

Sabine Kuehnle

THE VOYAGE OUT

The Voyage Out - Fahrt ins Ungewisse

Astrid Becker

Für dich – wider dich
Wirf alle Steine hinter dich
Und lass die Wände los

Schöpferisch und zerstörerisch zugleich klingen die ersten Zeilen des Gedichts *Für dich – wider dich* von Meret Oppenheim¹: Sie rufen zum ungestümen Aufbruch, zum lösenden Zurücklassen auf und wissen doch um das Ringen mit verdeckten Widerständen. Eine ähnliche Ambivalenz der Kräfte zeichnet auch die Installation *The Voyage Out* von Sabine Kuehnle aus. Die Zusammenstellung von vielen diskrepanten Teilen vermittelt eine große Unruhe und wird nur mühsam durch das schwarzgelbe Absperrband gebändigt.

„Unter der gläsernen, kühlen, durchscheinenden Welle“²

Das Flatterband in den internationalen Warnfarben Schwarz und Gelb bannt den Blick des Betrachters als erstes. Es umspannt, unruhig auf- und abgeführt, ein weißes Holzgerüst mit transparenten „Wänden“ aus Glas und Folie. Die Folie wurde ungleich und raumgreifend in faltigen und rissigen Bahnen um die horizontal und vertikal verstreuten Holzstäbe gewunden. Drei mit schimmernden Spiegelscherben verkleidete Zweige ragen hervor und eine schwarzweiße Fotobahn rollt aus dem abgesteckten Umriss der Installation heraus. Bergkristalle und einzelne, aus Zeitschriften ausgeschnittene Frauenaugen zieren insbesondere die Schnittstellen verschiedener Elemente. Gezielt platzierte Leuchtröhren blenden den Betrachter. Kerngehäuse von Äpfeln, zertretene Alufolie, gerissene, zerknüllte Zeichnungen und Zweige mit schwarzem Schlangenleder liegen scheinbar achtlos innerhalb des abgegrenzten Bereichs auf dem Boden. Auffällig sind bei näherer Betrachtung die vier mit Ton ummantelten Füße und ein mit bedrucktem Papier umwickelter Kopf der Träger (*Abb. S. 14, 15*).

Kontrovers reiben sich die vielfältigen Bestandteile der Installation *The Voyage Out* aneinander. Komplex sind sie miteinander verbunden. Die zahlreichen hellen, glänzenden, transparenten und fragilen Materialien wie die dünnen weißen Holzstreben, die durchsichtige Folie und der gebrochene Glanz des Spiegels lassen die Installation zart und zerbrechlich erscheinen. Dem wirken die dunklen Elemente wie das schwarzweiße Papier –

umwickelt, zerknüllt, als Fotobahn – und der Ton stabilisierend entgegen. Große Unruhe entsteht durch die unregelmäßige Form des Gerüsts und durch die Spannung der Folie, die faltig und rissig die Sicht verschleiert. Obwohl das Absperrband mit seinen schrägen Streifen visuell alle fortstrebenden Stoffe zusammenhält, bringt es zusätzliche Bewegung in die Arbeit hinein, lenkt und verwirrt den Blick des Betrachters. Auf der Suche nach Halt bleibt das Auge an den Leuchtröhren haften. Trotz der scheinbar zufälligen und unvermittelten Anordnung vor allem der kleinen Objekte wie der Alufolie, der Äpfel und Augen, sind alle Bestandteile sehr bewusst gesetzt. Insgesamt wirkt die Installation sowohl kleinteilig als auch kompakt, sowohl intuitiv und offen als auch überlegt und geschlossen. Sie lädt zum Nahetreten aber nicht zum Eintreten ein. Sie zwingt zum Umrunden.

Wo ist der Anfang, wo das Ende? Die Künstlerin entwickelte die Arbeit formal von dem mit Spiegelstücken besetzten Zweig aus, der auf einer etwa ein Meter erhöhten Glasplatte liegt (*Abb. S. 12, 13*). Die Dramaturgie der Installation gibt keine Reihenfolge der Betrachtung vor. Die Fragmente und Elemente des Kunstwerks erschließen sich dem Betrachter sukzessive und unabhängig von einer Abfolge. Sie besitzen oftmals direkte oder indirekte Bezüge zur Literatur oder zu einem traditionellen kunstgeschichtlichen Kontext und verweisen so auf eine damit verknüpfte und transportierte Stimmung. Mit diesen atmosphärischen Andeutungen und ohne eine festgelegte Betrachtungsregie entsteht ein freier Raum für eigene Empfindungen und Gedanken.

