

Notizbuch Samarkand.

Skizzen einer Stadt von Rebecca Horn

BIRGIT HAEHNEL

Spiegelungen und Brüche

Samarkand – der Name dieser 2500 Jahre alten Stadt ruft stimmungsvolle Bilder des fernen Orients wie aus 1001 Nacht in Erinnerung. Ihre Schönheit ist legendär. Der goldene Glanz der Sonne durchflutet in der Morgenstunde bald alle Gassen und Plätze und lässt die monumentale Pracht islamischer Bauwerke erstrahlen. Ein kühler Schimmer von den türkisblauen Kuppeln der Mausoleen und den lapislazuli-farbenen Kacheln an den Toren der Koranschulen durchtränkt den ausgedörrten Stein. Goldene Schriftzeichen, Arabesken und Plättchen funkeln aus den Majolikamosaiken, die schweres und mächtiges Mauerwerk zieren. Schon bald fließt ein bläulicher Schatten über den trockenen Wüstenboden, der unter sich die Geschichten von funkelnden Edelsteinen, kostbaren Stoffen und wohlriechenden Gewürzen im Gepäck der Karawanenzüge entlang der Seidenstraße begräbt.

So oder ähnlich könnte eine Reisebeschreibung von Samarkand lauten. Rebecca Horns Verse und Fotoarbeiten in ihrem *notebook Samarkand* sprechen von ähnlichen Motiven (Abb. 1 und 2).

»Menschen in Samarkand
ihr Lächeln vereint
Sonne und Gold im Blau«¹

1. Rebecca Horn: Dornen in der Auster des Halbmondes. Notebook Samarkand, 20. August – 6. Oktober 2001, Texte und Bilder von Rebecca Horn, Berlin: Holzwarth 2001, o. S.



Abb. 1: Rebecca Horn: *Notebook Samarkand*, 2001, übermalte Fotografie.

Es handelt sich um Aufzeichnungen einer Reise, die sie laut Buchtitel von August bis Oktober 2001 unternommen haben muss. Die Künstlerin taucht ihre Eindrücke in die alles durchdringenden Blau- und Gelbtöne. Verschiedene Bildfragmente islamischer Bauwerke, arabischer Schriftzeichen, Ornamente sowie flüchtige Körperbilder von Frauen, Männern und Kindern liegen in mehreren Schichten transparent übereinander. Auch Bilder anderer Städte, wie die Medresse »Tschar Minar« (Vier Minarette), ein Wahrzeichen Bucharás, vermischen sich mit den Ansichten von Samarkand. Helle Spiegelungen malen leere Flächen. Ihre scharfen Kanten durchschneiden die Vision von dem einen, in sich kohärenten Bild. Der Blick durchdringt nicht den Stadtraum, sondern ruft bruchstückhaft Ausschnitte, die nie ein Ganzes bilden werden, auf die Bildoberfläche.

Rebecca Horn arbeitete häufig mit Spiegeleffekten. Ein Beispiel ist die Performance *Räume berühren sich in Spiegeln* von 1974/75



Abb. 2: Rebecca Horn: *Notebook Samarkand*, 2001, übermalte Fotografie.

(Abb. 3).² Die Verwendung mehrerer reflektierender Scheiben vervielfacht die Bilder, verschiebt die Proportionen und stört die Imagination des mit sich selbst identischen, ganzen Subjekts. Das Selbstbild zerbricht in viele Erscheinungen, die in mehreren Räumen zu Hause sind und schließlich nichts mehr spiegeln außer weiße Flächen. Hierzu meint Rebecca Horn: »Die Welt ist voller weißer Räume, in denen man Ideen erfinden oder variieren kann. Die Konfrontation mit einem unbekannten Ort kann für einen Fremden sehr viel Kraft vermitteln, wenn ihm plötzlich die Geschichte und die Seele des Ortes mit ganz eigenen Leben entgegen tritt.«³

2. Siehe auch Rebecca Horn: *Mondspiegel*. Ortsbezogene Installationen 1982-2005. Ausst.-Kat. Kunstmuseum Stuttgart, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2005.

3. Rebecca Horn: »Die Bastille-Interviews I. Paris 1993. Im Gespräch mit Ger-



Abb. 3: Rebecca Horn: *Räume berühren sich in Spiegeln*, 1975, Spiegel, Stoff, aus dem Film *Berlin-Übungen* (1974-1975), Privatsammlung.

Die regionalen Paralyzen von Form und Farbe als Ausdruck unmittelbar berührender Erfahrungen, die noch kein Bild ergeben, erinnern an die Welt der Projektionen von Robert Smithsons *Incidents of Mirror Travel in the Yucatan*. 1969 veröffentlichte er seine mit Nancy Holt und Virginia Dawn unternommene Exkursion auf die mexikanische Halbinsel in der Kunstzeitschrift *Artforum*. Durchaus vergleichbar mit Horns *notebook* wählte er die Form eines Reiseberichts, der ebenso subjektive Eindrücke verarbeitet und Erinnerungsspuren nachzeichnet. Die für Reiseberichte typische Ambivalenz zwischen Dokumentation und Fiktion zeigt sich auch in seinen Fotografien. Durch den Einsatz von Spiegeln in unterschiedlichen Landschaften entstehen in der Reproduktion auf der Bildoberfläche Freiräume als Ansatzstellen für die Imagination, die die vermeintliche Objektivität des So-Gewesen-Seins in Frage stellen.⁴ Auch in Rebecca Horns Spiegelwelten entstehen unmarkierte Terrains und Flächen fehlender Repräsentation neben dokumentarischen Ansich-

mano Celant«, in: Rebecca Horn. Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin, Kunsthalle Wien, Guggenheim Museum, Ostfildern: Ed. Cantz 1994, S. 23-31, hier: S. 27.

