

Francesco Giusti

über „*Orpheus & Else oder die Überfülle des Lebendigen*“  
(aus dem Englischen von Dirk Höfer)

In einem *Orfeo* betitelten Gedicht, aufgenommen in *Vita Nova* (1999), verweist die gefeierte amerikanische Dichterin Louise Glück auf die instabile, leidvolle aber in ihrem Wesen kreative Stellung des mythischen Poeten:

Ich habe meine Eurydike verloren,  
ich habe verloren, die ich liebte,  
und plötzlich spreche ich Französisch  
und mir scheint, so gut war ich noch nie bei Stimme;  
diese Lieder scheint's sind  
Lieder einer höheren Ordnung

Und scheinbar wird erwartet, dass man sich  
fürs Künstlersein entschuldigt,  
als sei es nicht ganz menschlich, solche Nuancen zu sehen.  
Und wer weiß, vielleicht haben in Dis die Götter nie zu mir gesprochen,  
nie mich ausersehen,  
vielleicht ist alles Illusion.

O Eurydike, du, die mich meines Gesanges wegen heiratete  
warum wendest du dich gegen mich, möchtest Menschentrost?  
Wer weiß, was du den Furien erzählst  
Sobald du ihnen wieder begegnest.

Sag ihnen, ich hätte meine Liebste verloren;  
ich bin jetzt ganz allein.  
Sag ihnen, eine Musik wie diese ist ohne  
echten Kummer nicht zu haben.

In Dis sang ich ihnen; sie werden sich meiner erinnern.

Nach Eurydikes Tod ist der Orpheus des Gedichts plötzlich in der Lage Französisch zu sprechen. Seine neue Stimme ist eingestandenermaßen besser als jede andere, die ihm zuvor über die Lippen kam. Die neuen Lieder stammen aus einer *höheren Ordnung*. Offenbar schreibt der persönliche Verlust diese neue Verkörperung der mythischen Gestalt (abermals) in eine lange Geschichte tragischer (und künstlerischer) Verluste ein. Und in der Tat ist das französische Motto des Gedichts ein Zitat aus Ranieri de' Calzabigis Libretto für Christoph Willibald Glucks berühmte Oper *Orfeo ed Euridice* (1762): „J'ai perdu mon Eurydice ...“ Und natürlich lässt der Titel von Louise Glücks Gedichtsammlung an Dantes bahnbrechendes Werk gleichen Titels denken. Dantes *Vita nova* ist

eine rückblickende Betrachtung über das aus dem Verlust einer geliebten Frau hervorgehende Schreiben von Poesie, wie der Autor es in seinem eigenen Leben gepflegt hat. In *Vita nova* bemerkt Dante, dass seine Anrufung Beatrice's (stets) erfolgt, nachdem Beatrice ihn angerufen hat. Beatrice's Anrufungen kommen zudem nicht mit ihrem leiblichen Tod zu einem Ende. Sie hat noch Einfluss auf seine Lebensführung; als niemals wirklich zu erreichender Anziehungspunkt leitet sie sein Handeln. Mit ihrem Tod offenbart sie nachdrücklich ihre *Andersheit*, stellt klar, dass sie niemals vollständig in seine Verse wird eingehen können. Dante, der seine eigene Liebesdichtung Revue passieren lässt, sieht sich genötigt, eine Veränderung in seinem Schreiben nicht nur zu konstatieren, sondern auch herbeizuführen. Ist das nur eine Introjektion? Ich glaube nicht. Rainer Maria Rilke macht es in seinen *Duineser Elegien* in aller Offenheit deutlich: Unsere Beziehung zu jenem Anderen, das sich nicht auf dasselbe reduzieren lässt, besteht in einem nie endenden Akt der Anrufung. Deshalb tritt Dante in die Fußstapfen eines anderen, und nur so kann er schließlich zu dem *Autor* werden, der er sein will. Orpheus ist daher nicht nur eine mythologische Figur; er ist eine Art Projektionsfläche, in die sich der Künstler oder die Künstlerin einschreiben kann.

