. 73

V.1.4 SCHLANGENKLAVIER, 1988 (Abb. 22)

Kohle und Schwefel sind jene Materialien, die sich auf die alchemistische Transformation beziehen. Zu diesen gehört auch Quecksilber, das Hauptelement des *Schlangenklauiers*. Betrachtet der Rezipient das Werk eine Weile, so erfährt er den sich ständig wiederholenden Wechsel von Impuls und Beruhigung.²⁷³

In einem langgestreckten, schwarzen Holzkasten, der mit einer Glasplatte versiegelt ist, sieht der Betrachter eine vier Meter lange Quecksilberlache. Das zunächst glatt schimmernde Quecksilber wird plötzlich durch elektrische Impulse in Bewegung versetzt. Sie durchlaufen wellenförmig die silberglänzende Substanz, bis diese sich angesichts ihrer zähen Kohärenzeigenschaft langsam wieder glättet und schließlich zum Stillstand kommt. Das Changieren zwischen Bewegung, Glättung und Stillstand wiederholt sich kontinuierlich.

Durch Impuls und Beruhigung einerseits und durch das Fließen des Quecksilbers und die Strenge des Kastens andererseits ist schon rein formal der Kontrast als konstituierendes Element in diesem Werk festzustellen. Eine solche Gegensatzbildung wird ferner in Horns Gedicht "A Rather Wild Flirtation. Aufforderung zum Tanz" (1988) zum Ausdruck gebracht. Die erste Strophe bezieht sich auf das *Schlangenklauiert* und besagt:

"Das Hydra-Piano
Die Quecksilberschlange schlummert.
Sie hat im Traum ein kleines Wägelchen verschluckt
das sich Tango schiebend im Inneren ihres großen Leibes bewegt."

(Rebecca Horn, Paris 1988)²⁷⁴

Der lyrische Text weckt beim Betrachter weitere konträre Assoziationen. Stille und Klang werden durch die Worte "schlummern"/"Traum" und "Tango" mit eingebracht. Ruhe und Fluß werden durch die Worte "schlummern" und "bewegt" ausgedrückt. Einen zusätzlichen Antagonismus bildet die Schlange, die

²⁷³ Vgl. Rebecca Horn. Kaisering-Trägerin der Stadt Goslar 1992. Ausst.-Broschüre des Mönchehaus, Museum für moderne Kunst. Goslar 1993, o.S.

²⁷⁴ Horn. in: Rebecca Horn. Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin u.a.O. Stuttgart 1994, Text zu Kat.-Nr. 66, o.S.

sich hier als zitternde Quecksilberspur im Kasten bewegt. Die Schlange ist mit ihrer vieldeutigen und gegensätzlichen Symbolik gleichermaßen Sinnbild für Gut und Böse, für Heilung und Vergiftung, für Tod und Ewigkeit.²⁷⁵

Die Gegensatzbildung ist eine der grundlegenden Bestrebungen in der Alchemie, so daß sich aus den unterschiedlich aufgezeigten Paarkonstellationen im *Schlangenklavier* eine Einheit im Sinne der Androgynie ergeben könnte. Das "Wägelchen", "das sich Tango schiebend im Inneren ihres großen Leibes bewegt", könnte dann als Katalysator zwischen den Antagonismen verstanden werden. Hierbei spielt nun auch die Bedeutung des Tangos eine große Rolle, denn im Tango führen die Geschlechter einen erotischen Dialog, in dem Mann und Frau für die Dauer des Tanzes vereint sind.²⁷⁶

Das Zwitterhafte der Arbeit wird aber am deutlichsten durch das Element Quecksilber hervorgehoben. Als alchemistisches, transformatives Material deutet es einerseits auf Perfektion hin, andererseits auf *Mercur*, der die Personifizierung des *Androgyns* ist.²⁷⁷

Das Streben nach einer endgültigen Vollkommenheit wird im *Schlangenklavier* jedoch stets durch den immer wiederholenden Vorgang des sich bewegenden und innehaltenden Quecksilbers hinausgezögert und der erhoffte Zustand wird nur kurzzeitig erreicht.²⁷⁸

Während der Betrachtung des Werkes können gemischte Gefühle hervorgerufen werden. Sie entstehen auf der einen Seite durch die beruhigende Bewegung des Quecksilbers, auf der anderen Seite wird mit dem Wissen um das verschlossene, hochgiftige Quecksilber eine beängstigende Empfindung ausgelöst. Damit wird deutlich, daß dem erotisch ausgerichteten Werk der Aspekt des Todes sehr nahe steht.

²⁷⁵ Vgl. [Jung. 1944, 469ff.] Jung. 1972, S. 471ff. und Fostner. 1977, S. 228-292

²⁷⁶ Die Bedeutung des Tangos wird bei der Betrachtung der Werke *Der Eintänzer* und *Der zitternde Tisch* dargelegt.

²⁷⁷ Vgl. [Jung. 1944, 404f.] Jung. 1972, S. 337f. und Prinz. 1986, S. 9

²⁷⁸ Daß es sich um kein definitives Gefüge handelt, wird auch im Gedicht durch den Begriff "Traum" ausgedrückt.

V.1.5 ORLANDO, 1988 (Abb. 23)

In *Orlando* stehen zwei schwarze Herrenschuhe parallel, in geringem Abstand zur Wand, am Boden. Einige kleine Kohlestückchen bestäuben und umgeben sie. Den Schuhen gegenüber sind erhöht an der Wand ein Paar elektrische Kupferschlangen montiert. Durch einen Motor angetrieben, entstehen Funken zwischen den beiden Schlangen.

Das Paar der Kupferschlangen legt eine Betrachtung im Sinne der beiden Schlangen des Hermesstabes nahe, die Sulfur und Merkur darstellen. Sind die Schlangen geflügelt dargestellt, dann stehen sie für das flüchtige Prinzip. Durch die Höhe der Montage in Horns Werk könnte angenommen werden, daß ein solcher Zustand vorliegt und ein Wandlungsprozeß wäre damit ankündigt. Eine Erneuerung kann sich aber erst nach einer Zerstörung ereignen. Auf diese zerstörte und verweste Materie des offenbar einstigen Trägers der Schuhe deutet die Kohle hin.

Da die Schuhe einsam verlassen ihren Platz im Raum einnehmen, erwecken sie den Anschein, als sei der Besitzer, der einst in ihnen stand, vom Boden abgehoben, so als hätte er sein irdisches Dasein aufgegeben. Der Eindruck wird durch die sich darüber befindenden Schlangen verstärkt, die eine fiktive Aufwärtsbestrebung unterstreichen. Der Mann hätte somit die Überreste seiner alten Identität zugunsten einer anderen Daseinsform hinter sich gelassen, um nun eine neue, energiegeladene Identität anzunehmen, die in der Form der Funken freigesetzt wird.

Die Vorstellung der Metamorphose wird durch den Werktitel "Orlando" und durch ein Gedicht von Horn untermauert. Der Titel stellt zugleich einen eindeutigen Bezug zum Roman "Orlando. A Biography" (1928)²⁷⁹ von Virginia Woolf dar. Die fiktive Biographie beschreibt das Leben der Phantasiegestalt Orlando, das im 16. Jahrhundert beginnt und im 20. Jahrhundert endet.

Die Hauptfigur wechselt im Laufe seines/ihres Lebens das Geschlecht, denn in der Mitte seines beschriebenen Lebens fällt Orlando in einen siebentägigen

²⁷⁹ Vgl. Woolf, Virginia: Orlando. A Biography. London 1928

Schlaf und erwacht danach als Frau. Die durch den äußeren Geschlechtswandel demonstrierte Vereinigung männlicher und weiblicher Eigenschaften in einer Person und die Akzeptanz der eigenen Androgynität macht es der Romangestalt im Verlauf der Geschichte möglich, eine ausgeglichene und selbständige Dichterin zu werden und ein gelungenes Werk zu schaffen.²⁸⁰

Zu Woolfs Roman schreibt Spector:

"Man wird Orlando im wesentlichen als ein Musterbeispiel 'bisexuellen' Schreibens interpretieren müssen, das Woolf in ihrem kritischen Essay ‚Ein Zimmer für sich allein‘ so dringend empfiehlt."²⁸¹

Daß Orlando sich nicht nur einer äußerlichen Geschlechtsumwandlung vom Mann zur Frau unterzieht, sondern explizit das Thema der Androgynität anspricht, belegt die Textpassage aus dem Roman, die Woolf im Anschluß an Orlandos Erwachen zur Frau verfaßt hat:

"Orlando had become a women - there is no denying it. But in every other respect, Orlando remained precisely as he had been. The change of sex, through it altered their future, did nothing whatever to alter their identity. [...] His memory - but in future we must, for convention's sake, say 'her' for 'his', and 'she' for 'he'- her memory then, went back through all events of her past life without encountering any obstacle."²⁸²

Orlando, der nun die Erfahrung und Sichtweise beider Geschlechter in sich vereint und sich nur auf Grund der Konvention auf die Bezeichnung "er" bzw. "sie" festlegen muß, verweist auf "[...] Woolfs Ideal der Androgynität, das im Zentrum ihrer Theorie kreativen Schaffens steht"²⁸³.

²⁸⁰ Vgl. Kindlers Neues Literaturlexikon. 1992, Bd. 17, S. 828

²⁸¹ Spector. 1994, S. 73. Das "bisexuelle" Schreiben empfiehlt Woolf explizit in einem ihrer Vorträge, der unter dem Titel "A Room of one's own" zusammengefaßt wurde und kurz nach dem Abschluß ihres Romans "Orlando" 1929 entstanden ist. Darin schreibt Woolf, daß es fatal sei nur eine Frau oder ein Mann zu sein. Sie fordert dazu auf, eine Vereinigung der Gegensätze zu vollziehen. Vgl. Woolf. 1949, S. 157

²⁸² *ibid.*, Kapitel 3, S. 127

²⁸³ Kindlers Neues Literaturlexikon. 1992, Bd. 17, S. 828

Zur Installation *Orlando* hat Horn 1988 in Paris das Gedicht "A Rather Wild Flirtation" mit dem Untertitel "Aufforderung zum Tanz" geschrieben. In der vierten Strophe heißt es:

"Sonnenstaub rieselt
Orlando bittet zum Tanz
weiblich-männlich gepolt
sprüht blitzenden Beifall
von seinem Logensitz."

(Rebecca Horn, Paris 1988)²⁸⁴

Das rein männliche Merkmal, verkörpert durch die Sonne, ist in Form des Sonnenstaubs abgeschüttelt worden. Mit der Nennung Orlandos wird deutlich, daß sich die zuvor männliche Figur einem Wandel unterzogen hat, was durch "weiblich-männlich gepolt" in der dritten Zeile unterstützt wird. "Weiblich-männlich gepolt" ist fast wörtlich bei Woolf in "A Room of one's own" wiedergegeben und so ist die Orlando-Figur ganz eindeutig als die Phantasiegestalt von Woolf zu identifizieren.²⁸⁵ Die Bitte zum Tanz drückt die Aufforderung zur Verschmelzung von Mann und Frau aus,²⁸⁶ und der begeisterte Beifall Orlandos gebührt dem neu entstandenen Wesen. Der Prozeß ist nun erfolgreich vollzogen, er/sie hat die neue Identität angenommen und akzeptiert, woraufhin er/sie in der Loge Platz nimmt.

Die Quintessenz des Romans und des Gedichtes lassen wieder einen eindeutigen Bezug zum siebten hermetischen Prinzip der Alchemie zu. Wird der Roman und vor allem das Gedicht direkt auf Horns Werk *Orlando* bezogen, so endet die Betrachtung nicht im flüchtigen Prinzip, was zuvor durch die Assoziation mit dem Hermesstab im geflügelten Zustand anzunehmen war. Nun ist der Umwandlungsprozeß nicht mehr angekündigt, sondern bereits abgeschlossen. Wird das Kupferschlangenpaar weiterhin als die beiden Schlangen des Hermesstabes aufgefaßt, jedoch nun im ungeflügelten Zustand, so stellen sie Sulfur und Merkur dar. Sulfur und Merkur verkörpern wiederum das maskuline und feminine Prinzip; darauf kann sich die dritte Gedichtzeile "weiblich-

²⁸⁴ Horn. in: Rebecca Horn. 1994, Text zu Kat.-Nr. 63, o.S.

²⁸⁵ Vgl. Woolf. 1949, S. 157: "[...] one must be women-manly or man-womanly."

²⁸⁶ Zum Thema "Tanz" vgl. die Werke *Der Eintänzer* und *Der zitternde Tisch*.

männlich gepolt" beziehen. Die beiden konträren Elemente werden schließlich durch den energiegeladenen Funkenaustausch der Schlangen vereint.

In der daraus resultierenden polaren Zweiheit, die zur Grundstruktur des schöpferischen Seins gehört, wird "[...] jedes ihrer beiden Teile vom anderen abhängig"²⁸⁷, entsprechend dem Gedanken, den Horn in ihrem Gedicht und Werk, und Woolf in ihrem Roman anstreben.

Zu *Orlando* bemerkt Lascault zurecht:

"Das Werk *Orlando* (1988), eine zurückhaltende Hommage an Virginia Woolf macht die Gegenwart des Androgynen spürbar, das unter anderem auch eine alchemistische Figur ist."²⁸⁸

Mit *Orlando* hat Rebecca Horn ein Werk geschaffen, das wohl am deutlichsten das Thema der Androgynie wiedergibt. Unter Einfluß des Romans von Woolf, ist es ihr gelungen, das häufig noch männlich ausgerichtete Phänomen des *Androgyns* in ein weibliches Territorium zu überführen.²⁸⁹

V.1.6 THE HYDRA FOREST: PERFORMING FOR OSCAR WILDE, 1988 (Abb. 11)

Wieder verweisen die Kohlestücke der Installation *The Hydra Forest: Performing for Oscar Wilde* auf den Abschluß der ersten alchemistischen Phase.²⁹⁰

Auf dem Boden sind fünf quecksilbergefüllte Glastrichter plaziert. Zwischen dem dritten und vierten Behälter befindet sich ein mit Kohle bestäubtes Paar Lackschuhe. Über den Schuhen hängen paarweise 14 kupferne Schlangen von der Decke herab. Zwischen diesen schlangenförmigen Stäben entladen sich in

²⁸⁷ Wörterbuch der Symbolik. 1991, S. 857. Vgl. auch Endres. 1984, S. 61-71 und Betz, Otto: Das Geheimnis der Zahl. Zürich 1989, S. 37-48

²⁸⁸ Lascault, Gilbert: *Vage Träumereien rund um die Werke Rebecca Horns*. in: Parkett, Nr. 40/41, 1994, S. 102

²⁸⁹ Vgl. auch Szulakowska. 1994, S. 19

²⁹⁰ Vgl. Cooke. 1989, S. 9: "This black substance not only betokens a state of prima materia, but carries an allusion to nigredo, the first stage in a series of alchemical transformations of matter that end in its regeneration in the desired material of the philosopher's stone."

Intervallen gefährliche Stromstöße mit der Spannung von 460.000 Volt. Die dadurch entstehenden Blitze spiegeln sich in den fünf Quecksilbertrichtern wider.

Die Wirkung, die die Installation auf den Besucher ausübt, beschreibt Roustayi folgerichtig:

"Being inside the dimly lit, all white private chamber was frightening, as the sounds and spectacle of 460.000 volt electric arcs hissed through open air and created a distressing physical and emotional environment."²⁹¹

So werden durch das Wissen um die Gefährlichkeit der beachtlichen Voltströme beim Betrachter beängstigende Gefühle ausgelöst. Zugleich wird der Gedanken an Thanatos in ihm geweckt.

Eine Kurzgeschichte des deutschen Schriftstellers Heiner Müller "Herkules 2 Hydra"²⁹², "[...] in which a man lost in the Forest comes to realise that his predicament is akin to being engulfed by an encompassing body"²⁹³, ist die allgemeine Inspirationsquelle zu Horns Installation. Auf diese bezieht sich auch der folgende Text der Künstlerin: "The Hydra Forest":

"Die vierzehnköpfige Hydra
elektrisch geladen
hängt drohend im Raum
speit:
stechende, brennende, verkohlende
Blitzschlag zerstörende Küsse
zwischen die Schlangenpaare

Die Hirnschale zusammenpressen
die Tropfen in der Kehle einfrieren
die magnetischen Felder im Körper verdrehen
sich auflösen unter vierhundertsechzigtausend Volt.
Von Pittsburg Kohle beschwert
schweben nur Oscar Wildes letzten Schuhe
von neuer Energie beflügelt im Raum."
(Rebecca Horn, Pittsburg 1988)²⁹⁴

²⁹¹ Roustayi. 1989, S. 66

²⁹² Die Kurzgeschichte hat Müller in das Openskript "The Forest", eine Zusammenarbeit mit Robert Wilson und David Byrne, mit eingebracht.

²⁹³ Cooke. 1989, S. 9

²⁹⁴ Horn. in: Rebecca Horn. 1994, Text zu Kat.-Nr. 56, o.S.

In den Textzeilen werden die Schuhe näher bestimmt: Es handelt sich um das Eigentum von Oscar Wilde, der in der Geschichte Horns als Protagonist vorkommt. Durch die Nennung Oscar Wildes²⁹⁵ bringt Horn ein weiteres literarisches Vorbild mit ein. Doch neben Wilde spielt auch Herkules eine Rolle, den Müller im Titel seines Textes anspricht. Beide Figuren können in Beziehung zueinander gesetzt werden, denn Herkules

"[...] who is a primordial symbol of man's quest for immortality, atoning for his sins and wrongdoings through excruciating suffering"²⁹⁶,

ist von einer ähnlichen Geisteshaltung und einem vergleichbaren Lebensweg geprägt wie Oscar Wilde.

Wilde, der aufgrund seiner Homosexualität in England vor Gericht stand, bekannte sich schließlich nach vergeblichen Fluchtversuchen freiwillig zu seiner ihm zugesprochenen sexuellen "Missetat". Indem er seine ihm auferlegte Strafe annahm, gelang es ihm aus alchemistischer Sicht betrachtet, seinen Teil zu dem reinigenden Prozeß beizutragen. Somit erreichte er eine "höhere Bewußtseinsbene"²⁹⁷.

Mit *Hydra Forest: Performing for Oscar Wilde* greift Horn verschiedene alchemistische Aspekte auf. Einerseits bezieht sich ihr Werk auf die Herkules Mythe und andererseits nimmt das Werk durch die Geschichte um Wilde den Gedanken des alchemistischen Reinigungsprozesses mit auf.

Weitrhin sind die Zusammensetzung des Werkes und die verwendeten Materialien im alchemistischen Sinne von großer Bedeutung. Diesem Aspekt hat Cooke eine ausführliche Studie gewidmet, in der sie zutreffend beschreibt:

"[...] seven units on the floor are aligned with seven pairs of 'snakes' above [...]; key metals and ores, including mercury, copper and carbon, are present as catalysts. All have been brought together to effect a play of opposites, of interior and exterior, the mechanical and organic, male

²⁹⁵ Oscar Wilde (1854-1900) war englischer Schriftsteller irischer Herkunft. Er gehörte zu den Vertretern des Ästhetizismus in England. Zu Oscar Wilde sei auf das Buch: Ellmann, Richard: *Oscar Wilde*. New York 1988 verwiesen.

²⁹⁶ Roustayi. 1989, S. 66

²⁹⁷ vgl. *ibid*, S. 66-68

and female, active and passive, through which, by positing a homology between man and the cosmos, between micro- and macrocosm, such dichotomies may be resolved."²⁹⁸

Zu den genannten Gegensätzen kommt noch ein weiterer Antagonismus hinzu. Die Abwesenheit des Schuhträgers Oscar Wildes und die doch unbehaglichen Umstände der hochspannungsgeladenen Elektrizität sowie das Wissen um die gefährlichen Schlangen evozieren einen beängstigenden, toten Raum, den die Künstlerin als einen "womb in a metal cage"²⁹⁹ bezeichnet. Damit treffen die Symbole von Tod und (Wieder-) Geburt zusammen; Eros und Thanatos stehen eng beieinander.

Spector bringt noch eine andere Sichtweise mit dem Werk in Verbindung. Sie vergleicht das Zischen der Schlangenpaare mit einem Kampf der Tiere untereinander bzw. mit ihrem Paarungsritual.³⁰⁰ Ein solches kampffertiges Liebesleben der Tiere hat Horn in einer Sequenz in ihrem Film "Berlin-Übungen in neun Stücken: Unter Wasser schlafen" (1974-75)³⁰¹ dargelegt, in der sie das wahnhaftige Paarungsverhalten der Schlangen veranschaulicht:

"Die Kampftänze der Schlangenmännchen werden oft fälschlich als Liebesspiele gedeutet. Der Tanz beginnt, indem zwei Schlangen aufeinander zukriechen ... Züngelnd wiegen sie ihre Köpfe hin und her, bis sich die Schuppenhaut unterhalb ihrer Halsregion berührt. Im Augenblick des körperlichen Kontaktes beginnen sie sich zu umschlingen. Das gegenseitige Abgleiten, Auseinanderschnellen und Schlagen der Vorderkörper gegeneinander kennzeichnet den aggressiven Kampftanz der Partner... Bei der Paarung, dem Hochzeitstanz, kriecht die männliche Schlange langsam, ruckweise züngelnd, über das sich passiv verhaltende Weibchen. Unter heftigen Zuckungen pressen beide die Hinterleiber gegeneinander. Diese Vereinigung dauert, mit langen Ruhepausen, viele Stunden."³⁰²

²⁹⁸ Cooke. 1989, S. 10

²⁹⁹ Vgl. Roustayi. 1989, S. 66

³⁰⁰ Vgl. Spector. 1994, S. 66

³⁰¹ Der Film ist eine Dokumentation von acht Performances mit einem Epilog. Nähere Angaben dazu sind in der Filmographie wiedergegeben.

³⁰² Das Paarungsverhalten, das während der Filmsequenz geschildert wird, ist abgedruckt in: Spector. 1994, S. 66. Hier spielen auch die Motive "Tanz" und "Hochzeit" eine Rolle. Zu diesen Bedeutungen vgl. die Werke *Der Eintänzer* bzw. *Der zitternde Tisch* und *Die chymische Hochzeit*.

Das Liebesritual der Schlangen wird von zwei Protagonisten - von der jungen Micha Morgen, die auf der Suche nach dem Geist von Buster Keaton ist, und von Dr. O'Connor, einem verrückten Wissenschaftler und Schlangenhalter - in einer Szene in Rebecca Horns Film "Buster's Bedroom" (1990) nachvollzogen. Micha wird, nachdem sie durch einen Schlangenbiß in eine tiefe Bewußtlosigkeit fällt, von Dr. O'Connor gerettet, indem er ihr das Gift

Die Beständigkeit des sexuellen Verkehrs der Schlangen bringt ein anhaltendes Hinauszögern der sinnlichen und physischen Befriedigung mit sich. So wird das Streben nach einer erfüllten Vereinigung, das auch ein menschliches Verlangen ist, stets hinausgeschoben.³⁰³

V.1.7 EINHORN, 1970-72 (Abb. 24)

Das Werk *Einhorn*, eine frühe Performance der Künstlerin, wurzelt zugleich in Alchemie und Mythologie. Horn greift hier auf die Sage des Einhorns zurück und nimmt sie zugleich in ihre private Kosmologie auf. Somit inszeniert sie ihr eigenes Einhorn-Jungfrau-Szenario in einem Park in Hamburg.

Für die Darstellung engagierte Horn eine Frau, die sie auf der Straße sah, und die sie schließlich für ihr Vorhaben gewinnen konnte.³⁰⁴

"Die Aktion begann frühmorgens, um uns alles in feuchten Dunst getaucht, die Sonne, strahlender als Zuschauer es je sein können, läßt eine Erscheinung entstehen."³⁰⁵

Eine junge Frau läuft halb nackt in ihrem Einhornkostüm einen Tag lang durch Wiesen und Felder, "[...] suggesting the movement of this chaste mythological creature"³⁰⁶. Sie ist in einen luftigen weißen Bandagenanzug geschnürt, der auf ihrem Kopf das Horn, einen langen, sich nach oben verjüngenden Holzstab fixiert.³⁰⁷

aussaugt. "Das führt zu einer erotischen Konfrontation, in der sich die beiden fast wie in einem rituellen Paarungstanz verhalten: mit ihrem Züngeln erinnern sie an kopulierende oder kämpferische Schlangen." Spector. 1994, S. 76, Anm. 1

³⁰³ Vgl. *ibid.*, S. 66

³⁰⁴ Es war gerade diese Frau, die Horns Vorstellungen als Akteurin für ihre Performance wie "auf den Leib geschnitten" war. Den ersten Eindruck, den die Fremde ihr vermittelt hat, beschreibt Horn in einem Text wie folgt: "When I saw her first on the street, walking by - (me dreaming my own 'unicornian' dream) - her strange rhythm, one step in front of the next... All was like an echo-shock of my own imagination. Her movements, a flexibility: (knowing how to use the legs entirely), but the rest of her: frozen in ice, from head to hips, and back again." Horn. in: Rebecca Horn. Zeichnungen, Objekte, Fotos, Videos, Filme. Ausst.-Kat. Kölnischer Kunstverein. Braunschweig 1977, S. 29

³⁰⁵ Horn. in: Rebecca Horn. 1994, Text zu Kat.-Nr. 4, o.S.

³⁰⁶ Dornberg. 1991, S. 98. Vgl. auch Dimitrijevic. 1984, o.S. und Wallach, Amei: *A Wily Dreamer's Poetic Gadgets*. in: New York Newsday, 4. Juli 1993, S. 95

³⁰⁷ Wiederum begleitet ein Text der Künstlerin das Werk. In einem Ausschnitt heißt es:
 "in a 'glimmerous' heat
 out of a cradled field
 a little white tip

Die eigentliche Performance stellt jedoch nur einen Teil des Prozesses dar, sozusagen den Endpunkt der Aktion. Genauso wichtig sind die Vorbereitungen dazu gewesen sowie die notwendige psychologische Bindung, die sich zwischen der Künstlerin und der Trägerin des Einhorns entwickelt. Diese waren elementar für das Vorhaben gewesen. Die Beziehung zwischen den beiden entstand

"[...] by involving the subject-character from the beginning, cultivating her trust, and doing something very personal for her. Horn builds the dramatic tension inherent in the relationship into the climax of the performance, 'when the person presents what I had given to her'³⁰⁸.

Die Performance verlangte von der Trägerin des Einhorns ein erhöhtes Körperbewußtsein, um ihre Stabilität bewahren zu können, da sie durch ihr Kostüm in ihren Bewegungen eingeschränkt wurde. Doch "[she] was able to imply that the landscape through which she carried her horn was a cosmic one"³⁰⁹. Es war eine Art "Trance-Wanderung"³¹⁰, die der Trägerin verhalf, sich innerlich zu befreien und sich einer persönlichen Transformation zu unterziehen.

Die Performance weist aber auch noch einen anderen Aspekt auf, denn sie zielte zugleich auf mythologische Zusammenhänge. Das Einhorn stellt zunächst eine mythologische Beziehung zu dem Namen der Künstlerin her.³¹¹ Im traditionellen Sinn symbolisiert das Einhorn als Attribut der Jungfrau Maria Reinheit, Jungfraulichkeit und Keuschheit.³¹² Das Wesen lebte auf einsamen Wiesen und konnte nur durch eine Jungfrau verlockt werden. So fließt auch hier Erotik mit in das Werk ein. Das Motiv des Horns, das in verschiedenen Gestalten, als scharfes, gefährliches Objekt, Messer oder Nadel das gesamte Werk der Künstlerin begleitet, kann den Phallus darstellen. Wird ganz allge-

points in your general direction....". Horn. in: Rebecca Horn. 1977, S. 32

³⁰⁸ Roustayi. 1989, S. 61

³⁰⁹ Wechsler, Max: *Rebecca Horn, Kunsthaus Zürich*. in: Artforum, Review, November 1983, S. 90

³¹⁰ Horn beschreibt diese Wanderung folgendermaßen: "Her consciousness electrically impassioned. Nothing could stop her trance-like journey, in competition with every tree and cloud. The blossoming wheat caressing her hips but not her empty shoulders." Horn in einem Interview mit Rainbird. in: Rainbird, Sean: Rebecca Horn. 27. September 1994 - 8. Januar 1995. Ausst.-Broschüre der Tate Gallery London. London 1994, o.S.

³¹¹ Vgl. Roustayi. 1989, S. 61

³¹² Zu der Bedeutung des Einhorns und der Jungfrau siehe [Jung. 1944, 517ff.] Jung. 1972, S. 495ff. Vgl. auch Beer, Rüdiger: Einhorn, Fabelwesen und Wirklichkeit. München 1972 und Dimitrijevic. 1984, o.S., die bemerkt: "Unicorn [...] an alchemist's symbol of innocence." Vgl. ebenso Roustayi. 1989, S. 61

mein mit dem Horn das Einhorn assoziiert, dann verbildlicht die Performerin die Jungfrau. Wiederum ist die Jungfrau-Einhorn-Legende angesprochen. Jungfrau und Einhorn treffen hier in einem Objekt zusammen. Die weibliche und männliche Polarität wird in der Form eines menschlichen Wesens und eines Tieres dargestellt, die während der Aktion zu einem zwitterhaften Mischwesen verschmelzen.³¹³

Mit dem *Einhorn* gelingt es der Künstlerin, eine intensive zwischenmenschliche Wahrnehmung hervorzurufen. So wird die Barriere zwischen dem passiven Betrachter und der aktiven Performerin aufgelöst.³¹⁴

V.1.8 PARADISO - INFERNO, 1993 (Abb. 25 und 26)

Die Werke *Paradiso* und *Inferno* sind zusammen in der Ausstellung "The Inferno-Paradiso Switch" zu sehen gewesen, die 1993 in den beiden Guggenheim Museen in New York stattgefunden hat.³¹⁵

In *Paradiso* hängen in der Kuppel des Museumsbaus zwei sehr große Plexiglasbehälter in Form weiblicher Brüste parallel an Drahtseilen herab. Die jeweilige Mitte der Brüste ist mit einem Metallstab durchstoßen, wodurch der Eindruck einer Brustwarze entsteht. Die Trichter beinhalten eine weiß-milchige Flüssigkeit, die im Sekundenrhythmus von hoch oben in die kleine Fontäne eines azurblauen Brunnens, ein Bestandteil der Museumshalle, tropft. Von Maschinen angetrieben, zucken Blitze über den Trichtern auf, die das Glasgewölbe des Museums erhellen. Ein "Dantischer Paradies-Himmel" wölbt sich auf.³¹⁶

³¹³ Die Jungfrau stellt die "[...] weibliche, passive Seite [des Mercurius] dar, das Einhorn oder der Löwe aber die wilde, ungebändigte, männliche, penetrierende Kraft des 'spiritus mercurialis'". [Jung. 1944, 519] Jung. 1972, S. 499. Roustayi führt in seinem Artikel die Verbindung von Mensch und Tier in diesem Werk auf: "With *unicorn* there is the union of the male and female, as well as another recurrent tendency of Horn's: the transmutation of human and animal as signified by an object, in this case the unicorn tunic." Roustayi. 1989, S. 61

³¹⁴ Vgl. *ibid.*, S. 61

³¹⁵ Der Titel der Ausstellung deutet bereits darauf hin, daß die beiden Werke zusammen betrachtet werden müssen.

³¹⁶ Vgl. Cotter. 1993, S. 59-60 und Horn. in: *Die Bastille-Interviews II.* 1994, S. 34

Die Installation *Paradiso* hat Horn speziell für das von Frank Lloyd Wright entworfene Guggenheim Museum entwickelt.³¹⁷ Für die Künstlerin spielt bei der Werkgestaltung der vorgegebene Raum immer eine ausschlaggebende Rolle. Stets versucht sie das Umfeld mit in ihr Werk einzubeziehen. Nach der Renovierung des Guggenheim Museums wurden die Ausstellungsräume der kleinen Spirale in die große Spirale integriert. Für Horn hat dieser Ort dadurch eine starke "Ying- und Yang-Ausstrahlung" bekommen, die sie zu ihre Arbeit inspirierte.³¹⁸

Zusätzlich hat das Gebäude auf die Künstlerin sehr maskulin pompös gewirkt, weshalb sie diesem eine große "feminine Energie" entgegensetzen wollte, die sie in Form der riesigen Brüste miteingebracht hat. Damit handelt es sich schon fast um eine eigene Skulptur.³¹⁹

Auch die Herstellung der Brüste ist bereits eine Art Arbeitsperformance gewesen, denn sie sind von einem in seiner Form den Phallus symbolisierenden Metallstab durchdrungen worden. Der Zusammenschluß eines maskulinen und femininen Prinzips wird nochmals in einem anderen Zusammenhang offensichtlich, wenn nämlich die weiße Flüssigkeit der Brüste

"[...] vom Himmel hoch [...] wie Milch in die Unterwelt [tropft], genau in die kleine Fontäne, die für Horn, wie auch der blaue Pool, der von oben aussieht wie ein Auge, ein männliches Sexsymbol darstellt. So wird tropfenweise eine Verbindung geschaffen, zwischen Maskulin und Feminin"³²⁰.

³¹⁷ Vgl. Horn in einem Interview mit Durand. in: Durand, Régis: *Rebecca Horn. Imminent danger*. in: Art Press, Juni 1993, S. 11. Frank Lloyd Wright zeigte großes Interesse an den Schriften des russischen Philosophen Georges Gurdjieff, "[...] who taught a path to self-revelation through a fusion of opposing forces". Cotter. 1993, S. 60. Horn bemerkt noch folgendes: "[Wright was] quite close to him and became influence by him. And the Guggenheim building somehow has a lot to do with Gurdjieff's theories. So I approached it from Gurdjieff's ideas, which were on my mind at that time." Horn. in: Durand. 1993, S. 12

³¹⁸ Vgl. Horn. in: *Die Bastille-Interviews II*. 1994, S. 33

³¹⁹ Vgl. Horn in einem Gespräch mit Schwerfel in dem Film: *Rebecca Horn. Ein erotisches Konzert*. WDR 1993

³²⁰ Stefanofsky im Gespräch mit Horn. in: *Aspekte*. ZDF 1993. Larson stellt sich die Frage: "But what is this mutant paradise she [Horn] offers us?" und antwortet darauf: "It's partly a wacky alchemy experiment. It's also an observation on fantasy, vulnerability, the body, and the slippery slope of identity." Larson. 1993, S. 60. Dickel nennt das Werk eine "androgyne Paradies-Maschine". Vgl. Dickel, Hans: *Geist und Gefühl: Eine seltsame Züchtung*. in: *Zitty*, Nr. 14, 1993, S. 208. Melrod vergleicht das Paradies mit der Mutterschaft: "A milky white liquid dripped into the fountain below, equating heaven with motherhood." Melrod. 1993, o.S. Smith hingegen sieht das Tropfen in die Fontäne "[...] as if part of a great Ur-goddess forming the Milky Way". Smith, Roberta: *Fountains of Mercury, a Piano Spitting*. in: *The New York Times*, Review/Art, 2. Juli 1993, o.S.

"Uptown und downtown zugleich, das ist New York", so die Künstlerin in einem Interview.³²¹ Daher gehört auch zu dem Guggenheim Museum uptown, der Part der Madison Avenue noch ein zweiter Teil: das Guggenheim Museum in Soho. Dort ist das Gegenstück von *Paradiso* zu finden: *Inferno*.

Im Zuge der beiden Werkgestaltungen hat sich Horn die Frage gestellt, wie sie ihre eigene Energie in den Spiralen des Gebäudes uptown fließen lassen könnte, und wie diese Energie in einem anderen Kontext wieder auftauchen kann. Ihre Idee dazu war schließlich, daß die Tropfen der Milch von *Paradiso* durch ganz New York "fallen", aber downtown in *Inferno* dann nicht mehr als Milch, sondern als schwarzes Wasser ankommen. Von dort steigt die Energie schließlich wieder auf, hinauf zum Licht, in Richtung *Paradiso*, so daß eine ständige energiegeladene Zirkulation zwischen den Werken entsteht.³²²

Bei *Inferno* spielte ebenfalls die Umgebung, ein verlassener Keller mit alten Heizungsrohren und tropfenden Wasserleitungen, eine ausschlaggebende Rolle für die Darstellung der Arbeit.

In *Inferno* blickt der Betrachter wiederum aus der Höhe von einem Balkon aus zehn Meter tief in ein Wasserbad, das diesmal jedoch nicht blau, sondern schwarz erscheint.

Ein wesentliches Element von *Inferno* bildet ein Turm aus alten Krankenhausbetten, die sich kreuz und quer, kopfüber in verharkter Spirale in die Höhe bis zur Kuppel winden. Von der Decke tropft es aus dem letzten Bett in das schwarze Bad, das die Maße eines Bettgestelles hat. Die Wasseroberfläche des Behälters reflektiert den Turm und bricht ihn jedesmal in seiner Spiegelung, wenn ein Tropfen fällt, während gleichzeitig elektrische Blitze im Turmgerüst empor schnellen. Die Blitze formulieren in ihrem Züngeln eine deutliche Aufwärtsbestrebung und unterstreichen damit das Bewegungsprinzip der Spirale, die sich aus dem Raum hinaus in Richtung Himmel zu drehen scheint.³²³

³²¹ Vgl. zu diesem Part das Gespräch von Horn mit Schwerfel in dem Film: Rebecca Horn. Ein erotisches Konzert. WDR 1993

³²² Vgl. Horn in dem Film: Rebecca Horn. Ein erotisches Konzert. WDR 1993

³²³ Die Spirale, die sich Richtung Himmel bewegt, kann sich auch in Richtung *Paradiso* winden.

Im Becken vollzieht sich zunächst Nigredo. Der nachstehende Neubeginn wird durch die Lichtblitze angedeutet. Es sind jene mit positiver Energie geladenen Funken der Hoffnung:

"Light is rising up [...] and the water gets darker and darker - that out of this flow of negative energy rises a positive lightning energy."³²⁴

Inferno bringt verschiedene Betrachtungsweisen mit ein. Auf der einen Seite kann es Sinnbild für die Armen und das Elend sein, auf der anderen Seite erzählt das Werk die Erfahrung der jungen, ans Bett gefesselten Rebecca Horn.³²⁵ Zusätzlich erinnert Horn der Ort in seiner Verlorenheit auch an Dantes "Inferno", nach dem sie ihr gezeigtes Werk benannt hat.³²⁶

Doch in *Inferno* sind auch noch andere Motive evident. Zum einen erstreckt sich der Bettenturm in einer phallischen Form empor, zum anderen spricht das Werk durch seine Bezeichnung "Inferno" die Hölle an und formiert so den Gegenpol zu *Paradiso*, der weiblichen, dem Himmel gleichgesetzten Skulptur:

"Horn calls the black pool Inferno and the milky breast Paradiso: hell and heaven, linked across Manhattan in the map of your imagination. She demands you take these wild leaps with her; the art won't make sense otherwise."³²⁷

Between heaven and hell, her disembodies work alludes not only to the earthly makers of birth and death but to the medical body and the sexual self [...]."³²⁸

Verbindet der Rezipient in seiner Vorstellungskraft die beiden Werke, dann fügen sich das Feminine von *Paradiso* und das Maskuline von *Inferno* zusammen. Die Lichtblitze der beiden Installationen könnten dann als Funken der Hoffnung auf eine neue Verbindung fungieren.

³²⁴ Horn in einem Interview mit Durand. in: Durand. 1993, S. 11

³²⁵ "Wie in ein finsternes Loch gefallen, all diese Namenlosen, die an dieser Gesellschaft erkrankten und doch könnte jedes Bett eine eigene Geschichte erzählen, auch als Erfahrung von der jungen Rebecca Horn, die durch Erkrankung ans Bett gefesselt war. Verzweiflung und Hoffnung. Am Himmel das Bett, die Sehnsucht der Situation zu entfliehen. Auch hier fallen wieder Tropfen, aber schwarze, wie bei einer Folter, und doch gibt es Hoffnungsfunken, hier wie dort." Horn in einem Gespräch mit Stefanofsky. in: Aspekte. ZDF 1993

³²⁶ Vgl. Horn. in: *Die Bastille-Interviews I*. 1994, S. 34. Auch Cotter sieht eine Verbindung zu Dante: "In its details, Horn's *Paradiso* actually followed Dante, who speaks in Canto XXX of lightning a river and a series of maternal spirits." Cotter. 1993, S. 60

³²⁷ Larson. 1993, S. 60

³²⁸ Levin, Kim: *Horn's Dilemma*. in: The Village Voice, 10. August 1993, S. 92

V.1.9 EL RIO DE LA LUNA, 1992 (Abb. 6)

Den Werken *Paradiso-Inferno* entsprechend besteht *El rio de la luna* wieder aus zwei komplementären Teilen, die Rebecca Horn 1992 in zwei gleichzeitig stattgefundenen Ausstellungen in Barcelona gezeigt hat. Der erste Teil war in einer alten Hutfabrik in einem Vorort von Barcelona zu sehen, der zweite Teil in einem Stundenhotel im "Barrio Chino" in der Innenstadt. Die folgende Beschreibung bezieht sich auf die Darstellung der Installation *El rio de la luna* in der Hutfabrik. Auf dieser soll auch der Schwerpunkt der Werkbetrachtung liegen.

El rio de la luna breitet sich auf der ganzen Etage einer alten Hutfabrik aus. An einer Wand steht ein rechteckiger Stahlkasten, auf den drei Glastrichter montiert sind. Durch die Trichter läuft das ihnen eingefüllte Quecksilber, das dann durch ein auf dem Boden ausgelegtes Gewirr von Bleirohren gepumpt wird. Die leicht ineinander gewundenen Rohre münden zunächst in sieben parallel auf den Boden plazierten Kästen, in denen sich das Quecksilber bewegt, bis sie auf der gegenüberliegenden Seite des Kastens wieder zum Vorschein kommen. Ferner winden sich die Rohre durch den Raum, durchstoßen dessen Wände und laufen außerhalb des Raumes weiter.

Der Aufbau des Werkes und die verwendeten Materialien, wie Rohre, Quecksilberkästen und Trichter, bilden zusammen eine Säuberungsinstallation und erinnern an einen Blutkreislauf des menschlichen Körpers. 1970 schuf Rebecca Horn das Werk *Überströmer* (Abb. 3), das bereits den Gedanken des Blutkreislaufes mit aufnimmt: Der *Überströmer* besteht aus einem synthetischen Kreislauf aus roten Plastikschläuchen, der wie ein Kleid über einem nackten Menschenkörper liegt.³²⁹

³²⁹ Der Werkaufbau von *El rio de la luna* und die sich windenden Rohre lassen eine Verbindung zu Beuys entstehen, vor allem zu seinem Werk *Die Honigpumpe* (1970), die auf der documenta 6 zu sehen war. Im Treppenhaus des Fridericianum, in dem das Werk installiert war, wurde Honig durch Plastikrohre gepumpt; von Turbinen angetrieben, die sich in Fettklumpen drehten. Jedoch ist hier die Intension eine andere als bei Horn, denn für Beuys ist die *Honigpumpe* ein Sinnbild für die Gesellschaft. Das Motiv der Plastikschläuche setzte Beuys bereits 1961 in seinem Werk *Zwei Hörner* ein. Die Arbeit besteht aus zwei Nashörnern, die auf durchsichtige Plastikschläuche montiert sind, durch die wiederum ein rotgefärbter, flüssiger Stoff fließt. Die Schläuche enden in zwei spitzen Metallstäben, die wie eine Steckdose in die Erde gesetzt sind. Abermals ist das Werk als ein Kreislauf von Kraftströmen zu betrachten, die aus der Erde zurück in die Nashörner fließen. Vgl. Graevenitz, Antje von: *Rebecca Horn*. in: De Witte Raaf, 8. Jg., Nr. 27, Januar 1994, S. 22-23

Wie viele Arbeiten Horns wird auch die Installation *El rio de la luna* von einem Text begleitet:

"In der Halle einer alten Hutfabrik in Poblenuou beginnt die Reise.
Der leere Raum ist düster und gedungen.
Der graue Fußboden hat Risse wie eine alte Elefantenhaut.
Er beginnt zu leuchten, wenn Quecksilber wie in Adern
den Boden durchläuft.
Die Lichtblitze bohren sich durch die Außenwand des Raumes,
verflüssigen sich zu Licht und fließen in Richtung Meer.
Ein Fließen der Bewegung von der Dunkelheit zum Licht.
Der Fluß des Mondes.
Das Quecksilber, das flüssige Mondlicht, wird durch die Bleiadern
gepumpt, sammelt sich in den sieben Herzkammern, läßt sich auf
und sendet Impulse. In den sieben Pumpstationen dieser Kammern
pulsiert es in verschiedenen Rhythmen und fließt von dort weit
verzweigt durch den Raum. [...]"

(Rebecca Horn, Barcelona 1992)³³⁰

Aus dem Titel "El rio de la luna" (Der Fluß des Mondes) und den Textzeilen geht hervor, daß hier das Quecksilber sinnbildlich als flüssiges Mondlicht durch die Adern gepumpt wird. Der Mond, im Deutschen maskulin bestimmt, ist im Spanischen und in vielen anderen Sprachen feminin.³³¹ Auch in der Alchemie steht dieser Himmelskörper für das Weibliche.³³² Die Beschreibungen der alten Hutfabrik als verlassenener, alter, dunkler Ort in den ersten Zeilen des Textes könnten an das alchemistische Nigredo erinnern und das Quecksilber, das den "Fußboden zum Leuchten bringt", transformiert das Museum "[...] into a huge arterial system coursing with some mysterious chemical concoction"³³³. Den Gegenpart zum weiblichen Mond in seiner Dunkelheit bildet die Sonne in ihrer Helligkeit, die zugleich das männliche Prinzip repräsentiert.³³⁴ In Horns Text vereinigen sich die beiden Komponenten in der Fließbewegung, denn der Mond fließt "von der Dunkelheit zum Licht", während er sich in den sieben

³³⁰ Horn. in: Rebecca Horn. 1994, Text zu Kat.-Nr. 93, o.S.

³³¹ Vgl. Gebelein. 1996, S. 400, Anm. 69

³³² Vgl. [Jung. 1944, 487] Jung. 1972, S. 462

³³³ Cotter. 1993, S. 65. Nigredo kann sich nur in der Abgeschiedenheit vollziehen. Die alte Hutfabrik erinnert an diese Phase, die die Materialien zerstört und schwärzt. Das Quecksilber, als das verwandelnde Prinzip, deutet dann eine Umwandlung an.

³³⁴ Der dritte Textausschnitt auf der Smaragdtafel des *Hermes Trismegistos* besagt: ["Pater eius est Sol. Mater eius Luna [...]" Promptuarium Alchemiae. 1614, S. 414] "Sein Vater ist die Sonne, und seine Mutter ist der Mond. [...]" Burckhardt. 1960, S. 219f.

Herzkammern mit Energie auflädt und als flüssiges Mondlicht weiter durch den Raum läuft. Hierbei wird

"[...] auf jenen lebenswichtigen Fluß hingewiesen, den in El rio de la luna der Strom des Quecksilbers verkörpert, der oben und unten, aktiv und passiv, männlich und weiblich miteinander verbindet"³³⁵.

Abermals nimmt das Quecksilber als transformative Substanz und als Symbol des *Hermaphroditen* eine bestimmende Rolle in dem Werk ein.

Das Werk setzt sich in der gleichnamigen Installation *El rio de la luna* in sieben Zimmern des Stundenhotels Peninsular in Barcelona fort.³³⁶ Dort taucht der Energiestrom der ersten Installation wieder auf, ähnlich wie es in *Paradiso* und *Inferno* festzustellen war.³³⁷

Zu diesem Werk gibt es wiederum einen Textausschnitt, der sich den zuvor wiedergegebenen Zeilen anschließt:

"Zu jeder Herzkammer gehört ein Schlüssel,
der zu einem der sieben Zimmer des Hotels Peninsular führt.
Das Hotelzimmer öffnet sich.
Die Reise ins Innere der Körper beginnt."