4. Vgl. Philip Ursprung: *Grenzen der Kunst. Allan Kaprow und das Happening; Robert Smithson und die Land Art*, München: Schreiber 2003, S. 231-238; Heinz Knobloch: »Porträt des Künstlers als Nomade und Bastler«, in: Martin Hellmold /Sabine Kampmann /Ralph Lindner /Katharina Sykora (Hg.): *Was ist ein Künstler? Das Subjekt der modernen Kunst*, München: Fink 2003, S. 213-228, hier: S. 219-220.

ten. Mit ihnen wird die Dimension der Abwesenheit, die ohnehin charakteristisch ist für das indexikalische Medium Fotografie, sichtbar. Sie verweisen auf eine durchlebte Erfahrung, die Erwartungen und gewohnte Blickweisen plötzlich erschüttern und Dinge in einem anderen Licht erscheinen lassen.⁵

In den Fotoarbeiten von Samarkand sind es vor allem die sich bald verdickenden, bald verjüngenden, über die Bildoberfläche gestreuten monochromen Pinselstriche, die dieses Ereignis ins Bild übertragen. Die organischen Formen durchfließen wie wurmartiges Getier einer mikroskopischen Welt die Makrostruktur der Bildgegenstände. Durch ihre rhizomatischen Bewegungen mutieren sie zu kleinen Wirbeln, wachsen aus zu flammenden Turbulenzen, um anschließend wieder als kleine Punkte im Bildermeer zu versickern. Goldgelbe Fäden und Wülste neben tiefblauen, morphogenetischen Gebilden durchkreuzen und übermalen die verfestigten Bildstrukturen. Sie geben die alte Bindung frei und suchen im zuckenden Vorwärtsdrängen die Berührung einer anderen Sphäre.

Ein Notizbuch gewährt intime Einblicke in erste Gedankenabläufe und Wahrnehmungsmuster, die in vorläufigen Konzepten festgehalten werden. Bereits Ende der 1980er Jahre und dann vor allem in den 90ern verwendete Rebecca Horn diese schreibende und skizzierende Technik in farbigen Zeichnungen, denen sie teilweise auch Gedichte zur Seite stellte. Charakteristisch sind hier die wirbelnden und sprühenden Striche neben fließenden, bald kreiselnden Linien, umgeben von dahingespritzten Flecken. Sie nehmen bereits die partiellen Übermalungen in ihren Fotoarbeiten von Samarkand vorweg.⁶ Das graphische Element tritt nun auch in der Fotografie hervor und zerteilt die Abbildung in eine Skizze aus Bildfragmenten, Lettern und Kodierungen, die mit einem Begriff von Armin Zweite als eine Psychographie beschrieben werden kann.⁷ Nicht von ungefähr wählten er und seine Mitarbeiter den Titel »Bodylandscapes« für eine Reihe von Farbzeichnungen, die Rebecca Horn zwischen 2003

5. »Es geht um schreckhafte Vorgänge. Man durchlebt eine Erfahrung, dann erhellt ein Blick die Situation und alles scheint transparent zu sein. Manchmal erschrickt man auch sehr, daß man kaum atmen kann, und die Dinge erscheinen plötzlich in merkwürdig neuem Licht.« Rebecca Horn in: dies.: Mondspiegel, S. 35.

6. Beispiele für Zeichnungen siehe Rebecca Horn: Bodylandscapes. Zeichnungen, Skulpturen, Installationen 1964-2004, Ausst.-Kat. Düsseldorf [u.a.], Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2004, Abb. 84-108.

7. Armin Zweite: »Rebecca Horns Bodylandscapes. Zehn Anmerkungen über den Wettlauf der Gefühle und das Zeichnen in postmechanischen Zeiten«, in: R. Horn: Bodylandscapes, S. 13-45, hier: S. 38.

und 2004 anfertigte. Diese Bezeichnung betont den körperlichen Impuls, der in den Schwung der Linienführung fließt. Schließlich spiegeln Rhythmus und Dynamik den kreativen Akt der Künstlerin, die über die affektbeladenen Zeichen ihrer *Wirklichkeit* in den Fotografien Gewicht verleiht oder wie es Katharina Schmidt beschreibt: »Wenn der Körper agiert, formuliert er nicht zuletzt die Gesichte seiner Träume, das Sprühen seiner Visionen, das Zittern seiner Empfindungen, die Spur seiner Erinnerung.«⁸

Diese körperliche Verbindung macht Rebecca Horn auch in ihrem Notizbuch transparent, wenn sie die Fotografien mit den graphischen Kürzeln ihrer persönlichen Handschrift durchzieht. Der künstlerische Schaffensprozess zeigt sich als schreibende Veränderung von gesehenen Bildern, die in der Erinnerung nie die gleichen bleiben. Unentwegt taucht eine Ansicht unter der anderen hervor und verhindert so jede stereotype Festschreibung. Das die sandfarbenen Steine veredelnde Gold und das »unwahrscheinlich leuchtende Blau, das mit dem Himmel zu konkurrieren scheint«⁹ sind charakteristische Klischees für den Orient. Auch die Reise der Schriftstellerin Annemarie Schwarzenbach nach Afghanistan 1939, die sie zusammen mit Ella Maillart unternahm, wird in einem »Unsterblichen Blau«, so der Buchtitel, erinnert.¹⁰ Tourismusbroschüren werben mit dem Blick auf blaue Turmspitzen und in Gold getauchte Architekturen für Reisen in den *Osten* (Abb. 4).

Diese Farben wecken Sehnsüchte nach erhabener Schönheit vergangener Tage, Spiritualität und Magie. Sie bilden die Essenz islamischer Städte. Jede/r Reisende wird die Intensität dieser Farben an einem sonnigen Tag erleben und in der Rückschau erinnern. Authentisches wird zur Fiktion und gerinnt zu einem unveränderlichen Signum des Orients.

8. Katharina Schmidt: »Rebecca Horn. Zeichnungen aus den Jahren 1964 bis 2004«, in: R. Horn: *Bodylandscapes*, S. 46-63, hier: S. 60.

