

Henning Schmidgen

Horn
oder
**Die Gegenseite
der Medien**

Matthes & Seitz Berlin



Einleitung 8

1. Das gefangene Einhorn 20

Rüssel, Horn und Kegel 27 Extensionen und Instrumente 31

Eine kybernetische Ontologie 35 Interperzeptionen 39

Produktive Blockaden 44 Einschränkung und Befreiung 48

2. Impressionen der Moderne 66

Zwei intensive mediale Szenen 71 Ein lebendes Archiv 74

Die Verschiebung der Hörner 78 Der Schriftdruck der Stadt 82

Die taktile Moderne und ihr Gegenbild 87 Die Innenseite der Aura 90

Rückkehr zu Freud 95 Eine andere Geschichte der Moderne 99

3. Nashorn-Kybernetik 116

Ein Vortrag an der Sorbonne ... 126 ... und ein Besuch im Zoo 131

Das Spektakel der Nashorn-Phase 135 Die Geometrie von Kunst und Leben 139

Wachstum und Form 145 Ein Moderator und Monteur von Formen 152

Hornbilder 156

4. Ein Oberflächenmedium par excellence 190

Vom Bauhaus berührt 198 TV-Pointillismus 204

Ein diaphanes Bild 207 Die elektrische Höhle 211

Die Frau mit dem Horn 215 Fotografie und Historiografie 220

5. Horn und Zeit 244

Oedipas Epistemologie 252 Die Ablehnung der Zeit 260

Luft als Medium der Zeit 266 Die Eigenzeit der Medien 272

Die Relativität der Bilder 276

Schluss 305

Quellen 318 Abbildungen 339

Danksagung 342

ORebekka ...« schallt es aus dem kleinen Horn. Die Zuhörer erkennen die Stimme sofort. Sie gehört der Sängerin Malvina. Der Gesang kommt jedoch nicht aus dem lebendigen Körper von Malvina, sondern aus einem kleinen akustischen Apparat. Eine goldene Nadel tastet in diesem Apparat Rillen ab, die in einer Wachstafel eingezeichnet sind. Über eine Membran und einen Schalltrichter werden sie in Wohlklang verwandelt. Allerdings handelt es sich nicht einfach um einen Phonographen, der zur Aufnahme und Wiedergabe von Schallereignissen geeignet wäre. Vielmehr hat Lucius, begnadeter Künstler und wissenschaftliches Genie zugleich, die Rillen in mühevoller Handarbeit ins Wachs gezeichnet: musikalische »Ritzschrift«-Kunst anno 1914.²

Zunächst hat Lucius sich dabei einer Ahle (manchmal auch als Pfriem bezeichnet) bedient, eines Werkzeugs, mit dem sonst Löcher in Leder und Pappe gestochen oder letzte Korrekturen an einem Satz ausgeführt werden. Mit diesem Hilfsmittel, im Französischen *poinçon* genannt, hat er zuerst einige Markierungen im Wachs angebracht. Durch den Einsatz von intensiven, aber genau dosierten Lichtstrahlen, die die Oberfläche des Wachses zum Schmelzen bringen, hat er die so markierten Punkte dann zu einer rillenförmigen Linie verbunden.

Einmal ins Abspielgerät eingelegt, ist das erstaunliche Ergebnis ein täuschend echter menschlicher Gesang. So jedenfalls will es die Schilderung in Roussels *Locus Solus*: »Die Spitze, die auf der holprigen Bahn auf- und niederging, übertrug ihre Vibrationen auf die Membrane, und aus dem Hörnchen [*cornet*] drang, Malvinas Stimme gleich, die Stimme einer Frau und sang hell und klar die immer wieder geforderten Töne: ›O Rebekka ...‹«³

Roussels Figur Lucius geht es jedoch nicht allein um eine virtuose Übung, in der der menschliche Akteur (der ritzende Künstler) die Funktion eines nicht menschlichen Akteurs (des aufnehmenden Phonographen) übernimmt. Wie bei Jules Verne – und es ist bekannt mit welcher Achtung Roussel vom Autor des *Karpatenschlosses* sprach⁴ – kommt der künstlichen Wiedergabe der Stimme auch in diesem Fall eine wenn nicht magische, so doch wohltuende Wirkung zu.

Das in die Länge gezogene *a* am Ende des gesungenen Stücks erinnert Lucius nämlich an die ersten Laute, die seine kleine Tochter von sich gegeben hatte, einige Zeit bevor sie unter ebenso gewaltsamen wie tragischen Umständen ums Leben kam. Lucius, der nach dem schrecklichen Ereignis dem Wahnsinn verfallen und deshalb nach *Locus Solus*, einem parkähnlichen Anwesen in der Nähe von Paris, gekommen war, gerät durch die Hörerfahrung am Apparat in eine »heilsame Krise«. Die unerwartete Wiederbegegnung mit den ersten Äußerungen seiner Tochter setzt in ihm einen Prozess der Genesung in Gang.

Martial Canterel, Eigentümer und Leiter von *Locus Solus*, zeigt sich zufrieden mit dieser eigentümlichen Form der Therapie. Durch ihren Erfolg sieht er seinen ungewöhnlichen Behandlungsgrundsatz bestätigt, »auch auf die ausgefallensten Wünsche des Kranken einzugehen«.⁵ Dass Maschinen »befreiend« sind, dass sie, wie Deleuze mit Blick auf Roussel festgestellt hat, »die Differenz« – das Einmalige, Ereignishafte, Entscheidende – »nicht beseitigen, sondern im Gegenteil erobern und beglaubigen«,⁶ zeigt sich hier auf exemplarische Weise, und vielleicht ist es kein Zufall, dass der Kontext dafür ein im weitesten Sinne psychiatrischer ist.

Rebecca Horn hat die Bedeutung unterstrichen, die das Werk von Raymond Roussel für ihre künstlerische Arbeit hatte und hat.⁷ Damit schreibt sich die Künstlerin in eine teils dadaistische, teils surrealistische Tradition ein, in der dieser Schriftsteller als eine Art Säulenheiliger gilt, seitdem Apollinaire, Duchamp und Picabia im Théâtre Antoine eine Aufführung der Bühnenversion von *Eindrücke aus Afrika* gesehen hatten. Neben Duchamp und Max Ernst, der von Roussel sogar einmal in seinem Atelier aufgesucht wurde, hat besonders Salvador Dalí die Wichtigkeit dieses Schriftstellers für sein Schaffen betont. Mehrere Gemälde und Texte sowie der Fernsehfilm *Impressions de la Haute Mongolie* sind Dalís ausdrücklicher Auseinandersetzung mit Roussel gewidmet.⁸

Rebecca Horn unterstreicht die Bedeutung, die Roussel für ihre frühen Arbeiten gehabt hat, wenn sie erklärt, *Locus Solus* habe sie besonders zu jener Zeit gelesen und geschätzt, als sie, ganz am Anfang ihrer

Laufbahn, durch eine Lungenvergiftung zu einem längeren Krankenhausaufenthalt gezwungen gewesen war.⁹ Zunächst springen zwar die Unterschiede zwischen den beiden Werken ins Auge – da gibt es das Werk eines Schriftstellers, hier das einer bildenden Künstlerin; da eine überbordende Einbildungskraft, hier die präzisen Konstruktionen; da ein weitgehend isoliertes Arbeiten abseits von jeder avantgardistischen Strömung, hier die Verwicklung in kollektive und performative Aktionen, um sich in der zeitgenössischen Kunst umso klarer zu positionieren.¹⁰ Angeregt durch eine Roussel-Radierung von Markus Raetz lassen sich bei näherer Betrachtung jedoch eine Reihe von Gemeinsamkeiten erkennen (Abb. 1).

Da ist erstens das Thema des abgeschlossenen Ortes (bei Roussel etwa in Gestalt des Anwesens von *Locus Solus* oder in Form des »Platzes der Trophäen« in *Eindrücke aus Afrika*, bei Horn die New Yorker Wohnung in *Der Eintänzer*, die Medici-Villa in *La Ferdinanda* oder das Sanatorium in *Buster's Bedroom*); zweitens das Motiv der maschinellen Anordnungen (ebenso weit von purer Effizienz wie von reinem Selbstzweck entfernt, entstehen diese bei beiden durch das zeitweise Zusammenwirken von heterogenen Elementen, mit denen ästhetische Effekte hervorgebracht werden); und drittens der von beiden herausgestellte Wert der Metamorphosen zwischen Kunst und Natur, zwischen Sprache, Bild, Maschine einerseits und Mensch, Tier, Pflanze andererseits (so etwa bei Roussel der Wurm, der zugleich ein Armband und ein Zither-Spieler ist, die magnetischen Pflanzen und die Bilder aus Wasser und Rauch in *Eindrücke aus Afrika*; bei Horn das bemerkenswerte Spinne-, Vogel- und Schlange-Werden der *Berlin-Übungen*, die *Pfauenmaschine* sowie die Installationen mit schwarzem Wasser und Quecksilber).

Viertens wäre der von beiden scheinbar reibungslos vollzogene Wechsel zwischen unterschiedlichen Gattungen und Ausdrucksmaterien anzuführen (bei Roussel von der Schrift zum Theater und zum Film,¹¹ bei Horn von Geschichten und Zeichnungen über Objekte und Performances bis hin zu Super-8-Filmen, Videoarbeiten und die ortsgebundenen Installationen); fünftens schließlich eine vom Eigennamen ausgehende

Mythologisierung der eigenen Person (bei Raymond Roussel u. a. durch die Assonanz von Roussel und Rousseau, die Trennung des Nachnamens in *roue* [Speichen-, aber auch Pfauenrad] und *sel* [Salz], sowie die primordiale Doppelung R-R, die in vielfältige Polaritäten übersetzt wird, unter anderem schwarz/weiß, plus/minus, Positiv/Negativ, 1877/1933; bei Horn durch die vielfache Bezugnahme auf die als Hörner bezeichneten Gegenstände oder Wesen, so etwa in *Brusthorn* oder *Schwarze Hörner*, sowie der verbreitete Einsatz von Horn als Material in ihren Aktionen und Installationen, von der *Haarmaske* über das *Federinstrument* und die *Paradieswitwe* bis hin zum *Kuss der Nashörner*).

Angesichts solcher Konvergenzen ist es keine Überraschung, dass Roussel, im Unterschied etwa zu Franz Kafka, Oscar Wilde oder James Joyce, nicht zu den Schriftstellern zählt, denen Rebecca Horn einzelne Werke gewidmet hat (obwohl sich das Gerücht hält, sie plane einen Film über Roussel).¹² Wir haben es hier mit einer Affinität zu tun, die sehr viel tiefer reicht als irgendeine Form der ausdrücklichen Beschäftigung oder der zeitweisen Beeinflussung. Tatsächlich steht zu vermuten, dass die Verbindung zu Roussel bis an die Grundlagen ihres künstlerischen Schaffens reicht. Erinnert nicht schon die Herkunftserzählung der Künstlerin über ihre Lungenvergiftung an eine Episode in *Eindrücke aus Afrika*? Roussel beschreibt, wie sich die Chemikerin Louise Montalescot während ihrer Arbeit an einem neuen bildgebenden Verfahren durch das Einatmen von »gewissen schädlichen Gasen« ebenfalls eine Erkrankung der Atemorgane zuzieht.¹³

Die skizzierten Konvergenzen zwischen Raymond Roussel und Rebecca Horn, die in vielfacher Weise das Verhältnis von Tastsinn und Medien beleuchten, werden im Folgenden zum Anlass genommen, erneut einen Blick auf die frühen Arbeiten der Künstlerin zu werfen. Im Unterschied zu den kunsthistorischen Studien, die Aktionen wie *Einhorn* (1970) oder *Mit beiden Händen gleichzeitig die Wände berühren* (1974/75) in den Zusammenhang von Body Art und Videokunst gerückt haben,¹⁴ wird die Aufmerksamkeit dabei auf ihre Verbindung zu wissenschaftlichen

Kontexten gelenkt. Auf die Resonanzen, die zwischen der Bilderwelt der frühen Rebecca Horn und der Ikonografie der medizinischen Klinik bestehen, ist oft hingewiesen worden.¹⁵ Diese Hinweise werden im Folgenden durch die Herausstellung von Referenzen ergänzt, die die experimentelle Physiologie und Psychologie sowie die Psychiatrie betreffen.

Wie ein Laborwissenschaftler nennt Rebecca Horn die in ihren frühen Arbeiten verwendeten Objekte »Instrumente«, und wie der Physiologe Claude Bernard setzt sie ihre Instrumente ein, um mit ihnen sich und andere über das Leben zu unterrichten, also Menschen zu *instruieren*. Zugleich bezeichnet sie die Sphäre, auf die die entsprechenden Aktionen und Übungen zielen, als den Bereich der »interpersonellen Wahrnehmung« und bezieht sich damit auf die kybernetisch inspirierte (Anti-)Psychiatrie von Ronald D. Laing und die heute als Medientheorie rezipierte Psychologie von Fritz Heider.

Beide Referenzen tragen dazu bei, exemplarische Einsichten in den Prozess der medial gestützten Erfahrung und Erkenntnis zu gewinnen. Ähnlich wie bei Roussel beziehen sich diese Einsichten nicht nur allgemein auf die Relation von Körper und Kunst, sondern betreffen konkret das Verhältnis von Kommunikation und Isolation, von Offenheit und Begrenzung, von Freiheit und Gefängnis.