Sabine Kuehnles herausragende Installation *Orpheus & Else oder die Überfülle des Lebendigen* verfährt in diesem Sinne. Die Künstlerin schreibt ihre eigene Arbeit in das Werk eines außer-gewöhnlichen weiblichen Orpheus ein, der deutschen Malerin und Dichterin Else Blankenhorn. Wir begreifen rasch, dass dieser Orpheus auch Eurydike ist; das steht außer Frage. In einer Art inhärenten Rückbezüglichkeit öffnet die heutige Künstlerin ihren Einschreibungsakt auch dem Betrachter. Schrittweise betreten wir ihre Installation und finden uns in einem Raum wieder, in dem das kreative Gedächtnis überall um uns herum am Werk ist. Der auf dem Boden liegende Sand bewahrt die Fußabdrücke des Besuchers und das weiche Material gibt ihm oder ihr die Empfindung, in ein anderes Reich einzugehen. Es handelt sich um eine innere aber durchaus konkrete Dimension, in der der Erinnerungsakt nicht nur die bewusste Wiederherstellung einer mehr oder weniger verlorenen Vergangenheit darstellt, sondern eine spezifische Möglichkeit der Kreation bedeutet, die sich (jedes Mal) als individuellen Akt wahrnimmt, der genau dort positioniert ist, wo er sich mit dem kreativen Akt einer anderen Person verbindet.

Der Himmel über der Schweizer Geistesanstalt Bellevue, wo Else bis fast ans Ende ihres Lebens untergebracht war, wird in einer einstündigen Filmschleife auf den Boden projiziert. Die Welt steht nicht einfach nur auf dem Kopf, jede Abgrenzung von Himmel und Erde, zwischen Welt und Unterwelt, wird als unnötig erachtet. Wir sind in einem fortwährenden Zeugungsverfahren gefangen: Ständig werden in Else Blankenhorns Werk Lebensformen erzeugt; die Künstlerin möchte dem Leben keine unveränderliche Form verleihen. In einem endlosen und niemals zum Ziel kommenden Prozess lässt Kuehnle in ihrem Raum Else wieder lebendig werden. Die überall zu sehenden Gegenstände lassen keinen Gedanken an Vollständigkeit erkennen: Rohmaterialien dominieren über die vollendete Form. In der Gebrochenheit und Unvollständigkeit der Formen tritt eine starke kreative Kraft zutage. Die schwarze Holzstruktur, die eine traditionelle Himmelsleiter hätte sein können, ist unterbrochen; ein paar von Elses Bildern oder Fantasiepartituren sind an ihr befestigt oder liegen unter ihr auf einer zerbrochenen Tafel. Wir befinden uns im Untergeschoss eines großen Gebäudes, das heute das Atelier Frankfurt ist. Der kühle unterirdische Raum besitzt eine Geschichte, die Aufmerksamkeit verdient: In ihm befand sich das Lager für Milchprodukte des örtlichen Marktes. Die den weißen Wandfliesen des Raums sich verdankende Anspielung auf Konservierung und Flüssigkeit entgeht Kuehnle nicht. Lediglich ein paar Fliesen, deren Glasur abgeplatzt ist, hat sie mit Blattgold

überzogen, dem gleichen Gold, das sie über die Baumwurzeln gestreut hat, die kopfüber auf runden Spiegeln platziert sind.

Auch wenn überall das Wirken eines endlosen Prozesses zu spüren ist, weisen sämtliche Elemente des Raums eine merkliche Kohärenz auf. Nicht das fertiggestellte, abgeschlossene *Kunstwerk* ist ausgestellt, sondern hier ist die *Kunst am Werk*. Nicht weniger als für Else ist für Kuehnle die Kunst ein lebendiger Prozess und keine endgültige Errungenschaft. Und doch ist dieses Am-Werk-Sein alles andere als chaotisch. Else Blankenhorn war etwa fünfunddreißig, als sie mit dem Malen begann und etwa siebenundvierzig, als sie starb, doch in jenen zwölf Jahren intensiver und zurückgezogener Arbeit erschuf sie eine vollständige Welt, eine Welt, in der sie leben, Beziehungen pflegen und eine Art Rolle spielen konnte. Ihre Kunst sollte keinesfalls Stück für Stück verkauft werden, denn jedes einzelne Stück war Teil jener Welt, in der sie zu leben beschlossen hatte. Wir können nach psychologischen Gründen suchen für ihren Entschluss, sich ohne Verfügung Dritter hinter den Mauern einer Geistesanstalt einzuschließen: der Tod ihres Vaters und ihrer Großmutter innerhalb eines Jahres, oder die unglückliche Liebe zu einem Mann, der ihre beste Freundin heiratete und der später zum Kaiser Wilhelm II. ihrer Fantasiewelt wurde. Den eigentlichen Grund für ihre Entsagung von der (realen) Welt, um einer Welt eigener Schöpfung teilhaftig zu werden, werden wir jedenfalls nicht eruieren können. Ihr Unterfangen kann aber in gewisser Weise als extremer Inbegriff dessen verstanden werden, was jedem (wirklichen) Künstler zu tun bestimmt ist.