Diese Freiheit in der Betrachtung entspricht der generellen Arbeitsweise Sabine Kuehnles. Sie sammelt mit offenen Sinnen Eindrücke, Gedanken und Gegenstände, spürt Stimmungen und Empfindungen nach. Häufig bleibt Beiläufiges haften, das bei einem langen, nicht steuerbaren Prozess mit anderen Bruchstücken assoziativ verknüpft und bildnerisch umgesetzt wird. Kuehnles Grundthema behandelt weitgehend die menschliche Identität: ihre Formung, ihre Struktur und ihre Wahrnehmung, zugleich auf den Einzelnen und auf die Gesellschaft bezogen. Kuehnles Quelle der künstlerischen Auseinandersetzung stellt neben der Literatur und der Kunst das alltägliche Leben dar. Insbesondere die literarischen Werke der Frühromantik, die individuellen und intensivsten Erleben in einer symbolstarken Umwelt schildern, faszinieren die Künstlerin. Auch sie erkennt die Sym-

bolkraft alltäglicher Dinge und Gegebenheiten, und jedes ihrer Kunstwerke ist von sinnbildlichen Bezugnahmen durchdrungen. Die Beziehungen zwischen sämtlichen Bestandteilen der Installation von 2008/09 beginnt mit dem Titel *The Voyage Out*.

„Es ist immer so, dass ich über die Seele schreiben will, und dann kommt mir das Leben dazwischen.“³

Sabine Kuehnle beschäftigt sich seit langem mit Virginia Woolf (1882–1941), intensiv seit 2008. Die englische Schriftstellerin zählt aufgrund ihrer innovativen Erzählstruktur und den psychologischen Porträts zu den bedeutendsten Vertretern der Weltliteratur. Ihre zentralen Themen kreisen um die Suche nach Identität und um das Ausloten innerer Befindlichkeiten. Bereits Woolfs Debütroman *The Voyage Out (Die Fahrt hinaus)*, veröffentlicht 1915, beleuchtet die zunächst hoffnungsvoll beginnende Selbstfindung der Protagonistin Rachel Vinrace. Die Tochter aus wohlhabendem Hause wächst äußerst behütet und eintönig auf, bevor sie mit einer Schiffsreise den Schutz verlässt und eine Neuorientierung ihres Daseins wagt. Rachels Wagnis endet jedoch mit einer tödlichen Krankheit. Obwohl auf vielen Ebenen interpretierbar, entmutigt dieses unglückliche Ende trotz allem. Zurück bleibt: „Eine fast körperliche Pein; ihm war, als hörte er ringsherum das Splittern von Glas, das zu Boden fiel und ihn im Freien sitzen ließ.“⁴

Der Romantitel *The Voyage Out (Die Fahrt hinaus)* deutet neben der eigentlichen Schiffsfahrt auch Rachels Reise zum eigenen Selbst an. Im übertragenen Sinne lässt sich der übernommene Titel auch als Hinweis für die Installationsidee Sabine Kuehnles verstehen: die Abkehr vom vertrauten Schutzraum und die Hinwendung zum ungewissen Neuen. Dass Rachels Identitätsfindung letztlich scheitert, verleiht auch den Sinnschichten der künstlerischen Arbeit Kuehnles eine unheilvolle Konnotation.

„Die Freiheit wird einem nicht gegeben, man muss sie nehmen.“⁵

Der gebrochene Glanz der Spiegelsplitter steht am Beginn der Begehung um die Installation *The Voyage Out (Abb. S. 12, 13)*. Der Ausgangspunkt der Arbeit offenbart unmittelbar das Grundthema, welches der Werkstitel erst bei näherer Kenntnis preisgibt:

die Reflexion. In der klassischen Ikonographie versinnbildlicht der Spiegel unter anderem tiefes Nachdenken und Selbsterkenntnis. Doch die Splitter erschweren die Selbstbetrachtung: Die Seherfahrung zerfällt in Brüche, verhindert, dass der Betrachter sich ganzheitlich und damit dauerhaft erfährt, und lässt ihn in einem Gefühl der Beziehungslosigkeit, des Selbstzweifels zurück.⁶ Die auf dem Boden verstreut liegende, zerdrückte Alufolie setzt das Thema des gebrochenen Glanzes fort und ruft es unauffällig, aber beharrlich in Erinnerung (*Abb. S. 36*).

