

Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1995)

Heft: 43: Collaboration mit Susan Rothenberg & Juan Muñoz

Artikel: Susan Rothenberg : the evolution of the horse = die Entwicklung des Pferdes

Autor: Schaffner, Ingrid / Aeberli, Irene

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-679999>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 04.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

The Evolution of the Horse

When history begins, the horse is so much a matter of fact that no comment is made as to its origin.

Frederic Loomis, 1926¹⁾

Living in New York, in 1974, looking for the freedom to paint within minimalism's restrictive climes, Susan Rothenberg drew a horse. She pulled it unexpectedly out of a scribble on a scrap, to which she later attributed her art's entire evolution: "Little doodles, on and on: on a torn envelope, on the back of a Con Ed bill... All of those horse paintings developed out of drawings in which I asked myself, 'What if it was like this? What if I did this? What would happen?'"²⁾ This sort of unconscious conjuring might be seen as mental mapping, automatism, or an evocation of desire. For example, when children draw horses, as they are apt to obsessively and devotionally do, it speaks of the desire to own or ride one. But as Rothenberg's own intense involvement with this image suggests, these drawings are also expressive of the determination to make a good picture.

INGRID SCHAFFNER is a writer who lives in New York.

On an abraded remnant of unstretched canvas, *FIRST HORSE* (1974) is something of a *Veronica*: a tracery silhouette on a stained piece of fabric, both a classical emblem and cultural mystery. It's a primal image, flickering in the lamplight at Lascaux. Going back to Plato's cave, one might say that the horse embodies the act of representation itself. Certainly Rothenberg's first horse is the origin of her art. Conceived again and again out of buckets of paint, the image carried her work through minimalism—where critics hailed it as an ideogram and abstraction, a painterly construct and surrogate self—and into neo-expressionism, where the artist supplanted it by the human figure. Returning to her most recent work, this time as an explicit and experiential subject, the image of the horse poses all over again the kinds of questions paleontologists ask about origins.

Let us reconsider the *Veronica*. Besides the veil, it is also a term used in bullfighting to describe that



SUSAN ROTHENBERG, *FIRST HORSE*, 1974,
tempera, matte, flashe, pencil,
and gesso on unstretched canvas, 26 x 28" /
ERSTES PFERD, Tempera und
Mischtechnik auf Leinwand, 66 x 71 cm.

passage when the cape is swung slowly away from the charging animal, while the matador keeps his feet firmly in the same position. Painting the oldest icon in the art history book, Rothenberg, like the man in the ring waving a sign of provocation, planted herself against the forward-rush of an avant-garde adverse to figuration. In the context of a minimalist discourse based on monuments (things which don't move) and objectivity (not even enough to flag down a passing reference), horses not only look conspicuously pictorial, but also extremely kinetic. Rothenberg's choice in representing them appears as a bid for her own freedom to paint as she pleases, but not, it seems, without a certain level of denial.³⁾

In *DOUBLE MEASURE* (1977), the big rumped, hod-hoofed, first horse appears bisected, crossed-out, and tabulated by a linear scaffolding drawn across the canvas. The palette is monochromatic.

When color does appear in the work of the period, it's in broad swathes, as if cut from sheets of toned paper. Even the brushstrokes refer back to drawing, so that, besides scale, there is little difference between Rothenberg's handling of works on paper and canvas. As a formal device, the lines that ride over the image are working hard to suppress illusion, negate narrative, and reinforce the picture plane. In view of these restraints, one might say that the painting is not a painting – not in any traditional, retinally joyous and illusory sense. Likewise, the horse is not a horse: Rothenberg called it a figure. At one point she even studied her subject by taking photographs of herself in profile, nude, bent, and crouching in equine poses.⁴⁾ Observing the connection between these images and Rothenberg's involvement with contemporary performance art, Joan Simon renders from Rothenberg's horses a form of body art and oblique self-portraiture.⁵⁾



SUSAN ROTHENBERG, *DOUBLE MEASURE*, 1977, acrylic and tempera on canvas, 6¼ x 10" /
DOPPELTES MASS, Acryl und Tempera auf Leinwand, 15,9 x 25,4 cm. (PHOTO: ZINDMAN/FREMONT, INC.)