9. Vgl. das Kapitel »Samarkand« bei Ingrid Parigi/Michael Welder: *Sibirien und Zentralasien. Kunst- und Reiseführer mit Landeskunde*, Stuttgart [u.a.]: W. Kohlhammer 1985, S. 120-140, hier: S. 124.

10. Vgl. Roger Perret (Hg.): *Unsterbliches Blau. Reisen nach Afghanistan von Annemarie Schwarzenbach, Ella Maillart, Nicolas Bouvier*, Zürich: Scheidegger & Spiess (Éditions Zoé) 2003.

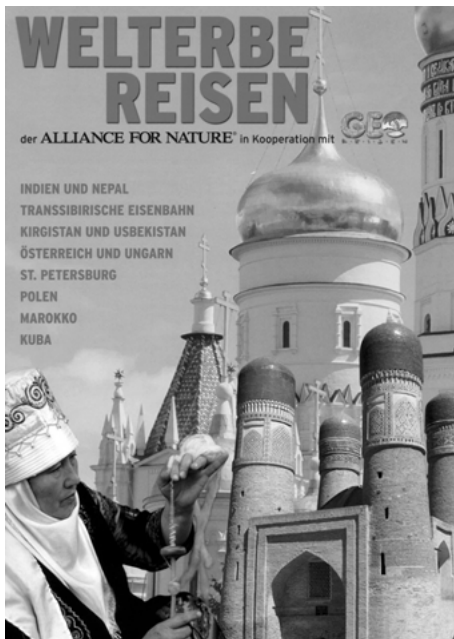


Abb. 4: Werbung für Welterbe-Reisen, 2005.

Rebecca Horn assoziiert mit Gold auch den »Ozean des Lichts«.¹¹ Es symbolisiert das alchemistische Element künstlerischer Transzendenz, wenn sie den Friedenshasen von Joseph Beuys und James Lee Byars Verhüllungen in ihren Versen erinnert.¹² Mit Blau verbindet sie visionäre Phantasien. In ihrem Film *Buster's Bedroom* (1990) ist die azurblaue Augenbinde, mit der Micha blind in einem Wagen durch die Wüste fährt, Symbol der Träumerei und des Begehrens. Ihr Blick verliert sich in der Farbe, die so Inbegriff von Einbildungskraft und Entmaterialisierung ist. Erst die Innensicht erlaubt es, sich in der Realität zu bewegen.¹³

11. R. Horn: Dornen in der Auster des Halbmondes, o. S.

12. »Joseph Beuys ließ einen Hasen gießen, James Lee Byars lebte im Kleid der Goldkörper, Menschen in Samarkand, ihr Lächeln vereint, Sonne und Gold im Blau.« R. Horn: Dornen in der Auster des Halbmondes, o. S.

13. Vgl. Lynne Cooke: »Horns Sensorium: Ort und Quell des Begehrens«, in: Rebecca Horn: *The Glance of Infinity*, hg. von Carl Haenlein und der Kestner Gesellschaft, Ausst.-Kat., Zürich [u.a.]: Scalo 1997, S. 21-29, hier: S. 21-24 und Katharina Schmidt: »Eine andere Welt«, in: Rebecca Horn. Ausst.-Kat. Nationalgalerie Berlin 1994, S. 81-91, hier: S. 89.

In den Fotografien verstummt jedoch bald die Bedeutung der Farbigkeiten, wenn sie reduziert auf einzelne Pinselstriche über die Oberflächen fliehen. Nun veranschaulichen sie die Bildgenese als Einschreibungsprozess und machen so das Konstruktionsprinzip verständlich. Die Abbildungen transformieren zur »performativen Fotografie«,¹⁴ in denen die Kluft zwischen Realität und ihrer Repräsentation sichtbar bleibt. Anstelle der Performances, etwa in ihrer Body Art seit den 60er/70er Jahren, die ebenfalls allein in den benutzten Objekten und Filmen überleben, wirkt hier die Reise als Ereignis in der Fotografie weiter.

Die Schlüsselrolle kommt auch hier dem Körper der Künstlerin zu. Ihre Gesten schreiben sich über die Pinselführung in die Fotografie ein. Es entsteht ein vermittelndes symbolisches Konstrukt zwischen Bildtext und szenischem Ereignis. Das Bild als Symptom des lebendigen Körpers entspricht Rebecca Horns Auffassung von Kunst als »Personal Art«.¹⁵ In diesem Sinn durchbrechen ihre persönlichen Erfahrungen sowohl durch die Poesie der Verse als auch durch die flammenden Linienführungen die kollektive Bildformel von der bezaubernden Stadt an der Seidenstraße. In den Strophen klingen dunkle Töne vom Schmerz der Erinnerung und von Traurigkeit an, die den friedlichen Schein der schillernden Oase trüben.

»Stadt der Gräber [...]
Duft von Aprikosen
gekocht in einer Munitionshülse
am Abend vor dem tödlichen Angriff.«¹⁶

Im Bild drängt die Materialität der Farbspuren nach vorn. Hinter goldenen und blauen, schwungvoll gesetzten Bahnen fügt sich das Porträt einer Frau auf offener Straße zusammen. Lose bedeckt ein weißer duftiger Stoff das Haar und rahmt ihren aufmerksamen und nachdenklichen Blick. Der künstlerische Einschreibungsprozess *entschleiern* die orientalische Frauenfigur und zeichnet zwischen Dokumentation und Fiktion ein ausdrucksstarkes individuelles Gesicht, während sich in anderen Bildern männliche Körper gleich

14. Der Begriff stammt von Sabine Gebhard Fink. In der performativen Fotografie, Zeichnung bzw. Skulptur wird das Prinzip der Performance auf die anderen Medien übertragen. Sabine Gebhardt Fink: Transformation der Aktion. Miriam Cahns performative Arbeiten und Rebecca Horns Personal Art, Wien: Passagen 2003, S. 101, siehe auch S. 76.

