

Flucht aus der Zwangsjacke, oder „Ikone für Buster Keaton“ – Eine Einleitung zu Rebecca Horns Film *Buster's Bedroom*

Es gibt ein Bild in meinem Kopf von einer Installation Rebecca Horns: ein Bild, das mir unvergesslich ist. Es handelt sich um eine seltsame Maske. Rebecca Horn nennt sie „Bleistiftmaske“¹ (Abb. 1). Der Kopf und das Gesicht einer Frau sind hinter ein Gitter aus Bandagen gelegt. An jedem Kreuzungspunkt der Stoffstreifen ist ein Bleistift befestigt, der mit der Spitze nach außen zeigt – eine stachelige Konstruktion, die bedrohlich wirkt, wehrhaft. Ein bizarres Visier. Es ist zugleich ein Schreibapparat, der unlösbar verknüpft ist mit der Schreibenden. Wie und was wird da geschrieben?



Abb. 1: Bleistiftmaske, 1972. Stoff, 21 Bleistifte.

Mit sonderbaren Kopfbewegungen, die an die Stelle der gewohnten Bewegungen der distanzierten Hand treten. Der Kopf, Zentrum des Denkens, ist hier zugleich auch das Schreiborgan. Freilich ist die Bewegung dieses Kopf-

Schreibakts ungefügt, gehemmt. Vielleicht gerade aufgrund der fehlenden Distanz. Denn das Ich, das (sich) hier schreibt, kann seine eigene Schreibbewegung nicht sehen. Man könnte auch sagen: Wenn das Gesicht schreibt, fehlt das Gesichtsfeld der Einschreibung. Diese Selbst-Schreibung ist – sehenden Auges – blind.

Etwas davon findet man auch in Rebecca Horns Film *Buster's Bedroom* von 1990.² Zum Beispiel die Blindheit. Zu Beginn des Films sieht man Micha, die weibliche Hauptfigur, in einem offenen Auto auf einem Highway durch eine typisch amerikanische Landschaft fahren. Sie sitzt am Steuer, die Augen mit einem blauen Tuch verbunden (Abb. 2).³



Abb. 2: *Ikone für Buster Keaton*, 1989. Photographie, Holz, Spiegel, Farbe.

Rebecca Horn ist eigentlich nicht in erster Linie als Filmemacherin bekannt, sondern als bildende Künstlerin, die zerbrechliche Maschinen, Installationen und Körper-Raum-Erkundungen durch gefiederte Objekte, Performances und Videos konstruiert hat. Doch alle diese Arbeitsformen lassen sich nicht voneinander trennen, und Elemente daraus findet man auch in ihren Filmen wieder. So ist es, bei Betrachtung je eines bestimmten Objekts ihrer Werke, gar nicht anders möglich, als zugleich den Fächer auch zu den anderen Objekten und den entsprechenden Darstellungsformen aufzuspannen. Und schließlich ist der Fächer auch eines der Lieblingsobjekte Rebecca Horns, mit dem sie eine eigentümliche Welt der Masken und Maskeraden erfindet – poetisch, zärtlich, aber auch dunkel und verwirrend.

In der Tat – die Federn und die Federmasken sind die weicheren und zärtlicheren Verwandten der Bleistiftmaske. Das Wort ‚Feder‘ weist schließlich ja

auf beides: auf das zarte Flügelgebilde, das in Rebecca Horns Körperfächern auftritt,⁴ und auch auf das Schreibgerät. Schon in den frühen Performances, den Installationen und „Körper-Extensionen“, zeigt sich etwas, das auch Rebecca Horns Arbeiten aus den 90er Jahren und dabei vor allem auch *Buster's Bedroom* prägt: das Interesse an Fesselungen und Entfesselungen des Körpers – etwa mittels Bandagen, die das Verhältnis des Körpers zu seinem Umraum verändern. So beispielsweise in der Installation und Performance „Unicorn“ – „Das Einhorn“ (1970)⁵ (Abb. 3): Hier erscheint das Fabelwesen als eine Frau, auf deren Kopf ein hoher Hornstab mit Bandagen befestigt ist. Sie schreitet durch ein liches Kornfeld in langsamer Passage.



Abb. 3: Einhorn, 1970.

