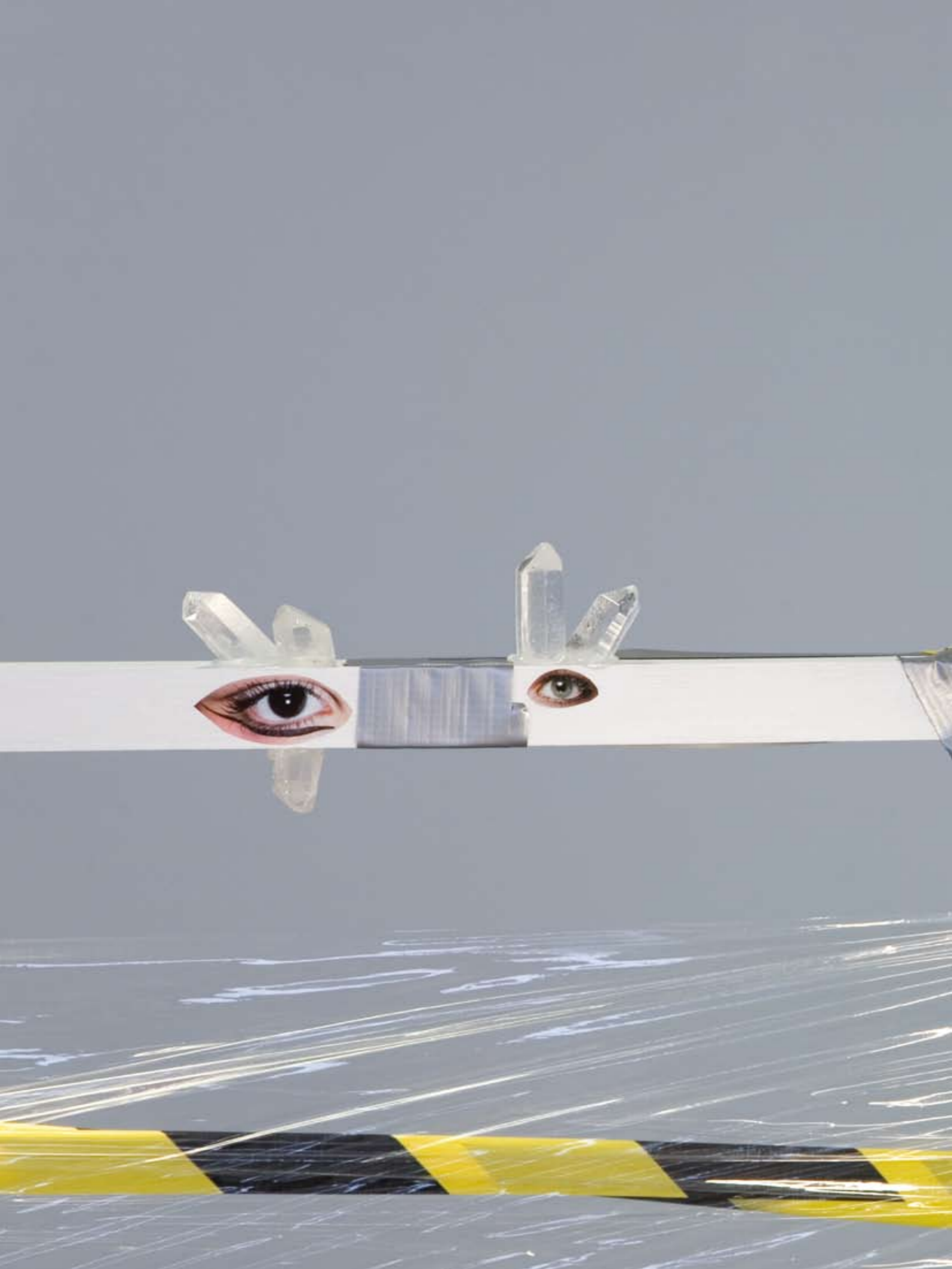


Sabine Kuehnle

THE VOYAGE OUT



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 spannt, 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, Umhөгtes, 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 paradisischen 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 paradisischen 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*