Das Universum Blankenhorns brauchte einen Vorsatz und eine Organisationsform, an der die Künstlerin beteiligt sein konnte. Elses luzider (und geradezu moderner) Wahn durfte nicht nur aus einer chaotischen Ansammlung von bruchstückhaften Vorstellungen bestehen; ihr Werk zeigt vielmehr ihr intensives Bemühen, bestimmte Aktivitäten innerhalb dieser Welt zu ordnen. Da sie sowohl der Künstler Orpheus ist als auch die verstorbene Eurydike, möchte sie die Toten aus der Unterwelt zurückholen und, mehr noch, sich um sie kümmern. Um dem nachkommen zu können, brauchte sie Geld, eine große Summe Geld, und folgerichtig produzierte sie Unmengen jener erstaunlichen Banknoten, die sowohl Kunstwerke als auch Tauschmittel im eigentlichen Sinne darstellen. Für die zurückgeholten Menschen entwarf sie ein großes Haus voller Gräber. Alle brauchten sie eine Menge Platz und sie ersann endlose Architekturen, um sie unterzubringen. Offenbar dient das Zurückholen dieser Menschen vom Tode nicht dazu, sie wieder zum Leben zu erwecken oder die genauen Grenzen zwischen Tod und Leben, Erde und Unterwelt dingfest zu machen. Elses Welt ist eine Mischung aus beidem, eine Dimension, in der die Toten zurückkehren, um den Lebenden dabei zu helfen, ins Leben zu kommen. In ihrem Werk gibt es Zeichnungen, die eine größere weibliche Figur zeigen, ganz klar sie selbst, und eine Reihe kleinerer geflügelter Gestalten, die ihr entgegen fliegen. Überraschenderweise ähneln alle diese kleinen engelhaften Frauen der größeren: sie sind so elegant gekleidet, sorgfältig gekämmt wie sie und von gleicher Gestalt. Sie bewegen sich auf die größere Figur zu, dringen sogar stellenweise in sie ein, und tragen so zu der Ausformung Elses bei. Nicht lediglich um der guten Tat willen sind die Toten zum Leben zu erwecken; sie sollen Teil der Lebenden sein, mit denen sich innig zu vermischen sie angehalten sind.

Als Künstlerin weiß Else Blankenhorn, dass künstlerisches Arbeiten auch bedeutet, für das Erschaffene und nur scheinbar Erledigte Sorge zu tragen. So wie ihre Welt wird auch ihre Person von all den toten Menschen gebildet und sie setzt alles daran, dieses grundlegende Verständnis in den Vordergrund zu rücken. Die Trauerarbeit ist ein Werk der *poiesis*, bei der die Toten nicht als abgesonderte, autonome Körper zurückkehren, damit sie ihr altes Leben wieder aufnehmen können;