Es ist nicht so sehr eine Inszenierung des alten Themas „Die Dame und das Einhorn“; vielmehr *ist* die Dame das Einhorn - in solcher Gleichsetzung besteht Rebecca Horns poetische Umdeutung dieses bekannten Weiblichkeitstopos aus

dem Reich der Fabel und mittelalterlicher Tapisserien. Und dabei entfaltet sich auch noch ein kleines und subtiles Spiel mit dem Künstlernamen – Rebecca Horn: Denn dieses Ein-Horn, diese Performance, spielt auch mit dem Namen der Künstlerin.

Die Masken, die Instrumente und auch die Bandagen und Körperextensionen entfalten, so paradox es klingt, in ihrer Funktion als Disziplinarapparate und in ihren Konstruktionen als Versteck-Szenarien stets auch ein Stück neue Freiheit. Dies kommt auch in *Buster's Bedroom* mehrfach ins Bild. Ein Beispiel: Die Schauspielschülerin Micha wird von Doktor O'Connor, der den Arzt freilich nur spielt, in eine Zwangsjacke gelockt. Durch Konzentration entfaltet sie einen Wirbel-Drehkreis: Sie sprengt die Jacke, entfesselt sich selbst. Die Szene geht auf eine Episode zurück, die Rebecca Horn von Houdini, dem berühmten Entfesselungskünstler, gehört hatte, der zugleich auch Patenonkel Buster Keatons war. Durch Houdini hat Buster Keaton solche Entfesselungstricks gelernt, und als er eines Tages im Sanatorium in eine Zwangsjacke gesteckt wurde, konnte er sich – so die Anekdote – durch diese Tricks befreien und fliehen. In ihrem Text für Buster Keaton „Die innere Zwangsjacke der äußeren“ aus dem Jahr 1983 schreibt Rebecca Horn:

„Flucht aus der Zwangsjacke [...]. Seine Filme beginnen im simplen Alltag, auf den Straßen, Hinterhöfen, Treppen, in Landschaften, wo entfesselte Eisenbahnzüge panikartig über Straßen rasen, Bäume entwurzelt werden, Häuser durch die Lüfte fliegen, wo die Mechanik der menschlichen Zivilisation sich mit der Natur trifft, ihr den Kampf ansagt. Im Ablauf der Handlung verdichten sich die Ereignisse zu chaotisch-drohenden Zeichen. Nur er hat die erfinderische Intelligenz, die Sicherheit des Traumtänzers, alle Gefahren mit halsbrecherischer Akribie zu meistern.“⁶

Damit ist der Hintergrund des Films *Buster's Bedroom* schon gelichtet. Er ist eine veritable Hommage an Buster Keaton, an den unvergesslichen Komiker, dessen Gesicht niemals lachte. Die Handlung? Sie lässt sich erzählen, aber sie gibt nicht viel mehr als das Gerüst des Geschehens: Micha, eine Filmstudentin, ist auf den Spuren von Buster Keaton. Sie erfährt, dass er in den 30er Jahren in einem Sanatorium in der Wüste Kaliforniens zu einer Entziehungskur war. Der Name des Sanatoriums ist „Nirvana-House“ – eine eher luxuriös-dekadente Villa denn ein Spital. Rebecca Horn hat in Barcelona eine Installation überschrieben mit „Das Hotel“, „Das Bordell“, „Das Sanatorium“; dies alles könnte auch für „Nirvana House“ zutreffen: ein Heterotop im Foucaultschen Sinn, ein Ort für seltsame Begegnungen. Als Micha ankommt, hat das Sanatorium gerade sein medizinisches Personal (einen morphiumsüchtigen Arzt, der sich selbst aus Versehen Schlangengift injizierte) verloren. Übrig bleiben die Bewohner von „Nirvana House“, skurrile Figuren, die ihre Träume, Phantasien, Obsessionen leben. Ihre Ticks scheinen übrig gebliebene Gesten aus der Film-

welt zu sein, mit der fast alle früher irgendwann zu tun hatten: Jede und jeder ist irgendwie ein Star, der seine Bahn in diesem Nirwana/Nicht-Ort weiterzieht.