Tatsächlich sind die Kunstwerke von Rebecca Horn gelegentlich als »Fallen« beschrieben worden. Dadurch, dass sie mithilfe bestimmter Instrumente oder Dinge (Stäbe, Hörner, Fächer) in bestimmten Situationen bestimmte Medien (Licht, Luft usw.) wahrnehmbar machen, nehmen sie ihre Betrachterinnen und Betrachter tatsächlich gefangen. Wie an den oft hypnotisch wirkenden *devices* des digitalen Zeitalters schlägt sich damit auch an den zunehmend komplexer werdenden Installationen von Rebecca Horn die Einsicht nieder, dass Maschinen nicht nur genau umschriebenen Zwecken dienen, sondern immer auch Einrichtungen der Verwirrung, der Verblüffung und der List sind.¹⁶

Ihre frühen Arbeiten zeigen aber auch, dass Kunst insgesamt auf Strategien des Einfangens und Festsetzens basiert, um neuartige Effekte

überhaupt freisetzen zu können. »Restraint can liberate you« (Einschränkung kann Dich befreien): Das ist die von Rebecca Horn selbst geprägte Formel, die auf ihr Vorgehen ebenso zutrifft wie auf das berühmte Verfahren Raymond Roussels.

Rüssel, Horn und Kegel

Eine der frühen Arbeiten von Rebecca Horn ist geeignet, die Annahme einer tief reichenden Verbindung zu Roussel zu stützen. *Rüssel* heißt das Werk, mit dem sie sich 1970 an einer Ausstellung in Hamburg beteiligte. Der entsprechende Katalog enthält ein Foto, auf dem die Künstlerin – breitbeinig aufrecht stehend, die Arme am Körper angelegt – von vorne zu sehen ist, wie sie eine Nase und Mund verdeckende Maske aus Stoff trägt. Die Maske verlängert sich in eine Art Schlauch, der am Körper entlang auf den Boden reicht und sich auf einer Länge von etwa drei Metern nach vorne erstreckt (Abb. 2).

Der Titel dieser Arbeit, *Rüssel*, lässt sich als deutliche Anspielung auf den Namen »Roussel« lesen. Zugleich kann »Rüssel«, ins Französische übersetzt, aber auch als »*trompe*« begriffen werden, womit nicht nur der Rüssel des Elefanten bezeichnet wird, sondern ebenso Blasinstrumente wie etwa das Jagdhorn. Was die Künstlerin mithilfe ihres Maskenobjekts in Szene setzt, wäre somit nichts anderes als eine objektorientierte Identifizierung mit Raymond Roussel, die sich auf der individual-mythologischen Ebene der Eigennamen vollzieht: (Rebecca) Horn – *Rüssel* – (Raymond) Roussel/*trompe* – (Elefanten-)Rüssel/(Jagd-)Horn.

Geht man einen Schritt weiter, dann lässt sich sagen, dass *Rüssel* eine Art Umkehrung jener Konstellation aus *Locus Solus* ist, in der aus einem kleinen Horn das gesungene »O Rebekka ...« erklingt. Die Rüsselmaske wäre dann ihrerseits als ein Horn zu betrachten, bei dem an der Stelle, an der sonst der Schall austritt, wenn nicht hineingesungen wird, so doch zumindest ein taktile Kontakt zu Nase und Mund entsteht. An

die Stelle eines Namens, der erklingt, tritt der Körper einer Person, die tatsächlich (fast) Rebekka heißt.

Nahezu analog zu dieser Umkehrung findet sich am Anfang von *Locus Solus* eine Szene, in der eine Katze »ihr Gesicht bis an die Ohren« in ein Horn (*cornet*) aus Metall steckt, um auf diese Weise das Unterwasserspektakel in dem mit einer speziellen Flüssigkeit, sogenanntem »Aqua-Micans«, gefüllten Riesendiamant-Behälter in Gang zu setzen.¹⁷

Die Katze ist »völlig enthaart« (*épilé*) und wird durch die Einnahme »knallroter Pillen« (*pillules*) in eine »lebende Batterie« (*pile vivante*) verwandelt. Wenn sie nun mit der Spitze des aufgesetzten Horns das ebenfalls in dem Diamant-Behälter schwimmende Hirnpräparat des enthaupteten Danton berührt, beginnen sich die mit diesem Präparat verbundenen Lippenmuskeln zu bewegen und geben »unzusammenhängende Bruchstücke von Reden voll bebendem Patriotismus« von sich – ein weiteres Beispiel für die fantastischen Wiederholungsmaschinen von Roussel.¹⁸

Auch bei Roussel wird das Horn also zur Maske – selbst wenn diese nicht aus Stoff, sondern aus Metall besteht. Welche Bedeutung der Schriftsteller diesen Motiven zugemessen hat, ist bekannt. Als ob er den Maschinencharakter seines eigenen Sprachkunstwerks unterstreichen wollte, werden sie am Schluss von *Locus Solus* in verwandelter Form wiederaufgegriffen. Dort begegnet uns nicht nur die enthaarte Katze (*chat épilé*) in Gestalt eines Rosenkranzes (*chapelet*) wieder. Auch das Horn (*cornet*) wird erneut in Szene gesetzt, diesmal allerdings in Form eines Kegels (*cône*), genauer gesagt in Form von »zwei kaum wahrnehmbaren Lichtkegeln«,¹⁹ die sich oberhalb eines als Tarotkarte getarnten, extrem flachen Uhrwerks abzeichnen (Abb. 3).

Der Versuchung, dieses handliche, leuchtende Kartengerät mit einem tragbaren Touchscreen von heute zu vergleichen, kann man vielleicht nicht widerstehen. Anders als bei den Smartphones und Tablets unserer Gegenwart haben die von Roussel beschriebenen Lichtkegel über der Tarotkarte allerdings die bemerkenswerte Eigenschaft, mit ihrer oberen Spitze »ohne jeden Schmerz«²⁰ in menschliche Körperteile einzudringen,

die man über ihnen in Stellung bringt. Canterel versucht, dieses Mittel zur Herstellung von »kegelförmigen Vertiefungen«²¹ in der Haut dafür zu nutzen, um die angeblich bereits von Paracelsus beschriebenen »roten Kügelchen«²² zu gewinnen – die ihrerseits möglicherweise den »knallroten Pillen« entsprechen, mit denen die Katze am Anfang des Romans in eine lebende Batterie verwandelt wurde ...

Das Horn wird so zum Kegel – eine Form, die sich im Übrigen auch immer wieder bei Rebecca Horn findet, die sie nicht nur als Pigmentbehälter (*A Rather Wild Flirtation, Missing Full Moon*), sondern auch als Schalltrichter (*Schildkrötenseufzerbaum*) einsetzt. Bei Roussel verweist die Assoziation von *cornet* und *cône* weiter auf die Tätigkeit des Erzählers (*conter/compter*), um schließlich sogar auf den Namen der Hauptfigur von *Locus Solus* abzufärben (*Canterel*).

Doch so geschlossen das Sprachsystem von *Locus Solus* auch erscheint, beim Gleiten dieser Anspielungen geht es nicht allein um implizite Bezüge. Tatsächlich lässt sich die Engführung von Horn und Kegel auch als Anspielung auf ein Modell der Erinnerung verstehen, das sich bei einem von Roussel sehr geschätzten Philosophen findet.

Henri Bergson hat sich in *Materie und Gedächtnis* bekanntlich auf das Bild des Kegels bezogen, um sein Verständnis des Verhältnisses von Körperbewusstsein und Erinnerung zu veranschaulichen. Die Skizze, die seine Darstellung an dieser Stelle begleitet, scheint reine Geometrie zu sein (Abb. 4). Doch die Erklärungen, mit denen der zugehörige Text aufwartet, legen nahe, dass es sich auch um die vereinfachte Darstellung eines technischen Objekts handeln kann: einer Abtastvorrichtung oder eines Schreibgerätes.

Jedenfalls war die Welt der »Telephonzentralen«, auf die sich Bergson am Beginn seiner Abhandlung bezieht, um die verzögernde Funktion des Gehirns zu veranschaulichen,²³ auch eine Welt der Phonographen, Kymografen und Sphygmografen. Ebenso wie Roussel kannte sich Bergson mit dieser Welt der grafischen Technologien bestens aus – ersterer durch seine aufmerksame Lektüre von Wissenschaftszeitschriften wie

La nature, letzterer durch seine zeitweilige Arbeit in den Laboratorien der Experimentalpsychologie.

Dass Bergson die lebendige Gegenwärtigkeit des Subjekts durch eine »Spitze S« markiert, die »unaufhörlich« die bewegliche Ebene P »berührt«, während sich die Gesamtheit der Erinnerungen an der Kegelspitze AB befindet, fügt sich jedenfalls in den Kontext dieser Technologien ein. Wie bei Roussel macht sich der Sachverhalt der Lebendigkeit an einer Kegelspitze fest, die über eine feststehende oder bewegliche Fläche streicht oder auf sie aufsetzt. Dass Malvinas Stimme ganz »hell und klar« aus dem akustischen Apparat erklingt, ist den von Lucius mithilfe der Ahle kunstvoll ins Wachs gezeichneten Rillen zu verdanken, aber auch ihrer Abtastung durch eine goldene Nadel, während die Katze mit der Spitze des metallischen Horns die Dura mater von Dantons Gehirn berührt, damit dessen Haupt zum Leben erweckt wird und so den damit verbundenen Mund zum Sprechen bringt.

Auch wenn es in beiden Fällen um bemerkenswert künstliche Formen von lebendiger Gegenwart geht, so stimmt dazu doch die Beschreibung des Gedächtnis-Kegels bei Bergson. Bei dem Kegel geht von der Gegenwart der »Spitze S« jeweils »der Ruf« aus, »auf den die Erinnerung antwortet«. Analog dazu wird in Roussels Roman Lucius durch die Erinnerung an die ersten Äußerungen seiner verstorbenen Tochter geantwortet und der Katze durch die Hervorbringung der letzten Reden von Danton. So betrachtet ist es nicht allein der sich auf einer geometrischen Ebene bewegend Kegel, sondern auch das eine Oberfläche abtastende oder berührende Horn, das bei Roussel als Modell für den Zusammenhang von Körper, Bewusstsein und Gedächtnis fungiert. Selbst die Lichtkegel der Tarotkarte, die sich in die Haut bohren, fügen sich in dieses Modell ein.

Extensionen und Instrumente

Rebecca Horns Arbeit von 1970, *Rüssel*, beschränkt sich allerdings nicht darauf, die Verbindung zu Roussel als solche zu inszenieren. Zugleich und vor allem zielt diese Arbeit darauf ab, die möglichen Verzweigungen dieser Assoziation, sozusagen deren Vektoren, für die weitere künstlerische Tätigkeit zu erkunden.

In dieser Hinsicht ist es der Zusammenhang von »*trompe*«, also »Rüssel« oder »Horn«, und »*tromper*«, d. h. »irren«, »trügen« oder »täuschen«, der in den Vordergrund tritt. Roussel beschreibt in *Locus Solus* immer wieder täuschend echte Kunsteffekte. Das weitreichendste Beispiel dafür stellt Canterels Versuch dar, durch die chemische Behandlung von Leichen diese auferstehen zu lassen, um so eine »vollständige Illusion des Lebens« zu erzeugen.²⁴ Auf dem Weg durch seinen Park ist aber auch wiederholt vom *trompe l'œil* die Rede, so etwa in Bezug auf ein weiteres Detail des mit Aqua-Micans gefüllten Riesendiamanten, wo Wörter aus Eisenstaub geformt werden, die ihre Lesbarkeit »nur durch eine Augentäuschung mit Hilfe schlängelnder Rillen« gewinnen,²⁵ oder bei einer späteren Station des Parkrundgangs, dem Hotel de l'Europe, dessen Fenster im Unterschied zur Markise »nur zum Augentrug hingemalt« sind.²⁶

An keiner Stelle ihres Werkes hat Rebecca Horn es auf eine illusionistische Malerei abgesehen. Was sie von Anfang an interessiert, sind vielmehr die organischen und materiellen Voraussetzungen dafür, dass Täuschungen wie die Malerei überhaupt entstehen können. Tatsächlich ist ihr Frühwerk von einer intensiven Erkundung der Übergänge geprägt, die vom Körper zur Kunst oder, anders gesagt, von der Haut zum Bildnis führen.²⁷ Daher erklärt sich ihr ausgeprägtes Interesse für Körperbemalungen, Kleider und unterschiedliche Arten von Haaren und Gefieder; daher auch die anfängliche Diskussion ihrer Arbeiten im Sinne einer »Einholung« und »Rückführung« von Mode und Kosmetik in den Bereich der Kunst.²⁸

Der Begleittext zu *Rüssel* scheint ebenfalls in diese Richtung zu weisen: »Bei gewissen Südseeinsulanern findet sich ein Schmuckbedürfnis,

das sich besonders auf die Geschlechtsorgane bezieht. Das Bedürfnis habe ich auch.²⁹ Es ist aber bemerkenswert, dass damit nicht einfach die sexuellen Konnotationen des länglichen Maskenobjekts explizit gemacht werden (der Rüssel als Phallus etc.). Leicht versetzt dazu ruft dieser kurze Text vielmehr anthropologische, ethnografische und psychoanalytische Diskurse auf, die sich seit der Jahrhundertwende mit den Anfängen der Kunst beschäftigten.

