universität wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

"Louise Bourgeois: Die *Cells* der neunziger Jahre"

Verfasserin

Emilie Laetitia Kiefhaber

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie Mag. (phil.)

Wien, am 28. 01. 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A315

Studienrichtung lt. Studienblatt: Kunstgeschichte

Betreuerin: Univ.- Prof. Dr. Gabriele Werner

Für Louise Bourgeois.

Inhaltsverzeichnis:

Einleitung S. 5

I-Ein Überblick zu den Anfängen von Louise Bourgeois als Künstlerin S. 8

II- Die Räumlichkeit der *Cells* aus den neunziger Jahren S. 11

1. Die *Cells* als Installationen S. 11

2. Das Phänomen der Installationskunst S. 13

2.1. Eine Begriffsbestimmung S. 13

2.2. Die *Personnages* der fünfziger Jahre als Environment S. 17

2.3. Die *Cells* als *Dream scene* S. 20

III- Gestaltungsprinzipien der *Cells* aus den neunziger Jahren S. 27

1. Der Einsatz von Material- und Farbkontrasten S. 27

2. Wiederholungen in der Serie der *Cells* S. 29

2.1. Wiederholungen von Motiven und stilistische Übernahmen aus dem Frühwerk S. 29

2.2 Kombinationen S. 37

2.3. Das Prinzip der Deklination S. 39

3. Objekte in den *Cells* S. 44

3.1. Ready- mades und Objets-trouvés S. 44

IV- Eine inhaltliche Analyse der *Cells* aus den neunziger Jahren mit Hilfe einer Lektüre psychoanalytischer Schriften S. 49

A- Theoretische Grundlagen S. 49

1. Die Kunst von Louise Bourgeois in Verbindung mit psychoanalytischer Theorie S. 49

2. Die Psychoanalyse Sigmund Freuds und eine Verbindung zu den Kunstwissenschaften S. 53

3. Die Schwierigkeit einer ikonographischen Analyse der *Cells* S. 59

4. Der methodische Zugang von Hal Foster: Eine Beschreibung der surrealistischen Objets-trouvés S. 61

B- Die Ikonographie der Angst in den *Cells* aus den neunziger Jahren S. 69

1. Die *Cells* aus den neunziger Jahren und die Darstellung von verdrängtem Material der Psyche S. 69

2. Das Unheimliche in den *Cells* S. 72

3. Die *Urszene* in *Red Room (Parents)* S. 80

Schlusswort S. 87

Bibliographie S. 89

Abbildungen S. 96

Abbildungsverzeichnis S.122

Zusammenfassung S.125

Lebenslauf S.126

Danksagung:

Mein besonderer Dank richtet sich an meine Professorin Dr. Gabriele Werner, für den Respekt mit dem sie meine Ideen und Gedankengänge aufnahm und dafür, dass ich viel von ihr lernen konnte.

Ich danke Dr. Andreas Fraunberger, Dr. Ute Müller-Spiess, MMag. Barbara Egger und Kazusa Haii für ihre Unterstützung und Ratschläge auf fachlicher Ebene.

Für ihre Rolle als Vermittler zwischen dem Studio Louise Bourgeois und mir, bedanke ich mich bei den Mitarbeitern der Galerie Cheim & Read.

Meinen Freunden und meiner Familie danke ich dafür, dass sie während dieser besonderen Zeit meines Lebens, die Höhen und Tiefen, die eine Diplomarbeit mit sich bringen, mit mir gelebt haben.

Einleitung:

Für Louise Bourgeois (*1911) wird die Quelle ihrer künstlerischen Inspiration durch die Erinnerungen an ihre Kindheit genährt. Sie ist im Alter von 71 Jahren, als ihr zum ersten Mal eine Retrospektive gewidmet wird. Es ist das *Museum of Modern Art* in New York, in ihrer Wahlheimatstadt, das ihr während des Jahres 1982 diese Anerkennung zu Teil kommen lässt. Zu diesem Anlass, offenbart sie in einem Interview an das führende amerikanische Kunstmagazin *Artforum*, dass es vor allem der Schmerz und die Angst aus Kinderjahren sind, die sie in ihrer Kunst verarbeitet[1].

Fast zehn Jahre später, präsentiert Louise Bourgeois bei der *Carnegie International* Ausstellung in Pittsburgh (USA), eine neue Serie von Werken, die erstmals in den Bereich der Installationskunst vortreten. Es handelt sich um eine Gruppe von Großraum-Plastiken, die den Titel *Cells* tragen. Der Anblick dieser Werke erweckt Assoziationen an private Räume. Zu diesem Zeitpunkt sind die Werke der Künstlerin bereits so eng mit ihrer Autobiographie verwoben, was auf Bourgeois selbst zurückzuführen ist, die diese Verbindung durchgehend pflegt, dass die *Cells* wie Inszenierungen der schreckenserregenden Orte aus der Vergangenheit der Künstlerin wirken.

Die Kunst von Louise Bourgeois wird seit Beginn ihrer Rezeption, die in die fünfziger Jahre zu datieren ist, in der Literatur häufig, als das Werk einer Einzelgängerin beschrieben, das Ausdruck der Lebensgeschichte und der Psyche der Künstlerin ist.

Vereinzelt lassen sich zwar Fakten aus ihrer Autobiographie in den *Cells* nachweisen, zum Beispiel in *Cell (You Better Grow Up*) (Abb. 6) sieht man eine Marmorskulptur, die drei aneinander haltende Hände darstellt, welche auf Louise Bourgeois und ihre zwei Geschwister zurückgeführt werden können; *Cell (Choisy)* (Abb. 27) zum Beispiel zeigt ein Haus, das auf dem Modell eines Gebäudes basiert, in welchem Louise Bourgeois als Kind mit ihrer Familie in Choisy-le-Roi gewohnt hat. Es handelt sich hier allerdings nur um wenige

[1] Das Interview wurde mit der Illustration einer Bildgeschichte gedruckt, die den Titel *Child Abuse* trug. Die Kombination von Fotografien der Familie Bourgeois´ aus ihrer Kindheit und Text beschrieb eine Episode aus dieser Zeit, bei der es um den Ehebruch ihres Vaters mit dem Kindermädchen ging.

Aspekte, die mit Bourgeois' Biographie übereinstimmen. Die Elemente sind zu selten, sodass man Gefahr läuft, spekulativ zu werden, wenn man die *Cells* als Illustrationen ihres Lebens deutet.

Ausgangspunkt meiner Arbeit war das Interesse, sowohl auf formaler Ebene wie auch auf inhaltlicher, Vorbilder für diese Werke von Louise Bourgeois zu finden. Ziel war es dabei Methoden zu erarbeiten, die es ermöglichen die *Cells* zu analysieren, ohne dabei auf eine Interpretation zurückgreifen zu müssen, die die *Cells* als Illustration der Biographie der Künstlerin versteht. Die Interpretationen der Künstlerin ihrer Werke werden kritisch behandelt. Der Fokus der ikonographischen Analyse der *Cells* liegt, auf dem Versuch die sich wiederholenden Aussagen der Künstlerin über ihre Ängste, die auf ihre Kindheit zurückzuführen sind, anhand von Quellen zu erforschen, die sich in der Kunstgeschichte verorten lassen. In einem zweiten Punkt werden die *Cells* auf die Darstellungen von Ängsten hin untersucht. In der gesamten Arbeit werden immer wieder Vergleiche mit den Surrealisten gezogen. Der Grund dafür liegt, in der Auseinandersetzung der Surrealisten mit der Psychoanalyse, die für die Interpretation der Angstdarstellungen in den *Cells* die Basis stellt.

Der erste Teil der Arbeit beschreibt die *Cells* im Rahmen des Phänomens der Installationskunst. Dabei liegt der Fokus auf der Räumlichkeit dieser Werke, die den Betrachter einer bestimmten situativen Erfahrung innerhalb des Ausstellungsraumes aussetzt, bei der ihm eine aktive Rolle zugewiesen wird. Eine Beschreibung der Werkgruppe mit dem Titel *Personnages* (Abb. 1) aus den fünfziger Jahren, zeigt dass Louise Bourgeois bereits am Anfang ihrer Karriere die räumliche Präsentation ihrer Skulpturen als Bestandteil des Werkes mitdachte. Die *Cells* erweitern die räumliche Komponente um eine weitere Dimension. Anhand eines Vergleichs mit einer Installation der Surrealisten aus dem Jahr 1938, lassen sich die *Cells* dem Typus der *Dream scene* zuordnen. Dabei soll dem Betrachter eine Erfahrung ermöglicht werden, die Analogien zum Traum aufweist. Dieser Typus von Installation basiert auf den Erkenntnissen Sigmund Freuds zum Phänomen des Träumens.

Der zweite Teil der Arbeit ist einer formalen Analyse der *Cells* gewidmet. Dabei werden Gestaltungsprinzipien, die bei der gesamten Serie der *Cells* angewendet werden, erläutert. Die Farben und Materialen der *Cells* werden analysiert. Die Plastiken und Skulpturen, die in den *Cells* vorzufinden sind, werden mit Werken aus Bourgeois' Frühwerk verglichen und stilistischen Vergleichen mit Auguste Rodin, Alberto Giacometti, Constantin Brancusi und Eva Hesse unterzogen. Dabei verdeutlicht sich, dass Wiederholungen innerhalb der Serie der *Cells* und des restlichen Oeuvres von Louise Bourgeois ein wichtiges Gestaltungsprinzip der *Cells* darstellen. Die Deklination von gestalterischen Möglichkeiten wird als Charakteristikum von Bourgeois' Kunst erläutert. Die Objekte, die sich in den *Cells* befinden, stellen einen Verbindungspunkt zwischen der formalen und inhaltlichen Analyse der *Cells* dar.

Der dritte Teil der Analyse konzentriert sich darauf zu untersuchen, inwieweit psychoanalytische Theorie als Einfluss bei der Produktion der *Cells* auf ikonographischer Ebene zur Darstellung von Ängsten, dessen Ursprünge in der Kindheit wurzeln, beiträgt. Unter diesem Aspekt orientiert sich die inhaltliche Analyse der *Cells* an einer Interpretationsmethode, die vom Kunstkritiker und derzeitigen Kunstgeschichte Professor Hal Foster für die Analyse der Surrealisten, entwickelt wurde. Dabei nimmt das Phänomen des Unheimlichen, wie es von Sigmund Freud beschrieben wird, einen wichtigen Platz ein. Auch in den *Cells* lässt sich die Darstellung des Unheimlichen mehrfach verorten.

I- Ein Überblick zu den Anfängen von Louise Bourgeois als Künstlerin

Louise Bourgeois absolvierte ihre Ausbildung in Paris. Zwischen 1932 und 1938 studierte sie in verschiedenen Ateliers der Pariser Akademien Kunst, an der École des Beaux-Arts, der Académie Ranson und an der Académie de la Grande Chaumière. Unter ihren Lehrer waren Othon Friesz, Paul Colin und Fernand Léger. Ihre Pariser Ausbildung konzentrierte sich ausschließlich auf die Malerei, welche insbesondere vom Kubismus geprägt war. Léger war für Louise Bourgeois der wichtigste Impulsgeber für ihre bildhauerische Karriere, er hat in ihr das Potential dazu erkannt und gefördert.