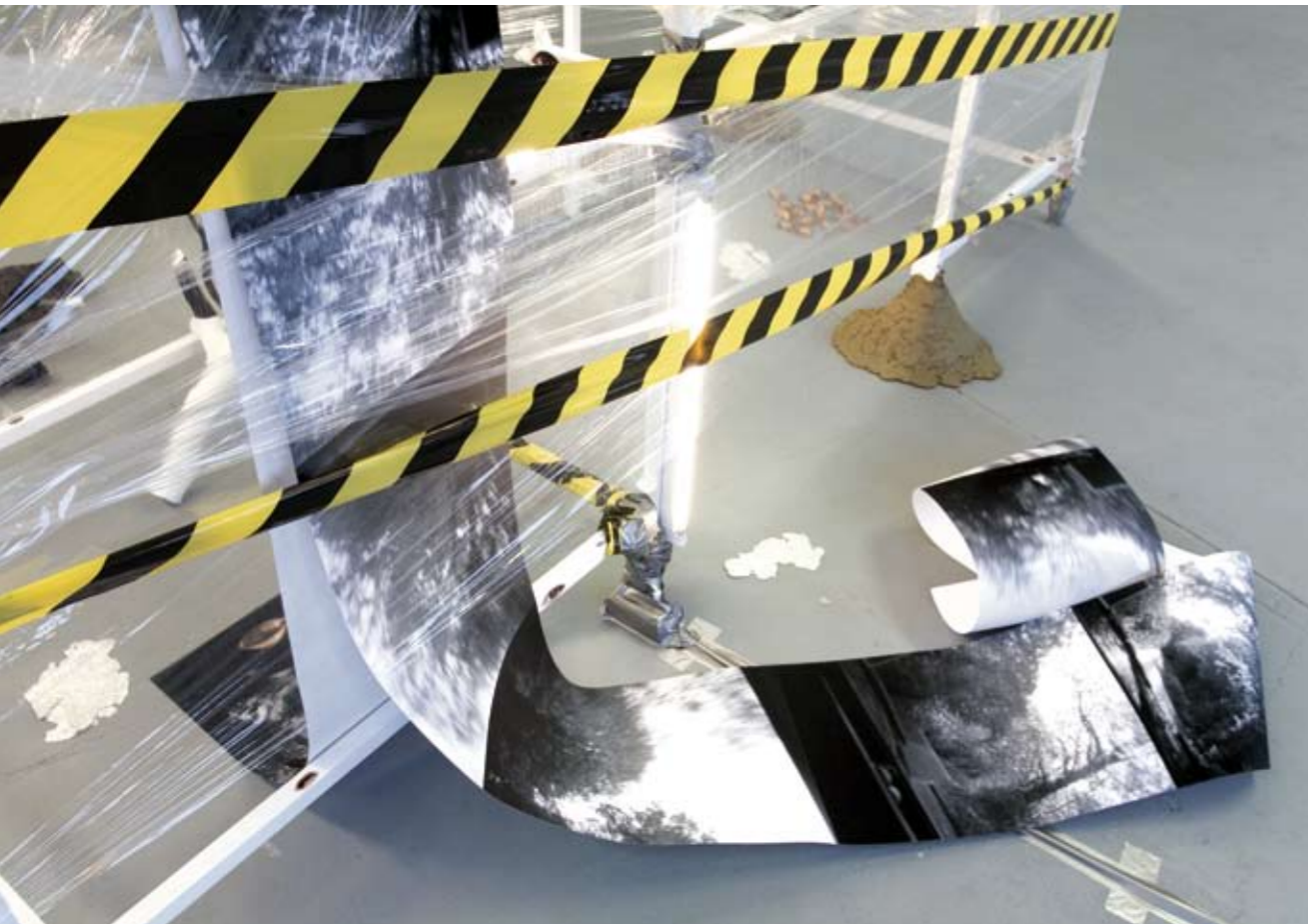
Vertreibung und Erkenntnis ins Positive. Jedoch, ähnlich ambivalent, verleiht die negative Konnotation dem Selbstfindungsprozess eine tiefere, komplexere Ebene.

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 „schlauer 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