15. Ebd., S. 185-189.

16. R. Horn: Dornen in der Auster des Halbmondes, o. S.

Schatten hinter einem Dunstschleier aus trüben Spiegelungen und züngelnden Pinselstrichen aufzulösen scheinen. Gegenüber den islamistischen Medienikonen des heutigen euro-amerikanischen kollektiven Bildgedächtnisses skizziert sie Momentaufnahmen individueller Gestalten, die jederzeit ihr Aussehen auch wieder verändern könnten.

Kafkaeske Fluchtlinien

Dahingespritzte und fließende Farbgebilde drängen auch in anderen Arbeiten von Rebecca Horn hervor. Sie entfliehen den mechanischen Bewegungen ihrer Malmaschinen und besprenkeln die weißen Wandflächen der Galerien.¹⁷ Und sie kehren wieder in der *Reisebibliothek für Sibirische Raben* (1994). In zehn Glaskästen waren je ein Buch aus der deutschsprachigen Literatur gelegt. Zu ihnen gehörte auch eine Kafka-Vitrine. Dass Horn diesen Teil der Arbeit lieber in ihrem Besitz behielt und nicht ausstellte, zeigt ihr besonderes Interesse für diesen Autor.¹⁸ Über die Buchstaben der Lektüren verteilen sich willkürlich Kleckse, fließende und gekritzelte Linien.¹⁹ Sie erinnern an das *unbestimmte Schreiben* in den Texten von Kafka oder daran, »etwas passieren zu lassen, das sich nicht codieren lässt und sich nicht codieren lassen wird«,²⁰ wie Gilles Deleuze es nennt. Es ist der noch ungeformte Gedankenfluss, der die starren Signifikationssysteme partiell durchzieht, aber dennoch eine

17. Rebecca Horn: *Malmaschine*, 1988, Metallkonstruktion, Motor, Holz, Pinsel, Pigment, 350 x 112 x 264 cm, Sammlung Elaine und Werner Dannheisser, New York. Abgebildet in: Rebecca Horn, Ausst.-Kat. 1994, Abb. 60.

18. Weitere Installation von Rebecca Horn, die sich auf Kafka beziehen, sind: *Amerika* 1990, Kupferschlangen, Schirm, Kohle, Herrenschuhe, Fernglas, Metallkonstruktionen, Motoren, 432 x 445 x 279 cm, Wellesly College Art Museum, abgebildet in: Rebecca Horn, Ausst.-Kat. 1994, Abb. 80, und *Kafka Papers*, 1994, beschriebene Blätter, Farbe, Metallkonstruktion, Motor, 65 x 56 x 42 cm, Privatsammlung, abgebildet in: R. Horn: *The Glance of Infinity*, Abb. 97.

19. Rebecca Horn: *Reisebibliothek für Sibirische Raben*, 1994, zehnteiliger Installationszyklus aus Glaskästen, Büchern und verschiedenen Geräten, Wien: Galerie Christine König. Vgl. Brigitte Löw: Rebecca Horn: Kinetische Skulptur, Alchemie und Surrealismus, Diplomarbeit der Hochschule für Angewandte Kunst, Lehrkanzel für Kunstgeschichte, Wien 1995, S. 86 und S. 93.

20. Gilles Deleuze: »Nomaden-Denken«, in: Nietzsche. Ein Lesebuch von Gilles Deleuze, Berlin: Merve 1979, S. 105-121, hier: S. 107.

Ahnung von dem vermittelt, wenn alles strömt und nichts begrenzt ist.

Die deleuzsche Sprache scheint passend für eine Künstlerin, deren Arbeiten sich mit den Dynamiken zwischen Maschinenkraft und Körperbewusstsein auseinandersetzen. In dem Rattern ihrer früheren Apparaturen glaubt man das unablässige Hämmern und Ritzen der despotischen Territorialmaschine zu hören. Doch immer durchbricht ein weicher Flügelschlag das »harte Maschinenelement«²¹ und bringt die Wunschproduktion wieder zum Fließen. Dieses »Rhizom«²² erzeugt auch in ihren Fotografien von Samarkand Decodierungsketten, die im illusionistischen Bildgefüge das ordnende Raster der Punkte und Farben aufscheinen lassen und gleichzeitig stören. Die kafkaesken Durchbrechungen des Bildtextes leiten die De- und Reterritorialisierungsbewegungen ein. Horns rhizomatische Schreibweise erzeugt keine Gegenbilder, sondern modifiziert die gegebenen Bilder in etwas anderes. Entscheidend für das Gelingen ist auch bei ihr die Erzeugung eines erkenntnisbringenden Gefühls, einer Ahnung, die durch das Unkodierte im Bilddiskurs hervorgerufen wird und den Veränderungsprozess einleitet.²³

Die weißen Spiegelflächen und wurmartigen Gebilde entsprechen in deleuzscher Terminologie jenen »Fluchtlinien« und »Wüstenzonen«, die Repräsentationen in »Sensationen«²⁴ überführen. Es sind sublimale Leerstellen, die nicht mehr als psychoanalytischer Mangel, sondern als erfahrbare Kräfte wahrgenommen zu *betroffenen machenden Zeichen* (»encountered sign«²⁵) transformieren. Im Medium der Fotografie wirken sie wie Ausradierungen oder Erosionen, die den Bildträger beziehungsweise die Farbemulsionen errahnen lassen und dadurch die Illusion des Dokumentarischen zerstören. Gleichzeitig erwecken sie den Eindruck sich bald wieder zu einzelnen Graphen zu verdichten, aus denen andere Bildgegenstände her-

21. Gilles Deleuze: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie*, hg. von Gilles Deleuze und Félix Guattari, Bd.1, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1995, S. 241. Originaltitel: *L'Anti-Œdipe* (Paris 1972).

22. »Ein Rhizom hat weder Anfang noch Ende, es ist immer in der Mitte, zwischen den Dingen, ein Zwischenstück, *Intermezzo*.« Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Bd. 2, hg. v. Günther Rösch, Berlin: Merve 1997, S. 41, Originaltitel: *Mille plateaux*, Paris (1980).