Die Scherben des Spiegels besetzen lückenlos einen Baumzweig, der auf der erhöhten Glasplatte liegt. Der Zweig nimmt innerhalb des christlichen Abendlandes Anteil an der Symbolik des Baumes. Als Abbreviation kann er wie in Albrecht Dürers Gemälde *Adam (Adam und Eva, 1507, Museo del Prado, Madrid)* den Baum der Erkenntnis darstellen und auf den Garten Eden verweisen. Das Paradies gilt als die Urwohnung des Menschen, als eine Stätte der Seligkeit, der Reinheit und des Friedens. Doch in der Kombination von Zweig und Spiegelsplittern kommt auch die negative Konnotation des Baumes, der Sündenfall, zum Tragen: „Vom Baum der Erkenntnis von Gut und Böse darfst du nicht essen; denn sobald du davon isst, wirst du sterben.“⁷ Die verbotene Frucht liegt folglich in nächster Nähe. Der Blick durch die Glasplatte gibt die Sicht auf zerdrückte Alufolie und eine kreisförmige Ansammlung von Apfelkerngehäusen preis (*Abb. S. 22, 23*). Das Unheil ist demnach schon geschehen: Die Frucht ist verspeist, der Erkenntnisprozess in Gang gesetzt und die Vertreibung vollzogen worden. Die assoziative Arbeitsmethode der Künstlerin entfernt sich jedoch zum Teil von den festgesetzten Inhaltsdeutungen der herkömmlichen Ikonographie, begreift die Objekte persönlich und schafft neue, subjektive Bedeutungskontexte. So ist der Apfel in *The Voyage Out* entgegen seiner eigentlichen Symbolik positiv besetzt. Sabine Kuehnle aß während eines Aufenthaltes im paradiesisch anmutenden Garten des Monk's House, des Landhauses Virginia Woolfs in Sussex, mehrere Äpfel. Die Kerngehäuse materialisieren diesen Genuss und lassen so die „Vertreibung“ und „Erkenntnis“ erwünscht erscheinen. In Bezug auf den Werkstitel *The Voyage Out* belegt die nachfolgende Überlegung Rachels das Beengende und Bedrückende eines Schutzraumes:

„In diesem neuen Licht sah sie ihr Leben zum erstenmal als etwas Geducktes, Umhegtes, das vorsichtig zwischen hohen Mauern

umhergeführt und dann wieder beiseite geschoben und ins Dunkle gestoßen und auf alle Zeiten abgestumpft und verkrüppelt wurde – ihr Leben, das doch ihre einzige Chance war.“⁸

Trotz dieser neuen Sichtweise kann sich der Betrachter dem herkömmlichen Bedeutungskontext nicht völlig entziehen. Daher offenbart die offensichtliche Ambivalenz das Zerrissene im Selbsterkenntnisprozess, dem wohl, im übertragenen Sinne, immer eine Vertreibung aus dem Paradies vorhergehen muss.

Zahlreiche weitere Elemente der Installation deuten auf den Garten Eden und verstärken im Bezug zu den anderen Bestandteilen den Eindruck einer konfliktreichen Gefühlswelt. Geborgensein und Wohlgefühl in einem paradiesischen Schutzraum betonen zunächst die hausähnliche Gestalt des Gerüsts, die landschaftlichen Abbildungen der Fotobahn sowie die Naturmaterialien Ton und Holz. Letzteres enthält ebenso wie der Zweig einen Anteil an der Symbolik des Baumes und verweist auf die Ganzheit des ursprünglichen Zustandes. Der Ton verbindet die Holzstreben mit der Erde, die als Sinnbild für die Mutter Erde das Kunstwerk im Irdischen verortet und ihm optisch wie ideell Stabilität verleiht (Abb. S. 26, 27). Bewegung in die Installation bringt die Fotobahn, die senkrecht vom Holzgerüst herabhängt und über den Boden ausgerollt liegt (Abb. S. 8). Die aus einem Auto aufgenommenen Fotos spüren der idyllischen Atmosphäre aus der Umgebung von Virginia Woolfs Landhaus in Sussex nach. Auf der Suche nach einem Fixpunkt in den unruhigen und zum Teil unscharfen Aufnahmen nähert sich der Blick des Betrachters unbewusst der eingefangenen Stimmung. Auch räumlich gesehen ist dies sowohl die zugänglichste als auch die unnahbarste Stelle der Arbeit. Zwar kann der Interessierte nahe herantreten, aber er wird intensiv mit der eindringlichsten und höchsten „Wand“ des Werks aus warnendem Absperrband, das hier am dichtesten wirkt, und transparenter, faltiger Folie konfrontiert. Wegweisend und wegführend zugleich erscheint jedes Element der Arbeit, das den Ausbruch aus der fest umrissenen Anordnung des Aufbaus wagt. So lenken von verschiedenen Seiten zwei ebenfalls mit schimmernden Spiegelscherben besetzte Zweige die Aufmerksamkeit auf den auffälligen Abschluss einer vertikalen Verstrebung (Abb. S. 28 und S. 39).