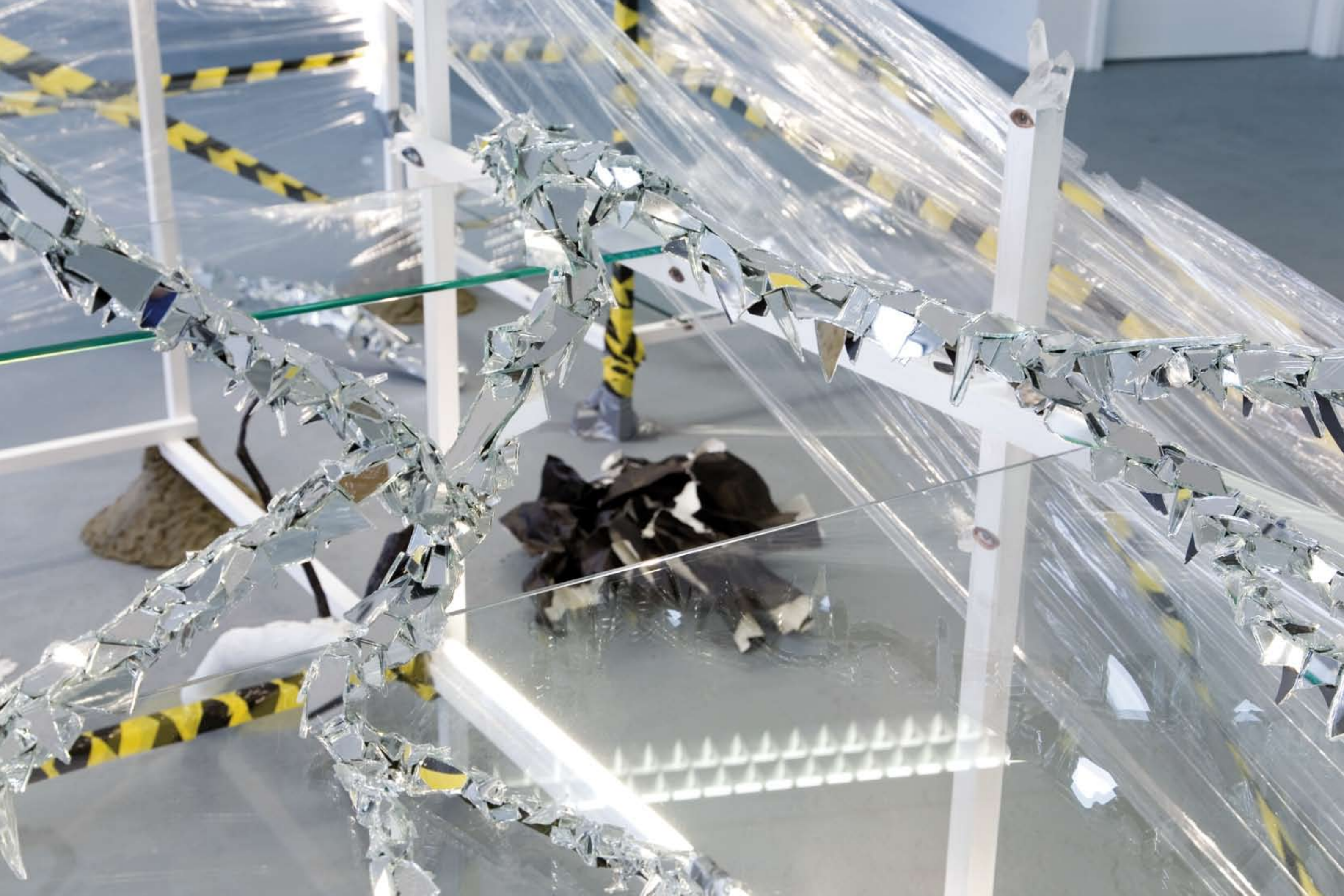
Das Denken in begrenzten Zeiten – Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft – ist dabei kaum von Belang. Bedeutsam erscheint jedoch die Zeit als meditativer und fortlaufender Faktor im Prozess des Wachsens und Werdens. So lassen sich auch die zerknüllten, zusammenhängenden Zeichnungen auf dem Boden deuten: Denn 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* zitieren: „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.





















The Voyage Out - A Journey Into The Unknown

Astrid Becker

For you – against you
Throw all the stones behind you
And let the walls loose

The opening lines of the poem *For you – against you* by Meret Oppenheim¹ are steeped in creativity and destruction alike: Despite the obvious appeal for a heady departure, for a liberating act of abandonment, there is a manifest awareness of the struggle with hidden opposition. Sabine Kuehnle's installation *The Voyage Out* is characterized by a similar ambivalence of power. The combination of multiple discrepant parts conveys a sense of strong restlessness that is barely restrained by the black and yellow barrier tape.

“Under the glassy, cool, translucent wave”²

Resplendent in the international warning colors black and yellow, the barrier tape instantly catches the eye of the beholder. In an uneasy up-and-down it embraces a white timber scaffold with transparent “walls” made of glass and plastic film. Crinkled and torn, the film webs have been unevenly and generously draped around the horizontally and vertically braced timber beams. Three branches adorned with gleaming mirror fragments protrude from the scaffold, while a black-and-white photo spool unreels beyond the marked outline of the installation. Rock crystals and magazine clippings of single woman's eyes have been applied especially to adorn the interfaces where the different elements meet. Strategically placed neon tubes dazzle the spectator. Apple cores, trampled on tinfoil, torn and crushed drawings, and branches covered in black snake leather appear to have been accidentally scattered across the floor within the fenced-off area. On closer observation, the four clay-encased stands and a head that has been draped with printed paper and propped onto the supports make for striking elements. (*cf. fig. p. 14, 15*).