Im Jahr 1938 zog Louise Bourgeois aufgrund ihrer Vermählung mit dem amerikanischen Kunsthistoriker Robert Goldwater nach New York. Ab den vierziger Jahren beginnt Louise Bourgeois sich zunehmend plastischen Arbeiten zu widmen.

In einem Interview mit Deborah Wye, die zur Zeit Kuratorin im *Museum of Modern Art* in New York ist, offenbart Louise Bourgeois, dass sie sich mit dreidimensionalen Arbeiten besser auszudrücken vermag: „I could express much deeper things in three dimensions“[2]. Mit plastischer Arbeit ließe sich ihrer Meinung nach ein höheres Realitätsniveau erreichen und mit dreidimensionaler Kunst ist sie in der Lage, ihren Emotionen einen besseren Ausdruck zu verleihen als mit Malerei.

Die künstlerische Szene im New York der vierziger Jahre erlebte Louise Bourgeois freier als in Paris und in diesem Milieu gelang es ihr, sich als Künstlerin individuell zu entfalten. Sie setzte ihre Ausbildung an der *Art Students League* fort und nahm Teil an der Gruppe der *American Abstract Artists*. Ihre gesamte Karriere hindurch wird Louise Bourgeois jedoch nie einer Künstlergruppe angehören.

Ihre erste Einzelausstellung von plastischen Arbeiten erhielt Louise Bourgeois 1949/50 in der *Peridot Gallery* in New York. Die Gruppe von Skulpturen, die

[2] Das Interview wurde anlässlich ihrer Retrospektive im Jahr 1982 im Museum of Modern Art von New York durchgeführt, Zitat aus: Marie-Laure Bernadac/Hans-Ulrich Obrist (Hrsg.), Louise Bourgeois. Destruction of the Father/ reconstruction of the Father. writings and interviews 1923-1997, London 1998, S. 124.

sie als *Personnages* (Abb. 1) bezeichnet, markiert den Anfang ihrer langen bildhauerischen Karriere. Die *Personnages* stellen eine Gruppe von Holz Stelen dar, die jeweils aus mehreren Teilen auf einer vertikalen Achse zusammengesetzt sind. In der Literatur wird häufig auf die totemistische Qualität der *Personnages* (Abb. 1) hingewiesen und damit eine Verbindung zu Primitivismen im Surrealismus anerkannt, was im Verlauf dieser Arbeit noch anhand eines konkreten Beispiels von Alberto Giacometti demonstriert wird.

Die Gruppe der Surrealisten war Louise Bourgeois bereits während ihrer Studienjahre als führende Avantgarde-Bewegung in Paris und auch aus ihrem Bekanntenkreis vertraut. In einem Interview mit dem Kunsthistoriker Donald Kuspit berichtet Louise Bourgeois, dass sie die Surrealisten persönlich kannte, sie gehörten der Generation ihrer Lehrer an. Louise Bourgeois lebte als Studentin in einer Wohnung, die sich nicht unweit der berüchtigten Pariser *Galerie Gradiva* der surrealistischen Gruppe befand[3].
Bourgeois' Werk ist ohne den Surrealismus nicht denkbar, trotzdem sieht die Künstlerin ihre Beziehung zu diesen Vorbildern als problematisch. In zahlreichen Interviews betont sie, dass sie sich von den Surrealisten distanzieren möchte. Mignon Nixon berichtet sogar, dass das Werk von Louise Bourgeois, laut der Aussage der Künstlerin, als Widerlegung des Surrealismus' seinen Anfang fand[4].
Tatsächlich erweisen sich die Ideen der Theoretiker, die der surrealistischen Bewegung angehörten, wie André Breton, sowie auch die Arbeiten der Künstler, die dieser Bewegung nahe standen oder eine Zeit lang dazugehörten, Marcel Duchamp, Alberto Giacometti, Max Ernst und Constantin Brancusi, als bedeutendes Vorbild für Bourgeois´ Kunst.

In New York in den vierziger Jahren traf Louise Bourgeois erneut auf ihre Künstlerkollegen aus Paris. Durch die beruflichen Beziehungen ihres Ehemanns kam sie mit Marcel Duchamp, Joan Miró und Constantin Brancusi in Kontakt. Die Gruppe der im Exil lebenden Surrealisten sollte bald auch auf

[3] Donald Kuspit 1988, S. 31, Zitat aus: Andrea Jahn, Louise Bourgeois. Subversionen des Körpers. Die Kunst der 40er bis 70er Jahre, Trier 1997, S. 21.
[4] Mignon Nixon, Fantastic Reality. Louise Bourgeois and a Story of Modern Art, Cambridge (Mass.)/London 2005, S. 1.

die damalige New Yorker Kunstszene eine große Wirkung haben.
In den vierziger Jahren folgten eine Reihe surrealistischer Ausstellungen auf amerikanischem Boden. Die Kunstsammlerin Peggy Guggenheim organisierte 1942 in ihrer Galerie *Art of This Century* eine Ausstellung, die ein surrealistisches Environment ausstellte[5]. Das Geheimnisvolle, die Idee des Mythos, die Metamorphose von Formen, die intensive Beschäftigung mit unbewussten Vorgängen der menschlichen Psyche und primitivistische Tendenzen zählten zu dem Gedankengut, das die Surrealisten in die New Yorker Kunstwelt einführten. Besonders das surrealistische Objekt traf auf großen Anklang bei den amerikanischen Künstlerkollegen[6]. Es sind dies Themen, die auch Louise Bourgeois mir ihren Werken behandelt.
Das surrealistische Objekt als Ausdruck von unheimlichem Material stellt für die Analyse der *Cells* in dieser Arbeit, einen wichtigen Verbindungspunkt zwischen den *Cells* der neunziger Jahre von Louise Bourgeois und den Surrealisten dar. Aber auch auf formaler Ebene lassen sich Parallelen zwischen Plastiken und Skulpturen der *Cells* und Werken der Surrealisten und Künstler aus deren Umkreis nicht leugnen, so sehr Louise Bourgeois sich gegen eine Verbindung ihrer Kunst mit dem Surrealismus wehrt.

[5] Die Galerie wurde von Frederick Kiesler als Environment inszeniert. Die Gemälde wurden auf ungewöhnliche Weise präsentiert, zum Beispiel auf Baseballschlägern. Die Spots, die die Gemälde beleuchteten, schalteten sich in regelmäßigen Abständen ab, Jahn 1997, S. 75.
[6] Jahn 1997, S.77.

II- Die Räumlichkeit der *Cells* aus den neunziger Jahren

1. Die *Cells* als Installationen:

Das Geheimnis der Zelle, herausgegeben von Rainer Crone und Petrus Schaesberg[7], ist die erste umfassende Publikation, die sich der Kunst der neunziger Jahre von Louise Bourgeois widmet. Die *Zelle* ist eine Übersetzung aus dem Englischen *Cell*, eine Bezeichnung für eine Serie von Werken, die ab den neunziger Jahren in Bourgeois' Oeuvre auftreten. Einige dieser Werke tragen den Titel *Cell* mit einem Zusatz, wie *Cell I* (Abb. 4) oder *Cell (You better grow up*) (Abb. 6), andere beinhalten nicht das Wort *Cell* im Titel, werden aber aus stilistischen Gründen unter dieser Bezeichnung zusammengefasst. In der Biologie ist die Zelle der Keim allen Lebens[8]. Zellen verbinden sich, sie kommunizieren und sie können sich vermehren. Jede der *Cells* stellt eine Einheit für sich dar, gleichzeitig sind die *Cells* miteinander verbunden und stellen eine ganze Reihe von Werken dar, die auch noch nach den neunziger Jahren von Louise Bourgeois fortgeführt werden wird.

Die *Cells* von Louise Bourgeois sind als eine Serie von Installationen anzusehen, wobei jede *Cell* einen kleinen Raum darstellt. Dieser Raum, der durch eine *Cell* gebildet wird, ist jeweils von am Boden aufgestellten Türen, ähnlich dem System eines Paravents der zur Raumabgrenzung dient oder durch eine Konstruktion aus Stahl und Glas, die einem Käfig gleicht, abgegrenzt. Bei den *Cells*, die einem Käfig ähnlich sind, erinnert der Titel *Zelle* wiederum an einen geschlossenen Raum, der dazu dient Lebewesen einzusperren. Ein einziges Werk der Serie der neunziger Jahre bildet eine Ausnahme, in der Beschreibung der äußeren Rahmung der *Cells*. *Precious Liquids* (Abb. 12) von 1992 besteht aus einem riesigen Wasserspeicher, der durch das Hinzufügen von zwei Türen zu einem begehbaren Raum umfunktioniert wurde.

---

[7] Rainer Crone ist Professor für Gegenwartskunst an der Ludwig Maximilians Universität in München. Petrus Schaesberg lehrte bis 2008 an derselben Universität. Ihre gemeinsame Publikation zu den *Cells* von Louise Bourgeois enthält bis heute als einzige einen Werkkatalog, der den Zeitraum von Ende der achtziger Jahre bis Ende der neunziger Jahre umfasst.

[8] Crone/Schaesberg, Das Geheimnis der Zelle, München 1998, S. 88.

Die früheste *Cell* trägt den Titel *Cell (Eyes and Mirrors*) (Abb. 14) und entstand zwischen 1989 und 1993. Sie besteht aus einem rund zwei Meter hohen geschlossenen Kubus. Zwei Wandelemente sind aus Maschendrahtgitter gebildet, ebenso die oben abgrenzende Fläche; zwei weitere Wandelemente setzen sich aus quadratischen Glasfenstern zusammen.
Zwischen 1990 und 1998 produzierte Louise Bourgeois insgesamt fünfundzwanzig *Cells*[9].
Jede der *Cells* bildet für sich einen individuellen Bereich innerhalb des Ausstellungsraumes. In der Gruppe bilden die *Cells* wiederum ein Environment innerhalb des Ausstellungsrahmens. Die Höhe der Rahmungen der *Cells* beträgt zwischen 1,6 m für die niedrigste und 4,77 m für die höchste. Im Inneren der *Cells* platziert Louise Bourgeois verschiedene Elemente wie Skulpturen und Objekte zum Beispiel. Die Kompositionen im Inneren der *Cells* weisen zum Teil eine szenische Qualität auf. In anderen Fällen sind die Elemente in Form einer Assemblage miteinander verbunden.
Der Raum der im Inneren einer *Cell* erscheint, wirkt eng und klein. Dieser Eindruck bestätigt sich besonders bei den Installationen, die durch einen Käfig gebildet werden. Die Kombinationen von alltäglichen Objekten, Skulpturen, Plastiken und Text werden als Charakteristika der *Cells* in einem kommenden Kapitel näher beschrieben werden. Innerhalb der *Cells* addiert Louise Bourgeois vorwiegend alle drei Elemente (Objekte, Skulpturen und Text), selten füllt ein einziges Element die *Cells*. Das ist der Fall bei *Cell VI* (Abb. 17), wo nur ein kleiner Stuhl von vier blauen Holztüren umstellt ist. In einigen Beispielen kombiniert die Künstlerin nur zwei der genannten Elemente.
In *Cell (Eyes and Mirrors*) (Abb. 14) integriert Louise Bourgeois, wie der Titel bereits verrät, Spiegel unterschiedlicher Größen im Inneren der *Cell*. An den Seiten und an der Decke angebracht, reflektieren die Spiegel das Innere dieses Werkes. Zusätzlich ist eine Marmorskulptur in diese *Cell* eingefügt.