Scaled to human proportions, these paintings readily admit the figure of the artist, like mirrors in a dance studio. What shows up in this reflection is a storm of activity. Rothenberg lays her imagery down hard, often repeatedly, as if only by sheer weight will the picture pin to the surface. Nor is the painting anonymous. Working back into and around the initial drawing, Rothenberg's brush-work breaks aggressively across and penetrates deep into the surface. The distinct physiognomy of her painting brings up short the extent to which these works, even equipped with self-imposed restraints and rationales, might seem to conform to an anti-pictorial doctrine. Making the horse her double, Rothenberg moved bodily against the systemic strictures of minimalist painting.

A construct of self-identification, the double has an allure that entails the impossibility of ever reconciling one's own self with the elusive other. It's

the pantomime of two vaudevillians—clutching one another, inside of a claustrophobic horse costume, trying to act as a single body. Their pose, as Rothenberg's nude photographs suggest, is an erotic one. But in the eternal battle over who plays the head to whose hindquarters, the performance inevitably ends with the animal splitting apart on stage, as head and body run off into opposite wings. A similar sort of anatomical diaspora begins to take place in Rothenberg's paintings of the late seventies when the static and archaic image gives way to motion and fragmentation. In *SQUEEZE* (1978–79), a disembodied horse's head appears shoved between the thighs of two splayed legs, all pressing together like parts in a perverse puzzle. The system of struts and supports which used to cover the foreground has already come tumbling down. The tangs in *TUNING FORK* (1980) quiver between horse and human silhouettes. When the horse disappears from Rothenberg's art,

the human figure that assumes its place is a third identity. Separate from both the artist and her animal, it's someone to paint.

As a vehicle into painting, Rothenberg's horse is not unlike Mondrian's tree that he depicted repeatedly, gradually stripping away the particulars of leaves, bark, and branches to get at the roots of more formal issues.⁶⁾ However, while Mondrian made the modernist move out of the landscape and into the studio, away from nature's romantic and real expanses into a cipher-filled den of abstraction, Rothenberg appears to have gone the opposite direction. Starting in the early nineties, the horse returned to her art, now as a living vehicle into experience. The imagery continues to be fragmentary, but the conceptual distance appears bridged by the presence and perceptions of a rider.

"The motion of the horse and fresh draughts of pure, elastic air are the best, perhaps the only means to recruit and exhilarate the exhausted spirits, relieve the aching head, and enliven the imaginations of studious and sedentary men..."⁷⁾