Linked by complex connections, the multifaceted components of the installation *The Voyage Out* interact in controversial debate. The various bright, shiny, transparent and fragile materials, such as the thin white timber beams, the transparent film and the broken shine of the mirror, give the installation a delicate and tender appearance. This is offset by the use of dark elements to produce a stabilizing effect: black and white paper – draped, crumpled, arranged as a spooled photo series – and clay. The imbalanced shape of the

scaffold and the way in which, crinkled and torn, the film has been tensioned to obscure the view serve to spawn a feeling of great restlessness. Even though the barrier tape with its slanted stripes holds all those fleeting materials together, it introduces an additional element of movement into the work by guiding and confounding the beholder's gaze. In search of a place where our eyes can alight, we inevitably find our attention riveted by the neon tubes. Most of the small objects – the tinfoil, the apples and the eyes – appear to have been randomly and accidentally scattered, however, their positioning has actually been carefully and deliberately thought through. The installation gives the overall impression of being both intricate and compact, both intuitive and open, both deliberate and closed. Enticing you to come closer, but not to enter, thus forcing you to move around the object.

Where is the beginning and where is the end? In terms of formal composition, the work evolves from the branch set with mirror fragments that, propped on a sheet of glass, hovers one meter above the ground (*cf. fig. p. 12, 13*). The installation has been composed with no particular viewing sequence in mind so that its fragments and components will randomly and successively reveal themselves. Making direct or indirect reference to literary works or traditional art historical contexts, the elements frequently transpose the atmospheric connotations conveyed and inherent therein. Without the rigidity of a fixed viewing pattern and through the associative mood a space opens up where own thoughts and perceptions can freely develop.

This freedom of observation characterizes the way in which Sabine Kuehnle generally approaches her work. With an open mind, she gathers impressions, thoughts and items, contemplates moods and perceptions. Often, what is casually picked up is what remains and later gets associated with other fragments and translated into sculpture. It is a long and non-controllable process. By and large, the essence of Kuehnle's work is human identity: how it is formed, structured and perceived, referencing the individual and society alike. In addition to literature and art, Kuehnle relies on the font of everyday life to draw inspiration for her artistic discourse. She is especially fascinated by the literary works of Early Romanticism, with their depiction of individual and most intense experiences within a highly symbolic environment. However, she is also keenly aware of the symbolic power of everyday things

and situations, which has each of her artworks steeped in allegory. The relationships between all components used in her 2008-9 installation begin with the title *The Voyage Out*.

“What happens is, as usual, that I'm going to write about the soul, & life breaks in.”³

Sabine Kuehnle has been studying the oeuvre of Virginia Woolf (1882–1941) for a very long time and with great intensity since 2008. The innovative narrative structure and psychological portraits the English writer paints have gained her a place among the most distinguished representatives of world literature. Her central themes revolve around the search for identity and the achievement of harmony between mental states. As early as her debut as a writer, with *The Voyage Out* published in 1915, Woolf explored her protagonist's journey of self-discovery, which indeed looks promising at first: From a well-to-do family, Rachel Vinrace has a very protected but uneventful childhood until she leaves her safe haven by embarking on a sea voyage and dares to restructure her life. However, Rachel's audacious journey eventually results in a fatal illness. Even though the novel allows for a variety of different interpretations, her unfortunate fate leaves the reader disheartened in the end. All that remains is:

“During this time his sense of dismay and catastrophe were almost physically painful; all round him he seemed to hear the shiver of broken glass which, as it fell to earth, left him sitting in the open air.”⁴

Over and above the real-life journey on the sea, the title of the novel *The Voyage Out* also evokes connotations of Rachel's journey towards her own identity. In a figurative sense, the title adopted by Sabine Kuehnle can also be seen as sparking the idea for her installation, namely as an act of turning away from the familiar cocoon and embracing an uncertain future. That Rachel's attempt at reshaping her identity is ultimately condemned to failure lends ominous connotations to the layers of meaning in Kuehnle's work of art.

“Nobody will give you freedom, you have to take it.”⁵

The broken sheen of the mirroring pieces is at the outset of our own journey around the installation *The Voyage Out* (*cf. fig.*

p. 12, 13). The work's starting point immediately lays bare the fundamental theme of the work, which is only revealed by the novel's title if we are more familiar with it, namely reflection. In classical iconography the mirror symbolizes deep contemplation and self-awareness, amongst other things. But the splinters hamper self-reflection: The visual experience is shattered into broken fragments, deprives the beholder of experiencing himself holistically and thus permanently, and finally abandons him feeling void of relationships and in self-doubt.⁶ The crushed tinfoil scattered about the floor resumes the theme of the broken sheen and acts as a subtle but persistent reminder (*cf. fig. p. 36*).