23. Vgl. G. Deleuze: »Nomaden-Denken«, S. 105-121.

24. Gilles Deleuze: *Francis Bacon – Logik der Sinne*, hg. v. Gottfried Boehm/Karlheinz Stierle, München: Fink 1995 (Originaltitel: *Francis Bacon – Logique de la sensation*, Paris 1984).

25. Gilles Deleuze: *Proust and Signs*, London: Athlone 2000.

vortreten. Sie wollen nicht allein visuell, sondern auch emotional, psychisch und sensorisch reizen. Erinnerung erscheint dann nicht mehr als kohärenter Blick in die Vergangenheit, sondern als ein in der Gegenwart stattfindendes Ereignis, in dem die Wahrnehmung in vielen inkongruenten Einzelteilen Gewesenes vergegenwärtigt.

Entsprechen die Fotografien territorialen Markierungen, so betonen die Kanten, Wirbel und Leerstellen den Übergang von einer Gestalt-Werdung in die nächste, indem sie an deren Rändern »durchlöchernde Räume«²⁶ erzeugen. Werden diese Territorialisierungsbewegungen als solche wahrgenommen, d.h. nach Deleuze als Abstraktion im glatten Raum und nicht als ungegenständliche Linie im gekerbten Raum, die immer schon das Gegenständliche in sich trägt, dann verleihen sie dem Dargestellten ein anderes *Gewicht*. Die »mutierende Linie«²⁷, die unaufhörlich die Richtung wechselt, übermittelt eine nahnachtige, taktile innerhalb der durch die Zentralperspektive gekerbten fernsichtigen Anschauung. Wird das Auge erst zu einem die Kunst berührenden Finger, dann kommunizieren die Fluchtlinien über ihre Effekte mit dem durch Kodierungen organisierten und disziplinierten Körper der BetrachterInnen. Die Intensität der Empfindungen legen Stellen des »organlosen Körpers«, d.h. des unkodierten, nicht organisierten Körpers, frei und ermöglichen nun eine emphatische Annäherung an das Gesehene: »Überall wirkt eine Gegenwart unmittelbar auf das Nervensystem und macht die Installierung oder Distanzierung einer Repräsentation unmöglich.«²⁸

Nun lockern sich die den Körper in Regionen begrenzenden starren Signifikationen, wie *Rasse*, *Kultur* und *Geschlecht* und lassen auch hier Freiräume entstehen, mittels derer nun die BetrachterInnen Kraft der Imagination neue Beziehungen zu Körpern ausbilden können, die sie nicht mehr über die gängigen Stereotypisierungen wahrnehmen müssen. Auf dem Weg zum *Minoritär-Werden* durchwandern sie Konzepte des »Zur-Frau-Werden, Zum-Skandinavieren und -Mongolen-Werden«²⁹, wobei es nicht um eine Identifikation

26. G. Deleuze/F. Guattari: Tausend Plateaus, S. 572.

27. Vgl. das Kapitel »Das Glatte und das Gekerbte«, in: ebd., S. 657-693, S. 689.

28. G. Deleuze: Francis Bacon, S. 36.

29. Als Beispiel zitiert Deleuze Arthur Rimbaud: »Ich habe niemals zu diesem Volk gehört; ich bin niemals ein Christ gewesen ... ja, meine Augen sind eurem Lichte verschlossen. Ich bin ein Tier, ein Neger.« Arthur Rimbaud: Sämtliche Dichtungen, Heidelberg: Schneider ³1960, S. 267, S. 275, zit. nach G. Deleuze: Anti-Ödipus, S. 110f.

mit diesen Typen geht, sondern um das Identifizieren von *Völkern*, *Kulturen* und *Geschlechtern* als Effekte der Codierungsprozesse mit Intensitätsfeldern auf dem organlosen Körper.³⁰ Ausgelöst durch die visuellen Deformationen zeichnen die Nervenbewegungen *Plateaus* in den eigenen Körper und leiten die Sehempfindung.³¹ In diesem Moment kann das Gesehene in einer schizophrenen Beziehung erlebt werden, innerhalb derer stereotype Vorstellungen einreißen und neue *Allianzen* ausgebildet werden können.³²

»... zeichnet in der Kalligraphie des Windes die Überlagerung der Bilder neu.«³³

Und so stellt sich die Frage, welche anderen Allianzen in den Bildern von Samarkand abweichend von dem dichotomen Schema Orient – Okzident hervorgebracht werden. Ausschlaggebend ist, dass keine Gegenbilder entwickelt werden, sondern orientalisierende Stereotypen ein anderes Gewicht bekommen. Die Fotografien von Samarkand zeigen nicht mehr den nostalgisch gefärbten Blick auf die goldene Stadt an der Seidenstraße, wo noch ein Hauch von Abenteuer und die Pracht des fernen Orients aus früheren Zeiten zu finden ist.

Diese koloniale Sichtweise festigt das Phantasma von der Fortschrittlichkeit des Okzidents. Sie wird in der Arbeit als Fotografie aufgerufen, um das evolutionistische Modell von Orient und Okzident als ein diskursives, an der subjektiven Wahrnehmungsweise ausgerichtetes Verhältnis zu entlarven. Die permanenten Bewegungen und Überblendungen betonen die Übergänge von einem zum anderen Bildgefüge. Die ständig wechselnden Milieus rufen an den Randzonen die gelben und tiefblauen, fast schwarzen, manchmal auch blutroten Rhizome mit ihrer satten Farbigkeit hervor. Sie machen die Konstruktion der Fotografien erfahrbar, vergegenwärtigen den malerischen Einschreibungsprozess, der erst in dieser Form mit den im Hintergrund die Wände der Mausoleen und Koranschulen verzierenden und in Spiegelungen menschliche Gestalten überblen-

30. Vgl. ebd., S. 111f.

31. Vgl. G. Deleuze: Francis Bacon, S. 27-33, 43.

32. Vgl. hierzu auch Birgit Haehnel: Zwischen Regelwerk und Umgestaltung. Zum Nomadismuskurs in der Kunst nach 1945, Phil. Diss., Trier 2004 (Publikation in Vorbereitung).