(Rebecca Horn, Barcelona 1992)³³⁸

Die Titel der sieben Zimmer nennen unter anderem die vier Elemente Erde, Wasser, Luft und Feuer, womit die Werke im Kontext der Alchemie stehen. Weitere Bezeichnungen für die Zimmer sind der *Raum des Kreises*, der *Raum der Liebhaber* und der *Raum der gegenseitigen Zerstörung*.³³⁹

³³⁵ Celant. 1994, S. 63

³³⁶ Das Hotel befindet sich im "Barrio Chino" von Barcelona, ein Ort, der auch in Jean Genets "Journal du Voleur" Paris 1949 vorkommt. Das Buch von Genet hat Horn sehr geprägt, wozu sie berichtet: "When I first went to art school, I had a professor who told me that I didn't have to draw from life. He gave me Genet's book and told me to read it, then perhaps we would be able to begin the work. I came directly from a boarding school and the book was a revelation to me, it really changed my life as a young art student." Horn in einem Gespräch mit Durand. in: Durand. 1993, S. 12

³³⁷ "Energie kam von außen, durchfloß den Raum, verlor sich und tauchte in einem anderen Stadtteil, in einer zweiten Installation wieder auf. Es ging um einen beständigen Energiestrom". Horn in einem Gespräch mit Haenlein. in: Haenlein, Carl: *Ein Gespräch mit Rebecca Horn*. in: Rebecca Horn. *The Glance of Infinity*. Bd. I. Haenlein, Carl (Hrsg.). Ausst.-Kat. Kestner Gesellschaft Hannover. Zürich u.a.O. 1997, S. 18

³³⁸ Horn. in: Rebecca Horn. 1994, Text zu Kat.-Nr. 93, o.S.

³³⁹ Das erste Zimmer ist der *Raum der Erinnerung und der Erde* - Habitación de la memoria -. Hier verleugnet sich die Frau selbst und beugt sich der Gewalt des Mannes. Im Anschluß kommt der *Raum der Tränen und des Wassers* - Habitación de las lagrimas -, der die Liebe

An dieser Stelle soll das Werk *Raum der gegenseitigen Zerstörung* (1992, Abb. 27), auch als Einzelwerk bekannt, näher betrachtet werden. In dieser Installation sind zwei große Spiegel einander gegenüber gestellt. Vor jedem der beiden Spiegel ist eine Pistole angebracht, die sich fortwährend bewegen, denn die Pistolen suchen ihr Opfer im Gegenüber, in ihrem Double.

"Würden sie gleichzeitig aufeinander feuern und so ihrer fatalen Faszination füreinander erliegen, könnten die Pistolen einen epiphanischen Moment der Explosion, des Aufruhrs und der Vereinigung schaffen."³⁴⁰

Zeitgleich zu dem Abschluß der Pistolen, in dem sich die beiden Kugeln treffen würden, schwebt jedoch dem Betrachter die tödliche Gefahr vor Augen, die dem Werk innewohnt.

In beiden Installationen und in den dazugehörigen Texten taucht immer wieder die Zahl Sieben auf. So liegt auch mit den sieben Zimmern, die als "*station amoureux*"³⁴¹ Durchgangszimmer darstellen, der Vergleich mit den sieben alchemistischen Prozeßphasen und zeremoniellen Behältern nahe, da auch in der Alchemie jede Phase nur einen Durchgang für den sich wandelnden Stoff darstellt.

als Schmerz und Transfiguration thematisiert. Der dritte, der *Raum des Kreises* - Habitación de los muros rasgados -, symbolisiert die perfekt in sich geschlossene Einheit. Im *Raum der Liebenden* - Habitación de los amantes - kommt die Qual der romantischen Beziehung zum Ausdruck. Das nachfolgende Zimmer, der *Raum der gegenseitigen Zerstörung* - Habitación del duelo - demonstriert die Abwehr und den Kampf. Der sechste Raum, dem die Luft und Zärtlichkeit zugeordnet ist - Habitación de la ternura -, erinnert an einen zärtlichen Umgang miteinander und verkörpert die sexuelle Erregung. Im letzten Raum, dem des Feuers - Habitación del relámpago - zucken in regelmäßigen Abständen grelle Blitze auf. Vgl. Celant. 1994, S. 62 und Wagner. 1994, S. 26

³⁴⁰ Cooke. 1997, S. 27. Der Meinung Cooke zufolge können die Pistolen auch als eine Verkörperung des Blicks verstanden werden, "[...] als eine besondere leidenschaftliche Dekonstruktion des Sehens und der Sichtbarkeit". *ibid.*, S. 27. Die Pistolen können sich weiterhin auf die Gewehre berufen, die in die Augen der Zuschauer in dem Film *Entr'acte* (Uraufführung Paris, 1924), einem Werk von Francis Picabia und René Clair gerichtet sind. Vgl. dazu Jones, K. Marriott: *Rebecca Horn. Guggenheim Museum*. in: Artforum, Februar 1994, S. 86

³⁴¹ "Da es sich bei den *stations amoureux* um Hotelzimmer handelt, stellen sie Durchgangszimmer dar, vielleicht sind sie Verkörperungen des Flüchtigen schlechthin." Bruno, Giuliana: *Innenansichten: Die Anatomie der Brautmaschine*. in: Rebecca Horn. Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin u.a.O. Stuttgart 1994, S. 108

Zwar deuten die beiden Werke verschiedene Transformationsprozesse an, doch spielen sie

"[...] auf das Ende des Ureins-Seins an, auf die Versöhnung des Unversöhnlichen und die Vereinigung von Gegensätzen"³⁴².

Mit *El rio de la luna* gelingt es Horn, die persönlichen "[...] connotations of travel, a travel through memory, desire and the discovery of new experiences"³⁴³ beim Betrachter hervorzurufen.

V.1.10 VENUSTRICHTER, 1986 (Abb. 28)

Das letzte im Kontext der Alchemie stehende Werk, der *Venustrichter*, greift zugleich Aspekte der nachstehenden Werkgruppe der "Bäder" auf.

Horns *Venustrichter* ist zur Hälfte in einen Hügel eingelassen und bildet aus Stahlstäben und Glasplatten eine polygonale Form. Durch seine geschlossene Gestalt kondensiert das dem Behälter zugefügte "Seelenwasser" (Horn).³⁴⁴ Dem großen Trichter ist ein kleinerer Glastrichter in entgegengesetzter Richtung, mit nach oben zeigender Öffnung aufgesetzt. Er beherbergt die im Sonnenschein glänzende goldene Kugel.

Von dem Glashügel aus schimmert die Goldkugel bereits aus der Ferne dem Betrachter im hellen Sonnenlicht entgegen. Ein solcher Eindruck stand auch Roussel in seinem Buch "Locus Solus" (1914) über eines seiner Objekte vor Augen:

"Comme point de direction le maître avait choisi une sorte de diamant géant qui, se dressant à l'extrémité de l'esplanade, avait déjà maintes fois attiré de loin nos regards par son éclat prodigieux.

Haut de deux mètres et large de trois, le monstrueux joyau, arrondi en forme d'ellipse, jetait sous les rayons du plein soleil des feux presque insoutenables qui le paraient d'éclairs dirigés en tous sens. [...] En réalité, ainsi qu'on s'en rendait compte de tout près, le diamant n'était autre qu'un immense récipient rempli d'eau."³⁴⁵

³⁴² Spector. 1994, S. 73

³⁴³ Amor. 1994, o.S.

³⁴⁴ Vgl. Beil. 1992, S. 14

³⁴⁵ Roussel. 1965, Kapitel 3, S. 63. Vgl. weiterhin *ibid*, Kapitel 3, S. 63-111

Der beschriebene Riesendiamant läßt an das Aussehen des *Venustrichters* denken. Auch die gelbe Kugel, die Roussel in seinem Roman vorstellt, erinnert an die Goldkugel Horns. Roussels Behälter sind zusätzlich einige Gegenstände im Wasser zugefügt, unter anderem mehrere Seepferdchen. Sie kneten mit ihren Körpern einen festen Stoff, zu dem sich ein Schuß Wein formte, der in das Wasser gegossen wurde:

"Les hippocampes détenaient alors, formée par leur pétrissage continu, une étincelante boule jaune dont le rayon mesurait à peine trois centimètres. [...]. Avant peu ils furent possesseurs d'une sphère absolument parfaite et homogène, [...]"³⁴⁶

Die sich nach oben verjüngende Form des *Venustrichters* und das helle Leuchten des Goldes zieht den Blick auf die Trichterspitze, mit der darin schwimmenden Kugel. Dadurch bildet die Goldkugel den Mittelpunkt des Werkes. Als Stellvertreter für das "Große Werk" der Alchemisten ist die Goldkugel Symbol für die Reinheit und für die angestrebte und gelungene Transformation. Die goldene Kugel

"[...] scheint die Kostbarkeit dieses Veränderungswissens zu beschwören. Sein Fluidum befindet sich, bestimmt durch atmosphärische Einwirkung, in steter Transformation, die goldene Kugel ist nach Andreae Medium der Uressenzgewinnung und allgemein alchemistisches Erfüllungssymbol"³⁴⁷.

Die Goldkugel weist als Symbol für die Unität der Materie keinerlei Gegensätze mehr auf.³⁴⁸ Sie ist rein und vollkommen und somit Sinnbild des Göttlichen.³⁴⁹ In ihr ist die universelle Einheit der Stoffe und die vollständige Androgyne gegenwärtig. Dadurch, daß die Öffnung des großen Trichters der Erde und die des kleinen Trichters dem Himmel zugewandt ist, kommen auch die beiden entgegengesetzten Pole Erde und Himmel mit ins Spiel.³⁵⁰

³⁴⁶ Roussel. 1965, Kapitel 3, S. 75

³⁴⁷ Beil. 1992, S. 14

³⁴⁸ Vgl. Gebelein. 1996, S. 429

³⁴⁹ Vgl. *ibid.*, S. 16. Die symbolische Bedeutung der Kugel entspricht der Bedeutung des Kreises. Vgl. dazu Horns Werk *Kuß der Nashörner*.

³⁵⁰ Die stellvertretende Elemente dazu sind das Weibliche und das Männliche, dessen Zusammenschluß die goldene Kugel darstellt.

An dieser Stelle sei nochmals die schon angesprochene Transformation erwähnt. Durch die Kondensierung des Elementes Wasser findet eine natürliche Umwandlung unter den Glasplatten des Werkes statt. Dabei spielt der Trichter eine wesentliche Rolle, denn er ist als der Behälter anzusehen, in dem sich Veränderungen vollziehen. Ihm kommt eine sehr wichtige Stellung im alchemistischen Prozeß zu, ein Aspekt, der vor allem im nächsten Abschnitt thematisiert werden soll.

V.2 DER ANROGYNE GESICHTSPUNKT IN DER GRUPPE DER "BÄDER"

Untrennbar von dem bereits besprochenen Komplex der "Alchemie" ist die Werkgruppe der "Bäder". In der Alchemie wie auch in verschiedenen Religionen und Mythen nimmt das Bad als Ort der Reinigung eine wichtige Stellung ein.³⁵¹ Das dort vollzogene Ritual,

"[...] die Waschung und Reinigung der Materie gilt als eine der wichtigsten Tätigkeiten, [...]"³⁵²,

da die irdischen Unsauberkeiten aller Dinge zunächst durch die Sublimation oder Reinigung getilgt werden müssen. So ist auch die Seele eines Menschen erst rein, wenn sie sich von allem Irdischen gesäubert und gelöst hat. Erst dann kann sie aufsteigen und sich verwandeln. Für den Gedanken der Wiedergeburt ist ein solcher Säuberungsprozeß unerlässlich.

Das Bad dient jedoch nicht nur zur Reinigung der Substanzen, sondern in ihm wurden auch die alchemistischen, magischen Verschmelzungen der chemischen Elemente als Stellvertreter gegensätzlicher Naturkräfte wie Feuer-Wasser, Erde-Luft, Mann-Frau vollzogen. Der alchemistischen Symbolsprache zufolge kann nämlich die geistige Dimension nur durch einen rituellen Prozeß erreicht werden.³⁵³

³⁵¹ In verschiedenen Religionen dienen Bäder und Waschungen als kultische Reinigung, die mit der Erlangung oder Wiederherstellung der Reinheit verbunden ist. Valentinus bemerkt in mythologischer Verschlüsselung: "[...] vor der Heirat von Apollo und Diana müßten 'ihre Häupter und gantzer Leib mit Wasser wohl gewaschen werden', und führt vorher als Begründung an, 'daß alle unreine und befleckte Dinge zu unserm Werck indignae sind ... Also müssen auch unsere Körper gefeget und purgiret werden von aller Unreinlichkeit, damit in unserer gebuht die Vollkommenheit würken kan.'" Valentinus. 1677, S. 23f. Zit. nach Koßmann. 1966, S. 61. Der Name Valentinus ist ein Anonym für einen Benediktinermönch aus Erfurt, der im 15. Jh. lebte. Zu Valentinus siehe Gebelein. 1996, S. 159-160. Auch Paulus spricht von einer Reinigung durch ein Wasserbad, das er auch "Bad der Wiedergeburt und Erneuerung im Geiste" nennt. Vgl. Epheser 5, 26 und Titus 3, 5. Vgl. ebenso Jesaja 1, 16: "Wascht euch, reinigt euch, tut eure bösen Taten aus meinen Augen, laßt ab vom Bösen!"

³⁵² Koßmann. 1966, S. 61

³⁵³ Vgl. dazu den Abschnitt IV.1: Androgyne Vorstellungen in der Alchemie.

Der Stellenwert des Bades innerhalb der Alchemie spielt bei den nachstehenden Werken eine große Rolle.³⁵⁴ Darüber hinaus ist die Bedeutung des Bades im Sinne der Künstlerin von Interesse. In Horns Kunst ist das Bad oftmals als "Behältnis des Weiblichen"³⁵⁵ zu betrachten, das das Männliche erregt oder umgekehrt. Die Flüssigkeit ihrer Bäder ist häufig blau oder schwarz, wie im *Blauen Bad* (1981) bzw. im *Schwarzen Bad* (1985-86) oder das Bad enthält Quecksilber wie im Werk *Bad der Spiralbewegungen* (1982).

V.2.1 BLAUES BAD, 1981 (Abb. 12)

Die drei Gegenstände: blaues Wasser, ein Glasbecken und ein gedruckter Text bilden das Objekt der weiteren Betrachtung: das *Blaue Bad*³⁵⁶, das in einem der Räume in "La Ferdinanda" integriert ist. Dort wird das Spiel des Cellisten Micha³⁵⁷ von den Bewegungen des Wassers im *Blauen Bad* begleitet.

Das *Blaue Bad* kann hier als das "Behältnis des Weiblichen" betrachtet werden, das das Männliche, den Cellisten Micha erregt oder auch umgedreht. Weiterhin ist die Farbe Blau von Bedeutung. Nach der Lehre der Rosenkretzer ist sie die Farbe des Weiblichen, dem das Männliche gegenübersteht, das durch das Zupfen des Cellobogens mit ins Spiel gebracht wird.³⁵⁸

"[...] die männlich-phallische Bewegung - das Streichen des Cellisten mit dem Bogen - entspricht [...] der durchgeistigten und reinen (als weitere Farbe von Blau) Leidenschaft der Frau, [...]"³⁵⁹

³⁵⁴ Dabei bezieht sich Horn vor allem auf die Geschichte der "Chymischen Hochzeit" von Andreae, denn, so die Künstlerin "[out] of this material came my first bath piece, the *Blue Bath* of 1979, later the *Golden Bath* and a *Black Bath*." Horn. in: Durand. 1993, S. 14

³⁵⁵ Vgl. Celant. 1994, S. 55

³⁵⁶ Das Werk wurde bereits unter dem Titel *Die chymische Hochzeit* behandelt. Zur ausführlichen Beschreibung des Werkes und dem Inhalt des Zitates vgl. V.1.1.

³⁵⁷ Micha spielt Richard Strauss Don Quichote. "Mit der Musik von Strauss ist ein Hinweis auf die Bourgeoisie des 19. Jh. gegeben. Strauss, zu Beginn seiner Karriere innovativ, später nunmehr virtuos, repräsentiert den Gegensatz von Experiment und Manier." Celant, Germano: *Tanz auf dem Ei*. in: Rebecca Horn. Filme 1978-1990. Haenlein, Carl (Hrsg.). Hannover 1991, S. 15

³⁵⁸ Vgl. Celant. Tanz. 1991, S. 15

³⁵⁹ Celant, Germano: *Rebecca Horn. In einem Reich aus Schein und Glanz*. in: Rebecca Horn. La Ferdinanda: Sonate für eine Medici-Villa. Rauminstallationen und Filme. Ausst.-Kat. der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden. Baden-Baden 1981, o.S.

Ferner stehen die Zwillingmädchen, die in derselben Szene auftauchen, für die dualen Gegensätze ein, denn sie personifizieren "Yin und Yang".³⁶⁰

In der genannten Filmszene hat es den Anschein, als ob die drei verschiedenen künstlerischen Bereiche Literatur, Musik und bildende Kunst in einer Einheit zusammen treffen und schließlich in der Wellenbewegung des *Blauen Bades* gipfeln:

"Kunst und Musik wirken zusammen und preisen sich gegenseitig. Durch Fluten der Sensibilität ist die Transformation zu erreichen."³⁶¹

Die wellenförmigen Bewegungen im Bad, die Stimme Simonas und die Saiten des Instrumentes lassen auch an das dritte hermetische Prinzip - das "Prinzip der Schwingung" - denken: "Nichts ist in Ruhe, alles bewegt sich, alles ist in Schwingung."³⁶² Es besagt, daß mit einer Veränderung der Schwingung eine qualitative Veränderung herbeiführt wird. Das Ziel der hermetischen Arbeit ist daher

"[...] die Erhöhung der Schwingung. [...]. Die Schwingungen der Musik können nach dieser Vorstellung Veränderungen stofflicher Art bewirken"³⁶³.

Im *Blauen Bad* ist jedoch noch ein weiterer Gesichtspunkt wichtig. Einerseits dient das Bad zur Reinigung sowie für die Erhitzung und Verflüchtigung der Wandlungssubstanzen, andererseits wird mit diesem Vorgang auf einen Umwandlungsprozeß verwiesen. Durch den gedruckten Text auf dem Beckenrund des Bades, der die Geschichte des Vogels aus Andreaes "Chymischen Hochzeit" erzählt, wird gerade hier die Stellung des Bades im alchemistischen Prozeß verdeutlicht. Die Textpassage greift auf den Abschnitt der Geschichte zurück, die das Bad betrifft: Nachdem der Vogel einen Teil der Metamorphose durchlaufen hat, wird er als Pfau in ein Bad gesetzt, das daraufhin erhitzt wird.

³⁶⁰ Horn in einem Interview mit Morgan. in: Morgan. 1994, o.S. Vgl. auch Celant. Tanz. 1991, S. 15: "They [the twins] also have telepathic, nearly psychic, energy running between them. Separated, they are permanently nostalgic and neither distance nor time can change this."

³⁶¹ Celant. 1981, o.S.

³⁶² Gebelein. 1991, S. 41

³⁶³ *ibid.*, S. 42

Das Tier wird mit diesem Vorgang gereinigt, verliert alle seine Federn, wodurch sich das Wasser des Bades blau verfärbt.³⁶⁴

Um das Werk unter einem androgynen Aspekt betrachten zu können, muß aber die vollständige Romangeschichte miteinbezogen werden, was bereits durch den weiteren Werktitel *Die chymische Hochzeit* ausgedrückt wird. So nimmt das *Blaue Bad* nicht nur das Thema der Reinigung und Umwandlung mit auf, sondern auch das Motiv der Androgynie.

V.2.2 BAD DER VERSPIEGELTEN TAUTROPFEN, 1985 (Abb. 13)

Das *Bad der verspiegelten Tautropfen* präsentiert sich als eine geschlossene Metallwanne in der Mitte einer großen Grasfläche, in dessen Erdreich es versenkt ist. Der Behälter, ein Hexagonal mit blaugefärbten Innenseiten, ist mit Wasser gefüllt und mit Spiegelglasplatten abgedeckt. Durch die Geschlossenheit des Werkes sammelt sich die Flüssigkeit unter den Glasplatten und kondensiert dort.³⁶⁵

In *Bad der verspiegelten Tautropfen* sind wieder Einflüsse von Roussel erkennbar, denn die Gestaltung läßt, ebenso wie Horns *Venustrichter*, an seinen "Riesendiamant" denken.³⁶⁶ Auch die bereits erwähnten Seepferdchen, die Roussels Behälter beigefügt sind, spielen erneut eine Rolle. Auf den Brustkörben der Seepferde sind künstliche Ventile montiert, die sich hintereinander öffnen und schließen. Dabei entweichen Luftblasen, die nach oben steigen.³⁶⁷ Dieses Entweichen der Luft kann mit der Kondensierung des Wassers in Horns Werk verglichen werden.

In *Bad der verspiegelten Tautropfen* spielt besonders die Topographie bzw. das Element Erde eine wesentliche Rolle. Durch das Einlassen der Wanne in den Boden entsteht der Eindruck, als kehre sie in den "Mutterschoß Erde" zurück.

³⁶⁴ Vgl. zur Geschichte der "Chymischen Hochzeit" von Andreae Kapitel IV.2 und *Die chymische Hochzeit* Abschnitt V.1.1 dieser Arbeit.

³⁶⁵ Vgl. Cooke. 1989, S. 9

³⁶⁶ Vgl. Roussel. 1965, Kapitel 3, S. 98ff. und Horns Werk *Venustrichter*, in dem Roussels "Riesendiamant" beschrieben wurde.

³⁶⁷ Vgl. *ibid*, Kapitel 3, S. 74

Die Erde greift durch ihre Eigenschaft des Gebärens einerseits das Thema Geburt auf.³⁶⁸ Andererseits ist aber der Erdboden auch Grabstätte, wodurch auch das Vergängliche mit in die Arbeit einfließt. In der Erde, dem Ort für Entstehen und Vergehen, findet somit der fortwährende Kreislauf von Anfang und Ende statt.³⁶⁹

Zusätzlich soll die Zahl Sechs näher betrachtet werden, der durch das Hexagonal der Wanne eine große Gewichtung in diesem Werk zukommt. Auf der einen Seite symbolisiert die Sechs das Weibliche; den Gegenpart dazu bildet die männliche Zahl Sieben. Auf der anderen Seite bezeichnet die Sechs, wie jede gerade Zahl, den zweifachen, zwillingsähnlichen Aspekt des Menschlichen.³⁷⁰ Darüber hinaus "[...] steht das Sechseck [...] für die Konvergenz des Himmlischen und des Irdischen"³⁷¹. Wird die Konvergenz auf das Menschliche übertragen, so drückt sie die Verschmelzung des Männlichen mit dem Weiblichen aus, ersteres dem Himmlischen zugeordnet, letzteres dem Irdischen.

Von dem Mutterschoß Erde geht zunächst die Erneuerung aus. Darauf folgt die erforderliche Umwandlung, die zu einer neuen Verbindung führt. Sie vollzieht sich durch die Kondensierung des Wassers in dem Bad. Mit der Verdunstung des Elementes entsteht ein Transformationsprozeß, dessen Endziel das Androgyne ist.

Einen zusätzlichen Gesichtspunkt bekommt das Werk, wenn es aus der Ferne betrachtet wird. Dann schimmert das Bad, das durch die Sonne angestrahlt wird, aus der Erdoberfläche empor. Den intensiven Eindruck beschreibt Cooke:

"[...] a mysterious shimmering arose out of the earth, reflected light from the small glistering droplets what appeared to be a brilliant aquamarine gemstone."³⁷²

Durch die Vorstellungsverknüpfung des schimmernden Bades mit dem blauen Stein wird auf die Geschichte des Vogels in der "Chymischen Hochzeit" ver-

³⁶⁸ Vgl. Celant. 1994, S. 54

³⁶⁹ Vgl. Fostner. 1977, S. 82-85

³⁷⁰ Vgl. Celant. 1994, S. 54

³⁷¹ *ibid.*, S. 54

³⁷² Cooke. 1989, S. 9. Roussel vermittelt einen ähnlichen Eindruck über seinen "Riesendiamant": "[...] le monstrueux joyau, arrondi en forme d'ellipse, jetait sous les rayons du plein soleil des feux presque insoutenables qui le paraient d'éclairs dirigés en tous sens." Roussel. 1965, Kapitel 3, S. 63

wiesen.³⁷³ Aber im Gegensatz zu Horns *Chymischen Hochzeit*, in dem die Geschichte von Andreae direkt angesprochen wird, fließt sie im *Bad der verspiegelten Tautropfen* nur durch Assoziation mit ein.

V.2.3 PENDEL UND SCHWARZES BAD, 1985 (Abb. 29)

PENDEL UND INDISCHGELB, 1986 (Abb. 30)

Ein weiteres Werk der "Bädergruppe" ist unter dem Titel *Pendel und Schwarzes Bad* bekannt. Über die Bedeutung des Bades hinaus, kommt dem Werk zudem eine weitere Betrachtungsweise zu. Sie resultiert aus dem hinzugefügten Pendel und dem nun schwarzen Wasser des Behälters.

Die Installation *Pendel und schwarzes Bad* besteht aus einer großen, rechteckigen Aluminiumwanne, die bis zum Rand mit schwarzem Wasser gefüllt ist. Darüber schwingt von der Decke ein langer Metallstab herab, dessen Spitze in pendelnder Bewegung in das Becken eintaucht.

Die weibliche Komponente des Werkes drückt sich durch das Bad aus, das dem "Behältnis des Weiblichen" gleichkommt. Es wird mit dem Pendel konfrontiert, der wegen seiner langen und hohen Form den Phallus assoziiert.³⁷⁴ Durch sein unaufhörliches Schwingen und das stetige Eintauchen seiner Spitze in die Wasseroberfläche, berühren sich das "feminine" Bad und das "maskuline" Pendel. Mit diesem Kontakt entsteht für den Moment des Eindringens in die Flüssigkeit des Bades eine androgyne Verknüpfung. So wird mit dem Eintreten des Pendels in die Flüssigkeit die Vereinigung zweier gegensätzlichen Elemente, entsprechend dem siebten hermetischen Prinzip visualisiert. Hierbei gewinnt nun auch die schwarze Farbe des Wassers an Bedeutung, denn sie verweist auf Nigredo.

³⁷³ Die hier angesprochene Textpassage ist abgedruckt in: Rebecca Horn. 1997, Bd. I, S. 98 und im Kapitel V.1.1 dieser Arbeit: "[...] dass Bad eingesotten, bis es ganz zu einem blauen Stein wurde." Auch das blaue Wasser im Bad, das hier durch die gefärbten Innenseiten des Behälters seine Farbe bekommt, ist in dieser Geschichte angesprochen, wenn es heißt: "Unserem Vogel wurden auch in solchem Bad alle seine Federn ganz verzehret, und von ihnen das Bad blau gefärbt." *ibid*, S. 98. Vgl. auch [Andreae. 1616, Dies VI, S. 111f.] Dülmen. 1973, Dies VI, S. 106

³⁷⁴ Der Phallus wird durch lange hohe Gegenstände dargestellt.

Ergänzend soll das Augenmerk auf das Pendel gerichtet werden, das in Horns Ikonographie eine große Rolle spielt. Durch die Pendelbewegung wird das fünfte hermetische Prinzip - "das Prinzip des Rhythmus" - angesprochen:

"Alles fließt aus und ein, alles hat seine Gezeiten. Alle Dinge steigen und fallen, das Schwingen des Pendels zeigt sich in allem; der Maß des Schwungs nach rechts ist das Maß des Schwungs nach links; Rhythmus kompensiert."³⁷⁵

Mit seinen schwingenden Bewegungen erinnert das Pendel auch an das Prinzip des Schaukelns, das das ständige Auf und Ab des Begehrens symbolisiert.³⁷⁶

Damit veranschaulicht das Werk

"[...] die erotische Spannung zwischen Mann und Frau, aber auch das Auf und Ab zwischen Gefühlen und Verstand, Traum/Vision und Realität"³⁷⁷.

Ein anderes Werk, in dem das Pendel eine besondere Bedeutung spielt, ist *Pendel und Indischgelb* (1986): Auf dem Boden eines leerstehenden Raumes befindet sich eine kegelförmige Anhäufung indischgelben Pigments. Der Pigmentkegel wird mit einem Metallstab konfrontiert, der von der Decke herab schwingt und mit seiner Metallspitze in den gelben Haufen eindringt.

Die Materialeigenschaften des Werkes *Pendel und Indischgelb* haben gegensätzlichen Charakter. Auf der einen Seite ist der Pigmentkegel ein weiches Gebilde, auf der anderen Seite ist der Stab hart. Darüber hinaus vermittelt der Haufen durch seine gelbliche Farbe ein Gefühl der Wärme, dem die Kälte des Metalles gegenübersteht. Die Eigenschaften weich-warm symbolisieren die Weiblichkeit, hart-kalt die Männlichkeit. Auch die unterschiedliche Positionierung des Pigments und des Stabes drückt ein Gegensatzpaar aus. Die auf dem Boden plazierte Anhäufung verkörpert die Erde und der in der Luft hängende Stab den Himmel. Das so entstehende Paar Himmel-Erde entspricht dem Antagonismus männlich-weiblich.

³⁷⁵ Gebelein. 1996, S. 43

³⁷⁶ Vgl. Spector. 1994, S. 66f.

³⁷⁷ Schönteich, Sabine: Rebecca Horn: Kunst, mit der man nicht überleben kann. Internet: <http://www.uni-hildesheim.de/~ssch0081/hornt01-14.htm>. 1995, S. 4

Weiterhin sind die verschiedenen Formen der beiden Teile gegensätzlich. Der Pigmenthaufen kann die weibliche Brust verkörpern. Dafür spricht die weiche, als Kegel ausgearbeitete Form und die sichtbare Spitze als Brustwarze. Mit dem langen spitzen Stab liegt die Assoziation mit dem Phallus nahe. Durch das Eintauchen des Stabes in den Pigmenthaufen werden die beiden konträren Elemente verbunden.

Das erotische Moment dieser Werke löst beim Betrachter aber auch Unbehagen aus, denn die Pendelspitze schwingt so über dem Bad bzw. dem Pigmenthaufen, als ob sie jederzeit die Oberfläche verletzen würde. Wieder stehen sich Eros und Thanatos unweigerlich gegenüber.

V.3 ANDROGYNE BETRACHTUNGEN IN DER WERKGRUPPE DER "DIALOGE"

Rebecca Horn ist stets auf der Suche nach verschiedenen Arten der Kommunikation. Eine ihrer kommunikativen Formen ist der Dialog, der an dieser Stelle näher betrachtet werden soll. Neben der eigentlichen Bedeutung des Dialoges, dem Zwiegespräch oder der Wechselrede zwischen Menschen, sind in Horns Kunst unterschiedliche Ausformungen von Dialogen zu finden. Auf der einen Seite kommunizieren ihre Skulpturen entweder untereinander oder führen Gespräche mit dem Betrachter, auf der anderen Seite suchen sie den Dialog zum Raum, in dem sie agieren. Das Verhältnis von Raum und Körper tritt bereits in ihren frühen Arbeiten, in Performances und Körperskulpturen zu Tage.³⁷⁸ Nach dem anfänglichen Interesse an den Beziehungen zwischen ihr und den Akteuren ihrer Performances erlangte Horn durch Körpererweiterungen an Armen, Beinen und Kopf eine neue Körper-Raum-Erfahrung, wie beispielsweise in *Fingerhandschuhe* (1972, Abb. 31): Mit riesigen Handschuhen, die durch stoffüberzogene Holzstäbe dargestellt werden und dessen Längen dem dafür konstruierten Raum entsprechen, konnte die Künstlerin durch Ausstrecken der Arme die Wände berühren. Durch den geführten Raum-Dialog, der Gespräche mit Teilen des eigenen Körpers aufnahm, wurde der Raum zu ihrem eigenen Körperraum.³⁷⁹

In *Arm-Extension* (1968, Abb. 1) ist der Körper kreuzweise von der Brust bis zu den Füßen mit Bändern verschnürt und die Arme stecken in dick wattierten Armstümpfen, so daß der bandagierte Körper einer Mumie gleicht. Im Laufe der Aktion bekommt der Akteur das Gefühl, als ob seine Arme den Boden berühren und mit ihm verwachsen. Auch hier wird ein Körper-Raum Dialog geführt. In Horns Film "Hahnenmaske" (1973) zeigt sich die Künstlerin mit einer

³⁷⁸ In einem Gespräch mit Haenlein äußerte sich Horn zum Körper-Raum-Dialog: "Alle meine frühen Arbeiten drehten sich um das Verhältnis zwischen Raum und Körper. Ich habe damals eine bestimmte Wachheit für Licht und Raumenergie entwickelt, ein Gefühl dafür, wo genau eine bestimmte Aktion im Raum beginnen kann, und aus diesen Überlegungen entstand ein neuer Dialog von Räumen und Skulpturen." Horn. in: Haenlein. 1997 I, S. 16

³⁷⁹ Vgl. *ibid.*, S. 16. Jedoch ist die Körper-Raum-Beziehung nicht immer ein Dialog, denn der Raum kann auch einem Gefängnis gleichen, wie zum Beispiel in *Die chinesische Verlobte* (1976). Betritt der Betrachter diesen sechseckigen Kasten, schließen sich unerwartet die zuvor weit aufstehenden Türen und er ist plötzlich im Dunkeln gefangen.

Profilmaske aus schwarzen Federn, mit der sie behutsam über das Gesicht eines Mannes streicht. Durch die Berührung sucht sie das Gespräch mit ihrem Gegenüber.

Auch außerhalb der Performances sind solche Formen des Dialoges zu finden. Ausstellungen beispielsweise werden so konzipiert, daß die Skulpturen und ihre Ausstellungsräume in enger Beziehung zueinander stehen.³⁸⁰ Die einzelnen Skulpturen kommunizieren dabei miteinander; ein Objekt reagiert auf das andere.

Im Folgenden sollen nun die Formen der Dialoge dargestellt werden, welche die unter einem androgynen Aspekt zu betrachtenden Objekte mit sich selbst oder miteinander führen.

V.3.1 KUB DER NASHÖRNER, 1989 (Abb. 10)

Kuß der Nashörner führt einen erotischen Dialog, in dem die für die Künstlerin charakteristische Mischung aus Sexualität, Humor, Ritual und Gefahr besonders evident ist.³⁸¹

Zwei Stahlrohre, halbkreisförmig gebogen, formen im geschlossenen Zustand einen Kreis. Am unteren Ende der Konstruktion befindet sich ein Motor, der den Kreis öffnet und schließt. Die oberen Enden der Rohre werden jeweils von einer Metallkopie eines Nashorns gekrönt. Die Installation befindet sich zunächst im geöffneten Zustand und die Bögen sind weit voneinander entfernt. Langsam aber nähern sich die beiden Hörner an. Durch die großen Ausmaße des Werkes hat "[...] dieser Prozeß etwas gewaltiges, furchteinflößendes, aber zugleich auch etwas majestätisches"³⁸². Um so näher sich die Hörner kommen, um so größer wird die Spannung zwischen ihnen. Schließlich treffen sich ihre

³⁸⁰ Aus diesem Grund hat jede einzelne Ausstellung ihren eigenen Charakter bekommen. Die Wanderausstellung von New York über Berlin, London nach Eindhoven ist stets für das entsprechende Museum neu organisiert worden.

³⁸¹ Vgl. Brenson, Michael. *Buster Keaton Inspires a Spooky German Film*. in: The New York Times, Art View, 4. November 1990, S. 38-40

³⁸² Schönteich. 1995, S. 9

Spitzen. Die beiden Bögen schließen sich und bilden einen Kreis. Daraufhin springt ein Lichtblitz von einem Horn zum anderen, die Spannung entlädt sich und ein gefährliches Knistern durchzieht den Raum. Dann öffnet sich der Kreis wieder und die Bewegung beginnt von Neuem.

Geöffnet erinnert das Werk an Brüste oder ein Hinterteil.

"Erotika allemal. Ambivalenzen der Gefühle. Travestie. Und der Hörnerkuß des Urviehs aus Eisen und Elektromotor ist auch ein Selbstkuß in Sehnsucht. Überall Rituale."³⁸³

Zunächst ist das Motiv des Nashorns bedeutsam. Zum einen kann es ein Spiel mit dem eigenen Namen der Künstlerin beinhalten; bereits in einer früheren Arbeit, in *Einhorn* hat Horn ihren Namen mit eingebracht. Zum anderen wird dem geriebenen Pulver des Horns schon seit alters her eine aphrodisierende Wirkung nachgesagt.³⁸⁴

Horns Werke sind von ästhetischer Natur, ihre Maschinen begehren. Doch das sinnliche Verhalten ist auch immer mit der gefährlichen Kraft des Erotischen verbunden. Die Gefahr ist durch die freigesetzten Funken evident, die in ihrer Entladung beinahe körperliche Schmerzen beim Betrachter verursachen.³⁸⁵ Weiterhin erweckt der Zusammenstoß der beiden Rhinoceros-Hörner in der Form des Kreises die erotische Assoziation an einen Kuß.³⁸⁶ Der Kuß fusioniert hier zu einer sinnlichen Energie, die in Form von elektrischen Funken freigesetzt wird.³⁸⁷

"Both pleasure and mutual antagonism are signified by the exquisite shots of electric current fizzling between the horns."³⁸⁸

³⁸³ Bergmann. 1994, S. 6

³⁸⁴ Vgl. Schönteich. 1995, S. 10

³⁸⁵ Vgl. Lösel. 1990, S. 26

³⁸⁶ Daß es sich hierbei um einen Kuß handelt, wird bereits im Titel angekündigt.

³⁸⁷ "Diese Fusion dient der Fortpflanzung, doch intensiver ist sie als Selbstbefruchtung." Horn in einem Gespräch mit Schwerfel in dem Film: Rebecca Horn. Ein erotisches Konzert. WDR 1993

³⁸⁸ Szulakowska. 1994, S. 18

In *Kuß der Nashörner* kommt besonders die Bedeutung des Kreises zum Tragen. Als Symbol des In-sich-Geschlossenen, steht der Kreis für die Einheit der Materie und damit für die universelle Harmonie der Dinge in ihrer Vollkommenheit.³⁸⁹ Die Zweiheit des geöffneten Zustandes wird im Kreis zur Einheit geführt. Die beiden "Nashörner" sind an ihrem Ziel angelangt, denn sie haben sich im Kuß vereint.

Durch die einfließende Erotik können die zwei Rhinoceros-Hörner auch für Mann und Frau stehen, die in Form des Kreises zu einer androgynen Einheit verschmelzen. Doch ihre zwitterhafte Verbindung besteht nur kurzzeitig, denn die Hörner trennen sich sofort wieder und gehen erneut ihren eigenen Weg, bis sie ihre Annäherung von vorne beginnen.

Bergmanns Gedanken über das Werk fassen die wichtigsten Punkte der Betrachtung nochmals zusammen:

"Wie im Leben. Nicht immer funktioniert es. Auch dann nicht, wenn es zur Vereinigung kommt, was seine Zeit braucht. Keineswegs zwangsläufig schlägt sie Funken, die vom Publikum überrascht bis amüsiert zur Kenntnis genommene Vereinigung zweier Eisenhörner als Münder zum Kuß. [...]. Der Kreis ist geschlossen; der Weg am Ziel; die elektronische Spannung entlädt sich. Und dann öffnet sich der Kreis wieder, aufs Neue beginnt das Spiel. Wie im Leben."³⁹⁰

Die sehnsuchtsvolle Hoffnung nach einer endgültigen Vereinigung ist für den Betrachter stets eine Illusion, da sich die beiden Hörner kurz vor ihrer Verschmelzung wieder trennen. Was bleibt, ist die Unwandelbarkeit menschlichen Verlangens, der Rhythmus ihres erotischen Begehrens.³⁹¹ *Kuß der Nashörner* verharrt in seiner gefährlichen Sehnsucht nach Verschmelzung, die jedoch utopisch ist.³⁹²

³⁸⁹ Vgl. Gebelein. 1996, S. 429. "Der Kreis, den die Sonne beschreibt, ist 'die in sich selber zurücklaufende Linie (gleichsam die Schlange, die mit dem Kopf den eigenen Schwanz packt)', aus welcher Gott erkannt wurde." [Jung. 1944, 470] Jung. 1972, S. 437. Der Kreis ist "[...] die vollkommenste Figur. [...] er ist, weil ohne Anfang und Ende, ein Bild der Ewigkeit. [Doch er wird] nicht allein als Symbol der Ewigkeit Gottes angesehen, sondern auch auf den aionischen Kreislauf des Kosmos bezogen". Fostner. 1977, S. 62f.

³⁹⁰ Bergmann, Rudij: *Rebecca Horn. Fluchtpunkte maschineller Autonomie*. in: neue bildende kunst, 1994, S. 6

³⁹¹ Vgl. Spector. 1994, S. 66

³⁹² Vgl. *ibid.*, S. 66

V.3.2 DIE OHNMACHT DER GEFÜHLE, 1983 (Abb. 32)

Der Rhythmus von Aufstieg und Fall in *Kuß der Nashörner* ist ähnlich in *Ohnmacht der Gefühle* zu beobachten, wenn sich dort zwei kleine Silberhämmerchen langsam, kreisförmig aufeinander zu bewegen. Kurz vor der Vollen- dung des Kreises fallen die Hämmerchen jedoch wieder spannungslos in ihre Ausgangsposition zurück.

"The pattern is one of proximity, distance and then again proximity, but the hammers can not touch, so they fall back down in their loneliness in order to find, at least at their low point, a little closeness."³⁹³

Die schließlich kurze Berührung der Spitzen, wie ein Kuß zweier Münder, läßt die zwei Hämmerchen schockiert über das Geschehene wieder rasch zurück- weichen. Sie fallen wie in Ohnmacht in die Ausgangsposition zurück.³⁹⁴ Die zwei identischen Silberhämmerchen, die ihre Annäherungsversuche unendlich oft in Folge wiederholen, lassen keine eindeutige Geschlechterzuweisung zu. Beide sind gleichermaßen Braut und Bräutigam. Sie spiegeln bloß den allge- meinen Wunsch nach einer außergewöhnlichen, erregenden zwischenmenschli- chen Begegnung wieder, ohne jedoch festzulegen, daß jene nur zwischen Frau und Mann möglich ist.³⁹⁵ Auch hier wird sehr deutlich, daß die angestrebte Vereinigung durch das endlose Nähe- und Distanzspiel der Hämmerchen eine Utopie bleibt.

V.3.3 DAS SCHWARZE BAD, 1985-1986 (Abb. 7)

Zwei Metallzungen lösen durch ihre Bewegungen kleine, ineinander strömende Wellen aus. Sie laufen im Zentrum der Wanne zusammen, die mit schwarzem

³⁹³ Wechsler. 1983, S. 90

³⁹⁴ Vgl. Horn in einem Gespräch mit Bekkers. in: Ein Gespräch über Objekte und Filme. WDR 1983

³⁹⁵ Dem Werk vergleichbar ist Horns *Brush Kiss* (1992), in dem ein Malerpinsel und ein Ra- sierpinsel an mechanischen Armen so positioniert sind, als ob sie aufeinander zeigen. "These two 'heads' do a little mechanical dance, nodding, teasing, drawing back coyly and finally ending with a bang of a 'kiss', bristles connecting head-on, silently pressed one into another." Shottenkirk, Dena: *Rebecca Horn*. in: Art & Antiques, Oktober 1993, o.S. In *Eve on Eve* (1994) gehen sich zwei silberne Haarbürsten nach. Nachdem sie sich, einen Bogen schlagend, für eine gewisse Zeit verfolgt haben, nähern sich die Bürsten an, schlagen ihre borstigen Flächen gegeneinander und bewegen sich eine gewisse Zeit als Einheit weiter.

Wasser gefüllt ist. Nach dem Verschwinden der Wellen, glättet sich das Bad wieder zu einem schwarzen Spiegel.³⁹⁶

Der Dialog von Nähe und Distanz wird im *Schwarzen Bad* durch die sich bewegenden und glättenden Wellen abgewechselt. Fließen die Wellen aufeinander zu, dann ist es "[...] eine fast spirituelle Berührung, ein Kuß der Wogen, sensuell und sanft, eine flüchtige Vereinigung im Medium Wasser"³⁹⁷.

Der erotische Moment des "Kusses" wird jedoch zugleich durch die dunkle Farbe des Wassers beeinträchtigt. Mit dem Schwarz des Wassers liegt die Assoziation mit Nigredo, die alchemistische zerstörerische Phase, nahe und damit ist das enge Verhältnis von Eros und Thanatos im *Schwarzen Bad* verbildlicht.

V.3.4 DER DIALOG DER SILBERSCHAUKELN, 1979 (Abb. 18)

Im "Saal der Witwen", einem von "La Ferdinandas" leeren Räumen, beginnen zwei Silberschaukeln sich langsam zu bewegen, während in einem weiteren Saal die Hochzeitsrede gehalten wird. Gemeinsam schwingen die Schaukeln im zeitversetzten Rhythmus. Ihr stummer Dialog bleibt ungestört von allen Vorgängen.³⁹⁸

"Ihr stilles, intimes Duett ist ein endloses Pas de deux, ein Dialog fortwährender Bewegungen ohne Anfang und ohne Ende."³⁹⁹

Die Zweier-Choreographie taucht bereits in Horns Film "Der Eintänzer" auf. Dort setzen sich die Zwillinge Kathleen und Mary abwechselnd auf eine Schaukel. Im versetzten Rhythmus schwingen sie im Raum hin und her.

"Das endlose Hin und Her der Schaukeln, das im wiederkehrenden Anblick der Zwillinge nachhallt, beschwört die erotische Lust an der Wiederholung und den sinnlichen Genuß, den man empfindet, wenn man sich im pulsierenden Rhythmus bewegter Körper verliert."⁴⁰⁰

³⁹⁶ Vgl. Beil. 1992, S. 16

³⁹⁷ ibid. 1992, S. 16. Er bemerkt weiterhin: "Die physische Intimität des *Baiser* Brancusis wird in eine psychische überführt, in der jedoch Nähe und Distanz sich stets ablösen. Einmal die Wellen verschwunden, bleibt bis zum nächsten Zungenschlag nunmehr das Bad, ein schwarzer Spiegel, glatt und kalt wie Marmor ..." ibid, S. 16

³⁹⁸ Vgl. Schmidt, Katharina: *La Ferdinanda*. in: Rebecca Horn. *The Glance of Infinity*. Bd. I. Haenlein, Carl (Hrsg.). Ausst.-Kat. Kestner Gesellschaft Hannover. Zürich u.a.O. 1997, S. 93

³⁹⁹ Spector. 1994, S. 65

In dem Werk *Dialog der Silberschaukeln* wird die Sehnsucht nach emotionaler und physischer Erfüllung und die Unwandelbarkeit menschlichen Verlangens durch die Metaphorik des Schaukelns ausgedrückt.⁴⁰¹ Auf die Bedeutung des Rhythmus, der sich durch Horns gesamtes Oeuvre zieht, macht Spector noch einmal aufmerksam:

"Den Kern von Rebecca Horns Kunst bildet eben dieser regelmäßige Rhythmus erotischen Begehrens, das Pulsieren des Körpers als jenes konstantes Pochen, das das Leben vom Tod unterscheidet. In ihren Skulpturen verleiht die Künstlerin diesem Körperrhythmus mit dem Vokabular der Maschine sichtbaren Ausdruck: das gilt für den synkoptierten Dialog automatischer Schaukeln wie für das anhaltende Flattern eines mechanischen Schmetterlingsflügels [...]."⁴⁰²

Gleichzeitig zu den Bewegungen der Schaukeln liest Simona in "La Ferdinando" eine Textpassage aus Andreaes Roman vor. Es ist der Ausschnitt, in dem das Königspaar wieder zum Leben erweckt wird und damit die "Chymische Hochzeit" vollzogen ist. Als Zeichen ihrer wiedergewonnenen Lebendigkeit kann das endlose Hin- und Herschwingen der beiden *Silberschaukeln* verstanden werden, ein Aspekt, den auch Spector in ihrem Zitat aufgegriffen hat.

V.3.5 SCHMETTERLINGSSCHAUKELE, 1991 (Abb. 33)

Das mechanische Flattern, das Spector im oben wiedergegebenen Zitat beschreibt, ist nochmals in der Arbeit *Schmetterlingsschaukel* zu beobachten.