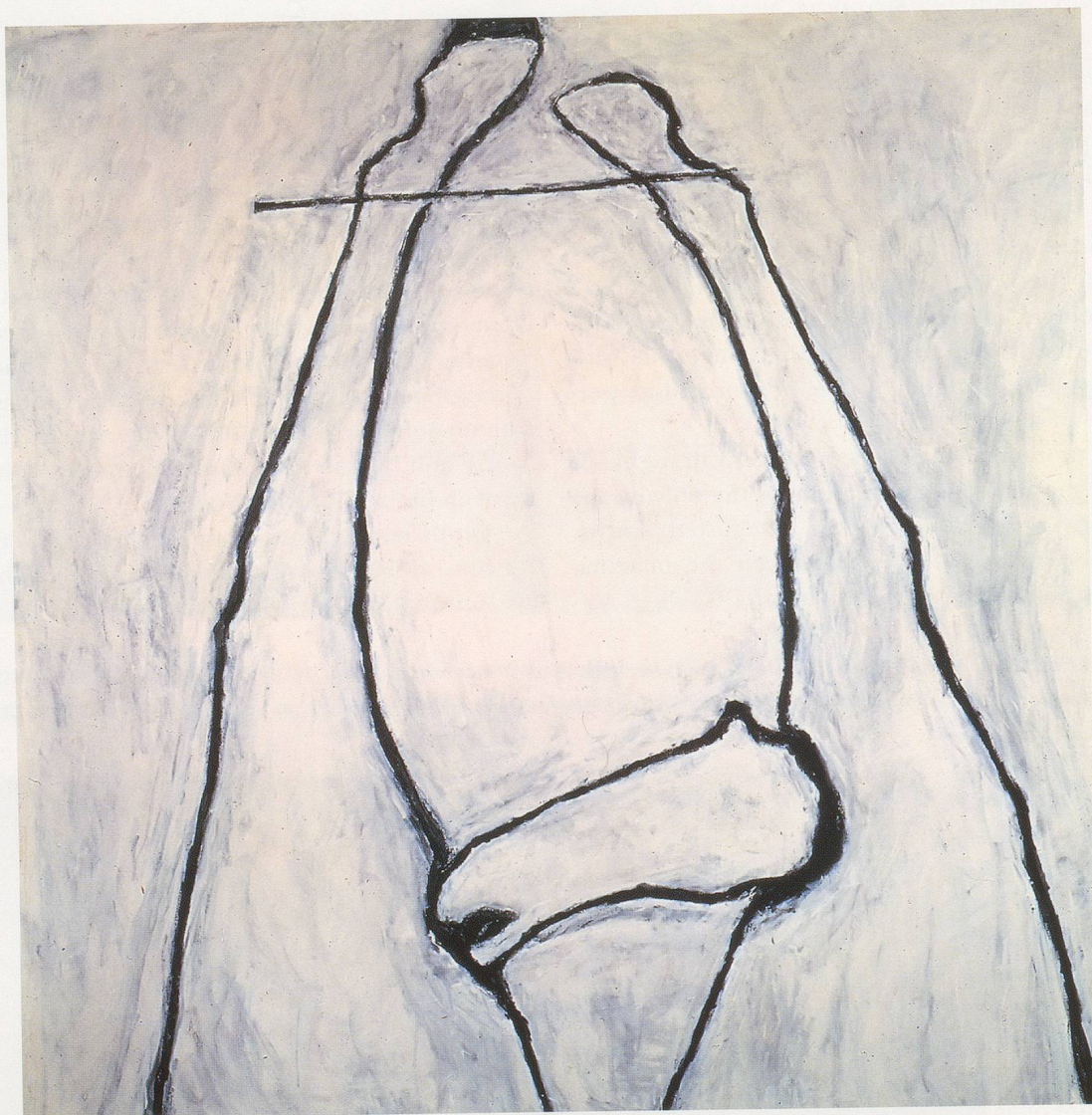
On horseback, one loses the measure of one's own body. From above, things take on an abstract, often vertiginous aspect. In Rothenberg's recent paintings, it's sometimes difficult to recognize what's going on without some direction from the titles. Grounded from above by a horse's legs, the picture of a three-way skirmish snaps into focus as a murderous scene in *DOGS KILLING RABBIT* (1991-92). As we look down at the ground from a horse, the fragmentary nature of perception and its blind spots grow more distinct. Horses themselves don't see well and, at that, only peripherally; they shy of sudden movement, take off in dangerous flight, stampede, kick, rear, bite, bolt. In *HOLDING REINS* (1993-94), everything surrounding the rider's tenuous conduit of communication and control vanishes. The brute strength and unknowable nature of the horse inform the on-going series of *ACCIDENT* paintings, in which horse and human scramble haphazardly in arenas of broken limbs and flying bodies.

Oddly enough, out of this chaos comes a feeling of control. Horses are extremely sensitive. They have an unusual capacity for taking commands, making

SUSAN ROTHENBERG, *MARY II*, 1974, acrylic and tempera, 46 x 78" /

Acryl und Tempera, 116,8 x 198 cm. (PHOTO: DOROTHY ZEIDMAN/SPERONE WESTWATER)





SUSAN ROTHENBERG, *SQUEEZE*, 1978–79, acrylic and flashe on canvas, 92 x 87" /
PRESEN, Acryl auf Leinwand, 234 x 221 cm.

them seem paradoxically docile for their size. At the same time, they can also sense and resist the person whom they feel is afraid or unsure. Riding is thus a precarious negotiation of wills. The bridled nose, encircling reins, and steady hands in *UNTITLED* (1994) form a ring of harmony between horse and rider. This calm assurance is transmuted into the interactions between people as well. Despite their spectral appearance, the ghostly hands braiding *MAGGIE'S PONYTAIL* (1993–94) perform with a deft certainty of purpose. Compared to the spastic fly-away motion generated by a dancer, who is just barely *HOLDING THE FLOOR* (1985), these current works, even at their most enigmatic, are strongly composed.