Konkret ist dabei etwa an eine Abhandlung von Ernst Grosse zu denken, in der die Kosmetik als eine Vorstufe zur Ornamentik und Bildnerie begriffen und »die primitive Körperbemalung« ausdrücklich als Schmuck und nicht als Kleidung oder Hülle beschrieben wird,³⁰ oder an die Studie Eckart von Sydows über *Primitive Kunst und Psychoanalyse*, in der die Entstehung der Kunst in ihrer autoerotischen Anwendung auf die Körpergestalt thematisiert wird. Von Sydow beobachtet dabei unter anderem, wie das »Weitertreiben des Schmuckbedürfnisses aus der Bemalung und Tätowierung« einen eigenen »Bereich der ornamentalen Verzierung erschafft«.³¹

Wie stark die frühen Arbeiten von Rebecca Horn um die Frage nach den Anfängen der Kunst kreisen, verdeutlicht sich an dem 1971 entstandenen Film *Körperfarbe*, der Malaktionen dokumentiert, bei denen Farbe direkt auf nackte Haut aufgebracht wird. Der Kommentar zu *Rüssel* pointiert dieses Interesse, denn er formuliert eine konkrete – und, wenn man so will: feministische – Gegenposition zu der von traditionellen Südsee-Anthropologen vertretenen These, dass in der Kunst, die dieser Region entstammt, »das Weib selbst und alles, was an ihr Geschlecht erinnern könnte, [...] vollkommen fehlt«.³² Der Kurztext von Rebecca Horn weist ausdrücklich auf das weibliche Geschlecht hin und legt so, zusammen mit dem abgebildeten Maskenobjekt, die Annahme nahe, dass es tatsächlich Frauen sind, die am Beginn der Kunst stehen.

Rüssel erschließt den Übergang vom Körper zur Kunst jedoch noch auf andere Weise. Das verdeutlicht die genauere Betrachtung dieses Maskenobjekts. Anatomisch gesehen ist der Elefantenrüssel nämlich nichts

anderes als eine Verlängerung der Nase. Der Rüssel ist also buchstäblich als eine *Extension* dieses Sinnesorgans zu begreifen – ein Ausdruck, den die Künstlerin oft benutzt, um ihre frühen Arbeiten zu beschreiben. Physiologisch betrachtet verweist diese Verlängerung allerdings nicht allein auf den Geruchssinn, sondern ebenso auf den Tastsinn. In der Tat ist der Elefantenrüssel vor allem ein Tast- und Greifwerkzeug (was durch die wie unbeteiligt herabhängenden Arme der Maskenträgerin unterstrichen wird), und es hat nicht an Versuchen gefehlt, in der enormen Vielseitigkeit dieses kombinierten Fühl- und Packorgans den objektiven Grund für die sprichwörtlich gewordene Weisheit des Elefanten zu sehen.³³

Durch die Verknüpfung dieser beiden Aspekte – Extension und Taktilität – wirkt *Rüssel* wie die Pointierung einer Programmatik, die die künstlerische Arbeit von Rebecca Horn zumindest in den Jahren von 1968 bis 1972 bestimmt. Die meisten der in dieser Schaffensperiode entstandenen Werke lassen sich in der Tat primär als taktile Extensionen begreifen.

Einige dieser Arbeiten zeigen dies direkt durch ihre Titel an, wie *Arm-Extensionen* (1968) und *Kopf-Extension* (1972), andere versteckt, wie etwa *Bewegliche Schulterstäbe* (1971), ein Werk, das als »*Movable Shoulder-Extensions*« ins Englische übersetzt wurde, oder *Handschuhfinger* (1972), eine Bezeichnung, die im englischen Untertitel als »*instrument to extend the manual sensibility*« erläutert wird (Abb. 5).³⁴ Der Sache nach lassen sich aber auch Arbeiten wie *Überströmer* (1970) und *Messkasten* (1970) als Darstellungen von Körper-Extensionen begreifen, erstere etwa als Veräußerung des Blutkreislaufs, letztere als Objektivierung und Multiplizierung der Hand.

Es ist unklar, ob Rebecca Horn mit ihrer Wortwahl an McLuhan anschließt, der Medien, insofern sie technische Objekte sind, bekanntlich als »*extensions of man*« definierte (und damit seinerseits eine Denkfigur aufgriff, die seit Ernst Kapp, Sigmund Freud und Henri Bergson enorm verbreitet war).³⁵ Wäre dies der Fall, dann hätten wir es bei den frühen Werken von Rebecca Horn nicht nur insofern mit Medienkunst zu tun, als die Künstlerin sich frühzeitig auf Medien wie den Super-8-Film und

Video eingelassen hat, um ihre Aktionen zu dokumentieren. Medienkunst wären diese Werke bereits deswegen, weil die dabei geschaffenen Objekte (Masken, Handschuhe, Hörner usw.) selbst als rudimentäre oder archaische Körpermedien zu betrachten sind – als Medien im Entstehen.

Das ist allerdings nicht die einzige Terminologie, die Rebecca Horn verwendet, um die von ihr angefertigten Objekte zu beschreiben. Noch häufiger als von »Extensionen« spricht sie von »Instrumenten«. Damit greift sie hinter McLuhan und sogar Kapp zurück, nämlich auf Laborwissenschaftler wie den bereits zitierten Physiologen Claude Bernard, für die es Mitte des 19. Jahrhunderts auf der Hand lag, dass die Leistungen der menschlichen Sinnesorgane unzureichend waren und deswegen mithilfe von wissenschaftlichen Instrumenten verstärkt werden mussten. So schreibt Bernard 1865 gleich am Anfang seiner *Einführung in das Studium der experimentellen Medizin*: »Der Mensch kann die ihn umgebenden Erscheinungen nur in sehr beschränkten Grenzen beobachten [...]. Um seine Kenntnisse zu erweitern, mußte er mit Hilfe besonderer Apparate die Fähigkeiten seiner Organe vervollkommen, während er sich zugleich mit besonderen Instrumenten ausrüstete, die ihm dazu dienten, in das Innere des Körpers einzudringen, um ihn zu zerlegen und seine verborgenen Teile zu untersuchen.«³⁶

Wie wir noch genauer sehen werden, lassen sich immer wieder Zusammenhänge zwischen der Ikonografie der experimentellen Lebenswissenschaften und den Arbeiten von Rebecca Horn aufweisen. Gelegentlich spricht die Künstlerin sogar selbst von »Aktions-Experimenten«,³⁷ und ähnlich wie bei Bernard geht es in diesen Aktionen nicht einfach darum zu *zeigen*, sondern darum, die Teilnehmer ihrer Aktionen und sich selbst darüber zu *instruieren*,³⁸ welche Wahrnehmungen in einer bestimmten Konstellation möglich werden. Instrument wäre demzufolge nicht einfach als Werkzeug zu verstehen, sondern, in einem starken Sinn, als Mittel der Unterrichtung durch die Sinne.

Das gemeinsame Merkmal der von Rebecca Horn entwickelten Instrumente ist es nun, direkt an der Körperoberfläche anzusetzen. Insofern

verfügen diese Instrumente mit der Hornbildung, wie sie am lebendigen Körper etwa beim Wachsen eines Fingernagels oder einer Feder zu beobachten ist, über ein natürliches Vorbild. Auch deswegen überrascht es nicht, dass der Konvergenzpunkt der frühen Arbeiten in einer Erkundung des Tastsinns liegt. In den bereits erwähnten *Handschubfingern*, die durch ihre Hebelwirkung den »Tastsinn der Hand« intensivieren,³⁹ manifestiert sich das ganz offensichtlich, ebenso wie bei den *Federfingern*, wo die Hand durch die Anbringung von einzelnen Gänsefedern an den Fingern zu einem neuartigen, »lebenden Instrument« wird.⁴⁰

Auch in der Übung *Mit beiden Händen gleichzeitig die Wände berühren*, in der die röhrenartigen Fingerextensionen dazu benutzt werden, die Wände eines Raums abzutasten, ist die Rolle des Tastsinns zentral. Taktile ausgerichtet sind auch weitere Instrumente und Aktionen aus dieser Schaffensperiode, etwa die bereits erwähnten *Arm-Extensionen*, bei denen die Arme des Akteurs bis zum Boden verlängert werden, um diesen zu berühren, oder die *Kopf-Extension* (Abb. 6), bei der die Augen des Akteurs verdeckt sind, sodass dieser dazu gebracht wird, sich nur »langsam tastend vorwärts bewegen«⁴¹ zu können – ähnlich wie der Physiologe Bernard, der nur durch »tastende Versuche«⁴² zu einem Voranschreiten im Wissen gelangt.

Eine kybernetische Ontologie

Doch selbst hier – in der übergreifenden Tendenz, die Hervorbringung von Kunst an die Oberfläche des Körpers buchstäblich zurückzubinden – wird ein Leitmotiv von Roussel aufgegriffen. Auch wenn viele von Roussels Maschinen darauf abzielen, die menschliche Hand (des Künstlers, der Musikerin) zu ersetzen, also körperliche Berührung möglichst zu vermeiden,⁴³ preist *Locus Solus* die Haut doch als »prophetische Entität«, und auf weite Strecken entfaltet dieser Roman Themen und Motive, die die spezifische Form *seiner* Kunst, also den Akt des Schreibens, mit Blick auf entsprechende Oberflächenverhältnisse ins Licht setzen.⁴⁴

Die Virtuosität von Lucius, der mithilfe einer Ahle Spuren ins Wachs zeichnen kann, die sich beim Abspielen mit einem akustischen Apparat als Aufzeichnungen von Gesang erweisen, ist dafür nur *ein* Beispiel. In *Locus Solus* wird auch direkt *auf* oder *in* die menschliche Haut geschrieben. So schlägt gegen Ende der Romanhandlung ein Dichter namens Lelutour dem Jungen Luc mit einem Strauß Brennesseln auf die Unterarme. Auf Lucs Haut erscheinen alsbald Rötungen, die sich als entzifferbare Großbuchstaben entpuppen. Und an anderer Stelle wird geschildert, wie einem mittelalterlichen Helden mithilfe von magnetischen Nadeln ein »dunkelgraues Sternenmonogramm« unter die Epidermis tätowiert wird, das einer geheimnisvollen Anziehung nach Norden unterliegt.⁴⁵

Roussel bleibt bei diesen extravaganten »Textträgern« (*porte-texte*) nicht stehen.⁴⁶ Zum einen entfaltet er ein ganzes Spektrum unterschiedlichster Schreiboberflächen, das von Knochen und Wachs über Schiefertafel, Seide, Pergament und Papier bis hin zu Metall- und Goldplatten reicht. Zum anderen bringt er in seiner Schilderung der einzelnen Etappen des Parkrundgangs noch andere, mit der Haut verwandte Oberflächenmaterialien ins Spiel, um die ästhetischen Effekte von Canterels maschinellen Anordnungen zu erklären – beispielsweise Fingernägel, die durch die Applizierung einer Folie aus Zinn zu funkelnden Spiegeln werden, oder Haare, die, ähnlich wie die Saiten eines Streichinstruments, in Schwingung versetzt werden und Musik erzeugen.⁴⁷ Auch die kegelförmigen Vertiefungen, die in der Schlusspassage durch die Licht- und Luftwirkung der Tarotkarten in die Haut gebohrt werden, um auf diese Weise explosive Kügelchen zu gewinnen, gehören in diesen Zusammenhang.⁴⁸

Es sind solche Schilderungen, an die Rebecca Horn anschließt, wenn sie die Hervorbringung von Kunst an die Oberfläche des lebendigen Körpers zurückbindet. Dieser Anschluss ist allerdings kein ungebrochener, glatter. Roussel spricht nicht von Extensionen und widmet dem menschlichen Tastsinn, von kurzen Passagen abgesehen, keine besondere Aufmerksamkeit. Zudem bleiben seine Maschinen fiktive Objekte der

Literatur, während Rebecca Horn mit faktischen Instrumenten arbeitet, die aus Holz, Stoff und anderen Materialien gefertigt sind.

Vielleicht ist das der Grund, warum ihre frühen Arbeiten immer wieder wie Ausschnitte oder Momentaufnahmen der komplexen Anordnungen wirken, die in *Locus Solus* beschrieben werden. Selbst wenn es sich – wie beim *Überströmer* – um »Objekt-Maschinen« handelt, sind diese Arbeiten außerhalb der extremen Dimensionen angesiedelt, die für Roussels Maschinen typisch sind. Während diese nahezu ungebunden zwischen Mikro- und Makrokosmos changieren, bewegen sich die Instrumente und Objekte von Rebecca Horn fast durchgängig auf dem Niveau mittlerer Größe. Anders als spätere Werke verzichten diese Arbeiten auch auf jeden Einsatz von elektromagnetischen und chemischen Effekten, die in *Locus Solus* dagegen eine entscheidende Rolle spielen. Insgesamt ist die Zusammensetzung der frühen Maschinen Rebecca Horns auch deutlich weniger heterogen als bei Roussel.