Kleine, an die Wand montierte Metallstäbe stützen die *Schmetterlingsschaukel*. Ein Motor bewegt die Stäbe so, daß sie zu beiden Seiten symmetrisch auf und ab schwingen. An ihren Enden sind jeweils zwei blaue Schmetterlingsflügel befestigt, die zusammen je einen Schmetterling darstellen.

Der Schmetterling, ein Symbol für die Auferstehung, unterzieht sich zunächst einem Umwandlungsprozeß von der Raupe über die Puppe bis hin zum Schmetterling. Die Raupe symbolisiert dabei das Leben, die Puppe deutet auf

⁴⁰⁰ Spector. 1994, S. 65

⁴⁰¹ Vgl. *ibid.*, S. 66

⁴⁰² *ibid.*, S. 66/67. Hier ist wiederum das dritte hermetische Prinzip - "das Prinzip der Schwingung" - angesprochen. Vgl. dazu Horns Werk: *Blaues Bad*.

den Tod hin und der Schmetterling steht für die Auferstehung.⁴⁰³ Den Gedanken der Wiedergeburt hat Horn bereits in ihrem Film "Buster's Bedroom" mitgebracht. Dort lebt Serafina, eine alternde Prima Donna, in einem Raum, durch den viele blaue Schmetterlinge flattern. In einer Szene monologisiert sie über ihre verstorbenen Liebhaber, deren Seelen zu den blauen Schmetterlingen transformiert sind und jetzt in ihrem Kühlschrank auf die Wiedergeburt warten.⁴⁰⁴

Bei dem Werk spielt erneut die Bedeutung des Schaukelns eine große Rolle, das einerseits durch den Titel, andererseits durch die schwingenden Bewegungen der Stäbe mit ins Werk eingebracht ist. Im Auf- und Abschwingen nähern sich die beiden Schmetterlinge an, mit der Hoffnung, sich endlich zu berühren, um so schließlich Eins zu werden. Doch fast an ihrem Ziel angekommen, müssen sie erkennen, daß durch das stetige Abschwingen ihre sehnsuchtsvolle Vereinigung nur eine Wunschvorstellung bleibt.⁴⁰⁵

⁴⁰³ Vgl. Sachs, Hannelore, Badstüber, Ernst, Neumann, Helga (Hrsg.): Christliche Ikonographie in Stichworten. Leipzig 1973, S. 186f., Deonna, Waldemar: The crab and the butterfly, a study in animal symbolism. in: Journal Warburg, Nr. 17, 1954, S. 15-19 und Fostner. 1977, S. 292f. Das Christentum übernahm vor allem das Insekt als Auferstehungssymbol. In der Grabsymbolik des 18./19. Jhs. wurde das Tier oft dargestellt. In hellenistischer Zeit wurden Schmetterlinge als "Seelen" angesehen.

⁴⁰⁴ Über Serafina berichtet Horn: "I created a story where she has her monologue about her dead lovers and these souls which are transformed into butterflies waiting in her refrigerator to come back to life again." Horn in einem Interview mit Saucier. in: Saucier. 1991, S. 17. "[Serafina] selbst ist wie ein Schmetterling, ebenso leicht und flatterhaft und frivol. Als Inkarnation einer bestimmten Form von Weiblichkeit besitzt sie eine fast unirdische Grazie und Zerbrechlichkeit; aber sie kann sich auch völlig verändern und zu einem ganz anderen Menschen werden, zu einer Frau, die immer wieder ihre eigene Auferstehung feiert und so fast beinahe unsterblich ist." Celant. Tanz. 1991, S. 13

⁴⁰⁵ Dem Aufbau des Werkes *Schmetterlingsschaukel* entspricht die Gestaltung von *Der Skarabäus, der malt* (1988). Auch hier versuchen sich zwei Käfer in ihren aufsteigenden und abfallenden kreisförmigen Bewegungen an ihrem nächsten Punkt zu vereinen. Wiederum ist das Tier bedeutungsvoll, denn der Skarabäus gilt unter anderem als Symbol der zweigeschlechtlichen Göttin Neith. Auf die Bedeutung des Tieres wird detaillierter im Abschnitt V.IV.: Rebecca Horns androgyne "Malmaschinen" eingegangen, in dem auch eine ausführliche Betrachtung des Werkes erfolgt.

V.3.6 PARADIESWITWE, 1975 (Abb. 34)

Eine andere Art der Kommunikation führt die *Paradieswitwe*. Sie präsentiert sich als eigenständiges Objekt, ist aber auch in Horns gleichnamigen Film "Der Dialog der Paradieswitwe" (1975)⁴⁰⁶ eingebettet.

Die *Paradieswitwe* wird durch Öffnen und Schließen, Enthüllen und Verbergen eines nackten Körpers bestimmt⁴⁰⁷:

Eine zwei Meter hohe Stele aus schwarzen Hahnenfedern steht lange Zeit still in einem leeren Raum. Schließlich öffnet sie sich, Flügeln gleich, und ein nackter Frauenkörper kommt zum Vorschein. Kurz darauf verschließt sich die Stele wieder.

"Die Flügel artikulieren hier den Dialog zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem, dem Inneren und dem Äußeren."⁴⁰⁸

Während des Rituals des Sich-Öffnens und Verschließens liest eine Frauenstimme dazu Texte, eine Collage poetischer Sätze, ein transatlantischer Dialog zwischen der Künstlerin in Berlin und einem New Yorker Poeten.⁴⁰⁹ In diesem Zusammenhang weist Haenlein darauf hin, daß Horn

"[...] ihre täglichen Gedanken an einen fernen Freund [benutzte], so wie das, was sie täglich sah, um eine ‚schwarze Witwe‘ herzustellen: eine in die Federn ihrer nicht erfüllten Wünsche der intimen Zweisamkeit sich hüllende Frau, die das Bild ihrer Wünsche trotzdem atmen läßt und also doch lebendig ist: "Wenn deine Anwesenheit zur Abwesenheit wird
...."⁴¹⁰

Die Federn und die Flügel, die durch das Öffnen der Stele entstehen, erwecken die Assoziation mit einem Vogel, der

⁴⁰⁶ Zu dem Film "Der Dialog der Paradieswitwe" siehe die Filmographie im Anhang.

⁴⁰⁷ Vgl. Lüthi. 1984, S. 175

⁴⁰⁸ Davvetas. 1987, S. 59

⁴⁰⁹ Mit der *Paradieswitwe* wurde der Dialog zu einer wichtigen ausdrucksstarken Erfindung. Roustayi sieht in der psychologischen und physikalischen Beziehung der *Paradieswitwe* eine Verbindung zu den von Horn publizierten Liebesbriefen zu dem Werk. "The text is a collage of a passionate transatlantic dialogue between Horn in Berlin and a New Yorker poet. Dedicated to Proust, the letters convey the lovers' intense psychological yearning for each other in rich metaphors, vivid sense-imagery, and evocative memories." Roustayi. 1989, S. 62. Roustayi greift auf ein Interview zwischen Horn und Timothy Baum zurück, das am 4. Januar 1989 in New York geführt wurde. Vgl. *ibid.*, S. 68, Anm. 13. Ausschnitte aus dem Text sind abgedruckt in Rebecca Horn. *Der Eintänzer*. Haenlein, Carl (Hrsg.). Ausst.-Kat. Kestner-Gesellschaft Hannover. Hannover 1978, o.S.

⁴¹⁰ Haenlein. in: *Rebecca Horn. Der Eintänzer*. Haenlein, Carl (Hrsg.). Ausst.-Kat. Kestner-Gesellschaft Hannover. Hannover 1978, o.S.

"[...] ein Sinnbild für die befreite Seele und für deren Autonomie im himmlischen Urstoff [ist]. Er ist die geistige Freiheit, umfassen von der Vergänglichkeit des Körpers, er ist Träger einer Wunde"⁴¹¹.

Eine Feder, "[...] die, in Rebecca Horns eigenen Worten, 'nach dem Tod des Vogels weiterlebt', ist [dahingegen] eine Erinnerung an den Tod, ist Zeichen für Vergehen und Entstehen, ein magisches und kulturanzeigendes Zeichen"⁴¹². Das Federkleid der *Paradieswitwe* kann einen Hinweis auf einen bereits vollzogenen Umwandlungsprozeß geben, und da eine Veränderung nur in Abgeschiedenheit vollzogen werden kann, steht das Objekt in einem leeren Raum.⁴¹³

Mit dem Öffnen und Schließen der Stele treten weibliche und männliche Gesichtspunkte auf, denn im geschlossenen Zustand ist der Körper männlich-phallisch bestimmt und im geöffneten weiblich-vaginal. Durch den Wechsel von einer offenen zu einer geschlossenen Form und umgekehrt scheinen androgyne Prozesse zu entstehen.⁴¹⁴ Weiterhin verschlingt die Stele den nackten Frauenkörper, so daß sich beide Geschlechter in der Figur vereinen. Die *Paradieswitwe* ist daher eine

"[...] Sex-Maschine, [die eine] 'gedoppelte' Wirklichkeit [darstellt], in der zwischen innen und außen, zwischen öffentlich und privat, zwischen männlich und weiblich nicht länger unterschieden wird"⁴¹⁵.

In der Form des Federkokons hebt sich die geschlechtliche Trennung auf, denn der Kokon ist zum einem ein zwitterhafter Lebenszustand: ein Zustand "vor dem Geschlecht". Zum anderen umhüllt er mit seiner männlichen Form einen weiblichen Körper. So bleibt in der *Paradieswitwe* - phallische Hahnenfeder-säule und weiblicher Körper in einem - die Identität ambivalent. Sie ist eine Zwittermaschine.⁴¹⁶

⁴¹¹ Der Vogel stellt wiederum symbolisch das Element Luft dar und somit auch das flüchtige Prinzip. Zu der symbolischen Bedeutung des Vogels vgl. Röhl, Alexandra: Geflügelt über uns. Der Vogel in Mythos und Geschichte. Stuttgart 1975

⁴¹² Davvetas. 1987, S. 59

⁴¹³ Vgl. Celant. 1994, S. 41

⁴¹⁴ Vgl. Lüthi. 1984, S. 175

⁴¹⁵ Celant. 1994, S. 43. Celant sieht außerdem in der *Paradieswitwe* eine Symbiose zwischen dem weiblichen Körper und einem mythischen Vogel. Vgl. *ibid*, S. 41

⁴¹⁶ Vgl. auch Beil. 1992, S. 17

Die *Paradieswitwe* führt verschiedene Arten von Dialogen. Auf der einen Seite verständigt sie sich mit ihrem Betrachter, bei dem sie Voyuerismus und Erotik durch ihr Be- und Entkleiden stimulieren kann. Auf der anderen Seite kommunizieren durch das Öffnen und Schließen der Hahnenfedersäule der weiblich und der männlich bestimmte Körper miteinander.⁴¹⁷

V.3.7 DER EINTÄNZER, 1978 (Abb. 35)

Der *Eintänzer* tritt in Horns gleichlautendem Film von 1978 auf.⁴¹⁸ Horn hat in einem Interview von ihrer großen Passion zum Tango berichtet, den sie aus diesem Grunde erlernen wollte. Nach Beendigung ihrer ersten Tangostunde, so Horn, trat plötzlich eine Gruppe Blinder in den Saal, um Tanzunterricht zu nehmen. Sie legten alle ihre Stöcke nieder und "[...] fingen mit merkwürdigen Bewegungen ihrer Köpfe an zu tanzen"⁴¹⁹. Diese Begegnung, die sich vor der Inszenierung des Films ereignet hat, stellt einen Teil von Horns Filmgeschichte dar. Es ist die Überlagerung der Dialoge, die Horn, wie sie selber bemerkt, suchte und plötzlich fand.⁴²⁰

Der "Eintänzer" wurde in dem New Yorker Atelier der Künstlerin gedreht. Die Geschichte beginnt mit Kathleen und Mary, Zwillingen aus Carolina, die ins Studio kommen, um dort ihre Ferienzeit zu verbringen. Obwohl das Appartement den Sommer über an die Ballettänzerin Greta vermietet ist, können sie bleiben. Die Mädchen treffen dort auf Max, der stets in das Studio kam, um auf seinem Zwergen-Klavier zu spielen, jetzt aber nicht mehr erwünscht ist. Ferner tritt ein japanischer Koch auf, der mit seinen gefährlich scharfen Messern Fische zerlegt. Hinzu kommt noch Frazer, ein Blinder, der bei der Ballerina Tangounterricht nimmt. Die Dialoge der einzelnen Personen sind auf knappste Mitteilungen beschränkt. Unterschwellige Bedrohungen, wie eine Hutnadel, die

⁴¹⁷ Die *Paradieswitwe* ist "[...] an ultimate sex machine, suggesting voyeurism and the eroticism of dressing and undressing, and caressing, engorging, and uniting the two sexes in an inverse relationship, the woman inside the man". Roustayi. 1989, S. 62

⁴¹⁸ "Der Eintänzer" ist Horns erster größerer Film mit einer zusammenhängenden Geschichte. Zur Geschichte des Films vgl. die Filmographie im Anhang.

⁴¹⁹ Horn in einem Gespräch mit Schwerfel in dem Film: Rebecca Horn. Ein erotisches Konzert. WDR 1993

⁴²⁰ Vgl. Horn. in: *ibid*, 1993

im Kissen steckt, die scharfen Messer des Koches oder der Balance-Akt des einen Mädchens mit einem Straußenei, durchziehen die Geschichte.

Unerwartet ereignet sich dann der anzunehmende tödliche Sturz des Zwillingss Kathleen, der während des Schaukelns aus dem offenen Fenster stürzt. Frazer hat als Einziger den tragischen Vorfall bemerkt, doch er geht darüber hinweg und führt mit der ahnungslosen Ballerina Greta einen perfekten Tango auf.

Der *Eintänzer*, ein kleiner vierbeiniger Tisch, aus Metallfüßen und einer schwarzen Holzplatte zusammengesetzt, hat seinen Auftritt in der letzten Szene des Films. Während Frazer und Greta in vollendeter Harmonie den Tango tanzen erscheint plötzlich der *Eintänzer*. Daraufhin verschwinden die Tänzer ganz langsam und der kleine Tisch beginnt in dem nun leeren Raum einen "mechanischen" Tango zu tanzen. Gleichzeitig zu seinem Tanz wird ein Text im Off gesprochen:

"Der schwarze Tisch stand lange im Raum und beginnt plötzlich zum Erstaunen aller, mehrmals stündlich einen Tango zu tanzen. Er präsentiert sein kapriziöses Eigenleben mit der Genauigkeit einer Maschine. Seine flinken Bewegungen verleihen ihm die Persönlichkeit eines außergewöhnlichen Herrn, eines Eintänzers!"

(Rebecca Horn, New York 1978)⁴²¹

Der *Eintänzer* ist zunächst eine einsame männliche Gestalt, ein Solo-Tänzer, der einen Dialog ohne Worte führt.⁴²² Dennoch ist er auch die Personifikation

⁴²¹ Horn. in: Rebecca Horn. 1978, S. 128. Nachdem der blinde Frazer den Tango beherrscht und ihn perfekt mit seiner Lehrerin tanzt, sie geben nun das Bild höchster Perfektion ab, schneidet Horn abrupt zum mechanischen Tisch um. Die voice-over beschreibt, wie der *Eintänzer* sein einsames Leben ausfaltet. Der *Eintänzer* tut dies mit mechanischer Gewandtheit und Vollkommenheit. Vgl. auch Roustayi. 1989, S. 66

⁴²² "*Eintänzer* means 'solo dancer' and the word refers to dandies who came perfectly dressed to the dance hall. Completely self-absorbed, these narcissistic men would actually dance by themselves, with eyes only form themselves. Narcissus is also a symbol for a self-contemplative and introverted attitude that in Horn's earlier works, such as *Headextension*, was a requisite for being in touch with oneself." *ibid*, S. 65

des Tangos selbst; er ist eine Zweier-Choreographie.⁴²³ Der Tango ist durch seinen ausgeprägten Rhythmus und besonders durch seine erotische Ausstrahlung gekennzeichnet:

"Der Tanz [ist ein] ritualisierter Dialog der Körper im Rhythmus der Musik, der Tango [ein] erotischer Dialog der Geschlechter, er ereignet sich im Eintänzer nur einen Moment lang zwischen dem blinden Frazer und der Ballettlehrerin, bevor der wahre Eintänzer, ein mechanischer Tisch, autoerotisches Symbol, paradox-parodierend den Tango zu Ende tanzt."⁴²⁴

Der vermenschlichte Tisch und das Paar Frazer und Greta stehen für die "[...] vollkommene Harmonie der Geschlechter für die Dauer eines Tanzes"⁴²⁵ und verkörpern im Sinne Horns "[...] jene sinnliche Einheit von Lehrerin und Schülerin, Tänzerin und Tanzpartner, Mann und Frau"⁴²⁶.

Der Tango ist eine besondere Art des Dialoges, der neben seiner erotischen Konnotation auch bedrohlich ist, denn auf der einen Seite ist der Tanz von Zärtlichkeit geprägt und auf der anderen Seite von ungeheurer Aggression, die mit einem Kampf vergleichbar ist: Der Tango ist die schmerzliche Auseinandersetzung zweier Körper/Personen. "Er ist eine Passion."⁴²⁷

Mit dem *Eintänzer* wird dem Rezipienten deutlich vor Augen geführt, daß jeder Augenblick der Ekstase unweigerlich Gefahren mit sich bringt.⁴²⁸

⁴²³ Vgl. Spector. 1994, S. 71

⁴²⁴ Beil. 1992, S. 16

⁴²⁵ Schmidt, Katharina: *Eine andere Welt*. in: Rebecca Horn. Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin u.a.O. Stuttgart 1994, S. 91

⁴²⁶ Horn in einem Gespräch vom 15. Februar 1993. Zit. nach Spector. 1994, S. 70. Vgl. auch Horn in einem Gespräch mit Haenlein. in: Haenlein. 1997 I, S. 15: "[...] wie in meinem Film, wo ein Tisch mit sich selbst einen Tango tanzen konnte - er ersetzt Mann und Frau in ihrer Einsamkeit." Es sei nochmals das Augenmerk auf die Zwillinge gerichtet, die in dem Film immer wieder erscheinen. Aus der Sicht Rebecca Horns sind sie ein Sinnbild für Symmetrie und Dualität, die den "[...] ungelösten Widerspruch weiblicher Selbstentzweiung [verkörpern]." Celant. 1994, S. 45. Weiterhin führt Celant an: "Für die Opposition männlich/weiblich in *Der Eintänzer* ist interessant, daß der Mann blind und unbeholfen ist - er kann also die Frau nur durch seinen Stock [...] 'wahrnehmen'. Der männliche Blick ist typischerweise phallisch und beschränkt, doch gibt es für den Mann keine andere Möglichkeit, sich der weiblichen Komplexität, der weiblichen Zweiheit zu nähern." *ibid.*, S. 45

⁴²⁷ Horn in Gespräch mit Schwerfel in dem Film: Rebecca Horn. Ein erotisches Konzert. WDR 1993

⁴²⁸ Vgl. Spector. 1994. S. 66

V.3.8 DER ZITTERNDE TISCH, 1979 (Abb. 19)

Den geführten Dialog durch den Tanz bestimmt auch das nächste Werk: *Der zitternde Tisch*. Er ist auf dem Landsitz in Horns Film "La Ferdinanda: Sonate für eine Medici-Villa" (1981) zu finden, dem Hauptschauplatz des filmischen Geschehens. In mehreren Szenen fängt der Betrachter den Blick auf den Tisch ein, der den Film mit seinen heftigen Bewegungen begleitet:

"Der hohe schwarze Tisch (2,50 m) bebt und zittert plötzlich und hebt sich donnernd in orgiastischer Agonie."⁴²⁹

Der *Zitternde Tisch* ist ein ungewöhnlich hochgestrecktes Objekt mit langen Metallbeinen und einer runden schwarzen Tischplatte. Er steht zunächst regungslos vor einem Spiegel und scheint "[...] wie Narziß in den Anblick seines eigenen Bildes versunken zu sein [...]"⁴³⁰. Der Tisch vermittelt den Eindruck eines verlassenenen, in sich geschlossenen Wesens, vergleichbar mit einem Dandy, wenn man ihm menschliche Gestalt gäbe.⁴³¹

Vorerst wirkt er dem *Eintänzer* gleich, dem zunächst als einsamen Herren gedeuteten Tisch. Doch ändert sich auch hier mit dem Verlauf der Szene die Interpretationsmöglichkeit, denn ganz unerwartet beginnt sich schließlich der *Zitternde Tisch* zu bewegen. Langsam reckt er sich, fällt dann wieder in sich zusammen und erhebt sich daraufhin aufs Neue.⁴³²

Das Ausdehnen und Zusammensacken des Tisches ereignet sich während der Vermählung von Braut und Bräutigam, so daß der *Zitternde Tisch* "[...] eindeutig auf die Vereinigung des jungen Paares [anspielt]"⁴³³. Seine heftigen Bewegungen lassen an einen Koitus denken, an jenen Zustand, der zwischen Mann und Frau nicht mehr unterscheidet. Denn wie Borges bemerkt, "[sind] alle Menschen im schwindelerregenden Moment des Koitus eigentlich ein und derselbe Mensch"⁴³⁴.

⁴²⁹ Rebecca Horn. 1981, o.S.

⁴³⁰ Spector. 1994, S. 71

⁴³¹ Vgl. *ibid.*, S. 71

⁴³² Hier kann ein Vergleich zu den Figuren aus Roussels Roman "Locus Solus" gezogen werden, denn auch seine kleinen aufgeblasenen Figuren tanzen, sacken in sich zusammen und halten plötzlich inne. Vgl. Roussel. 1965, Kapitel 5, S. 221-241

⁴³³ Spector. 1994, S. 71. Spector fügt noch hinzu: "[...] die pulsierende Bewegung erinnert an den Koitus." *ibid.*, S. 71

⁴³⁴ Borges, Jorge Luis: *Ficciones*. Madrid 1971, S. 26. Zit. nach Drahten. 1997 I, S. 288

Der *Zitternde Tisch* hat sich zu einer "Braut- und Bräutigam-Maschine"⁴³⁵ entwickelt, und ist somit

"[...] eine visuelle Metapher der Verschmelzung, der Verbindung zweier Teile, die ein größeres Ganzes hervorbringen"⁴³⁶.

Rebecca Horns *Zitternder Tisch* läßt außerdem einen Vergleich zu den Aufzeichnungen und Skizzen zum *Großen Glas* von Duchamp zu. Dort gibt es einen Hinweis auf eine vorgesehene Figur, die mit "Handle of Gravity" ("Jongleur der Schwerkraft", "Handhaber der Gravitation" oder "Hüter der Schwerkraft") bezeichnet wird.⁴³⁷ Der Skizze zufolge besteht die Figur aus einem kleinen drei- oder vierbeinigen Tisch in der Form eines *guéridon*. Der Tisch sollte wie eine Spiralfeder aus dem Bereich der Junggesellen hochschnellen und sich so weit ausdehnen, daß er die Braut im oberen Teil des Werkes berühren konnte.⁴³⁸

Der "Jongleur der Schwerkraft" wurde jedoch nie ausgeführt. Als Teil des *Großen Glases* wäre er jedoch beim Entblößen der Braut hilfreich gewesen, denn durch den "Jongleur der Schwerkraft"

"[...] hätte jenes erotische Verlangen, das die leidenschaftliche Junggesellenmaschine erfüllte, in der Vereinigung der männlichen und weiblichen Sphäre in einer ewigen Umarmung von beiderseitigem Genuß gestillt werden können. Dadurch wäre das fetischisierte weibliche Element - die Braut als Objekt der Vorstellung des Junggesellen - in eine aktive Gestalt verwandelt worden. Freilich einmal vollendet wäre der Apparat nicht mehr zölibatär gewesen - die Junggesellenmaschine wäre wie Rebecca Horns *Zitternder Tisch* zu einer Braut- und Bräutigam-Maschine geworden."⁴³⁹

Bei diesem Werk wird ganz deutlich, daß Rebecca Horn in das Paradigma der Junggesellenmaschine von Duchamp ein weibliches Verlangen einbringt, wodurch sie, wie Stooss bemerkt, die Junggesellenmaschine "neutralisiert" bzw. ihr ein "androgynes Objekt" entgegensetzt.⁴⁴⁰

⁴³⁵ Vgl. Spector. 1994, S. 72

⁴³⁶ *ibid.*, S. 71

⁴³⁷ Vgl. dazu Hamilton. 1976, o.S.

⁴³⁸ Vgl. Spector. 1994, S. 72

⁴³⁹ *ibid.*, S. 72

⁴⁴⁰ Vgl. Stooss. 1994, o.S.

V.4 REBECCA HORNS ANDROGYNE "MALMASCHINE"

Einen weiträumigen Komplex in Horns Kunst nehmen ihre sogenannten "Brautmaschinen" ein. Es sind Mal- und Schreibinstrumente, die in verschiedenen Formen stets wiederkehren. Mit diesen Maschinen nimmt Horn Bezug auf die "Junggesellenmaschinen" von Duchamp, Roussel oder Kafka. In ihren Werken greift sie deren Formensprache auf, führt aber gleichzeitig in das System der Junggesellenmaschine

"[...] die Dimension eines befreiten und entschieden weiblichen Verlangens ein, das letztendlich den geschlossenen Kreislauf des Paradigmas der Junggesellenmaschine durchbricht"⁴⁴¹.

Die Auseinandersetzung mit diesen Objekten, die den sexuellen Unterschied auf maskuline Art verdrängen bzw. veranschaulichen und die Frau als Objekt der Begierde darstellen, bedeutet jedoch nicht, daß Horn die Geschlechterrollen nun umdreht und den Macho-Apparaten eine rein "weibliche" Maschine entgegensetzt. Ihre Brautmaschinen hinterfragen vielmehr die sexuelle Vorstellung und "schreiben" die Frau als geschlechtliches und sinnliches Subjekt.⁴⁴² 1988 entsteht Horns erste "Brautmaschine" - eine Antwort auf die Junggesellenmaschinen -, mit dem Titel *Die Preußische Brautmaschine* (Abb. 36). Sie ejakuliert "einarmig/dreibeinig" Preußischblau auf die Bräute.⁴⁴³

"Indem sie den Namen und das Verfahren der Brautmaschine entwickelt, schreibt Horn die Frau mit Preußischblau auf, schreibt sie in den heterosexuellen Diskurs, schreibt Sexualität und sexuelle Differenz dem Mechanismus ein."⁴⁴⁴

Spector sieht bereits in Horns frühen Werken eine Umdeutung der Junggesellenmaschinen. In der Körperskulptur *Cornucopia, Seance for Two Breasts*

⁴⁴¹ Spector. 1994, S. 70

⁴⁴² Vgl. Bruno. 1994, S. 94f.

⁴⁴³ Vgl. *ibid.*, S. 95. Die weißen Schuhe namenloser Frauen werden mit Preußischblau entjungfert. Mit dem Werk *Die Preußische Brautmaschine*, eine Etüde zu Duchamps *Großen Glas*, unterstreicht Horn die Bedeutung der maskulinen Junggesellenmaschinen. Vgl. *ibid.*, S. 94f.

⁴⁴⁴ *ibid.*, S. 95

(1970, Abb. 2) - zwei geschwungene hohle Formen sind über die Brüste der Trägerin gestülpt und laufen an ihrem Mund zusammen - wird die rein männliche Domäne der Junggesellenmaschine "verweiblicht".⁴⁴⁵

V.4.1 DER SKARABÄUS, DER MALT, 1986 (Abb. 37)

Zu beiden Seiten einer Metallplatte sind jeweils übereinander drei Pinsel angebracht. Sie schwingen mit Hilfe eines Motors nach oben und unten aus. Die beiden untersten Pinsel tauchen ihre Borsten in kleine, mit Tinte gefüllte Behälter ein und spritzen die Farbe in ihren ausschwingenden Bewegungen auf die Museumswände. Unterhalb der Gefäße zeichnen sich die Farbspuren auf der Mauer ab, die zunächst senkrecht verlaufen, bevor sie dann in der Mitte zusammentreffen.

In der mit "Skarabäus" betitelten Malmaschine wird zunächst ganz wörtlich die Schöpfungsgeschichte zitiert. Im ägyptischen Glauben ist der Skarabäus ein Symbol für "[...] die geglaubte Sonnenbewegung bewirkende Kraft und schließlich [ist er] die Erscheinungsform des Sonnengottes, des Schöpferischen selbst"⁴⁴⁶. Als Symbol des Ur- und Schöpfergottes spielt das Tier auf die ursprüngliche Einheit des Kosmos an. Darüber hinaus wird die zweigeschlechtliche ägyptische Göttin Neith durch den Skarabäus symbolisiert.⁴⁴⁷ Auch das Schöpferische selbst wird in diesem Werk verbildlicht, denn die Maschine nimmt

"[...] die Farbe und gießt sie aus, sie schöpft/schafft dadurch das Bild in gleichmäßigem Rhythmus. So wie die Erde um die Sonne kreist, bewegt sich die Maschine"⁴⁴⁸.

Das "Schöpfen" und "Schaffen" eines Bildes, der eigentliche "Malvorgang", läßt wiederum an das "bisexuellen" Schreiben von Woolf denken, da sich im

⁴⁴⁵ Vgl. Spector. 1994, S. 70. Ein Text der Künstlerin zu diesem Werk belegt diese Annahme: "Konzentration auf die eigenen Brüste - Zärtlichkeit für sie empfinden - ihre Eigenwärme bewahren - sie auf das Behutsame berühren. [...]. Die Brüste sind vom Körper getrennt, und durch die gemeinsame Isolation wird eine direkte, andauernde Kommunikation hergestellt." Rebecca Horn. 1977, S. 28

⁴⁴⁶ Prinz. 1986, S. 31. Vgl. auch [Jung. 1944, 530f.] Jung. 1972, S. 514f.

⁴⁴⁷ Vgl. Prinz. 1986, S. 31

⁴⁴⁸ *ibid.*, S. 31

"Malvorgang" der Maschine die beiden zunächst getrennten Flüssigkeiten zu einer nicht mehr zu unterscheidenden Einheit auf der Wand verbinden.⁴⁴⁹

Das Ereignis des Malens und das harte Einschlagen der Pinsel in die kleinen Behälter kann als ein maschinell-intellektueller maskuliner Akt angesehen werden. Das Produkt des Malvorganges, die weiche sinnliche Malerei auf der Wand, kann dahingegen die feminine Seite des Werkes verkörpern⁴⁵⁰, so daß Aktivität und Passivität aufeinander treffen.

Mit dem Skarabäus schuf Horn, so bemerkt Prinz zurecht,

"[...] einen kleinen Kosmos aus männlichen und weiblichen, intellektuellen und sinnlichen, imaginativen und mechanischen Kräften"⁴⁵¹.

Wie in ihrer *Preußischen Brautmaschine* bringt Rebecca Horn im *Skarabäus, der malt* ihr weibliches Verlangen ein und schreibt es mit der Farbe auf die Wand.

V.4.2 HIGH MOON, 1991 (Abb. 38)

Eine andere Form der "Malmaschine" stellt *High Moon* dar. Zwei originale Winchester Gewehre hängen von der Decke und bewegen sich langsam im Raum, bis sie ihre Läufe aufeinander gerichtet haben. Die Gewehre sind jeweils mit einem großen Glastrichter in Form einer Brust verbunden, der mit roter, blutähnlicher Flüssigkeit gefüllt ist. Aus der jeweiligen Trichtermitte führt ein Schlauch heraus, der in den Magazinen der Gewehre mündet. Bei jedem Schuß spritzt rote Farbe in den Raum und hinterläßt Spuren auf den Museumswänden, bevor sich die rote Flüssigkeit in einem länglichen, auf dem Boden plazierten Metallbecken sammelt.

Die Gestalt der Trichter mit ihren ausgeprägten Spitzen weckt die Assoziation an eine weibliche Brust. Das Maskuline wird durch die Gewehre visualisiert,

⁴⁴⁹ Zum "bisexuellen" Schreiben sei auf Horns Werk *Orlando* und auf Woolfs Buch "A Room of own's own" verwiesen, das bereits in dieser Arbeit besprochen wurde.

⁴⁵⁰ Vgl. Prinz. 1986, S. 31

⁴⁵¹ *ibid.* 1986, S. 31

ein Gegenstand, mit dem das Männliche assoziiert wird. Die rote Flüssigkeit, die in den Rohren zirkuliert, kann mit dem "Blut" des menschlichen Kreislaufs gleichgesetzt werden, das durch die Adern pulsiert. Da nun das "Blut" aus den Trichter in die Gewehre läuft, kommt diese Zirkulation einer "Bluttransfusion" gleich.⁴⁵² Damit ist die Zusammenführung von Mann und Frau vollzogen. Die neue Vereinigung wird nach den Abschüssen aus den Gewehren als "Blutlache" im Metallkasten aufgefangen und auf den Wänden sichtbar.

Im Jahre 1992 verfaßte Horn den lyrischen Text "High Moon". Das Gedicht beschreibt die Werkelemente in einer poetischen Form mittels verschiedener Symbole und greift das Thema Androgynie in anderer Form auf:

"from the deepest part of the ocean
and the brightest part of the sun
collected in a pair of identical moon funnels
the full-blown energy of two distinct creatures
dancing about in abandon
suddenly face to face with each other
generating up to their maximum voltage
to meet for a second of equal eternity
opening their pores and unleashing their bloodstreams
accelerating each other to the point of near-bursting
screaming like moon dogs in lost icy nights
when the arrow of Venus taps lightly the funnel
unleashing the tandem explosion of energies
transforming the creatures into illuminated fusion
not missing a drop of each other's volcanic residue
flowingly forming a river to the limitless ocean
bathed in the moon."

(Rebecca Horn, New York 1992)⁴⁵³

Die "Brüste" werden in diesem Text als zwei identische Mondtrichter beschrieben, die jeweils einen "part of the ocean" und einen "part of the sun" in sich sammeln. Durch "sun" und "ocean" wird das Männliche und das Weibliche eingebracht. Die beiden Motive, die die zwei verschiedenen, energiegeladenen Kreaturen Mann und Frau darstellen, tanzen in völliger Einsamkeit. In der Form der Gewehre treten sich die beiden Wesen schließlich gegenüber und

⁴⁵² Bruno. 1994, S. 105

⁴⁵³ Horn. in: Rebecca Horn. 1994, Text zu Kat.-Nr. 92, o.S.

öffnen ihre Poren, so daß ihre Blutströme heraustreten können. Der "Abschuß" aus den Gewehren, wodurch Mann und Frau mit höchster Energie in einem Kuß vereint werden⁴⁵⁴, wird hier durch "unleashing the tandem explosion of energies" wiedergegeben. Dazu bemerkt Horn:

"My idea was that eternal moment, that perfect shot when the two bullets fired at the same time and were melted in one eternal kiss."⁴⁵⁵

Das eigentlich erotische Moment der Verschmelzung in Form des Kusses löst aber auch Beängstigung beim Betrachter aus, der sich durch den Schuß plötzlich der Gefahr bewußt wird, die dem Werk innewohnt.⁴⁵⁶

Die Gedichtzeile "flowingly forming a river of passion" verweist auf die Blutlache, die zurück zum Ozean fließt, in dem sich der Mond spiegelt. "Burrowing its way back to the limitless ocean bathed in the moon" wird durch den aus der Wand "tretenden" Metallkasten, in dem sich die Blutlache befindet, verbildlicht. Unter Einbeziehung des Textes wird das Androgyne im Werk, wenn auch auf eine andere Art und Weise, nochmals verstärkt.

High Moon ist eine liebende und zugleich verletzende Maschine. Sie verkörpert eine gefährliche und sinnliche Liebe, die mit Spannung aufgeladen ist und verwundet.⁴⁵⁷ Sie

"[...] ist eine besondere Version der Tintenmaschine, bei der Blut zur roten Tinte wird, die auf den Museumswänden ihre Spuren hinterläßt. Es handelt sich um eine Liebesmaschine, die mit Blut/Tinte schreibt, eine Brautmaschine, die nicht nur auf, sondern auch mit dem Körper schreibt"⁴⁵⁸.

⁴⁵⁴ Darauf bezieht sich: "not missing a drop of each other's volcanic residue" und "transforming the creatures into illuminated fusion".

⁴⁵⁵ Horn. in: Durand. 1993, S. 15. Horn bringt in diesem Gespräch noch eine andere Betrachtungsweise mit ein, die sich dem oben Zitierten anschließt: "People found it very frightening and I think it does say something about a certain state of affairs in the US, the way the original freedom of the country has degenerated into commerce and has been served from morality and emotion." *ibid*, S. 15

⁴⁵⁶ Vgl. *ibid*, S. 15. Der Abschuß aus den Gewehren kann beim Betrachter auch die Assoziation an den Western-Kultfilm "High Noon" (1952) von Fred Zinnemann erwecken, auf den *High Moon* anspielt. Dort wird in einer Szene, für die der Film bekannt geworden ist, ein Coltduell um 12 Uhr mittags ausgetragen.

⁴⁵⁷ Vgl. Bruno. 1994, S. 105

⁴⁵⁸ *ibid*, S. 105

Das "Schreiben mit dem Körper" kann als die befreiende Aktion der Frau verstanden werden, womit es Horn gleichzeitig gelingt, das Paradigma der Junggesellenmaschine zu durchbrechen.

V.4.3 DIE LIEBENDEN, 1991 (Abb. 39)

Wie im vorangestellten Werk zirkuliert auch in *Die Liebenden* Farbe in Schläuchen. Erneut hinterläßt die Maschine ihre Spuren auf der Wand.

In einem weißen Raum sind *Die Liebenden* in der Höhe über Eck installiert. An der einen Wand ist ein Kasten montiert, der jeweils mit Hilfe zweier Metallstäbe einen Glastrichter trägt. Der eine Trichter beinhaltet schwarze Tinte, der andere rote Farbe, die als Champagner ausgegeben wird. Die beiden Flüssigkeiten werden zunächst getrennt durch dünne Rohre aus den Trichterspitzen geleitet, bis sie schließlich in einem Schlauch zusammenlaufen. Die nun einheitliche Flüssigkeit wird von einem Metallstab, der von der Decke herabhängt, in ausschwingenden Bewegungen auf die beiden Eckwände gespritzt.

Mit dem Titel "Die Liebenden" wird das Werk "antromorphisiert", wodurch ein Parallele von den beiden farbgefüllten Glastrichtern mit einem liebenden Paar⁴⁵⁹ gezogen werden kann. In ihren Trichtern präsentieren sie sich noch als zwei eigenständige Wesen, die vorerst ihre jeweilige Flüssigkeit durch separate Schläuche aus ihren Körpern leiten. Erst durch das Zusammenlaufen werden sie in einem gemeinsamen Rohr verbunden. Der Gedanke an eine Transfusion liegt nahe. Horn spricht in diesem Zusammenhang von der Mischung zweierlei Säfte, so wie bei der geschlechtlichen Vereinigung zweier Menschen.⁴⁶⁰ Damit ist die Trennung der beiden Substanzen aufgehoben und eine Unterscheidung zwischen dem weiblichen und dem männlichen Teil nicht mehr möglich.⁴⁶¹ Ihre neue Verbindung schreiben/malen die "Liebenden" mit Hilfe des Metall-

⁴⁵⁹ Die Autorin geht hierbei von einem heterosexuellen Paar aus.

⁴⁶⁰ Vgl. Horn in einem Gespräch mit Stefanofsky. in: Aspekte. ZDF 1993

⁴⁶¹ Vgl. hierzu Stefanofsky. in: *ibid*, 1993. Weiterhin bemerkt er: "[...] zweierlei Säfte vermischen sich und werden gemeinsam verspritzt. Im Prinzip ist es wie in der Liebe, jedes Mal der gleiche Vorgang und doch entsteht bei jeder neuen Installation der Maschine ein neues Bild, nach gelenkten Zufall, automatisch und doch einzigartig."

stabes auf die Wand. Melrod vergleicht symbolisch den artistischen Akt des Malens mit einer "sexuellen Ejakulation".⁴⁶² Horn hingegen beschreibt das "Verhalten der Liebenden" wie folgt:

"Die Liebenden bereiten sich vor, sie baden in Champagner und Tusche, vereinigen sich im Inneren der Malmaschine, um die Malerei im Fluge einer verrückten Verliebtheit, eines Tanzes auszuführen."⁴⁶³

Hierbei ist besonders das Motiv des Tanzes von Bedeutung, dessen Tragweite im *Eintänzer* und im *Zitternden Tisch* dargelegt wurde. Denn im Tanz sind die "Liebenden" nun miteinander verschmolzen. Diesen Moment der Verschmelzung bezeichnet die Künstlerin als einen "ewigen Kuß".⁴⁶⁴

V.4.4 CHOR DER HEUSCHRECKEN I und II, 1991 (Abb. 40 und 41)

Eine sogenannte "Schreibmaschine" aus Horns Oeuvre ist die Installation *Chor der Heuschrecken I* und *II*. Sie ist aus zwei zusammenhängenden Teilen gebildet bzw. aus drei, den mittleren leeren Raum mit einschließend. Die eigentliche Initialzündung für das Werk, so Horn, entstand zur Zeit des Ausbruch des Golfkrieges:

"Dieser plötzliche Krieg - der Einsatz der neuen Waffen, das Nachrichtenspektakel und die Medieninszenierung darum etc. -, hat bei uns allen eine sehr intensive Diskussion ausgelöst. [...] man verspürte Angst vor einer unberechenbaren Ausweitung zu einer Katastrophe. In dieser Atmosphäre entstand meine Arbeit 'Chor der Heuschrecken'".⁴⁶⁵

Die nachstehende Werkbesprechung bezieht sich auf die beiden Installationen, die sich auf die zwei Haupträume verteilen.⁴⁶⁶

Im Raum *Chor der Heuschrecken I* hängen 36 schwarze antiquierte Schreibmaschinen in fünf horizontalen Reihen monumental von der Decke herab. Einige

⁴⁶² Vgl. Melrod. 1993, o.S. Zusätzlich bemerkt er: "The work seems to both mock and celebrate two archetypes of male potency: mechanical precision and Abstract Expressionist painting." *ibid*, o.S.

⁴⁶³ Horn. in: Haenlein. 1997 I, Text zu Abb. 144, S. 266

⁴⁶⁴ Vgl. Horn in einem Gespräch mit Durand: in: Durand. 1993, S. 15. Zum Motiv des Kusses vgl. vor allem Horns Werk *Kuß der Nashörner*.

⁴⁶⁵ Horn in einem Gespräch mit Haenlein. in: Haenlein. 1997 I, S. 17

⁴⁶⁶ Vgl. zu diesem auch Abschnitt Winter, Peter: *Heuschreckenkonzert und Flammenstern*. in: FAZ, Juni 1991, S. 30 und Melkus, Elke: *Ein metallischer Chor von Heuschrecken*. in: Berliner Zeitung, 12. Juni 1991, S. 36

von ihnen tippen von selbst stereotyp auf ihren Tastaturen herum und erzeugen damit einen monotonen Rhythmus. Dann halten sie für eine gewisse Zeit inne, bevor sie wieder von Neuem beginnen. Zwischen ihnen hängt ein weißer Blindenstock einsam von der Decke herunter. Er pendelt im Zentrum der Maschinenreihen und schlägt tastend auf das Parkett.⁴⁶⁷

In *Chor der Heuschrecken II* ist die Decke kahl. Der weiß lackierte Holzboden hingegen ist von ca. 4000 leeren Weingläsern bedeckt, die in Reihen plaziert sind. Die Holzlamellen des Bodens sind beweglich, so daß sich die Gläser bei jeder mechanisch ausgeführten Schwankung berühren und dabei leise klirrende Geräusche von sich geben. Die Gläser reflektieren zudem das bläuliche Licht der elektrischen Funken, die kleine Metallzungen zwischen ihnen versprühen.⁴⁶⁸

Die eigentliche Konfrontation mit dem Werk, "[...] das Aufeinandertreffen der bedrückenden, fast katatonischen Rhythmen von der Decke und die klirrenden, bedrängenden Klänge der Fußbodeninstallation"⁴⁶⁹ fand im mittleren, leeren Raum statt. Dort fingen die Besucher, so die Künstlerin, an zu tanzen, denn sie "[...] reagierten auf dieses Szenario von Geräuschen ganz körperlich, mit ihrem inneren Rhythmus"⁴⁷⁰. Weiterhin führt Horn an:

"And there is a mutual effect. People are astonished at what they are doing because the machines have a life of their own. They enjoy playing their roles. And how bored they would be without visitors."⁴⁷¹

Die zweiteilige Installation kann neben einer kriegerisch-bedrohlichen Bedeutung noch eine weitere Interpretation liefern.⁴⁷² Die beiden Teile von *Chor der*

⁴⁶⁷ In *Chor der Heuschrecken I* schafft "[...] ein langer Stab die einzige Verbindung der an der Decke verbannten Schreibmaschinen zum Boden, vergleichbar dem Stock, den der Blinde im *Eintänzer* benutzt hat, um sich in der Welt zurechtzufinden". Puvogel, Renate: *Rebecca Horn - Skulptur und Film*. in: ARTIS, 46. Jg., Juni/Juli 1994, S. 38

⁴⁶⁸ Vgl. Alpers, Svetlana: *Rebecca Horn. Chorus of the Locusts I and II, 1991*. in: Artforum, Sommer 1996, S. 89. Ein Text der Künstlerin faßt die wichtigsten Aspekte der beiden Installationen nochmals zusammen: "35 Schreibmaschinen hängen von der Decke eines Raumes, tippen in versetzten Rhythmen. Ein Blindenstock dirigiert den Chor. Im gegenüberliegenden Raum sitzen 4000 Weingläser auf beweglichen Lamellen auf dem Fußboden. Sie stoßen aneinander, klirren zum Zerspringen." (Rebecca Horn, Berlin 1991). Text der Künstlerin ist abgedruckt in: Rebecca Horn. Bd. I. 1997, S. 200-202

⁴⁶⁹ Horn in einem Gespräch mit Haenlein. in: Haenlein. 1997 I, S. 17

⁴⁷⁰ Horn. in: *Die Bastille Interviews II*. 1994, S. 35

⁴⁷¹ Horn in einem Interview mit Morgan. in: Morgan. 1994, o.S.

Heuschrecken unterscheiden sich in der Art des Verkaufbaus und durch ihre integrierten Objekte, so daß sie bereits an der Oberfläche ihren Dualismus offenbaren. Die Masse der kopfüber aufgehängten Schreibmaschinen wirkt bedrohlich, einschüchternd und hart. Dahingegen vermitteln die auf dem Boden platzierten Gläser durch ihre Fragilität einen zarten, zerbrechlichen Eindruck. Bei dem ersten Teil des Werkes dominiert die Farbe Schwarz, bei dem zweiten Teil die Transparenz. Hinzu kommt das harte Hacken der Schreibmaschinen, das im Kontrast zu den zarten Tönen der sich aneinander reibenden Gläser steht.⁴⁷³

Die verschiedenen Dualismen der beiden Installationen oben-unten, hart-weich, dunkel-hell, laut-leise stoßen aufeinander. Sie können auch mit männlich und weiblich umschrieben werden.⁴⁷⁴ *Chor der Heuschrecken I* steht so stellvertretend für die maskuline Seite des Werkes und *Chor der Heuschrecken II* repräsentiert den femininen Part: "- das weibliche und männliche Prinzip stehen sich gegenüber"⁴⁷⁵. Der Blindenstock, der den Boden abtastet, als ob er seinen Gegenpart suchen würde, stellt eine Verbindung zwischen den beiden Teilen her.⁴⁷⁶ Da die zwei Räume als ein Werk anzusehen sind, kann dieses Tasten auf das Berühren der Gläser hindeuten.⁴⁷⁷

Abschließend soll noch der Mythos der Heuschrecke betrachtet werden. Die Heuschrecken sind einerseits als die geliebten "Musikanten des Südens" bekannt und andererseits als die "Ernte vernichtenden Schwärme" gefürchtet.⁴⁷⁸ In *Chor der Heuschrecken I* erinnern die Schreibmaschinen an die Vermehrung des geschriebenen Wortes, im übertragenen Sinne an die großen Schwärme der

⁴⁷² Eine andere Interpretation zu *Chor der Heuschrecken I* bieten Winter. 1991, S. 30 und Puvogel. 1994, S. 39f. Puvogel vergleicht den Raum mit einem Diktierraum der 30er Jahre, "[in dem die] Stenotypisten ihre stumpfsinnige Maschinenschreibarbeit auf finsternem engen Raum zu erledigen hatten", und sieht darin eine Reflexion der Computergroßraumbüros. *ibid.*, S. 39-40. Sie geht jedoch in ihrer Interpretation nur auf den einen Teil des Werkes ein.