33. R. Horn: Dornen in der Auster des Halbmondes, o. S.

denden islamischen Ornamenten und arabischen Schriftzeichen zu kommunizieren beginnt (Abb. 5).

Die unterschiedlichen Graphen durchdringen sich, kommen jedoch nie zu Deckung. Im bildmalerischen Geschehen findet die emphatische Annäherung an eine fremde Kultur, die sich ebenfalls diskursiv über ihre Zeichen gestaltet, einen Ausdruck. Die unkontrollierten rhizomatischen Windungen leiten über zu den kunstvoll geschwungenen Linien eines anderen Ordnungssystems. Die vertikalen Balken der Spiegelungen korrespondieren mit den präzise ge-



Abb. 5: Rebecca Horn: *Notebook Samarkand*, 2001, übermalte Fotografie.

rade gezogenen Strichen im Ornament, die wiederum in den Fugen eines Mauerwerks auslaufen. Dieses Geflecht legt sich als transparenter Schleier über die Gestalt einer alten lachenden Frau mit ihrem wie zum Gruß erhobenen Arm und webt deren Repräsentation. Die sublimen Leerstellen werden jetzt zum Dreh- und Angelpunkt für die Konstruktion verschiedener Repräsentationsmodelle.³⁴

34. Zum Diskurs des Sublimen als Scharnier zur Herstellung verschiedener Wahrnehmungsmodelle zwischen Primitivismus, solipsistischen Universalismus und

Die Existenz anderer, fremder Diskurse, die ebenfalls Bilder der Realität schreiben, wird spürbar. So wahrgenommen ebnen die affektbeladenen Zeichen den Weg für eine orientalisierende Darstellung wie auch für eine *kalligraphische* Umschreibung des Bildtextes. Folgen wir der zweiten Möglichkeit.

»Suche mit geschlossenen Augen das blaue Quadrat
überlagert von schwebenden Kalligraphien,
befreiten Himmelszeichen.«³⁵

Rebecca Horn lässt in ihren Fotoarbeiten die Textualität des Bildes in den einzelnen Graphen aufscheinen, die als erste Kerben im glatten Raum Bedeutung generieren. Dabei nähern sich ihre Rhizome der Kunst der Kalligraphie an, die in der islamischen Tradition wie auch der Moderne eine überaus wichtige Rolle spielt.

Besonders nach dem Zweiten Weltkrieg wurden im Mittleren Osten im Zuge politischer Unabhängigkeitserklärungen von kolonialer Herrschaft, verbunden mit der Neugründung von Nationalstaaten, lokale Motive wie kalligraphische Schriftzeichen als Ausdruck einer eigenen islamischen Identität in die bisher nach euro-amerikanischen Vorbild geprägte Malerei integriert. Die graphischen Möglichkeiten wurden zum Experimentierfeld in der Gegenwartskunst. Viele reizten die Freude am geschriebenen Wort aus, weil dieser Weg einen baldigen Erfolg nicht nur auf dem westlichen Kunstmarkt versprach. Aber auch die Suche nach einem völlig neuen Kontext, weg von der Polarisierung Tradition und Moderne, leitete KünstlerInnen sowohl in der euro-amerikanischen als auch in der arabischen Kunstwelt, sich mit der Kalligraphie zu beschäftigen.³⁶

Erste kreative Auseinandersetzungen, die über eine reine Zusammenführung der Motive hinausgingen, stammen von der Künstlerin Madiha Omar (geb. 1908, Irak). Zwischen 1944/45 fertigte sie Gemälde, die 1949 in der Ausstellungshalle der Georgetown Public Library in Washington, D.C. ausgestellt wurden. Mit ihrer Ausstellung in Bagdad 1952 transportierte sie ebenfalls als erste diesen Stil

alternativen Modellen siehe Haehnel (Diss. 2004) und Birgit Haehnel: »Vom Reisen, Wandern und Nomadisieren. Mobilitätskonzepte in der Kunst als Erfahrung von Welt«, in: Irene Below/Beatrice von Bismarck (Hg.): Globalisierung, Hierarchisierung: Kulturelle Dominanzen in Kunst und Kunstgeschichte (Schriftenreihe des Ulmer Vereins für Kunst- und Kulturwissenschaften e.V., Bd. 1), Marburg: Jonas 2005, S. 88-105.

35. R. Horn: Dornen in der Auster des Halbmondes, o. S.

36. Vgl. Wijdan Ali: *Modern Islamic Art: Development and Continuity*, Gainesville/FL: University Press of Florida 1997, S. 137-151.

in die arabische Welt. Aus ihrem selbstverfassten Text »Arabic Calligraphy: An Element of Inspiration in Abstract Art« geht hervor, dass Madiha Omar aus den Lettern einen arabischen Zug extrahierte. Die von ihrer Signifikation befreiten Buchstaben integrierte sie dann als wirkungsvolle Zeichen in die gegenständliche Malerei.³⁷

In der Folge entstanden zahlreiche kalligraphische Kunstschulen (al-Madrassa al-Khattiya fi l-Fann) wie beispielsweise in Bagdad und Casablanca, innerhalb derer das arabische Alphabet in Malerei und Skulptur übertragen wurde. Die über Jahrhunderte geschulte visuelle Ästhetik der graphischen Elemente, wie sie auch an der ornamentalen Gestaltung der alten Bauwerke in Samarkand abzulesen ist, ebnete bald auch den Boden für das Interesse an kulturfremden Zeichen, wie lateinische Buchstaben und afrikanische Tier- und Pflanzensymbole. Zwar waren diese Kunstwerke schon auf der Paris- und Sao Paolo-Biennale 1958 vertreten, doch erreichte die kalligraphische Schule erst in den 80er Jahren ihren Höhepunkt.³⁸

Den ästhetischen Reiz der Kalligraphie lotet beispielsweise die arabische Künstlerin Muna Quasbi (geb. 1959) aus (Abb. 6). Weiche