Genau diese Beschränkungen sind es aber, die es der Künstlerin umgekehrt erlauben, ihre Instrumente und Aktionen auf eine noch radikalere Weise zu kontextualisieren, als dies bei Roussel der Fall ist. Während dieser nämlich mit einer Sprache arbeitet, die einen vergleichsweise anonymen und zeitlosen Raum darstellt, setzt Rebecca Horn in ihren Aktionen bestimmte Personen (Akteurinnen und Akteure) ein, die mit den von ihr angefertigten Objekten in einer genau umschriebenen Landschaft und oft auch zu genau bestimmten Tageszeiten agieren.

Zwar hat auch Roussel seine maschinellen Anordnungen mit externen Faktoren wie dem Wetter verbunden (die schwebende *Démoiselle* in *Locus Solus*, das Gewitter und Djizmés Bett in *Eindrücke aus Afrika*). Rebecca Horn versetzt die Komponenten im inneren Milieu ihrer Aktionen aber in derart intensive Interaktion, dass sich bei ihr auch die Wechselwirkungen mit dem äußeren Milieu vervielfachen. Der Übergang vom Körper zur Kunst wird damit zu einem kollektiven »intraaktiven« Prozess, der zugleich unumkehrbar und ergebnisoffen ist.⁴⁹ Wir haben es tatsächlich mit »Aktions-Experimenten« zu tun.

Das liegt auch daran, dass Rebecca Horn in den späten 1960er-Jahren über den Zugang zu einer Programmatik verfügt, die für Roussel noch nicht erreichbar war. Ihre Werke weisen, kurz gesagt, spezifische Aspekte der *Kybernetik* auf – wenn man darunter einmal nicht die von Nobert Wiener begründete Wissenschaft des *command and control* versteht, sondern jene Tradition einer performativen, nicht modernen Ontologie, die sich vor allem im Großbritannien der Nachkriegszeit herausbildete.⁵⁰

Tatsächlich ist nicht ausgeschlossen, dass die Künstlerin 1971/72 während ihres Aufenthalts in London die Arbeit des unter anderem von Gregory Bateson inspirierten (Anti-)Psychiaters Ronald D. Laing näher kennenlernte. Schon Mitte der 1960er-Jahre hatte Laing Vorträge am Institute of Contemporary Art in London gehalten und in seinen ohnehin populären Büchern hatte er die Erfahrung der Psychose mit dem Kreativ-Werden von Künstlern in Verbindung gebracht.

In seiner *Phänomenologie der Erfahrung* schildert Laing zum Beispiel die psychotische Phase des Bildhauers Jesse Watkins, die neben einer ungewöhnlichen Kreativität auch die außerordentliche Erfahrung eines Nas-horn-Werdens beinhaltet. Anfang der 1970er-Jahre war zudem der autobiografische Bericht einer früheren Patientin Laings erschienen. Mary Barnes schildert darin, wie sie über eine »Reise durch den Wahnsinn« zur Kunst gefunden hatte.⁵¹

1972, im Kontext der legendären, von Harald Szeemann organisierten *documenta 5*, weist Rebecca Horn auf ihre Verbindungen zu dieser Art von Kybernetik hin, wenn sie über ihre künstlerische Tätigkeit schreibt: »Erfahrungen im Bereich der interpersonellen Wahrnehmung sind die Grundlage meiner Arbeit.«⁵² Mit diesem Statement bezieht sie sich zumindest implizit auf Laing, der den Begriff der interpersonellen Wahrnehmung prägte, um Perzeptionen nicht länger als einfache, irgendwie direkte psychologische Phänomene zu beschreiben, die sich wie von selbst zwischen einem frei stehenden Subjekt und der ihm gegenüberliegenden Objektwelt einstellen, sondern als Konstruktionen eines komplexen, im weitesten Sinne sozialen Prozesses zu fassen suchte.

Vereinfacht gesagt setzt Laing dabei die Wahrnehmungen, die ein Selbst vom Verhalten einer anderen Person hat, in Beziehung zu den Wahrnehmungen, die diese andere Person vom Verhalten des Selbst hat. Im Anschluss an die Untersuchungen von Bateson zur zirkulären Kausalität von Kommunikation stellt er die Wahrnehmung des Selbst in ein Rückkopplungsverhältnis zur Wahrnehmung des anderen.

In seinem Buch *Interpersonelle Wahrnehmung* erläutert Laing sein Grundkonzept wie folgt: »Vielleicht bin ich nicht einmal imstande, mich selbst so zu sehen, wie andere mich sehen, aber ich nehme von ihnen beharrlich an, daß sie mich in dieser oder jener Weise sehen, und mein Handeln geschieht stets im Lichte der tatsächlichen oder eingebildeten Haltungen, Meinungen, Ansprüche usw., die andere in bezug auf mich haben.«⁵³

Genau solche *feedback loop*-Aspekte von Wahrnehmung sind es, die Rebecca Horn in ihren Aktionen mithilfe der von ihr konstruierten Instrumente erkundet. Das Grundprinzip dieser experimentellen Performances lautet: »Jede Aktion hat eine zentrale Figur, auf die sich alle Handlungen beziehen. Sie trägt das Instrument, durch das die anderen Teilnehmer mit ihr kommunizieren.«⁵⁴ An dieser wechselseitigen medialen Kommunikation macht sich der Prozess der Wahrnehmung fest.

Interperzeptionen

Exemplarisch eingelöst wird dieses Prinzip durch die vielleicht bekannteste ihrer frühen Arbeiten. *Einhorn* lautet der Titel des zwölfminütigen Super-8-Films von 1970, der die gleichnamige Aktion dokumentiert. Über den Titel wird zunächst die Verbindung zur individuellen Mythologie der Künstlerin bekräftigt. Außerdem wird suggeriert, dass es sich um eine Variation über das alte Thema des flüchtigen Fabelwesens handelt. Tatsächlich zeigt die rudimentäre Handlung des Films das unvermittelte Erscheinen eines Einhorns auf einem Waldweg, sein Hin- und Herstreifen auf einem Kornfeld und sein ebenso unvermitteltes Verschwinden.

Aber die Suggestion ist nicht von Dauer. Schnell erweist sich, dass das Einhorn hier nicht als Märchenfigur, sondern als hybrides Wesen in Szene gesetzt wird, das aus humanen und nonhumanen Komponenten besteht (Abb. 7) – halb Frau, halb Instrument, fast schon eine mythologische Cyborg-Göttin im Sinne Haraways.⁵⁵

Zum Einhorn wird die ins Bewegungsbild tretende Akteurin nämlich dadurch, dass mithilfe von weißen Körperbandagen eine stabförmige »Extension« auf ihrem Kopf angebracht wurde, die im doppelten Sinne als Antenne erscheint: einmal technologisch, als Vorrichtung zum Senden und Empfangen von Signalen; einmal biologisch, als Körperglied, das dem Abtasten und Erfühlen der Umgebung dient. Dementsprechend sind es auch nicht die traditionellen Ideen der Flüchtigkeit, des Guten oder der Jungfräulichkeit, die durch diesen Auftritt des Einhorns aufgerufen werden. Das Einhorn von Rebecca Horn steht vielmehr für die konkrete, nicht zuletzt durch Rilke in die Vorstellungswelt der Moderne eingebrachte Verbindung zwischen dem Fabelwesen und dem Tastsinn. Fast möchte man sagen, dass das hybride Wesen, das im Zentrum dieser gefilmten Aktion steht, durch eine Verkopplung von Körper und Technik jene bekannte mittelalterliche Darstellung kondensiert und aktualisiert, in der die *dame à la licorne* mit ihrer Hand das Horn des Einhorns berührt (Abb. 8).⁵⁶

Im zugehörigen Text erläutert die Künstlerin, dass es sich bei dem »Instrument« für diese Aktion um einen Stab aus Holz handelt. Der Zweck dieses Instruments bestehe darin, so erklärt sie in einer an die Medienkunst der 1920er-Jahre erinnernden Terminologie, die Gehbewegungen der Akteurin zu »steigern«.⁵⁷ Die Gehbewegungen von »Angelika« zeichneten sich nämlich dadurch aus, dass diese Akteurin anscheinend genau wisse, wie man beim Gehen »ausschließlich nur die Beine« bewege, während der Rest des Körpers wie »eingefroren« sei.⁵⁸ Dieses implizite Wissen wird durch die Rückkopplung des eigens angefertigten Instruments zur Wahrnehmung gebracht, und zwar in doppelter Hinsicht.

Zum einen bringt die Künstlerin durch die Anpassung und Erprobung des Instruments, also das gemeinsame Festlegen von »Proportionen,

Schwere und Höhe«, der Akteurin die Besonderheit ihrer Gehbewegungen selbst zu Bewusstsein. Der Stab auf dem Kopf, das künstliche Horn verändert in diesem Sinne die Wahrnehmung seiner Trägerin. Zugleich werden damit die Wahrnehmungen, die die übrigen Teilnehmer dieser Aktion (die Künstlerin selbst, der Kameramann usw.) von »Angelika« haben, transformiert, und diese Wahrnehmungen wirken dann wiederum – interpersonell – auf die Akteurin zurück.

Zum anderen dient das stabförmige Objekt im Film dazu, die Aufmerksamkeit des Betrachters oder der Betrachterin auf die Besonderheiten der Gehbewegungen zu lenken. Dies geschieht vor allem dadurch, dass das weiße Horn die sonst kaum erkennbaren Aufwärts- und Abwärtsbewegungen des Körpers während des Gehens wiederholt vor einem schwarzen Hintergrund sichtbar macht, vor den Schatten auf dem Waldweg ebenso wie vor dem dunklen Wald am Rand des Kornfelds (Abb. 9).

Die Hervorbringung dieses Effekts kann mit einem Verfahren verglichen werden, das bereits in den klassischen Bewegungsstudien des Experimentalphysiologen Etienne-Jules Marey zum Zuge kam. Auch bei Marey trugen die Testpersonen helle Hüte oder weiße, am Rücken befestigte Stäbe, um, während sie an einem schwarzen Hintergrund vorbeiliefen, deutliche Markierungen auf den chronophotografischen Platten zu hinterlassen (Abb. 10). Andere Physiologen fertigten auf der Grundlage solcher Aufnahmen dreidimensionale Modelle der menschlichen Gehbewegungen an, in denen die Aufwärts- und Abwärtsbewegungen des Körpers mit Kopfstangen verdeutlicht wurden (Abb. 11). Auf vergleichbare Weise »steigert« die Kopfextension des *Einhorns* von Rebecca Horn die Wahrnehmung der Betrachterin oder des Betrachters.

Der gezielte Einsatz von Rückkopplungen zur Intensivierung von Wahrnehmung zeigt sich noch an weiteren Arbeiten mit Körperextensionen. So wird durch das umgekehrt geschwungene Doppelhorn von *Cornucopia*, das Mund und Brüste miteinander verbindet, »das eigene Wahrnehmungsvermögen [...] zu einem Dreieck ausgedehnt«, ⁵⁹ d. h. einer Extension unterworfen, um den eigenen Körper auf neuartige Weise zu

erfahren (Abb. 12). Konkret auf das Taktile ausgerichtet wird dieses Vorgehen in der Aktion *Handschuhfinger*, bei der lange, leichte Holzröhren auf die Finger gesetzt werden, um die Beweglichkeit der Hände »durch eine neue modale Praxis« wahrnehmen zu können: »Ich fühle, wie ich berühre, sehe, wie ich greife, und kontrolliere die Entfernungen zwischen den Objekten und mir.«⁶⁰ Die interpersonelle Wahrnehmung wird hier zu einer Verknüpfung zwischen den unterschiedlichen Sinnesmodalitäten einer Person. Sie gewinnt synästhetische Qualität.

Bei der Übung *Mit beiden Händen gleichzeitig die Wände berühren* (Abb. 13) werden Fingerextensionen dazu benutzt, um einen Raum von innen abzutasten. Auch in diesem Fall wird nicht nur dem durch Hebelwirkung gesteigerten Tastgefühl *zugesehen*, es wird ihm ebenso *zugehört*. Wie der entsprechende Tonfilm verdeutlicht, erzeugen die an den Wänden entlang geführten Handschuhfinger ein akustisches Kratzen, das, zusammen mit den Gehgeräuschen, die die Schuhabsätze der Akteurin (eine Extension des Fußes) auf dem Parkett erzeugen, den fraglichen Raum in diesem zusätzlichen Register der Sinneswahrnehmung erschließt. Auch hier geht die interpersonelle Wahrnehmung in eine intermodale Wahrnehmung über, in eine Interperzeption.