[9] Wenn im Rahmen dieser Arbeit die *Cells* der neunziger Jahre beschrieben werden, so inkludiert das alle *Cells*, die in der Publikation von Crone und Schaesberg angeführt werden (es handelt sich um 25 *Cells*); ausgenommen von der Analyse werden jedoch *Passage Dangereux* von 1997 und *Cell (Clothes)* von 1996 sowie *Cell VII* von 1998. *Passage Dangereux* unterscheidet sich von den übrigen *Cells* dadurch, dass es sich um einen Durchgang handelt, der es ermöglicht, mehrere Abteile in einer zeitlichen Abfolge abzugehen. *Cell (Clothes*) und *Cell VIII* beinhalten zum ersten Mal innerhalb der Serie der neunziger Jahre Kleidungsstücke. In allen drei Fällen würden bei einer Analyse dieser *Cells* zusätzliche Fragestellungen auftreten, die im Rahmen dieser Arbeit nicht behandelt werden können.

Die *Cells* ziehen die Aufmerksamkeit des Betrachters in ihr Inneres. Man lugt aus verschiedenen Perspektiven in sie hinein, die sich durch Tür- oder Fensteröffnungen dem Betrachter anbieten. Der Betrachter der sich einer *Cell* nähert ahnt zuerst, dass er mit Innerlichkeit im Gegensatz zu Öffentlichkeit konfrontiert ist. Es sind größtenteils Möbelstücke, Skulpturen die Körperfragmente darstellen und Objekte aus dem häuslichen Bereich, die sich in den *Cells* aneinander drängen.

2. Das Phänomen der Installationskunst

2.1. Eine Begriffsbestimmung:

In ihrer ausgedehnten Räumlichkeit und szenischen Präsentation reihen sich die *Cells* der neunziger Jahre einem Phänomen dazu, das als Installationskunst bezeichnet wird. Der Begriff Installation taucht in den neunziger Jahren auf, in einer Zeit, in der Installationen bei Ausstellungen immer häufiger exponiert werden. Während der *Carnegie International* Ausstellung in Pittsburgh im Jahr 1991/92 wurden dem Besucher dieser Veranstaltung eine Reihe von Installationen präsentiert, darunter auch die Serie *Cell I-VI* (Abb. 39) von Louise Bourgeois. Alle sechs *Cells* werden hier in einer Ecke der Ausstellungshalle nebeneinander aufgestellt. Jede der *Cells* dieser Ausstellung ist durch bemalte Holztüren umrahmt und bildet für sich einen kleinen Raum im Inneren. Im selben Jahr stellt Louise Bourgeois bei der *Documenta IX* wieder eine großräumige Installation aus. Es handelt sich um die Installation *Precious Liquids* (Abb. 12), die aus einem riesigen Wasserspeicher, wie sie in New York auf den Dächern der Hochhäuser zu finden sind, besteht. Durch das Hinzufügen von zwei türgroßen Öffnungen, wurde aus dem Wasserspeicher ein begehbarer Raum.

Der Begriff Installation findet Mitte der neunziger Jahre Eingang in die kunstkritische Fachliteratur. Zuvor wurde der Begriff mit dem des Environments gleichgesetzt, der sich in den USA in den sechziger Jahren mit

dem Künstler Allan Kaprow prägte. Das Phänomen der Installationskunst erweist sich als ein sehr breites Diskursfeld, die dazu zählenden Kunstwerke können sehr unterschiedlich erscheinen, sowohl stilistisch als auch inhaltlich. Allgemein handelt es sich beim Phänomen der Installationskunst um eine Expansion des Werkes in den Raum, von dem es umgeben ist. Doch trägt der Begriff Installationskunst einen gewissen Unbestimmtheitsfaktor mit sich[10].

Juliane Rebentisch konstatiert, dass es sich bei Installationskunst nicht um eine neue Gattung handelt[11]. Installationskunst wird als deskriptiver Terminus für eine zeitgenössische Produktionspraktik verwendet[12].

Ende der siebziger Jahre publizierte Rosalind Krauss den Aufsatz *Sculpture in the Expanded Field*, der den Weg zu einer Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Installationskunst ebnete[13]. Die Kunsthistorikerin verwendet zu dieser Zeit noch nicht den Terminus Installation, sie spricht von *Skulptur im weiteren Umfeld*.
Krauss konstatiert, dass sich Skulptur in ihrer Entwicklung zur Postmoderne hin zunehmend von einer Selbstreflexivität und Objektivität entfernt. Skulptur tritt vermehrt als gattungsübergreifend auf und verhält sich in Expansion auf ihr Umfeld (den Ausstellungsraum, Architektur, Landschaft u.a.). Der autonome Werkcharakter wird zunehmend verabschiedet.

Julie H. Reiss weist in ihrer Publikation *From Margin to Center/The Spaces of Installation Art* aus dem Jahr 1999 darauf hin, dass sich Installationskunst nicht als direkte Folge eines erweiterten Skulptur Begriffs entwickelte sondern, dass neue Ausstellungsmöglichkeiten von Kunst zu diesem neuen Phänomen führten. Dieser Meinung ist auch der Kunstkritiker Brian O´Doherty. Ihm zu Folge ist die Geschichte der Moderne engsten mit der Entwicklung des Galerieraumes verknüpft. Der moderne Ausstellungsraum gleicht einem *White*

[10] Julie H. Reiss, From Margin to Center. The Spaces of Installation Art, Cambridge (Mass.)/London 1999, SXII.
[11] Juliane Rebentisch, Die Ästhetik der Installation, Frankfurt am Main 2003, S.15.
[12] Sotirios Bahtsetzis, Geschichte der Installation. Situative Erfahrungsgestaltung in der Kunst der Moderne, phil. Diss., Fakultät I der Geisteswissenschaften der technischen Universität Berlin, Berlin 2005, S.5.
[13] Rosalind Krauss, "Sculpture in the Expanded Field", in: *October,* Vol. 8, 1979, S. 30-44.

Cube. Weiß gestrichene Wände und ein geometrischer Grundriss sollen für Neutralität, für die darin präsentierten Kunstwerke, sorgen. Die Kunst dominiert den Galerieraum, nicht die Architektur des Raumes. Der Kunst steht es frei, sich den Raum anzueignen. Der Raum wird umgestaltet, mit einbezogen oder thematisiert. Der Vorteil des *White Cubes* ist dabei, dass er durch seine Neutralität der Kunst einen großen Spielraum überlässt. Ein bekanntes Beispiel eines solchen modernen Ausstellungskubus´ ist die Wiener *Secession* (Abb. 41), die im Jahr 1898 errichtet wurde und heute noch als Ausstellungshalle dient.

O´Doherty´s zu Folge ist: „Raum (...) nun nicht mehr die Dimension, in der etwas geschieht, sondern das, was geschieht, macht den Raum aus“[14].
Das trifft zum großen Teil auf die Ausstellungen von den *Cells* zu. Der Ausstellungsraum wird als funktional betrachtet und dient der Inszenierung der *Cells*. In der Beschreibung des Unheimlichen, wird dies noch verdeutlicht werden.

Für Julie H. Reiss erweist sich als charakteristisch für Installationen, dass der Künstler durch die räumliche Anordnung von mehreren Elementen eine individuelle Situation erschafft. Sie schreibt, dass der Künstler nicht lediglich separate Werke im Raum arrangiert, sondern er erschafft einen Raum, der groß genug ist, um von Menschen physisch erprobt werden zu können[15].
Die Größe der *Cells*, ermöglicht es dem Betrachter, sie als begehbare Räume wahrzunehmen.
Der Raum einer Installation ist nicht nur eine physische Größe, er thematisiert auch einen sozialen, institutionellen, kulturellen und ökonomischen Kontext. Der repräsentierte Bildraum hält Einhalt in den realen Raum des Betrachters. Es wird eine Unmittelbarkeit der Erfahrung des Kunstwerkes forciert. Die Distanz zwischen Betrachter und dem Objekt der Betrachtung wird geringer, beziehungsweise kann sie auch aufgelöst werden. Das ist der Fall, wenn der Betrachter zur aktiven Beteiligung aufgefordert wird und nur durch sein Mitgestalten das Werk als vollendet gilt. Das kann auch dann der Fall sein,

[14] Brian O´Doherty, In der weißen Zelle. Inside the White Cube, Berlin 1996, S. 38.
[15] Reiss 1999, S. XII.

wenn sich das Werk in den Raum des Betrachters einfügt, also außerhalb des institutionellen Rahmens der Kunst.
Bei den *Cells* wird der Betrachter mit Räumen konfrontiert, die an das Private erinnern. Er muss durch kleine Öffnungen hindurch sehen, um seinen Blick ins Innere der *Cells* zu lenken. Auch seiner physischen Beteiligung wird er bei diesem Prozess bewusst. Die *Cells* müssen umwandert werden. Dabei stellen sich dem Betrachter immer wieder Hindernisse in den Weg.

Eine ausführliche Analyse des Phänomens der Installationskunst liefert die Dissertation aus dem Jahr 2005 von Sotirios Bahtsetzis. Der Autor bezeichnet Installationen als eine *situative Erfahrungsgestaltung*[16] und geht von der Annahme aus, dass bestimmte Errungenschaften und Experimente der Historischen- und Neo Avantgarden den Weg für Installationskunst ebneten. Rückwirkend können somit auch Werke der Avantgarden als Installationen bezeichnet werden.
Die Liberalisierung konventioneller Präsentationsformen von Kunst innerhalb des institutionellen Rahmens für Kunst führte laut Bahtsetzis zur Durchbrechung der objektbezogenen Strukturen des Kunstwerkes[17]. Das Kunstwerk ist nicht in seiner Materialität räumlich und konzeptuell begrenzt. Charakteristisch für Installationskunst ist das Überschreiten von Gattungsgrenzen und dass das Kunstwerk nicht mehr als objektiv und autonom erfahrbares Phänomen aufgefasst wird. Indem das Kunstwerk seinen objektiven Status verliert, entsteht Raum für Subjektivität. Die Wahrnehmung des Betrachters, die durch die Interaktion mit dem Kunstwerk angeregt wird, liefert den subjektiven Part. Dies wird anhand des Beispiels der *Dream scene* in Zusammenhang mit den Surrealisten, welches in diesem Kapitel folgt, veranschaulicht werden.

Bereits in der niederländischen Malerei der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts war die Position des Betrachters ein mit kalkulierter Bestandteil des Werkes. Als Beispiel kann man sich das Gemälde *Die Hochzeit Giovanni Arnolfini und der Giovanna Cenami* von 1434 von Jan van Eyck ansehen, das im Besitz der

[16] Bahtsetzis 2005, S. 23.
[17] Bahtsetzis 2005, S. 11.

Londoner National Gallery ist. In der Reflektion des Spiegels im Gemälde entdeckt der Betrachter, den für ihn vorhergesehen Ort, von dem aus er das Gemälde betrachten kann. Die entscheidende Neuerung bei Installationskunst ist, dass dem Betrachter eine aktive Rolle beigemessen wird. Der Betrachter ist durch seinen Körper und seine subjektive Wahrnehmung einmalig und wird als integraler Bestandteil des Kunstwerkes aufgefasst[18]. Seine Körperlichkeit und Wahrnehmung werden vom Künstler in der Konzeption der Installation mitgedacht. Das kann dazu führen, dass der Betrachter in seiner Wahrnehmung gesteuert wird. Die Position des Betrachters soll am Beispiel der *Cells* noch erläutert werden.