„Das Paradies ist ein Park, wo nur Tiere und nicht Menschen bleiben konnten.“⁹

Der obere Abschluss der etwa einen Meter hohen Vertikale ist auffällig mit bedrucktem Papier umwickelt. Der verwendete Bogen zeigt eine schwarzweiße Abbildung, die sich dem Betrachter erst auf den zweiten Blick erschließt: Sichtbar wird der Oberkörper einer unbedeckten, langhaarigen Frau mit erhobenem linken Arm. Zwischen Gesicht und Armbeuge erscheint der Fuß einer weiteren Person (Abb. S. 16). Die Darstellung lässt sich als Ausschnitt einer Reproduktionsgraphik von Moses Haughton (1772/74–1884) nach einem Gemälde von Johann Heinrich Füssli (1741–1825) identifizieren: *The Dream of Eve (Der Traum Evas)*.¹⁰ Das Bild zeigt die liegende, soeben vom davonfliegenden Satan verlassene Eva, die zuvor im Schlaf entführt worden war und den Widersacher Gottes auf einer traumhaften, den Sündenfall vorwegnehmenden Reise begleitet hatte (Abb. S. 7). Das Ölwerk schuf Füssli zwischen 1796–1799 und war Teil eines spektakulären künstlerischen Projekts: der Milton-Galerie.

Die Milton-Galerie von Johann Heinrich Füssli entstand zwischen 1790–1800 und thematisiert in 47 Bildern vor allem das barocke Versepos *Paradise Lost* des englischen Dichters John Milton (1608–1674).¹¹ Die 12 Gesänge des in Blankversen verfassten und 1667 veröffentlichten Gedichts schildern dramatisch und ausschweifend die christliche Schöpfungsgeschichte vom Sturz des Satans bis zur Vertreibung von Adam und Eva aus dem Paradies. Dabei nimmt die Verführung des ersten Menschenpaars einen großen Raum ein. Miltons Epos entspricht jedoch in vielen Einzelheiten nicht der offiziellen Theologie: So weist er Satan die Hauptrolle zu und lässt ihn anstelle von Adam bis zur Verführung den zentralen Part neben Eva spielen. Darin folgt der Maler Füssli dem Miltonschen Vorbild. Der Künstler entfernt sich in seinem Zyklus sogar noch weiter vom traditionellen Topos, indem er unter anderem die christlich geprägte Charakterisierung Evas als willensschwache und leicht verführbare Kreatur deutlich abgeschwächt darstellt.¹²

Diese von der Aufklärung beeinflusste Haltung Füsslis zur Figur Evas steht am Anfang einer Auffassung, die parallel neben dem bis heute wirkungsmächtigen Mythos existiert: Eng verknüpft mit der zunehmenden Emanzipation der Frau wandelt sich auch die Interpretation von Evas Handeln. Künstlerinnen des 20. und 21. Jahrhunderts wie Meret Oppenheim und Kiki Smith sehen im Verzehr der verbotenen Frucht nicht Unheil und Sünde,

sondern den „Beginn des Bewusstseins“¹³, den ersten Schritt in die Selbstbestimmung, mit dem der Mensch die Zwänge und Verbote des paradiesischen Seins überwand. Befreit von der negativen Sichtweise der christlichen Ideologie erscheint Eva als wissensdurstiges Wesen, welches die Möglichkeit nutzte und so zur Selbsterkenntnis gelangte.

In diesem Kontext ist auch die Figur Evas innerhalb der Installation *The Voyage Out* zu sehen: Die neue Sichtweise wendet – wie der Werktitel und die Apfelkerngehäuse – den Sündenfall mit



Forthwith up to the clouds / with him I flew, and underneath beheld / The earth outstretch'd immense, / suddenly / My guide was gone, and I, methought, sunk down.