Vor diesem Hintergrund wird verständlich, warum die Künstlerin in den Statements, die ihre frühen Arbeiten begleiten, nicht nur allgemein von Empfindungen und Vorstellungen oder von Wünschen, Projektionen und Identifikationen spricht, die mit den von ihr gebauten Instrumenten verbunden sind.⁶¹ Deutlich spezifischer, nämlich in einer an Laing (und Bateson) orientierten Terminologie adressiert sie »Erlebniszfelder«, »neue Formen von Interaktionsritualen« und das »Gefühl einer Initiation«.⁶² Tatsächlich ist es Bateson gewesen, der früher als Laing von einer *initiation ceremony* gesprochen hat, um die angemessene therapeutische Begleitung der psychotischen Erfahrung zu beschreiben.⁶³

Umgekehrt ist aber die Terminologie von Laing geeignet, einige weitere Aspekte von Rebecca Horns frühen Arbeiten zu beleuchten. So beispielsweise, wenn er sagt, dass »personale Erfahrung« die jeweilige

Umgebung »in ein Intentions- und Aktionsfeld« transformiert,⁶⁴ was als Beschreibung der besonderen Erfahrungsform dienen kann, die die »Personal Art« von Rebecca Horn ausbilden soll; oder wenn Laing betont, dass »das Innere« nichts anderes ist als »unser persönliches Idiom beim Erfahren unserer Körper, anderer Leute, der belebten und unbelebten Welt«,⁶⁵ was eine Erklärung für das Arbeiten der Künstlerin mit eigens hergestellten Instrumenten bietet; oder wenn es bei Laing heißt: »Meine Erfahrung ist nicht in meinem Kopf. Meine Erfahrung von diesem Zimmer ist draußen im Zimmer«,⁶⁶ was die besondere Aufmerksamkeit beschreibt, die Rebecca Horn ihren Atelier-Wohnungen in Berlin und New York oder, in *La Ferdinanda* (1981), einer Medici-Villa gewidmet hat.

Aus medientheoretischer Sicht ist es aufschlussreich, diese Engführung mit Blick auf einen anderen Pionier der interpersonellen Psychologie etwas weiter zu vertiefen, der von Laing mehrfach zitiert wird. Fritz Heider kommt in seinem umfassenden Werk *Die Psychologie interpersonaler Beziehungen* auf die Unterscheidung zwischen Ding und Medium zurück, die er in einem folgenreichen Aufsatz aus den 1920er-Jahren getroffen hatte.⁶⁷

In seiner Abhandlung von 1958 erklärt Heider erneut, dass als *Dinge* jene »realen festen Objekte« zu verstehen sind, die Eigenschaften wie Form und Farbe aufweisen und sich in bestimmten Positionen eines echten Raums befinden.⁶⁸ Als *Medien* definiert er demgegenüber jene Muster von Licht- oder Schallwellen, die wir üblicherweise zwar nicht als solche wahrnehmen, die uns die Wahrnehmung von Dingen aber erst ermöglichen.⁶⁹

In diese Terminologie übersetzt könnte man sagen, dass Rebecca Horn in ihrer künstlerischen Arbeit *Dinge* einsetzt, um mit ihrer Hilfe *Medien* erfahrbar zu machen. So lenkt der Holzstab von *Einborn* die Aufmerksamkeit auf Lichtverhältnisse und Körperbewegungen; der *Körperfächer* setzt den Wind ins Bild, der die Performance begleitet; und die röhrenartigen Fingerverlängerungen aus der Übung *Mit zwei Händen gleichzeitig die Wände berühren* lassen die besondere Akustik des Raumes deutlich werden, in dem die Übung stattfindet.

Die Rolle des Tastsinns würde sich damit zusätzlich verdeutlichen. An ihm setzt Rebecca Horn deswegen an, weil dieser Sinn nach Heider mit einem Minimum an Mediatisierung auskommt, ähnlich wie der Geschmackssinn.⁷⁰ Eben deswegen eignet er sich dazu, die anderen Sinnesmodalitäten von Grund auf zu erschließen.

Aus Heiders Perspektive lässt sich sogar die besondere Wirkungsweise dieser Kunst besser erfassen: Wie bei den Vexierbildern der Gestaltpsychologie ist für die Werke der Künstlerin das plötzliche »Umkippen« einer Fokussierung zentral, die von der Ebene der Dinge auf die der Medien wechselt. Insofern ginge es der Medienkunst von Rebecca Horn nicht einfach nur darum, durch Extensionen eine Steigerung der Wahrnehmung zu erreichen. Vielmehr zielte sie darauf, *Wahrnehmen wahrzunehmen*.⁷¹

Eben darin erweist sich diese Kunst als eine eminent kybernetische, und vielleicht ist es nicht übertrieben, in ihr die Umsetzung jener innovativen, ergebnisoffenen Praxis der wechselseitig performativen Anpassung von Personen und Dingen zu erkennen, die, folgt man Andrew Pickering, in Kingsley Hall *nicht* realisiert wurde. Nach Pickering agierte Laing zwar insofern stärker im Sinne der britischen Kybernetik, als er sich – anders als etwa Grey Walter und Ross Ashby – voll und ganz den Idealen einer »symmetrischen, offenen und wechselseitigen Interaktion« verpflichtet sah. Insofern sich »Interaktion« in Kingsley Hall aber nahezu ausschließlich auf das Zusammenwirken von humanen Akteuren bezog, blieb er deutlich hinter Walter und Ashby zurück, die in ihre Arbeit auch technische Objekte miteinbezogen.⁷²

Produktive Blockaden

Es sind aber nicht nur Körper-, Kopf- und *Handbewegungen*, die Rebecca Horn durch ihre kybernetischen Experimente erkundet. Wie *Einhorn* andeutet, wird auch die Bewegungslosigkeit des Körpers, von der starren Haltung (dem »Eingefrorensein« der Gehenden) über die willkürliche

Behinderung bis hin zur erzwungenen Festsetzung, in diese Versuche einbezogen. Die Strategien des *feedbacks* setzen sich damit in einer Art Dialektik fort: Der Tastsinn wird jetzt nicht mehr nur als aktiver Botschafter der Berührung betrachtet, sondern ebenso als passive Instanz der Abschirmung und Isolation.

Zwar führen die Extensionen deshalb vom Körper zur Kunst, weil sie für eine Vergrößerung von Ausdrucksbewegungen und eine Erweiterung des Wahrnehmungsprozesses stehen. Zugleich ermöglichen sie aber eine Praxis des Festhaltens und Stillstellens, die für diese Kunst nicht weniger charakteristisch ist.

Besonders eindrücklich führen dies die *Arm-Extensionen vor Augen* (Abb. 14). Körper, Beine und Arme der Akteurin dieser Performance sind kreuzweise mit roten, verbandsähnlichen Bandagen verschnürt. Das ist schon die erste Ebene der Extension, einerseits insofern die Bandagen die Haut der Akteurin erweitern, andererseits und besonders aber insoweit die Verbände, die üblicherweise Blutungen stillen sollen, hier wie von Blut durchtränkt sind. Ihre Farbe ist nicht weiß, sondern rot. Sie tragen das Innere des Körpers nach außen.

Die besondere Form dieser Extension – die Bandagierung – macht die Akteurin bewegungslos »wie eine Mumie«. Sie kann keinen Schritt mehr gehen, sich kaum vor- oder zurückbeugen. Zudem stecken ihre Arme in ebenfalls rot bandagierten, »dick wattierten Armstümpfen«, die bis auf den Boden hinabreichen.⁷³

Das wäre der zweite Aspekt der Extension. Ähnlich wie Krücken oder Gehstöcke verlängern die wattierten Stümpfe die Arme der Akteurin. Doch statt ihr wie einem Verletzten oder Versehrten dabei zu helfen, sich erneut bewegen zu können, stellen sie für die Akteurin ein echtes Hindernis dar: »Jegliche Bewegung wird unmöglich.«⁷⁴

Die *Arm-Extensionen* machen damit eine wesentliche Errungenschaft des aufrechten Gangs – die freie Bewegung von Armen und Händen – wieder rückgängig. Die Arme dienen hier nur noch als »Gleichgewichtsstützen« für den gefesselten Körper.⁷⁵ Gerade darin liegt umgekehrt

allerdings ihr taktiles Potenzial. Weil die Arme den Boden berühren, können sie eine Fläche erkunden, die sonst nur zum Stehen dient und als solche kaum wahrgenommen wird. Die willkürlich gesetzte und in Kauf genommene Behinderung erschließt neue Erfahrungen.

Auch der *Überströmer* (Abb. 15) nutzt eine Extension des Körpers, um eine Figur der Bewegungslosigkeit zu inszenieren. Allerdings ist es hier kein umschriebenes Körperglied, das verlängert oder vergrößert wird, und auch der Tastsinn spielt keine entscheidende Rolle. Diese »Objekt-Maschine« verlagert vielmehr das gesamte System der Blutgefäße vom Körperinneren nach außen.⁷⁶ Sie sperrt den Akteur in einem aus durchsichtigen Schläuchen gebildeten Käfig ein, in dem rote Flüssigkeit zirkuliert.

Wiederum ist dies nur ein erster Aspekt der Extension. Denn ähnlich wie bei den *Arm-Extensionen* soll auch hier entstehen, was man buchstäblich als »Blutbild« bezeichnen könnte. Das ist der zweite extensive Aspekt: Durch das »pulsierende Ader-Gewand« wird die Blutzirkulation auf dem Körper sichtbar.⁷⁷

Voraussetzung für diese neuartige Form von Bild ist aber erneut eine Stillstellung, eine Festsetzung. Der *Überströmer* ist zugleich ein Überwältiger. Er »zwingt« die »bewegungslose Person« in sein kontinuierliches Funktionieren hinein, nimmt sie gefangen, setzt sie fest wie in einem Käfig.⁷⁸

Auch diese Arbeit greift übrigens auf die Ikonografie der biomedizinischen Wissenschaften des 19. Jahrhunderts zurück. Tatsächlich wurden in den 1880er-Jahren Kühlhauben und -decken aus Kautschukschläuchen für den medizinischen Gebrauch angeboten, die den Kopf oder den ganzen Körper in vergleichbarer Weise verhüllten und stillstellten (Abb. 16).

Das dritte und aus heutiger Sicht meistsagende Beispiel in dieser frühen Reihe ist der *Messkasten* (Abb. 17). Dieser setzt eine ähnliche Zwangssituation wie der *Überströmer* in Szene. Zugleich suggeriert der Titel eine Verwandtschaft zu den Methoden der Anthropometrie des 19. Jahrhunderts, in der menschliche Körper durch eine Vielfalt von Instrumenten abgetastet und vermessen wurden.⁷⁹

Im *Messkasten* ist die Akteurin in einem hochkant stehenden, viereckigen Metallgestell eingeschlossen, in dessen vertikale Streben eine Vielzahl von silbernen, in regelmäßigen Abständen horizontal angebrachten Metallstäben montiert sind. Diese Stäbe lassen sich zugleich als Objektivierung und als Multiplizierung von tastenden Fingern verstehen (erster Aspekt der Extension). Sie sind mit stempelförmigen, abgeflachten Endungen versehen und können im Rahmen auf präzise Weise vor- und zurückgeschoben werden.

Sobald die Akteurin nun im Inneren des Gestells steht, werden die Stäbe dazu benutzt, ihren Körperumriss von den vier Ecken aus zu fixieren. Während Plinius die Entstehung der Malerei bekanntlich auf das Nachzeichnen eines Schattens auf der Wand zurückgeführt hatte, legt der *Messkasten* eine andere Genealogie der Kunst nahe. Er ermöglicht es, die Silhouette des Körpers zu einer bestimmten Stellung der Stäbe zu *veräußern*, was hier aber zugleich abbilden *und* vermessen heißt (zweiter Aspekt der Extension). Mit der Kunst ist schon die Wissenschaft da – und umgekehrt.

Im gleichen Atemzug wird die Akteurin im Inneren des Gestells aber gefangen. In überaus prägnanter Weise wird damit wahrnehmbar gemacht, dass das, was Wissenschaftler üblicherweise als *data* bezeichnen, eigentlich *capta* heißen müsste, wie Laing einmal bemerkt hat.⁸⁰ Das Gegebene ist demzufolge immer auch das Gefangene, das Festgesetzte. Messstäbe, so könnte man dies pointieren, fungieren immer auch als Gitterstäbe. Oder: Messungen reduzieren sich nicht auf das sachliche Sammeln von »bloßen« Daten, sondern sind stets das Resultat eines vorgängigen Einfangens und Festsetzens von Phänomenen.

Selbst hier ist aber noch eine Wendung möglich. Die Einschließung ist bei Rebecca Horn nämlich keine ultimative Sackgasse, keine ausweglose Fixierung. Sie markiert auch eine höchste Konzentration, einen Ruhe- und Schutzpunkt für den erneuten Aufbruch zu neuen Aktionen, neuen Kommunikationen, neuen Perzeptionen und Interperzeptionen. Das deuten Arbeiten wie *Körperfächer* oder *Die sanfte Gefangene* an, und die *Kakadu-Maske* (Abb. 18) zeigt es ganz ausdrücklich.

Diese Maske verdeckt das Gesicht der Künstlerin in vollständiger Weise durch zwei ineinandergreifende, geschlossene Flügel aus weißen Federn. Eine davor stehende Person kann die ineinandergreifenden Federn aber teilen, dadurch die Maske öffnen, ihren eigenen Kopf ebenfalls hineinstecken und die Kopfhaut der Künstlerin berühren: »Die Federhülle isoliert uns von unserer Umgebung und zwingt uns zu einer gemeinsamen vertrauten Isolation.«⁸¹ Die Extensionen erscheinen hier nicht länger als Gefängnis, sondern als Schutzraum, der eine neue Gemeinsamkeit des Tastens, der Mitteilung und der Kunst möglich macht.