The mirror shards are seamlessly arranged on a tree branch positioned on a raised sheet of glass. Within the culture of the Christian West, the branch partially assumes the tree's symbolism. An abbreviated embodiment of the Tree of Knowledge, such as seen in Albrecht Dürer's painting *Adam (Adam und Eva, 1507, Museo del Prado, Madrid)*, it also makes reference to the Garden of Eden: Paradise, the primary habitat of mankind – a place of bliss, purity and peace. However, in the combination of branch and mirroring splinters, the negative connotations of the tree – in other words, the Fall of Man – are also brought to the fore: “But from the Tree of the Knowledge of Good and Evil you shall not eat, for in the day that you eat from it you will surely die.”⁷ In the artwork, the forbidden fruit has therefore been placed at close range. Gazing through the glass, the crumpled tinfoil and a circular array of apple cores (*cf. fig. p. 22, 23*) will be encountered. Disaster has already happened – the fruit has been eaten, the cognitive process sparked and expulsion from Paradise has taken place. The artist's associative approach is somewhat removed from the fixed interpretations of conventional iconography nonetheless. Instead, objects are personally conceived, creating new and subjective contexts of meaning. Contrary to its conventional symbolism, the apple in *The Voyage Out* has positive connotations. While staying in a paradise of a garden at Monk's House (Virginia Woolf's country house in Sussex) Sabine Kuehnle ate several apples. This joyful pleasure is embodied by the apple cores – “expulsion” and “knowledge” thus indeed become desirable notions. In reference to the novel's title *The Voyage Out*, Rachel's contemplations cited below are testimony to the feelings of claustrophobia and oppression she experiences in her protected

space: “By this new light she saw her life for the first time a creeping hedged-in thing, driven cautiously between high walls, here turned aside, there plunged in darkness, made dull and crippled for ever – her life that was the only chance she had – a thousand words and actions became plain to her.”⁸

In spite of this new perspective, the beholder is not able to liberate himself fully from the conventional context of meaning. The clear ambivalence thus derived reveals that the journey towards self-awareness is anything but a smooth ride: In a metaphorical sense, it must hence be preceded by being expelled from the Garden of Eden.

Numerous other elements displayed in the installation reference the Garden of Eden which, in relation to the other components, serve to intensify our impression of an emotional world steeped in conflict. The house-like structure of the scaffold initially evokes feelings of being safe and secure in a protected paradise; the landscape images depicted on the photo skein as well as the use of natural materials such as clay and wood do the same. Like the branch, the latter shares in the symbolism of the tree, thereby emphasizing the original holistic state of the world. The clay connects the timber beams to the ground which, symbolizing Mother Earth, firmly locate the artwork within the material world and lend it stability – in a visual and a metaphorical sense (*cf. fig. p. 26, 27*), while the photo web, suspended vertically from the timber scaffold and unreeled across the floor (*cf. fig. p. 8*), adds an element of movement to the installation. The shots taken from inside a car contemplate the idyllic atmosphere surrounding Virginia Woolf’s country house in Sussex. In search of a point of fixation amidst these restless and partially blurred images, the gaze of the beholder is subconsciously drawn towards the captured atmosphere. As regards spatial composition, it represents the most accessible and yet the most inapproachable point in the entire work. Even though interested spectators are indeed able to approach the work closely, in doing so, they are faced with the installation’s highest “wall”: a forceful warning composed of barrier tape, which appears to have been most densely arranged in this very position, as well as transparent, crinkled film. Every element that dares to break free from the composition’s tightly defined outline appears to be guiding us ahead and steering us away at the same time. From different angles two branches set with shimmering mirror pieces

thus draw our attention to the striking finish of a vertical bracing (*cf. fig. p. 28 and p. 39*).

“Paradise is a park, where only brutes, not men, can remain.”⁹

Draped with printed paper, the upper end of the one-meter high, vertical structure is an eye-catcher indeed. The sheet of paper depicts a black and white image whose meaning only becomes apparent at second glance: What emerges is the torso of a naked, long-haired woman holding up her left arm. Positioned between her face and the crook of her arm, another person’s foot comes into view (*cf. fig. p. 16*). The image is identified as a section from a reproduction print by Moses Haughton (1772/74–1884), which is based on a painting by Henry Fuseli (1741–1825): *The Dream of Eve*.¹⁰ The image shows Eve reclined on a hillside. Abducted by Satan in her sleep, she accompanied God’s adversary – who has just left her – on a dreamlike journey in anticipation of the fall of man (*cf. fig. p. 7*). Painted by Fuseli in the period 1796–9, the oil painting formed part of a spectacular artistic project – the Milton Gallery.