vielmehr kehren sie zurück, um den Lebenden Form zu geben. Und das lebendige Wesen kommt nicht umhin festzustellen, dass seine Stimme (im allgemeinen Sinn individuellen Ausdrucks) nicht von der Zurückweisung derjenigen, die gestorben sind, geformt wird, sich nicht in Opposition zu ihnen herausbildet. So wie die Toten immer wieder zurückkehren und, wie Eurydike, die Lebenden anrufen, wendet sich auch das lebendige Wesen immer wieder an die Toten. Dass Orpheus zurückblickte (*respicere*), war kein einmaliger Akt mit all seinen tragischen Konsequenzen. Indem er sich das erste Mal umwendet, um nach der hinter ihm gehenden Eurydike zu sehen, setzt er eine Wiederholung in Gang, die sein eigenes *Selbst* für immer ändert. Die „bessere Stimme“ des Dichters, der einen so schmerzlichen Verlust erfahren hat – durch den Tod eines geliebten Menschen öffnete sich plötzlich eine Lücke in der Ordnung des Realen –, ist eine Stimme, die ihre eingebildete Selbstgenügsamkeit verloren hat. Um Zugang zu der Dimension zu erlangen, in der Tod und Leben nicht mehr zu unterscheiden sind, muss das Subjekt sein gewohntes stabiles Selbst auflösen und willens sein, unentwegt an der Erschaffung eines neuen Selbst zu arbeiten, das in seiner Struktur die Anwesenheit des Anderen akzeptiert.

Das schaffende Subjekt ist aufgerufen, die Anwesenheit des Anderen in sich selbst anzuerkennen, um zu realisieren, dass die neue Stimme nicht mehr länger die eigene, das heißt *seine* oder *ihre* Stimme ist. Nach der Trauer stellt das Subjekt keine irgendwie geartete vorherige Subjektivität wieder her und vergisst dabei einfach, was verloren gegangen ist oder verinnerlicht es als ein beruhigendes und harmloses Bild. Das Subjekt, oder die Instanz, die *Ich* sagt, hat sich durch eine radikale Erfahrung grundlegend gewandelt. Der Andere wird nun nachdrücklich Teil des schaffenden oder erlebenden *Ichs*, ob letzterem dies als Ereignis bewusst wird oder nicht. Diese Andersheit im Inneren des Subjekts ist kein *Geheimnis* im Sinne Nicolas Abrahams oder Maria Toroks, also etwas, das vorläufig noch unbekannt ist, unter anderen Umständen aber durchaus bekannt werden könnte. Vielmehr ist es ein *Geheimnis* im Sinne Jacques Derridas, also etwas, das stets ein Geheimnis bleiben wird, aber sich als dunkler Anziehungspunkt fortzuzeugen vermag. So gesehen wird künstlerische Arbeit stets um diesen abwesenden magnetischen Punkt kreisen. Das *Unsagbare* wendet sich ins *Unaussprechliche*, Unmöglichkeit wandelt sich in eine unaufhörliche Anstrengung des Machens. Kunst wird niemals in der Lage sein, an dieses Geheimnis zu gelangen oder es zu lösen, noch wird sie es aufgeben können, indem sie sein Geheimnisvolles einfach vergisst. Somit erweisen sich sowohl das künstlerische Schaffen als auch die Trauerarbeit als endloser Prozess, unaufhörlicher Akt der *poiesis* oder der Lebenspraxis. Kurz, die einzige mögliche Ethik der Trauer ist offenbar die *poiesis*, ein Schaffensprozess, der in seinem Sein zumindest zum Teil von dem verlorenen Anderen motiviert, geformt und genährt wird.

Else Blankenhorn hatte nie die Absicht, ihre Kunst jemand anderem zu zeigen. Sie wollte die Welt schützen, die sie um sich herum gedeihen ließ. Bis zu ihrem Tod 1920 war dies ihr eigener ständiger Prozess. Der Dialog mit den Toten, das Bemühen sie zu retten, und der Versuch einen Raum zu organisieren, um sie zu beherbergen: dies waren die Dinge, die sie während der langen Jahre in der Geistesanstalt zu tun sich auferlegt hatte. In dem Raum, den Sabine Kuehne einrichtete, um wiederum Elses Welt einen Platz zu geben, ist dieser fortlaufende Prozess des Beherbergens spürbar: Ein Tisch und zwei Hocker legen den Gedanken nahe, an einem Ort zu sein, an dem noch eine Person oder etwas arbeitet. Mächtige Baumwurzeln sind kopfüber auf runden Spiegeln platziert. Darüber verstreut: Goldstaub, ein glänzendes Element, das im Untergrund zu finden ist. Menschenarme (ein männlicher und ein weiblicher) hängen, an Drähten aufgehängt, über zweien dieser Wurzelstöcke. In diesen, Richtung Unterwelt ausgestreckten Armen liegt eine