Für Claire Bishop definiert der Erlebnischarakter von Installationskunst deren Besonderheit, daher unterteilt sie in ihrem Buch *Installation Art* verschiedene Installationen in Unterkategorien, die sich auf die Art der Erfahrung, die dem Betrachter dargeboten wird, beziehen[19].

2.2. Die *Personnages* der 50er Jahre als Environment:

Innerhalb des Schaffens von Louise Bourgeois deutet sich bereits in den Anfängen ihrer künstlerischen Laufbahn eine Auseinandersetzung mit installativen Praktiken an.
Im Jahr 1949 und im darauffolgenden Jahr stellte Louise Bourgeois in der New Yorker *Peridot Gallery* eine Gruppe von Skulpturen aus, die sie als *Personnages* (Abb. 1) bezeichnet[20].

[18] Reiss 1999, S. XII.
[19] Es wurde bereits angemerkt, dass Installation keine Kunstgattung bezeichnet. Daraus resultiert, dass Unterkategorien zum Verständnis dieses breiten Phänomens gebildet werden. Sotirios Bahtsetzis beschreibt, wie diese Einteilung orientiert sein kann. Zum Beispiel kann eine Unterteilung erfolgen, bei der Werke gattungstypologisch als zusammengehörig erfasst werden (z.B. Project Art, Temporary Art, Ambiant Art und Environmental Art). Weiters erfolgt eine Gruppierung, die Arbeiten durch ihre spezifische Produktionspraxis verbindet (Intervention, Mise-en-scène, Site-specificity) oder die Einteilung bezieht sich auf eine thematische Zugehörigkeit (Institutional critique, Context art), Bahtsetzis 2005, S. 6.
[20] Im Französischen bezeichnet personnage eine Persönlichkeit. Für Louise Bourgeois repräsentieren die *Personnages* Menschen aus ihrer Vergangenheit, die sie vermisst.

Die Skulpturen bestehen aus mehreren Holzteilen, die auf einer vertikalen Achse zusammengesetzt sind. Die Kunsthistorikerin Andrea Jahn rückte die *Personnages* in den Kontext europäischer Primitivismen. Stilistisch erinnern die *Personnages*, aufgrund ihrer totemistischen Qualitäten, an afrikanische Stelen[21]. Die *Personnages* (Abb. 1) weisen trotz ihres Abstraktionsgrades anthropomorphe Qualitäten auf. Sie bestehen jeweils aus drei Partien, die Kopf, Torso und Beine suggerieren. Die aufrechten Stelen beziehen sich auch in ihrer Größe auf den menschlichen Körper als Vorbild[22]. Es existieren aus Bourgeois´ Frühwerk ungefähr achtzig solcher Holzfiguren, jede dieser Figuren ist in ihrer Gestalt einmalig.
Zusätzlich zum Titel *Personnages* erhielt jede einzelne Figur in der Ausstellung von 1950 der *Peridot Gallery* eine Bezeichnung wie *Figure endormie*[23] (Abb. 2) oder *Figure qui apporte du pain*[24], die ihr eine Eigenschaft zuweist. Einzelne Skulpturen aus dieser Serie haben bewegliche Elemente, wie die Arme bei *Figure endormie* (Abb. 2), die abnehmbar sind. Die Figur kann wie eine Puppe von ihrem Besitzer hantiert werden. Louise Bourgeois sah eine Skulptur vor, die getragen und spielerisch verändert werden kann.
Um innerhalb der Serie dieser *Personnages* eine Homogenität zu erzielen, hat Louise Bourgeois alle Holzstelen schwarz, weiß oder rot bemalt. Die *Personnages* werden als Gruppe ausgestellt und wurden auch in diesem Sinne von der Künstlerin konzipiert.

Die *Personnages* (Abb. 1) bilden innerhalb des Ausstellungsraumes ein Environment. Der Begriff des Environments wurde vor allem in den fünfziger Jahren von dem amerikanischen Künstler und Kunsttheoretiker Allan Kaprow (1927-2006) geprägt. Im Unterschied zur Assemblage handelt es sich beim Environment um ein räumlich expandierendes Werk, das vom Betrachter betretet werden kann.[25] Die Intention der Künstlerin besteht darin, dem Raum, in dem die Skulpturen ausgestellt werden, eine Bedeutung beizumessen.
Der Raum fungiert nicht nur als Ausstellungshalle, er wird vielmehr zu einem

[21] Jahn 1999, S. 27.
[22] Die Größe einer Stele beträgt zwischen 1m50 und 1m90.
[23] Die Übersetzung von dem französischen Wort lautet *Schlafende Figur*.
[24] *Figure qui apporte du pain* bedeutet im Französischen *Figur, die Brot bringt*.
[25] Allan Kaprow, Assemblage, Environments and Happenings, New York 1966.

Teil des Werkes.
Louise Bourgeois disponierte die *Personnages* (Abb. 1) im gesamten Raum der Galerie. Verstreut standen diese Stelen im Raum, sodass der Betrachter sich einen Weg durch diese Gruppe von Skulpturen bahnen musste. Die Anordnung der Stelen als eine zusammengehörige Gruppe und ihre Disposition im Raum der Galerie sind essentielle Charakteristika, die die *Personnages* zu einem Environment machen. Dabei wird der Betrachter in seiner Bewegung gelenkt. Die rein kontemplative Betrachtung einer Skulptur wird verhindert, der Betrachter wird aktiviert. Es wird nicht nur seine visuelle Wahrnehmung angeregt, sondern auch sein Körper. Dadurch, dass er das Environment betreten muss, wird er sich seiner körperlichen Beteiligung im Akt der Wahrnehmung dieser Werke bewusst. Gleichzeitig wird der Betrachter mit einer Körperlichkeit der Skulpturen konfrontiert. Die Stelen präsentieren sich aufrecht und entsprechen in ihrer Größe mehr oder weniger der Körpergröße des Betrachters.
Die Erfahrung gestaltet sich dadurch lebendiger und direkter. Sie spricht nicht nur den Sehsinn, sondern auch den Tastsinn des Betrachters an. Eine weitere Komponente dieser Ausstellung in der *Peridot Gallery* (Abb. 1) unterstützt die Unmittelbarkeit der Erfahrung der *Personnages*. Louise Bourgeois verzichtete bei der Präsentation dieser Stelen auf einen Sockel. Sie platzierte die Skulpturen direkt auf den Boden der Galerie. Somit teilen sich der Betrachter und die Kunstwerke dieselbe Ebene.

Andrea Jahn zieht in ihrer Dissertation über Louise Bourgeois einen Vergleich der *Personnages* mit einem Werk von Alberto Giacometti. Sie sieht in der Arbeit *Drei Personen auf einer Wiese* (Abb. 3) von 1930 eine formale Ähnlichkeit mit den *Personnages* (Abb. 1)[26]. Beide Arbeiten weisen totemistische Züge auf. Nicht nur formal bezieht sich Louise Bourgeois auf das Werk von Giacometti, sondern auch in Bezug auf die Präsentationsform ihrer *Personnages*.

Alberto Giacometti platzierte *Drei Personen auf einer Wiese* (Abb. 3) im Freien auf einer Grasfläche. Er verzichtete auf einen Sockel, der eine Kluft

[26] Jahn 1999, S. 30.

zwischen dem Werk und seiner Umgebung gebildet hätte[27]. Dadurch gelang es Giacometti, in den realen Raum vorzudringen. Die Befreiung der Skulptur vom konventionellen Sockel, der die Skulptur im Ausstellungsbereich ästhetisch abgrenzt, sie somit als ein exklusives Werk präsentiert und auch zum Teil definiert, läuft parallel mit der Tendenz in der Moderne, in den Bereich des Alltäglichen vorzudringen. Das gelang zum Teil durch das Aufkommen neuer Präsentationsformen und das Vordringen der Skulptur in außerkünstlerische Räume. Ziel ist es, die Erfahrung des Kunstwerkes dem Alltäglichen anzunähern, dadurch auch die Sinneseindrücke des Betrachters stärker anzusprechen. Die Figuren wirken für den Betrachter wirklichkeitsnäher, sie präsentieren sich zum Greifen nahe.
Es handelt sich bei der Installation der *Personnages* (Abb. 1) nicht um ein fixes Arrangement. In weiteren Ausstellungen werden die Figuren in immer neuen Konstellationen zusammengestellt. Die amerikanische Kunsthistorikerin Mignon Nixon, die sich intensiv mit dem Frühwerk von Louise Bourgeois beschäftigte, fand heraus, dass Louise Bourgeois die *Personnages* ursprünglich in einem Schrank unterhalb eines Stiegenschachtes des Daches platzieren wollte, um dadurch einen klaustrophobischen Effekt zu erzielen[28]. In späteren Ausstellungen gelang ihr das, indem sie den Raum mit dermaßen vielen *Personnages* füllte, dass die Besucher sich an den Rand gedrängt fühlten[29].

2.3. Die *Cells* als *Dream scene*:

Die *Cells* der neunziger Jahre greifen die installativen Praktiken, die bei den frühen *Personnages* bereits angewandt wurden auf und entwickelte diese weiter. Der Betrachter wird bei der Begegnung mit den *Cells*, wieder mit einer Plastik konfrontiert, die ein räumliches Arrangement darbietet. In der Serie der *Cells* der neunziger Jahre spielt die Räumlichkeit eine entscheidende Rolle. Zum ersten Mal gestaltet Louise Bourgeois hier großräumige plastische Werke, die für sich einen eigenen Raum innerhalb des Ausstellungsraumes bilden.

[27] Das Werk ist zerstört worden. Es existieren nur noch Abbildungen davon. 1933 wurde es in der surrealistischen Zeitschrift Minotaure ¾ abgebildet.
[28] Nixon 2005, S. 126.
[29] Nixon 2005, S. 126. Es sind keine Abbildungen mehr vorhanden.

Das Innere der *Cell* wird jeweils durch Türen oder einer Käfigkonstruktion abgegrenzt. Louise Bourgeois' Aussage zu der Räumlichkeit der *Cells*, bestätigt diese Beobachtung:

> „ Je voulais créer ma propre architecture et ne pas devoir adapter son échelle à l´espace du musée. Je souhaitais qu´ elle constitue un espace réel où l´on pourrait entrer et dans lequel on pourrait marcher"[30].

Die Vorstellung von Louise Bourgeois war es, die *Cells* für den Betrachter physisch zugänglich zu machen, sodass der Betrachter sich in deren Inneren hätte befinden sollen. Aus konservatorischen Gründen ist dieser Zugang der *Cells*, so wie sie sich heute im Ausstellungsraum befinden, nicht mehr möglich. Die *Cells* sind im Museum nicht mehr betretbar. Bei wenigen Ausnahmen jedoch, wie bei *Red Room (Parents)* (Abb. 31) zum Beispiel, kann der Betrachter ein Stück in das Innere der Installation vordringen.
Im Allgemeinen bewegen sich die *Cells* entlang der Grenze zwischen einem klassischen Skulptur Begriff und dem Phänomen der Installationskunst. Die Erscheinung einer einzelnen *Cell* ist die eines autonomen Werkes. Die *Cells* wirken im Einzelnen geschlossen, dabei geht es beim Phänomen der Installationskunst genau um das Gegenteil, nämlich um eine Öffnung der Grenze des Werkes der Umgebung hin. Aus diesem Grund konzentriert sich die Analyse der *Cells* als Installationen auf eine bestimmte Präsentationsform dieser, nämlich als Environment innerhalb eines Ausstellungsraumes.