Henry Fuseli created his “Milton Gallery” in the years from 1790 to 1800. Comprising 47 paintings, it depicts themes mainly from the Baroque epic poem *Paradise Lost* by English poet John Milton (1608–1674).¹¹ The 12 books of the poem written in blank verse and published in 1667 give a dramatic and detailed account of Genesis from the fall of Satan to Adam’s and Eve’s expulsion from the Garden of Eden. Major significance is attributed to the seduction of the first human couple. However, many details in Milton’s epic work deviate from official theology: Satan is given the lead role and it is him – not Adam – who gets to play the central part at Eve’s side prior to her seduction. In his paintings, Fuseli follows Milton’s example. In fact, in creating his cycle, the artist deviates even further from the traditional theme by softening the Christian depiction of the Eve’s character as a weak-willed and easily seduced creature, amongst other things.¹²

Fuseli’s attitude towards the figure of Eve is shaped by the period of Enlightenment and marks the beginning of an alternative concept to the highly influential myth that has prevailed until the present day: Hand in hand with the rise of female emancipation, Eve’s behavior begins to be interpreted in a different light. Female artists of the 20th and 21st century, amongst them Meret

Oppenheim and Kiki Smith, no longer regard the consumption of the forbidden fruit as calamity and sin. Instead, it marks the “beginning of consciousness”,¹³ the first step towards self-determination that enabled man to overcome the constraints and rules of life in paradise. Liberated from the negative perception in Christian ideology, Eve now appears to be driven by her thirst for knowledge – a woman who has achieved self-awareness by seizing the opportunities that life has given her.

The character of Eve as part of the *The Voyage Out* must also be interpreted in this context: From this new point of view – personified by the artwork’s title and the apple cores – the Fall of Man along with expulsion and knowledge is shifted into the realm of the positive. Exploiting the same ambivalence, however, the work’s negative connotations serve to place the quest for self-awareness on a more profound and complex level.

This double ambiguity is enhanced by yet another symbolic element in the installation – the black snake leather (*cf. fig. p. 17 and p. 18, 19*). The symbolism of the serpent is both complex and contradictory. Within Christian iconography, the serpent is perceived to be “the sliest of all animals” – a metaphor for Satan, a symbol for vices and sin, and a seducer: “You shall not die. [...] When you eat of it your eyes shall be opened, and you shall be like God, knowing Good and Evil.”¹⁴ While merely acknowledged in the Christian world, the serpent was in fact worshipped for its sagacity in many ancient religions, serving as a symbol denoting Mother Earth as well as several other goddesses. Liberated from its negative connotations in Christianity, the serpent emblemizes wisdom and – in a wider sense – femininity. As regards the work *The Voyage Out* it intensifies the positive connotations evoked by Eve and the knowledge insinuated to us. However, calamitous undertones still linger on: Drawing from its destructive meaning within color symbolism, the blackness of the snake leather is associated with doubt and melancholy.

Hence, the elements referencing Paradise fall into two categories: While wood, clay and idyllic landscape images are associated with a sense of security and a familiar existence within a protected room, the apple cores, the work’s title, the snake leather and the figure of Eve all indicate – in their very ambiguity – that meaningful self-reflection must necessarily coincide with

conflict-laden and unforeseeable sentiments. Thus there are two strong forces competing with one another within the installation. What is it that drives man to pursue this painful quest for knowledge in the first place?

“In a kind of waking dream”¹⁵

The image of *The Dream of Eve*, with its powerful and pioneering message, depicts a central moment in the installation. Adorned with mirror fragments, the branch serves as the formal starting point, while the painting denotes its spiritual counterpart. The only indicator to identify a fundamental aspect of the work, it enhances the interpretative power of the work’s core components.

Against the backdrop of biblical Paradise, the journey to self-awareness begins with the act of eating the forbidden fruit. However, the motif used by Sabine Kuehne, namely Fuseli’s *The Dream of Eve*, depicts not the incident at the Tree of Knowledge of Good and Evil, but a non-biblical and rather unknown scene: Eve, while sleeping, dreams she accompanies Satan to the Tree of Knowledge where she is tempted to taste the forbidden fruit. Crucially, in the installation *The Voyage Out* the ultimate fall of man is intellectually anticipated through the staging of a dreamlike experience. The choice of motif from Milton’s *Paradise Lost* reveals that the work is not exclusively focused on the path to self-awareness, but that it embraces also the second before it – the moment of its origin. The work *The Dream of Eve* heralds that the act of dreaming will be at the heart of the self-awareness process.

The dream as a central topic not only features in Henry Fuseli’s Milton Gallery, but represents a recurring theme throughout his entire oeuvre that serves both as a leitmotif and a subject of theoretical debate: The artist identifies the complex associations of the dream world that have been triggered by internal and external stimuli with the “driving force behind every creative fantasy”.¹⁶ That dream experiences and the subconscious provide enormous potential to the artistic process has been uncontested ever since the Surrealist era at the beginning of the 20th century, if not before. However, dreams and fantasy worlds are not only reflected in art, they can also become part of mundane, ordinary life. Meret Oppenheim, for example, who has kept records of her dreams since she was 14 years old, not only uses surreal

images as inspiration for her art but, amongst other things, as an indicator of her various behavioral patterns so as to better engage with her own person.¹⁷

“That the dream should concern itself with efforts to perform the tasks with which our psychic life is confronted is no more remarkable than that our conscious waking life should so concern itself.”¹⁸

The creative energy inherent in every human being can therefore be used to evoke self-reflection, both on an individual and on a subjective level.