Johann Heinrich Füssli, *Der Traum Evas*, 1804, Kupferstich von Moses Haughton, Aquatinta von Frederick Christian Lewis, nach Füsslis verlorenem Gemälde Nr. 16 der Milton-Galerie, 49 x 42,8 cm, Schiff 896a Bez. u. Mitte: Painted by H. Fuseli R.A. Engraved by M. Haughton. & Publish'd as the Act directs. Jany. 26th. 1804. No. 13. Berners Street. London / Aquatinta by F.C. Lewis / *The Dream of Eve*

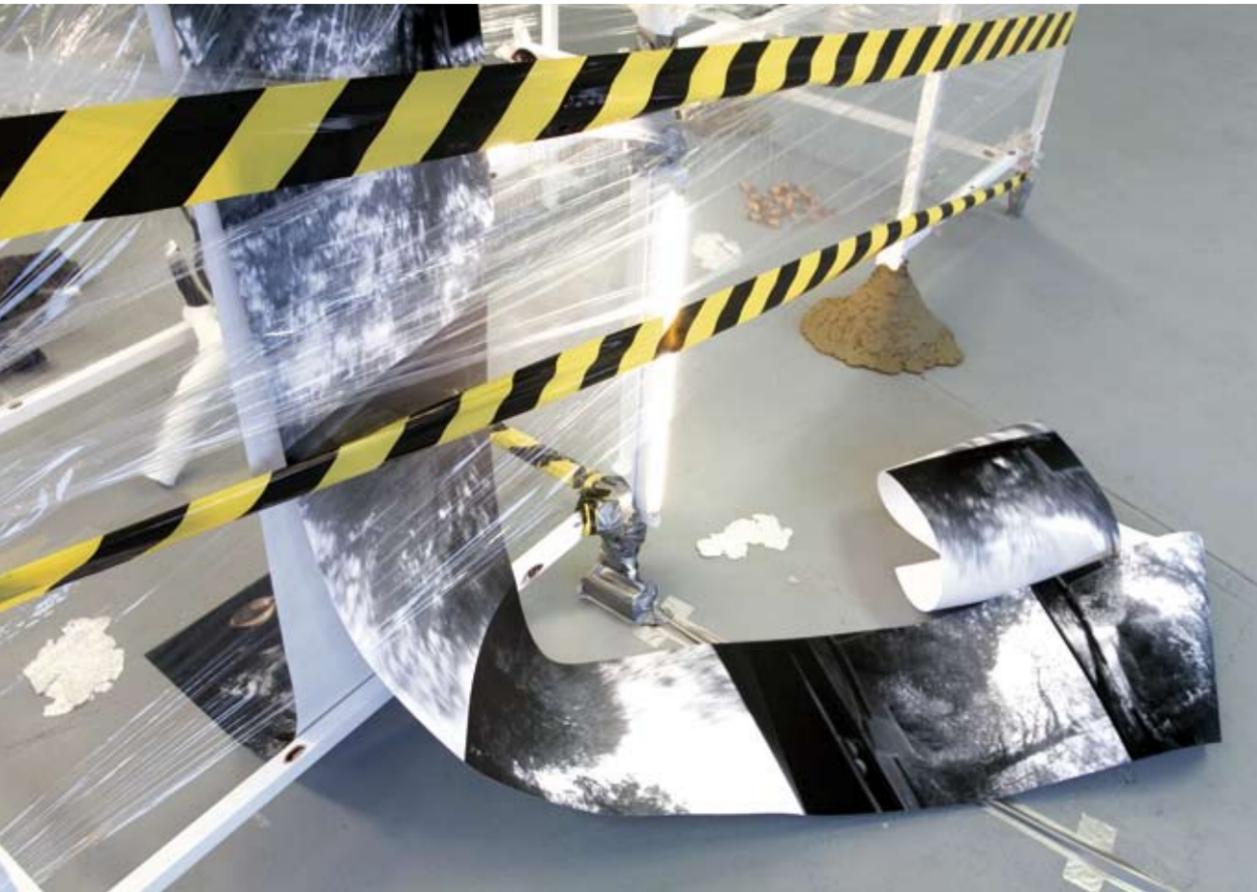
Vertreibung und Erkenntnis ins Positive. Jedoch, ähnlich ambivalent, verleiht die negative Konnotation dem Selbstfindungsprozess eine tiefere, komplexere Ebene.