Micha wird sofort in diese Bahnen der um sich kreisenden Figuren hineingezogen. Zunächst ist sie Gegenstand misstrauischer Beobachtungen. Hier möchte ich die Inhaltserzählung jedoch lieber schon abbrechen, um nicht allzu viele Bilder erzählend vorwegzunehmen. Denn dieser Film spielt auf mehrere und unterschiedliche Filmmuster und Filmgenres an: Auf der einen Seite gibt es durchaus eine Action-Ebene, sodann aber auch eine Anspielung auf das Hollywood-Genre des Melodrams; und dann finden sich vor allem Anleihen beim surrealistischen Film – Buñuel-Zitate beispielsweise.⁷ Ich möchte noch einige Spotlights auf einzelne Szenen und Verfahrensweisen werfen, die mir persönlich an diesem Film besonders wichtig sind.

Zunächst: *Buster's Bedroom* ist für mich ein Liebesfilm. Das heißt: ein Film *über* die Liebe; aber auch und mehr noch ein Film *aus* Liebe. Warum? Natürlich weil der Film eine Liebeserklärung ist – eine Liebeserklärung an Buster Keaton und an den Film als Genre. Aber es ist auch ein Film aus Liebe: Denn die Bilder und die Szenen dieses Films sind vollgesogen mit einer Art Energie, die im Film selbst einmal als „the spirit of love“ bezeichnet wird: Bilder des Eros und der Sinnlichkeit. Es finden sich dafür auch differenzierte und fremde ‚Orte‘ und Körper der Liebe: Schlangen und Schmetterlinge zum Beispiel. Und doch muss man diese Bilder nicht unbedingt gleich deuten, wiewohl Mythen, wie etwa ‚Amor und Psyche‘ oder ‚Orpheus und Eurydike‘, immer auch mitspielen. Doch ist es in erster Linie die besondere Suggestion der Bilder, der Figuren, der Räume, die die Faszination dieses Films ausmachen. Ein Merkmal der Liebes-Szenen im Film besteht beispielsweise darin, dass es eine Art geheimer Verbindung gibt, gewissermaßen eine Liebes-Signatur, zwischen den Figuren, ihrer jeweiligen Liebes-Art und den Objekten, die sie bezeichnen und beleben. Eines färbt auf das andere ab: Serafina zum Beispiel, eine echte Diva, versammelt alle ihre früheren Geliebten als Schmetterlinge um sich. Sie selbst bewegt sich in einem Pavillon, mit wehenden Gewändern, wie ein solcher Traum-Falter. Oder, in einer anderen Szene, die Schlangenliebe von Doktor O'Connor. Er, der den Arzt spielt, züchtet Schlangen, und seine Augen, seine Liebe sind wie das Spiel der Schlangen (Abb.4). Oder wieder in einem anderen Szenenparcours: Diana, eine ehemals berühmte Schwimmerin und Turmspringerin, sitzt nun im Rollstuhl. Sie simuliert eine Lähmung und übt sich in vollkommener Bewegungslosigkeit. Dabei sucht sie – und dies ist eine (Über-)Lebensphilosophie – vollkommene Bewegungslosigkeit zu erlangen, alle Bewegung in Nicht-Bewegung zu konzentrieren. Sie ist scharlachrot gekleidet und sie liebt O'Connor, der ihr übrigens diese Idee der Immobilität suggeriert. Diana, gespielt von der faszinierenden Geraldine Chaplin, sagt einmal: „Ich bin ein Vulkan“. Und es gibt schließlich auch eine Explosion. Vorher

aber ist es allein der Blick in den Spiegel, der die Bewegungslose im Rollstuhl, umgeben von einem Meer roter Anthurien, als Symbol dieser gebündelten vulkanischen Energie an sich hält (Abb. 5).

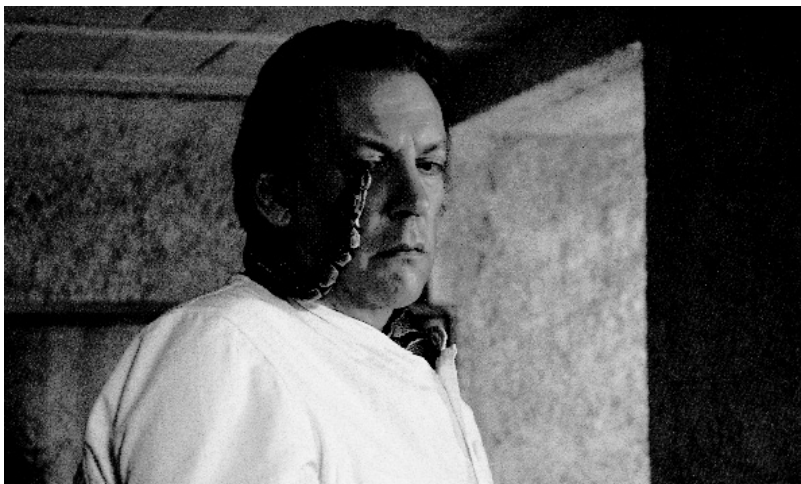


Abb. 4: Buster's Bedroom, Szenenfoto 1990.