In the installation *The Voyage Out*, fantasy in the guise of a dream is materialized as a spiritual impetus and an immaterial process – through the snakes leather epitomizing the subconscious, the clippings of women’s eyes, the rock crystals, the white color of the scaffold and the light exuded from the neon tubes. In traditional iconography, light and the „non-color“ white signify spirituality, enlightenment and divinity. Due to their cool, artificial and dazzling effects provided within the artwork, the two elements serve to convey the notions of intellectuality, clarity and the illumination revealing a condition (cf. fig. p. 22, 23). In a conventional sense, the eyes furthermore symbolize, amongst other things, enlightenment but also omniscience, intuition and watchfulness. Sabine Kuehnle regards the eyes, which introduce a playful element of proximity and distance to the installation, in close relation to the rock crystals and frequently combines them (cf. fig. p. 2). A variety of crystalline quartz, rock crystal is composed of homogeneous molecules that have assembled to form a stable, regular lattice. It denotes an internal order in which each crystal is given its own unique design nonetheless. Translated into the installation *The Voyage Out*, the qualities of crystal convey the notions of identity and individuality: a character who is aware of being a self-contained entity and who has set himself apart from others. The completed journey to self-awareness – emblemized by the rock crystals – appears to be both guarded and watched by the women’s eyes. Also the beholder feels as if he is being watched – yet compelled and attracted at the same time.

Transparent and inclined towards the immaterial world, the all-encompassing film personifies the circular thoughts going

around in one’s mind during self-reflection, the internal torment that is expressed in extreme furrowing and tensing of the face (cf. fig. p. 20, 21).

**“And since time is a measure of motion,
it will also be a measure of rest”¹⁹**

The installation is firmly anchored in the present due to its contemporary form vocabulary and highly topical theme in the age of individuality. However, highly charged traditional subjects have also found their way into the design: Paradise, Eve and the Tree of Knowledge. Primarily through these objects referencing the first significant and basic conflict of humankind the notions of fundamentality and consistency inherent in human self-awareness get addressed.

“The tectonic layers of our lives rest so tightly one on top of the other that we always come up against earlier events in later ones, not as matter that has been fully formed and pushed aside, but absolutely present and alive.”²⁰

Thinking in limited time frames – past, present, future – hardly matters here. What matters is time as a meditative and continuous factor within the process of growth and becoming. This opens up a way of interpreting the crumpled, yet interrelating drawings scattered across the ground: Every single sheet – its black lines lovingly drawn by hand – took six hours to complete (cf. fig. p. 11).

The core theme of *The Voyage Out* is the search for identity and awareness – an illumination of triggering causes and associated mental states. Sabine Kuehnle creatively transposes these tortured emotional worlds into art the moment they arise. The method of establishing correlations within the installation in reciprocal leaps and bounds is reminiscent of Virginia Woolf’s narrative structure: Particularly in her later works she frequently toyed with fragmentary thoughts and tense multi-layered sentences, thereby unfurling a complex psychological panorama. The process of self-reflection thus remains caught in the perpetual struggle between creation and destruction: *For you – against you*. Ultimately, it signifies a leap into the unknown. To take this leap will always be a challenge.