Seeing has become a physical act concentrated in the figure of the horse. There's a glimpse of violence in a reddened stump on the ground during an *ACCIDENT* (1991–92) too painful to discern, except for the pair of bucking legs which stick the eye to the scene. Going beyond the picture plane, the connection between the painter and her practice is palpably pleasurable throughout these works, whose subjects (besides horses) include goats, dogs, bones, masks, a mother's eyes, birds, and rabbits, fulfilling the potential outlined in Rothenberg's very first horse. The eros and aggression that formerly roiled about the surface is now integrated into Rothenberg's art. Making a hot departure from an earlier palette of bruisey black, blues and reds, the color is sensual—blinking pink and yellow—as eccentric as any Ensor masquerade. The handling is a liberated hybrid of drawing



SUSAN ROTHENBERG, *TUNING FORK*, 1980,
acrylic and flashe on canvas, 83 x 79" /
STIMMGABEL, Acryl auf Leinwand, 211 x 201 cm.

and painting, studied, but sure and free. The horse is no longer a target being held at bay by external modes of address. It's an integral part of these pictures, which are wholly personal in their conception, more intimate than an abstraction, more equine than not.

1) Frederic Brewster Loomis, *The Evolution of the Horse* (Boston: Marshall Jones, Co., 1926), 194.

2) The artist in an interview with Michael Auping, in *Susan Rothenberg: Paintings and Drawings* (New York: Rizzoli in association with Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, 1992), 50. In this same discussion, Auping asks the artist if she has considered the relationship between the earlier and most recent horse imagery in her work, to which she responded she had not, 60.

3) Operating within the wake of minimalism's anti-pictorial doctrine simultaneously with Rothenberg, artists such as Gary Stephen and Elizabeth Murray were also exploring ways of establishing a more personal frame of reference within the realm of abstract painting.

4) Rothenberg says, "The horse was a way of not doing people, yet it was a symbol of people, a self-portrait, really." Quoted in Grace Glueck, "Susan Rothenberg: New Outlook for a Visionary Artist," *The New York Times Magazine*, 22 July 1984, 20.

5) cf. Joan Simon, *Susan Rothenberg* (New York: Harry N. Abrams, Inc., 1991), 30–35.

6) Rothenberg's identification with Mondrian goes beyond artistic problem-solving. During the mid-eighties, she made a series of paintings including the wonderfully unlikely-sounding *MONDRIAN DANCING* (1984–85), which finds the father of neoplasticism leading his female partner into the recesses of a shimmering darkness full of shattered perpendiculars—the edgy line of Mondrian's art made into a matrix of painterly light. Rothenberg describes the genesis of this series in terms akin to the start of the horse paintings: "I came into the studio and said to myself, 'Damn it, do one drawing,' and within 30 seconds Mondrian's face emerged... It was like a Ouija board." Glueck, op. cit. p. 16.

7) John Lawrence, *A Philosophical and Practical Treatise on Horses and on the Moral Duties of Man Towards the Brute Creation* (London: H. D. Symonds, 1802), 278–79.

Die Entwicklung des Pferdes

Am Anfang der Geschichte ist das Pferd eine derartige Selbstverständlichkeit, dass über seinen Ursprung kein Wort verloren wird.

Frederic Loomis, 1926¹⁾

Susan Rothenberg lebte in New York und suchte innerhalb der engen Grenzen der Minimal Art nach der Freiheit zur Malerei, als sie 1974 ein Pferd zeichnete. Es entstand ganz unvermutet aus ein paar auf einen Papierfetzen gekritzelt Schnörkeln, auf die sie später die ganze Entwicklung ihrer Kunst zurückführte: «Kleine Kritzeleien, noch und noch: auf zerrissenen Briefumschlägen, auf der Rückseite von Gas- und Elektrisch-Rechnungen... Alle Pferdebilder haben sich aus Zeichnungen entwickelt, in denen ich mich fragte: «Was, wenn es so wäre? Was wäre wohl, wenn ich das täte? Was würde geschehen?»²⁾ Diese Art des unbewussten Heraufbeschwörens könnte als geistiges Mapping, als Automatismus oder als Wachrufen eines Wunsches verstanden werden. So spricht zum Beispiel aus den

INGRID SCHAFFNER ist Publizistin und Ausstellungsmacherin. Sie lebt in New York.