Dieser doppelsinnigen Deutung verpflichtet, ist ein weiterer Bestandteil der Installation: das schwarze Schlangenleder (Abb. S. 17 und S. 18, 19). Die Symbolik der Schlange ist komplex und widersprüchlich. Innerhalb der christlich geprägten Ikonographie gilt sie als „schlau als alle Tiere“ und als Sinnbild des Satans, als Symbol für Laster und Sünde sowie als Verführerin: „Nein, ihr werdet nicht sterben. [...] Sobald ihr davon esst, gehen euch die Augen auf; ihr werdet wie Gott und erkennt Gut und Böse.“¹⁴ Im Christentum immerhin anerkannt, wurde ihre Klugheit in alten Religionen vielfach verehrt. Sie dient als Attribut der Mutter Erde sowie weiterer weiblicher Gottheiten. Die Schlange versinnbildlicht fern der christlich-ablehnenden Auffassung Weisheit und – weit gefasst – Weiblichkeit. Bezogen auf das Werk *The Voyage Out* verstärkt sie den mit Eva und der eingeflüsterten Erkenntnis positiv besetzten Sinnbezug. Gleichwohl bleibt das Unheilvolle haften: Das Schwarz des Schlangenleders, basierend auf seiner destruktiven Bedeutung innerhalb der Farbsymbolik, lässt zweifelnde und schwermütige Konnotationen mitschwingen.

Die auf das Paradies hinweisenden Elemente gliedern sich folglich in zwei Einheiten: Holz, Ton und idyllische Landschaftsaufnahmen weisen auf Geborgenheit und vertrautes Verweilen im geschützten Raum hin. Apfelkerngehäuse, Titel, Schlangenleder und die Figur der Eva zeugen in ihrer Vieldeutigkeit von den konfliktreichen und unvorhersehbaren Empfindungen einer sinnvollen Selbstreflexion. Somit stehen innerhalb der Installation zwei starke Kräfte im Widerstreit. Doch was treibt den Menschen zur schmerzhaften Suche nach Wissen an?

„In einer Art von wachendem Traum“¹⁵

Die Abbildung *The Dream of Eve (Der Traum Evas)* stellt aufgrund ihrer eindringlichen und wegweisenden Aussage ein zentrales Moment der Installation dar. Neben dem mit Spiegelscherben besetzten Zweig als formalem Ausgangspunkt kann dieses Element daher als geistiger Anfangspunkt der Arbeit gelten. Die Abbildung verstärkt die Auslegung bedeutender



Bestandteile, und sie ist der einzige Indikator, der einen grundlegenden Aspekt der Arbeit aufzeigt.

Vor dem Hintergrund des biblischen Paradieses beginnt die Selbstwahrnehmung mit dem Verzehr der verbotenen Frucht. Doch das von Sabine Kuehnle verwendete Motiv Füsslis, *The Dream of Eve (Der Traum Evas)*, zeigt nicht den Vorfall am Baum der Erkenntnis von Gut und Böse, sondern eine relativ unbekannte, nicht aus der Bibel stammende Szene: Die schlafende Eva begleitet in ihrem Traum Satan zum Baum der Erkenntnis und wird versucht, von den verbotenen Früchten zu kosten. Entscheidend für die Installation *The Voyage Out* ist, dass ein traumhaftes Erlebnis den eigentlichen Sündenfall gedanklich vorwegnimmt. Die Wahl des Motivs aus Miltons *Paradise Lost* offenbart, dass es nicht allein um den Selbsterkenntnisprozess als solchen

geht, sondern um die Sekunde davor, um den Moment seiner Entstehung. Der Traum, so kündigt die Arbeit *The Dream of Eve (Der Traum Evas)*, spielt dabei die zentrale Rolle.

Johann Heinrich Füssli befasst sich mit dem Traum nicht nur im Zyklus der Milton-Galerie, sondern auch in seinem Gesamtwerk. Träume sind eines seiner Leitmotive und Thema theoretischer Auseinandersetzungen: Der Künstler setzt die komplexen, von inneren und äußeren Reizen ausgelösten Assoziationen der Traumwelt mit dem „Antrieb jeder schöpferischen Phantasie“ gleich.¹⁶ Das große Potenzial von Traumerlebnissen und dem Unterbewusstsein für den künstlerischen Prozess ist spätestens seit dem Surrealismus zu Anfang des 20. Jahrhunderts zur Gewissheit geworden. Doch nicht nur in Kunstwerken, sondern auch im Alltag können sich Traum und Phantasie niederschlagen.

So regen die irrealen Bilder beispielsweise Meret Oppenheim, die ihre Träume seit dem 14. Lebensjahr aufschrieb, nicht nur zu ihrer Kunst an, sondern deuten unter anderem auf mögliche Verhaltensweisen hin und dienen ihr zur Auseinandersetzung mit der eigenen Person.¹⁷

„Der Traum ist im Grunde nichts anderes als eine besondere Form unseres Denkens, [...] Daß der Traum sich mit den Lösungsversuchen der unserem Seelenleben vorliegenden Aufgaben beschäftigt, ist nicht merkwürdiger, als daß unser bewußtes Wachleben sich so beschäftigt.“¹⁸

Folglich kann die jedem Menschen innewohnende schöpferische Kraft – individuell und subjektiv – Selbstreflexionen heraufbeschwören.