Einschränkung und Befreiung

Im Rückblick auf ihre Werke aus den 1970er-Jahren hat Rebecca Horn den Aspekt der Abschirmung, des taktilen Schutzes, hervorgehoben. So erklärt die Künstlerin im Gespräch mit Germano Clement: »Wenn man sich meine frühen Arbeiten ansieht, entdeckt man immer eine Art Kokon, durch den ich mich selbst zu schützen versuchte.« Als Beispiel verweist sie auf die Fächer zurück, in denen sie sich einschließen und isolieren konnte, die zugleich aber auch wieder geöffnet werden konnten, um andere Personen in vertrauliche Rituale einzubeziehen. »Diese Intimität des Fühlens und Sich-Mitteilens war ein ganz zentrales Element meiner Performances.«⁸²

Die Akzentuierung lässt sich als eine erneute, sozusagen über den Umweg der Kybernetik erfolgende Rückkehr zu Roussel verstehen, sind doch fast alle Figuren in dessen Romanen zumindest zeitweise auch eingeschlossene oder Gefangene. Das gilt für die lebendigen Toten, die in dem gekühlten Glaskasten von *Locus Solus* untergebracht sind, genauso wie für die Schiffbrüchigen in *Eindrücke aus Afrika*, die sich in der Gewalt von König Talou befinden. Es gilt für Lucius, der, dem Wahnsinn verfallen, in *Locus Solus* weilt, und es gilt für Naïr, der, bei Talou in Ungnade gefallen, als lebende Statue auf einen Sockel gefesselt wird, dazu verurteilt, seinerseits Fesseln anzufertigen.

Auch wenn es nicht allen diesen Gefangenen gelingt, sich aus ihrer Lage zu befreien, so schaffen sie doch erstaunliche Räume der Empfindung und Vermittlung. Lucius gelingt es, mithilfe von Ahle und Lichtstrahlen Rillen in eine Wachstafel zu zeichnen, die durch einen akustischen Apparat in heilsamen Gesang verwandelt werden. Naïr gewinnt aus Obstschalen, die Insektenkokons ähneln, hauchdünne Fäden, aus denen er an seinem Webstuhl Moskitonetze fertigt, während er seine komplizierte Arbeit durch tonlos rezitierte Sätze reguliert. So betrachtet dienen auch Roussels Maschinen der Abschirmung und dem Schutz.

Lange bevor es Sensoren, Tracker und Tracer gibt, thematisieren Raymond Roussel und Rebecca Horn also das, was wir den Tastsinn der Medien genannt haben. Roussel ersinnt eine Vielzahl von maschinellen Anordnungen, die die menschlichen Tätigkeiten des Tastens und Berührens übernehmen – von der mechanischen Tarotkarte in *Locus Solus*, deren Lichtkegel sich in die Haut bohren, bis hin zu der bemerkenswerten Malmaschine in *Eindrücke aus Afrika*, die Lichtsignale in Farbtupfer verwandelt.

Rebecca Horn folgt ihm darin, wenn sie mit ihren frühen Objekten und Aktionen nicht nur die Aktivität, sondern auch die Passivität des Tastsinns erkundet, die ambulatorische Offenheit des *Einhorn*s ebenso wie die Einschließung und Stillstellung des *Messkastens*. Mit den kinetischen Skulpturen, die im Anschluss entstehen, materialisiert sich eine Vielzahl von maschinellen Berührungen: Löffel schlagen aneinander, Schuhe treten auf den Boden und Rhinozerhörner treffen aufeinander (*Der Löffelschlaf*, *American Waltz*, *Kuss der Nashörner*).

Es ist offenkundig, dass diese literarischen und künstlerischen Darstellungen taktiler *agency* nicht auf eine Auseinandersetzung mit dem »medientechnischen Apriori« der Gegenwart zielen. Tatsächlich kennen Raymond Roussel und Rebecca Horn gar nicht den Begriff eines solchen Aprioris. Ihre Auseinandersetzung mit dem Tastsinn der Medien entstammt vielmehr einem fest im Aposteriori verankerten, weitgehend selbstbestimmten und ergebnisoffenen Prozess, in dem sich Körper und Kunst, Personen und Dinge, Menschen und Maschinen wechselseitig und

performativ aufeinander beziehen, um Erfahrungen des Neuen hervor-zubringen.

Genau auf diesen Prozess bezieht sich Deleuze, wenn er sagt, dass die maschinellen Anordnungen von Roussel die Differenz »erobern und beglaubigen«. Und genau dieser Prozess ist die Grundlage für die »Aktions-Experimente« von Rebecca Horn, in denen uns der vitale Nutzen, der ästhetische Gewinn und der geradezu therapeutische Effekt des Umgangs mit technischen Objekten vor Augen geführt werden. László Moholy-Nagy prägte die Formel: »*nicht gegen die technik, sondern mit ihr.*«⁸³ Dieser klassischen Devise einer auf das Leben zielenden Medienkunst sind beide, der Schriftsteller wie die Künstlerin, verpflichtet.

Aus dieser Perspektive erscheint das Auf-den-Leib-Rücken der heutigen Medientechnik nicht *per se* als feindlicher Akt. Vielmehr ist in dieser Annäherung zunächst einmal eine, wenn auch verzerrte Erinnerung an den Sachverhalt zu erkennen, dass Medien nichts anderes sind als buch-stäbliche Extensionen des menschlichen Körpers. Sie sind in ihrer Entstehung – davon geht Raymond Roussel ebenso aus wie Rebecca Horn – an die Haut zurückgebunden. Aus dieser Warte unterscheiden sich Smartphones und Tablets nicht *wesentlich* von Armbanduhren und Brillen oder von Kleidern und Make-up.

Damit verschiebt sich der Fokus der theoretischen Aufmerksamkeit. Die Frage nach den Medien wird zu der Frage nach ihrem Gebrauch. Tatsächlich ist der Gebrauch, der in einer konkreten Situation von einer bestimmten Maschine oder einem bestimmten Instrument gemacht wird, für den Schriftsteller ebenso zentral wie für die Künstlerin. Am Gebrauch entscheidet sich, ob die jeweiligen Tätigkeiten befreiend oder beschränkend wirken – oder aber durch die Beschränkung hindurch zur Befreiung finden.

Michel Foucault hat über Roussels Maschinen gesagt, dass sie »auf mehr oder weniger deutliche Weise, mit mehr oder weniger großer Intensität nicht nur Wiederholungen von verborgenen Silben, [...] sondern auch ein Abbild des Verfahrens selbst« sind.⁸⁴ Das bestätigt sich mit Blick

auf die Arbeit der Eingeschlossenen und Gefangenen von *Locus Solus* und *Eindrücke aus Afrika*. Wie Roussel selbst folgen Lucius, Naïr und all die anderen nämlich nicht einfach ihrer Fantasie oder ihrer Einbildungskraft. Stattdessen unterwerfen sie sich einer bestimmten Regel, deren Befolgung sie zu einer anderen und möglicherweise größeren Freiheit führt. Ritualisierung und Formalisierung bedeuten bei Roussel in der Tat zumeist Öffnung und Ausweg.

Rebecca Horn geht in ihren frühen Arbeiten aber kaum anders vor. Während sie leise den Mythos ihres Eigennamens rezitiert, verwebt sie das willkürliche Aufeinandertreffen eines Akteurs und eines Instruments, einer Person und eines Dings, um die Wahrnehmungseffekte zu erkunden, die daraus innerhalb einer gegebenen Gruppe oder in Bezug auf die jeweilige Umwelt resultieren. Mithilfe origineller maschineller Anordnungen, in denen Hörner, Kegel und Spitzen immer wieder auf Oberflächen treffen, schränken also beide, der Schriftsteller und die Künstlerin, ihre jeweilige Kreativität ein, um damit auf umso eigenständigere Weise vom Körper zur Kunst zu gelangen. Sie fangen das Einhorn ein. Genau dadurch aber steigern sie ihre Einbildungskraft.

Beide, so ist zu schließen, befolgen damit den schon zitierten Rat-schlag des Schlangen-Psychiaters aus *Buster's Bedroom*, dass Beschränkung befreiend wirken kann: »You probably think of restraint as a loss of freedom. But if you take that notion and turn it inside-out, upside-down, restraint can liberate you.«⁸⁵ Demzufolge wäre auch der Ausweg aus einer Abtastgesellschaft in keinem Fall gegen die Technik, sondern immer nur mit ihr zu finden.

Quellen

Einleitung 1 Gilles Deleuze, »Postskriptum über die Kontrollgesellschaften«, in ders., *Unterhandlungen 1972–1990*, übers. von Gustav Roßler, Frankfurt am Main 1993, S. 254–262, hier S. 261. 2 Robert Scoble und Shel Israel, *Age of Context. Mobile, Sensors, Data and the Future of Privacy*, North Charleston 2014. 3 Vilém Flusser, *Lob der Oberflächlichkeit. Für eine Phänomenologie der Medien*, Bensheim/Düsseldorf 1993, S. 59. An diesem Punkt konvergieren unsere Überlegungen mit Ausführungen von Derrida, der über die Taktilität des Computers schreibt: »Man müßte die Oberflächen, die räumlichen Ausfüllungen und die Grenzen dieses neuen Wunderblocks beschreiben, an den die Herausschreibung anders rührt, mit einer anderen Art ›Exaktheit‹, zu Recht, oder ›Punktualität‹, von der Tastatur (*clavier*) bis zum Gedächtnis einer sogenannten ›hard-disc‹/›Festplatte.« Jacques Derrida, *Berühren*, Jean-Luc Nancy, übers. von Hans-Dieter Gondek, Berlin 2007, S. 385. Aus medienwissenschaftlicher Sicht siehe dazu insgesamt Christina Lechtermann und Stefan Rieger (Hrsg.), *Das Wissen der Oberfläche. Epistemologie des Horizontalen und Strategien der Benachbarung*, Zürich/Berlin 2015, und aus der Perspektive der historischen Epistemologie François Dagognet, *Faces, surfaces, interfaces*, Paris 1982. 4 Hartmut Winkler, *Switching, Zapping. Ein Text zum Thema und ein parallellaufendes Unterhaltungsprogramm*, Darmstadt 1991, Thierry Bardini, *Bootstrapping. Douglas Engelbart, Coevolution, and the Origins of Personal Computing*, Stanford, CA 2000, Claudia Benthien, *Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse*, 2. Aufl., Reinbek 1999, S. 265–279, sowie Mark Paterson, *The Senses of Touch. Haptics, Affects and Technologies*, Oxford 2007. 5 Lisa Parks, »Points of Departure. The Culture of US Airport Screening«, in *Journal of Visual Culture* 6/2 (2007): S. 183–200, David Parisi, »Fingerbombing, or 'Touching is Good'. The Cultural Construction of Technologized Touch«, in *Senses and Society* 3/3 (2008): S. 307–327, Katherine Hayles, »RFID. Human Agency and Meaning in Information-Intensive Environments«, in *Theory, Culture & Society* 26 (2009): S. 47–72, sowie Mark Andrejevic und Mark Burdon, »Defining the Sensor Society«, in *Television & New Media* 16/1 (2015): S. 19–36. Im deutschsprachigen Raum siehe etwa Florian Sprenger und Christoph Engemann (Hrsg.), *Internet der Dinge. Über smarte Objekte, intelligente Umgebungen und die technische Durchdringung der Welt*, Bielefeld 2015. 6 Bruno Latour, *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, übers. von Gustav Roßler, Frankfurt am Main 2008. 7 Walter Benjamin, »Über einige Motive bei Baudelaire«, in ders., *Gesammelte Schriften, Bd. 1/2*, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schwepenhäuser, Frankfurt am Main 1974, S. 605–653, hier S. 630. Siehe dazu bereits ausführlich Norbert Bolz, *Theorie der neuen Medien*, München 1990, S. 67–110. 8 Marshall McLuhan, *Die magischen Kanäle. Understanding Media* [1964], übers. von Meinrad Amann, 2. Aufl., Dresden/Basel 1995, S. 37 und S. 167–185. 9 Walter Benjamin, »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« [Erste Fassung], in ders., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, hrsg. von Burkardt Lindner, Berlin 2012, S. 7–51, hier S. 39, und McLuhan, *Die magischen Kanäle*, S. 473. 10 Adolf von Hildebrand, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, 3. Aufl., Straßburg 1901, S. 19 f., Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst* [1912], 8. Aufl., Bern 1965, S. 64, Filippo Tommaso Marinetti, »Der Taktilismus. Futuristisches Manifest« [1921], in Wolfgang Asholt und Walter Fähnders (Hrsg.), *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938)*, Stuttgart/Weimar 1995, S. 219–223. 11 Siehe in diesem Sinn auch Siegfried Zielinski, *Archäologie der Medien. Zur Tiefenzeit*