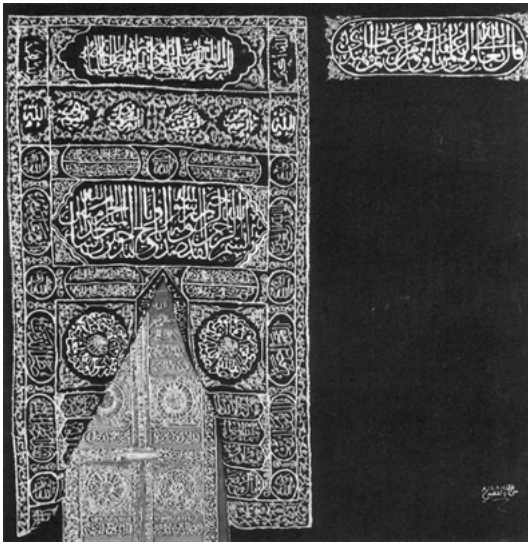


Abb. 6: Muna Quasbi: *Qu'ba Door*, 1987, Mixed Media auf Glas, The Jordan National Gallery of Fine Arts, Amman.

37. Ebd., S. 152 und 158.

38. Ebd., S. 151-163.

Schwünge in runde Formen gefasst schmücken filigran zwei unterschiedlich große, rechteckige Flächen. Scharfkantig kontrastiert der sich von unten ins Bild schiebende und nach oben spitz zulaufende Keil. Vergleichbar mit Rebecca Horns Fotografien ist die transparente Schichtung der beiden Bildteile, die flächige Durchblicke erlaubt.

Eine weitere Neuformulierung der Kalligraphie stellt die Reduzierung der Buchstaben zur Ausbildung einer persönlichen, von traditionellen Bedeutungen befreiten Handschrift dar. Sie ist unter dem Namen »Kalligrafitti«³⁹ bekannt. Die Linienführung löst sich extrem stark von der Gestalt der Lettern und wird in nicht mehr identifizierbare Striche und Kleckse transferiert. Die aus Jordanien stammende Künstlerin und lehrende Kunsthistorikerin Wijdan Ali (geb. 1939) verbindet in ihrer Serie »Karbala« diese elementaren Reduktionen mit Zeichen aus arabischen Gedichten auf kontrastierenden, ineinander laufenden Farbflächen (Abb. 7).



Abb. 7: Wijdan Ali: *Karbala'*, 1992, Mixed Media auf handgeschöpftem Papier, Privatbesitz.

Die schwarzen Graphen ähneln dem geschwungenen Duktus in Rebecca Horns Fotografien. Auch Wijdan Ali nutzt die Leerstellen als affektbeladene Zeichen. Sie sollen eine Brücke zwischen den Kulturen schlagen, indem sie auf sublimale Weise Erschütterung und

Fassungslosigkeit angesichts menschlicher Gräueltaten universal vermitteln.⁴⁰

Die neue Kunstschule der arabischen Kalligraphie definiert sich nicht in Abgrenzung zu einer vermeintlichen Westkunst, sondern stellt vielmehr eine kreative Kombination islamisch-arabischer und euro-amerikanischer Lehren dar, in der ein arabischer beziehungsweise islamischer *Schwerpunkt* über die Ästhetik der Kalligraphie gewahrt bleibt. Dieser Effekt kommt auch in den Fotoarbeiten Rebecca Horns zum Tragen und verleiht ihnen ein anderes *Gewicht*. In der Betrachtung der Bildfragmente der Stadt Samarkand wechselt der Blick durch die affektbeladenen Zeichen hindurch gewissermaßen die Richtung und kann sich in die Ausdrucksweisen einer anderen Kultur einfühlen.

Dieser Vorgang setzt in der Betrachtung jedoch eine ganz spezifische Wahrnehmungsweise voraus, die sich von der zentralperspektivischen, den Raum penetrierenden und nach Linda Hentschel als männlich ausgewiesenen Blickkonstellation löst und in ein synästhetisches Erleben übergeht.⁴¹ In der ganzkörperlichen Wahrnehmung verschiebt sich das für die westliche Moderne so konstitutive Alteritätsparadigma von männlicher Subjektivität in Abgrenzung zu objektivierter Weiblichkeit, worüber weitgehend auch das Gegensatzpaar Okzident – Orient bestimmt ist. Die affektbeladenen Zeichen verhindern die metonymische Überlagerung von virtuellem Raum und weiblichem Körper, wie sie Linda Hentschel annimmt,⁴² und somit auch eine Beschreibung der fotografierten *orientalischen* Stadt in Metaphern des weiblichen Körpers, um dem eigenen Begehren Ausdruck zu verleihen. Die an den ganzen Körper gebundene Erfahrung durchbricht in den Fotoarbeiten die starre Blickkonstellation und stellt eine emotionale Bindung zu den Existenzweisen jener Subjekte her, deren Spuren in den arabischen Kalligraphien aufleuchten und ebenfalls auf Repräsentationen wirken. In diesem Wechselspiel von Sehen, Empfinden, Erinnern und Reflektieren transformiert der zur *Orientierung* in Metaphern des weiblichen Körpers gefasste und objektivierende Sehraum zu einer Vielschichtigkeit unterschiedlich erfahrbarer Milieus, in denen Subjektpositionen durch den Bildgegenstand hindurch greifbar werden. Das Bild von Samarkand ersetzt in der Erinnerung lediglich den erlebten Ort,

40. Ebd., S. 97, S. 163, S. 211.

41. Vgl. Linda Hentschel: Pornotopische Techniken des Betrachtens. Raumwahrnehmung und Geschlechterordnung in visuellen Apparaten der Moderne (Studien zur visuellen Kultur Bd. 2, hg. v. Sigrid Schade u.a.), Marburg: Jonas 2001.