Eine Fotografie der *Carnegie International* Ausstellung (Abb. 39) von 1991/92 dokumentiert wie die Serie *Cell I-VI* (Abb. 40) während dieser Ausstellung exponiert wurde. Alle sechs *Cells* wurden innerhalb einer Halle der Ausstellung eng beieinander aufgestellt. Die Türen, die die äußere Schicht der einzelnen *Cells* bilden, sind ähnlich dem Prinzip eines Paravents, der eine provisorische Raumtrennung vorgibt, direkt auf dem Boden aufgestellt. Die dunklen Holztüren sind kreisförmig zueinander platziert, sodass das Innere der

[30] „Ich wollte meine eigene Architektur erschaffen, ich wollte die Maße dieser Architektur nicht dem Raum des Museums anpassen müssen. Ich wünschte mir, dass sie einen realen Raum bildete, den man betreten könnte und in dem man gehen könnte". Marie-Laure Bernadac/Jonas Storsve(Hrsg.), *Louise Bourgeois* (Ausstellungskatalog, Centre national d´art et de culture Georges Pompidou, Paris), Paris 2008, S. 76.

Cells, von Weitem nicht ersichtlich ist. Wie bei der Ausstellung der *Personnages* (Abb. 1) in der *Peridot Gallery* bildet sich ein Environment zwischen den Werken. Dabei gelingt es, den Betrachter in seiner Bewegung zu lenken. Er muss dieses Environment durchschreiten um die *Cells* einzeln betrachten zu können. Wie beim Durchwandern eines Hauses, geht der Betrachter von *Cell I* bis *Cell VI* (Abb. 39 und 40) Raum für Raum ab. Um in das Innere der *Cells* zu sehen, muss der Betrachter sich dicht heran bewegen. Durch kleine Öffnungen zwischen den Türen, lässt sich dann die innere Gestaltung erforschen.
Louise Bourgeois konfrontiert hier den Betrachter mit intimen und engen Räumen. Es kann sowohl der Eindruck erweckt werden, dass diese Räume Schutz gewähren, als sie auch ein Gefühl der Klaustrophobie und Ausweglosigkeit vermitteln können. Die vielen Mobiliarstücke lösen wiederum eine Assoziation an private Räumlichkeiten aus. Der Betrachter fühlt sich instinktiv an eine Innerlichkeit ermahnt, bei der Begegnung mit den *Cells*.

Claire Bishop unterteilt in ihrer Publikation *Installation Art, A Critical History* Installationen in vier Typen von Erfahrungen. Eine davon ist die Erfahrung der *Dream scene*, die auch auf die Begegnung mit den *Cells* zutrifft. Der Betrachter wird dabei konzeptuell mit einbezogen. Seine Wahrnehmung wird bewusst mitgedacht. Beim Typus der *Dream scene* wird der Betrachter in seiner psychologischen Wahrnehmung aktiviert. Es wird eine Situation erschaffen, die der Erfahrung des Träumens nahe kommen soll. Ausgangspunkt für diese Kategorie von Installation war die Forschung von Sigmund Freud zu diesem Gebiet. Im Jahr 1900 publizierte er seine Ergebnisse in *Die Traumdeutung*.
Ziel ist es ein Environment zu gestalten, dass eine Analogie zur Erfahrung im Traum aufstellt. Dabei wird der Betrachter in erster Linie in ein Environment verführt, das absorbierend wirkt. Die Traumszene sieht den Betrachter in ihrem Inneren vor. Dabei soll eine Distanz zum Werk möglichst aufgehoben werden. Das kann gelingen, indem der Körper des Betrachters während des Wahrnehmungsprozesses eine aktive Rolle spielt. Auch die Sinne sollen dabei in einer Unmittelbarkeit angesprochen werden.
Die *Dream scene* ist allerdings nicht die Darstellung von Bildern aus einem

Traum. Es soll eine Erfahrung geschaffen werden, die strukturelle Parallelen zum Traum aufweist.

Die Analyse der *Dream scene* führt zu einer Auseinandersetzung mit den Surrealisten. Die *Internationale Ausstellung der Surrealisten* in der Pariser *Galerie des Beaux-Arts,* die im Jahr 1938 stattfand, wird in der aktuellen Forschung zum Thema der Installationskunst häufig als Vorläufer dieses Phänomens anerkannt[31]. Während dieser Ausstellung wurden alle Räume der Galerie verändert, wodurch sich die gesamte Ausstellungsfläche in ein Environment verwandelte. Auf der Fotografie einer Raum Ecke (Abb. 36) dieser Ausstellung sieht man ein Bett. Es von Pflanzen leicht verdeckt. Kombiniert werden diese Elemente mit surrealistischen Gemälden, die an einer schwarz angestrichenen Wand hängen. Vor dem Bett ist noch eine Frauenbüste auf der Fotografie zu erkennen (Abb. 36). Es nahmen unter Anderem die surrealistischen Künstler Marcel Duchamp, Salvador Dalí und Man Ray bei dieser Ausstellung teil. Der gesamte Raum wurde abgedunkelt, um eine nächtliche Stimmung zu erzeugen. Die Inszenierung der Dunkelheit wird zur Präsentation der *Cells* ebenfalls immer wieder angewendet, wie es im Zusammenhang mit dem Unheimlichen beschrieben werden wird. Die Ausstellung von 1938 war eine totale Inszenierung des Ausstellungsraumes. Alle Sinne des Betrachters sollten dabei angesprochen werden. Dazu wurden auch Düfte und Geräusche eingesetzt. Jeder Raum der Galerie wurde mit einbezogen. Die Korridore zwischen den Räumen waren von unheimlichen Puppen bevölkert und ebenfalls abgedunkelt. Sobald der Betrachter die Galerie betrat, wurde er in das Environment hineingezogen. Ziel war es Verwirrung zu stiften und Assoziationen an das Traumhafte auszulösen. Marcel Duchamp hang an die Decke der Galerie Kohlsäcke auf. Konventionelle Präsentationsformen in einer Galerie wurden ignoriert, der Raum selbst wurde von den Künstlern angeeignet und zu Kunst erklärt.

Cell I bis *VI* (Abb. 40) weist Parallelen zu der Ausstellung der Surrealisten auf. Es handelt sich in beiden Fällen um die Gestaltung eines Environments innerhalb des Ausstellungsraumes.

[31] Claire Bishop, Installation Art. A Critical History, London 2005, S. 20.

Der Betrachter wird indirekt durch die räumliche Anordnung der Werke aufgefordert das Environment zu durchschreiten, wobei dessen Bewegung zum Teil gesteuert wird. Das ist zum Beispiel der Fall, wenn man die *Cell* nur durch bestimmte vorhergesehene Türöffnungen sehen kann oder im Fall von *Red Room (Parents)* (Abb. 31) durch einen schmalen Gang, ein Stück in das Innere der *Cell* geleitet wird. An jener Stelle an der die Surrealisten die Sinneseindrücke direkt ansprachen, durch den Einsatz von Gerüchen und Tönen, finden sich in der Serie *Cell I-VI* (Abb. 40) nur indirekte Darstellungen dieser Sinneseindrücke. In *Cell II* (Abb. 37) evozieren die Parfum Flakons den Duft Sinn, in *Cell IV* (Abb. 38) kann der Betrachter ein Ohr aus rosa farbigen Marmor mit einem Gong daneben sehen, was wiederum den Hör Sinn darstellt. Auch das Moment des Unheimlichen verbindet die *Cells* mit der Ausstellung der Surrealisten. Die Darstellung von unheimlichen Phänomenen wird in der inhaltlichen Analyse der *Cells* ausführlich behandelt. In *Cell III* (Abb. 9) ist es das abgehackte Bein und das Messer, das dem Betrachter das Unheimliche an dieser Szene vermittelt. Details lassen sich noch vergleichen, wie das Bett zum Beispiel, das bei den jüngeren Werken in *Cell I* (Abb. 4) auftaucht.

Dieser Typus von Installation führt den Betrachter an die Erfahrung des Traumes heran. Die *Dream scene* verweist nicht nur auf das nächtliche Träumen durch den Einsatz von Lichteffekten und der Stiftung von Verwirrung beim Betrachter, sondern es handelt sich auch um strukturelle Analogien zum Traum, die diesem Typus von Installationskunst seinen Namen verleihen.
Der Traum und das für die damalige Zeit seiner Erscheinung revolutionäre Werk von Sigmund Freud (1856-1939), *Die Traumdeutung* aus dem Jahr 1900 nahmen eine ganz besondere Position im Surrealismus ein. Im ersten Manifest von André Breton aus dem Jahr 1924 wird dem Traum eine entscheidende Rolle zugewiesen[32]. Die Traumdeutung dient auch hier der Analyse der strukturellen Analogien des Träumens und der *Dream scene*. Die Analogien beziehen sich auf die Darstellungsmittel der *Dream scene* aber auch auf die Rezeptionsebene des Betrachters, der mit ihr konfrontiert wird.

[32] Peter Bürger, Der französische Surrealismus. Studien zur avantgardistischen Literatur/Um Neue Studien erweiterte Ausgabe, Frankfurt am Main 1996, S. 84. Während sich die Aussagen Breton´s zur Natur der Träume stark von der psychoanalytischen Theorie Freuds unterscheiden, ist doch das gemeinsame Interesse der beiden Theoretiker am Traum, der Zugang zum Unbewussten.

Claire Bishop hebt folgende Merkmale hervor, die den Traum charakterisieren. Der Traum ist vorwiegend eine Konstruktion aus bildhaften Elementen, die sich einer strukturierten narrativen Abfolge entziehen. Der Traum setzt sich aus Elementen zusammen, die keiner hierarchischen Ordnung unterliegen, sondern jedes für sich mehrere Bedeutungen besitzt. Das Gesamtbild erweckt den Anschein einer zusammengesetzten Komposition. Diese Beobachtung trifft auf *Cell II* (Abb. 37) und *Cell III* (Abb. 9), sowie auch auf *Cell IV* (Abb. 38) zum Beispiel zu. Im Unterschied zu anderen *Cells*, entsteht hier nicht der Eindruck einer Szene, sondern einer Komposition von unterschiedlichen Elementen, die nur über eine Assoziation zu verbinden sind, wobei jedes der dargestellten Motive mehrere Assoziationen einleiten kann.
Diese drei Charakteristika vom Traum definieren laut Claire Bishop die *Dream scene*:

> „These three features - the sensory immediacy of conscious perception, a composite structure, and the elucidation of meaning through free- association (...)"[33].