⁴⁷³ Vgl. Melkus. 1991, S. 36

⁴⁷⁴ Vgl. *ibid.*, S. 36

⁴⁷⁵ *ibid.*, S. 36

⁴⁷⁶ Der Blindenstock aus *Chor der Heuschrecken I* symbolisiert den Phallus. Durch die Bodenberührung trifft nun der Phallus - bei einer gedachten Ineinanderschiebung der beiden Werke - auf seinen weiblichen Part.

⁴⁷⁷ Mit der Berührung des Stabes und den Gläsern wäre eine Einigung der gegensätzlichen Teile vollzogen. Die zwischen den Gläsern freigesetzten Funken können einen Hinweis auf eine neu entstandene Energie geben. Vgl. auch Clewig, Ulrich: *Dualismus für einen Chor Heuschrecken*. in: Die Tageszeitung, 24. Mai 1991, S. 26

⁴⁷⁸ Vgl. Fostner. 1977, S. 261

Heuschrecken. Dahingegen läßt der *Chor der Heuschrecken II* an die lieblichen Klänge dieser Insekten denken.

Weiterhin ist die Heuschrecke unter anderem auch Symbol für die göttliche Heimsuchung. So kann das Tier mit seiner symbolischen Bedeutung auf den *Androgyn* verweisen, denn er ist das Sinnbild der Vollkommenheit und stellt zugleich ein göttliches Prinzip dar.⁴⁷⁹

⁴⁷⁹ Vgl. Sachs. 1973, S. 186 und Fostner. 1977, S. 261

VI. ERGEBNISSE AUS EINZELUNTERSUCHUNGEN - EIN VERGLEICH

Eine übergreifende Verbindung unter den einzelnen Werken ist bereits durch die Einteilung in Alchemie, Bäder, Dialoge und Malmaschinen hergestellt. Die Arbeiten greifen dabei den Hauptaspekt der jeweiligen Gruppe auf. Doch sind auch noch andere Vergleiche unter den Werken zu ziehen. So ist beispielsweise in einigen das Thema Androgynie vor allem über literarische Bezüge zu erschließen, in anderen über die Bedeutung der Titel in etymologischer oder in symbolischer Hinsicht.

In den Werken aus der Gruppe der "Alchemie" wird vor allem der alchemistische Prozeß visualisiert, in dem sich das Weibliche mit dem Männlichen vereint oder umgekehrt. Der Prozeß findet zum Beispiel in *Metamorphosis of Beatrice* oder *Boxes of Phoenix* in den drei Kästen der jeweiligen Werke statt, oder in den zwei Trichtern von *Hybrid*. Auf die sieben alchemistischen Prozesse deuten die sieben Kästen bzw. die sieben Zimmer in *El rio de la luna* hin.

Die Bedeutung des alchemistischen Prozesses kommt erneut in dem Komplex der "Bäder" zum Tragen. Das *Bad der verspiegelten Tautropfen*, das *Schwarze Bad* und das *Blaue Bad* sowie der *Venustrichter* verweisen auf die alchemistischen Behälter, in denen sich in verschiedenen Prozessen eine Wandlung vollzieht. Eine Reinigung und Transformation sowie die magische Verschmelzung der chemischen Elemente werden in den Wannen der *Chymischen Hochzeit* und des Werkes *Bad der verspiegelten Tautropfen* vorgenommen. Dahingegen vollzieht sich im Becken von *Pendel und schwarzes Bad* oder im *Schwarzen Bad* die erste alchemistische Phase. Nigredo wird weiterhin durch das schwarze Bad in *Inferno* visualisiert sowie durch beigefügte Kohlestücke in *Orlando und Hydra-Forest*.

Es gibt auch eine Reihe von Werken, die auf literarischen Vorlagen basieren. Horn greift mit der *Chymischen Hochzeit* auf Andreaes gleichnamigen Roman, den Schlüsseltext der *Rosenkreutzer*, zurück. Die Hochzeit, mit der der Roman endet, steht symbolisch für die androgyne Vereinigung des Paares. Das Motiv kommt in Horns Werk vor allem durch die Filmgeschichte von "La Ferdinan-

da" zum Tragen, in die das *Blaue Bad* eingebettet ist. Die Installation *Orlando* stützt sich auf den Roman von Virginia Woolf, in dem sich die Hauptfigur Orlando einer Geschlechtsumwandlung unterzieht, und sich dadurch männliche und weibliche Eigenschaften in seiner/ihrer Person vereinen. Dantes Einfluß ist in *Paradiso* und *Inferno* zu spüren, in denen Horn auf die beiden Teile "Paradiso" und "Inferno" aus der "Divina Commedia" zurückgreift. Auch in *Metamorphosis of Beatrice* nimmt die Künstlerin Bezug auf Dantes Roman, denn Beatrice entpuppt sich, durch einen Text der Künstlerin untermauert, als die Geliebte Dantes.

Mit dem Titel wird vor allem in *Hybrid* und *Der Skarabäus, der malt* auf den androgynen Charakter der Werke verwiesen. Die ethymologische Bedeutung von "hybrid" im Sinne von "gemischt, zwitterhaft, von zweierlei Herkunft" verdeutlicht die doppelgeschlechtliche Verbindung in dem Werk. Als Symbol des Ur- und Schöpfergottes und der zweigeschlechtlichen Göttin *Neith* spielt der *Skarabäus, der malt* auf die ursprüngliche androgyne Einheit des Kosmos an. Auch *Metamorphosis of Beatrice* weist bereits im Titel auf das Androgyne hin, denn "Metamorphosis" bedeutet "Umwandlung"; dieser unterzieht sich Beatrice, da sie sich in eine Libelle verwandelt. Damit wird von Horn die einseitige Idealisierung Dantes aufgegeben und die Gleichwertigkeit der Geschlechter angestrebt.

Durch Formeigenschaften werden im besonderen Maße die folgenden Werke bestimmt. In *Pendel und schwarzes Bad* und *Pendel über Indischgelb* steht jeweils das Pendel in seiner Form für den Phallus. Das Bad bzw. der Pigmenthaufen verkörpern dahingegen die weibliche Seite. Durch die unterschiedlichen Formen und Materialien, die in *Chor der Heuschrecken I und II* verwendet wurden, wird eine weibliche und eine männliche Komponente in ihrer gedachten Berührung dargestellt. Die Werke *High Moon* und *Paradiso* verweisen mit den Plexiglastrichtern und ihrer Assoziation zu den Brüsten auf das Weibliche, dahingegen die Gewehre und die Fontäne durch ihre Form auf das Männliche. Das Motiv des Gewehres ist ebenso im *Raum der gegenseitigen Zerstörung* evident. Dort schießen die beiden Gewehre so aufeinander, daß ihre Kugeln

miteinander verschmelzen, wie in einem "ewigen Kuß". Auch in den Werken *Kuß der Nashörner*, *Ohnmacht der Gefühle* und dem *Schwarzen Bad* treffen das Weibliche und das Männliche in einem "Kuß" zusammen.

Weiterhin gibt es Materialien, die auf den androgynen Charakter der Werke verweisen. Im *Schlangenklavier* und *El rio de la luna* ist es das Quecksilber, das die "Gegensätze einigende Symbol".⁴⁸⁰ In *Metamorphosis of Beatrice* stehen die drei Farben der verwendeten Materialien für das alchemistische Nigredo, Albedo und Rubedo - die Vollendung des Prozesses -, und das Ei verkörpert die drei alchemistischen Prinzipien. Die hermetischen Prinzipien werden in *Boxes of Phoenix* durch Salz, Schwefel und Gold wiedergegeben, die die drei Kästen des Werkes füllen. In *Hybrid* sind es die Substanzen Kohle und Schwefel, die auf die androgynen Verbindung im Werk hinweisen.

Der regelmäßige Rhythmus des erotischen Begehrens, in dem sich das Männliche und das Weibliche vereint, ist in den meisten Werken erkennbar, sei es die ausschwingende Bewegung eines Pendels oder das Auf- und Abschwingen der beiden *Silberschaukeln* und der *Schmetterlingschaukel*. Ferner ist die *Paradieswitwe* durch das regelmäßige Öffnen und Schließen der Stele bestimmt. In ihren wechselnden Formen offenbart sie sich im offenen Zustand vaginal, im geschlossenen phallisch.

Der *Eintänzer* und der *Zitternde Tisch* sind Metaphern der Verschmelzung zweier Teile, denn der *Eintänzer* verweist auf die Verbindung von Greta und Max und der *Zitternde Tisch* spielt auf die Vereinigung des Brautpaares an. Beide Objekte behandeln das Thema der Androgynie mit der Bedeutung des Tanzes, dem Tango, in dem die Geschlechter in vollkommener Harmonie vereint sind.

Rebecca Horns "Malmaschinen" können unter der Empfehlung des "bisexuellen" Schreibens von Woolf betrachtet werden, denn das "Malen" der Maschinen ist dem Gedanken Woolfs vergleichbar. *Die Liebenden* spritzen ihre Farbe

⁴⁸⁰ Vgl. [Jung. 1944, 404] Jung. 1972, S. 340

auf die Wände, der *Skarabäus* bemalt diese und in *High Moon* feuern die Gewehre die rote Farbe in den Raum.

Mit der Symbolik eines Tieres, beispielsweise der Schlange, dem Schmetterling, der Heuschrecke oder dem Skarabäus sind verschiedene Werke zusammen zu betrachten⁴⁸¹. Die jeweiligen Sinnbilder verweisen dabei auf den zwitterhaften Aspekt der Arbeiten. So wird mit der symbolischen Bedeutung des Einhorns, in seiner Verbindung zur Jungfrau, das gleichnamige Werk androgyn bestimmt.

Wenn es auch auf den ersten formalen Blick nicht immer so erscheint, ist den besprochenen Werken eines gemein: Sie verkörpern alle die androgynen Idee, die Horn auf ganz unterschiedliche Weise in ihre Arbeiten einfließen lässt. Eine Reihe von Werken greift den androgynen Aspekt aus literarischen Vorlagen auf oder deutet bereits durch den gewählten Titel den zwitterhaften Charakter der Arbeit an. Das Androgyn wird weiterhin durch die Formen-, Farben- und Zahlensymbolik sowie durch spezifische Materialeigenschaften dargestellt, wobei die alchemistischen Sinnbilder eine bevorzugte Rolle innehaben. Darüber hinaus ist in allen Werken das siebte hermetische Prinzip - das "Prinzip des Geschlechtes" - besonders wichtig für die androgynen Betrachtung der Werke Rebecca Horns.

Einen eindeutigen Vergleich unter den Werken zu ziehen, ist jedoch schwierig, da die verschiedenen Arten, mit denen Horn das Thema aufgreift, in der Regel ineinander übergehen. Selten ist ein Objekt allein durch literarische, symbolische oder alchemistische Bezüge androgyn gekennzeichnet. Dennoch können die hybriden Arbeiten Rebecca Horns unter einem gemeinsamen Aspekt zusammen betrachtet werden: unter der Bedingung von Eros und Thanatos im *Androgyn*; ein Gesichtspunkt, der im nachstehenden Abschnitt dargelegt wird.

⁴⁸¹ Siehe die Werke *Schlangenklavier*, *Hydra-Forest*, *Orlando* und *Der Skarabäus, der malt*.

VII. DIE BEDINGUNG VON EROS UND THANATOS IM ANDROGYN

"Gute Kunst ist immer gefährlich, sie verführt und macht Angst, zieht an und schreckt ab, befriedigt und verunsichert. An der Kunst Rebecca Horns kann man sich verbrennen, im wahrsten Sinne des Wortes. Sie ist reine Energie, Energie des Eros, der Funken schlägt: positiv und negativ, Pol und Gegenpol, weiblich und männlich. Diese Energien fließen durch die Zeit, durch den Raum. Sie ziehen sich an, stoßen sich ab, tauchen auf in einem fort, zu Wanderungen mit gewissem Ziel. Nicht das Ankommen zählt, sondern allein der Weg des Wanderers, das Abenteuer des Künstlers, der seine Geschichte erzählt, um uns, den Betrachter, ein Stück weit mitzuziehen, auf der Reise in den Tod."

(Heinz Peter Schwerfel, 1993)⁴⁸²

Bereits in jungen Jahren wurde Rebecca Horn durch ihre schwere Krankheit geprägt. Sie erlebte die schmale Balance zwischen Leben und Tod und erfuhr zugleich die Sensibilität, sich lebend zu fühlen. "That experience made it totally clear what I (Horn) wanted."⁴⁸³ Diese persönliche Grenzerfahrung bringt Horn in ihre Werke mit ein.

Im *Androgyn* manifestiert sich die Sehnsucht nach einem harmonischen Ausgleich der Geschlechter. Doch dieses Idealbild wird nicht allein durch ein ebenbürtiges Verhältnis des Weiblichen und des Männlichen wiedergegeben, sondern die Gefahr bzw. der Tod ist stets evident, "[...] da der neue Zustand in der Vereinigung das Ende des vorherigen voraussetzt"⁴⁸⁴.

⁴⁸² Schwerfel in dem Film: Rebecca Horn. Ein erotisches Konzert. WDR 1993

⁴⁸³ Horn. in: Roustayi. 1989, S. 59

⁴⁸⁴ Koßmann. 1966, S. 57. Vgl. auch Burckhardt. 1960, S. 173. Libis äußert sich ebenso zu dem engen Verhältnis von Eros und Thanatos: "[...] c'est que la tragédie érotique a partie liée avec la mort - cette mort qui d'ailleurs était toujours en filigrane de nos analyses antérieurs - mais que celle-ci peut apparaître aussi comme la 'charnière' paradoxale par laquelle le mythe de l'Androgyne vient s'articuler sur la sexualité humaine"⁴⁸⁴ Libis. 1980, Kapitel 4, S. 157

Spector weist darauf hin, daß auch in den androgynen Werken Rebecca Horns Begehren und Gefahr direkt beieinander liegen:

"Mit dem Paradigma des Zwitter verweist Rebecca Horn nicht einfach nur auf eine ausgewogene und harmonische Koexistenz der Geschlechter; ihre Kunst zeigt auch, daß Lust und Gefahr untrennbar miteinander verknüpft sind."⁴⁸⁵

Der Aspekt von Eros und Thanatos stellt eine Verbindung zwischen den einzelnen Werken her, die in dieser Arbeit besprochen wurden, denn in Horns Kunst

"[...] Eros rarely effects a smooth transition to a state of grace, mostly a fraught and precarious passage. Should union be achieved it is almost certainly doomed to prove and destructive, when not short-lived [...]"⁴⁸⁶.

Anhand einiger Beispiele soll dieser Gesichtspunkt dargelegt werden.

In Horns Werk *Die chymischen Hochzeit* wird durch Andreaes literarische Vorlage unter anderem das Motiv des Todes mit der Enthauptung der sechs königlichen Personen und ihres Henkers aufgegriffen, die "[...] freiwillig und ohne Widerstand den Tod als ein vorherbestimmtes, notwendiges Leid auf sich [nehmen]"⁴⁸⁷. Mit dem Tod ist die erste Stufe des alchemistischen Sublimationsvorganges vollzogen. In *Inferno*, *Schwarzes Bad* und *Pendel und schwarzes Bad* ist Nigredo durch das schwarze Wasser visualisiert, das die Becken der Werke füllt. In diesen Behältern findet die Zerstörung der Materie statt. Weiterhin steht der oberste Kasten von *Metamorphosis of Beatrice* und der Kohletrichter von *Hybrid* für die erste alchemistische Phase. Auch die Kohlestücke, die die Schuhe in *Orlando* und *Hydra Forest: Performing for Oscar Wilde* bestäuben, drücken Nigredo aus. Mit dem Material Kohle wird der tödliche Aspekt der Werke mit eingebracht, denn

"[die] tiefe Schwärze der Kohle assoziiert den Schoß der Erde, in dem sich die tägliche Erneuerung des Lebens vollzieht. Als eine latente, fruchtbare Kraft verweist sie auch auf den Tod"⁴⁸⁸.

⁴⁸⁵ Spector. 1994, S. 75

⁴⁸⁶ Cotter. 1989, S. 13

⁴⁸⁷ Koßmann. 1966, S. 58. Der Aspekt des Todes wird auch durch die Geschichte des Vogels im Bad miteingebracht. Vgl. Andreaes Roman und Horns *Chymische Hochzeit*.

⁴⁸⁸ Celant. 1994, S. 55

In weiteren Arbeiten ist die Gefahr vor allem durch die Bedeutung des hochgiftigen Quecksilbers präsent. Das Metall wird durch *Mercur* personifiziert, der, weder Mann noch Frau, als Mischwesen beiderlei Geschlechter in seiner/ihrer Existenz vermittelt.⁴⁸⁹ Mit der Zuordnung zu Merkur

"[...] verkörpert [das Quecksilber] in erster Linie die Fähigkeit zur Wandlung und die Gefahr, die dieser Wandlung innewohnt. [...]. Auch brachte man mit [Mercur] die Gefahren leidenschaftlicher Erotik in Verbindung. *Die chymische Hochzeit des Christian Rosenkreutz* berichtet beispielsweise, wie Merkur in der harmlosen Gestalt Cupidos mit amourösen Ansichten in die geheimen Gemächer der schlummernenden Venus eindringt"⁴⁹⁰.

Die metaphorischen Entsprechungen des Metalles fließen besonders in *Schlangenklavier* und *El rio de la luna* mit ein, in denen Horn als wesentliches Material Quecksilber (Mercurium) verwendet.

Unter einem anderen Gesichtspunkt ist Thanatos in den nachstehenden Werken evident. *Chor der Heuschrecken I* und *II* wird durch die Symbolik der Heuschrecke bestimmt. Auf der einen Seite ist sie ein biblisches Symbol für die Zerstörung, auf der anderen Seite ein Symbol für die göttliche Heimsuchung.⁴⁹¹ Ein anderes Tier, das einen Dualismus in sich birgt, ist die Schlange. Als Metapher für Gut und Böse, Heilung und Vergiftung steht sie außerdem für die Ewigkeit und den Tod. Die Schlange bewegt sich als zitternde gefährliche Quecksilberspur im Kasten des *Schlangenklauiers*.

Dahingegen hängen in *Hydra-Forest* ein Paar Kupferschlangen als züngelnde Gefahr über dem Betrachter, die unter Hochspannung zischende blaue Funken versprühen. Die zum Werk gehörenden Schuhe Oscar Wildes, die einsam auf dem Boden plaziert sind, können auf den einstigen Träger verweisen, der nun "vom Boden abgehoben ist" und seine irdische Existenz hinter sich gelassen hat.

⁴⁸⁹ Vgl. Spector. 1994, S. 72

⁴⁹⁰ *ibid*, S. 72

⁴⁹¹ Vgl. Fostner. 1977, S. 261. In der Apokalypse kommen diese Tiere aus der Unterwelt hervor. Im Volksglauben wird die Heuschrecke mit einem bevorstehenden Krieg oder der Pest in Verbindung gebracht. Vgl. Langenberg, Heinrich: Die prophetische Bildersprache der Apokalypse. Erklärungen sämtlicher Bilder. Metzingen 1952

Das Paar Kupferschlangen und die verlassenen Schuhe von *Hydra-Forest* sind auch in dem Werk *Orlando* wiederzufinden, so daß

"[...] the absence of the wearer of the shoes and the presence of threatening circumstances such as snakes and high voltage electricity evoke a death chamber"⁴⁹².

Die tödliche Gefahr wird in *Chor der Heuschrecken*, *Schlangenklavier*, *Hydra-Forest* und *Orlando* vor allem durch die Symbolik eines Tieres ausgedrückt. Dahingegen greifen die folgenden Werke den Aspekt des Todes in einer anderen Manier auf. Dort wird Thanatos durch die Bedeutung des Pendels und der Gewehre bestimmt. *Pendel und schwarzes Bad* sowie *Pendel über Indischgelb* bringen durch die verletzenden Spitzen der Stäbe etwas Bedrohliches mit in die Werke ein, denn die Pendel schwingen so über dem Wasser und dem Pigmenthaufen, als ob sie jeden Moment ihre Oberflächen verletzen würden. Unterdessen drehen in dem Werk *The Seventy-Seven Branches of Destiny* (1992, Abb. 42)⁴⁹³ sieben Messer ihre scharfen Klingen in sieben Malerbürsten und drohen dabei die Büschel zu verletzen.

Im *Raum der gegenseitigen Zerstörung* ist die Aufhebung höchster Spannung präsent, die sich durch die einzelnen Zimmer hindurch aufgestaut hat. Mit dem Schuß aus den beiden Pistolen wird die Gefahr im orgastischen Höhepunkt der Verschmelzung aufgelöst.⁴⁹⁴ *Raum der gegenseitigen Zerstörung* ist der Ort, "[...] wo zwei Pistolen aufeinander gerichtet sind und zwei Kugeln abfeuern, so genau schießen sie aufeinander, daß die beiden Kugeln miteinander verschmel-

⁴⁹² Roustayi. 1989, S. 67

⁴⁹³ In *The Seventy-Seven Branches of Destiny* sind sieben scharfe Küchenmesser nebeneinander auf eine rotierenden Steuerwelle gesetzt. Ihre Spitzen weisen auf sieben Malerpinsel, die kopfüber über den Messern herabkommen. In ihren Bewegungen nähern sie sich soweit an, daß sich die Spitzen der Messer in die Haarbüschel bohren, bis sich die Messer wieder abwärts drehen. Rhythmisch bedrohen die phallischen Küchenmesser die weichen, sinnlichen Herzen der sieben Pinsel. Vgl. Cotter. 1993, S. 66 und Szulakowska. 1994, S. 16f. Larson vergleicht *The Seventy-Seven Branches of Destiny* mit der *Twittering Machine* (1922) von Paul Klee: "A set of knives on a rotating camshaft pierces a row of soft artists' brushes - wickedly but without consequence - like Klee's famous birds on a shaft in *Twittering Machine*." Larson. 1993, S. 61

⁴⁹⁴ Vgl. Drahten. 1997 I, S. 290

zen"⁴⁹⁵. Tritt jedoch eine Person zwischen die Pistolen, dann würde der gegenseitige Schuß den Tod bedeuten.⁴⁹⁶

Auch in *High Moon* ist es der Schuß aus den Gewehren, der Unbehagen auslöst. Es ist eine Maschine, die von einem Hauch Bösem durchdrungen ist und die zugleich eine Liebe verkörpert, deren Hochspannung auflädt und verwundet.⁴⁹⁷ "Eine verführerische Folter [...]. Nur für Liebende."⁴⁹⁸

"*High Moon* ist eine von Horns verwundenden Maschinen, ein liebendes und verletzendes Phantasiewesen. [...]. Wie bei vielen von Rebecca Horns Installationen schneiden sich auch in *High Moon* Vergnügen und Schmerz, Gefahr und Sinnlichkeit."⁴⁹⁹

In Bezug auf *High Moon* äußert sich auch Horn:

"Ich wollte schon immer zwei Gewehre konstruieren, die mit Kugeln so genau aufeinander schießen, daß beim Aufprall die Kugeln miteinander verschmelzen: ein Kuß des Todes."⁵⁰⁰

Das Motiv des Kusses kommt abermals in *Kuß der Nashörner* zum Tragen. Das Werk ist zugleich ein erotisches und gefährliches Sinnbild für die sexuelle Liebe, denn während des "Kusses" setzen die zwei Rhinozeroshörner gefährliche elektrische Funken frei, so daß "Kiss of the Rhinoceros [...] illustrates the persistent undercurrent of danger that Horn finds behind animate longing"⁵⁰¹.

⁴⁹⁵ Drahten, Doris von: *Les Délices des Evêques und andere Orte der Tat*. in: Rebecca Horn. *The Glimpse of Infinity*. Bd. I. Haenlein, Carl (Hrsg.). Ausst.-Kat. Kestner Gesellschaft Hannover. Zürich u.a.O. 1997, S. 52

⁴⁹⁶ Vgl. Drahten. 1997 I, S. 290. Der *Raum der gegenseitigen Zerstörung* erfährt "[...] eine dramatische Steigerung in der Form von Dialogen, die sowohl Rettung als auch höchste Gefahr versprechen. 'Wer sich nicht in Gefahr begibt, der kommt darin um' mag das Leitmotiv dieser Arbeiten sein; Erfahrungen als 'Tätowierungen des Lebens' sind ohne Verwundung nicht denkbar. Die Vervollkommnung der Subjekte, von der George Simmel sprach, zeichnet Rebecca Horn als verwundenen Weg der Erfahrung, als Leben auf der Messers Scheide in der Mechanik ihrer präzise operierenden Objekte, die traumwandlerisch, gleichsam in einer anderen Zeit agieren". Ahrens. 1997, S. 18

⁴⁹⁷ Vgl. Bruno. 1994, S. 105

⁴⁹⁸ *ibid.*, S. 105

⁴⁹⁹ *ibid.*, S. 105

⁵⁰⁰ Horn. in: *Die Bastille-Interviews II*. 1994, S. 33. Weiterhin bemerkt sie, daß sich aus der Grundidee des "Kuß des Todes" später das Projekt *Paradiso* entwickelt hat.

⁵⁰¹ Melrod. 1993, o.S. Zur sinnlichen und gefährlichen Kraft der Erotik von *Kuß der Nashörner* sei auf Cooke verwiesen: "[...] Horn's means are synaesthetic, involving a heightened sensory and intuitive apprehension, and a greater stress on the consuming and violating powers of erotic. The physical energy becomes a metaphor for the psychic energy. The electrical charge that literally attends the meeting of the two elements in *Kiss of the Rhinoceros* [...] attends to this." Cooke. 1989, S. 13. Vgl. auch Beil. 1992, S. 16

Eros und Thanatos finden sich ferner in der *Paradieswitwe* wieder, wenn die männliche Form sich öffnet und ein weiblicher Körper erkennbar wird:⁵⁰²

"In der Paradieswitwe bezeugt eine starre Figur die Symbiose aus weiblichem Körper und mythischen Vogel, Symbol und Vorstellung von einem Zustand zwischen sinnlichem Leben und Tod."⁵⁰³

Für Horn selbst hat die *Paradieswitwe* etwas Bedrohliches, denn sie bemerkt:

"30 Meter schwarze Federn stehen kerzengerade in meinem Zimmer und manchmal bin ich zu Tode erschrocken, wenn ich aufwache und das schwarze Monster sehe [...]."⁵⁰⁴

Unter einem anderen Aspekt tritt Thanatos im *Zitternden Tisch* zu Tage. Während in "La Ferdinanda" Larry dem tödlichen Schlag im Wald erliegt, fängt der Tisch an sich zu bewegen, denn "[der] Kampf im Wald hat ihn sichtlich verwirrt"⁵⁰⁵. Sein Ausdehnen und Zusammensacken ereignet sich zeitgleich mit der Vermählung des jungen Paares und auch während des Mordes an Larry, so daß der *Zitternde Tisch* mit seinen Bewegungen auf Eros und Thanatos Bezug nimmt.⁵⁰⁶

In den Werken, die durch das Motiv der Schaukeln bestimmt werden, hat der Betrachter sowohl den Todessturz des einen Zwilling im Film "Der Eintänzer" vor Augen als auch die Szene in "La Ferdinanda", in der zwei Schaukeln im entgegengesetzten Rhythmus schwingen. Im "Eintänzer" wird die Verbindung von Eros und Thanatos schockierend offenbart, als Kathleen von ihrer Schaukel aus dem offenen Fenster stürzt. Nach ihrem tödlichen Ausschlag aus dem be-

⁵⁰² Vgl. Lippard, Lucy R.: *Rebecca Horn: Ein Touch von ...* in: Rebecca Horn. Zeichnungen, Objekte, Fotos, Video, Filme. Ausst.-Kat. Kölnischer Kunstverein. Braunschweig 1977, S. 70. "[Die *Paradieswitwe*] verkörpert die bezeichnende Ambivalenz 'belebt-unbelebt', 'Sanftheit und Grausamkeit.'" *ibid.*, S. 70

⁵⁰³ Celant. 1981, o.S.

⁵⁰⁴ Horn. in: Lippard. 1977, S. 70/72. Außerdem ist nach Rebecca Horn die Witwenschaft ein "delikates Folterinstrument". Vgl. Celant. 1981, o.S.

⁵⁰⁵ Rebecca Horn. 1981, o.S.

⁵⁰⁶ Gleichzeitig zu dem Tod an Larry wird in der Küche, in der sich die Bauern und Arbeiter ausruhen, erneut das Opferthema aufgegriffen. Der Todschatz ist dort jedoch metaphorischer Art. Während eine Magd Eier aufschlägt, zählt sie laut bis sieben und spielt so auf die Zahl der verunglückten Kinder Cosimos an.

grenztem Kunstraum, in dem sich die Geschichte abspielt, endet der Film mit einem erotischen Tanz, dem Tango.

"In den Arbeiten Rebecca Horns birgt jeder Augenblick des Sich-Verlierens und der Ekstase unweigerlich Gefahren. Und umgekehrt gilt dasselbe: Vergnügen und Gefahr existieren in ihrer Kunst nebeneinander. Wie die Zwillingschaukeln vollführen sie eine Pendelbewegung - Ursache und Wirkung wiegen sich in einem ewigen Tango, stets geht das eine in das andere über."⁵⁰⁷

Wie an verschiedenen Beispielen dargelegt wurde, bringt Rebecca Horn in ihren androgynen Werken das Zusammenwirken maskuliner und femininer Eigenschaften mit Liebe und Tod zusammen, denn

"Eros und Thanatos stehen in einem dialektischen Verhältnis zueinander; wird es für eine kurze Zeit gelockert, so kann eben eine Verführung gelingen, eine Romanze aufflackern. Rebecca Horns merkwürdigen, schon fast fanatischen Apparate bringen diese bittersüße Realität zum Ausdruck. Sie beschreiben die innersten Gefühle, die der begehrende Körper in seiner Suche nach Lust empfindet: das tiefe Bedürfnis nach Zuneigung, [...]"⁵⁰⁸

Mit ihren androgynen Werken verweist Rebecca Horn nicht nur auf ein harmonisches Zusammenwirken maskuliner und femininer Eigenschaften, sondern auch auf die tödliche Gefahr, die einer androgynen Verbindung unweigerlich zugrunde liegt, da sie von der Lust nicht zu trennen ist.⁵⁰⁹

⁵⁰⁷ Spector. 1994, S. 66

⁵⁰⁸ *ibid.*, S. 67

⁵⁰⁹ Vgl. *ibid.*, S. 75

VIII. ZUR UTOPIE DES ANDROGYNS BEI HORN

Zunächst stellt sich die Frage, was unter einer androgynen "Utopie" zu verstehen ist. Einen soziologischen Ansatz bietet unter anderem Zügler (1992),⁵¹⁰ der sich mit dieser Frage auseinandersetzt. "Androgyn" bedeutet allgemein "Mann-frau" oder "beidgeschlechtlich". Damit sind die Menschen gemeint

"[...], die zu ihrer angeborenen Geschlechtszugehörigkeit stehen, diese aber nicht in jener Ausschließlichkeit leben wollen, wie dies die Rollenteilung zwischen Mann und Frau in der modernen Industriegesellschaft verlangt. Menschen also, die mit ihren - übrigens bei jedermann vorhandenen - männlichen und weiblichen psychischen Anteilen leben und nicht die vorhandene Aufteilung der Kultur in zwei Halbkulturen, und den damit verbundenen Unterdrückungszwang, unterstützen wollen"⁵¹¹.

"Androgyn" bezeichnet nicht die Umwandlung der Geschlechter, sondern „Androgyn“ bedeutet im Gegenteil, daß Mann oder Frau ihre bis dahin verdrängten Qualitäten ausleben. Akzeptiert und entwickelt der Mensch seine in ihm verborgenen weiblichen und männlichen Elemente, und befreit er sich von den starren Geschlechterrollen, dann hat er nach Zügler die Möglichkeit "androgyn" zu werden. Erst dann wäre, so meint er weiter, eine "androgynne Gesellschaft" realisierbar.⁵¹²

Die Idee einer "androgynen Gesellschaft" hat schon der Soziologe Marcuse formuliert. Seiner Meinung nach ist eine Voraussetzung für diese Gesellschaftsform,

"[...] daß es sich um ganz *andere Männer* handelt, um ganz *andere Frauen*, nicht um die, die heute da sind. Dann ändert sich das Ganze"⁵¹³.

⁵¹⁰ Vgl. Zügler. 1992, S. 9

⁵¹¹ *ibid.*, S. 9. Nicht gemeint sind die Transvestiten, die sich über ihr wahres Geschlecht hinweg täuschen; auch nicht die biologische Erscheinung des physiologischen Hermaphroditen.

⁵¹² Vgl. *ibid.*, S. 118

⁵¹³ Marcuse, Herbert. in: Habermas, Jürgen/ Bovenschen, Silvia u.a.: Gespräche mit Herbert Marcuse. Frankfurt 1978, S. 74. Marcuse erwähnt weiterhin, daß in einer androgynen Gesellschaft die als traditionell weiblich betrachteten Prinzipien, etwa Spontaneität, Emotionalität, aufgewertet werden müssen und schließlich den traditionellen männlich gehaltenen Prinzipien entgegengesetzt werden sollen. Vgl. Marcuse, Herbert: *Marxismus und Feminismus*. in: Zeit-Messungen. Frankfurt 1975, S. 13

Ferner greift Hocke (1957) die genannten Aspekte auf. Er bezeichnet das Denken und Handeln des Menschen in Bezug auf den *Androgyn* als "Ontologie des Subjektiven"⁵¹⁴, als ein von der Menschheit angestrebtes Grundbedürfnis.

Auch Singer hat einen ähnlichen Gedanken in ihrem Buch (1976) aufgeführt. Ihr geht es ebenso um die Selbsterkenntnis des Menschen, die sie am Beispiel des idealistischen *Androgyns* manifestiert. Sie bezeichnet dieses Phänomen als "New Androgyny", wozu sie unter anderem bemerkt:

"Androgyny begins with our conscious recognition of the masculine and the feminine potential in every individual and is realised as we develop our capacity to establish harmonious relations between the two aspects within the single individual."⁵¹⁵

Zügler geht in seiner Frage zunächst auf das heutige "Utopieverständnis" ein, das in der Regel als etwas Negatives, Unrealistisches betrachtet wird. Die abwertende Bedeutung des Begriffes liegt nach Göttner-Abendroth im historischen Hintergrund.⁵¹⁶ Wird jedoch von einem positiven "Utopieverständnis" ausgegangen, der sogenannten "ursprünglichen" Utopie, dann ist sie

"[...] die Erinnerung an eine bessere Gesellschaft, als sie offenbar in jener Zeit, in der sie formuliert wurde, existierte"⁵¹⁷.

Somit können sich utopische Vorstellungen auf der einen Seite auf die Vergangenheit beziehen, auf der anderen Seite können sie sich auch in die Zukunft richten, wie Zügler es beschreibt.⁵¹⁸ Weiterhin ist die Rede von einer "konkreten" Utopie, von dem Entwurf der androgynen Gesellschaft, die beispielsweise Marcuse vorschwebt.⁵¹⁹

⁵¹⁴ Vgl. Hocke, Gustav René: Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst von 1520-1650 und in der Gegenwart. Hamburg 1957, S. 36

⁵¹⁵ Singer. 1976, S. 44. Siehe auch *ibid.*, S. 36 und Fußnote 2 dieser Arbeit.

⁵¹⁶ Vgl. Göttner-Abendroth, Heide: *Der unversöhnliche Traum*. in: Ästhetik und Kommunikation, Nr. 37, 1979, S. 5-15

⁵¹⁷ *ibid.*, S. 5

⁵¹⁸ Vgl. Zügler. 1992, S. 169. Zügler sieht die vorwärtsgerichtete Utopie [...] ins Jenseits verlagert [...], ins Bild einer neuen Welt nach dem Jüngsten Gericht. Diese trägt die Züge des verlorengegangenen Paradieses; sie ist Harmonie und Seligkeit der Nähe Gottes." *ibid.*, S. 169

⁵¹⁹ "[...] konkrete Utopie ist verknüpft mit dem Interesse der Unterdrückten an ihrer Befreiung." *ibid.*, S. 169

Die utopische Erscheinungsform des *Androgyns* kann auch unter anderen Gesichtspunkten betrachtet werden, etwa aus religiöser oder alchemistischer Sicht. Verschiedene Mythen und Religionen beschreiben Urgötter und Urmenschen als doppelgeschlechtliche Wesen, aus deren ursprünglichen Einheit durch die Teilung die Zweiheit der Geschlechter hervorging.⁵²⁰ Seit dem streben die Menschen nach ihrem jeweils verlorengegangenen Anteil. Dabei ist die ersehnte Erlösung die Wiedervereinigung der Geschlechter. Der Mensch strebt diese androgyne Vollkommenheit an, doch er kann sie nicht erreichen, da es sich "[...] letztendlich um ein göttliches Prinzip [handelt], das über der Realität, wie wir sie wahrnehmen, steht"⁵²¹. Die androgyne Erfüllung ist utopisch, da sie dem Göttlichen vorbehalten bleibt und nur in ihm vorstellbar ist, oder im alchemistischen Sinne, nur im "Stein der Weisen" zur Entfaltung kommen kann.⁵²²

Der *Androgyn* verkörpert höchste Harmonie, die als menschliches Ideal angesehen wird. Da er jedoch nicht unserer real erfaßbaren Welt angehört, erweist er sich als ein Traum, als eine dem Menschen zugrundeliegende Sehnsucht, wie Prinz sie beschreibt. Sie sieht in der Zuwendung zum Androgynmythos

"[...] ein Zeichen einer Besinnung und Sehnsucht nach Erkenntnis [...], dem Ausdruck urtümlicher Schöpferkraft. Die Suche nach dem verlorengegangenen Mythos ist wie die Suche nach dem Ursprung und der eigenen Seele, der wir in den Abgründen des Unbewußten nachzuspüren versuchen, wobei unser Intellekt immer wieder an unüberwindliche Grenzen stößt"⁵²³.

In den besprochenen Werken Rebecca Horns sind verschiedene androgyne Prozesse dargestellt; teilweise tritt der *Androgyn* kurzzeitig in Erscheinung. Doch bleibt auch hier ein endgültiger zweigeschlechtlicher Zustand unerfüllt.

So erweisen sich beispielsweise *Der Eintänzer* und der *Zitternde Tisch* allein während des Tanzes als androgyn, da sie nicht ununterbrochen in Bewegung sind, sondern nach einer gewissen Zeitspanne wieder innehalten. In Horns *Pa-*

⁵²⁰ Vgl. I. Moses 1, 26, 27

⁵²¹ Raehs. 1990, S. 80

⁵²² Vgl. dazu Kapitel IV.1 dieser Arbeit

⁵²³ Prinz. 1986, S. 13

radieswitwe entstehen nur während des Sich-Öffnens und Verschließens zwitterhafte Prozesse.

Die zwitterhafte Einheit ist in *Kuß der Nashörner* in Form des Kreises, dem "Kuß" evident. Doch sobald die zwei Halbkreise wieder auseinandergehen, löst sich ihre Verbindung. Dahingegen ist der *Androgyn* in den verschiedenartigen Malmaschinen nur in dem Malvorgang präsent, etwa in *Die Liebenden*, *Der Skarabäus der malt* oder nur während des Abfeuerns einer Kugel in *High Moon* und *Raum der gegenseitigen Zerstörung*.

In dem poetischen Text, der sich auf das *Schlangenklavier* bezieht, ist die Rede von einem Traum. Damit wird auf den irrealen androgynen Zustand des Werkes verwiesen.

Bei diesen Beispielen wird deutlich, daß der *Androgyn* immer eine utopische Erscheinungsform bleibt, eine gedachte ideale Form der Harmonie, die über unsere Realität hinausgeht. Als Sinnbild für die Vollkommenheit stellt der *Androgyn* die unmittelbare Vereinigung mit dem Göttlichen dar; er wendet sich dem Übersinnlichen zu. Da das Göttliche die höchste kosmische Instanz bildet, ist diese letzte Stufe für den Menschen unerreichbar.

Aus diesem Grunde kann der *Androgyn* von der Menschheit nicht ausgelebt werden. Doch letztendlich gilt es, sich der gegebenen Geschlechterdifferenz bewußt zu werden, um sich somit einem androgynen Zustand nähern zu können. Mit dieser Erkenntnis und zugleich der Akzeptanz der männlichen sowie weiblichen Seite, die in jedem Menschen steckt, können sich Mann und Frau dem androgynen Zustand nähern.

Diesen sogenannten Individuationsprozeß hat bereits Jung in seiner Anima-Animus-Theorie angesprochen, in dem er das jeweilige Geschlecht dazu auffordert, den Anteil des Männlichen in der Frau und des Weiblichen im Mann zu erforschen, um auf diesem Wege an das Phänomen des *Androgyns* heranzukommen.

IX. HORNS POSITION IN DER KUNSTGESCHICHTE DER ANDROGYNITÄT DES 20. JAHRHUNDERTS

Die bildende Kunst setzt sich immer wieder mit dem vielschichtigen Thema der Androgynie auseinander. Das Motiv zieht sich wie ein "roter Faden" durch die Kunstgeschichte, hat aber nicht zu allen Zeiten die gleiche Beachtung finden können. Aus moralischen und vor allem aus religiösen Gründen wurden androgyne Vorstellungen verdrängt oder verschlüsselt wiedergegeben. So konnte das Thema nur in okkulten Kreisen und Geheimbünden konstant weiter existieren. Erst seit der Moderne wurde die Androgynie wieder verstärkt in die Kunst aufgenommen.

Zum Topos Androgynie in der Kunst bemerkt Prinz:

"Die Suche nach der Einheit im Geiste und Natur, von der der Mensch ein Teil ist, kann im Kunstwerk exemplarisch vollzogen werden. Umgekehrt ist die Suche nach Einheit im Kunstwerk auch eine Klage über den Verlust der Identität und ein Aufzeigen der Wunden."⁵²⁴

An verschiedenen Werken soll nun gezeigt werden, auf welche Art und Weise das Thema Androgynie in der Kunst thematisiert wird. Dabei liegt der Schwerpunkt auf Beispielen des 20. Jahrhunderts.

Eine wichtige Epoche, die im Kontext zur Androgynie eine Rolle spielt, ist zunächst die Renaissance. Dort ist das Thema besonders in den Darstellungen griechischer und römischer Gottheiten evident, denn "[...] was für die von Menschen geschaffenen Götter zutrifft, entspringt Wunschvorstellungen der Menschen selbst, die ideale Eigenschaften auf die Götter projiziert haben"⁵²⁵. Ein Merkmal dieser Götter ist ihr schwankendes Verhalten zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit; ihre Eigenschaften werden dadurch bestimmt, ob ihr Wesen eher maskulin oder feminin geprägt ist. Ihr jeweiliges Geschlecht ist dabei austauschbar. Bei diesen Darstellungen treffen somit eher die Begriffe

⁵²⁴ Prinz. 1986, S. 28

⁵²⁵ Malke, Lutz S.: *Weibmann und Mannweib in der Kunst der Renaissance*. in: *Androgyn. Sehnsucht nach Vollkommenheit*. Prinz, Ursula (Hrsg.). Ausst.-Kat. Neuer Berliner Kunstverein. Berlin 1986, S. 35

"Mannweib" und "Weibmann" zu als die Bezeichnung "Androgyn".⁵²⁶ Beispielhaft dafür sind die Götter Apollo und Athena. In Apollo verbindet sich die männliche Kraft mit der weiblichen Schönheit und in Athena die Schönheit der Frau mit der Kraft des Mannes. Solche Veranschaulichungen sind jedoch nicht nur in Götterbildern, sondern auch in Helden- und Menschendarstellungen eingegangen.⁵²⁷ In androgyn ausgerichteten Bildwerken einiger Künstler der Renaissance läßt sich zudem die Tendenz feststellen, daß weibliche Ideale auf den Mann übertragen wurden. Hierbei sind besonders die Künstler Pietro Perugino, Raffael und Leonardo da Vinci zu nennen, die besonderen Einfluß auf die Kunstrichtung ihrer Zeit genommen haben. Auf der einen Seite setzen sie weibliche Ideale, wie Tugend, Schönheit, Anmut und Lieblichkeit als Maßstab, auf der anderen Seite steht aber der Ernst in ihren Bildern.⁵²⁸ Malke, der sich ausführlich mit androgynen Darstellungen in der Kunst der Renaissance beschäftigt hat, bemerkt zu diesen Werken:

"Von ernsten, verinnerlichten Zügen bis zum lieblichen sich mitteilenden Lächeln reicht nun die Spannweite des Ausdrucks und ermöglicht erst die Wiedergabe androgynen Züge."⁵²⁹

Nach der Kunst der Renaissance spielt der *Androgyn* erst wieder im ausgehenden neunzehnten Jahrhundert eine zentrale Rolle, das ganz im Zeichen des Androgynen zu stehen scheint. Es läßt den Mythos in veränderter Form wieder aufleben, wobei besonders eine "[...] Verlagerung des Akzentes von der psychischen Harmonie auf die imaginative Kreativität [...]"⁵³⁰ festzustellen ist. Die Wiedergeburt des *Androgyns*

⁵²⁶ Daß die Begriffe "Mannweib" und "Weibmann" eher zutreffen, zeigt sich bereits in Malkes Titelwahl ihres Aufsatzes: "Weibmann oder Mannweib in der Kunst der Renaissance". Vgl. Malke. 1986, S. 33-56

⁵²⁷ Zu androgynen Darstellungen in der Renaissance vgl. *ibid.*, S. 33-56.

⁵²⁸ Vgl. *ibid.*, S. 38

⁵²⁹ *ibid.*, S. 38. Beispielhaft für solche Darstellungen ist etwa die *Heilige Magdalena* von Perugino. Sie ist in einer strengen Haltung wiedergegeben und ihre Gesichtszüge sind herb und ernst. Dahingegen sind der *Heilige Sebastian* von Raffael und der *Heilige Johannes* von Leonardo da Vinci durch weiche feminine Züge gekennzeichnet. Eine solche Entwicklung läßt sich weiterhin bei den Manieristen feststellen.

⁵³⁰ Short. 1986, S. 144. Vgl. zum Androgynen im 19. Jh. unter anderem den Artikel: Legrand, Francine-Claire: *Das Androgyn und der Symbolismus*. in: *Androgyn. Sehnsucht nach Vollkommenheit*. Prinz, Ursula (Hrsg.). Ausst.-Kat. Neuer Berliner Kunstverein. Berlin 1986, S. 75-112

"[...] erfolgt inmitten des Symbolismus und der ihm verwandten Strömungen. Zur triumphalen Entfaltung gelangt das Androgyne infolge des Eindringens in das Dunkle des Unbewußten und - damit verbunden - in der im Hinblick auf alle Doppeldeutigkeiten und sehnsüchtig beschworenen Wunschbilder gemeinhin als Dekadenz bezeichneten Geisteshaltung"⁵³¹.

Neben den Symbolisten sind insbesondere auch die Praeraffaeliten zu nennen, die sich diesem Thema gewidmet haben, wie beispielsweise die Künstler Edward Burne-Jones und Gabriel Rossetti, die beherrschende Gestalt der Praeraffaeliten. Ein anderer wichtiger Bereich, in dem der *Androgyn* eine zentrale Stellung einnimmt, ist die Literatur dieser Zeit. Hierbei sind besonders Honoré Balzacs Roman "Seraphita" (1835)⁵³² zu nennen, Oscar Wildes "The Picture of Dorian Gray" (1891)⁵³³ oder auch der Schriftsteller Joséphin Péladan, der Großmeister der Rosenkreuzer mit seinem Roman "L'Androgyne" (1891)⁵³⁴ anzusprechen.