Die Phantasie in Gestalt eines Traums wird als geistiger Anstoß und als immaterieller Vorgang in der Installation *The Voyage Out* auch durch das Schlangenleder als Symbol des Unbewussten, durch die ausgeschnittenen Frauenaugen, die Bergkristalle, das Weiß des Gerüsts und das Licht der Leuchtröhren materialisiert. Das Licht und die „Nichtfarbe“ Weiß versinnbildlichen in der traditionellen Ikonographie Vergeistigung, Erleuchtung und Göttlichkeit. Aufgrund ihrer kühlen, künstlichen und grellen Wirkung innerhalb des Kunstwerks vermitteln beide Intellekt, Klarheit und enthüllende Beleuchtung eines Zustandes (Abb. S. 22, 23). Auch die Augen symbolisieren in der herkömmlichen Auffassung unter anderem Erleuchtung, aber auch Allwissenheit, Intuition und Wachsamkeit. Sabine Kuehnle betrachtet die Augen, die durch ihre verschiedenen Größen ein Spiel von Nähe und Ferne hineinbringen, in einem engen Bezug zu den Bergkristallen und kombiniert sie vielfach (Abb. S. 2). Der Bergkristall ist eine Variante des kristallinen Quarzes und besteht aus homogenen Molekülen, die sich zu einem festen, regelmäßig geformten Gitter zusammengesetzt haben: Er verfügt über eine innere Ordnung und trotzdem ist jeder Kristall in seiner Gestalt einzigartig. Übertragen auf die Installation *The Voyage Out* vermitteln die Eigenschaften des Kristalls Identität und Individualität: eine sich als Einheit erlebende und von anderen unterscheidende Persönlichkeit. Die vollzogene Selbsterkenntnis, symbolisch materialisiert in Bergkristallen, scheint durch die Frauenaugen bewacht und zugleich beobachtet zu werden. Doch auch der Betrachter fühlt sich beobachtet – und

zugleich angezogen. Transparent und damit dem Immateriellen zugeneigt, erscheint die alles umspannende Folie wie kreisende Gedanken einer Selbstreflexion, die, hin- und hergerissen, die Gesichtshaut in Falten legt und zugleich zum Äußersten anspannt (Abb. S. 20, 21).

„Zeit aber ist der Bewegung und Ruhe Maß“¹⁹

Obwohl die Installation mit zeitgenössischem Formvokabular und einem Thema, das im Zeitalter der Individualität höchste Aktualität besitzt, fest in der Gegenwart verankert ist, finden stark aufgeladene traditionelle Sujets Eingang in die Gestaltung: das Paradies, Eva und der Baum der Erkenntnis. Doch gerade das Heranziehen des ersten großen Grundkonflikts des Menschengeschlechts verweist trefflich auf das Grundsätzliche und Beständige der menschlichen Selbsterkenntnis.

„Die Schichten unseres Lebens ruhen so dicht aufeinander auf, daß uns im Späteren immer Früheres begegnet, nicht als Abgetanes und Erledigtes, sondern gegenwärtig und lebendig.“²⁰

Das Denken in begrenzten Zeiten – Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft – ist dabei kaum von Belang. Bedeutsam erscheint jedoch die Zeit als meditativer und fortlaufender Faktor im Prozess des Wachsens und Werdens. So lassen sich auch die zerknüllten, zusammenhängenden Zeichnungen auf dem Boden deuten: Denn jedes einzelne Blatt mit seinen sorgfältig von Hand gezogenen schwarzen Linien entstand in sechs Stunden (Abb. S. 11).

The Voyage Out thematisiert die Suche nach Identität und Bewusstwerdung, die auslösenden Ursachen und die begleitenden Befindlichkeiten. Bildnerisch setzt Sabine Kuehnle diese zerrissenen Gefühlswelten im Moment ihrer Entstehung um. Das unvermeidlich Sprunghafte der gegenseitigen Bezugnahme innerhalb der Installation erinnert an die Erzählstruktur Virginia Woolfs, die vor allem in späteren Werken mit fragmentarischen Gedanken und spannungsvoll verschachtelten Sätzen ein komplexes psychologisches Panorama ausbreitet. Der Prozess der Selbstreflexion ist ein immerwährendes schöpferisches und zerstörerisches *Für dich – wider dich* und letztlich eine gewagte Fahrt ins Ungewisse. Sie anzutreten, bleibt eine Herausforderung.