Pferdezeichnungen, die Kinder mit wahrer Besessenheit und Hingabe anfertigen, der Wunsch, ein solches Tier zu besitzen oder zu reiten. Wie jedoch aus Rothenbergs intensiver Auseinandersetzung mit dem Motiv deutlich wird, zeugen diese Zeichnungen auch vom Willen, ein gutes Bild zu schaffen.

Das 1974 auf einem abgeschabten Rest nicht aufgespannter Leinwand entstandene FIRST HORSE (Erstes Pferd) ist eine Art Veronikabild: eine filigrane Silhouette auf einem fleckigen Stück Stoff, ein klassisches Symbol und ein kulturelles Geheimnis zugleich. Es ist ein Urbild, das im flackernden Lampenschein in der Höhle von Lascaux aufscheinen könnte. Geht man auf Platons Höhlengleichnis zurück, könnte man sagen, dass das Pferd den Akt der Darstellung an sich verkörpert. Ganz bestimmt ist Rothenbergs erstes Pferd der Keim ihres künstlerischen Schaffens. Das stets von neuem aus Farbtöpfen geschöpfte Bild führte ihre Malerei durch die Mini-



SUSAN ROTHENBERG,
ACCIDENT, 1991-92,
oil on canvas, 90 x 112" /
UNFALL, Öl auf Leinwand,
229 x 285 cm.

mal Art – wo es von der Kritik als Ideogramm und Abstraktion, als malerisches Konstrukt und Ersatz-Ich gepriesen wurde – bis zum Neoexpressionismus, wo die Künstlerin es dann durch die menschliche Gestalt ersetzte. In ihren jüngsten Arbeiten wirft das Bild des Pferdes, diesmal als explizites und von Erfahrung geprägtes Motiv, wiederum all jene Fragen auf, die Paläontologen über die Entstehungsgeschichte ihrer Gegenstände zu stellen pflegen.

Kommen wir noch einmal auf das Veronikabild zurück: Neben dem heiligen Schweisstuch bezeichnet dieser Name auch einen Begriff im Stierkampf. Er beschreibt das Manöver, bei dem der Matador seinen roten Mantel langsam vom angreifenden Stier wegbewegt, während er selbst mit beiden Füßen reglos auf dem Boden stehenbleibt. Indem Rothenberg die älteste Ikone der Kunstgeschichte malte, stellte sie sich wie der Torero, der in der Arena seine *capa* schwenkt, dem Vormarsch einer der Gegenständlich-

keit feindlich gesinnten Avantgarde entgegen. Im Kontext eines minimalistischen Diskurses, der auf Monumenten (unbeweglichen Dingen) und Objektivität (nicht einmal genug, um einen flüchtigen Hinweis festzuhalten) basiert, wirken Pferde nicht nur ausgesprochen bildhaft, sondern auch sehr kinetisch. Die Art, wie Rothenberg sie abbildet, erscheint als Versuch, ihre eigene malerische Freiheit zu finden, wobei auch eine Spur von Verweigerung mitschwingt.³⁾

In *DOUBLE MEASURE* (Doppeltes Mass, 1977) scheint das breithintrige, schwerhufige erste Pferd durch ein quer über die Leinwand gelegtes Liniengerüst entzweigeschnitten, durchgestrichen und unterteilt zu sein. Die Palette ist monochrom. Wenn in den zu jener Zeit entstandenen Arbeiten Farbe auftaucht, dann in breiten Streifen, die aussehen, als seien sie aus getöntem Papier ausgeschnitten. Selbst

die Pinselstriche haben etwas Zeichnerisches an sich, so dass, abgesehen von der Grösse, kaum Unterschiede bestehen zwischen Rothenbergs Arbeiten auf Papier und auf Leinwand. Auf formaler Ebene wirken die über das Bild laufenden Linien stark darauf hin, die Illusion zu unterdrücken, das Narrative auszuschalten und der Bildebene mehr Gewicht zu verleihen. Angesichts dieser Einschränkungen könnte man sagen, dass dieses Bild eigentlich gar keines ist – zumindest nicht im traditionellen, das Auge erfreuenden, illusorischen Sinn. Ebensovienig ist das