Dem letzten Charakteristikum ist ein weiteres zur Erläuterung hinzuzufügen. Der Traum ist knapp und lakonisch in seiner Erscheinung. Im Vergleich zu den Assoziationen, der Reichhaltigkeit der Gedanken, die die Bilder des Traumes auslösen, wirkt der Traum verknappt[34]. Diese Beobachtung trifft auch auf die soeben genannten *Cells* zu. Die Methode der Deutung eines Traumes verlangt unter Anderem folgende entscheidende Aspekte. Als eine gesamte Szene kann der Traum keine Bedeutung generieren. Die Deutung des Traumes ergibt sich aus der Assoziation der einzelnen Elemente miteinander[35]. Die Betrachtung einer *Dream scene* kann somit einen gedanklichen Prozess im Betrachter auslösen, der ähnlich der Deutung von Träumen erfolgt. Sigmund Freud erklärt in *Die Traumdeutung*, dass es für seinen Patienten wichtig ist, wenn er mit seinen Träumen konfrontiert wird, ihn in eine Situation zu bringen, die seine Aufmerksamkeit für seine psychische Wahrnehmung steigert. Außerdem, ist es wichtig den inneren Zensor dabei, womit die kritische Stimme in uns gemeint

[33] Bishop 2005, S. 16.
[34] Sigmund Freud, Die Traumdeutung, Frankfurt am Main 1991 (erstmals erschienen in Wien 1900), S. 285.
[35] Bishop 2005, S. 16.

ist, vorübergehend auszuschalten[36]. Die Konfrontation mit einer *Dream scene* ermöglicht dem Betrachter sich in einer Situation wieder zu finden, die beide Voraussetzungen erfüllt, die zur Deutung von Träumen nötig sind. Die *Dream scene* erhöht die Aufmerksamkeit des Betrachters für psychodynamische Phänomene. Bei den *Cells* wird dies durch den unheimlichen Charakter, den sie vermitteln im Betrachter direkt ausgelöst. In der gewollten Auseinandersetzung mit Kunst, begibt sich der Betrachter in eine Situation, die ihn in ein Erlebnis eintaucht, bei dem es generell gilt, den inneren Zensor zu lockern. Kunst an sich ist ein Raum in dem Widersprüchliches und Rätselhaftes anders verarbeitet wird, als im Alltag. Der Betrachter kann hier seinen Assoziationen freien Lauf lassen. Lässt sich der Betrachter auf ein Erlebnis der *Cells* ein, wird seine Sensibilität für psychische Phänomene geschärft. Er wird seinen Assoziationen überlassen, was ihm wiederum die Möglichkeit bietet, über sie nachzudenken und dabei vielleicht die Räume seiner eigenen Erinnerungen ins Gedächtnis zurück holen. Der Betrachter der *Cells* der neunziger Jahre ist einer Erfahrung mit psychodynamischen Phänomenen ausgesetzt. Die ikonographische Analyse der *Cells* knüpft an diesen Sachverhalt an. In den *Cells* werden Themen der Psychoanalyse veranschaulicht.

[36] Freud 1900, S. 115.

III- Gestaltungsprinzipien der *Cells* aus den neunziger Jahren

1. Der Einsatz von Material- und Farbkontrasten:

Die Kombinationen von verschiedenen plastischen Elementen mit Objekten und Text, wie sie in den *Cells* anzufinden sind, ist auf die Technik der Assemblage zurückzuführen. Der französische Avantgarde-Künstler Jean Dubuffet prägte in den fünfziger Jahren den Begriff der Assemblage. Es handelt sich bei der Assemblage um einen additiven Prozess, der sich immer auf ein dreidimensionales Werk bezieht[37]. Die Einführung der Technik der Assemblage ermöglichte es, Objekte aus dem alltäglichen Bereich miteinander und mit Elementen aus zuvor tradierten Kunstgattungen (Malerei auf Leinwand zum Beispiel) zu kombinieren. Auch Worte wurden zu Bestandteilen von Assemblagen, in Form von Zeitungsausschnitten oder Handschriften. Durch die Beschäftigung mit unterschiedlichen Objekten aus dem Alltag, wurden auch neue Materialien zur künstlerischen Verarbeitung entdeckt. In den *Cells* kombiniert Louise Bourgeois nicht nur die aufgezählten Elemente aus tradierten Kunstgattungen und dem Alltäglichen miteinander, sie integriert auch Textelemente in den *Cells*, um einer Idee Ausdruck zu verleihen. Zusätzlich erprobt die Künstlerin eine große Anzahl von unterschiedlichen Materialen bei den *Cells*. Louise Bourgeois arbeitet mit Marmor, Textil, Stahl und Glas unter Anderem.

Der erste Eindruck der bei der Betrachtung der Serie der *Cells* entsteht, ist der von Vielfalt. In den *Cells* befinden sich zahlreiche unterschiedliche Objekte und Materialien, sowie Farben. Gleichzeitig lassen sich innerhalb der Serie der *Cells* der neunziger Jahre formale Gemeinsamkeiten aufzeigen. Die äußere Rahmung wurde bereits als verbindendes Element der Serie definiert. Bei der Gestaltung des Inneren der *Cells* wiederholt Louise Bourgeois Kompositionsprinzipien.

Besonders auffällig ist, wie Louise Bourgeois Farben und Materialien innerhalb der einzelnen *Cell* bewusst kontrastiert. Am Beispiel von *Cell (Eyes and Mirrors*) (Abb. 14) lässt sich diese Feststellung nachvollziehen. *Cell (Eyes*

[37] Diana Waldmann, Collage, Assemblage, and the Found Object, London 1992, S. 3.

and Mirrors) beinhaltet Glas, Holz, Stahl und Marmor. Glas und Stahl sind kühle Materialien, wobei Glas zerbrechlich ist und Stahl für Resistenz steht. Das Holz kontrastiert diese beiden Materialien, da es mit Wärme konnotiert wird. Der Marmorstein, der als edles Material gehandhabt wird, erscheint hier im Gegensatz zum rostigen Stahlgitter, das mit Industrie in Verbindung gebracht wird. Die Marmorskulptur, die ein Augenpaar darstellt, ist in den gegensätzlichen Farben Schwarz und Weiß gehalten.
In *Cell III (*Abb. 9) aus dem Jahr 1991 herrscht ebenfalls ein Farbkontrast zwischen den einzelnen Elementen. Die kleine gebogene Frauenstatue ist aus weißem Marmor. Sie liegt auf einem schwarzen Holzbrett auf. Das rosafarbene Fragment eines Beines kontrastiert ebenfalls mit dem dunklen Tisch und der Tür zur rechten Seite der Skulptur, die auch in einem schwarzen Anstrich glänzt. Daneben platziert die Künstlerin eine weiße Tür. *Cell III* (Abb. 9) weist ebenfalls eine Vielfalt an Materialien auf. Die Skulpturen sind aus Marmor, im Kontrast dazu stehen die Stahltüren. Im Vergleich dazu wiederum wirkt das Glas des Spiegels zerbrechlich und durch das robuste und warme Material das Holz darstellt wird nochmals ein starker Kontrast eingeführt.
Precious Liquids (Abb. 12) wiederholt diese Kompositionsprinzipien. Das Werk ist aus mehreren Materialen zusammengesetzt. Glas, Stahl, Holz, Stoff, Alabaster und Wasser bilden die Komponenten, mit denen Louise Bourgeois die einzelnen Elemente dieses Werkes formt. Und auch hier werden die Farben der einzelnen Elemente in Kontrast zueinander gesetzt. Eine schwarze Marmor Kugel, die einen dunklen Männermantel flankiert, liegt in der rechten Ecke des Wasserspeichers (vom Bettende aus betrachtet), gegenüber ruhen ebenfalls zwei Kugeln, deren Größe mit jener des Pendants ziemlich übereinstimmen. Diese sind allerdings aus hellem Holz geschnitzt. In der Mitte liegt eine kleine weiße Marmorskulptur. Der Kontrast von dunkel und hell taucht immer wieder in den *Cells* auf, wobei schwarz häufig gegen rosa oder weiß gesetzt wird.

Die hier ausgesuchten Beispiele verdeutlichen ein klares Kompositionsprinzip, das auf alle *Cells* zutrifft. Die angewandten Materialien und Farben treten immer in Kontrast zueinander auf. Dadurch stellt sich innerhalb der Vielfalt, die in der Serie der *Cells* herrscht, eine Konstanz auf formaler Ebene ein, die eine gewisse Ordnung und Klarheit einführt. Obwohl die Elemente so zahlreich

in den *Cells* erscheinen, heben sie sich im Einzelnen, durch den Einsatz von Kontrasten, hervor. In der Fülle an Materialen und Farben herrscht somit ein sich wiederholendes Kompositionsprinzip. Im dritten Abschnitt der Arbeit wird anhand von einer Analyse von den Installationen *Red Room (Parents)* (Abb. 31) und *Red Room (Child)* (Abb. 32) erläutert werden, wie räumliche Kompositionsprinzipien in den *Cells* zur Anwendung kommen.

2. Wiederholungen in der Serie der *Cells*

2.1. Wiederholungen von Motiven und stilistische Übernahmen aus dem Frühwerk:

Wie bereits festgestellt werden konnte, sind es Wiederholungen von formalen Charakteristika, wie der Einsatz von Kontrasten und die äußere Rahmung der *Cells*, die es erlauben, die *Cells* als Serie zu betrachten. Dadurch lassen sich auch die einzelnen *Cells* untereinander vergleichen und in einer Analyse verbinden. Die Betrachtung der *Cells* der neunziger Jahre in ihrer Gesamtheit, weist weitere Wiederholungen auf. Dabei handelt es sich um verschiedene Prinzipien von Wiederholungen, die in der Serie dieser Werke angewandt werden.

Bei der Gestaltung der Skulpturen und Plastiken, die in den *Cells* auftauchen, schöpft Louise Bourgeois aus einer Sammlung von Gestaltungsprinzipien und Ideen, die sie in ihrem bisherigen plastischen Oeuvre erarbeitete. Einerseits handelt es sich bei den Skulpturen und Plastiken aus den *Cells* der neunziger Jahre um Werke, die als Weiterführung von früheren Werken zu verstehen sind, die sich stilistisch auf einer Linie mit den früheren Werken befinden, andererseits kombiniert sie einzelne Elemente dieser Werke aus ihrem bisherigen Oeuvre auf neue Weise zusammen. Dabei entstehen Plastiken, die ebenfalls auf frühere Werke zurückzuführen sind, ohne jedoch in dieselbe

Werkgruppe mit diesen zu fallen. Charakteristisch für das gesamte Oeuvre von Louise Bourgeois ist die Anwendung eines Prinzips von Deklinationen, was sich besonders gut am Beispiel der Serie der *Cells* nachvollziehen lässt. Motive, Themen und Gestalten wiederholen sich in den *Cells*. Allerdings tauchen diese immer in unterschiedlichen Ausführungen aus. Die Form, Größe, das Material oder die Farbe des ursprünglichen Motivs oder Dargestellten variiert jeweils. Das Dargestellte wird also abgewandelt. Daraus resultiert auch die Vielfalt an Materialen, die bereits bei der Erläuterung der Kontraste genannt wurde, die in den *Cells* vorhanden ist. Die plastischen Arbeiten tauchen in unterschiedlichen Präsentationsformen innerhalb der *Cells* auf. Sie können direkt am Boden platziert sein oder zum Beispiel von einer Tür herabhängen. Es handelt sich um Marmorskulpturen, Plastiken aus Latex, Glas oder auch Holz. Von abstrakt anmutenden Gebilden bis zu figurativen Darstellungen bewegt sich das Formenrepertoire dieser Skulpturen und Plastiken in einem auffällig breiten Feld.