des technischen Hörens und Sehens, Reinbek 2002, S. 9–22 und S. 81. Mit konkretem Blick auf Benjamin und McLuhan siehe dazu auch die exzellente Studie von Klemens Gruber, »Taktile Medien. Theorien aus der Vorgeschichte. Dreieinhalb Vereinfachungen«, in *Maske und Kotturn* 62/2–3 (2016): S. 207–234, die ich leider zu spät entdeckt habe, um sie hier angemessen berücksichtigen zu können. 12 Siehe dazu insgesamt François Dagognet, *La peau découverte*, Paris 1993. 13 Zur Instrumentengeschichte des Horns siehe zum Beispiel Kurt Janetzky und Bernhard Brüchle, *Das Horn. Eine kleine Chronik seines Werdens und Wirkens*, Bern/Stuttgart 1977. 14 Vilém Flusser, »Von den Möglichkeiten einer Leibkarte«, in *Lab. Jahrbuch der Künste und Apparate*, hrsg. von der Kunsthochschule für Medien, Köln 2000, S. 115–124, ders., »Haut«, in *Flusser Studies* 2 (2006), online abrufbar: <http://www.flusserstudies.net/archive/flusser-studies-02-may-2006> (zuletzt aufgerufen: 15. Mai 2017). 15 Flusser, *Lob der Oberflächlichkeit*, S. 19. 16 Eugene Thacker, *Biomedica*, Minneapolis/London 2004, Robert Mitchell, *Bioart and the Vitality of Media*, Seattle/London 2010. Selbst diese Arbeiten können sich aber noch auf Flusser berufen. Wie er in seiner bemerkenswerten Untersuchung des Vampirintenfischs gezeigt hat, ist es eben nicht die Anthropologie, sondern die Biologie, die näheren Aufschluss darüber bietet, worin das mediale Vermögen eines Körpers besteht: »Konkret ist weder Organismus noch die Umwelt, weder Subjekt noch Objekt, weder Ich noch Nicht-Ich, sondern das Zusammentreffen beider.« Letztlich ist dies der Hintergrund, vor dem sich sein Satz versteht, dass die charakteristische Geste der Gegenwart der Druck auf die Taste ist. Siehe Vilém Flusser und Louis Bec, *Vampyroteutibis infernalis. Eine Abhandlung samt Befund des Institut Scientifique de Recherche Paranaturaliste*, hrsg. von Andreas Müller-Pohle, 3. Aufl., Göttingen 2002, S. 37. 17 Thor Hanson, *Federn. Ein Wunderwerk der Natur*, übers. von Nina Sottrell, Meike Herrmann und Daniel Fastner, Berlin 2016. 18 Karen Barad, *Agentieller Realismus. Über die Bedeutung materiell-diskursiver Praktiken*, übers. von Jürgen Schröder, Berlin 2012, S. 76. 19 Hayles, »RFID«, S. 47. Wo nicht anders gekennzeichnet, stammen hier und im Folgenden alle Übersetzungen fremdsprachiger Zitate von mir (H.Sch.). 20 Michel Serres, *La naissance de la physique dans le texte de Lucrèce*, Paris 1977, S. 134. Zur Verkörperung aus kunstphilosophischer Sicht siehe exemplarisch John M. Krois, *Bildkörper und Körperschema. Schriften zur Verkörperungstheorie ikonischer Formen*, hrsg. von Horst Bredekamp und Marion Lauschke, Berlin 2011.

Kapitel 1 1 Lukrez, *Über die Natur der Dinge*, übers. von Klaus Binder, 3. Aufl., Berlin 2015, S. 136. 2 Raymond Roussel, *Locus Solus* [1914], übers. von Cajetan Freund, revidiert von Stefan Zweifel, Berlin 2012, S. 221. Zur grammofonischen »Ritzschrift« siehe László Moholy-Nagy, »Neue Gestaltung in der Musik. Möglichkeiten des Grammophons« [1923], in Krisztina Passuth, *Moholy-Nagy*, übers. von Heribert Thierry, Dresden 1982, S. 308 f. 3 Roussel, *Locus Solus*, S. 221. 4 Raymond Roussel, »Wie ich einige meiner Bücher geschrieben habe«, übers. von Hanns Grössel, in Hanns Grössel (Hrsg.), *Raymond Roussel. Eine Dokumentation*, München 1977, S. 78–97. »Ich möchte auch in diesen Aufzeichnungen Jules Verne huldigen, dem Manne von unvergleichlichem Genie. Meine Bewunderung für ihn ist grenzenlos.« (S. 90). 5 Roussel, *Locus Solus*, S. 226. 6 Gilles Deleuze, »Raymond Roussel oder der horror vacui«, in ders., *Die einsame Insel. Texte und Gespräche von 1953 bis 1974*, übers. von Eva Moldenhauer, hrsg. von David Lapoujade, Frankfurt am Main 2003, S. 107–110, hier S. 109. 7 Siehe beispielhaft Rebecca Horn, »Die Bastille-Interviews I, Paris 1993. Rebecca Horn im Gespräch mit Germano Celant«, in Guggenheim Museum (Hrsg.), *Rebecca Horn*, New York/Ostfildern 1994, S. 23–31, hier S. 29. 8 Marcel Duchamp, *Affectionately, Marcel. The Selected Correspondence of Marcel Duchamp*, übers. von Jill Taylor, hrsg. von Francis M. Naumann und Hector Obalk, Amsterdam 2000, S. 282.

Max Ernst, *Écritures*, Paris 1970, S. 51–53, und Astrid Ruffa, »Roussel lu par Dalí. Logiques imaginatives et figures du Génie«, in François Piron (Hrsg.), *Locus Solus. Impressions de Raymond Roussel*, Dijon 2012, S. 221–231. Siehe ausführlich zu Dalí Kapitel 3. 9 Rebecca Horn, »Die Bastille-Interviews II, 1993. Rebecca Horn im Gespräch mit Stuart Morgan«, in Guggenheim Museum (Hrsg.), *Rebecca Horn*, New York/Ostfildern 1994, S. 33–38, hier S. 34 f. 10 Alexandra Tacke, *Rebecca Horn. Künstlerische Selbstpositionierungen im kulturellen Raum*, Köln/Weimar/Wien 2011. 11 Die Filmgesellschaft *Universal* kontaktierte Roussel in den frühen 1920er-Jahren, um eine Filmversion der *Eindrücke aus Afrika* zu produzieren. Roussel wandte sich in diesem Zusammenhang offenbar an den Filmemacher Alexandre Devarenes. Siehe François Piron, »Entretien avec John Ashbery«, in François Piron (Hrsg.), *Locus Solus. Impressions de Raymond Roussel*, Dijon 2012, S. 279–288, hier S. 283. 12 Armin Zweite, »Rebecca Horns Bodylandscapes. Zehn Anmerkungen über den Wettlauf der Gefühle und das Zeichnen in postmechanischen Zeiten«, in *Rebecca Horn. Bodylandscapes. Zeichnungen, Skulpturen, Installationen 1964–2004*, Ostfildern 2004, S. 13–45, hier S. 36. 13 Raymond Roussel, *Eindrücke aus Afrika* [1910], übers. von Cajetan Freund, München 1980, S. 236. Zur Bedeutung der autobiografischen Einsätze von Rebecca Horn siehe auch Tacke, *Rebecca Horn*, S. 20 f. und S. 75 f. 14 Siehe zum Beispiel Barbara Engelbach, *Zwischen Body Art und Videokunst. Körper und Video in der Aktionskunst um 1970*, München 2001. 15 Giuliana Bruno, »Innenansichten. Die Anatomie der Brautmaschine«, in *Rebecca Horn*, S. 93–111. 16 Alfred Gell, »Vogel's Net. Traps as Artworks and Artworks as Traps«, in *Journal of Material Culture* 1/1 (1996): S. 15–38, hier S. 31 f. (Irrtümlich schreibt Gell allerdings »Judith Horn«.) Zu Fallen und Maschinen siehe auch Hugo Theodor Horwitz, »Über die Konstruktion von Fallen und Selbstschüssen« [1924], in Thomas Brandstetter und Ulrich Troitzsch (Hrsg.), *Das Relais-Prinzip. Schriften zur Technikgeschichte*, Wien 2008, S. 117–146, Marcel Mauss, *Handbuch der Ethnographie*, übers. von Lars Dinkel und Andreas Haarmann, München 2013, S. 77, sowie Hans Blumenberg, *Theorie der Unbegrifflichkeit*, Frankfurt am Main 2007, S. 13 f. Zu digitalen Medien als Fallen siehe Frank Schirrmacher, *Ego. Das Spiel des Lebens*, München 2013, S. 13 f. 17 Roussel, *Locus Solus*, S. 70. 18 Ebd., S. 71. 19 Ebd., S. 256 f. Auf die Bedeutung dieser Reprise hat schon Michel Carrouges hingewiesen. Siehe Michel Carrouges, *Les machines célibataires*, Paris 1954, S. 72. Siehe dazu auch John Tresch, »In a solitary place. Raymond Roussel's brain and the French cult of unreason«, in *Studies in History and Philosophy of Biological and Biomedical Sciences* 35 (2004): S. 307–332, hier S. 314. 20 Roussel, *Locus Solus*, S. 256. 21 Ebd., S. 259. 22 Ebd., S. 262. 23 Henri Bergson, *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist* [1896], übers. von Julius Frankenberger, Hamburg 1991, S. 14. 24 Roussel, *Locus Solus*, S. 136. 25 Ebd., S. 69. 26 Ebd., S. 127. 27 Siehe dazu auch Engelbach, *Zwischen Body Art und Videokunst*, besonders S. 135–140, wo die Bedeutung des Tastsinns im Werk Rebecca Horns erörtert wird. 28 Bazon Brock, »Wiederholte Anmerkungen zu Körperplastik und Körperbemalung (Aus Anlass der Veröffentlichung von Arbeiten Rebecca Horns)«, in *Interfunktionen* 8 (1972): S. 49–55. 29 »Rebecca Horn«, in *Junge Hamburger Künstler*, Eine Ausstellung des Berufsverbandes Bildender Künstler e. V., Hamburg 1970, ohne Paginierung. 30 Ernst Grosse, *Die Anfänge der Kunst*, Freiburg/Leipzig 1894, S. 58. 31 Eckart von Sydow, *Primitive Kunst und Psychoanalyse. Eine Studie über die sexuelle Grundlage der bildenden Künste der Naturvölker*, Leipzig/Wien/Zürich 1927, S. 174. 32 Emil Stephan, *Südseekunst. Beiträge zur Kunst des Bismarck-Archipels und zur Urgeschichte der Kunst überhaupt*, Berlin 1907, S. 121. 33 In diesem Sinn siehe etwa Herbert Spencer, *The Principles of Psychology*, London 1855, S. 456: »Thus, the great diversity of tactual and manipulatory powers possessed by the elephant's proboscis, is not less remarkable than is the creature's high sagacity – a sagacity which, dwelling in so ungainly a body, would otherwise be alto-

gether inexplicable.« 34 Rebecca Horn und Wulf Herzogenrath (Hrsg.), *Rebecca Horn. Zeichnungen, Objekte, Fotos, Video, Filme*, Berlin 1977, S. 34 und S. 41. 35 Marshall McLuhan, *Die magischen Kanäle/Understanding Media*, übers. von Meinrad Amann, 2. Aufl., Dresden/Basel 1995. Die 1964 erschienene Originalausgabe trägt den Titel *Understanding Media. The Extensions of Man*. Siehe dazu ausführlich Kapitel 4. 36 Claude Bernard, *Einführung in das Studium der experimentellen Medizin* [1865], übers. von Paul Szendrői, hrsg. von Karl E. Rothschild, Leipzig 1961, S. 19. 37 Horn und Herzogenrath, *Rebecca Horn*, S. 93. 38 Bernard, *Einführung in das Studium der experimentellen Medizin*, S. 20. 39 Horn und Herzogenrath, *Rebecca Horn*, S. 40. 40 Ebd., S. 93. 41 Ebd., S. 36. 42 Bernard, *Einführung in das Studium der experimentellen Medizin*, S. 40. 43 Siehe in diesem Sinne Linda Dalrymple Henderson, »Impressions d'Afrique de Raymond Roussel, le Grand verre de Marcel Duchamp et la fascination exercée par les sciences et la technologie au début du XX^e siècle«, in François Piron (Hrsg.), *Locus Solus. Impressions de Raymond Roussel*, Dijon 2012, S. 161–176, hier S. 175. 44 Roussel, *Locus Solus*, S. 261. 45 Ebd., S. 242 f. und S. 162. 46 Ebd., S. 200. 47 Ebd., S. 179, S. 62 und S. 77. 48 Ebd., S. 259. 49 Zum Begriff der »Intraaktivität« siehe Barad, *Agentieller Realismus*, S. 19 f. 50 Siehe dazu Andrew Pickering, *Kybernetik und Neue Ontologien*, übers. von Gustav Roßler, Berlin 2007, sowie ders., *The Cybernetic Brain. Sketches of Another Future*, Chicago 2010. 51 Siehe Ronald D. Laing, *Phänomenologie der Erfahrung*, übers. von Klaus Figge und Waltraud Stein, Frankfurt am Main 1969, S. 134–153, und Mary Barnes, *Meine Reise durch den Wahnsinn* [1971], aufgezeichnet von Mary Barnes und kommentiert von ihrem Psychiater Joseph Berke, München 1973. Zur Kritik an Laing und Barnes siehe Félix Guattari, »Der geteilte Laing«, übers. von Hans-Joachim Metzger, in ders., *Schizoanalyse und Wunschenergie*, Bremen 1980, S. 44–51. 52 »Rebecca Horn«, in *documenta 5. Befragung der Realität – Bildwelten heute*, Kassel 1972, S. 109 f., hier S. 109. 53 Ronald D. Laing, Herbert Phillipson und A. Russell Lee, *Interpersonelle Wahrnehmung*, übers. von Hans-Dieter Teichmann, Frankfurt am Main 1971, S. 14. 54 Horn und Herzogenrath, *Rebecca Horn*, S. 24. 55 Donna Haraway, »Lieber Kyborg als Göttin! Für eine sozialistisch-feministische Unterwanderung der Gentechnologie«, übers. von Gabi Mischkowski und Nora Räthzel, in dies., *Monströse Versprechen. Die Gender- und Technologie-Essays*, Hamburg 1995, S. 165–184. 56 Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* [1910], Frankfurt am Main 1973, S. 119–121. Siehe dazu insgesamt Dietmar Kamper, *Das gefangene Einhorn. Texte aus der Zeit des Wartens*, München 1983, ein Werk, auf das der Titel dieses Kapitels nicht zufällig anspielt. Zum Einhorn allgemein siehe Chris Lavers, *Das Einhorn. Natur, Mythos, Geschichte*, übers. von Josef Billen, Darmstadt 2010. 57 Horn und Herzogenrath, *Rebecca Horn*, S. 31. Siehe dazu beispielsweise László Moholy-Nagy, *Malerei – Fotografie – Film*, 2. Aufl., München 1927, wo es heißt: »Die Kunst versucht[,] zwischen den bekannten und den noch unbekanntem optischen, akustischen und andern funktionellen Erscheinungen weitgehende neue Beziehungen herzustellen und diese in bereichernder Steigerung von den Funktionsapparaten aufzunehmen zu lassen.« (S. 28, erste Hervorhebung im Original, zweite von mir, H. Sch.). 58 Horn und Herzogenrath, *Rebecca Horn*, S. 31. 59 Ebd., S. 28. 60 Ebd., S. 40. 61 »Rebecca Horn«, in *documenta 5*, S. 109. 62 Horn und Herzogenrath, *Rebecca Horn*, S. 24. 63 Gregory Bateson (Hrsg.), *Perceval's Narrative. A Patient's Account of His Psychosis, 1830–1832*, Stanford, CA 1961, S. xiv. Siehe dazu Pickering, *The Cybernetic Brain*, S. 178. Siehe auch Laing, *Phänomenologie der Erfahrung*, S. 107. 64 Laing, *Phänomenologie der Erfahrung*, S. 17. 65 Ebd., S. 15. 66 Ebd. 67 Fritz Heider, *Ding und Medium* [1926], herausgegeben und mit einem Vorwort versehen von Dirk Baecker, Berlin 2005. Zur Diskussion dieses Textes in der Medienwissenschaft siehe Jörg Brauns (Hrsg.), *Form und Medium*, Weimar 2002. 68 Fritz Heider, *Psychologie der interpersonalen Beziehungen* [1958],