Abb. 5: Buster's Bedroom, Szenenfoto 1990.

Die Bilder dieses Films lassen sich nicht beschreiben. Ihre Logik folgt einer Traumlogik. Sie richten sich aber doch auch und vor allem nach der Logik des Mediums. Denn so wie dieser Film ein Film über die Liebe, über ihre dunklen

und obsessiven Seiten ist, so ist er doch insbesondere auch ein Film über den Film: ein Film über die Traumwelt des Kinos. Und darin haben nun vor allem auch Relikte des vom ‚Geist‘ Buster Keatons inspirierten Stummfilms ihren Platz. Alte Slapsticknummern tanzen da plötzlich aus der Reihe; Gegenstände, zum Beispiel Gabeln, führen auf einmal ein Eigenleben. Und in der großen Liebesszene, die Serafina mit dem extra für einen Kuss engagierten Darsteller „Joe“ probt, geht es zu wie im Stummfilm: große Gesten, theatralische Mimik, soufflierter Text und im Hintergrund die Pianomusik als Begleitung sowie Zuschauer, die Bewohner des Sanatoriums, die sich nach und nach einfänden. Alle Personen dieses „Nirvana House“ haben irgendwie etwas mit dem Kino zu tun. Jeder spielt nicht nur eine, sondern immer auch noch eine zweite Rolle; sogar die beiden frisch engagierten, zwillingsähnlichen ‚Krankenschwestern‘ erklären, dass sie eigentlich ja zum Film und zum Showbusiness gehen wollten – und davon sind sie zuletzt in „Nirvana House“ auch gar nicht so weit entfernt.

Für mich ist an diesem Film *Buster's Bedroom* besonders interessant, wie Körper, Räume und Gegenstände sich aufeinander beziehen. Auch hier findet in eigentümlicher Weise ein *screening gender* statt: nicht in einem soziologisch definierbaren Sinn von Geschlechterrollen; denn es geht hier nicht um Geschlechtertausch, *Crossdressing* oder Transvestismus. Vielmehr ereignen sich die Maskeraden und Metamorphosen in einem sehr viel weiteren Sinn: Körper und Gegenstände, Menschen, Tiere und Objekte sind in Formen des Austausches gebracht, die keine klaren Grenzen von *sex* und/oder *gender* voraussetzen. Diese Grenzen werden überspielt durch eine elementare Energie: durch die Kraft des Eros und die Überraschungen, die aus einem filmischen ‚Pakt aus Sex und Phantasie‘ entspringen. So erscheinen ‚Sinnlichkeit und Sinne‘ als das eigentliche Thema eines solchen *screening*, herausgeleitet aus dem Stoff der Träume und aus der Fabrik, die im 20. Jahrhundert das Begehren formiert: aus dem Kino.

Es ist ein besonderes, ein rhythmisches Verfahren, das man als Verknüpfungsstrategie in diesem Film entdecken kann: Menschen, Tiere und Objekte bewegen sich wie in einer Art gegenseitiger Mimesis und Mimikry. Warlock zum Beispiel, der immerzu mit dem Staubwedel die Palmen ‚bestäubt‘ und auch in seiner Kleidung ein Bienen- und Pollenphantasma ausagiert, tanzt einen sonderbaren Tanz durch Haus und Garten. Ebenso Serafina, die in ihrem „pavillon d’amour“ schwebt – „like a butterfly“. Und Diana, im Rollstuhl, beherrscht mit ihrer Maschine aggressiv und eruptiv die langen Korridore von „Nirvana House“. Einmal, als O’Connor nicht zur Party erscheint, dreht sie sich in diesem Rollstuhl allein, einsam, im Walzer. Und bis zuletzt, noch mit dem Sturz ins Schwimmbassin, sind alle diese Gegenstände eigentümlich beseelt. Als der Rollstuhl schließlich allein und absurd noch immer die Schöpfungsbewegung des

Whiskyglases weiter und weiter wiederholt, wird das Gerät wieder zu einer der Rebecca Hornschen Installationen des Begehrens (Abb. 6).