Pferd einfach ein Pferd: Rothenberg hat es als Gestalt bezeichnet. Einmal ging sie beim Studieren ihres Motivs sogar so weit, sich selbst im Profil nackt auf dem Boden kauend in Pferdeposen zu photographieren.⁴⁾ Joan Simon, die diese Bilder mit Rothenbergs Verbundenheit mit der zeitgenössischen Performancekunst in Zusammenhang brachte, entdeckte in ihren Pferden eine Form von Body Art und indirekter Selbstdarstellung.⁵⁾

Die menschengrossen Bilder nehmen die Gestalt der Künstlerin so bereitwillig auf wie Spiegel in

SUSAN ROTHENBERG, UNTITLED, 1974, oil on canvas, 73 x 89¼" /

OHNE TITEL, Öl auf Leinwand, 185 x 227 cm.



einem Tanzstudio. Was diese Spiegelbilder zeigen, ist ein Sturm von Aktivität. Rothenberg setzt ihre bildlichen Vorstellungen mit grosser Vehemenz auf die Leinwand, oft mehrere Male hintereinander, als ob das Bild nur durch schiere Wucht auf der Oberfläche befestigt werden könnte. Ihre Malerei ist auch nicht anonym. Rothenbergs Pinselführung, die oft die ursprüngliche Zeichnung überarbeitet, bricht aggressiv durch und dringt tief unter die Bildoberfläche. Die klare Physiognomie ihrer Malerei zeigt deutlich, wie wenig ihre Werke, sogar wenn sie selbst auferlegten Beschränkungen und Grundprinzipien unterliegen, einer anti-gegenständlichen Doktrin entsprechen. Indem sie das Pferd zu ihrem Doppelgänger machte, stemmte sich Rothenberg auch physisch der systemimmanenten Strenge der Minimal Art entgegen.

Als Konstrukt der Selbstidentifikation bringt der Zauber des Doppelgängertums die Unmöglichkeit mit sich, das eigene Ich mit dem schwer fassbaren anderen in Einklang zu bringen. Es ist die Pantomime zweier zusammen in einem klaustrophobischen Pferdekostüm steckender Varietékünstler, die versuchen, sich wie ein einziger Körper zu bewegen. Ihre Pose ist, wie Rothenbergs Aktphotos andeuten, eine erotische. Doch im ewigen Streit darüber, wer den Kopf und wer die Hinterbeine spielen darf, endet die Darbietung unweigerlich damit, dass sich das Tier auf der Bühne spaltet und Kopf und Körper in entgegengesetzten Richtungen hinter den Kulissen verschwinden. Eine ähnliche Art anatomischer Diaspora entsteht auch in Rothenbergs Werken der späten 70er Jahre, wo das statische, archaische Bild zunehmend von Bewegung und Fragmentierung abgelöst wird. In *SQUEEZE* (Pressen, 1978–79) ist der Kopf eines körperlosen Pferdes zwischen die Schenkel gespreizter Beine geklemmt; alles ist zusammengepresst wie die Teile eines perversen Puzzles. Das Gerüst aus Streben und Stützen, das in früheren Bildern oft den Vordergrund dominierte, ist bereits eingestürzt. Die Zange im Werk *TUNING FORK* (Stimmgabel, 1980) bewegt sich irgendwo zwischen der Silhouette eines Pferdes und der eines Menschen. Sobald das Pferd aus Rothenbergs Werken verschwindet, wird die menschliche Gestalt, die seinen Platz einnimmt, zu einer dritten Identität. Ab-

getrennt von der Künstlerin und ihrem Tier, ist sie einfach eine Person, die gemalt wird.

Als Vehikel, das sie zur Malerei führte, hat Rothenbergs Pferd eine ähnliche Funktion wie der Baum, den Mondrian immer wieder malte und dabei nach und nach alle Einzelheiten wie Blätter, Rinde und Äste wegliess, um wesentlicheren Fragen auf den Grund zu gehen.⁶⁾ Während jedoch Mondrian den modernistischen Schritt aus der Landschaft hinein ins Atelier vollzog, weg von den romantischen und wirklichen Weiten der Natur in eine mit Chiffren gefüllte Höhle der Abstraktion, scheint sich Rothenberg in entgegengesetzter Richtung bewegt zu haben. Zu Beginn der 90er Jahre ist das Pferd in ihre Werke zurückgekehrt, diesmal als lebendige Vermittlung von Erfahrung. Die Bildersprache ist nach wie vor fragmentarisch, doch scheint die konzeptuelle Distanz durch die Gegenwart und Wahrnehmungen eines Reiters überbrückt worden zu sein.