References

- ¹ Meret Oppenheim (1913–1985), Swiss artist and poet, 1st verse of her poem *Für dich – wider dich (For you – against you)*, 1933, cited in *Meret Oppenheim. Husch, busch, der schönste Vokal entleert sich. Gedichte, Zeichnungen*, edit. by Christiane Meyer-Thoss, Frankfurt 1984, p. 112.
- ² John Milton, *Comus*, Line 861, cited in Virginia Woolf, *Die Fahrt hinaus (The Voyage Out)*, Frankfurt 2008⁵, p. 444.
- ³ Virginia Woolf, diary entry from 2/19/1923, cited in *Virginia Woolf. Leben und Schreiben. Tagebücher 1915–1930 (Virginia Woolf. A Writer’s Diary)*, Frankfurt 2003, p. 30.
- ⁴ Virginia Woolf, *Die Fahrt hinaus (The Voyage Out)*, Frankfurt 2008⁵, p. 385.
- ⁵ Meret Oppenheim, excerpt from her acceptance speech on the occasion of being awarded the Art Prize from the city of Basle in 1975.
- ⁶ Cf. Marc Augé, *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*, Frankfurt 1992, pp. 100/101.
- ⁷ The Bible, Genesis 2.17.
- ⁸ See Note 4, p. 92.
- ⁹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831), cited in Ernst Bloch, *Atheismus im Christentum*, Frankfurt 1968, p. 116.
- ¹⁰ The art print is described by the following caption, an abbreviated quote from John Milton’s *Paradise Lost* (lines 86–91): “Forthwith up to the clouds / With him I flew, and underneath beheld / The earth outstretched immense, a prospect wide / And various: wondering at my flight and change / To this high exaltation / My guide was gone, and I, methought, sunk down, / And fell asleep; but O how glad I waked / To find this but a dream!” Cited in John Milton, *Paradise Lost*.
- ¹¹ The Milton Gallery was a commercial enterprise modeled on the so-called Shakespeare Gallery, which exhibited a comprehensive series of themed images that were sold twice: firstly as a master copy for the engraver of the reproduction graphics, and secondly by selling the work itself. Overall, the Milton Gallery was not a financial success, even though it enhanced Fuseli’s reputation as an artist. Cf. Note 12.
- ¹² Cf. Claudia Hattendorff, *Die Milton-Galerie*, in: *Johann Heinrich Füssli. Das verlorene Paradies*, Christoph Becker and Claudia Hattendorff (eds.), 1997/98 Exhibition Catalogue of the Stuttgart State Gallery, Ostfildern-Ruit 1997, pp. 10–81, p. 45.
- ¹³ Kiki Smith (*1954), Carmela Thiele interviewing the artist on 4/9/2001, cited on the homepage of *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. Cf. also Meret Oppenheim, see Note 5: “We must remind ourselves that it was Eve who first ate of the apple from the Tree of Knowledge, in other words, who encountered conscious thinking.”
- ¹⁴ The Bible, Genesis 3.1 and 3.4–5.
- ¹⁵ Henry Fuseli, from his third lecture on the topic of “Invention” for the Royal Academy, cited in Claudia Hattendorff, *Traum und Schrecken*: see Note 5. 12, pp. 122–137, p. 127.
- ¹⁶ Cf. Claudia Hattendorff, see Note 12, p. 127.
- ¹⁷ Cf. Christiane Meyer-Thoss, *Meret Oppenheim. Aufzeichnungen 1928–1985. Träume*, Bern 1991.
- ¹⁸ Sigmund Freud, *Die Traumdeutung (The Interpretation of Dreams)*, Frankfurt 2009, p. 499.
- ¹⁹ Aristotele, *Physik (Physics)*, Book IV, Chapter 12, Leipzig 1829, p. 113.
- ²⁰ Bernhard Schlink, *Der Vorleser (The Reader)*, Zürich 1997, p. 206.



Sabine Kuehnle

1968 geb. in Brackenheim. 1992-94 Studium an der Johannes-Gutenberg Universität Mainz. 1994-99 an der Hochschule der Bildenden Künste Saar in Saarbrücken. Diplom/Meisterschülerin. 1997-98 Projekt Ausstellungsraum-SB in Saarbrücken. 2000 Master of Fine Art (mit Auszeichnung) am Chelsea College of Art & Design, London. Lebt und arbeitet in Frankfurt/Main

1968 born in Brackenheim, Germany. 1992-94 studied at the Johannes-Gutenberg University Mainz. 1994-99 studied at the Academy of Fine Arts, Saarbrücken. Diploma/Master student. 1997-98 Project Ausstellungsraum-SB, Saarbrücken. 2000 Master of Fine Art (Distinction) at the Chelsea College of Art & Design, London. Lives and works in Frankfurt/Main.

Dieser Katalog erscheint anlässlich
der Ausstellung von Sabine Kuehnle
im Museum Gosz, 2009

This catalogue is published on the occasion
of the exhibition by Sabine Kuehnle
in the Museum Gosz, 2009

Kuratoren/curators Małgorzata Sztremer, Andreas Golczewski
Herausgeber/editor Museum Gosz
Text/text Dr. Astrid Becker
Übersetzung/translation Dr. Jeremy Gaines
Fotos/photos Ulla Kuehnle
Gestaltung/design Matthias Fickinger, Sabine Kuehnle

© 2009, Sabine Kuehnle & Museum Gosz
Alle Rechte vorbehalten./All rights reserved.

GOZ
Museum Gosz Raum für Kunst
Eisenbahnstr. 22 / 66117 Saarbrücken
www.museum-gosz.de

Für die finanzielle Unterstützung der Ausstellung danken wir dem saarländischen Ministerium für Bildung, Familie, Frauen und Kultur.
Wir danken allen Förderern und Freunden des Museum Gosz.
We would like to thank the Ministry for education, family, women and culture of Saarland for supporting the exhibition.
We thank all supporting members and friends of Museum Gosz.