Für diese Künstler erfüllt sich im *Androgyn* zum einen das Schönheitsideal jener Zeit und zum anderen die

"[...] Vorstellung der künstlerischen Schöpfung als Produkt von männlichen (rationalen) und weiblichen (intuitiven) Kräften in der Person des Künstlers [...]"⁵³⁵.

Der Aspekt der "mannweiblichen Persönlichkeitsstruktur des Künstlers" und die damit verbundene Problematik "psychischer Doppelgeschlechtlichkeit"⁵³⁶ hat sich später besonders im Surrealismus manifestiert. Die Epoche hat sich, wie kaum eine andere Kunstrichtung in unserem Jahrhundert mit dem Thema der Androgynie auseinandergesetzt. Die Surrealisten greifen zum Teil auf die androgynen Ansichten des 19. Jahrhunderts zurück, geben dem Androgyn-

⁵³¹ Legrand. 1986, S. 75

⁵³² Balzac, Honoré de: Seraphita. Paris 1835

⁵³³ Wilde, Oscar: The Picture of Dorian Gray. London 1891

⁵³⁴ Péladan, Joséphin: L'Androgyne. Paris 1891

⁵³⁵ Prinz. 1986, S. 18. Vgl. auch Tegtmeier, Ralph: *Zur Gestalt des Androgyns in der Literatur des Fin de siècle*. in: *Androgyn. Sehnsucht nach Vollkommenheit*. Prinz, Ursula (Hrsg.). Ausst.-Kat. Neuer Berliner Kunstverein. Berlin 1986, S. 113-119

⁵³⁶ Vgl. Helfenstein, Joseph: *Androgynität als Bildthema und Persönlichkeitsmodell*. in: Meret Oppenheim. Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bern. Bern 1987, S. 15. Beispielhaft dafür ist Gustave Moreau, der den antiken Sänger in seinen verschiedenen Orpheus-Fassungen als verweiblichten Mann zeigt.

Mythos jedoch auch viel Eigenes.⁵³⁷ Für sie "[...] symbolisierte der Androgyn die perfekte Verbindung von fleischlicher und spiritueller Liebe, den Gipfel der Erwartung, die sie in die Liebe als das erlösende Prinzip setzten"⁵³⁸. Der Gedanke einer Verschmelzung von Männlichem und Weiblichem wird im "Zweiten Manifest" der Surrealisten angesprochen.⁵³⁹ Demzufolge gelangt der *Androgyn* an den Punkt, an dem Realität und Imagination, Traum und Wirklichkeit, Vergangenheit und Zukunft, das Bewußte und Unbewußte sich nicht mehr gegenseitig ausschließen können.⁵⁴⁰

Die Anziehungskraft des Androgyn-Mythos auf die Surrealisten ist auf unterschiedlichste Weise zu verstehen:

"An erster Stelle war der Androgyn als eine symbolische Vereinigung der gegensätzlichen Geschlechter eine derjenigen höheren Synthesen, auf die der Surrealismus zielte, ähnlich seiner Vorstellung des Wunderbaren, des objektiven Zufalls und des Surrealen selber. [...]. Sie wandten sich dem Androgyn-Mythos zu, weil er - wie Albert Béguin schrieb - den Sinn der Metamorphose des Selbst erzählte, wenn nicht gar erklärte. Dieser Sinn bestand darin, auf einer anderen Ebene zu leben, wie es in besonderen Erlebnismomenten der Liebe geschieht."⁵⁴¹

Chadwick führt in ihren Untersuchungen noch einen weiteren wichtigen Aspekt auf, mit dem sie die starke Virulenz des Mythos erklärt. Ihrer Meinung nach ist es der sogenannte "Geburtsneid" der Männer, der diesem zugrunde liegt. Sie führt an, daß die Surrealisten der Frau die Kreativität, die ihr durch das Gebären auf natürliche Weise gegeben war, streitig machen wollten. Die Surrealisten haben dies durch ihre eigene, künstlerische Kreativität zu bewerkstelligen versucht. Dabei handelt es sich um eine Schöpfung, die von der weiblichen

⁵³⁷ Zu nennen sind insbesondere der Kult der Frau und der Erotik, sowie die surrealistische Kreativität. Breton bekannte sich vor allem zur Romantik, die er als "greifbare Erzählung" des Surrealismus verstand, was auch gerade am Androgyn-Mythos nachvollzogen werden kann. Vgl. Short, Robert: *Der Androgyn im Surrealismus*. in: *Androgyn. Sehnsucht nach Vollkommenheit*. Prinz, Ursula (Hrsg.). Ausst.-Kat. Neuer Berliner Kunstverein. Berlin 1986, S. 144

⁵³⁸ Short. 1986, S. 146

⁵³⁹ Vgl. zum zweiten Manifest Breton, André: *Second Manifeste du Surréalisme*. Paris 1930 und Bonnet, Maguerite (Hrsg.). *André Breton. Ouvres complètes*. Dijon 1988, S. 775-837

⁵⁴⁰ Vgl. Short. 1986, S. 146. Eine Art historischer Überblick über die Entwicklung des Androgyn-Mythos, zeigt der Artikel *L'Androgyne* von Albert Béguin auf, der in der letzten Nummer der surrealistischen Presse "Minotaure" erschien. Vgl. Béguin, Albert: *L'Androgyne*. in: *Minotaure*, Nr. 11, Frühjahr 1938, S. 10-13 und S. 66

⁵⁴¹ Short. 1986, S. 144ff.

unabhängig ist.⁵⁴² Somit nimmt allein der männliche Künstler an den maskulinen und femininen Prinzipien teil und er allein kann daraus eine androgyne Synthese bilden. "Das Kunstwerk wird also von ihm aus beiden Komponenten geboren wie ein wirkliches Kind."⁵⁴³ Anhand André Massons Zeichnung *Portrait André Breton* (1941, Abb. 43) werden diese Aussagen sehr deutlich. Das Gesicht Bretons ist als Januskopf dargestellt: auf der einen Seite im wachen, bewußten Zustand, auf der anderen Seite in einem schlafenden, unbewußten. Dort, wo die Köpfe zusammenwachsen, öffnet sich unter einem fünfzackigen Stern die Kopfhaut in vaginaler Form, wodurch der Blick auf mehrere, mit Flammen umgebenden Frauengesichter freigegeben wird. Im Kopf Bretons vereinigen sich so die beiden Geschlechter, "[...] Männliches und Weibliches, Bewußtsein und Unbewußtes haben Teil an der Erkenntnis der Transzendenz"⁵⁴⁴.

Solche Aspekte sind auch in Werken Pablo Picassos erkennbar, besonders in seinen Köpfen aus Boisgeloup (1931/32). Eine umfangreiche von Haessly⁵⁴⁵ vorgenommene Studie zu Picassos Köpfen hat ergeben, daß in ihnen eine Überlagerung beider Geschlechter zu finden ist. Exemplarisch dafür steht der *Große Kopf* (Kopf aus Boisgeloup 2, Abb. 44). Er weist eine phallisch ausgeführte Nase und einen vaginaartig geöffneten Mund auf. Die Elemente sind

⁵⁴² Vgl. Chadwick, Whitney: *Women Artists of the Surrealist Movement*. London 1985, S. 29-31. Zu dem Konflikt zwischen männlichen und weiblichen Prinzipien schrieb Breton 1944 in *Arcane XVII*: "Diese Krise ist so akut, daß ich für meinen Teil nur eine einzige Lösung aus ihr sehe: Es wäre an der Zeit, die Ideenwelt der Frau auf Kosten derjenigen des Mannes in den Vordergrund zu stellen, [...]. Vor allem ist es die Aufgabe des Künstlers - und sei es nur als Protest gegen diesen empörenden Sachverhalt -, so weitgehend wie irgend möglich all dem Vorrang einzuräumen, was im Gegensatz zum männlichen dem weiblichen Weltverständnis angehört, ausschließlich auf die Fähigkeiten der Frau zu bauen, alles zu verherrlichen, ja sich bis zur völligen Identifikation zu eigen zu machen, was sie hinsichtlich ihrer Art des Wertens und Wollens vom Mann unterscheidet." Breton, André: *Arcane XVII*. Paris 1944, S. 48. Zit. nach Breton, André: *Arkanum 17*. Übersetzt von Becker, Heribert. München 1993, S. 60. Der Streit kam zunächst im Pygmalion-Thema und bei Ödipus-Darstellungen zum Tragen, dann auch im *Androgyn*, der gleichberechtigten, symbiotisch dargestellten Vereinigung. Frauen hatten dabei aber nur als Teil des Mannes ihre Berechtigung.

⁵⁴³ Prinz. 1986, S. 23

⁵⁴⁴ *ibid.*, S. 23

⁵⁴⁵ Vgl. Haessly, Gaile Ann: *Picasso on Androgynism: From Symbolism through Surrealism*. Syracuse University 1983. Auch Golding wies bereits 1973 auf die Überlagerung weiblicher und männlicher Geschlechtsmerkmale in den Gesichtern in Picassos Plastiken, Zeichnungen und Bildern aus der Zeit von 1929 und 1933 hin. Vgl. Golding, John: *Picasso and Surrealism*. in: *Picasso 1881-1973*. Penrose, Roland und Golding, John (Hrsg.). London 1973 und Glozer, Laszlo: *Picasso und der Surrealismus*. Köln 1974, S. 56f.

auch in anderen, gleichzeitig entstandenen Köpfen sowie in späteren graphischen und gemalten Versionen zu finden.

Surrealistische Künstlern setzen das Thema Androgynie auf vielschichtige Weise um.

Gelegentlich erscheint der *Androgyn* als Vereinigung von Mann und Frau im konkreten Liebesakt. Ein Beispiel dafür ist das Bild *Les hommes n'en sauront rien* (1923, Abb. 45) von Max Ernst. Die geschlechtliche Vereinigung im Akt und die Umwandlung von Mann und Frau in ein höheres Wesen im Sinne der "coincidenta oppositorum" der Alchemisten stellt er mittels der Sonnen-Mondsymbolik dar.⁵⁴⁶ Auch in anderen Bildern thematisiert Max Ernst das Androgynie, wie in *Le Couple* (1924)⁵⁴⁷, in dem Mann und Frau eine einzige Figur darstellen, deren Kleidungsstücke ineinander übergehen. Ihre überdimensional aufgeblasenen Hände berühren sich in so seltsamer Weise, "[...] als ob sie überrascht wären, die Extremitäten ein und desselben Körpers anzutreffen"⁵⁴⁸.

In seinen Vogelbildern, wie zum Beispiel in *Vogelhochzeit* (1925)⁵⁴⁹ verbinden sich Innen- und Außenwelt und beide werden eins; seine mit *Capricorn* (1948)⁵⁵⁰ betitelte Bronzeskulptur steht für Metamorphose und Wiedergeburt.

Der Surrealist, der durch Symbole, wie Schlange, Geschlechtsteile und Fruchtbarkeitssymbole, am offensichtlichsten einen Bezug zur Alchemie herstellt und seine Werke sehr deutlich sexualisiert, ist Victor Brauner. Männliche und

⁵⁴⁶ Zu diesem Werk bemerkt Hinton in einer Studie des Bildes: "Ein kopulierendes Paar, das im Raum schwebt ist ein verbreitetes alchemistisches Symbol für die 'coincidenta oppositorum', das oft gemeinsam mit der Sonne und dem Mond dargestellt wird." Hinton, Geoffrey: *Max Ernst. Les hommes n'en sauront rien*. in: *The Burlington Magazine*, Bd. 117, 1975, S. 46-56. Zit. nach Short. 1986, S. 149. Zu Max Ernst siehe auch Spies, Werner (Hrsg.): *Max Ernst. Ausst.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart. München 1991*

⁵⁴⁷ *Le Couple, (Das Paar)*, 1924, Öl auf Leinwand (73 x 54 cm). Privatsammlung Madame Jean Krebs, Brüssel

⁵⁴⁸ Short. 1986, S. 154. *Das Paar* ist zudem ein Beispiel dafür, daß die Darstellung des Androgyns nicht immer schöner Natur sein mußte, sondern sie konnte auch ein Gegenstand des Schreckens sein. So beschreibt Gauthier das *Paar* als einen häßlichen und nutzlosen *Hermaphroditen*. Vgl. Gauthier, Xavière: *Surréalisme et sexualité*. Paris 1971

⁵⁴⁹ *Vogelhochzeit*, 1925, Öl auf Leinwand (80,5 x 65 cm). Staatsgalerie Stuttgart

weibliche Organe umgeben in seinem Werk *Zahl* (1934, Abb. 46) einen rechteckigen Leib, der eine kleine Frauenskulptur beherbergt. Hier verkörpert die Skulptur - in der sich die beiden Geschlechter zu einem kastenförmigen Raum verbinden - zugleich eine geistige und fleischliche Verbindung.⁵⁵¹

Alchemistisch geprägt ist auch Marcel Duchamps *Jeune Homme et Jeune Fille dans le Printemps* (1911)⁵⁵². In der Mitte des Bildes wächst zwischen dem Jüngling und dem Mädchen ein Baum aus einem Kreis bzw. aus einer transparenten Glaskugel hervor. Dieser Gegenstand kann als "Alembicum", ein alchemistisches Symbol für Androgynie, angesehen werden.⁵⁵³

In Duchamps Werken tauchen immer wieder androgyn Darstellungen auf, vor allem solche, in denen das Männliche und das Weibliche in einer Person verschmelzen. Eine Zeichnung zeigt Leo Tribout - die Frau eines Freundes - als einen jungen Mann (1909/10). Eines der bekanntesten androgynen Bildnisse Duchamps ist jedoch *L.H.O.O.Q.* (1919, Abb. 47). Der Künstler greift mit dieser Darstellung auf Leonardo da Vincis *Mona Lisa* (1503-05) zurück und vermännlicht sie mittels eines Bartes.⁵⁵⁴ Ebenso wie durch die Vermännlichung von Leonardos *Mona Lisa* versucht Duchamp sich selber dem androgynen Urzustand zu nähern, indem er sich den erdachten Namen "Rose Sélavy", den Name seines weiblichen "Alter ego", gegeben hat.⁵⁵⁵ Für das Photo *Duchamp als Rose Sélavy* (1920, Abb. 48), das Man Ray von "Rose" machte, verkleidet

⁵⁵⁰ *Capricorn, (Steinbock)* 1948, Bronze (247 x 210 x 155 cm). Städtische Kunsthalle, Mannheim

⁵⁵¹ Vgl. Prinz. 1986, S. 18

⁵⁵² *Jeune Homme et Jeune Fille dans le Printemps (Jüngling und Mädchen im Frühling)*, 1911, Öl auf Leinwand (65,7 x 50, 2 cm). Sammlung Arturo Schwarz, Mailand

⁵⁵³ Vgl. Handbuch der Symbole in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts. Wilhelmi, Christoph (Hrsg.). Berlin 1980, S. 168. und Schwarz, Arturo: Marcel Duchamp. Luzern 1973, S. 20

⁵⁵⁴ Duchamps "Mona Lisa" ist immer noch unverkennbar eine Frau, doch ebenso ist sie ein Mann. Sie ist zu einer, von den normalen Gegebenheiten losgelösten Existenz geworden. Auf einer Zeichnung von 1941 erscheint nur noch der Schnurrbart, Bart und der Name Duchamps. Auf der Einladungskarte anlässlich einer Ausstellung in New York 1965 nahm Duchamp schließlich der "Mona Lisa" wieder den Bart ab und gab ihr den Titel *L.H.O.O.Q., rasée* (1965, Einladungskarte, 21 x 13, 8 cm. Museum of Modern Art, New York). Mit der spielerischen Veränderung der "Mona Lisa" und der Buchstabenfolge L.H.O.O.Q. (elle a chaud au cul) gewinnen die Werke an Ironie und verlieren zum Teil auch ihre Ernsthaftigkeit. Raehs weist darauf hin, daß erst mit Duchamps "Mona Lisa" die androgyn Bedeutung von Leonardos gleichnamigen Werk thematisiert wurde. Vgl. Raehs. 1987, S. 87f.

sich Duchamp als Frau. Die Weiblichkeit konzentriert sich in diesem Bild auf den Ausdruck der Hände und des Gesichts, die im Gegensatz zum männlichen Körper und Duchamps selber stehen.⁵⁵⁶ Für Duchamp kommt es dabei nicht auf die tatsächliche Abbildung des *Androgyns* an, nicht auf die Darstellungen der Geschlechtsmerkmale, sondern er beschränkt sich auf doppelgeschlechtliche Andeutungen.⁵⁵⁷ Dahingegen gibt es Kunstwerke, die eindeutig auf das jeweilige Geschlecht hindeuten, wie bereits in Zusammenhang mit Brauner erwähnt. Sein Bild *Petite Morphologie* (1934, Abb. 49) ist horizontal in zwei Hälften geteilt. Im oberen Teil werden vier männliche Darstellungen sichtbar, die im unteren mit vier weiblichen korrespondieren, so daß jeweils eine maskuline und eine feminine Gestalt im Zusammenhang stehen. Die jeweiligen Geschlechtsteile der Figuren werden dabei unrealistisch betont. Ein Bild aus Brauners Serie "Victor" (*Victor*, 1949)⁵⁵⁸ zeigt ein Wesen, dessen Unterteil eine männliche Figur bildet, das seinen Phallus in der Hand hält. Ihm ist eine weibliche Figur aufgesetzt, deren Gesäß zugleich den Kopf des Mannes formt. Mit der rechten Hand berührt die Figur ihre Vagina, die gleichzeitig der Mund des männlichen Wesens ist. Mit der Bezeichnung "Victor" ist wohl ein Verweis auf den Künstler selber gegeben, der sich damit als Zwitterwesen darstellt.⁵⁵⁹

Für Hans Bellmer verkörpert *Androgyn* die Verwandlung, Aufhebung und Umkehrbarkeit sexueller Identität. Auf einer Photographie aus seiner Serie *La Poupée* (1938, Abb. 50) gleitet, neben einem Tisch mit den Resten eines Mah-

⁵⁵⁵ Vgl. hierzu Zaunschirm, Thomas: Robert Musil und Marcel Duchamp. Klagenfurt 1983, S. 105. Duchamp signierte mit dem Namen "Rose Sélavy", den er sich 1920 in New York gab, auch in Folge seine Kunstwerke.

⁵⁵⁶ Für "Rose" wurde auch eine Visitenkarte gedruckt, mit der Aufschrift: "Präzisions-Okultismus, 'Rose Sélavy', New York/Paris, Umfassendes Sortiment an Schnurrbärten und Vergnügen." "Rose Sélavy" wurde zu einer Personifizierung dieser androgynen Tendenz. In einem Interview mit Cabanne bemerkte Duchamp: "Ja, ich wollte meine Identität wechseln und hatte zuerst die Idee, einen jüdischen Namen anzunehmen. Ich war ja katholisch, und dieser Religionswechsel allein bedeutete schon eine Veränderung. Ich fand aber keinen jüdischen Namen, der mir gefiel [...] und da kam mir plötzlich die Idee: Warum sollte ich eigentlich nicht mein Geschlecht wechseln? Das war doch viel einfacher!" Duchamp. in: Cabanne, Pierre: Gespräche mit Marcel Duchamp. Köln 1972, S. 96

⁵⁵⁷ Duchamp beschäftigt sich in seinen androgynen Kunstwerken eben gerade mit "[...] der Vollkommenheit menschlicher Existenz, dem nicht darstellbaren Zustand der Androgynie, in dem die Gegensätze aufgehoben sind." Raehs. 1987, S. 95

⁵⁵⁸ *Victor*, 1949, Öl auf Leinwand. Réunion des Musées Nationaux, Paris

⁵⁵⁹ Victor Brauner hatte sich in vielen Bildern mit dem Thema auseinandergesetzt, wie zum Beispiel in *Pierre philosophale* (1940), *Projet pour la Palladiste* (1943), *Victor Victorel* (1949), *Le Couple* (1954).

les, ein Doppelwesen aus einem Bett. In der oberen Hälfte des Puppenfragment sind Vulva, Oberschenkel und Beine mit Schulmädchensocken und -schuhen zu sehen. Das Unterteil des Wesens ist mit einer schon halb ausgezogenen Hose bekleidet. In der Illustration *L'Anatomie de l'Image* (1957), die er zu seinem gleichnamigen Buch anfertigte, verwandelt Bellmer den Körper einer kauern- den Frau zu einem aufrechten Penis. Dabei sind die Hoden zu ihren Brüsten, die Eichel zu ihrem Gesäß und die Vorhaut zu ihrer Klitoris geworden. Dieser Figur sind Stiche ähnlich, die Bellmer zur selben Zeit für das Buch "Histoire de l'Oeil" (1947)⁵⁶⁰ von Georges Batailles anfertigte. Ein Stich (*Histoire de l'Oeil*, 1944⁵⁶¹) zeigt ein junges, auf dem Boden sitzendes Mädchen, das den großen, aufrechten Penis betrachtet, der aus ihrer Vagina entspringt. Mit diesem Bild- beispiel wird, laut Webb, die Auseinandersetzung Bellmers mit dem *Androgyn* sehr deutlich:

"Die extreme Vorstellung des Körpers als umgestülpter Handschuh ist eine Fortführung der Umkehrbarkeit sexueller Identität, die für Bellmer in dem Mythos des Androgyns enthalten war."⁵⁶²

In Bellmers Buch "L'Anatomie de l'Image" (1957)⁵⁶³ nimmt der Künstler selbst zum Phänomen des *Androgyns* Stellung:

"Le masculine et le féminin sont devenues des images interchangeables; l'une et l'autre à leur alliage dans l'hermaphrodite."⁵⁶⁴

Das androgyne Thema wird ebenso von René Magritte in verschiedenen Werken umgesetzt. In seinem Bild *L'Océan* (1943, Abb.51) bestimmt ein großer, kräftiger Mann die Bildfläche, dessen Genital in der Form einer Frau wiedergegeben ist. Auf diese Weise vereinen sich die beiden Geschlechter in seiner Person. Dahingegen enthält in seinem Bild *Les Jours gigantesques*(1928)⁵⁶⁵ ein riesiger Körper einer Frau den Korpus eines Mannes, in der Form, als ob er in ihr erhalten ist. Hammacher zufolge sind es

⁵⁶⁰ Bataille, Georges: *Histoire de l'Oeil*. Paris 1928

⁵⁶¹ *Histoire de l'Oeil*, (*Geschichte vom Auge*) 1944, Aquatinta (25 x 16,5 cm). Galerie Brusberg, Berlin

⁵⁶² Webb, Peter: *Hans Bellmer*. in: *Androgyn. Sehnsucht nach Vollkommenheit*. Ausst.-Kat. Neuer Berliner Kunstverein. Berlin 1986, S. 162

⁵⁶³ Vgl. Bellmer, Hans: *L'Anatomie de l'Image*. Le Terrain Vague. Paris 1957

⁵⁶⁴ Zit. nach Bellmer, Hans: *L'Anatomie de l'Image*. Le Terrain Vague. Paris 1977, S. 36

⁵⁶⁵ *Les Jours gigantesques*, 1928, Öl auf Leinwand (115,5 x 81 cm). Privatsammlung, Brüssel

"[...] zwei Figuren und doch eine, die Frau entblößt und doch durch die Figur des Mannes bekleidet, kämpfend und doch eine Einheit [...]"⁵⁶⁶.

Ebenso verschmelzen in *Metamorphose* (1929)⁵⁶⁷, einem Bild von André Masson, zwei Figuren miteinander. Dargestellt ist ein geschlechtlich unterschiedliches Paar. Die Blumen im Becken der einen Figur und die sich windenden Genitalien der anderen sind die Mittel ihrer bevorstehenden Vereinigung.

Das Thema der Metamorphose behandelt unter anderem auch Pierre Molinier, der den *Androgyn* in Photos umsetzt. Seinen photographischen Selbstdarstellungen fügt er Puppen hinzu, die so zum Bestandteil seiner Metamorphose werden. Dabei lösen sich "[...] die Grenzen des Natürlichen und des Puppenkörpers [...] auf, heterogene Gebilde werden zum Geschöpf der 'Künstler-Puppe' kombiniert"⁵⁶⁸. Zunächst verwandelt er seinen Körper mit Schminke und Maskerade

"[...] zur puppenähnlichen, jugendlichen androgynen Gestalt. Im Anschluß daran fotografiert Molinier seine neue Erscheinung und weibliche Puppenfragmente, um sie in der Fotomontage zu vereinen. Im Medium der Kunst 'paart' sich der Schöpfer mit seinem künstlichen Modell und 'gebiert' ein komposites Geschöpf, [...]"⁵⁶⁹.

Molinier retuschiert sein natürliches Geschlecht, indem er dieses mit einem Puppenkopf und künstlichen Brüsten als Merkmal seiner Weiblichkeit oder mit Penisplastiken als Merkmal seiner Männlichkeit überlappt.⁵⁷⁰ Mit diesen Überlagerungen und dem stetigen Wechsel der Geschlechter entsteht ein androgynes Gefüge. Eine von Moliniers Transvestiten-Figuren ist in der Photographie *Luciano Castelli* (1976, Abb. 52) zu sehen. Der Künstler hat dort die vordere Körperseite der Figur männlich und die hintere Partie weiblich dargestellt.

⁵⁶⁶ Hammacher, Abraham (Hrsg.): Magritte. Hamburg 1976, S. 54. In der Verbindung der zwei Menschen versuchte Magritte den bestimmten Moment der Verschmelzung darzustellen, der jedoch mit dem Medium der Malerei nicht darstellbar ist.

⁵⁶⁷ *Metamorphose*, 1929, Öl auf Leinwand (153 x 450 cm). Galerie Brusberg, Berlin

⁵⁶⁸ Käufer, Birgit: *Die fotomontierte Künstler-Puppe*. in: Puppen, Körper, Automaten - Phantasmen der Moderne. Müller-Tamm, Pia, Sykora, Katharina (Hrsg.). Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. Köln 1999, S. 462

⁵⁶⁹ Käufer. 1999. S. 462

In der Kunst des Surrealismus symbolisiert der *Androgyn* "[...] die perfekte Verbindung von fleischlicher und spiritueller Liebe, den Gipfel der Erwartung, die [die Surrealisten] in die Liebe als das erlösende Prinzip setzten"⁵⁷¹. Dennoch

"[...] bleibt die Frau - wahrscheinlich weil der Surrealismus im wesentlichen von Männern formuliert wurde - in ihrer weiblichen Rolle, der Gefährtin des Mannes und Gebärerin belassen. Übergriffe in die 'männliche' Sphäre des geistig Schaffenden, des künstlerisch Produzierenden, sind ihr trotz aller Hochschätzungen versagt. Letztlich bleibt sie doch in der Rolle der den Mann zu geistiger und künstlerischer Schöpfung befähigten Muse."⁵⁷²

Neben den männlichen Surrealisten sind jedoch auch einige weibliche Künstlerinnen bekannt, die sich - abgesehen von dem herausragenden Thema der Befreiung der Frau aus ihrer traditionellen Rolle - mit dem *Androgyn* beschäftigen. Zu nennen sind zum Beispiel Leonora Carrington und Leonor Fini. Carrington "[...] moves toward concepts of psychic androgyny, relationship that promote autonomy as well as union [...]"⁵⁷³. In Finis Werken sind dahingegen vor allem die Sphinxen von großer Bedeutung: "[they] ominously guard the limits between masculine and feminine, human and animal, the world and the underworld"⁵⁷⁴.

Besonders beispielhaft ist jedoch die Künstlerin Meret Oppenheim, die sich sehr vehement für ein androgynes Lebenskonzept einsetzt.⁵⁷⁵ In einem ihrer berühmtesten Werke, dem Objekt *Déjeuner en fourrure* (1936, Abb. 53) spielt die Form der Tasse und ihr Pelzüberzug auf das weibliche Genital an. Als männliches Gegengewicht tritt der pinselartige Löffel hinzu. Wie auch bei Meret Oppenheim ist

⁵⁷⁰ Molinier vollzieht damit, wie Käufer bemerkt, eine "unendliche Travestie der Travestie". Vgl. Käufer. 1999, S. 462

⁵⁷¹ Short. 1986, S. 146

⁵⁷² Prinz. 1986, S. 18

⁵⁷³ Raaberg, Gwen: *The Problematics of Women and Surrealism*. in: *Surrealism and Women*. Caws, Mary Ann, Kuenzli, Rudolf, Raaberg, Gwen (Hrsg.). London 1991, S. 7

⁵⁷⁴ Colville, Georgiana M. M.: *Beauty and/is the Beast: Animal Symbology in the Work of Leonora Carrington, Remedios Varo and Leonor Fini*. in: *Surrealism and Women*. Caws, Mary Ann, Kuenzli, Rudolf, Raaberg, Gwen (Hrsg.). London 1991, S. 176

⁵⁷⁵ Auf die androgynen Ansichten Meret Oppenheims wird im Folgenden noch näher eingegangen.

"[die] Vorstellung für Pelz [...] oft partialfetischistisch bedingt. Der Fetisch liegt dann im Material, und das steht lustbetont als Teilvorstellung für die Gesamtvorstellung"⁵⁷⁶.

Die Beschäftigung surrealistischer Künstlerinnen mit dem Androgyn-Mythos, so Helfenstein in seinem Artikel, erweist sich vor allem aus dem Blickwinkel der Frau als "Seismograph des gesellschaftlichen Verhältnisses zwischen den Geschlechtern".⁵⁷⁷

In der Malerei des 20. Jahrhunderts wird der Topos der Androgynie unter anderem von Piet Mondrian und Alexej Jawlensky aufgegriffen. Mondrian behandelt das Thema mit geometrischen Elementen, den sich schneidenden Horizontalen und Vertikalen. Zunächst symbolisieren die Linien den absoluten Gegensatz, das Männliche und das Weibliche. Doch da diese in ein Gleichgewicht gebracht sind und durch die Primär- bzw. die Nichtfarben die Reinheit ausdrücken, sind die Bilder Gleichnisse einer Harmonie, einer Einheit. Dahingegen läßt Jawlensky einige seiner gemalten Gesichter androgyn erscheinen. In seinen Spätwerken, den abstrakten Köpfen (*Abstrakter Kopf, Karma*, 1933, Abb. 54), ist eine Identifizierung der Gesichter als weibliche oder männliche im Laufe ihrer zunehmenden Abstraktion fast unmöglich. Ferner versucht er, in diesen Bildern "[...] etwas Religiöses darzustellen, das Göttliche im menschlichen Antlitz sichtbar zu machen, Gott so nahe zu kommen, wie möglich"⁵⁷⁸.

Ebenso thematisiert Marc Chagall das Androgynie in seiner Malerei. In vielen seiner Bilder verweisen die Liebespaare auf die Vereinigung des Getrennten und somit auch auf die Wiedererlangung des Ganzen. In *Die Roten Dächer* (1953, Abb. 55) wird aus dem Jüngling und der Braut ein Wesen, sie verschmelzen zu einem Zwitter. Eine Zusammenführung zweier Figuren ist außer-

⁵⁷⁶ Kahmen, Volker: *Erotik in der Kunst*. Wasmuth-Tübingen 1972, S. 153. Der Kritiker Helfenstein sieht in den gekoppelten Stiefeln in Oppenheims Werk *Le Couple* (1956) eine androgyne Einheit. Vgl. Helfenstein. 1987, S. 13-36. Zwar ist Oppenheims Kunst von einer androgynen Vorstellung beherrscht, doch stellt sich hier auch die Frage, ob nicht die zusammengeschnürten Stiefel und der Braten an die traditionelle Rolle der Frau, die der Hausfrau und Mutter, wenn nicht sogar auf die Unterdrückung der Frau verweisen. Zu Oppenheim siehe auch Hubert, Renée Riese: *Déjeuner en fourrure to Caroline: Meret Oppenheim's Chronicle of Surrealism*. in: *Surrealism and Women*. Caws, Mary Ann, Kuenzli, Rudolf, Raaberg, Gwen (Hrsg.). London 1991, S. 37-49.

⁵⁷⁷ Vgl. Helfenstein. 1987, S. 26

⁵⁷⁸ Prinz. 1986, S. 28. Vgl. auch Weiler, Clemens: *Alexej Jawlensky*. Köln 1959

dem in dem Bild *Adam et Eve* (1911-12)⁵⁷⁹ zu sehen; das Paar ist in seiner Körpermitte zusammengewachsen. Die Beine gehören beiden zu gleichen Teilen - ihre beiden Oberkörper aber driften auseinander und ihre Köpfe sind weit voneinander entfernt.

Auch in Skulpturen wird der *Androgyn* thematisiert. Constantin Brancusi stellt beispielsweise *Leda* (1922/24, Abb. 56) eiförmig dar, "[...] um so die absolute Vollkommenheit zu erreichen, den 'Beginn der Welt'"⁵⁸⁰. Sein goldener Vogel symbolisiert dahingegen das Streben aller Menschen nach Höherem.⁵⁸¹ Die amorphen Plastiken von Hans Arp, wie etwa *Metamorphose* (1935)⁵⁸² oder das Werk *Die aufgehängte Kugel* (1930/31, Abb. 57) von Alberto Giacometti können ebenfalls unter einem androgynen Aspekt betrachtet werden. In *Die aufgehängte Kugel* (auch *Stunde der Spuren* genannt) schwingt eine Kugel - die symbolisch die Sonne darstellt - an einem Faden in pendelnden Bewegungen über einem geneigten Halbmond. Mit seinem Werk spielt Giacometti auf den Ursprung an, auf den auch der weitere Titel des Werkes verweist.

Das Motiv des *Androgyns* wird nicht nur von Künstlern der klassischen Moderne zum Ausdruck gebracht, sondern ebenso von zeitgenössischen Künstlern. Der Maler Sergio Sermidi behandelt beispielsweise das Thema allein durch die Farbe, denn "[mit] der Farbe verbindet sich das Licht, in dessen stärkster Konzentration die Gegensätze einander aufheben"⁵⁸³. Oftmals verweist er bereits durch die Betitelung seiner Bilder, wie mit *Androgyn* (1981/82 und 1982)⁵⁸⁴ oder *Hermaphrodit* (1983/84, Abb. 58) direkt auf das Sujet. Für ihn ist das Zusammenspiel verschiedener Farben und ihrer Farbigkeiten das Androgyne, im Sinne einer "fruchtbaren Interaktion".⁵⁸⁵ Zudem versteht er das Bild selbst als

⁵⁷⁹ *Adam et Eve (Adam und Eva)*, 1912, Öl auf Leinwand (160,5 x 114 cm). Privatbesitz, Basel

⁵⁸⁰ Akademie der Künste. 1965, S. 51. "Die Plastiken Brancusis zeigen fast durchweg die Eiform, die er als Symbol des Lebensprinzips auffaßt." Winkler, Walter: *Psychologie der Modernen Kunst*. Tübingen 1949, S. 96. Ein Beispiel ist auch *Der Weltanfang* (1924), eine Skulptur in Form eines Eis.

⁵⁸¹ Vgl. *Handbuch der Symbole in der bildenden Kunst des 20. Jhs.* 1980, S. 389. Vgl. auch Deac, Mircea: *Der Sinn des Werkes von Constantin Brancusi*. in: Constantin Brancusi. Plastiken und Zeichnungen. Ausst.-Kat. Lehmbruck-Museum. Duisburg 1976, S. 75

⁵⁸² *Metamorphose*, 1935, Bronze (69 x 46 x 40,5 cm). Privatsammlung

⁵⁸³ Prinz. 1986, S. 30

⁵⁸⁴ *Androgyn*, 1981/82, Öl auf Leinwand (185 x 115 cm)

⁵⁸⁵ Vgl. Prinz. 1986, S. 30

den "Ort des Androgyns"⁵⁸⁶, als eine erotische Schöpfung und als ein harmonisches Gegenstück zu dem Chaos.⁵⁸⁷

Jakob Mattner arbeitet dahingegen nur mit Tag- und Nachtlicht, dem Zwielight von Morgen und Abend. Dabei stellt die Dämmerung, im Sinne der Vermischung, die sich vereinende Erscheinung zwischen den beiden gegensätzlichen Lichtquellen - den *Androgyn* - dar (*Zwielight*, 1985/86, Abb. 59).

Der Künstler Miron Schmückle setzt ebenso den Aspekt des Zwitter in seinen Fotografien um. In den photographischen Arbeiten des Zyklus "Hortus Conclusus"⁵⁸⁸ hält Schmückle jeweils eine gepflückte Blume mit beiden Händen vor seinem nackten Oberkörper, der von Hals bis Hüfte zu sehen ist. Der Titel der Photoserie stammt aus den Versen des Hoheliedes Salomons. Darin lobpreisen Freund und Freundin, Braut und Bräutigam die körperliche Schönheit ihres Gegenübers mittels Pflanzenmetaphorik.⁵⁸⁹ Die Wechselgesänge bewegen sich um eine Vereinigung, die später in theologischen Schriften als eine mystische Hochzeit interpretiert wurden.⁵⁹⁰ Zu Schmückles erotischen Arbeiten äußert sich Müller:

"Subjekt und Objekt, männlich und weiblich - nichts ist, was es zu sein scheint. Schmückle spielt Konventionen gegeneinander aus."⁵⁹¹

In einer weiteren Photoarbeit (o.T., 1997, Abb. 60) zeigt sich Schmückle barfuß in einem weißen Kleid. Wiederum hält er eine Blüte in seinen Händen. Bei dieser Aufnahme handelt es sich um eine androgyne Selbstinszenierung des Künstlers.⁵⁹²

Ebenso stellt Cindy Sherman im Medium der Photographie Komposita aus verschiedenen Körperteilen dar. In einigen ihrer Werke verwischen dabei die Grenzen zwischen den Geschlechtern ihrer Wesen; die dargestellten Körper sind androgyn.

⁵⁸⁶ Vgl. Sermidi, Sergio: *Androgyn*. 1981. in: *ibid*, S. 220

⁵⁸⁷ Vgl. *ibid*, S. 30

⁵⁸⁸ Seit 1993 macht Schmückle in unregelmäßigen Abständen Aufnahmen von Blumen für seinen "Hortus Conclusus". Vgl. zu Schmückle: Miron Schmückle. Ausst.-Kat. Kunsthalle Kiel. Kiel 1997

⁵⁸⁹ Vgl. Jaenisch, Nina: *Liebe, Glaube, Forschung*. in: Miron Schmückle. Ausst.-Kat. Kunsthalle Kiel. Kiel 1997, S. 5

⁵⁹⁰ Vgl. *ibid*, S. 5

⁵⁹¹ Müller, Silke: *In den geheimen Gärten der Versuchung*. in: Art, Nr. 8, August 1998, S. 42-47

⁵⁹² Vgl. *ibid*, S. 47

Mit der androgynen Vorstellung der Kabbala beschäftigt sich die jüdische Künstlerin Edith Altman. In ihren farbigen Zeichnungen, zum Beispiel *Das schwarze Feuer, das weiße Feuer, das rote Feuer, das grüne Feuer bringt das Gold* (1986, Abb. 61) setzt sie vor allem mit geometrischen Elementen die Gedanken der Kabbalisten um, nämlich "[...] sich selbst wieder herzustellen, auf die Wiederherstellung der Welt hin zu wirken und sie in ihr Gleichgewicht zurückzubringen"⁵⁹³.

Die Malerei von Nicola Tyson wird durch Form und Farbe bestimmt, mit denen sie androgyne surrealistische Figuren zeigt. Die dargestellten Wesen sind amorph und nicht geschlechtlich identifizierbar; sie sind eine unförmige Masse (Red Self-Portrait, 1996, Abb. 62).⁵⁹⁴

Stephan Melzls Androgyne sind aus technischen und organischen Versatzstücken sowie aus Synthesen unterschiedlicher Teile des menschlichen Körpers zusammengesetzt. Anschaulich wird dies anhand eines Säuglings, den er in vielen seiner Bilder darstellt. In einem Werk von 1996 (o.T.) ist der Kopf des Säuglings durch ein weibliches Genital ersetzt.

"Das Motiv, das zunächst an eine Geburtsszene erinnert, läßt sich zugleich als Bild eines Geschlechtsaktes lesen, bei dem das Individuum einen androgynen Komplex bildet, [...]."⁵⁹⁵

Neben den Darstellungen des Zwitter in der zeitgenössischen Malerei und Photographie kommen androgyn ausgerichteten Skulpturen und Objekten eine ebenso große Bedeutung zu.

Die Skulpturen von Michael Schoenholtz, etwa *Erinnerung* (1985, Abb. 63) oder *Geteilte Figur, liegend* (1985)⁵⁹⁶, sind aus Einzelstücken zusammengesetzt, um so erneut die Einheit aus dem Gespaltenen zu erlangen. Er verbindet in seinen Arbeiten "[...] Glattes und Grobes, Rundes und Eckiges, Weibliches

⁵⁹³ Altman, Edith: *Exodus 1939-1984*. in: Prinz. 1986, S. 224

⁵⁹⁴ Vgl. Hirsch, Faye: *Erotic Autopsy*. in: World Art, Sommer 1995, S. 42-44. Vgl. auch Nicola Tyson. Ausst.-Kat. Friedrich Petzel Gallery, New York. Culver City, 1997

⁵⁹⁵ Zitko, Hans: *Stephan Melzl*. in: Artis, Reviews, Juni-Juli 1997, S. 66

⁵⁹⁶ *Geteilte Figur, liegend*, 1985, Carrara-Marmor (23 x 205 x 74 cm, vierteilig)

und Männliches, Mond und Sonne"⁵⁹⁷. Allein durch die Zusammenstellung gegensätzlicher Formen verweist der Künstler auf die Androgynie.

In Michael Schwarzes Figur *Zwitter* (1982, Abb. 64) ist einem männlichen Unterkörper ein weiblicher aufgesetzt. Mann und Frau vereinen sich hier in einer Skulptur, worauf bereits der Titel hinweist.

Verschiedene Künstler thematisieren die Travestie, mit der sie das Thema als "Scheinandrogynie" darstellen. Jürgen Klauke vertauscht, vermehrt und über-tont die Geschlechtsmerkmale. In *Transformer* (1973, Abb. 65) setzt er eine riesige Vagina an die Stelle seines eigenen Geschlechtsteils und an die Stelle seiner Brust zwei gliedartige Gebilde.⁵⁹⁸ Ebenso versucht Vito Acconci in seiner Aktion *Conversions* (1971) durch Manipulation seines eigenen Körpers seine geschlechtliche Beschaffenheit zu verändern: Er brennt sich die Brusthaare ab und versteckt sein Glied zwischen seinen Beinen mit dem Ziel "[...] to transform himself into a female."⁵⁹⁹ Tancock sieht in dieser Aktion das gleiche Anliegen, das Duchamp hatte, nämlich sich dem androgynen Urzustand zu nähern.⁶⁰⁰ Auch Vettor Pisani nimmt den Gedanken Duchamps in einer Serie von Werken auf, die er *Maschile, femminile e androgino. Incesto e cannibalisme in Marcel Duchamp* (1970-71) benannt hat.⁶⁰¹

In Gegensatz zu den Aktionen von Klauke und Acconci, die durch Veränderung der eigenen Geschlechtsteile den "Pseudoandrogyn" darstellen, greift Stephen Willats den Topos in einer anderen Art auf. Er arbeitet mit jungen heterosexuellen Menschen, die als Transvestiten aufgetreten sind. Mit dieser Aktion haben sie das Androgynie, das in ihren Vorstellungen menschliche Sein, ausgelebt und haben sich somit gegen die festgelegten Rollen von Mann und Frau aufgelehnt.

⁵⁹⁷ Prinz. 1986, S. 30

⁵⁹⁸ Zu Klauke vgl.: Jürgen Klauke. Eine Ewigkeit ein Lächeln. Arbeiten 1970/86. Ausst.-Kat. Museum Ludwig u.a.O. Vowinckel, Andreas, Weiss, Evelyn (Hrsg.). Köln 1986

⁵⁹⁹ Tancock, John. *The Influence of Marcel Duchamp*. in: Marcel Duchamp. Harnoncourt, Anne de (Hrsg.). New York 1976, S. 176. Vgl. auch Pincus-Witten, Robert: *Vito Acconci and the Conceptual Performance*. in: Artforum, Nr. 8, April 1972, S. 49

⁶⁰⁰ Vgl. *ibid.*, S. 176

⁶⁰¹ Vgl. *ibid.*, S. 176

In Performances und Videos, besonders in denjenigen von Künstlerinnen, schlägt sich das Thema ebenfalls nieder. In der Performance *Die weiße Kugel* (1978, Abb. 66) von Linda Christanell treffen mehrere Motive aufeinander: eine Kugel aus Stoff, harte Geräusche eines Kegelspiels und Sequenzen aus der Musik Richard Wagners. Dabei versinnbildlicht die Kugel das Weibliche, die die Musik das Männliche, so daß in der Handlung feminine und maskuline Aspekte aufeinander treffen.⁶⁰²

In ihrer Performance und Videoinstallation *Begegnung mit Ewa und Adam* (1982, Abb. 67) bringt Ulrike Rosenbach die Mann-Frau, Adam-Eva-Thematik mit ein. Adam und Eva sind in paradiesischer Harmonie kurz vor dem Sündenfall dargestellt. Die Künstlerin übernimmt als Verführerin die Rolle der Schlange, die das androgyne Element in der Aktion verbildlicht.⁶⁰³

Androgyne Einflüsse auf die Kunst des 20. Jahrhunderts konnten an dieser Stelle nur in dem gegebenen Rahmen aufgezeigt werden. Dabei veranschaulichen die erwähnten Beispiele, daß allen Darstellungen die Sehnsucht nach einer harmonischen Einheit zugrunde liegt, die von jedem einzelnen Künstler auf individuelle Art und Weise zum Ausdruck gebracht wird. Die besprochenen Künstler behandeln das Thema in unterschiedlichster Manier: beispielsweise mit Farbe und Licht oder mit menschlichen Körpern und Symbolen. Außerdem beziehen sie sich auf verschiedene literarische Vorlagen, auf Mythen und Religionen und auf die Alchemie.

Zur Darstellung des *Androgyns* greifen die Künstler auf jedes mögliche Medium zurück. In Bildern, Skulpturen und Objekten, in Performances, Photographien und Videos wird der Aspekt des Zwitter zum Ausdruck gebracht.

⁶⁰² Vgl. Lüthi. 1984, S 175

⁶⁰³ Vgl. Prinz. 1986, S. 30: "Sie [Rosenbach] initiiert den Sündenfall, der die Erkenntnis, auch die Erkenntnis des Verlustes der Einheit zur Folge hat. Sie ist aber auch diejenige, die das Wissen um die Einheit zum Ausdruck der Klage bewegt." In dem von ihr verfaßten Text "Ewa und Adam" berichtet Rosenbach, daß sie aus zwei Hälften bestehe: "[...] daß meine linke Seite weiblich, meine rechte Seite männlich sei. Ich bestehe aus zwei Hälften". Rosenbach, Ulrike. *Ewa und Adam. 1982/83*. in: *ibid*, S. 206. In der Performance hockt sie als Schlange, mit nach oben, zum Kreis zusammengenommenen Armen, zwischen Eva und Adam. Dadurch vereint sie symbolisch ihre beiden Hälften.

Helfenstein sieht zwei Gründe dafür, warum das Thema der Androgynie für die zeitgenössischen Künstler wieder anziehend wirkt:

"[...] einerseits die - durch den Verlauf der Geschichte zunichte gemachte - menschlichen und geistigen Ideale und Utopien jener Schwellenepoche, andererseits die Lebensproblematik vieler Protagonisten."⁶⁰⁴

Die von Helfenstein erwähnte „Lebensproblematik“ bezieht sich auf die immer noch festgelegten typisch weiblichen und männlichen Rollen, aus denen sich die Künstler mittels ihrer androgynen Kunstwerke zu befreien versuchen.

Erweiternd dazu bezeichnet Libis den Androgyn-Mythos als Spiegel unserer Seele, der unsere Wünsche und Ängste darstellt. Im Spiegel seiner selbst, so Libis,

"[...] l'homme contemporain regarde, médusé, son propre inconscient hypostasié dans des constructions archaïques qui ne cessent paradoxalement, de renaître et de l'interpeller. C'est pourquoi il nous paraît juste de dire que le mythe exerce derechef une véritable fascination sur la pensée actuelle"⁶⁰⁵.

Aus diesen abschließenden Gedanken erklärt sich, warum das Thema besonders in der Moderne und vor allem in der zeitgenössischen Kunst wieder eine starke Bedeutung erfährt.