Anhand von einigen ausgewählten Beispielen soll vorgeführt werden, wie Louise Bourgeois bei der Gestaltung der Skulpturen und Plastiken, die sich in den *Cells* befinden, auf ihr früheres plastisches Oeuvre zurückgreift.

Die Skulptur *Sans Titre (Avec Pied)* (Abb. 10) von 1989 besteht aus einem rosa farbigen Marmorblock, auf dem eine ebenfalls rosa farbige Marmorkugel aufliegt und aus der ein kleines Bein zwischen dem Block und der Kugel herausragt. An der Vorderseite im unteren Abschnitt des Blockes, sowie an den Seiten, sind in zarter Schrift die Worte *Do you love me? Do you love me?* eingeritzt. Die ganze Skulptur ist in Rosa gehalten, sodass es den Anschein hat, es handle sich ursprünglich um einen einzigen großen Block, aus dem dann die Kugel und das Bein entwuchsen, während der untere Teil in seiner Rauheit verharrte. Der roh behauene Stein steht im Kontrast zu der glatten Oberfläche, der sich darauf befindenden Elemente (Kugel, Bein). Das Werk entstand Ende der achtziger Jahre, in einer Zeit in der sich Louise Bourgeois in ihrer Arbeit intensiv mit dem traditionsreichen Carrara Marmor auseinandersetzte[38].

[38] In ihrer Diplomarbeit *Louise Bourgeois' Marmorwerke der 80er Jahre. Die Transformation in der skulpturalen Gestaltung* aus dem Jahr 1997 untersucht Ursula Maria Probst die

In den *Cells* integriert Louise Bourgeois eine Reihe von Marmorskulpturen, die stilistisch die Darstellung eines Körperfragments auf einem rohen Marmorblock wie bei *Sans Titre* (*Avec Pied*) (Abb. 10) weiterführen. Auch die Motive der Kugel und des Beines tauchen in den *Cells* erneut auf.
In *Cell III (*Abb. 9) dominiert im Zentrum ein Marmorblock, aus dem ein rosa Bein herausragt. Wie bei *Sans Titre (Avec Pied*) (Abb. 10) haftet die figurative Darstellung an einem rohen Block. Das Bein hat sich jedoch verändert. Im älteren Werk handelt es sich um ein Kinderbein. Der Fuß ist klein, die Zehen und das Knie sind noch nicht so definiert. Das Bein aus *Cell III* (Abb. 9) hingegen, welches nur mehr ein Fragment des Fragmentes eines Beines darstellt, da der Oberschenkel fehlt, ist das eines erwachsenen Menschen. Das Knie ist knochig, der Muskel des Unterschenkels zeichnet sich ab und die Zehen sind krampfartig eingezogen. Beide Werke zeichnen sich durch eine realistische Darstellung eines Beines aus.
Mit der Kugel von *Sans Titre (Avec Pied*) (Abb. 10) verhält es sich wie mit dem Bein, sie taucht in den *Cells* wieder auf. In *Cell (Three White Marble Spheres*) (Abb.13) sind im Inneren dieses Käfigs drei Marmorkugeln platziert. Zwei große weiße Kugeln flankieren eine kleinere weiße Kugel in der Mitte. Die drei Elemente weisen dieselben materiellen Qualitäten auf. Sie unterscheiden sich nur durch ihre Größe voneinander. Dadurch gewinnt man den Eindruck, dass diese Kugeln eine Einheit bilden, eine Gruppe oder ein Beziehungsgefüge. Sie wirken, als würden sie sich aneinander anschmiegen. In dieser abstrakten Darstellung einer Beziehung von drei Kugeln verbirgt sich ein weiteres Bild: diese Komposition erweckt eine Assoziation mit dem Symbol des Phallus´. Die Bedeutung dieses Symbols wird im Rahmen einer inhaltlichen Analyse im Verlauf dieser Arbeit an Klarheit gewinnen. In allen drei Beispielen sind die Marmorskulpturen direkt auf dem Boden des Ausstellungsraumes platziert. In den *Cells* integriert sich somit die Skulptur in das Environment, sie wird nicht durch einen Sockel von ihrer Umgebung abgehoben. Bei *Cell III* (Abb. 9) und *Sans titre (Avec Pied*) (Abb. 10) kann der

---

Entwicklung, die sich innerhalb der Marmorwerke der 80er Jahre von Louise Bourgeois kennzeichnet. Sie kommt zu der Erkenntnis, dass Louise Bourgeois aus dem Gestaltungsrepertoire der Moderne schöpft und die Entwicklung zu Skulpturen hin verläuft, die psychodynamische Phänomene implizieren. Zu diesem Zeitpunkt, da die Künstlerin bereits über 70 Jahre alt war, wurde ihr Werk als Alterswerk tituliert. Erst heute ist zu sehen, was für eine erstaunliche Entwicklung Bourgeois' Oeuvre noch vor sich hatte.

rohe Block als ein Sockelersatz dienen, gleichzeitig offenbart dieser grob behauene Stein ein Stück des Entstehungsprozesses dieser Skulptur.
Stilistisch erinnern diese Werke an Skulpturen des französischen Bildhauers Auguste Rodin (1840-1917), der als Wegweiser für die Entwicklung der Modernen Skulptur gilt. Auch Rodin pflegte seine Marmorskulpturen mit einem unförmigeren Block aus Marmor zu kombinieren. *Les mains d'amants* (Abb. 7) von 1904 ist ein Werk aus einer Serie von Darstellungen von Händen von Auguste Rodin, das stilistische Parallelen zu den ausgewählten Beispielen von Bourgeois' Marmorwerken aufweist. Aus dem massiven Marmorblock ragt ein Händepaar heraus, welches das Moment einer zärtlichen Berührung inne hat. Rodin entwickelte eine zu seiner Zeit radikale bildhauerische Position, indem er dem Körperfragment eine neue Bedeutung beimaß[39]. Er gestaltete Hände, Füße, Kopfpartien und diverse Glieder und kombinierte diese untereinander in zahlreichen Variationen. Die Darstellung eines Fragmentes eines Körpers gewann zunehmend an Eigenständigkeit. Das Fragment war nicht mehr die unvollendete Skulptur eines ganzen Körpers, sondern eine selbständige Darstellung einer Konzeption einer neuen Auffassung des Körpers und des Individuums. In den *Cells* befinden sich durchgehend fragmentarische Darstellungen des Körpers. Stilistisch lassen sich diese Darstellungen zum Teil von Rodin ableiten, auf inhaltlicher Ebene behandeln diese Darstellungen in den *Cells* allerdings unterschiedliche Themen, als bei Rodin. Die Analyse kommt nochmals in diesem Abschnitt der Arbeit auf den Körper, in seiner fragmentarischen Auffassung bei Louise Bourgeois, zurück.
In *Cell (You Better Grow Up*) (Abb. 6) nimmt in der Mitte der Komposition eine Marmorskulptur den Platz ein, deren stilistische Eigenschaften noch deutlicher eine Parallele zu Rodin's *Mains d'amants* (Abb. 7) veranschaulichen. Die ältere Darstellung von Rodin und die Skulptur von Louise Bourgeois weisen dasselbe Motiv auf und sind stilistisch vergleichbar. In *Cell (You Better Grow Up)* (Abb. 6) zeigt sich eine Skulptur aus Marmor aus der ein Händepaar herausragt. Diese beiden Hände und eine dritte Hand greifen ineinander, wie um sich festzuhalten oder liebkosen zu wollen. Venen durchziehen diese Hände, die in einem realistischen Modus dargestellt werden. Die Berührung der sanften Haut wird durch das zarte Rosa und die glatt

[39] Crone/Schaesberg 1998, S. 73.

polierte Marmoroberfläche in Erinnerung gerufen.
Der Vergleich zwischen der älteren Marmorskulptur *Sans Titre (Avec Pied*) (Abb. 10) und den Skulpturen aus *Cell III* (Abb. 9) und *Cell (Three White Marble Spheres*) (Abb. 13) demonstriert, dass Louise Bourgeois Motive aus ihrem Frühwerk in die *Cells* einfließen lässt. Außerdem konnte anhand des Beispiels von *Cell (You Better Grow Up*) gezeigt werden, dass Louise Bourgeois teilweise auch an den Stil einer früheren Plastik aus ihrem Werk anknüpft, der sich wiederum an Rodin´s Skulptur orientiert. Eine sehr ähnliche Darstellung eines Händepaars findet sich auch in *Cell (Hands and Mirror)* (Abb. 8) von 1995. Anhand eines weiteren Beispiels sollen diese Parallelen zum Frühwerk aufgezeigt werden.

Es finden sich auch Skulpturen in den *Cells*, die eine direkte Übernahme einer früheren Skulptur darstellen. In *Precíous Liquids* (Abb. 12) von 1992 integriert Louise Bourgeois ein weiteres Mal eine Marmorskulptur, die ein Körperfragment veranschaulicht. Den realistischen Darstellungen aus den vorherigen Beispielen folgt hier eine Skulptur, die anfänglich abstrakt erscheinen mag. Aus weißem Alabaster geformt, liegt diese Skulptur am Boden von *Precious Liquids* (Abb. 12). Zuerst zeichnen sich nur zwei ovale übereinander gelegte Formen ab. Die Skulptur befindet sich gegenüber des Bettgestells, das von einem metallenen Aufbau, auf dem sich Glasbehälter türmen, umringt ist. Fast geht sie unter, so klein und isoliert liegt sie am Boden dieser *Cell*, nur durch ihre Farbe, ein glänzendes Weiß, das sie von den restlichen Elementen, die sie umgeben abhebt, gewinnt sie an Präsenz. Vom Bett aus gesehen, befindet sich rechts von der Alabaster-Skulptur eine Assemblage, bestehend aus einer großen schwarzen Marmorkugel und einem dunklen Mantel, der neben der Kugel von der Decke hängt. Auf der gegenüber liegenden Seite sind noch zwei weitere Kugeln, diesmal aus Holz. Das von der Decke herabhängende Kleidungsstück umhüllt ein kleines Nachthemd, das für ein Mädchen bestimmt sein muss. Wieder begegnet uns, wie bei dem Beispiel von *Cell (Three White Marble Spheres)* (Abb. 13) eine Suggestion des phallischen Symbols. In der Kombination aus dem dunklen Mantel, der als Metonymie für einen erwachsenen Mann erscheint, und dem Kleidungsstück eines Kindes verbirgt sich auch wieder die Darstellung einer Beziehung. Eine

genauere Definition dieser Beziehung kann an dieser Stelle nicht erfolgen. Die Assoziationen können hier mehrdeutig ausfallen. Einer ikonographischen Analyse muss eine Auswahl eines methodischen Zugangs vorausgehen. Im dritten Teil der Arbeit wird dies erfolgen.