42. Vgl. ebd.

der unwiederbringlich vergangen ist. Die sublimen Leerstellen vergegenwärtigen diese Absenz. Nach Georges Didi-Hubermann trägt das Visuelle den Mangel grundsätzlich in sich. Als Schlüsselwerk nennt er *Das weibliche Feigenblatt* (1950) von Marcel Duchamp. Dieser Negativabdruck in Form einer kleinen Skulptur entspricht der Antiform jenes erotischen Ursprungsparadigmas im Sehen, das Gustave Courbet in seinem Gemälde *Der Ursprung der Welt* (1866) noch zeigt. Die Negativform bezeichnet den Ursprung des Verlusts des Ursprungs. Mit dieser Umkehrung, die immer die Absenz in sich trägt, verweist Duchamp auf eine taktile Dimension im Sehen. Didi-Huberman erkennt hierin die »Morgendämmerung des Bildes«⁴³, die die imaginativen Fähigkeiten herausfordert. Doch sowohl Duchamp mit seinem Kunstwerk als auch Didi-Huberman in der Betrachtung von etwas, das auch ihn anblickt, definieren die Ereignisstruktur des Visuellen als weiblich und stabilisieren so erneut die patriarchale symbolische Ordnung.⁴⁴

Die Überführung dieses durch die Psychoanalyse als weiblich ausgewiesenen imaginären Mangels in erfahrbare Kräfte, wie es Deleuze vorschlägt,⁴⁵ bindet die Seherfahrung an eine individuelle Körperrealität. Diese Kräfte durchkreuzen die geschlechtsspezifische Subjekt-Objekt-Konstellation in der Blickführung und verhindern so auch eine geschlechtsspezifische Festschreibung von Orient und Okzident in der Betrachtung der Fotoarbeiten von Samarkand. Wird dem Kastrationskomplex, der für die Herstellung von diskriminierenden Repräsentationen zur Bannung der Bedrohung ausschlaggebend ist, die Grundlage entzogen, kann das Andere neu erfahren werden.⁴⁶

Die Skizzen von Samarkand entsprechen einer bewusst körperlich vorgenommenen Reflexion als Zusammenspiel von Sehen und Erleben. Rebecca Horn kreiert visuelle Berührungen als Verkörperung des Sehens und macht das Subjekt hinter jeder künstlerischen Geste spürbar. Darin zeigt sich jenes nomadistische Agieren, an das Gilles Deleuze und Felix Guattari ihre Hoffnung knüpfen, die auf dichoto-

43. Georges Didi-Huberman: Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks, Köln: DuMont 1997, S. 29.

44. Siehe auch den für Didi-Huberman zentralen Vergleich mit Daedalus, für den »alles, was zu sehen ist, durch den Verlust seiner Mutter gesehen wird«, in: Georges Didi-Huberman: Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes, München: Fink 1999, 14f.

45. Vgl. G. Deleuze: Anti-Ödipus, insbes. S. 58-63, S. 491-496.

46. Vgl. B. Haehnel (Diss. 2004).

men Stereotypisierungen basierenden Machtstrukturen des Phallogozentrismus aufzulösen.⁴⁷ Das Subversive steckt im Sichtbarmachen des Transformationsprozesses. Die emotionale Annäherung lässt die symbolische Bedeutung der Farben verstummen und stärkt die Erkenntnis, dass die arabischen Kalligraphien als unverständliche Schriftzeichen wahrgenommen ebenso zu affektbeladenen Zeichen und so zu Spuren anderer Subjektivitäten transformieren können. Neben dem Bildinhalt drängt das befremdende Ereignis durch die Dynamisierung der Fotografien zu einer Sensation hervor und leitet die Sehempfindung auf die arabische Kalligraphie, die nun Arabesken, Gesichter und Architekturen schreibt. Nun kann eine emphatische Annäherung an den Diskurs, an die Ausdrucks- und Existenzweisen einer fremden Kultur stattfinden, die sich vielleicht nie ganz erschließen wird und schon gar nicht über den einen kohärenten, objektivierenden Blick. Kultur zeigt sich als diskursiver Einschreibungsprozess, sei es durch die arabische Kalligraphie oder durch die Handschrift einer europäischen Künstlerin.

Das *notebook Samarkand* entspricht einem Palimpsest, in dem das hegemoniale Blicksystem von Orient und Okzident den Ansatzpunkt bildet, um unter selbstkritischer Anerkennung des eigenen kolonialen Blicks und Akzeptanz des Fremdartigen ein anderes Ordnungssystem zu schreiben. Rebecca Horn verzichtet nicht auf die Repräsentation von ethnisierenden Geschlechterbildern. Sie zeigt jedoch ganz persönliche Ansichten von individuellen Männern, Frauen und Kindern, die je nach Standpunkt immer auch hätten anders erinnert werden können. Ebenso mischen sich Bilder anderer Städte, wie etwa von Buchara, unter die Ansichten von Samarkand und lassen so eher den Inbegriff einer orientalischen Stadt entstehen. Die Konstruktion dieser Bilder ist durch die Strategie der partiellen Deformationen sichtbar gemacht. Affektbeladene Zeichen verändern die penetrierende Blickrichtung in den Sehraum zum textuellen Verstehen und subjektiven Begreifen, wodurch das visuelle Erfassen einer *orientalischen* Stadt in Metaphern des weiblichen Körpers hinfällig wird.

Körper sind Imaginationsfelder, deren Konturen ständig neu gezogen werden müssen. Das *Notizbuch Samarkand* bietet den BetrachterInnen die Möglichkeit, die eigenen, den Körper organisierenden Macht-Wissens-Strukturen ebenso zu durchkreuzen, wie es die Spiegelungen, elementaren Farbreduzierungen und Leerstellen vollziehen. Lassen wir die Effekte auf uns wirken, so können wir von

47. Vgl. insbesondere den Begriff der ›Mannigfaltigkeiten‹, in G. Deleuze/F. Guattari: Tausend Plateaus, S. 43-58.

einem objektivierenden Sehen zu einer Sehempfindung wechseln, die emphatische Allianzbildungen erst ermöglicht und dadurch den Bildern und Symbolen neuen Sinn verleiht.