übers. von Georg Deffner, Stuttgart 1977, S. 33. 69 Ebd., S. 36 f. 70 Ebd., S. 36. Heider unterscheidet in diesem Sinn »proximale« von »distalen Reizen«. 71 Heinz von Förster, »Wahrnehmen wahrnehmen«, in Karlheinz Barck u. a. (Hrsg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig 1990, S. 434–443. 72 Pickering, *The Cybernetic Brain*, S. 171–211. 73 Horn und Herzogenrath, *Rebecca Horn*, S. 24. 74 Ebd. 75 Ebd. 76 Ebd., S. 26. 77 Ebd. 78 Ebd. 79 Siehe dazu etwa den Ausstellungskatalog *Misura d'uomo. Strumenti, teorie e pratiche dell'antropometria e della psicologia sperimentale tra '800 et '900*, Florenz 1986. 80 Laing, *Phänomenologie der Erfahrung*, S. 55. 81 Horn und Herzogenrath, *Rebecca Horn*, S. 99. 82 Horn, »Die Bastille-Interviews I«, S. 24. 83 László Moholy-Nagy, *von material zu architektur*, München 1929, S. 13. 84 Michel Foucault, *Raymond Roussel*, übers. von Renate Hörisch-Hellgrath, Frankfurt am Main 1989, S. 68. 85 Rebecca Horn, *Buster's Bedroom. A Filmbook*, Zürich/Frankfurt/New York 1991, S. 75.

Kapitel 2 1 Moholy-Nagy, *Malerei – Fotografie – Film*, S. 36. 2 »Durch drei einsame September-Wochen bin ich 1913 [sic, tatsächlich 1912] alltäglich in der Kirche vor der Statue gestanden, habe sie studiert, gemessen, gezeichnet, bis mir jenes Verständnis aufging, das ich in dem Aufsatz doch nur anonym auszudrücken wagte.« Sigmund Freud, Brief an Edoardo Weiß, 12. April 1933, zitiert nach Ernest Jones, *Sigmund Freud. Leben und Werk*, Bd. 2, übers. von Gertrud Meili-Dworetzki, München 1984, S. 433. 3 Zu den Einzelheiten siehe Jones, *Sigmund Freud*, S. 428–433, sowie die grundlegende Studie von Ilse Grubrich-Simitis, *Michelangelos Moses und Freuds »Wagstück«. Eine Collage*, Frankfurt am Main 2002. 4 Grubrich-Simitis, *Michelangelos Moses*, S. 51, sowie Horst Bredekamp, »Michelangelos Moses als Gedankenfilm. Freuds Ambivalenz gegenüber der Kinematographie«, in Kristina Jaspers und Wolf Unterberger (Hrsg.), *Kino im Kopf. Psychologie und Film seit Sigmund Freud*, Ausstellungskatalog, Berlin 2006, S. 31–37, und Joseph Vogl, *Über das Zaudern*, Zürich/Berlin 2007, S. 7–24. 5 Carlo Ginzburg, *Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst*, übers. von Gisela Bonz und Karl F. Hauber, Berlin 1995, S. 7–44. 6 Siehe Jones, *Sigmund Freud*, S. 428–433, sowie Grubrich-Simitis, *Michelangelos Moses*, S. 13–23. 7 Sigmund Freud, »Der Moses des Michelangelo« [1914], in ders., *Gesammelte Werke, chronologisch geordnet. Bd. X, Werke aus den Jahren 1913–1917*, London 1946, S. 172–201, hier S. 175 und S. 177. 8 *Die Bibel. Die Heilige Schrift des Alten und Neuen Bundes*, Vollständige Deutsche Ausgabe, 19. Aufl., Freiburg 1975, S. 91. 9 Theodor Reik, *Probleme der Religionspsychologie. I. Teil: Das Ritual*, Leipzig/Wien 1919, S. 261. Siehe dazu Grubrich-Simitis, *Michelangelos Moses*, S. 61. Siehe außerdem Ruth Mellinkoff, *The Horned Moses in Medieval Art and Thought*, Berkeley usw. 1970, S. 76–93, Christoph Dohmen, *Mose. Der Mann, der zum Buch wurde*, 2. Aufl., Leipzig 2013, S. 190–208, sowie Thomas Römer, *Les Cornes de Moïse. Faire entrer la Bible dans l'histoire*, Paris 2014. 10 Mellinkoff, *The Horned Moses*, S. 61–75. 11 Siehe dazu Christian Kiening und Ulrich Johannes Beil, *Urszenen des Medialen. Von Moses zu Caligari*, Göttingen 2012, S. 19–36. 12 Siehe dazu auch Jochen Hörisch, *Eine Geschichte der Medien. Vom Urknall zum Internet*, Frankfurt am Main 2004, S. 51–53. 13 Freud schließt sich damit der Auffassung des Kunsthistorikers Henry Thode an, dass die Gesamtkonzeption des Grabmals für Julius II. auf eine Repräsentation von »Charakterbildern«, von »Typen« des menschlichen Wesens gezielt und deswegen die »Vorstellung einzelner historischer Vorgänge« ausgeschlossen habe. Siehe Freud, »Der Moses des Michelangelo«, S. 182–184. 14 Walter Benjamin, »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« [Fünfte Fassung], in ders., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, hrsg. von Burkard Lindner, Berlin 2012 (= *Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe*; 16), S. 207–255, hier S. 211. 15 Jones, *Sigmund Freud*, S. 431, sowie R. Andrew

Paskauskas (Hrsg.), *The Complete Correspondence of Sigmund Freud and Ernest Jones, 1908–1939*, Cambridge/London 1993, S. 183–187. Jones hatte die Diskussion, die er mit Freud über die Michelangelo-Skulptur führte, in einem Brief vom Oktober 1912 begonnen (ebd., S. 165). Zur Geschichte des Gipsabgusses allgemein siehe Rune Frederiksen und Eckart Marchand (Hrsg.), *Plaster Casts. Making, Collecting, and Displaying from Classical Antiquity to the Present*, Berlin 2010. Zu den Gipsabguss-Sammlungen in Wien siehe Simon Weber-Unger (Hrsg.), *Gipsmodell und Fotografie im Dienst der Kunstgeschichte 1850–1900*, Wien 2011, sowie Andrea Domanig, »Was wurde aus Hansens Glyptothek? Zur Geschichte der Gipsabgussammlung an der Akademie der bildenden Künste Wien«, in Beatrix Bastl, Ulrike Hirhager und Eva Schober (Hrsg.), *Theophil Hansen. Ein Resümee*, Weitra 2013, S. 75–96. 16 Benjamin, »Das Kunstwerk« [Fünfte Fassung], S. 216, sowie ders., »Kleine Geschichte der Photographie« [1931], in ders., *Gesammelte Schriften Bd. II/1*, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1977, S. 368–385, hier S. 381 f. 17 Hildebrand, *Problem der Form*, S. 19 f. 18 Freud, »Der Moses des Michelangelo«, S. 172–174 und S. 183. 19 Georg Simmel, »Die Großstädte und das Geistesleben«, in Theodor Petermann (Hrsg.), *Die Großstadt. Vorträge und Aufsätze zur Städteausstellung*, Dresden 1903, S. 185–230, hier S. 203. 20 Freud, »Der Moses des Michelangelo«, S. 173 und S. 177. 21 Ebd., S. 176 und S. 187. 22 Ebd., S. 186. 23 Die in der Erstveröffentlichung des Aufsatzes enthaltene Reproduktion einer Fotografie von Michelangelos Statue trägt den Vermerk: »Mit Genehmigung des Verlags Robert Langewiesche aus dem Band »Michelangelo« der Sammlung »Blaue Bücher.« Siehe*** [Sigmund Freud], »Der Moses des Michelangelo«, in *Imago* 3/1 (1914): S. 15–36, zwischen S. 16 und S. 17. Gemeint ist Max Sauerlandt, *Michelangelo*, Düsseldorf/Leipzig 1911, S. 12. 24 Freud, »Der Moses des Michelangelo«, S. 186. 25 Ebd., S. 186–189. 26 Ebd., S. 188 und S. 200. Siehe dazu und insgesamt Sigrid Weigel, *Literaturals Voraussetzung der Kulturgeschichte. Schauplätze von Shakespeare bis Benjamin*, München/Paderborn 2004, S. 15–38. 27 Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, in ders., *Gesammelte Werke chronologisch geordnet, Bd. II/III*, London 1948, S. 1–642, hier S. 142–150. In der Deutung des Traums »Freund R. ist mein Onkel« erörtert Freud die »unerfreuliche Farbenwandlung« des Barthaars zum Grau, die er auch bei sich »mit Mißvergnügen« bemerkt habe (S. 144). 28 Zur Semiologie und Epistemologie des Abdrucks siehe Ginzburg, *Spurensicherung*, sowie Georges Didi-Huberman, *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, übers. von Christoph Hollender, Köln 1999. Mit Blick auf die Psychoanalyse siehe dazu Jacques Derrida, »Freud und der Schauplatz der Schrift«, in ders., *Die Schrift und die Differenz*, übers. von Rodolphe Gasché, Frankfurt am Main 1976, S. 302–350. 29 Freud, »Der Moses des Michelangelo«, S. 185. 30 Ernest Jones an Sigmund Freud, 23. Dezember 1912, in *The Complete Correspondence*, S. 184. 31 Freud, »Der Moses des Michelangelo«, S. 191. 32 Ebd., S. 194. 33 Ebd., S. 183. 34 Ebd., S. 198. 35 Ebd. 36 Ebd. Siehe dazu auch Derrida, »Freud und der Schauplatz der Schrift«, S. 323. 37 In den Briefen scheut Freud nicht davor zurück, sich direkt mit Moses zu vergleichen. Siehe dazu Grubrich-Simitis, *Michelangelos Moses*, S. 16 f. 38 Freud, »Der Moses des Michelangelo«, S. 190 (Hervorh. von mir, H. Sch.). 39 Ebd. 40 Der Gipsabguss der Moses-Statue in der Wiener Akademie (Sign.: GM-RE-5) wurde in den 1860er-Jahren bei der Gipsformerei Vanni in Frankfurt in Auftrag gegeben. Zu Vanni siehe Dagmar Stutzinger, »Das Geschäft mit der Antike. Die Gipsformer Marco, Antonio und Valentin Vanni«, in Marlene Herfort-Koch, Ursula Mandel und Ulrich Schädler (Hrsg.), *Begegnungen. Frankfurt und die Antike*, Frankfurt am Main 1994, S. 253–261. 41 Jones an Freud, 23. Dezember 1912, in *The Complete Correspondence*, S. 184. 42 Freud an Jones, 26. Dezember 2012, in *The Complete Correspondence*, S. 186, und Freud, »Der Moses des Michelangelo«, S. 192. 43 Grubrich-Simitis, *Michelangelos Moses*,