«Die Bewegung des Pferdes und das freie Strömen der reinen, frischen Luft sind die besten, ja vielleicht die einzigen Mittel, um die erschöpften Lebensgeister der sitzend tätigen Gelehrten wieder zu wecken, ihre Kopfschmerzen zu lindern und ihre Vorstellungskraft zu beleben.»⁷⁾

Auf dem Rücken eines Pferdes verliert man das Mass des eigenen Körpers. Von oben betrachtet nehmen die Dinge ein abstraktes, oft schwindelerregendes Aussehen an. Bei Rothenbergs neuesten Bildern ist es ohne die Anleitung der Titel mitunter schwierig zu erkennen, was sich darin abspielt. Was in *DOGS KILLING RABBIT* (Hunde töten Hasen, 1991–92) nach einer Rangelei mit drei Beteiligten neben ein paar Pferdebeinen aussieht, erweist sich bei näherem Hinsehen als blutrünstige Szene. Blickt man von einem Pferderücken zu Boden, treten die fragmentarische Natur der Wahrnehmung und ihre blinden Flecke deutlicher zutage. Pferde sehen schlecht und haben ein enges Blickfeld; bei abrupten Bewegungen scheuen sie und stürmen panikartig davon, gehen durch, schlagen aus, bäumen sich auf, beißen, nehmen Reissaus. Richtet man den Blick auf die Hände in *HOLDING REINS* (Die Zügel haltend, 1993–94), verschwindet alles ausser den fei-



SUSAN ROTHENBERG, ACCIDENT No. 3, 1994, oil on canvas, 87 x 91" /
UNFALL Nr. 3, Öl auf Leinwand, 221 x 231 cm. (PHOTO: SPERONE WESTWATER)

nen Zügeln, durch die der Reiter Kommunikation und Kontrolle aufrechterhält. Die rohe Kraft und das unberechenbare Wesen des Pferdes stehen im Mittelpunkt der unter dem Titel ACCIDENT (Unfall) laufenden Serie von Bildern, in denen Pferd und Mensch unbeholfen inmitten gebrochener Glieder und umherfliegender Körperteile dahinstolpern.

Merkwürdigerweise erwächst aus diesem Chaos ein Gefühl der Beherrschung. Pferde sind äusserst sensibel. Sie reagieren ungewöhnlich gut auf Befehle, was sie für ihre Grösse erstaunlich fügsam erscheinen lässt. Gleichzeitig spüren sie aber auch, wenn eine Person ängstlich oder unsicher ist, und können sich ihr widersetzen. Das Reiten ist daher immer auch ein heikles Verhandeln zwischen dem Willen des Menschen und jenem des Tieres. Die gezäumten Nüstern, die umschliessenden Zügel und die ruhigen Hände in UNTITLED (Ohne Titel, 1994) bilden einen harmonischen Kreis zwischen Pferd und Reiter. Dieses ruhige Gefühl von Sicherheit wird auch auf die zwischenmenschlichen Interaktionen übertragen. Trotz ihres gespenstischen Aussehens legen die geisterhaften Hände, die MAGGIE'S PONYTAIL (Maggies Pferdeschwanz, 1993–94) flechten, eine flinke Entschlossenheit an den Tag. Vergleicht man sie mit den spastischen, fliegenden Bewegungen des kaum noch den Boden berührenden Tänzers in HOLDING THE FLOOR (Den Boden berühren, 1985), so sind diese neuesten Arbeiten selbst in ihrer rätselhaftesten Form sehr streng komponiert.