Quellen

- ¹ Meret Oppenheim (1913–1985), schweizerische Künstlerin und Dichterin, 1. Strophe des Gedichts *Für dich – wider dich*, 1933, zit. nach *Meret Oppenheim. Husch, busch, der schönste Vokal entleert sich. Gedichte, Zeichnungen*, hrsg. v. Christiane Meyer-Thoss, Frankfurt 1984, S. 112.
- ² John Milton, *Comus*, Vers 861, zit. nach Virginia Woolf, *Die Fahrt hinaus*, Frankfurt 2008⁵, S. 444.
- ³ Virginia Woolf, Tagebucheintrag vom 19.2.1923, zit. nach *Virginia Woolf. Leben und Schreiben. Tagebücher 1915–1930*, Frankfurt 2003, S. 30.
- ⁴ Virginia Woolf, *Die Fahrt hinaus*, Frankfurt 2008⁵, S. 385.
- ⁵ Meret Oppenheim, aus ihrer Dankesrede anlässlich der Verleihung des Kunstpreises der Stadt Basel 1975.
- ⁶ Vgl. Marc Augé, *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*, Frankfurt 1992, S. 100/101.
- ⁷ Die Bibel, Genesis 2,17.
- ⁸ Siehe Anm. 4, S. 92.
- ⁹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831), zit. nach Ernst Bloch, *Atheismus im Christentum*, Frankfurt 1968, S. 116.
- ¹⁰ Eine Unterschrift bezeichnet die Druckgraphik, die verkürzt die folgenden Zeilen 86–91 von John Miltons *Paradise Lost* zitiert: „Und alsobald flog ich mit ihm empor / auf zu den Wolken und sah niederwärts / die unermeßne Erde sich erstrecken, / die weit und mannigfaltig Aussicht bot; / und da ich ab dem Höhenflug staunte, / der mich in solchen Jubelstand versetzt, / war plötzlich weg mein Führer, während ich / wie es mich dünkte, wieder abgesunken, / in Schlaf verfiel: doch, ah, wie froh zu sehen, / als ich erwacht, dass dieser nur / ein Traum gewesen!“ Zit. nach John Milton, *Das verlorene Paradies*, übersetzt von Hans Heinrich Meier, Stuttgart 2008, dort die Zeilen 110–120.
- ¹¹ Die Milton-Galerie war ein kommerzielles Unternehmen und entstand nach dem Vorbild der so genannten Shakespeare-Galerie, die eine groß angelegte, thematische Serie von Bildern ausstellte und zweimal veräußerte: Erstens als Vorlage für den Stecher der Reproduktionsgraphik und zweitens durch den Verkauf des Werks selbst. Insgesamt war der Milton-Galerie kein finanzieller Erfolg beschieden, wenngleich Füsslis künstlerische Reputation zunahm. Vgl. Anm. 12.
- ¹² Vgl. Claudia Hattendorff, *Die Milton-Galerie*, in: *Johann Heinrich Füssli. Das verlorene Paradies*, hrsg. v. Christoph Becker und Claudia Hattendorff, Ausst.-Kat. Staatsgalerie Stuttgart 1997/98, Ostfildern-Ruit 1997, S. 10–81, S. 45.
- ¹³ Kiki Smith (*1954), Carmela Thiele im Gespräch mit der Künstlerin, 9.4.2001, zit. nach der Homepage *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. Vgl. auch Meret Oppenheim, siehe Anm. 5: „Man sollte sich daran erinnern, dass es Eva war, die zuerst vom Apfel am Baume der Erkenntnis, also des bewussten Denkens, gegessen hat.“
- ¹⁴ Die Bibel, Genesis 3,1 und 3,4–5.
- ¹⁵ Johann Heinrich Füssli, aus seiner dritten Vorlesung für die Royal Academy über das Thema „Erfindung“, zit. nach Claudia Hattendorff, *Traum und Schrecken*, in: siehe Anm. 12, S. 122–137, S. 127.
- ¹⁶ Vgl. Claudia Hattendorff, siehe Anm. 12, S. 127.
- ¹⁷ Vgl. Christiane Meyer-Thoss, *Meret Oppenheim. Aufzeichnungen 1928–1985. Träume*, Bern 1991.
- ¹⁸ Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, Frankfurt 2009, S. 499.
- ¹⁹ Aristoteles, *Physik*, Buch 4, 12. Kapitel, Leipzig 1829, S. 113.
- ²⁰ Bernhard Schlink, *Der Vorleser*, Zürich 1997, S. 206.