⁶⁰⁴ Helfenstein. 1987, S. 29

⁶⁰⁵ Libis. 1980, S. 274

X. ZUSAMMENFASSUNG

Die Zwittermaschinen Rebecca Horns lassen keine eindeutige Geschlechterzuweisung zu. Sie sind gleichermaßen männlich und weiblich bestimmt.

Rebecca Horn gelingt es auf spielerischer Weise die männliche Sichtweise, vor allem die der Junggesellen, zu hinterfragen und diese in einen neuen Kontext zu stellen. Mit den androgynen Maschinen richtet sie sich gegen die traditionelle Gleichstellung von Männlichkeit und Kreativität und gegen den Ausschluß und die Herrschaft über das weibliche Geschlecht. Sie setzt dem System der Junggesellen ein befreites, weibliches Verlangen entgegen, hebt die maskulinen und femininen Differenzen auf und vereint die geschlechtlichen Unterschiede in ihren hybriden Werken.

Im Laufe der Geschichte haben sich immer wieder Künstlerinnen und Künstler mit dem androgynen Thema auseinander gesetzt, das die menschlichen Grundfragen debattiert. Eine eindeutige Verknüpfung unter den Künstlern herzustellen ist schwierig. Das resultiert aus den unterschiedlichen Ansatzweisen, mit dem der *Androgyn* betrachtet werden kann, wie es bereits die Definition des Wortes gezeigt hat. Da es sich bei diesem Thema um ein sehr persönliches Sujet handelt, wird es von jedem Einzelnen nach seinen individuellen Vorstellungen definiert. Eine Verbindung stellen die mannigfaltigen Symbole, Farben und Formen dar, die auf den *Androgyn* verweisen oder mythologische, religiöse, alchemistische und literarische Bezüge mit denen die Künstler das Androgyn in verschiedenen Kunstgattungen verbildlichen. Hieran knüpft auch die künstlerische Ausdrucksweise Rebecca Horns an, die ebenso auf unterschiedliche Materialien, Techniken und Symbole zurückgreift, mit denen sie den *Androgyn* visualisiert.

Zwar unterscheiden sich die Werke Rebecca Horns in formaler und inhaltlicher Hinsicht, doch gemeinsam sind ihnen ihre von Anfang an anthropomorphisierte Ausrichtung. Zu ihrem frühen Interesse an Körperlichkeit und Körperbewußtsein tritt im Verlauf ihres künstlerischen Schaffens auch die Kontaktfähigkeit der Körper und ihre Kommunikation untereinander hinzu. Diesen Themenkomplex setzt Rebecca Horn in ihren Performances mittels sogenannter "Körperextensionen" um. Später wird der in der Performance integrierte Mensch

von der Künstlerin durch Objekte, Maschinen und Rauminstallationen ersetzt. Dabei nimmt die Maschine eine herausragende Stellung ein.

An den Maschinen interessiert Horn nicht das Technisch-Maschinelle, sondern die Seele, die sie ihnen "einverleibt". Dadurch wirken die Maschinen menschlich und zeigen Gefühle. Die besondere Bedeutung ihrer Maschinen beschreibt Horn wie folgt:

"Für mich sind diese Maschinen beseelt, sie agieren, sie beben, sie zittern, sie werden ohnmächtig und erwachen plötzlich wieder zu neuem Leben."⁶⁰⁶

"Meine Maschinen [...] besitzen fast menschliche Eigenschaften und müssen sich auch verändern. Sie sind nervös und müssen manchmal innehalten."⁶⁰⁷

Die anthropomorphen Maschinen, die sich bewegen, zittern, untereinander Spannung erzeugen und dabei oftmals Energien in Form von Funken freisetzen,

"[...] verkörpern die Kombinations- und Wandlungsfähigkeit der Geschlechter und sind dadurch freier als menschliche Darsteller, [...]"⁶⁰⁸.

Der Gedanke der Androgynie und die damit verbundene Sehnsucht nach einer geschlechtlichen Einheit ist nicht auf eine Nation beschränkt, sondern bei unterschiedlichen Völkern und somit auch in unterschiedlichen Mythen und Religionen zu finden. Daraus wird ersichtlich, daß es sich um ein allgemeines Grundbedürfnis des Menschen handelt, die Vollkommenheit anzustreben. Das Verlangen wird bildlich durch den *Androgyne* ausgedrückt, der damit zu einem menschlichen Ideal wird.

In der Schöpfungsgeschichte werden Kosmos, Götter und Menschen ursprünglich androgyn gedacht, bis sie in zwei Teile, bzw. zwei Hälften geteilt wurden. Wie die Geschichte aus Platos "Symposium" wiedergibt, streben die Menschen seit ihrer Teilung in ein männliches und ein weibliches Wesen nach ihrem jeweils verlorengegangenen Part.

⁶⁰⁶ Horn. in: *Die Bastille-Interviews I*. 1994, S. 26

⁶⁰⁷ Horn. in: *Die Bastille-Interviews II*. 1994, S. 35

⁶⁰⁸ Spector. 1994, S. 74

Daß dieser Gedanke besonders in unserem heutigen Denken wieder eine Rolle spielt, erklärt sich aus unterschiedlichen Gründen. Zum einen ist es die Suche nach dem Ursprung und den Wurzeln der Menschheit, zum anderen liegt darin der Wunsch nach einer harmonischen Einheit der Geschlechter. Da sich der *Androgyn* jedoch als ein übersinnliches Prinzip erweist und so über unserer erfaßbaren Realität steht, bleibt er nur ein sehnsuchtsvoller unerreichbarer Traum: Er ist eine utopische Erscheinungsform. Daher

"[...] geht [es] also besonders um die Nachspürung eines Traums, der die Menschheit seit Beginn begleitet hat und der immer entscheidend mit der Existenz- und Identitätsfrage verbunden ist."⁶⁰⁹

Mattenklott erweitert den Gedanken der Androgynie ins Gesellschaftsutopische, denn für ihn ist der *Androgyn* eine dem Kult, dem Mythos und der Kunst gedachte Utopie des Ursprungs. Weiterhin sieht er darin das Ziel einer möglichen Befreiung des Menschen aus seiner definierten Rolle, wodurch dieser eine erweiterte Lebensmöglichkeit erfährt.⁶¹⁰

Besonders im Zuge der Emanzipationsbewegungen der 60er Jahre kommt dieser Gedanke vor. Das Ziel dieser Bestrebungen liegt darin, den Menschen aus seiner vorgegebenen Rolle - der von männlichen und weiblichen Verhaltensmustern, die ihm über Jahrtausende anezogen worden sind - zu befreien.⁶¹¹

An diesen Aspekt knüpft Rebecca Horns Geisteshaltung an, die sie in ihren dargelegten Werken zum Ausdruck bringt. In Bezug auf Horns künstlerische Ausdrucksweise spielt Meret Oppenheim eine große Rolle. Zwar unterscheiden sich die Arbeiten der beiden Künstlerinnen in formaler Hinsicht, doch sind diese von gleicher Ideologie geprägt.

"Die Unabhängigkeit im Denken, eine beeindruckende Extravaganz im Auftreten, ein ausgeprägtes Interesse an Erotischem, eine klar umrissene

⁶⁰⁹ Prinz. 1986, S. 10

⁶¹⁰ Vgl. Mattenklott. 1970, S. 97 und Fußnote 161 dieser Arbeit.

⁶¹¹ Hier sind die Bewegungen gemeint, die von der Gleichwertigkeit der Geschlechter ausgehen, und somit eine Unterdrückung des jeweils anderen Geschlechtes ausschließen. Dabei soll zum Beispiel die Rolle der Frau nicht auf die der Hausfrau und Mutter beschränkt bleiben, jenen typischen Verhaltensweisen, die ihr jahrelang zugesprochen wurden, sondern sie soll auch ihre männlichen Aspekte erkunden und ausleben.

Vorstellung von Verlangen, und die Gabe des heimtückischen Rebellierens [...]"⁶¹²

sind Rebecca Horn und Meret Oppenheim gemein. Ihr Anliegen richtet sich gegen die Darstellung der Frau als "Objekt der Begierde" und gegen die Beschränkung auf ihre typisch weiblichen Rollen. Dabei geht es ihnen nicht um die Umkehrung der Geschlechterrollen, sondern sie fordern die Gleichwertigkeit der Geschlechter. Ihre Gesinnung drücken Horn und Oppenheim in ihren androgynen Werken aus, in denen dem männlichen und dem weiblichen Aspekt gleiche Anerkennung zugesprochen wird.

Meret Oppenheim arbeitete damals in einer ausschließlich männlich geprägten Gesellschaft, in der sie sich ihre Anerkennung als Frau und zugleich als Künstlerin erkämpfen mußte. Erst 1974 wurde ihr schließlich durch die Verleihung des Kunstpreises der Stadt Basel gewürdigt. In ihrer Festrede sprach sie über die problematische Situation der Frau, über ihre Stellung in der Gesellschaft und vor allem als Künstlerin.

"Künstlerinnen können, so Oppenheim, nur dann auf richtige Anerkennung hoffen, wenn im kreativen Bereich ein 'androgyn' oder 'bisexueller' Geist herrsche. Seit Urzeiten sei es männlichen Künstlern möglich gewesen, die weiblichen Seiten ihres Wesens zum Ausdruck zu bringen - für Frauen jedoch habe umgekehrt derartiges nicht gegolten. Ein großes Werk der Literatur, Kunst, Musik, Philosophie, fährt Oppenheim fort, ist immer ein Produkt einer einzelnen Person. Und jede Person ist sowohl männlich wie weiblich. Oppenheim bekannte sich zu der Gesinnung, die Virginia Woolfs 'bisexuellem' Schreiben verwandt ist; ihre 'androgyn' Kunstform zeugt vom selben Geist wie Rebecca Horns Entwurf einer Zwittermaschine".⁶¹³

Die Gesinnung Meret Oppenheims ist der Virginia Woolf verwandt. Auch Woolf richtet sich gegen die einseitige Sicht von Mann und Frau und fordert in einem ihrer Vorträge, die unter dem Titel "A Room of one's own" zusammengefaßt wurden, zum "bisexuellen" Schreiben auf:

⁶¹² Spector. 1994, S. 75. In einem Gespräch im November 1992 berichtet Rebecca Horn über ihre Beziehung zu Meret Oppenheim. Sie war Horns Freundin und zugleich ihre Mentorin. Vgl. *ibid.* S. 74-75

⁶¹³ *ibid.*, S. 75. Zu Meret Oppenheims Festrede vgl.: Meret Oppenheim. Ausst.-Kat. der Stadt Solothurn. Solothurn u.a.O. 1974, o.S.

"[...] it is fatal for any one who writes to think of their sexes. [...] It is fatal to be a man or a women pure and simple; one must be womanmanly or man-womanly."⁶¹⁴

Um das Androgyne zu visualisieren, bedient sich Rebecca Horn unterschiedlicher Symbole, greift auf literarische Vorlagen zurück oder beruft sich im besonderen Maße auf die Alchemie. Sie verwendet differierende Materialien und setzt das Thema in Performances, Filmen, Objekten und Installationen um. In der Regel gehen die verschiedenen Darstellungsweisen ineinander über. Doch tendenziell lassen sich mehrere Werke unter einem bestimmten Aspekt zusammenfassen; dies soll jedoch nicht heißen, daß andere Eigenschaften auszuschließen sind. Die in dieser Arbeit besprochenen Werke sind Beispiele, anhand derer aufgezeigt wurde, in welcher Manier die Künstlerin das Thema Androgynie aufgreift. Im Zuge der Werkbesprechungen wurde festgestellt, daß auf der einen Seite Eros und Thanatos in einem engen Verhältnis zueinander stehen, und daß sich auf der anderen Seite eine androgyne Verbindung als utopisch herausstellt.

Rebecca Horns androgynen Werke stehen unter dem Einfluß der genannten Ideologie um den *Androgyn*. Dabei scheint Meret Oppenheims Denkweise zu dem Thema für sie im Vordergrund zu stehen. Levin bemerkt, daß die hybriden Maschinen Rebecca Horns

"[...] perhaps opens the way for a new dialogue between male and female in the discourse on sex and gender"⁶¹⁵.

Hiermit äußert er eine Hoffnung, die den Gedanken von Meret Oppenheim gleichkommt. Oppenheim erweitert in ihrer Festrede die bereits angesprochenen Forderung an Künstlerinnen. Ferner hält sie dort fest:

"Ja ich möchte sogar sagen, daß man als Frau die Verpflichtung hat, durch seine Lebensführung zu beweisen, daß man die Tabus, mit welchen die Frauen seit Jahrtausenden in einem Zustand der Unterwerfung gehalten werden, als nicht mehr gültig ansieht. Die Freiheit wird einem nicht gegeben, man muß sie sich nehmen."⁶¹⁶

⁶¹⁴ Woolf. 1949, S. 156-157

⁶¹⁵ Levin. 1993, S. 92

⁶¹⁶ Meret Oppenheim. in: Oppenheim. 1974. Oppenheim begreift das Androgyn-Motiv, wie auch die Jung-Schülerin Singer, "[...] als Bild des Versuches, die Polarität der Geschlechter

Horn führt den zum Teil männlich bestimmten *Androgyn*, wie beispielsweise bei den Surrealisten, in ein weibliches Territorium, ohne dabei die Geschlechterrollen umzukehren. Die Besonderheit ihrer Zwittermaschinen liegt auf der Betonung eines ausgeglichenen Verhältnisses zwischen dem Männlichen und Weiblichen. Ihre hybriden Werke stehen im Gegensatz zu denen anderer Künstlerinnen, die sich oftmals auf kämpferische Art und Weise durch grausame und gewalttätige Ausdrucksmittel dem Themenkomplex widmen, um sich so der männlichen Bedrohung und Ohnmacht zu widersetzen. Auch Horns Zwittermaschinen sind teilweise furchteinflößend und eine gewisse Gefahr lauert ebenso dort. Doch schafft sie es auf spielerische, ironische und besonders auf ästhetische Art, ihr feminines Anliegen darzustellen, ohne dabei dem männlichen Aspekt zu rächen oder zu unterdrücken. Mit ihrer androgynen Sichtweise, die zu gleichen Teilen das Männliche und Weibliche betrifft, nimmt sich Horn die von Meret Oppenheim geforderte Freiheit, und öffnet der zeitgenössischen Kunst ein neues Feld der Betrachtung der Geschlechterdifferenz.

zu überschreiten, wobei sie diesen Prozeß vor allem als Entwicklung des Individuums bezeichnet und dessen gesellschaftlich-politische Voraussetzung weitgehend außer acht läßt." Helfenstein. 1987, S. 15

XI. LITERATURVERZEICHNIS

Die Original-Literaturangaben sind in eckige Klammern gesetzt.

1. Ausstellungspublikationen und Bücher zu Rebecca Horn

Rebecca Horn 1977: Rebecca Horn. Zeichnungen, Objekte, Fotos, Videos, Filme. Ausst.-Kat. Kölnischer Kunstverein. Braunschweig 1977

Rebecca Horn 1978: Rebecca Horn. Der Eintänzer. Haenlein, Carl (Hrsg.). Ausst.-Kat. Kestner-Gesellschaft Hannover. Hannover 1978

Rebecca Horn 1981: Rebecca Horn. La Ferdinanda: Sonate für eine Medici-Villa. Rauminstallationen und Filme. Ausst.-Kat. der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden. Baden-Baden 1981

Rebecca Horn 1983: Rebecca Horn. Ausst.-Kat. Centre d'Art Contemporain, Genf u.a.O. Zürich 1993

Rebecca Horn 1986: Rebecca Horn. Nuit et jour sur le dos du serpent à deux têtes. Ausst.-Kat. Musée d'art moderne de la ville de Paris. Paris 1986

Rebecca Horn 1989: Rebecca Horn. Missing Full Moon. Ausst.-Kat. Artsite Gallery Bath. Bath 1989

Rebecca Horn 1991: Rebecca Horn. Diving through Buster's Bedroom. Ausst.-Kat. Museum of Contemporary Art, Los Angeles. Los Angeles 1991

Rebecca Horn 1993: Rebecca Horn. La Lune Rebelle. Stuttgart 1993

Rebecca Horn 1993 I: Rebecca Horn. Kaisering-Trägerin der Stadt Goslar 1992 Ausst.-Broschüre des Mönchehaus, Museum für moderne Kunst. Goslar 1993

Rebecca Horn 1994: Rebecca Horn. Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin u.a.O. Stuttgart 1994

Rebecca Horn 1997 I: Rebecca Horn. The Glance of Infinity. Bd. I. Haenlein, Carl (Hrsg.). Ausst.-Kat. Kestner Gesellschaft Hannover. Zürich u.a.O. 1997

Rebecca Horn 1997 II: Rebecca Horn. The Glance of Infinity. Bd. II. Haenlein, Carl (Hrsg.). Ausst.-Kat. Kestner Gesellschaft Hannover. Zürich u.a.O. 1997

Rebecca Horn 1999: Rebecca Horn - Konzert für Buchenwald. Zürich u.a.O. 1999

Rebecca Horn 1999: Rebecca Horn - Tailleur du Coeur. Zürich 1999

2. Allgemeines Literaturverzeichnis

Aftermann 1989: Aftermann, Dorothee: Androgynität: Möglichkeiten und Grenzen der Geschlechterrollen. Opladen 1989

Ahrens 1997: Ahrens, Carsten: *Zerbrochene Landschaften der Utopie*. in: Rebecca Horn. *The Glance of Infinity*. Bd. II. Haenlein, Carl (Hrsg.). Ausst.-Kat. Kestner Gesellschaft Hannover. Zürich u.a.O. 1997, S. 11-31

Alchemia, de 1541: Alchemia de: IV. Tabula smaragdina Hermetis Trismegisti. Nürnberg 1541

Alpers 1996: Alpers, Svetlana: *Rebecca Horn. Chorus of the Locusts I and II, 1991*. in: Artforum, Sommer 1996, S. 89

Amman 1974: Amman, J. Christoph: Transformer-Aspekte der Travestie. Luzern 1974

Amor 1994: Amor, Monica: *Rebecca Horn. The Objects of Desire, Memory and Encounter*. in: Art Nexus, Februar/März 1994, o.S.

Andreae 1614: Andreae, Johann Valentin: Fama Fraternitatis. Kassel 1614

Andreae 1615: Andreae, Johann Valentin: Confessio Fraternitatis. Frankfurt am Main 1615

Andreae 1616: Andreae, Johann Valentin: Chymische Hochzeit: Christiani Rosencreutz. Anno 1459 (Ausgabe A.). Straßburg 1616

Ars chemica 1566: Ars chemica, quod sit licita exercentibus, probationes doctissimorum iurisconsulorum. I. Septem tractatus seu capitula Hermetis Trismegisti, aurei. Straßburg 1566

Bareau 1964: Bareau, André, Schubring, Walther, Fürer-Haimdorf, Christoph von: *Die Religion Indiens. III. Buddhismus - Jinismus - Primitivvölker*. in: Die Religionen der Menschheit. Bd. 13. Schröder, Christel Matthias (Hrsg.). Stuttgart 1964

Baumann 1980: Baumann, Hermann: Das doppelte Geschlecht. Ethnologische Studien zur Bisexualität in Ritus und Mythos. Berlin 1980

- Beer 1972:** Beer, Rüdiger: Einhorn, Fabelwesen und Wirklichkeit. München 1972²
- Béguin 1938:** Béguin, Albert: *L'Androgyne*. in: Minotaure, Nr. 11, Frühjahr 1938, S. 10-13
- Beil 1992:** Beil, Ralf: *Rebecca Horn: Wo ist Beatrice? oder die Ironie der Un-erlöstheit*. in: Arte Factum 9, Juni/Juli/August, Nr. 4, 1992, S. 13-18
- Béky 1992:** Béky, Gellért: Die Welt des Tao. München 1992
- Bellmer 1977:** Bellmer, Hans: L'Anatomie de l'Image, Le Terrain Vague. Paris 1977 [Bellmer, Hans: L'Anatomie de l'Image, Le Terrain Vague. Paris 1957]
- Bergmann 1994:** Bergmann, Rudij: *Rebecca Horn. Fluchtpunkte maschineller Autonomie*. in: neue bildende kunst, 1994, S. 4-9
- Bertholet 1934:** Bertholet, Alfred: Das Geschlecht der Gottheit. Tübingen 1934
- Betz 1989:** Betz, Otto: Das Geheimnis der Zahl. Zürich 1989
- Biedermann 1986:** Biedermann, Hans: *Das Androgyn-Symbol in der Alchemie*. in: Androgyn. Sehnsucht nach Vollkommenheit. Prinz, Ursula (Hrsg.). Ausst.-Kat. Neuer Berliner Kunstverein. Berlin 1986, S. 56-74
- Bierhorst 1988:** Bierhorst, John: Die Mythologie der Indianer Nordamerikas. München 1988
- Bleibtreu-Ehrenberg 1984:** Bleibtreu-Ehrenberg, Gisela: Der Weibmann. Frankfurt 1984
- Blosfeld 1986:** Blosfeld, John: Der Taoismus oder die Suche nach Unsterblichkeit. Köln 1986
- Böhme 1922:** Böhme, Jakob: Sämtliche Werke, Bd. I-VII. Schiebler, Karl Wilhelm (Hrsg.). Leipzig 1922
- Bonnet 1988:** Bonnet, Maguerite (Hrsg.): André Breton. Ouvres complètes. Dijon 1988
- Borges 1971:** Borges, Jorge Luis: Ficciones. Madrid 1971
- Brenson 1990:** Brenson, Michael: *Buster Keaton Inspires a Spooky German Film*. in: The New York Times, Art View, 4. November 1990, S. 38-40
- Breton 1930:** Breton, André: Second Manifeste du Surréalisme. Paris 1930

- Breton 1993:** Breton, André: *Arkanum 17*. Übersetzt von Becker, Heribert. München 1993 [Breton, André: *Arcane XVII*. Paris 1944]
- Broek 1972:** Broek, Roelof van den: *The myth of the Phoenix. According to classical and early Christian traditions*. Leiden 1972
- Brunner 1989:** Brunner, Helmut: *Altägyptische Religion*. Darmstadt 1989
- Brunner-Traut 1981:** Brunner-Traut, Emma: *Gelebte Mythen. Beiträge zum altägyptischen Mythos*. Darmstadt 1981
- Bruno 1994:** Bruno, Giuliana: *Innenansichten: Die Anatomie der Brautmashine*. in: Rebecca Horn. Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin u.a.O. Stuttgart 1994, S. 93-111
- Busst 1967:** Busst, Allan J. L.: *The Image of the Androgyne in the 19th century*. in: *Romantic Mythologies*. Fletcher, Jan (Hrsg.). London 1967
- Burckhardt 1960:** Burckhardt, Titus: *Alchemie, Sinn und Weltbild*. Olten/Freiburg 1960
- Cabanne 1972:** Cabanne, Pierre: *Gespräche mit Marcel Duchamp*. Köln 1972
- Carrouges 1976:** Carrouges, Michel: *Les machines célibataires*. Paris 1976² [Carrouges, Michel: *Les machines célibataires*. Paris 1954]
- Carrouges 1999:** Carrouges, Michel: *Gebrauchsanweisung*. in: *Junggesellenmaschinen*. Reck, Hans Ulrich, Szeemann, Harald (Hrsg.). Wien/New York 1999, S. 74-104
- Celant 1981:** Celant, Germano: *Rebecca Horn. In einem Reich aus Schein und Glanz*. in: Rebecca Horn. *La Ferdinanda: Sonate für eine Medici-Villa. Rauminstallationen und Filme*. Ausst.-Kat. der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden. Baden-Baden 1981, o.S.
- Celant. Tanz 1991:** Celant, Germano: *Tanz auf dem Ei*. in: Rebecca Horn. *Filme 1978-1990*. Haenlein, Carl (Hrsg.). Hannover 1991, S. 7-18 (zuerst erschienen unter dem Titel "Dancing on the egg". in: *Artforum*, Oktober 1984, Nr. 23, S. 48-55)
- Celant. Alter Ego 1991:** Celant, Germano: *Alter Ego: Buster Horn*. in: Rebecca Horn. *Filme 1978-1990*. Haenlein, Carl (Hrsg.). Hannover 1991, S. 21-30

- Celant 1994:** Celant, Germano: *La Divina Commedia - Rebecca Horn*. in: Rebecca Horn. Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin u.a.O. Stuttgart 1994, S. 41-63
- Chadwick 1985:** Chadwick, Whitney: *Women Artists of the Surrealist Movement*. London 1985
- Clair, Szeemann 1975:** Clair, Jean, Szeemann, Harald: *Le machine celibi/The Bachelor Machines*. New York 1975
- Clair 1999:** Clair, Jean: *Was ist eine Junggesellenmaschine?* in: *Junggesellenmaschinen*. Reck, Hans Ulrich, Szeemann, Harald (Hrsg.). Wien/New York 1999, S. 12-13
- Clewig 1991:** Clewig, Ulrich: *Dualismus für einen Chor Heuschrecken*. in: *Die Tageszeitung*, 24. Mai 1991, S. 26
- Colvile 1991:** Colvile, Georgiana M. M.: *Beauty and/is the Beast: Animal Symbology in the Work of Leonora Carrington, Remedios Varo and Leonor Fini*. in: *Surrealism and Women*. Caws, Mary Ann, Kuenzli, Rudolf, Raaberg, Gwen (Hrsg.). London 1991, S. 159-181
- Conze 1995:** Conze, Edward: *Der Buddhismus: Wesen und Entwicklung*. Stuttgart u.a.O. 1995¹⁰
- Cooke 1989:** Cooke, Lynne: *Rebecca Horn. Missing Full Moon*. Ausst.-Kat. Artsite Gallery Bath. Bath 1989
- Cooke 1997:** Cooke, Lynne: *Horns Sensorium: Ort und Quell des Begehrens*. in: Rebecca Horn. *The Glance of Infinity*. Bd. I. Haenlein, Carl (Hrsg.). Ausst.-Kat. Kestner Gesellschaft Hannover. Zürich u.a.O. 1997, S. 21-29
- Cotter 1993:** Cotter, Holland: *Rebecca Horn: Delicacy and Danger*. in: *Art in America*, Dezember 1993, S. 59-64
- Coudert 1980:** Coudert, Allison: *Der Stein der Weisen. Die geheime Kraft der Alchemie*. Bern/München 1980
- Curiger 1987:** Curiger, Brice: *Zarte Übertragungen*. in: *Parkett* Nr. 13, 1987, S. 48-51
- Curtis 1993:** Curtis, Vesta Sarkhoch: *Persian Myths*. London 1993
- Dante 1472:** Dante Alighieri: *La Divina Commedia*. Mantua 1472

- Davvetas 1987:** Davvetas, Demosthenes: *Der Vogel in der künstlerischen Sprache von Rebecca Horn*. in: Parkett Nr. 13, 1987, S. 58-63
- Deac 1976:** Deac, Mircea: *Der Sinn des Werkes von Constantin Brancusi*. in: Constantin Brancusi. Plastiken und Zeichnungen. Ausst.-Kat. Lehmbruck-Museum. Duisburg 1976
- Deonna 1954:** Deonna, Waldemar: The crab and the butterfly, a study in animal symbolism. in: Journal Warburg, Nr. 17, 1954, S. 15-49
- Dickel 1993:** Dickel, Hans: *Geist und Gefühl: Eine seltsame Züchtung*. in: Zitty, Nr. 14, 1993, S. 208-209
- Die Bastille-Interviews I 1994:** *Die Bastille-Interviews I Paris 1993. Rebecca Horn in einem Gespräch mit Germano Celant*. in: Rebecca Horn. Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin u.a.O. Stuttgart 1994, S. 23-31
- Die Bastille-Interviews II 1994:** *Die Bastille-Interviews II Paris 1993. Rebecca Horn in einem Gespräch mit Stuart Morgan*. in: Rebecca Horn. Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin u.a.O. Stuttgart 1994, S. 33-39
- Dimitrijevic 1984:** Dimitrijevic, Nena: *Rebecca Horn. 14. Januar-19. Februar 1984*. Ausst.-Broschüre der Serpentine Gallery London. London 1984, o.S.
- Dornberg 1991:** Dornberg, John: *Rebecca Horn. The Alchemist's Tales*. in: Artnews, Dezember 1991, S. 94-99
- Drahten 1997:** Drahten, Doris von: *Les Délices des Evêques und andere Orte der Tat*. in: Rebecca Horn. The Glance of Infinity. Bd. I. Haenlein, Carl (Hrsg.). Ausst.-Kat. Kestner Gesellschaft Hannover. Zürich u.a.O. 1997, S. 50-53
- Drahten 1997 I:** Drahten, Doris von: *An den Rändern von Ort und Zeit*: in: Rebecca Horn. The Glance of Infinity. Bd. I. Haenlein, Carl (Hrsg.). Ausst.-Kat. Hannover. Zürich u.a.O. 1997, S. 281-293
- Drahten 1999:** Drahten, Doris von: *Die Uhr der Revolte*. in: Rebecca Horn - Konzert für Buchenwald. Zürich u.a.O. 1999, S. 45-102
- Dülmen 1973:** Dülmen, Richard von (Hrsg.): Johann Valentin Andreae: Fama Fraternitatis (1614)/ Confessio Fraternitatis (1615)/ Chymische Hochzeit: Christiani Rosencreutz. Anno 1458 (1616). Ersch. in der Reihe:

Quellen und Forschungen zur württembergischen Kirchengeschichte.

Brecht, Martin, Schäfer, Gerhard (Hrsg.). Bd. 6. Stuttgart 1973

Durand 1993: Durand, Régis: *Rebecca Horn. Imminent danger.* in: Art Press, Juni 1993, S. 10-16

Elias 1979: Elias, Artista Hermetica: Das Geheimnis vom Salz. Freiburg i. Br. 1979 [Elias, Artista Hermetica: Das Geheimnis vom Salz. Stuttgart 1862]

Ellmann 1988: Ellmann, Richard: Oscar Wilde. New York 1988

Endres 1951: Endres, Franz Carl: Mystik und Magie der Zahl. Zürich 1951

Endres 1984: Endres, Franz Carl: Das Mysterium der Zahl: Zahlensymbolik im Kulturvergleich. Köln 1984

Exner 1979: Exner, Richard: *Die Heldin als Held und der Held als Heldin.* in: Die Frau als Heldin und Autorin. Paulsen, Wolfgang (Hrsg.). Bern 1979, S. 17-54

Ferguson 1997: Ferguson, Bruce W.: *Gefährliche Liebschaften und der Wert der Dinge.* in: Rebecca Horn. The Glance of Infinity. Bd. I. Haenlein, Carl (Hrsg.). Ausst.-Kat. Kestner Gesellschaft Hannover. Zürich u.a.O. 1997, S. 31-45

Ferrari 1991: Ferrari, Gabriella de: *Rebecca Horn's Machine Dreams.* in: Mirabella, Juni 1991, S. 56-58

Fontaines 1938: Fontaines, Jean Halley des: La Notion d'Androgynie dans quelques mythes et quelques rires. Paris 1938

Fostner 1977: Fostner, Dorothea: Die Welt der christlichen Symbole. Innsbruck u.a.O. 1977

Frater Albertus 1987: Frater Albertus: Alchemist's Handbook. York Beach, Maine 1987

Frazer 1900: Frazer, James: The Golden Bough. A Study in Magic and Religion. London 1900

Fulcanelli 1964: Fulcanelli: Les Demeures Philosophales. Bd. I und II. Paris 1964

Gail 1981: Gail, Adalbert: *Die zweigeschlechtliche Gottheit in Indien.* in: Jahrbuch für Kunstgeschichte, Heft 17, Graz 1981

Gauthier 1971: Gauthier, Xavière: Surréalisme et sexualité. Paris 1971

- Gebelein 1991:** Gebelein, Helmut: Alchemie. Die Magie des Stofflichen. München 1991²
- Glaserapp 1943:** Glaserapp, Helmut von: Die Religionen Indiens. Stuttgart 1943
- Glozer 1974:** Glozer, Laszlo: Picasso und der Surrealismus. Köln 1974
- Göttner-Abendroth 1979:** Göttner-Abendroth, Heide: *Der unversöhnliche Traum.* in: Ästhetik und Kommunikation, Nr. 37, 1979, S. 5-15
- Golding 1973:** Golding, John: *Picasso and Surrealism.* in: Picasso 1881-1973. Penrose, Roland und Golding, John (Hrsg.). London 1973
- Gonda 1978:** Gonda, Jan: *Die Religion Indiens. I. Veda und alter Hinduismus.* in: Die Religionen der Menschheit. Bd. 11. Schröder, Christel Matthias (Hrsg.). Stuttgart 1978²
- Gorsen 1969:** Gorsen, Peter: Das Prinzip Obszön, Kunst, Pornographie und Gesellschaft. Hamburg 1969
- Graevenitz 1994:** Graevenitz, Antje von: *Rebecca Horn.* in: De Witte Raaf, 8. Jg., Nr. 48, Januar 1994, S. 22-23
- Groys 1999:** Groys, Boris: *Das Archiv der Asche.* in: Rebecca Horn - Konzert für Buchenwald. Zürich u.a.O. 1999, S. 33-44
- Habermas 1978:** Habermas, Jürgen/ Bovenschen, Silvia u.a.: Gespräche mit Herbert Marcuse. Frankfurt 1978
- Haenlein 1991:** Haenlein, Carl (Hrsg.): Rebecca Horn. Filme 1978-1990. Hannover 1991
- Haenlein 1997:** *Ottanta Due.* in: Rebecca Horn. The Glance of Infinity. Bd. I. Haenlein, Carl (Hrsg.). Ausst.-Kat. Kestner Gesellschaft Hannover. Zürich u.a.O. 1997, S. 7-13
- Haenlein 1997 I:** *Ein Gespräch mit Rebecca Horn.* in: Rebecca Horn. The Glance of Infinity. Bd. I. Haenlein, Carl (Hrsg.). Ausst.-Kat. Kestner Gesellschaft Hannover. Zürich u.a.O. 1997, S. 15-19
- Haessly 1983:** Haessly, Gaile Ann: Picasso on Androgynism: From Symbolism through Surrealism. Syracuse University 1983
- Hamilton 1976:** Hamilton, Richard. The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even. Faksimileausgabe von Duchamps *Großem Glas.* Stuttgart u.a.O. 1976

- Hammacher 1976:** Hammacher, Abraham: Magritte. Hamburg 1976
- Heilbrun 1973:** Heilbrun, Carolyn G.: *Toward a Recognition of Androgyny*. New York 1973
- Helfenstein 1987:** Helfenstein, Joseph: *Androgynität als Bildthema und Persönlichkeitsmodell*. in: Meret Oppenheim. Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bern. Bern 1987, S. 13-36
- Hermes Trismegistos 1706:** Hermes Trismegistos: *Die 17 Bücher des Hermes Trismegistos*. Hamburg 1706 (Haar 1964)
- Hinton 1975:** Hinton, Geoffrey: *Max Ernst. Les hommes n'en sauront rien*. in: *The Burlington Magazine*, Bd. 117, 1975, S. 46-56
- Hirsch 1995:** Hirsch, Faye: *Erotic Autopsy*. in: *World Art*, Sommer 1995, S. 42-44
- Hocke 1957:** Hocke, Gustav René: *Die Welt als Labyrinth, Manier und Manie in der europäischen Kunst von 1520-1650 und in der Gegenwart*. Hamburg 1957
- Hoghelande 1602:** Hoghelande, Theobald de: *De alchemiae difficultatibus*. in: *Theatrum Chemicum, praecipuos selectorum auctorum tractatus ... continens* Bd. I.I. Ursel 1602, S. 121-215
- Hubert 1991:** Hubert, Renée Riese: *Déjeuner en fourrure to Caroline: Meret Oppenheim's Chronicle of Surrealism*. in: *Surrealism and Women*. Caws, Mary Ann, Kuenzli, Rudolf, Raaberg, Gwen (Hrsg.). London 1991, S. 37-49
- Jaenisch 1997:** Jaenisch, Nina: *Liebe, Glaube, Forschung*. in: *Miron Schmückle*. Ausst.-Kat. Kunsthalle Kiel. Kiel 1997, S. 5-7
- Janeway 1971:** Janeway, Elisabeth: *Man's World, Woman's Place*. New York 1971
- Jones 1994:** Jones, K. Marriott: *Rebecca Horn. Guggenheim Museum*. in: *Artforum*, Februar 1994, S. 86
- Jung 1972:** Jung, Carl Gustav: *Psychologie und Alchemie. Gesammelte Werke*. Bd. 12. Dr. Baumann, Dieter, Jung-Merker, Lilly, Dr. Rüb, Elisabeth (Hrsg.). Olten 1972 [Jung, Carl Gustav: *Psychologie und Alchemie. Psychologische Abhandlungen V*. Rascher (Hrsg.). Zürich 1944]

- Jung 1978:** Jung, Carl Gustav: Studien über alchemistische Vorstellungen. Gesammelte Werke Bd. 13. Jung-Merker, Lilly, Rüd, Elisabeth (Hrsg.) Olten 1978 [Jung, Carl Gustav: Studien über alchemistische Vorstellungen. Psychologische Abhandlungen V. Rascher (Hrsg.). Zürich 1929]
- Kahmen 1972:** Kahmen, Volker: Erotik in der Kunst. Wasmuth-Tübingen 1972
- Käufer 1999:** Käufer, Birgit: *Die fotomontierte Künstler-Puppe*. in: Puppen, Körper, Automaten - Phantasmen der Moderne. Müller-Tamm, Pia, Sykora, Katharina (Hrsg.). Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. Köln 1999, S. 462-463
- Kaufmann 1999:** Kaufmann, Bernd. in: Rebecca Horn - Konzert für Buchenwald. Zürich u.a.O. 1999, S. 7-9
- Kees 1990:** Kees, Hermann: Götterglaube im alten Ägypten. Berlin 1990
- Kemp 1972:** Kemp, Wolfgang. *Uroboros*. in: Lexikon der christlicher Ikonographie, Bd. IV. Kirschbaum, Engelbert (Hrsg.). Freiburg 1972
- Kerényi 1966:** Kerényi, Karl: Die Mythologie der Griechen. Bd. I und II. München 1966
- Klauke 1986:** Jürgen Klauke. Eine Ewigkeit ein Lächeln. Arbeiten 1970/86. Ausst.-Kat. Museum Ludwig u.a.O. Vowinckel, Andreas, Weiss, Evelyn (Hrsg.). Köln 1986
- Koßmann 1966:** Koßmann, Bernhard: Alchemie und Mystik in Johann Valentin Andreaes "Chymische Hochzeit Christiani Rosencreütz". Diss. Köln 1966
- Kroll 1914:** Kroll, Joseph: Die Lehren des Hermes Trismegistos. Münster 1914
- Kurzhals 1994:** Kurzhals, Frank G.: *Rebecca Horn. Die Novellistin aus dem Odenwald und die Aura des Alltäglichen*. in: ARTIS, April/Mai 1994, S. 57
- Langenberg 1952:** Langenberg, Heinrich: Die prophetische Bildersprache der Apokalypse. Erklärungen sämtlicher Bilder. Metzingen 1952
- Lapidus 1976:** Lapidus: In Pursuit of Gold. London 1976
- Lascault 1994:** Lascault, Gilbert: *Vage Träumereien rund um die Werke Rebecca Horns*. in: Parkett Nr. 40/41, 1994, S. 99-102

- Larson 1993:** Larson, Kay: *The Mind Body-Problem*. in: New York Magazine, Art, 20. September 1993, S. 60-61
- Legrand 1986:** Legrand, Francine-Claire: *Das Androgyne und der Symbolismus*. in: Androgyn. Sehnsucht nach Vollkommenheit. Prinz, Ursula (Hrsg.). Ausst.-Kat. Neuer Berliner Kunstverein. Berlin 1986, S. 75-112
- Levin 1993:** Levin, Kim: *Horn's Dilemma*. in: The Village Voice, 10. August 1993, S. 92
- Levis-Strauss 1993:** Levis-Strauss, Claude: *Die Luchsgeschichte. Zwillingssmythen in der neuen Welt*. München/Wien 1993
- Libis 1980:** Libis, Jean: *Le mythe de l'androgyne*. Paris 1980
- Lippard 1977:** Lippard, Lucy R.: *Rebecca Horn: Ein Touch von ...* in: Rebecca Horn. Zeichnungen, Objekte, Fotos, Video, Filme. Ausst.-Kat. Kölnischer Kunstverein. Braunschweig 1977, S. 66-73
- Lösel 1990:** Lösel, Anja: *Auf Tauchstation im Schlafzimmer*. in: Süddeutsche Zeitung, Magazin, 1990, S. 24-26
- Lüthi 1984:** Lüthi, Kurt: *Symbole weiblicher Identitätsfindung*. in: Kunst und Kirche. Das Bild der Frau im Wandel, Nr. 3, 1984, S. 172-176
- Magny 1977:** Magny, Olivier de: *Vorwort*. in: Locus Solus. Frankfurt am Main 1977, S. 5-17
- Maier 1994:** Maier, Susanne: *Rebecca Horn, die ruhelose Wanderin in der Welt der Kunst*. in: Berliner Zeitung, 25. Januar 1994, S. 28
- Malke 1986:** Malke, Lutz S.: *Weibmann und Mannweib in der Kunst der Renaissance*. in: Androgyn. Sehnsucht nach Vollkommenheit. Prinz, Ursula (Hrsg.). Ausst.-Kat. Neuer Berliner Kunstverein. Berlin 1986, S. 33-56
- Marcuse 1975:** Marcuse, Herbert: *Marxismus und Feminismus*. in: Zeitmessungen. Frankfurt 1975
- Mattenklott 1970:** Mattenklott, Gert: *Bilderdienst. Ästhetische Opposition bei Beardsley und Georg*. München. 1970
- Melkus 1989:** Melkus, Elke: *Rebecca Horn kommt an die HdK*. in: Berliner Kunstblatt, Nr. 63, 1989, S. 36-38

- Melkus 1991:** Melkus, Elke: *Ein metallischer Chor von Heuschrecken*. in: Berliner Zeitung, 12. Juni 1991, S. 36
- Melrod 1993:** Melrod, George: *The Machinery of Longing*. in: Atelier 801, 1993, o.S.
- Morgan 1994:** Morgan, Stuart: *Round the Horn. Rebecca Horn interviewed by Stuart Morgan*. in: Frieze, September-Oktober 1994, o.S.
- Mosebach 1999:** Mosebach, Martin: *Konzert für Buchenwald*. in: Rebecca Horn - Konzert für Buchenwald. Zürich u.a.O. 1999, S. 11-17
- Müller 1998:** Müller, Silke: *In den geheimen Gärten der Versuchung*. in: Art, Nr. 8, August 1998, S. 42-47
- Münke 1976:** Münke, Wolfgang: *Die klassische chinesische Mythologie*. Stuttgart 1976
- Nemeczek 1981:** Nemeczek, Alfred: *Die Hexe aus dem Odenwald*. in: Art, Nr. 4, April 1981, S. 56-65
- Oppenheim 1974:** Meret Oppenheim. Ausst.-Kat. der Stadt Solothurn. Solothurn u.a.O. 1974
- Oppenheim 1978:** Meret Oppenheim: *Arbeiten von 1930-1978*. Levy, Thomas (Hrsg.). Hamburg 1978
- Ovid 1994:** Ovid: *Metamorphosen*. Albrecht, Michael von (Hrsg.). Stuttgart 1994
- Pincus-Witten 1972:** Pincus-Witten, Robert: *Vito Acconci and the Conceptual Performance*. in: Artforum, Nr. 8, April 1972, S. 49-52
- Platon 1974:** Platon: *Phaidon - Das Gastmahl - Kratylos*. Eigler, Günther (Hrsg.). Darmstadt 1974
- Prinz 1986:** Prinz, Ursula: *Androgyn. Sehnsucht nach Vollkommenheit*. Ausst.-Kat. Neuer Berliner Kunstverein. Berlin 1986
- Promptuarium Alchemiae 1614:** *Promptuarium Alchemiae*, Bd. 2. Leipzig 1614
- Puvogel 1994:** Puvogel, Renate: *Rebecca Horn - Skulptur und Film*. in: ARTIS, 46. Jg., Juni/Juli 1994, S. 36-40
- Raaberg 1991:** Raaberg, Gwen: *The Problematics of Women and Surrealism*. in: *Surrealism and Women*. Caws, Mary Ann, Kuenzli, Rudolf, Raaberg, Gwen (Hrsg.). London 1991, S. 1-10

- Raehs 1990:** Raehs, Andrea: Zur Ikonographie des Hermaphroditen: Begriff und Problem von Hermaphroditismus und Androgynie in der Kunst. Europäische Hochschulschriften: Reihe XXVIII Kunstgeschichte, Bd. 113. Diss. Frankfurt u.a.O. 1990
- Rainbird 1994:** Rainbird, Sean: Rebecca Horn. 27. September 1994 - 8. Januar 1995. Ausst.-Broschüre der Tate Gallery London, 1994, o.S.
- Reck, Szeemann 1999:** Reck, Hans Ulrich, Szeemann, Harald (Hrsg.): Junggesellenmaschinen. Wien/New York 1999²
- Röhl 1975:** Röhl, Alexandra: Geflügelt über uns. Der Vogel in Mythos und Geschichte. Stuttgart 1975
- Römer-Amsterdam 1903:** Römer-Amsterdam, L.S.A.M. von: *Über die androgynische Idee des Lebens.* in: Jahrbuch über sexuelle Zwischenstufen, 5. Jg., Bd, Leipzig 1903
- Roussel 1935:** Roussel, Raymond: Comment j'ai écrit certains de mes livres. Paris 1935
- Roussel 1965:** Roussel, Raymond: Locus Solus. Pauvert, Jaen-Jacques (Hrsg.). Montreuil 1965 [Roussel, Raymond: Locus Solus. Paris 1914]
- Roustayi 1989:** Roustayi, Mina: *Getting under the skin. Rebecca Horn's Sensibility Machines.* in: ARTS MAGAZINE, Mai 1989, S. 58-68
- Rudolph 1978:** Rudolph, Kurt: Die Gnosis. Wesen und Geschichte einer spätantiken Religion. Göttingen 1978
- Ruska 1926:** Ruska, Julius: Tabula Smaragdina. Ein Beitrag zur Geschichte der hermetischen Literatur. Heidelberg 1926
- Sachs 1973:** Sachs, Hannelore, Badstüber, Ernst, Neumann, Helga (Hrsg.): Christliche Ikonographie in Stichworten. Leipzig 1973
- Saucier 1991:** Saucier, Robert: *Fierce Vulnerability: Rebecca Horn in Conversation with Robert Saucier:* in: Border Crossings 10, Nr. 4, 1991, S. 13-24
- Schipp 1994:** Schipp, Renée: *Objekte, Skulpturen, Environments.* in: Berliner Morgenpost, 4. März 1994, o.S.
- Schleichert 1980:** Schleichert, Hubert: Klassische chinesische Philosophie. Frankfurt am Main 1980
- Schmidt 1983:** Schmidt, Martin: Pietismus. Stuttgart 1983³