Das Sehen ist zu einem körperlichen Akt geworden, der sich in der Gestalt des Pferdes konzentriert. In ACCIDENT (Unfall, 1991–92) vermittelt ein auf dem Boden liegender roter Stumpf einen flüchtigen Eindruck von Gewalt; der Vorgang ist zu schmerzhaft, um ausführlich festgehalten zu werden, einzig zwei verrenkte Beine nageln den Blick auf der Szene fest. Die Beziehung zwischen der Malerin und ihrer Arbeit ist in diesen Werken – deren Motive nebst Pferden auch Ziegen, Hunde, Knochen, Masken, die Augen einer Mutter, Vögel und Hasen umfassen – jenseits der reinen Bildebene eine eindeutig vergnügliche und bringt das bereits in Rothenbergs allererstem Pferd erkennbare Potential zur Entfaltung. Eros und Aggression, die früher nur an der Oberfläche für Unruhe sorgten, sind jetzt in Rothenbergs Kunst integriert. In radikaler Abkehr von der früher bevorzugten Farbpalette – Schwarz-, Blau- und Rottöne, die an Blutergüsse erinnern – wählt die Künstlerin nun sinnliche Farben – leuchtendes Rosa und Gelb –, die ebenso exzentrisch sind wie jene in Ensors Maskeraden. Die Technik ist eine befreite Mischform aus Zeichnen und Malen, ausgefeilt, aber sicher und grosszügig. Das Pferd ist nicht länger ein Ziel, das durch Annäherung von aussen in Schach gehalten wird, sondern es ist nun ein integraler Bestandteil der Bilder, die in ihrer Konzeption durch und durch persönlich sind, intimer als eine Abstraktion, pferdehafter auch.

(Übersetzung: Irene Aeberli)

1) Frederic Brewster Loomis, *The Evolution of the Horse*, Marshall Jones Co., Boston 1926, S. 194.

2) Die Künstlerin in einem Interview mit Michael Auping, im Ausstellungskatalog *Susan Rothenberg: Paintings and Drawings*, Rizzoli (in Zusammenarbeit mit Albright-Knox Art Gallery, Buffalo), New York 1992, S. 50. Ausserdem fragt Auping die Künstlerin auch, ob sie sich über das Verhältnis zwischen ihren frühen und ihren jüngsten Pferdebildern Rechenschaft abgelegt habe, was sie verneint (S. 60).

3) Im Gefolge der bilderfeindlichen Doktrin des Minimalismus haben auch Künstler wie etwa Gary Stephen oder Elizabeth Murray Mittel und Wege gesucht, um im Bereich der abstrakten Malerei einen persönlicheren Bezugsrahmen herzustellen.

4) Susan Rothenberg sagt: «Ich malte Pferde, um keine Menschen malen zu müssen, aber das Pferd war auch ein Symbol des Menschen, eigentlich ein Selbstporträt.» Zitiert in: Grace Glueck, «Susan Rothenberg: New Outlook for a Visionary Artist», in *The New York Times Magazine*, 22. Juli 1984, S. 20.

5) Siehe Joan Simon, *Susan Rothenberg*, Harry N. Abrams Inc., New York 1991, S. 30–35.

6) Rothenbergs Identifikation mit Mondrian geht über die Lösung rein künstlerischer Probleme hinaus. Mitte der 80er Jahre malte sie eine Serie von Bildern, darunter auch eines mit dem unwahrscheinlich klingenden Titel MONDRIAN DANCING (1984–85), das den Vater des Neoplastizismus dabei zeigt, wie er seine Partnerin in die Tiefen einer schimmernden Dunkelheit führt, welche angefüllt ist mit gebrochenen Vertikalen – die scharfkantigen Linien Mondrians verwandelt in eine Lichtquelle der Malerei. Rothenberg beschreibt die Entstehung dieser Serie in ähnlichen Worten wie die Entstehung ihrer ersten Pferdebilder: «Ich kam ins Atelier und sagte mir, ›verdamm, mach jetzt eine Zeichnung,‹ und innert 30 Sekunden erschien Mondrians Gesicht... Es war wie eine Art spiritistisches, automatisches Schreiben bzw. Zeichnen», siehe Glueck, *ibid.*, S. 16.

7) John Lawrence, *A Philosophical and Practical Treatise on Horses and on the Moral Duties of Man Towards the Brute Creation*, H. D. Symonds, London 1802, S. 278–79.

SUSAN ROTHENBERG, DOGS KILLING RABBIT, 1991-92, oil on canvas, 87 x 140 1/2" /
HUNDE TÖTEN HÄSSEN. Öl auf Leinwand, 221 x 356 cm. (PHOTO: SPERONI, WAXFELD)