schöpferische Spannung. Es wird spürbar, dass es hier um die Kommunikation zwischen zwei unterschiedlichen Bereichen geht. Auf der Seite, auf der wir uns befinden, suggerieren die Wurzeln, dass wir uns eigentlich im Untergrund aufhalten, und dass der Stamm und das Blätterwerk auf der anderen Seite wachsen. Nur im Untergrund scheint das wahre Leben zu blühen. Das Symbol des Lebensbaums ist auf den Kopf gestellt. In diesem geheimen Raum kreativer Erinnerung sind die Grenzen zwischen den beiden Dimensionen verwischt.

Kuehnles Arbeit hat etwas mit Intertextualität zu tun. Leuchten, offene Architekturen und andere symbolische Elemente sind direkt aus Elses Welt übernommen. Es ist eine alte Geschichte: Kein Kunstwerk ist ein vollständiges Original. Bereits der griechische Dichter Bacchilydes wusste, dass jeder Künstler sein Wissen (*sophia*) aus dem Wissen vorhergehender Künstler bezieht. In Kuehnles Ansatz gibt es aber keinen Überbietungs- oder Assimilierungsdrang: Reproduktionen von Elses Zeichnungen, Gemälden, Partituren, Gedichten und Banknoten sind im Raum verteilt als Werke einer anderen Person ausgestellt. Ein Bild Elses wacht über die Szene. Kommunikation siegt über Opposition. Die gesamte Installation steht unter dem Schutz eines kleinen, in Elses Dichtung und Gemälden häufig vorkommenden Tännchens. Für dieses private Symbol gibt es keine klare Interpretation, aber die kleine Tanne ist für Else zweifelsohne von großer Bedeutung. Wahrscheinlich sieht sie in ihr ein schützendes Element. Kuehne entnimmt das Symbol aus Elses Vorstellungswelt und setzt es in ihrer Arbeit ein, damit es den Raum hütet, in dem Else wieder ins Leben zurückgeholt wird. Die fremde Vorstellungswelt hilft Kuehne dabei, einen Ort zu schaffen, an dem beide Künstler zusammen am Leben sein können. Irgendwie realisiert sich die neue kreative Subjektivität durch die Erschaffung einer vorherigen; ein intimer Dialog mit der toten Künstlerin bringt die lebende hervor.

In einem an der Wand hängenden Gemälden Elses scheint die Hochzeit mit Kaiser Wilhelm II. sie wie in einem machtvollen mystischen Ritual aus dem Grab zu ziehen. In diesem Fall ist sie die Tote und die männliche Figur holt sie ins Leben zurück. In Blankenhorns gesamten künstlerischen Schaffen ist es nicht klar, wer tot ist und wer lebendig. Unschwer lässt sich ein Bezug zu einer anderen mythologischen Figur herstellen: Persephone, die junge Frau, die von dem Gott-König der Unterwelt entführt, von ihrer Mutter gesucht und schließlich wieder in die Oberwelt zurückgeholt wurde. Das ist nicht nur eine Geschichte, in der es um die Grenze zwischen Leben und Tod geht; es ist auch ein Mythos der Wiederholung, des endlosen Kreislaufs der Natur. Der Mythos des Orpheus mit seiner individuellen elegischen Trauer kombiniert mit dem Mythos zyklischer Wiederbelebung in der Natur. Else wird als Künstlerin und als Frau von dieser doppelten Dimension, der sie angehört, bedingt. Das Universum, in dem sie eine Rolle spielte und eine Mission erfüllte, ist nicht nur eine Fluchtfantasie vor unserer (realen) Welt; es ist vielmehr konstitutiv für ihr Handeln. Erstaunlich ist, wie rational diese Tätigkeit erscheint: Else kalkulierte die enormen Kosten ihres Unterfangens, sie plante ihre Mission bis ins Detail und wusste schließlich auch, dass diese endlose Arbeit – eine endlose Trauerarbeit – nicht nur all die Menschen aus ihrem ewigen Vergessen erlösen, sondern auch sie selbst vor dem Verschwinden bewahren könnte. Betrachtet man Sabine Kuehnles überzeugende Installation, wird klar, dass Else damit Erfolg hatte.