- Schmidt 1984:** Schmidt, Katharina: *Rebecca Horn*. in: von hier aus ... Zwei Monate neue Kunst in Düsseldorf. König, Kasper (Hrsg.). Ausst.-Kat. Düsseldorf. Köln 1994, S. 133-136
- Schmidt 1992:** Schmidt, Katharina: Rebecca Horn. Trägerin des Kaiserrings. Goslar 1992
- Schmidt 1994:** Schmidt, Katharina: *Eine andere Welt*. in: Rebecca Horn. Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin u.a.O. Stuttgart 1994, S. 81-91
- Schmidt 1997:** Schmidt, Katharina: *La Ferdinanda*. in: Rebecca Horn. The Glance of Infinity. Bd. I. Haenlein, Carl (Hrsg.). Ausst.-Kat Kestner Gesellschaft Hannover. Zürich u.a.O. 1997, S. 88-96
- Schönteich 1995:** Schönteich, Sabine: Rebecca Horn: Kunst, mit der man nicht überleben kann. Internet: http://www.uni-hildesheim.de/~ssch_0081/hornt_01-14.htm. 1995, S. 1-14
- Schreiber 1994:** Schreiber, Susanne: *Beseelte Maschinen*. in: Handelsblatt, 11./12. März 1994, o.S.
- Schwarz 1973:** Schwarz, Arturo: Marcel Duchamp. Luzern 1973
- Short 1986:** Short, Robert: *Der Androgyn im Symbolismus*. in: Androgyn. Sehnsucht nach Vollkommenheit. Prinz, Ursula (Hrsg.). Ausst.-Kat. Neuer Berliner Kunstverein. Berlin 1986, S. 144-159
- Shottenkirk 1993:** Shottenkirk, Dena: *Rebecca Horn*. in: Art & Antiques, Oktober 1993, o.S.
- Sladek 1984:** Sladek, Mirko: Fragmente der hermetischen Philosophie in der Natur - Philosophie der Neuzeit. Frankfurt am Main u.a.O. 1984
- Silberer 1914:** Silberer, Herbert: Probleme der Mystik und ihrer Symbolik. Wien 1914
- Singer 1976:** Singer, June: Androgyn. Toward a New Theory of Sexuality. New York 1976
- Smith 1993:** Smith, Roberta: *Fountains of Mercury, a Piano Spitting*. in: The New York Times, Review/Art, 2. Juli 1993, o.S.
- Soutif 1987:** Soutif, Daniel: *Die List und die Prachtentfaltung*. in: Parkett, Nr. 13, 1987, S. 78-84

- Spector 1994:** Spector, Nancy: *Weder Junggesellen noch Bräute: Die hybriden Maschinen der Rebecca Horn*. in: Rebecca Horn. Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin u.a.O. Stuttgart 1994, S. 65-79
- Staudacher 1942:** Staudacher, Wilhelm: Die Trennung von Himmel und Erde. Diss. Tübingen 1942
- Stooss 1994:** Stooss Toni: Laudatio anlässlich der Darmstädter Kunstpreisverleihung an Rebecca Horn. 1994 (unveröffentlicht)
- Surya 1908:** Surya, G. W.: Der Triumph der Alchemie. Leipzig 1908
- Szulakowska 1994:** Szulakowska, Urszula: *Ghosts in the Machines*. in: Art Monthly, November 1994, S. 16-19
- Tancock 1976:** Tancock, John: *The Influence of Marcel Duchamp*. in: Marcel Duchamp. Harnoncourt, Anne de (Hrsg.). New York 1976, S. 159-178
- Tegtmeier 1986:** Tegtmeier, Ralph: *Zur Gestalt des Androgyns in der Literatur des Fin de siècle*. in: Androgyn. Sehnsucht nach Vollkommenheit. Prinz, Ursula (Hrsg.). Ausst.-Kat. Neuer Berliner Kunstverein. Berlin 1986, S. 113-119
- Thiele 1986:** Thiele, Peter: *Yin und Yang*. in: Androgyn. Sehnsucht nach Vollkommenheit. Prinz, Ursula (Hrsg.). Ausst.-Kat. Neuer Berliner Kunstverein. Berlin 1986, S. 251-254
- Tyson 1997:** Nicola Tyson. Ausst.-Kat. Friedrich Petzel Gallery, New York. Culver City 1997
- Uhlig 1986:** Uhlig, Helmut: *Androgynie in der buddhistisch-tantrischen Bildwelt*. in: Androgyn. Sehnsucht nach Vollkommenheit. Prinz, Ursula (Hrsg.). Ausst.-Kat. Neuer Berliner Kunstverein. Berlin 1986, S. 237-242
- Valentinus 1677:** Valentinus, Basilius: *Zwölf Schlüssel*. in: Frater Basilii Valentini Chymische Schriften. Richter, Gottfried (Hrsg.). Hamburg 1677
- Wagner 1994:** Wagner, Susanne: *Von der Geheimkraft der Dinge*. in: Art, Nr. 3, März 1994, S. 14-29
- Walker 1992:** Walker, Benjamin: Gnosis. Zum Wissen göttlicher Geheimnisse. München 1992
- Wallach 1993:** Wallach, Amei: *A Wily Dreamer's Poetic Gadgets*. in: New York Newsday, 4. Juli 1993, S 2-4

- Webb 1986:** Webb, Peter: *Hans Bellmer*. in: *Androgyn. Sehnsucht nach Vollkommenheit*. Ausst.-Kat. Neuer Berliner Kunstverein. Berlin 1986, S. 160-165
- Wechsler 1983:** Wechsler, Max: *Rebecca Horn, Kunsthaus Zürich*. in: *Artforum*, Review, November 1983, S. 89-90
- Wedekind-Schwertner 1984:** Wedekind-Schwertner, Barbara: "Daß ich eins und doppelt bin", *Studien zur Idee der Androgynie unter besonderer Berücksichtigung Thomas Manns*. Diss. Münster 1984
- Wehr 1984:** Wehr, Gert: *Die Bruderschaft der Rosenkreutzer*. Köln 1984
- Weiler 1959:** Weiler, Clemens: *Alexej Jawlensky*. Köln 1959
- Westerndorf 1986:** Westerndorf, Wolhart: *Mann-weibliche Konzeption im Alten Ägypten*. in: *Androgyn. Sehnsucht nach Vollkommenheit*. Prinz, Ursula (Hrsg.). Ausst.-Kat. Neuer Berliner Kunstverein. Berlin 1986, S. 255-261
- Wildengren 1965:** Wildengren, Geo: *Die Religionen Irans*. Stuttgart 1965
- Winter 1991:** Winter, Peter: *Heuschreckenkoncert und Flammenstern*. in: *FAZ*, Juni 1991, S. 30
- Wirth 1969:** Wirth, Oswald: *Le Symbolisme Hermétique*. Paris 1969
- Wolf 1950:** Wolf, W.: *Der Vogel Phönix und der Gral. Studien zur deutschen Philosophie des Mittelalters*. München 1950
- Woolf 1949:** Woolf, Virginia: *Orlando. A Biographie*. London 1949⁶ [Woolf, Virginia: *Orlando. A Biography*. London 1929]
- Woolf 1949:** Woolf, Virginia: *A Room of one's own*. London 1949¹¹ [Woolf, Virginia: *A Room of one's own*. London 1928]
- Yaldiz 1986:** Yaldiz, Marianne: *Androgynie in der indischen Kunst*. in: *Androgyn. Sehnsucht nach Vollkommenheit*. Prinz, Ursula (Hrsg.). Ausst.-Kat. Neuer Berliner Kunstverein. Berlin 1986, S. 243-246
- Yu-Lan 1952:** Yu-Lan, Fung: *A History of chinese Philosophy*. Bd. I und II. Princeton 1952
- Zaunschirm 1983:** Zaunschirm, Thomas: *Robert Musil und Marcel Duchamp*. Klagenfurt 1983

- Zdenek 1977:** Zdenek, Felix: *Vom "Einhorn" zur "Paradieswitwe"*. in: Rebecca Horn. Zeichnungen, Objekte, Fotos, Video, Filme. Ausst.-Kat. Kölner Kunstverein. Braunschweig 1977, S. 86-92
- Zheng 1990:** Zheng, Chantal: *Mythen der alten Chinesen*. München. 1990
- Ziesche 1995:** Ziesche, Angela: *Das Schwere und das Leichte. Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts. Skulpturen, Objekte, Installationen*. Köln 1995
- Zimmer 1981:** Zimmer, Heinrich: *Indische Mythen und Symbole*. Düsseldorf/Köln 1981
- Zitko 1997:** Zitko, Hans: *Stephan Melzl*. in: *Artis, Reviews*, Juni-Juli 1997, S. 66
- Zügler 1992:** Zügler, Armin: *Männerbild - Frauenbild. Androgyne Utopien in der deutschen Gegenwart*. Bern u.a.O. 1992

3. Lexika, Handbücher, Wörterbücher

- Duden - Fremdwörterbuch. Bd. 5.** Bibliographischen Institut Mannheim-Wien-Zürich (Hrsg.). Bearb. von Wolfgang Müller unter Mitwirkung von Köster, Rudolf, Trunk, Marion. Mannheim 1982⁴
- Handbuch der Symbole in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts.** Wilhelmi, Christoph (Hrsg.). Berlin 1980
- Herder Lexikon. Literatur 1. Sachwörterbuch.** Herder Verlag (Hrsg.). Bearb. im Auftrag der Literaturredaktion von Müller, Udo. Freiburg i. Br. 1974⁵
- Kindlers Neues Literaturlexikon.** Walter, Jens (Hrsg.). München 1992
- Lexikon der christlichen Ikonographie. Bd. I-IV.** Kirschbaum, Engelbert (Hrsg.). Freiburg i. Br. 1972
- Lexikon der Symbole.** Bauer, Wolfgang, Dümotz, Irmtraud, Golowin, Sergius (Hrsg.). München 1988⁴
- Meyers Großes Universallexikon in 15 Bänden.** Lexikonredaktion des Bibliographischen Institutes (Hrsg.). Mannheim 1981
- Rulandus 1612:** Rulandus, Martin: *Lexicon alchemiae sive dictionarium alchemisticum*. Frankfurt 1612
- Wörterbuch der Symbolik.** Luker, Manfred (Hrsg.). Stuttgart 1991⁵

4. Filme über Rebecca Horn

Rebecca Horn. Ein Gespräch über Objekte und Filme. Rebecca Horn im Gespräch mit Ludo Bekkers, Produktion RTB Brüssel. WDR 1983

Rebecca Horn. Ein erotisches Konzert' 93. Ein Film von Heinz Peter Schwerfel, Produktion des Artcore-HPS Films, Köln. Westdeutscher Rundfunk 1993

City 1993: Ein Film über Rebecca Horn anlässlich des Darmstädter Kunstpreises. City, Hessen 3 1993

Aspekte 1993: Michael Stefanofsky traf Rebecca Horn in New York. Aspekte, ZDF 1993

XII. FILMOGRAPHIE**Filme von Rebecca Horn****1970 Einhorn**

Super-8 mm, Farbe, 12 Minuten

**1974-75 Berlin-Übungen in neun Stücken: Unter dem Wasser schlafen
und die Dinge sehen, die sich in weiter Ferne abspielen**

1. Mit beiden Händen gleichzeitig die Wände berühren
2. Blinzeln
3. Federn tanzen auf den Schultern
4. Die untreuen Beine festhalten
5. Zwei Fischchen, die sich an einen Tanz erinnern
6. Räume berühren sich in den Spiegeln
7. Zwischen den feuchten Zungenblättern die Haut abstreifen
8. Mit zwei Scheren gleichzeitig Haare schneiden
9. Wenn die Frau und ihre Geliebte auf der Seite liegen, sich ansehen, - und sie mit ihren Beinen die Beine des Mannes umschlingen - bei weit geöffnetem Fenster - ist es die Oase

16 mm, Farbe, Ton, 42 Minuten

Realisation: Helmut Wietz

Mit: Rebecca Horn, Guido Kerst, Lisa Liccini, Otto Sander,
Veruschka von Lehdorff, Michel Würthle

1975 Paradieswitwe

16 mm, Ton, nicht beendet

Realisation: Helmut Wietz

Mit: Ingrid Erdmann

1978 Der Eintänzer

16 mm, Farbe, Ton, 47 Minuten

Film in englischer Sprache, Spielfilmlänge

Buch und Regie: Rebecca Horn

Filmproduktion und Kamera: Bodo Kessler

Assistenz: Peter Schnall

Schnitt: Inge Kuhnert

Ton: Morning Pastorak

Off-Stimme: Rebecca Horn
Mitarbeit an den Objekten: Dieter Müller

Mit: Timothy Baum (Max), Greta Konstantinescu (Greta), Elisabeth Martin (Mary), Kathleen Martin (Kathleen), Nada (Sushi Chef), David Warillow (Frazer), Kim Araki, Lisa Freedmann, Kristina Maria Karoshenka, Susanne Diana Lee, Donna Ritchie

1981 La Ferdinanda: Sonate für eine Medici-Villa

35 mm, Farbe, Ton, 85 Minuten
Film in deutscher Sprache, Spielfilmlänge, eine Coproduktion mit dem Westdeutschen Rundfunk, Köln
Buch und Regie: Rebecca Horn
Regieassistent: Fabio Jephcott
Kamera: Jiri Kadanka
Kamera-Assistent: Rainer März
Schnitt: Inge Kuhnert
Schnitt-Assistent: Ulrike Zimmermann
Musik: Ingfried Hoffmann
Beleuchtung: Heinz Stellmacher, Gerhard Lange
Ton: Christian Moldt, Norman Engel
Objekte und Entwurf: Rebecca Horn
Ausstattung: Ida Gianelli
Kostüme: Janken Jansen
Maske: Cesare Paciotti
Frisuren: Luciana Maria Constanzi
Produktionsleitung: Sarah Blum, Cesare Landricina

Mit: Valentina Cortese (Caterina de Dominicis), Javier Escriba (Dr. Marchetti), Gisela Hahn (Paola), Hans Peter Hallwachs (Commissar Bella), Michael Maisky (Mischa Boguslawsky), Daniele Passani (Larry Jones), Rita Poelvoorde (Simona), Davis Warrillow (Richard Sutherland), Maurizio Caratozzolo, Pietra und Amona Psitoletto, Renate Reiche, Francesco Ricasoli

1990 Buster's Bedroom

35 mm, Farbe, Ton, 104 Minuten
Film in englischer Sprache, Spielfilmlänge, eine Coproduktion von Metropolis Filmproduktion GMBH & CO KG, Berlin, Les Productions du Verseau, Montréal und Prole Film LDA, Lissabon in Zusammenarbeit mit der Limbo Film AG, Zürich und dem Westdeutschen Rundfunk, Köln
Regie: Rebecca Horn

Drehbuch: Rebecca Horn und Martin Mosebach, nach einer Erzählung von Rebecca Horn
Produzent: George Reinhart
Kamera: Sven Nykvist
Schnitt: Barbara von Weitershausen
Tonschnitt: Gisela Lüpke
Assistenz: Oliver Gieth, Carla Bogalheiro
Ausstattung: Nana von Hugo
Musik: Sergey Kuryokhin, Ingfried Hoffmann
Ton: Uwe Kersten
Kostüme: Françoise Laplante
Herstellung der Objekte: Hasje Boeyen
Produktion: Luciano Gloor
Produktionsleitung: Udo Heiland

Mit: Geraldine Chaplin (Diana Daniels), Valentina Cortese (Serafina Tannenbaum), Taylor Mead (James), Amanda Ooms (Micha Morgan), Ari Snyder (Lenny Silver), Donald Sutherland (O'Connor), David Warrilow (Mr. Warlock), Martin Wuttke (Joe) und Maria Dulce, Abel Fernandes, Nina Franoszek, Tilly Lauenstein, Lena Lessing, Steve Olson, Mary Woronow

XIII. ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Die in Klammern stehenden Angaben beziehen sich auf den Abbildungsnachweis.

- Abb. 1 **Rebecca Horn: Arm-Extension, 1968**
Privatsammlung
(Rebecca Horn. 1997 I, S. 50)
- Abb. 2 **Rebecca Horn: Cornucopia, Seance for Two Breasts, 1970**
Sammlung Eric Franck, Genf
(Rebecca Horn. 1997 I, S. 52)
- Abb. 3 **Rebecca Horn: Überströmer, 1970**
Privatsammlung
(Rebecca Horn. 1997 I, S. 51)
- Abb. 4 **Rebecca Horn: Kakadu-Maske, 1973**
Privatsammlung
(Rebecca Horn. 1994, Abb. 17, o.S.)
- Abb. 5 **Rebecca Horn: Pfauenmaschine, 1979-80**
Museum Ludwig, Köln
(Rebecca Horn. 1997 I, Abb. 48, S. 97)
- Abb. 6 **Rebecca Horn: El rio de la luna 1992**
Privatsammlung
(Rebecca Horn. 1997 I, Abb. 116, S. 210-211)
- Abb. 7 **Rebecca Horn: Das schwarze Bad, 1985-86**
Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach
(Rebecca Horn. 1997 I, Abb. 57, S. 114)
- Abb. 8 **Rebecca Horn: Emigrant-Amerika, 1990**
- unbekannt
(Rebecca Horn. 1999, S. 80)
- Abb. 9 **Rebecca Horn: Der Mond, das Kind und der anarchistische Fluß, 1992**
Privatsammlung
(Rebecca Horn. 1994, Abb. 101, o.S.)
- Abb. 10 **Rebecca Horn: Kuß der Nashörner, 1989**
Privatsammlung
(Cooke. 1989, S. 51)
- Abb. 11 **Rebecca Horn: The Hydra Forest: Performing for Oscar Wilde, 1988**
San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco
(Rebecca Horn. 1994, Abb. 56, o.S.)
- Abb. 12 **Rebecca Horn: Die chymische Hochzeit (Blaues Bad), 1981**
Privatsammlung
(Rebecca Horn. 1997 I, Abb. 49, S. 99)
- Abb. 13 **Rebecca Horn: Bad der verspiegelten Tautropfen, 1985**
Ortsgebundenes Objekt in Lyon, Frankreich
(Cooke. 1989, S. 23)
- Abb. 14 **Rebecca Horn: Die untreuen Beine festhalten, 1975**
Privatsammlung
(Rebecca Horn. 1997 I, S. 75)

- Abb. 15 **Rebecca Horn: Kafkas Amerika**, 1990
Wellesly College Art Museum, Boston
(Rebecca Horn. 1997 I, Abb. 80, S. 159)
- Abb. 16 **Marcel Duchamp: La mariée mise à nu par ses célibataires, même**, 1915-23
Philadelphia Museum of Art, Philadelphia
(Mink, Janis: Marcel Duchamp. 1987-1968. Kunst als Gegenkunst. Köln 1994, S. 75)
- Abb. 17 **Rebecca Horn: Madame Bovary - c'est moi - dit Gustave Flaubert**, 1997
Privatsammlung
(Rebecca Horn. 1997 II, Abb. 3, S. 15)
- Abb. 18 **Rebecca Horn: Dialog der Silberschaukeln**, 1979
Neues Museum Weserburg, Bremen
(Rebecca Horn. 1994, Abb. 30, o.S.)
- Abb. 19 **Rebecca Horn: Der zitternde Tisch**, 1979
Sammlung Erik Frank, Genf
(Rebecca Horn. 1994, Abb. 33, o.S.)
- Abb. 20 **Rebecca Horn: Metamorphosis of Beatrice**, 1986
Privatsammlung
(Rebecca Horn. 1994, Abb. 50, o.S.)
- Abb. 21 **Rebecca Horn: Hybrid**, 1987
Sammlung Elisabeth Kaufmann, Basel
(Rebecca Horn. 1997 I, Abb. 60, S. 119)
- Abb. 22 **Rebecca Horn: Schlangenklavier**, 1988
Privatsammlung
(Rebecca Horn. 1997 I, Abb. 72, S. 142)
- Abb. 23 **Rebecca Horn: Orlando**, 1988
Tate Gallery, London
(Rebecca Horn. 1994, Abb. 65, o.S.)
- Abb. 24 **Rebecca Horn: Einhorn**, 1970-72
Privatsammlung
(Rebecca Horn. 1994, Abb. 4, o.S.)
- Abb. 25 **Rebecca Horn: Paradiso**, 1993
Installation im Guggenheim Museum, New York 1993
(Rebecca Horn. 1997 I, Abb. 128, S. 236)
- Abb. 26 **Rebecca Horn: Inferno**, 1993
Installation im Guggenheim Museum, New York 1993
(Rebecca Horn. 1994, S. 32)
- Abb. 27 **Rebecca Horn: Raum der gegenseitigen Zerstörung**, 1992
Installation im Hotel Peninsular, Barcelona 1992
(Rebecca Horn. 1997 I, Abb. 119, S. 217)
- Abb. 28 **Rebecca Horn: Venustrichter**, 1986
Ortsgebundene Installation, Gemeentemuseum, Arnheim 1986
(Rebecca Horn. 1994, Abb. 49, o.S.)
- Abb. 29 **Rebecca Horn: Pendel und Schwarzes Bad**, 1985
Vancouver Art Gallery Aquisition Fund
(Rebecca Horn. 1997 I, Abb. 54, S. 109)

-
- Abb. 30 **Rebecca Horn: Pendel über Indischgelb**, 1986
Installation im Theater am Steinhof, Wien
(Rebecca Horn. 1994, Abb. 45, o.S.)
- Abb. 31 **Rebecca Horn: Fingerhandschuhe**, 1972
Privatsammlung
(Rebecca Horn. 1994, Abb. 8, o.S.)
- Abb. 32 **Rebecca Horn: Die Ohnmacht der Gefühle**, 1983
Sammlung Jean Sistovaris, Genf
(Rebecca Horn. 1997 I, Abb. 53, S. 107)
- Abb. 33 **Rebecca Horn: Schmetterlingsschaukel**, 1991
Galerie de France, Paris
(Rebecca Horn. 1994, Abb. 68, o.S.)
- Abb. 34 **Rebecca Horn: Paradieswitwe**, 1975
Kunstmuseum Bonn
(Rebecca Horn. 1994, Abb. 18, o.S.)
- Abb. 35 **Rebecca Horn: Der Eintänzer**, 1978
Privatsammlung
(Rebecca Horn. 1994, Abb. 25, o.S.)
- Abb. 36 **Rebecca Horn: Die Preußische Brautmaschine**, 1988
Sammlung Sylvio Perlstein, Antwerpen
(Rebecca Horn. 1997 I, Abb. 74, S. 147)
- Abb. 37 **Rebecca Horn: Der Skarabäus, der malt**, 1886
- unbekannt
(Prinz. 1986, S. 232)
- Abb. 38 **Rebecca Horn: High Moon**, 1991
Marian Goodman Gallery, New York
(Rebecca Horn. 1997 I, Abb. 114, S. 205)
- Abb. 39 **Rebecca Horn: Die Liebenden**, 1991
Galerie de France, Paris
(Rebecca Horn. 1994, Abb. 91, o.S.)
- Abb. 40 **Rebecca Horn: Chor der Heuschrecken I**, 1991
Hamburger Kunsthalle, Hamburg
(Rebecca Horn. 1997 I, Abb. 112, S. 201)
- Abb. 41 **Rebecca Horn: Chor der Heuschrecken II**, 1991
Galerie Frank+Schulte, Berlin
(Rebecca Horn. 1997 I, Abb. 113, S. 203)
- Abb.42 **Rebecca Horn: The Seventy-Seven Branches of Destiny (Detail)**, 1993
Privatsammlung
(Rebecca Horn. 1997 I, Abb. 126, S. 232)
- Abb. 43 **André Masson: Portrait André Breton**, 1941
Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris
(Prinz. 1986, S. 18)
- Abb. 44 **Pablo Picasso: Kopf aus Boisgeloup 2**, 1933
Galerie Luise Leiris, Paris
(Prinz. 1986, S. 22)
- Abb. 45 **Max Ernst: Les hommes n'en sauront rien**, 1923
Tate Gallery, London
(Spies. 1991, S. 117)

- Abb. 46 **Victor Brauner: Zahl**, 1943
Collection Musée Cantini, Marseille
(Semin, Didier: Victor Brauner. Paris 1990, S. 204)
- Abb. 47 **Marcel Duchamp: L.H.O.O.Q.**, 1919
Philadelphia Museum of Art, Philadelphia. Sammlung Louise
und Walter Arensberg
(Mink. 1994, S. 65)
- Abb. 48 **Man Ray: Duchamp als Rose Sélavy**, 1920
Sammlung Arturo Schwarz, Mailand
(Mink. 1994, S. 70)
- Abb. 49 **Victor Bauner: Petite Morphologie**, 1934
Sammlung A. F. Petit, Paris
(Lebel, Robert, Sanouillet, Michel, Waldberg, Patrick Hrsg.):
Der Surrealismus. Köln 1987, S. 212)
- Abb. 50 **Hans Bellmer: La Poupée**, 1938
Ubu Gallery, New York
(Webb, Peter: Hans Bellmer. London 1985, Abb. IV, S. 84)
- Abb. 51 **René Magritte: L'Océan**, 1943
Privatsammlung, Houston
(Prinz. 1986, S. 152)
- Abb. 52 **Luciano Castelli: Luciano Castelli**, 1976
Luiciano Castelli, Berlin
(Prinz. 1986, S. 208)
- Abb. 53 **Meret Oppenheim: Déjeuner en fourrure**, 1936
Museum of Modern Art, New York
(Lexikon der Kunst. Bd. 9 Herder Verlag (Hrsg.). Freiburg i. Br.
1989, S. 23)
- Abb. 54 **Alexaj Jawlensky: Abstrakter Kopf - Karma** , 1933
Privatsammlung, Schweiz
(Rattemeyer, Volker (Hrsg.): Alexej von Jawlensky. Ausst.-Kat.
Museum, Wiesbaden. Wiesbaden 1991, S. 219)
- Abb. 55 **Marc Chagall: Die roten Dächer**, 1953
Nationalmuseum der Modernen Kunst, Paris
(Forestier, Sylvie: Marc Chagall. Seine Welt - Seine Bilder.
Stuttgart u.a.O., Abb. 56, o.S.)
- Abb. 56 **Constantin Brancusi: Leda**, 1922
- unbekannt
(Bach, Friedrich Teja: Constantin Brancusi. Metamorphosen
plastischer Form. Köln 1987, S. 216)
- Abb.57 **Albert Giacometti: Die aufgehängte Kugel**, 1930/31
Kunsthaus Zürich, Albert-Giacometti-Stiftung, Zürich
(Lebel. 1987, S. 220)
- Abb. 58 **Sergio Sermidi: Hermaphrodit**, 1983/84
- unbekannt
(Prinz. 1986, S. 221)
- Abb. 59 **Jacob Mattner: Zwielight**, 1985/86
- unbekannt
(Prinz. 1986, S. 195)

-
- Abb. 60 **Miron Schmückle: o.T.**, 1997
- unbekannt
(Müller. 1998, S. 46)
- Abb. 61 **Edith Altmann: Das schwarze Feuer, das weiße Feuer, das rote Feuer, das grüne Feuer bringt das Gold**, 1986
Mary und Leon Feldmann, Highland Park, Illinois
(Prinz. 1986, S. 222)
- Abb. 62 **Nicola Tyson: Red Self-Portrait**, 1996
- unbekannt
(Tyson. 1997, o.S.)
- Abb. 63 **Michael Schoenholz: Erinnerung**, 1985
- unbekannt
(Prinz. 1986, S. 200)
- Abb. 64 **Michael Schwarze: Zwitter**, 1982
Galerie in Flottberg, Hamburg
(Prinz. 1986, S. 193)
- Abb. 65 **Jürgen Klauke: Transformer**, 1973
- unbekannt
(Klauke. 1986, S. 25)
- Abb. 66 **Linda Christanell: Die weiße Kugel**, 1978
- unbekannt
(Lüthi. 1984, S. 176)
- Abb. 67 **Ulrike Rosenbach: Begegnung mit Ewa und Adam**, 1982
- unbekannt
(Prinz. 1986, S. 207)

ABBILDUNGEN



1 Arm-Extension, 1968

Stoff
(Maße variabel)



2 Cornucopia, Seance for Two Breasts, 1970

Stoff
(Maße variabel)



3 Überströmer, 1970

Metallkasten, Plastikschläuche, elektrische Pumpe, rotes Wasser
(Maße variabel)



4 Kakadu-Maske, 1973

Stoff, weiße Kakadufedern
zu sehen in dem Film "Performance I" (1973)
(33 x 36 cm)



5 Pfauenmaschine, 1979-80

weiße Pfauenfedern, Metallkonstruktion, Motor
zu sehen in dem Film "La Ferdinanda" (1981)
(250 x 500 cm)



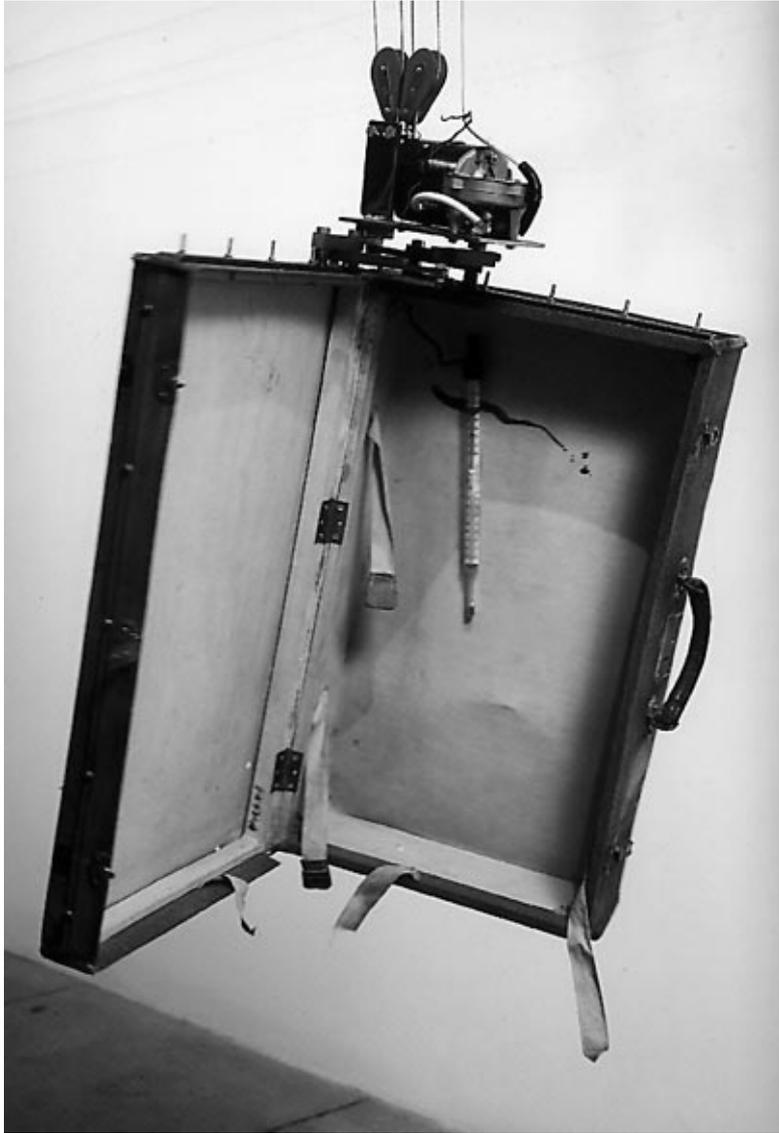
6 El rio de la luna, 1992

Bleirohre, Quecksilber, Glastrichter, Stahlkonstruktionen, Motoren
(Maße variabel)



7 Das schwarze Bad, 1985-86

Eisen, Glas, Motor, schwarzes Wasser
(Maße variabel)



8 Emigrant-Amerika, 1990

Fliegender Koffer, Thermometer, Metallkonstruktion, Motoren
(74 x 44 x 59 cm, offen)

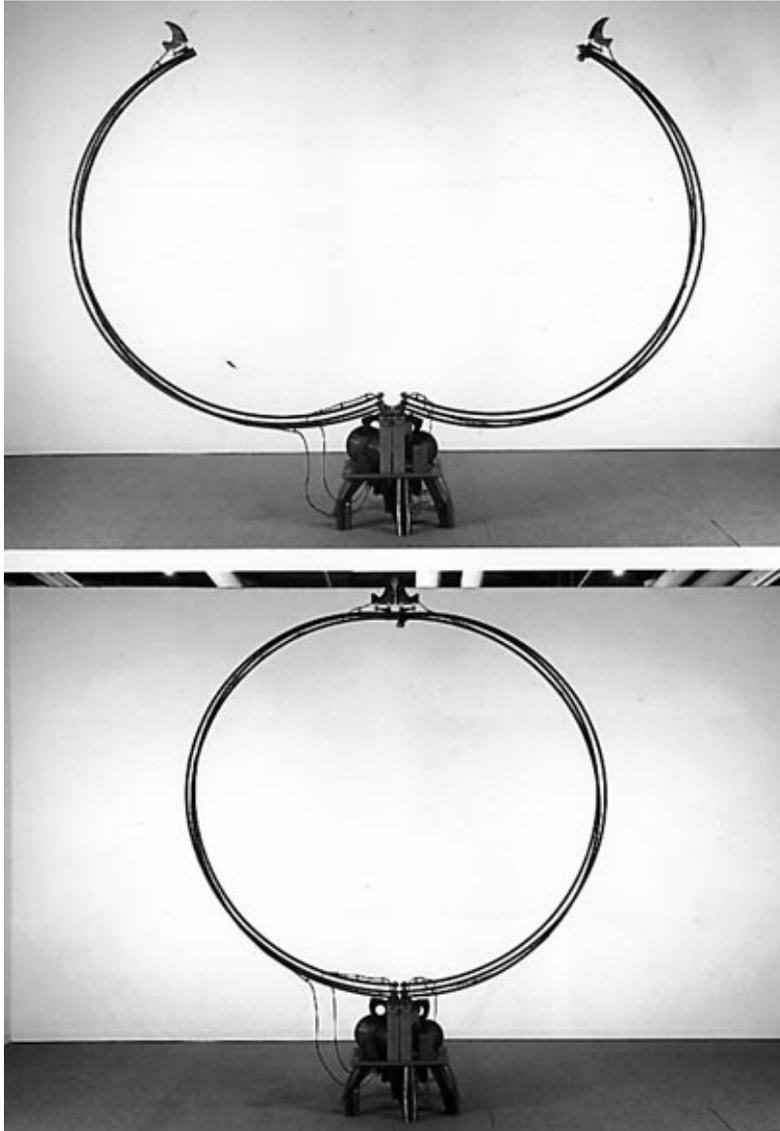


9 Der Mond, das Kind , der anarchistische Fluß, 1992

Schulbänke, Tinte, Glastrichter, Bleirohre, Quecksilber, Metallkonstruktionen, Motoren

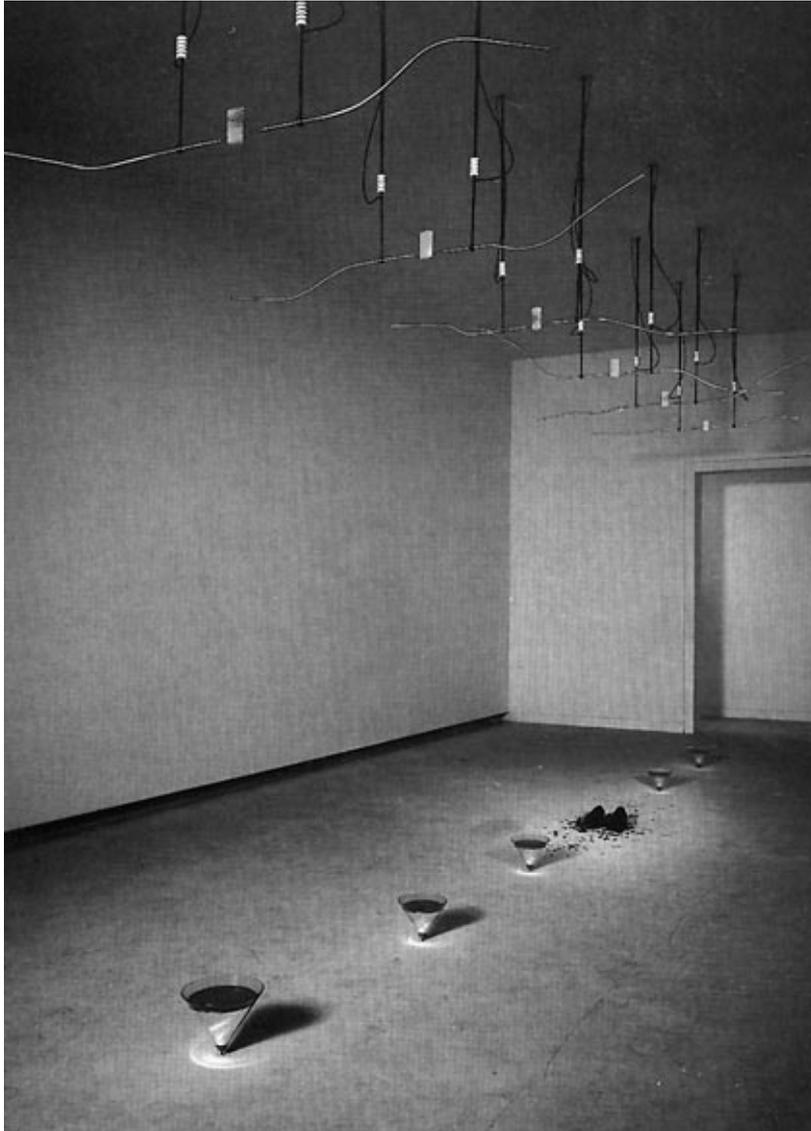
Installation documenta 9

(Maße variabel)



10 Kuß der Nashörner, 1989

Stahlkonstruktionen, Motoren
(500 x 250 x 28 cm)



11 The Hydra Forest: Performing for Oscar Wilde, 1988

Glastrichter, Quecksilber, Kupferschlangen, Metallkonstruktionen,
Motoren
(Maße variabel)



12 Die chymische Hochzeit (Blaues Bad), 1981

Eisenkonstruktion, Glas, blaues Wasser
zu sehen in dem Film "La Ferdinanda" (1981)
(180 x 180 cm)



13 Bad der verspiegelten Tautropfen, 1985

Spiegelglas, Metallkonstruktionen, destilliertes Wasser
(60 x 200 x 200 cm)



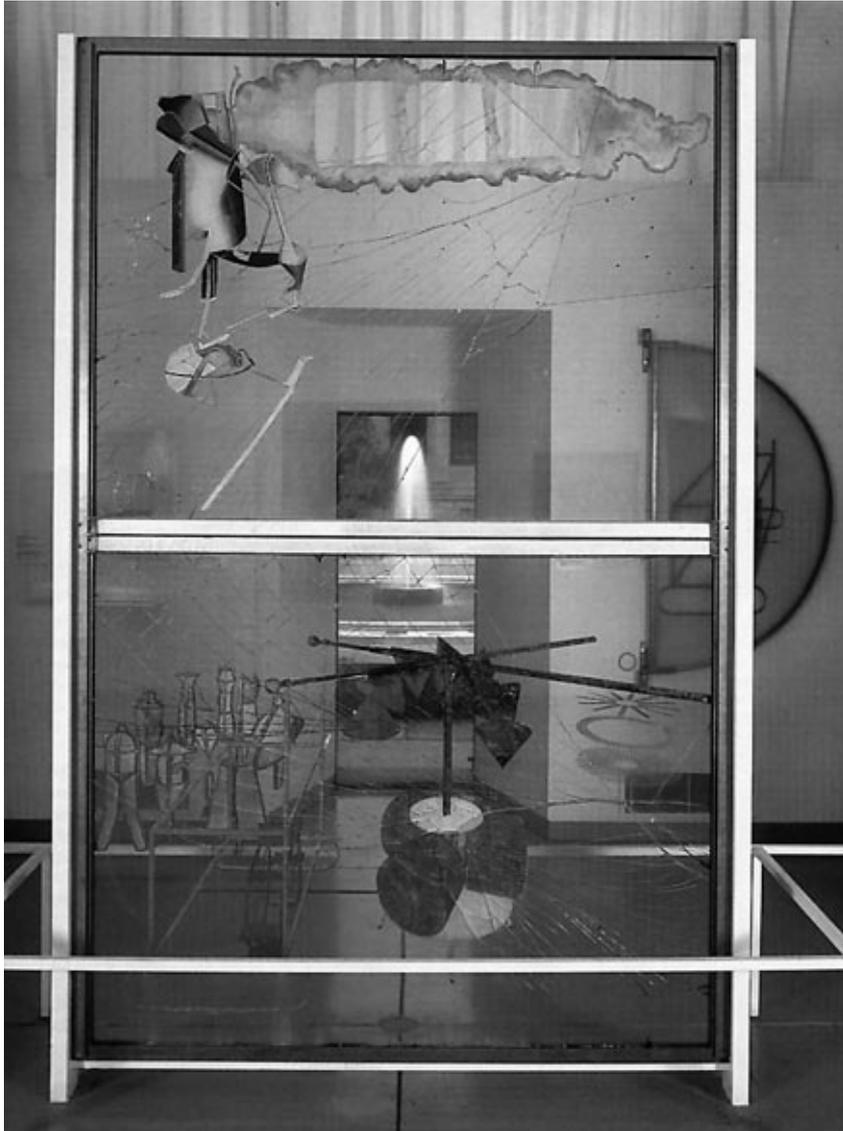
14 Die untreuen Beine festhalten, 1975

Stoff, Magnete
zu sehen in dem Film "Berlin-Übungen" (1974-75)
(Maße variabel)



15 Kafkas Amerika, 1990

Kupferschlangen, Schirm, Kohle, Herrenschuhe, Fernglas, Metallkonstruktionen, Motoren
(432 x 445 x 279 cm)



16 La mariée mise à nu par ses célibataires, même, 1915-23

Öl, Lack, Bleifolie, Bleidraht, Staub auf zwei Glasplatten (zerbrochen),
jede wiederum zwischen zwei Glasplatten montiert mit Aluminiumblech,
Holz, Stahlrahmen
(272,5 x 175,8 cm)



17 Madame Bovary - c'est moi - dit Gustave Flaubert, 1997

Eisen, Glas, Buch, Fernglas, Tusche, schwarze Federn
(100 x 70 x 12 cm)



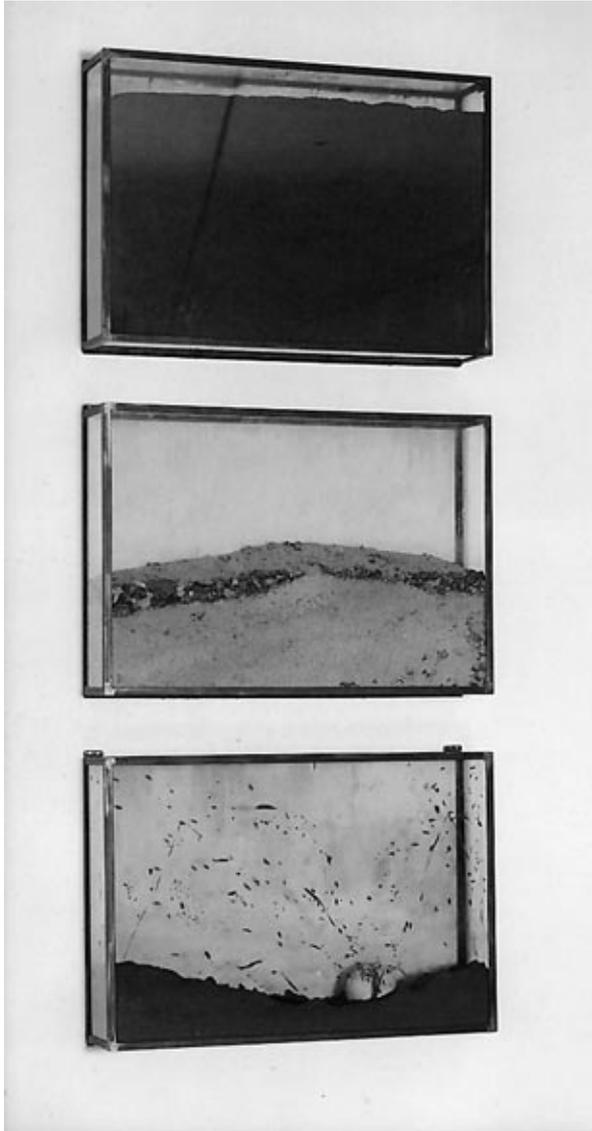
18 Dialog der Silberschaukeln, 1979

Aluminium, Motor
zu sehen in dem Film "La Ferdinanda" (1981)
(470 x 50 cm)



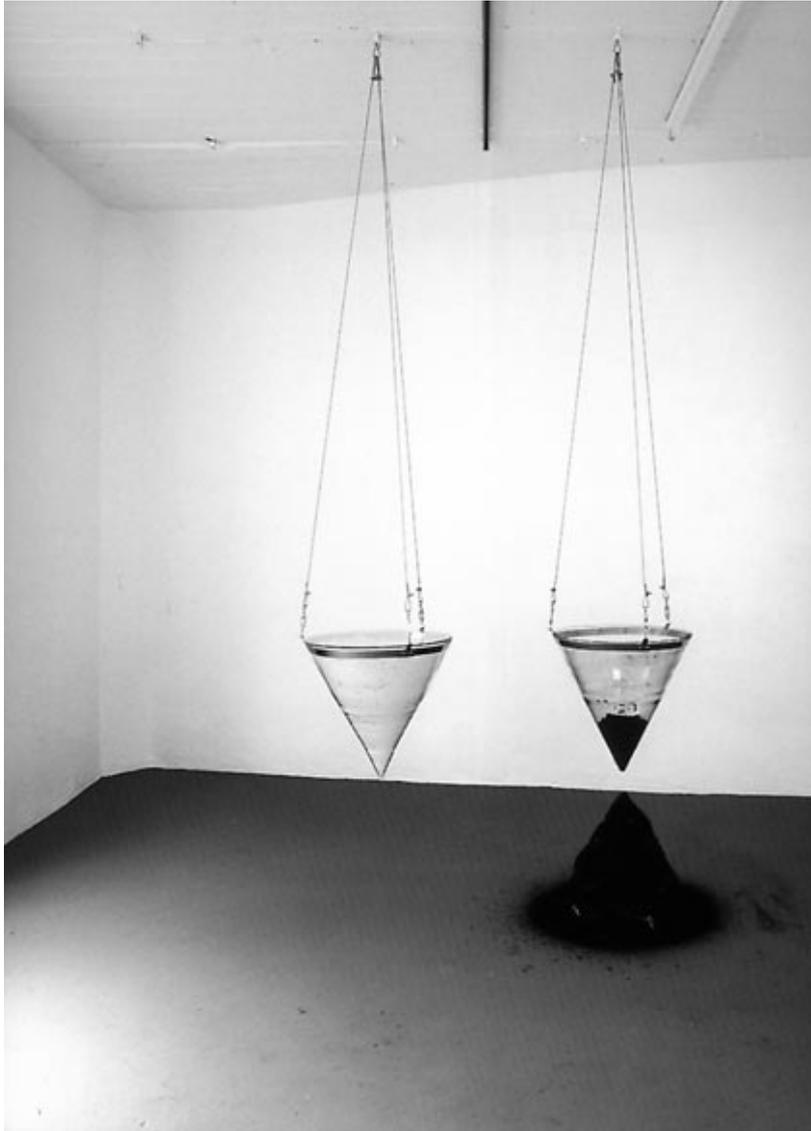
19 Der zitternde Tisch, 1979

Metallkonstruktion, Holz
zu sehen in dem Film "La Ferdinanda" (1981)
(Durchmesser 120 cm, Höhe 240 cm)



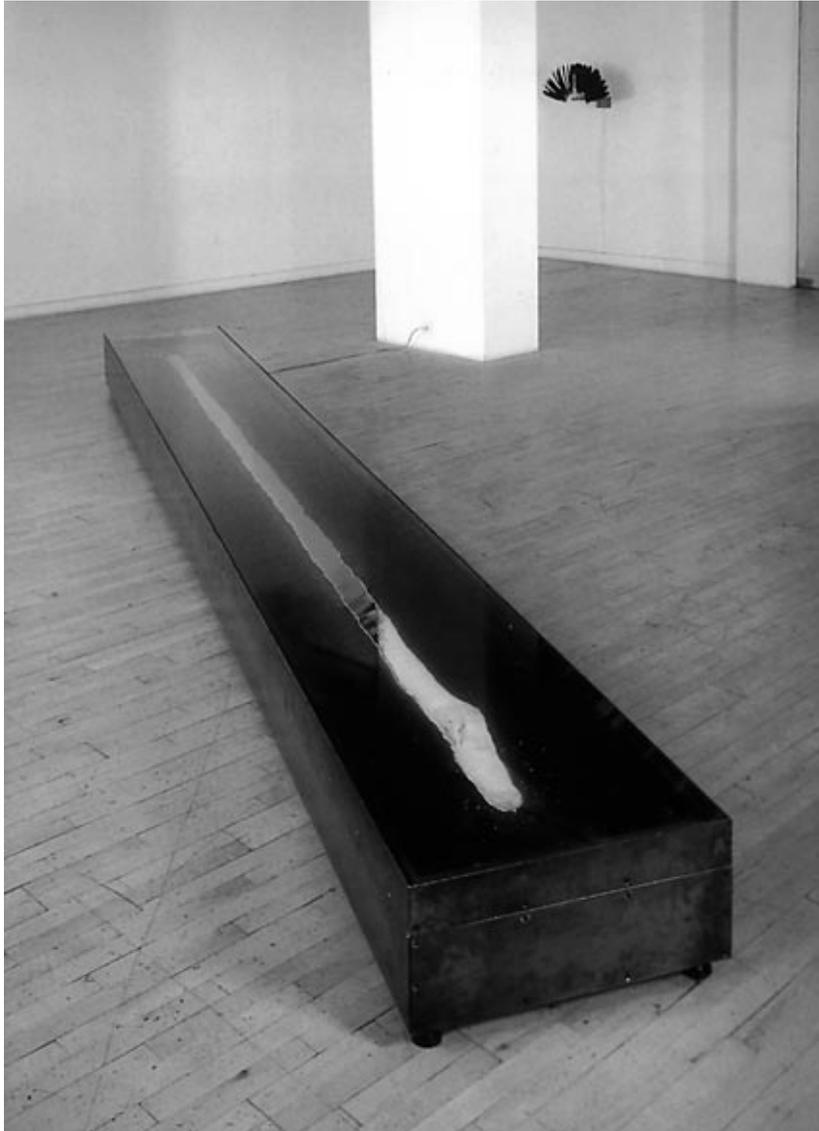
20 Metamorphosis of Beatrice, 1986

Metallkonstruktionen, Glas, Eisenoxid, Asche,
Caput mortuum, Straußenei
(100 x 70 x 15 cm)