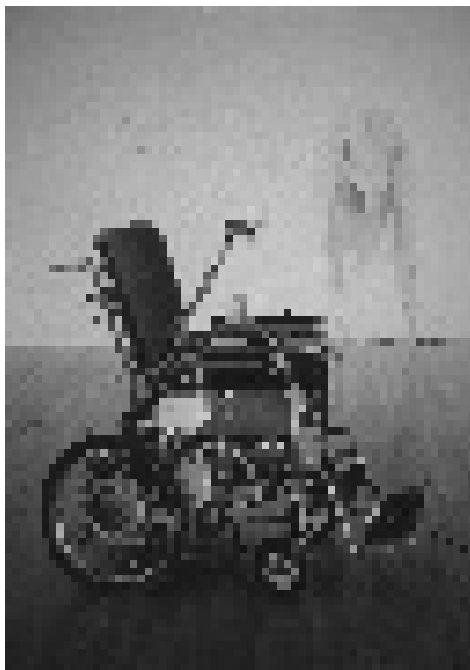


Abb. 6: Memorial Promenade, 1990.

So ist es oft nicht entscheidbar, ob die Mechanik der Apparate und die Magie der Dinge diese eigenartigen Tänze entfesseln oder ob sich die Energie der Personen und ihre Wünsche und Träume in die Objekte eintragen. Es ist jedenfalls eine ganz außerordentliche Energie, die die Bilder und Szenen erfüllt und die den Film in meinen Augen so stark macht: dunkel und doch witzig, skurril und märchenhaft. Energie ist im gesamten Film ein wichtiges Thema. Doktor O'Connor etwa hat eine Theorie der „Immobilität“ entwickelt – die vollkommene Bewegungslosigkeit ermögliche die größte Konzentration der Energie und die Stärkung der Willenskraft; ein Prinzip, das er seinen Schlangen abgeschaut habe, wie er sagt. Dieses Prinzip von Immobilität und Bewegung ist aber nicht zuletzt ein Prinzip, das das Medium Film grundsätzlich bestimmt: das *still* des einzelnen Bilds und seine Kraft; und demgegenüber die Bewegung der Bilder im Lauf der *movies*. Die Bewegung im Film *Buster's Bedroom* ist die einer sonderbaren Mechanik der Körper, der Instrumente und eben auch der Fesselungen, der Stillstellungen und der Maschinen. Und es gibt noch eine andere Energie, nämlich jene, die sich durch Farben überträgt. Es

sind wunderbare Farbspuren und Farb(t)räume in diesem Film angelegt. Auch hier entstehen Energiefelder und Metamorphosen. Dies symbolisiert schon das Chamäleon, das gleich zu Anfang des Films erscheint und in einer beinahe verschmitzten Gebärde anzeigt, dass hier ein Spiel von Färben und Entfärben, von Mimikry und Maskenspiel inszeniert wird. Es ist in der Tat auffallend: Die Farben färben ab. Der gelbe Schal des Pianisten, der sein Instrument immer erst „präparieren“ muss, wirft einen honigfarbenen Schein auf die Tasten des Flügels und auch auf die Papierblätter im Raum. Das Rot der Himbeeren, das der Corsage von Diana oder etwa das Rot der Blumen setzt kraftvolle Farb- und Leitspuren durch den Film. Und schließlich erscheint wiederum das Blau: das Blau des Schals, mit dem Micha mit verbundenen Augen die Reise beginnt, und schließlich und zuletzt das Blau des Wassers: im Blick auf das Meer. Die Farbe Blau, ihr mystischer Grund, hat ja ihre eigene Geschichte und sogar Filmgeschichte⁸ geschrieben. Für Rebecca Horn ist es aber ein ganz bestimmtes Blau, das sie immer wieder verwendet und das sie fasziniert: das so genannte „Preußisch Blau“. Eine ihrer Installationen trägt den Titel „Die preußische Brautmaschine“ (1988, ohne Abb.), eine fragile Konstruktion mit Motoren, Pinseln, Metallstäben und zwei Brautschuh, die mit preußisch-blauen Farbpigmenten überstäubt sind.