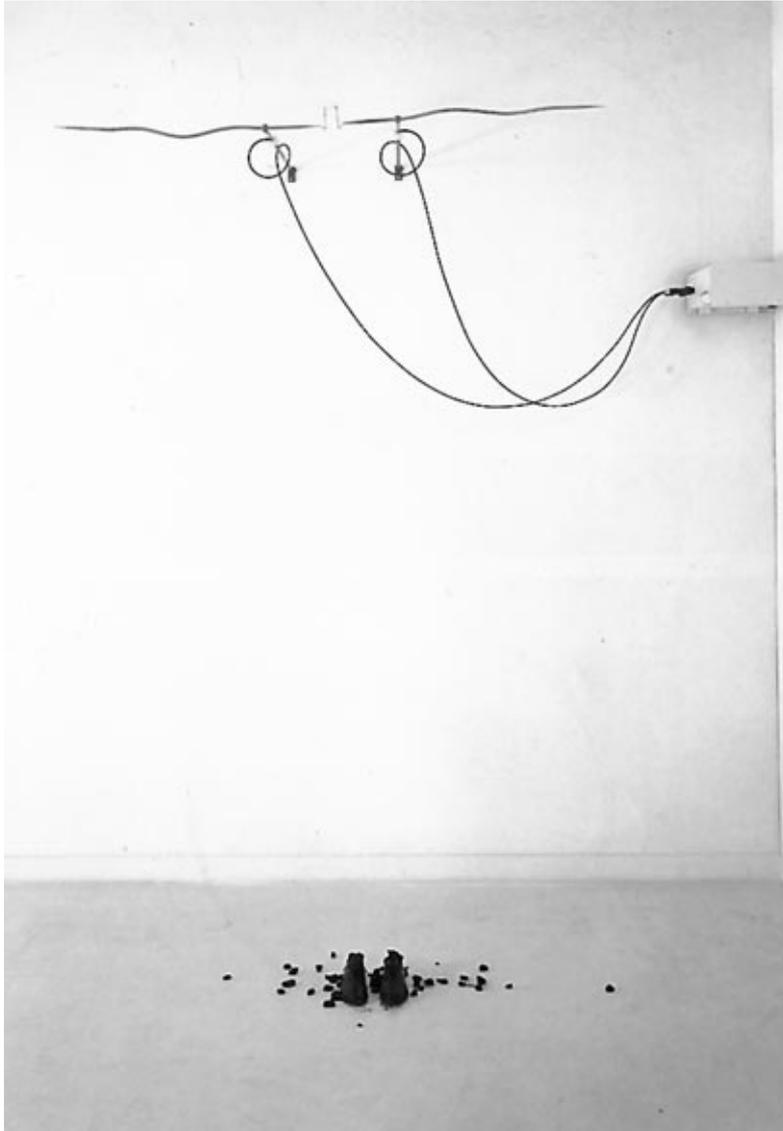
21 Hybrid, 1987

Kohle, Schwefel, Glastrichter, Metallkonstruktion
(148 x 54 x 54 cm)



22 Schlangenklavier, 1988

Stahl, Glas, Quecksilber, Motoren
(51 x 419 x 36 cm)



23 Orlando, 1988

Kupferschlangen, Herenschuhe, Kohle, Metallkonstruktion, Motoren
(250 x 300 x 150 cm)



24 Einhorn, 1970-72

Stoff, Holz

zu sehen in dem Film "Einhorn" (1970) und in "Performances II (1973)
(Maße variabel)



25 **Paradiso, 1993**

Glastrichter mit Tropfsystem, Blitzstrahlmaschinen, Füschen, Milch
Installation im Guggenheim Museum, New York
(Maße variabel)



26 Inferno, 1993

Betten, Schlangenmaschinen, Blitzstrahlmaschinen, Bad, schwarzes
Wasser, Pumpsystem
Installation im Guggenheim Museum, New York
(Maße variabel)



27 Raum der gegenseitigen Zerstörung, 1992

zwei Spiegel, zwei Pistolen, Metallkonstruktionen, Motoren
Installation im Hotel Peninsular, Barcelona
(Maße variabel)



28 Venustrichter, 1986

Stahlkonstruktion, Glastrichter, goldene Kugel, destilliertes Wasser
(Höhe 168 cm, Durchmesser 297 cm)



29 Pendel und Schwarzes Bad, 1985

Aluminiumwanne, Metallkonstruktionen, Motoren, schwarzes Wasser
(30 x 420 x 220 cm)



30 Pendel über Indischgelb, 1986

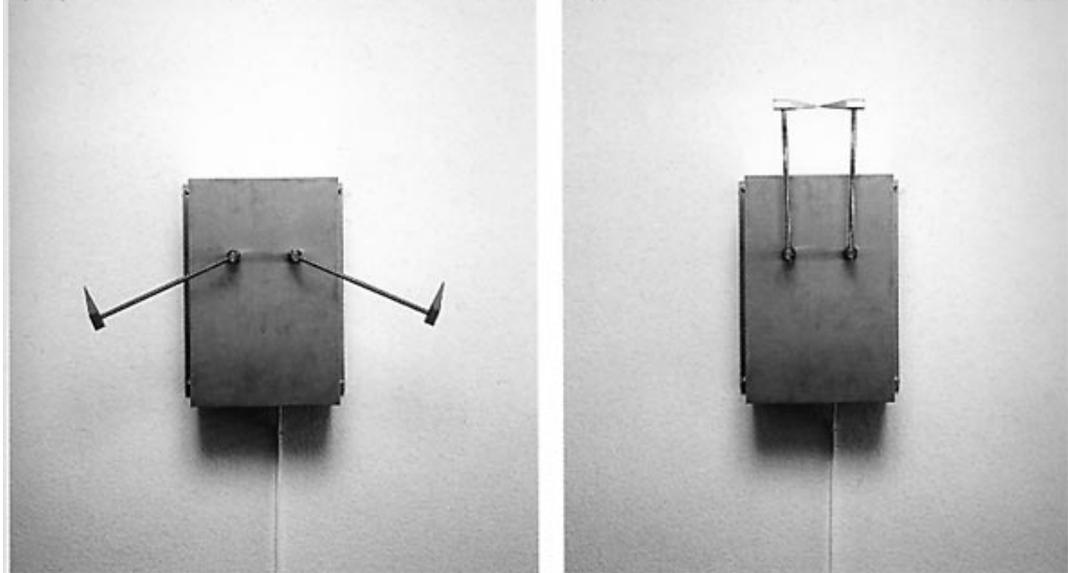
Indischgelbes Pigment, Metallkonstruktionen, Motor
Installation im Theater am Steinhof, Wien
(Maße variabel)



31 Fingerhandschuhe, 1972

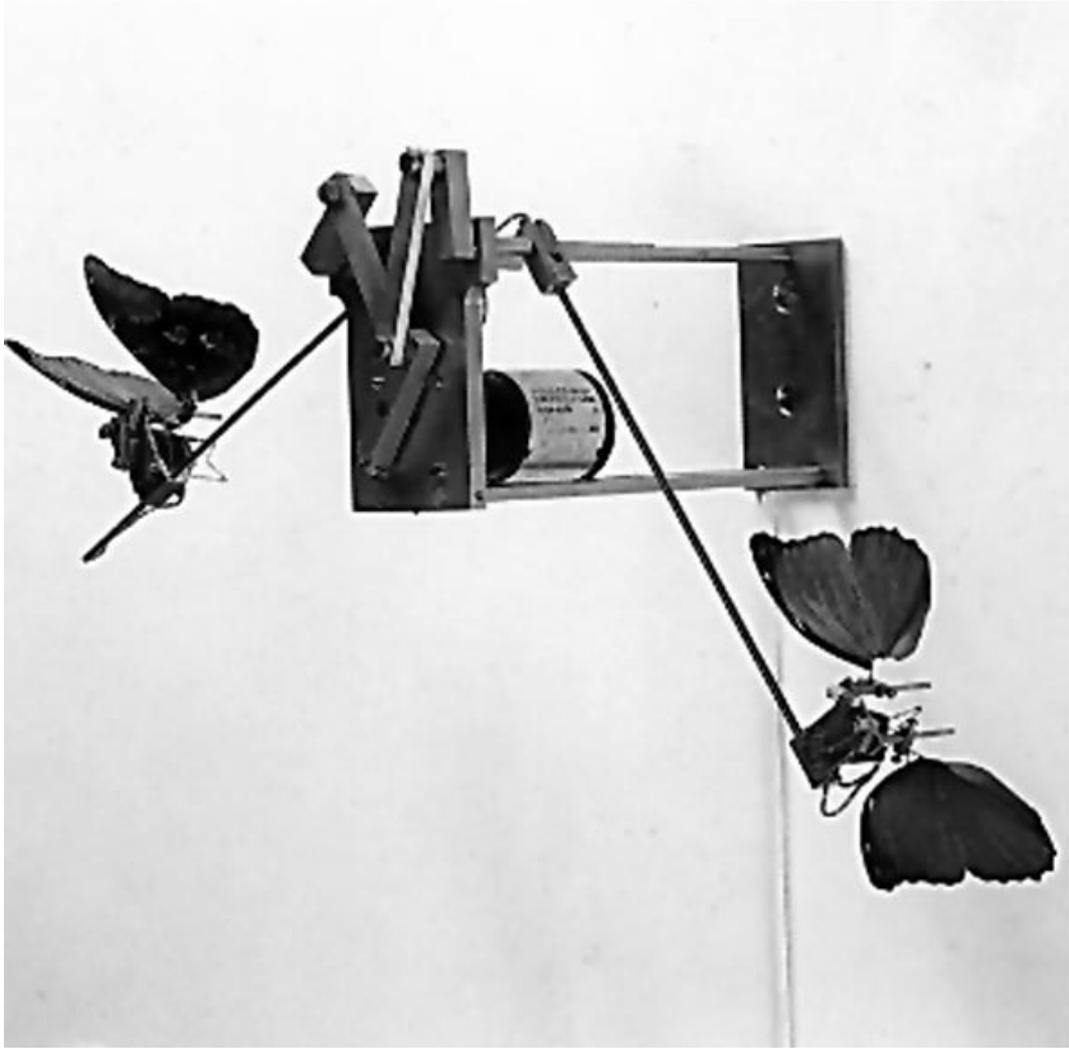
Stoff, Balsaholz

zu sehen in dem Film "Performances II" (1973) als Handschuhfinger
(Durchmesser 120 cm, Höhe 240 cm)



32 Die Ohnmacht der Gefühle, 1983

Aluminiumkonstruktionen, Motor
(28 x 25 x 15 cm)



33 Schmetterlingschaukel, 1991

Blaue Schmetterlingsflügel, Metallkonstruktion, Motor
(Maße unbekannt)



34 Paradieswitwe, 1975

Metallkonstruktion, schwarze Federn
zu sehen in dem Film "Paradieswitwe" (1975)
(200 x 80 cm)



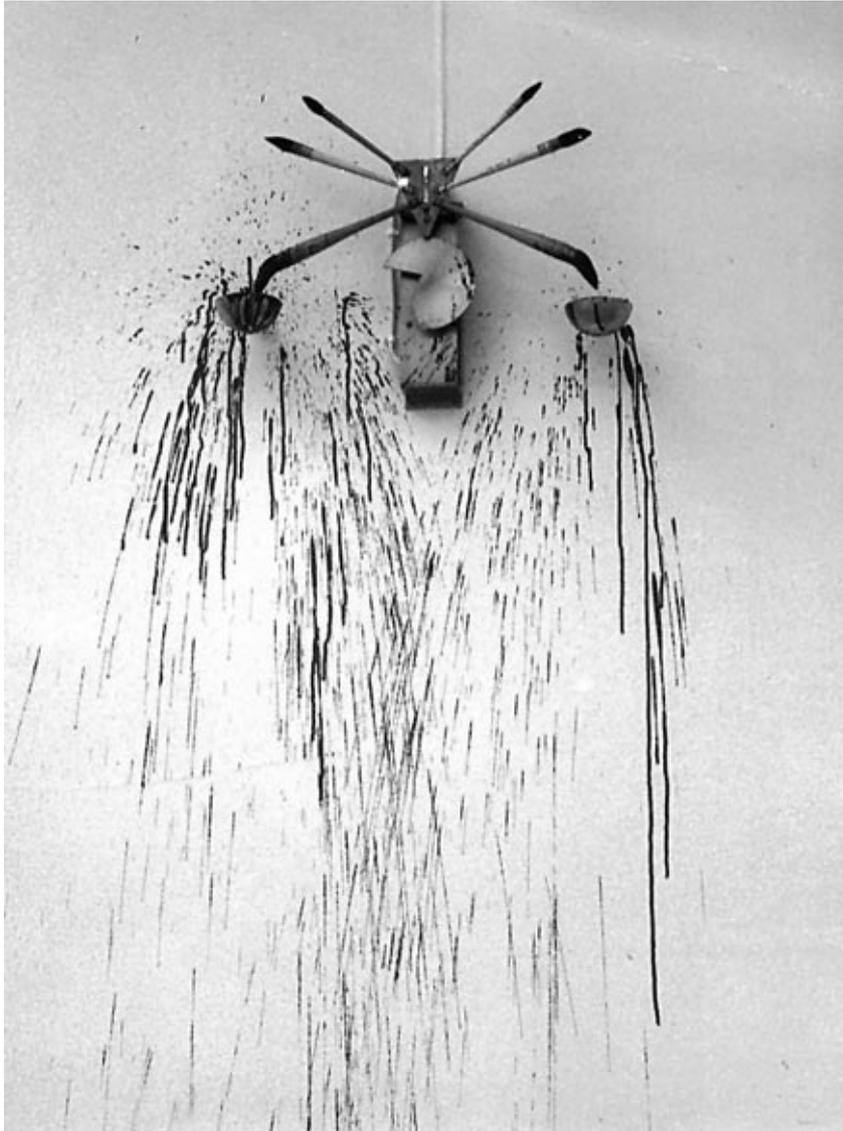
35 Der Eintänzer, 1978

Holz, Metallkonstruktion, Motor, Tonband mit argentinischem Tango
zu sehen in dem Film "Eintänzer" (1978)
(Durchmesser 100 cm, Höhe 70 cm)



36 Die Preußische Brautmaschine, 1988

Preußischblau, Brautschuhe, Metallkonstruktionen, Pinsel, Motoren
(350 x 120 x 50 cm)



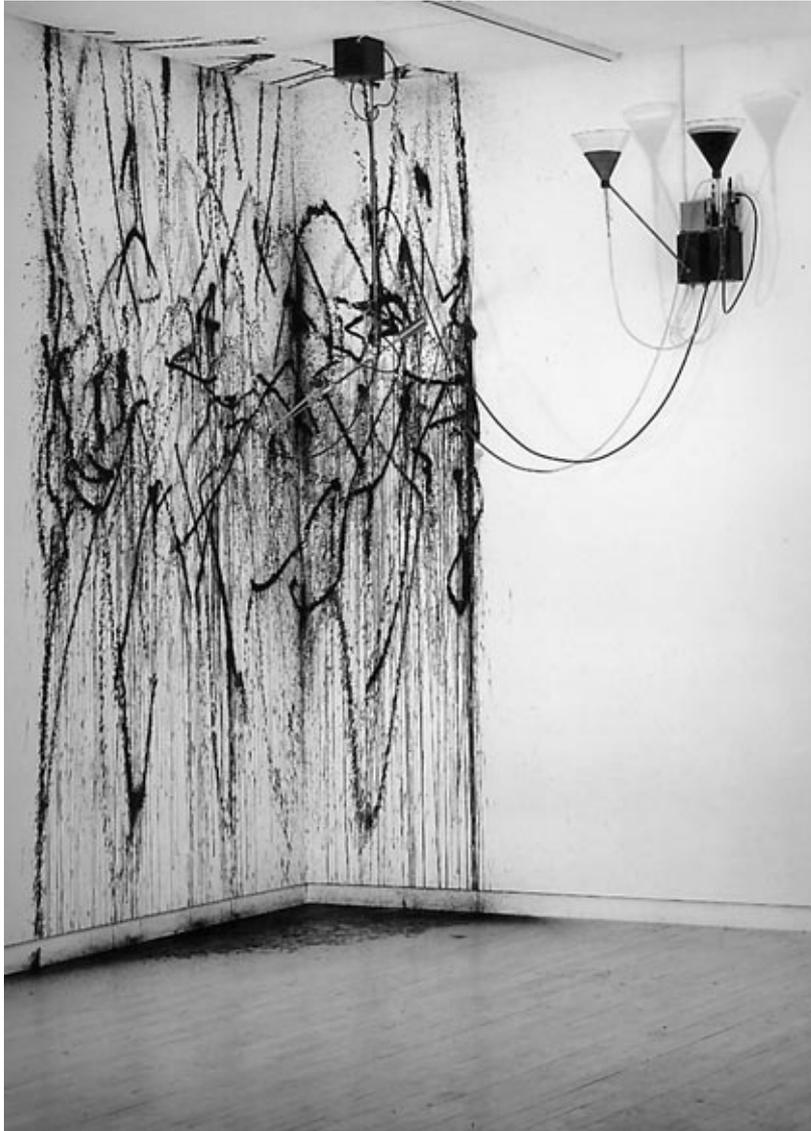
37 Der Skarabäus, der malt, 1986

Metall, Motor, chinesische Pinsel, Tusche
(Maße variabel)



38 High Moon, 1991

zwei Winchestergewehre, Glasrichter, Metallkonstruktionen, Motoren,
Farbe
(Maße variabel)



39 Die Liebenden, 1991

zwei Glastrichter, schwarze Tinte, Champagner, Metallkonstruktion, Motor
(400 x 300 x 150 cm)



40 Chor der Heuschrecken I, 1991

36 Schreibmaschinen, Blindenstock, Metallkonstruktionen, Motoren
(370 x 350 x 270 cm)



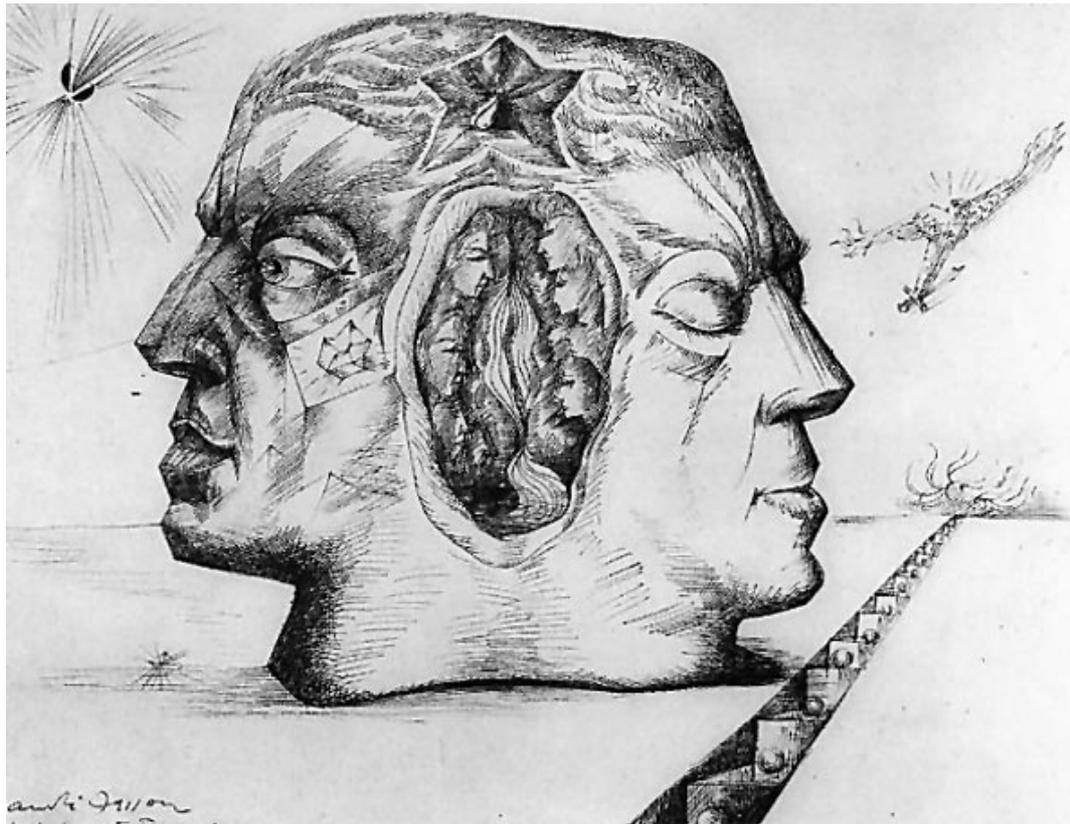
41 Chor der Heuschrecken II, 1991

ca. 4000 Weingläser, bewegliche Holzlamellen, Motoren
(450 x 450 cm)



42 The Seventy-Seven Branches of Destiny (Detail), 1993

Messer, Pinsel, Metallkonstruktion, Motor
(195 x 50 x 40 cm)



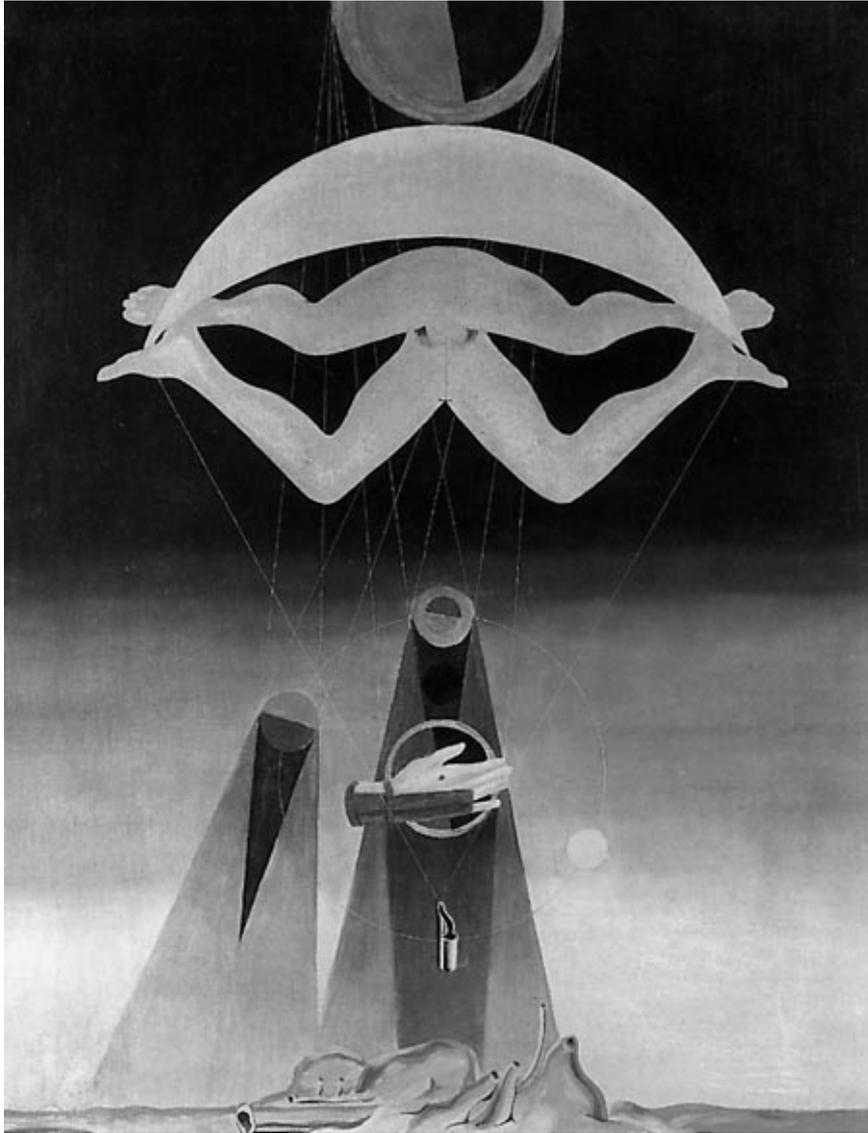
43 Portrait André Breton, 1941

Zeichnung
(Maße unbekannt)



44 Kopf aus Boisgeloup 2, 1933

Zeichnung
(Maße unbekannt)



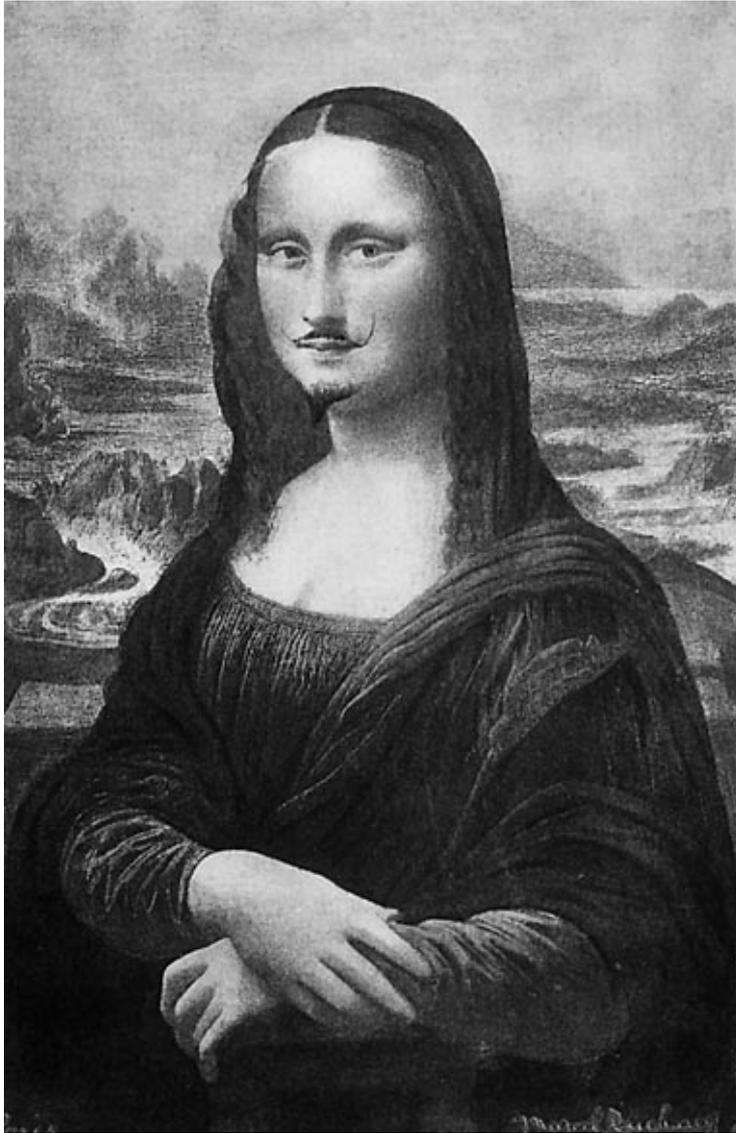
45 Les hommes n'en sauront rien, 1923

Öl auf Leinwand
(80,5 x 64 cm)



46 Zahl, 1943

Gips
(161 x 64 x 64 cm)



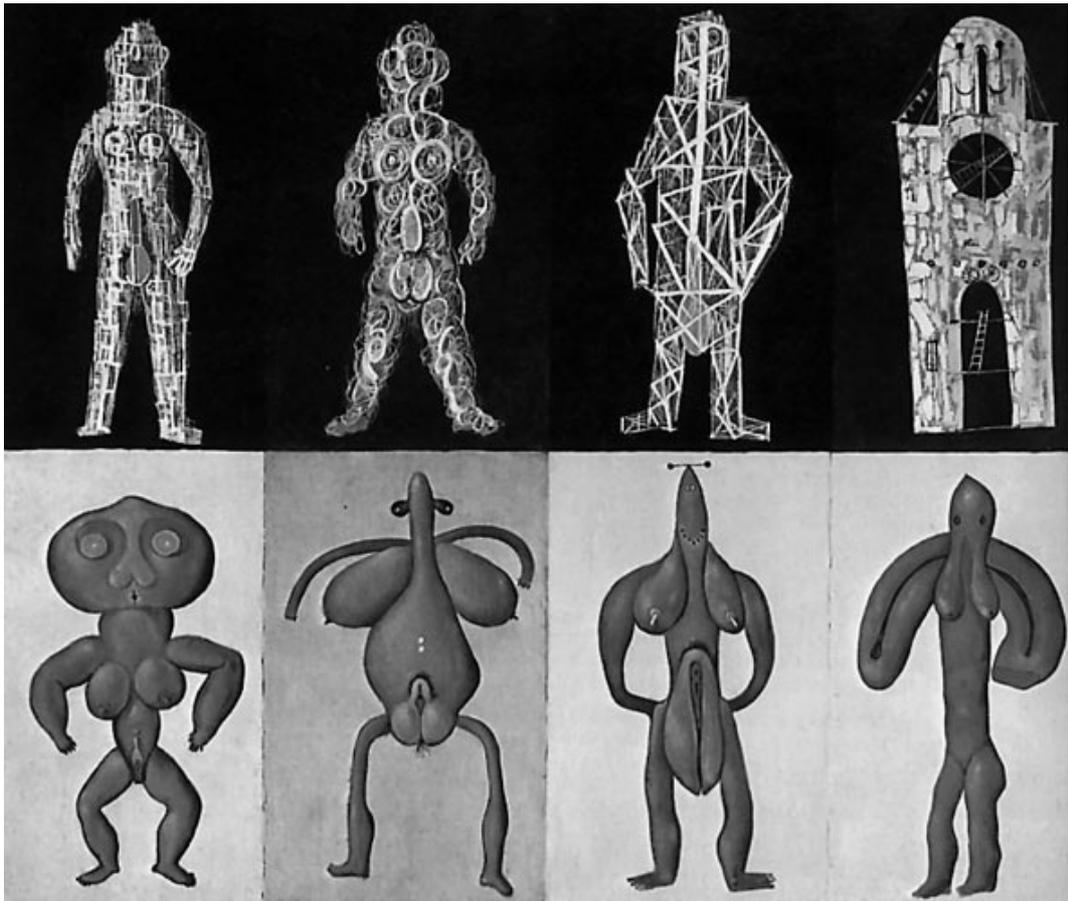
47 L.H.O.O.Q., 1919

Bleistift auf einer Reproduktion der Mona Lisa
(19,7 x 12,4 cm)



48 Duchamp als Rose Sélavy, 1920

Photographie, schwarz-weiß
(Maße unbekannt)



49 **Petite Morphologie, 1934**

Öl auf Leinwand
(53 x 63,5 cm)



50 La Poupée, 1938

Photographie
(13,9 x 13,2 cm)



51 L'Océan, 1943

Öl auf Leinwand
(50 x 65 cm)



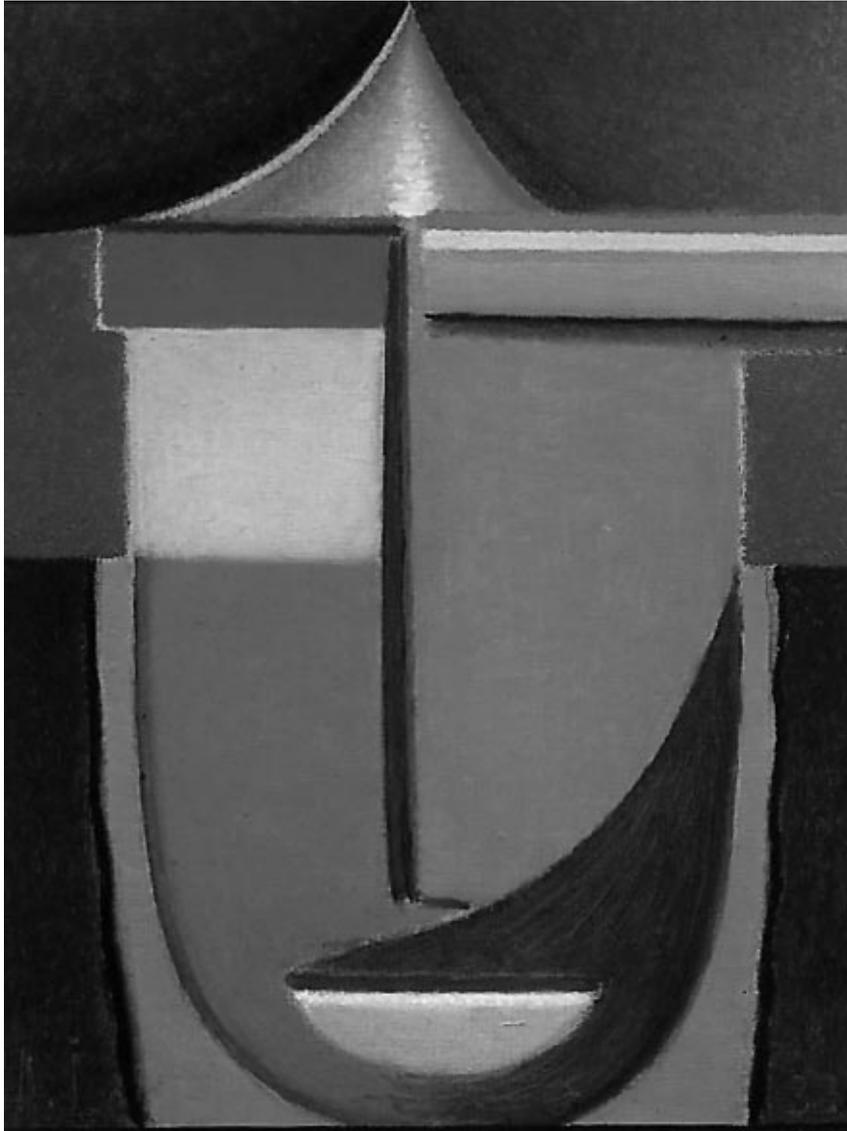
52 Luciano Castelli, 1976

Photo der dreiteiligen Photoarbeit
(Maße unbekannt)



53 Déjeuner en fourrure, 1936

Pelzverkleidete Tasse, Teller, Löffel
(Durchmesser: Tasse 11 cm, Teller 24 cm; Löffel 29 cm lang)



54 **Abstrakter Kopf - Karma , 1933**

Öl auf Malpapier
(42, 6 x 33 cm)



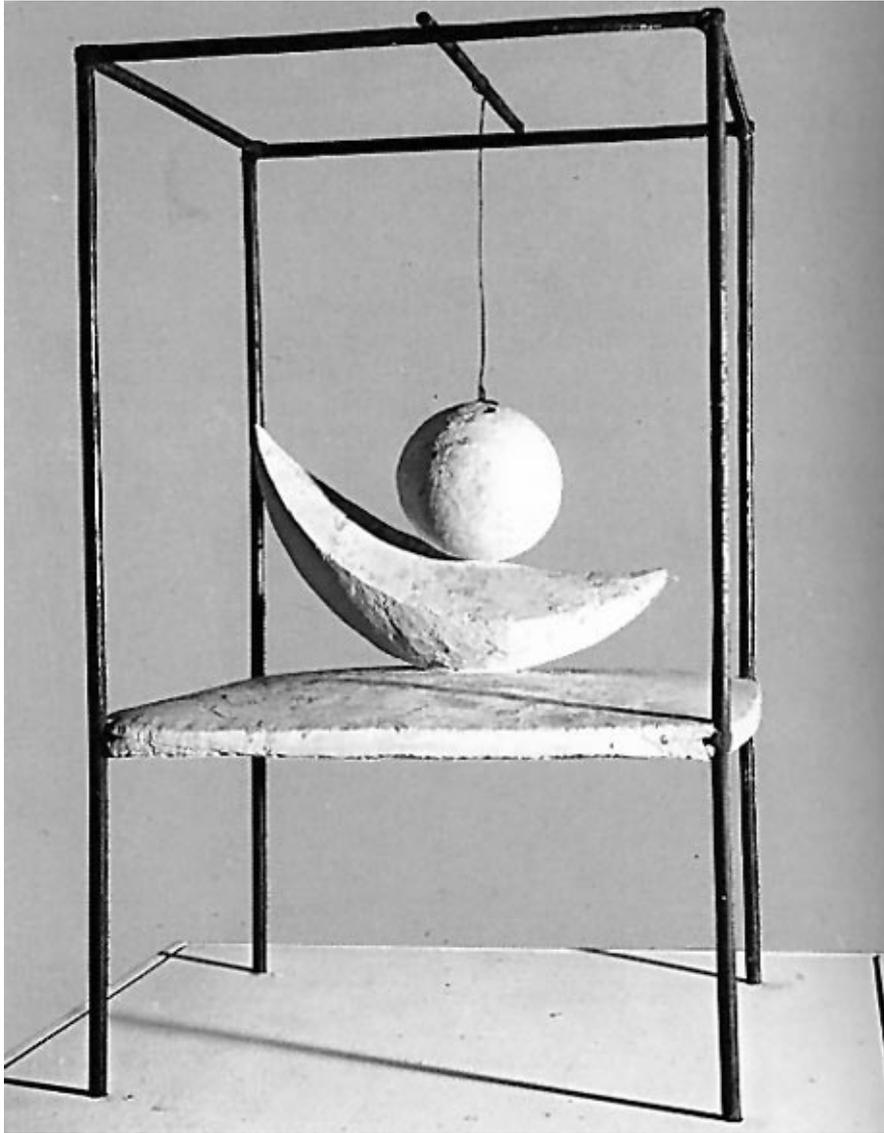
55 Die roten Dächer, 1953

Öl auf Papier
(230 x 231 cm)



56 Leda, 1922

Bronze
(54 x 71,3 x 23,9 cm)



57 Die aufgehängte Kugel, 1930/31

Metall, Holz, Gips
(61 x 36 x 33,5 cm)



58 Hermaphrodit, 1983/84

Öl auf Leinwand
(240 x 150 cm)



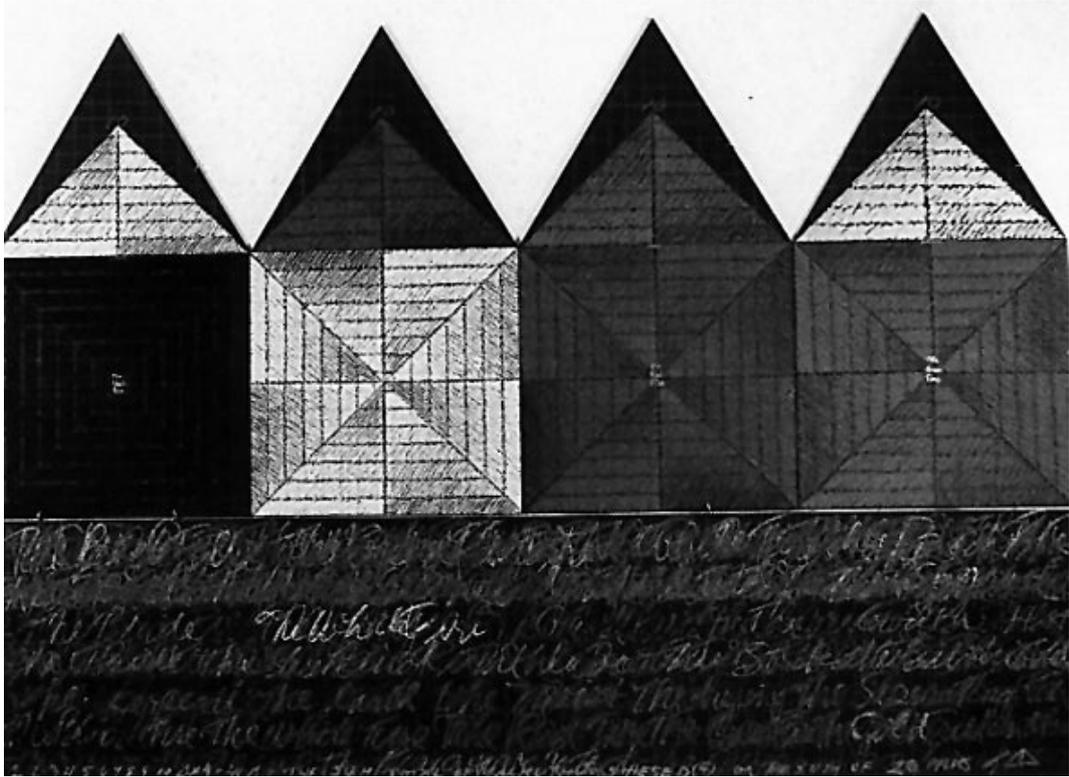
59 Zwielight, 1985/86

Installationsphoto
(Maße unbekannt)



60 O.T., 1997

Photographie
(je 200 x 100 cm)



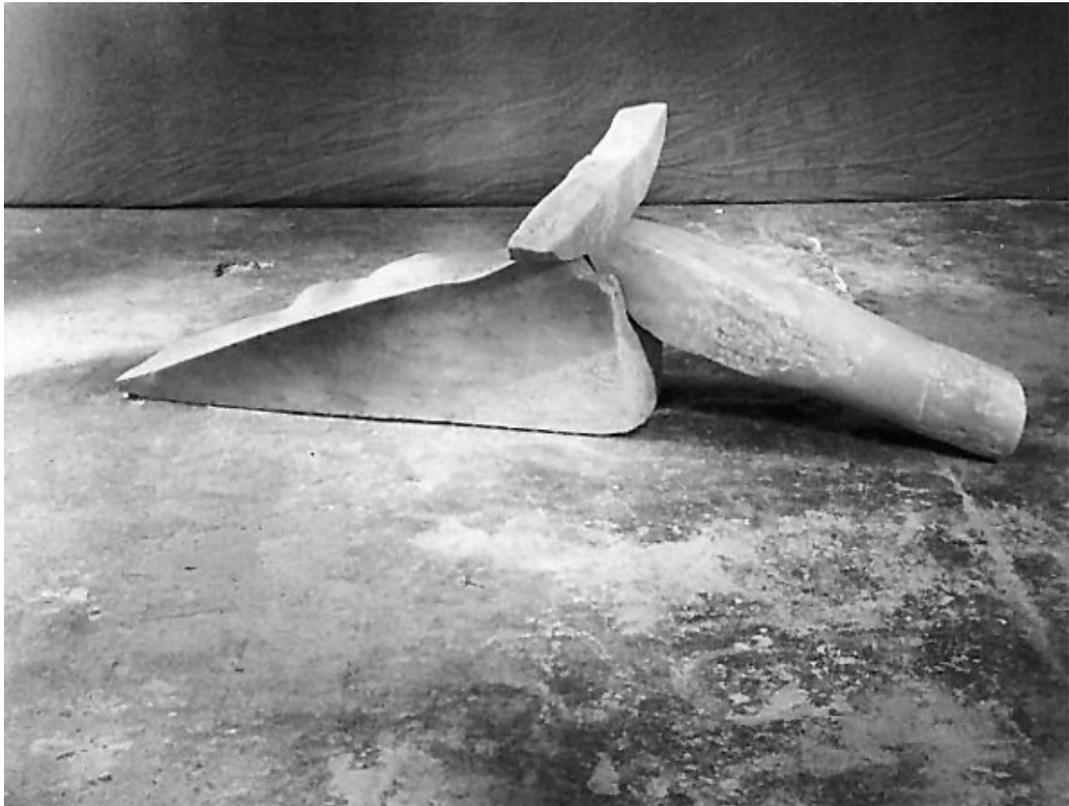
61 Das schwarze Feuer, das weiße Feuer, das rote Feuer, das grüne Feuer bringt das Gold, 1986

Ölkreide auf Acryl auf Holz
(105 x 150 cm)



62 Red Self-Portrait, 1996

Öl auf Leinwand
(183 x 168 cm)



63 Erinnerung, 1985
Carrara-Marmor
(48 x 160 x 101 cm, dreiteilig)



64 Zwitter, 1982

Bronze
(Höhe 82 cm)



65 Transformer, 1973

Photographie
(120 x 100 cm)



66 Die weiße Kugel, 1978

Performance-Photo
(Maße unbekannt)



67 Begegnung mit Ewa und Adam, 1982

Performance-Photo
(Maße unbekannt)

LEBENS LAUF**Persönliche Daten:**

Name: Katrin Fröhlich
Adresse: Subbelrather Str. 217
50823 Köln
Tel.: 0221/ 95 20 311

Geburtsdatum: 23. November 1970
Geburtsort: Groß-Umstadt
Staatsangehörigkeit: deutsch

Familienstand: verheiratet seit dem 22. Dezember 2000

Eltern: Dr. Jürgen Fröhlich, * 04.10.1939, Internist
Gisela Fröhlich, (geb. Ermel), * 19.05.1943, Krankengymnastin

Schulbildung:

1977-1981 Grundschule, Dieburg
1981-1987 Goetheschule, Dieburg
1987-1990 Alfred-Delp-Schule, Dieburg

Abschluß: Allgemeine Hochschulreife

Studium:

1990-1993 Otto-Friedrich-Universität Bamberg
Kunstgeschichte (HF), Klassische Archäologie (NF),
Denkmalpflege (NF), Betriebswirtschaft (NF)
1992 Zwischenprüfung
1993-1997 Universität zu Köln
Kunstgeschichte (HF), Klassische Archäologie (NF),
Romanistik - Italienisch (NF)

Magisterarbeits-
thema: Das Thema der Androgynie im Werk von Rebecca Horn

Studiumabschluß: Magister Artium

Seit 1997
Promotionsthema: Promotion bei Prof. Dr. Antje von Graevenitz
Rebecca Horns Zwittermaschinen. Studien zur androgenen Ikonographie

Praktika:

- 08/1993-10/1993 Heimatmuseum Brandenburg, Brandenburg
- 06/1993-02/1994 Galerie Christian Nagel, Köln
- 08/1995-09/1994 Kunstmuseum Bonn, Bonn
- 10/1996-11/1996 Verlag "Texte zur Kunst", Köln
- 10/1997-11/1997 Friedrich Petzel Gallery, New York
- 10/1997-12/1997 Marian Goodman Gallery, New York
- 06/1999-08/1999 Ausgrabungshilfe auf dem ehemaligen Stadtanzeigerge-
lände - Auf dem Berlich - , Köln

Studienbegleitende**Tätigkeiten:**

Pfortendienst im St. Rochus Krankenhaus, Dieburg
Stationsaushilfe im St. Rochus Krankenhaus, Dieburg
Verkaufsaushilfe bei Living Room, Köln
Mitarbeiterin bei "art & media service", Köln
Mitbegründung der Firma "Kunst Leasing", Köln
Mitarbeiterin bei Rahmen & Bild - Esther Klinghammer
(Firma Conzen), Köln

Sprachkenntnisse: Englisch - sehr gut in Wort und Schrift; Italienisch - gut
in Wort und Schrift; Französischkenntnisse

EDV-Kenntnisse: Computerkenntnisse in Word 7.0

Köln, den 10.01.2001

(Katrin Fröhlich)