In einem Gedicht, „A Rather Wild Flirtation (Paris 1988) – Aufforderung zum Tanz“, schreibt Rebecca Horn:

„Die Preußische Brautmaschine:
einarmig
dreibeinig
befleckt sie preußischblau
die Bräute.“⁹

Es ist eine, wie ich meine, behutsame, kluge, sinnliche und doch auch ironische Umarbeitung der „Junggesellenmaschinen“¹⁰, die in der männlich repräsentierten Geschichte der Kunst und Kultur Epoche gemacht haben, zum Beispiel in der Installation „Die Braut, von ihren Junggesellen entblößt, sogar“ (1915 – 1923) von Marcel Duchamp. Etwas von diesem allem, als Antwort der Künstlerin in ihren Installationen, Maschinen, Farben und im Spiel mit dem Medium Film, zeigt sich in *Buster's Bedroom* wieder.

Anmerkungen

- 1 Rebecca Horn: „Bleistiftmaske“, Performance 1972; vgl. *Rebecca Horn*, Katalog, hrsg. v. d. Nationalgalerie Berlin u. Kunsthalle Wien in Zusammenarbeit mit dem Guggenheim Museum, Stuttgart (Cantz) 1994, Abb. 14 und 110.
- 2 Portugal, USA 1990. Regie: Rebecca Horn. Drehbuch: Rebecca Horn und Martin Mosebach, nach einer Erzählung von Rebecca Horn. Kamera: Sven Nykvist. 35mm, Farbe, 104 Minuten.
- 3 Germano Celant erwähnt in seinem Kommentar zu Rebecca Horns Film *Buster's Bedroom* die Verbindung dieser Szene mit dem blauen Tuch vor den Augen mit einer Foto-Montage: „1984 veröffentlichte Rebecca Horn im Rahmen eines Projekts für die Zeitschrift *Artforum* auf einer Seite eine Man-Ray-Fotografie von Luis Buñuel. Buñuels Augen wurden von einer bräunlichblauen Feder bedeckt. Dieses faszinierende Bild findet sich in *Buster's Bedroom* wieder, indem es sich symbolisch mit der Person Buster Keaton verbindet.“ Vgl. Germano Celant: „Alter Ego: Buster Horn“, in: *Rebecca Horn. Filme 1978-1990: Der Eintänzer – La Ferdinanda – Buster's Bedroom*. Mit Texten von Germano Celant, hrsg. v. Carl Haenlein, Hannover 1991, S. 21-29, hier S. 21.
- 4 Vgl. hierzu Giuliana Bruno: „Innenansichten: Die Anatomie der Brautmaschine“, in: *Rebecca Horn*, Katalog 1994, a.a.O., S. 93-113.
- 5 Vgl. Rebecca Horn, Katalog 1994, a.a.O., Abb. 103.
- 6 Rebecca Horn: Katalog, a.a.O., o. S. (zu Abb. 73).
- 7 Vgl. Germano Celant: „Alter Ego: Buster Horn“, in: *Rebecca Horn. Filme 1978 – 1990*, a.a.O., S. 21-29.
- 8 Man denke etwa an den Film *Blue* von Derek Jarman, England 1993, oder *Drei Farben: Blau* aus der Drei-Farben-Trilogie von Krzysztof Kieslowski, Frankreich/Polen/Schweiz 1993.
- 9 Zit. nach dem Katalog *Rebecca Horn*, a.a.O., (Anm. 4), o. S. (vor Abb. 63).
- 10 vgl. Michel Carrouges: „Mode d'emploi/Gebrauchsanweisung“, in: *Junggesellenmaschinen / Les Machines Célibataires*, Ausstellungskatalog hrsg. v. Harald Szeemann, Kunsthalle Bern u.a., Venedig 1975, S. 21 ff.

Literatur

Celant, Germano: „Alter Ego: Buster Horn“, in: *Rebecca Horn. Filme 1978 – 1990: Der Eintänzer – La Ferdinanda – Buster's Bedroom*, hrsg. v. Carl Haenlein, Hannover 1991.

Michel Carrouges: „Junggesellenmaschine/Mode d'emploi“, in:

Junggesellenmaschinen/Les Machines Célibataires, Ausstellungskatalog, hrsg. von Harald Szeemann, Venedig 1975, S. 21 ff.

Nationalgalerie Berlin und Kunsthalle Wien (Hrsg.): *Rebecca Horn*, Katalog, Stuttgart 1994.