Die Kunstkritikerin Rosalind Krauss stellt in ihrem Aufsatz *Louise Bourgeois: Portrait of the Artist as Fillette*[40] fest, dass das plastische Werk von Louise Bourgeois von 1940 bis 1980 fälschlicherweise häufig als abstrakt bezeichnet wurde. Eine Skulptur aus dem Jahr 1971 von Bourgeois, die den Titel *Le Trani Épisode* (Abb. 18) trägt, wird von ihr als Darstellung eines Partial-Objekts entlarvt. Die Skulptur ist aus Gips und Latex geformt und besteht aus zwei fülligen quer über einander gelegten Gebilden, die sich bei genauerer Betrachtung als Brüste zu erkennen geben. Eine Brustwarze ziert das spitz zulaufende Ende der leicht überlänglichen Form dieser Brust. Die Latexschicht der überzogenen Gipsform verleiht der Skulptur zusätzlich etwas Fleischiges. Rosalind Krauss wählt bewusst den Begriff des Partial-Objekts für die Beschreibung von *Le Trani Épisode* und nicht den des partiellen Körpers[41]. Darin äußeren sich die Eigenständigkeit des dargestellten Fragmentes und die Vollkommenheit der fragmentarischen Darstellung dieser Brust.
Die Alabaster-Skulptur aus *Precious Liquids* (Abb. 12) ist eine exakte Wiedergabe aus Marmor von der älteren Skulptur mit dem Titel *Le Trani Épisode* (Abb. 18) von 1971.
Die Theorie des Partial-Objekts entstammt der Psychoanalyse von Melanie Klein (1882-1960), die als Analytikerin frühkindliche Entwicklungsstadien der Psyche erforschte. Bei der Theorie des Partial-Objektes wird der Körper der Mutter vom Kleinkind in dessen Fantasie in Partial-Objekte aufgeteilt. Es sind Brüste, Mund, Nabel unter Anderem, die der Triebbefriedigung des Kleinkindes dienen. Der eigene Körper des Kleinkindes wird von ihm auch als fragmentarisch empfunden. Er besteht aus getrennten Organen, die Wünsche und Bedürfnisse aktivieren.

[40] Rosalind Krauss, "Louise Bourgeois: Portrait of the Artist as Fillette", in: Krauss, Bachelors, 1999, S.51-74.
[41] Ebd., S. 54.

> "...the desiring organs on the one hand and the yielding of withholding objects of desire on the other – rather than between individuals or whole persons, is reductive: the mother reduced to breast".[42]

Rosalind Krauss zu Folge kann bei der Darstellung von Partial-Objekten nicht von Abstraktion die Rede sein. Es handelt sich um die Darstellung des Körpers, der als ein Feld von Partial-Objekten gedacht ist. Die Mutter wird, laut der psychoanalytischen Objekttheorie, nicht als Ganzes wahrgenommen sondern reduziert. Ihr Körper wird in der Fantasie des Säuglings in Form von Partial-Objekten wahrgenommen.
Auch hier ist die Darstellung einer Beziehung implizit. Wie Rosalind Krauss es beschreibt, handelt es sich um eine Beziehung zwischen der Mutter und dem Kleinkind, wobei diese Beziehung vom Kind über den Austausch zwischen den Organen wahrgenommen wird. Dies impliziert laut Melanie Klein, dass für das Kind die Fantasie von einem trieb erfüllendem Objekt in ihm entsteht, wobei diese Vorstellung als das psychische Äquivalent des Triebes verstanden wird. Frühe körperliche Erfahrungen des Kindes wie Hunger zum Beispiel werden vom Säugling als Objektbeziehungsfantasien wahrgenommen. Der Säugling nimmt eine Beziehung zwischen den Organen seines Körpers und denen seiner Mutter wie der Brust zum Beispiel[43] wahr.
Der Darstellung eines Partial-Objektes unterliegt somit die Thematik einer körperlichen Erfahrung. Das Körperfragment ist nicht lediglich als ein kleiner Teil einer ganzen Körperskulptur zu sehen, sondern drückt eine bestimmte Form eines realen und gleichzeitig fantasierten Körpers aus, wobei diese Erfahrung ebenso stark somatisch wie psychisch ist. Es ist hier also auch die Darstellung des Körpers aus psychologischer Sicht.
Rosalind Krauss verortet Darstellungen von Partial-Objekten bereits in der Skulptur der Moderne. Als Beispiel nennt sie, in dem Text über Louise Bourgeois, eine Skulptur von Constantin Brancusi (1876-1957), die den Titel *Prinzessin X* (Abb. 19) trägt. Die Skulptur von 1920 stellt einen aus polierter Bronze geformten Phallus dar. Im Jahr 1968 präsentierte Louise Bourgeois

[42] Krauss 1999, S. 55.
[43] Hanna Segal, Traum, Phantasie und Kunst, Stuttgart 1996, S. 34.

eine Skulptur die wie *Prinzessin X* einen überdimensionalen Phallus darstellt. *Fillette* (Abb. 20) verdeutlicht, dass Louise Bourgeois sich bereits in den sechziger Jahren mit der Darstellung von Partial-Objekten beschäftigte, welche vergleichbar sind mit den Werken von Constantin Brancusi. Während *Fillette* (Abb. 20) aus Gips geformt wurde und von einer Latexschicht überzogen ist, was dem Werk einen organischen Aspekt verleiht, zeichnet sich *Prinzessin X* (Abb. 19) durch eine glatte und glänzende Oberfläche ab. Das frühere Werk ist eine stilisierte Ausführung des organischen Motivs. Obwohl *Fillette* (Abb. 20) und *Le Trani Épisode* (Abb. 18) durch den Einsatz neuer weicher Materialien wie Latex und durch ihre Präsentationsform, einmal hängend und zum Anderen auf den Sockel verzichtend, sich von *Prinzessin X* (Abb. 19) unterscheiden, verbindet diese Skulpturen noch ein weiteres Element. Erstaunlicherweise sind beide Werke mit einem Titel versehen, der paradoxal zur Thematik des männlichen Glieds erscheint. *Fillette* und *Prinzessin X* unterminieren das Symbol des Phallus durch den Titel der sie definiert, der in beiden Fällen ein Mädchen beschreibt[44].

Die Skulpturen und Plastiken der *Cells* lassen sich auf verschiedene Schaffensperioden Bourgeois' Frühwerk zurückführen. Dabei zeigt sich auch auf welche unterschiedlichen Weisen die Künstlerin einer Idee Ausdruck verleiht; in den angeführten Beispielen handelt es sich um die Thematik der Körperfragments. Wiederholungen lassen sich demnach nicht nur auf formaler, sondern auch auf inhaltlicher Ebene nachvollziehen.

An dieser Stelle ließe sich noch weiter von Wiederholungen berichten. Die hier ausgesuchten Beispiele stellen nur einen Teil der Gesamtheit der Wiederholungen dar, die an das Gedanken- und Formengut aus dem Frühwerk von Bourgeois anschließen. Der nächste Punkt soll wieder anhand von ausgesuchten Beispielen ein weiteres Gestaltungsprinzip, das mit Wiederholungen funktioniert, erläutern. Dabei werden einzelne Elemente von verschiedenen Skulpturen und Plastiken aus dem Frühwerk zu neuen Werken kombiniert.

[44] Fillette bedeutet im Französischen kleines Mädchen. Sowohl Brancusi's als auch Bourgeois' Skulptur begleitet eine komische Erklärung für diesen Widerspruch. *Fillette* ist ein Selbstportrait, weil Bourgeois sich als Mutter und Ehefrau um vier Männer kümmerte. Eine Erzählung über *Prinzessin X* behauptet, es wäre die Karikatur eines Portraits der Prinzessin Marie-Bonaparte gewesen, die eine Patientin von Sigmund Freud war und dessen Leben mit Sexualität in Verbindung gebracht wurde. In beiden Fällen findet eine Reduktion des Mannes auf eine Penisdarstellung statt, was der Logik des Partial-Objekts entspricht.

2.2. Kombinationen:

Spider (Abb. 29) ist eine Installation aus dem Jahr 1997, die aus einem riesigen runden Käfig besteht, der von einer monumentalen Spinne überwacht wird. Der Kopf der Spinne befindet sich in der Mitte der Platte, die den Käfig nach oben hin abschließt, ihre langen Beine umstellen in einem Kreis den Käfig. In der Mitte steht ein alter Stuhl, ansonsten sind beschädigte Teppichfragmente, die an den Wänden des Käfigs haften, zu erkennen. An einer Innenseite des Käfigs hängt ein enigmatisches schwarzes Element herab. Es gleicht der Form einer Träne, evoziert aber durch das weiche Material, es handelt sich um Kautschuk, eine organische Masse. Innerhalb der Serie der *Cells* taucht diese Form mehrmals auf. Unter Anderem erscheint so ein tropfenförmiges Gebilde aus Kautschuk auch in einer früheren Installation von 1994, die den Titel *Red Room (Parents*) (Abb. 31) trägt. Hier wird die organische Assoziation durch die Farbe Rosa verstärkt. Dieses fragwürdige Element hängt von einer Holztür an der Innenseite der *Cell* herab, in derselben Form wie es auch in der Installation *Spider* (Abb. 29) präsentiert wird.
Diese längliche Form aus Kautschuk, die einer flüssigen Masse gleicht, ist das Resultat einer Kombination einzelner Elemente von plastischen Arbeiten von Louise Bourgeois aus den achtziger Jahren. Die längliche Form, die sich nach unten hin verjüngt, findet sich bei einer Bronze-Skulptur aus dem Jahr 1985 wieder. *Henriette* (Abb. 21) ist die Darstellung eines Beines, das mit einem besonders dicken Oberschenkel versehen ist und einen clownesken Charakter besitzt. Henriette ist der Name von Louise Bourgeois´ älterer Schwester, dieses Bein scheint dem einer Marionette gleich[45]. Das Bein hängt in der Luft. An einem dünnen Draht ist es am Oberschenkel aufgehängt. Die Form dieses Oberschenkels entspricht den Tropfengebilden aus den *Cells,* wenn sie von der Oberseite her betrachtet wird. Mit der Kombination der länglichen hängenden Form und dem Material Kautschuk experimentierte die Künstlerin auch bereits in einer früheren Arbeit. *Legs* von 1986 (Abb. 22) zeigt ein überlanges abstrahiertes Paar Beine, das aus schwarzem Kautschuk besteht und hängend

[45] Tatsächlich trug Henriette eine Beinprothese.

ausgestellt wird. Die abstrakten länglichen Gebilde aus den *Cells* sind das Resultat einer Kombination von *Legs* (Abb. 22) und der Form des Oberschenkels von *Henriette* (Abb. 21).
Das Kombinieren von erprobten Formen und Materialen wird durch Louise Bourgeois bei der Arbeit mit den *Cells* in einem zweiten Schritt erweitert dadurch, dass sie dieses Element in verschiedenen Farben hervorbringt, wie es in *Red Room (Parents)* (Abb. 31) zu sehen ist.
Stilistisch lassen sich diese länglichen tropfenförmigen Gebilde einer Kategorie von Abstraktion zuordnen, die von der amerikanischen Kunstkritikerin und Kuratorin Lucy R. Lippard mit der Bezeichnung *Eccentric Abstraction* umschrieben wird. Damit bestimmte Lucy R. Lippard eine künstlerische Strömung, die sich zeitgleich zur Minimal Art als ihr Gegenpol, in den sechziger und siebziger Jahren in den USA, entwickelte. Die Kunstwerke, die unter der Bezeichnung *Eccentric Abstraction* gruppiert werden, charakterisieren sich dadurch, dass sie Assoziationen an organisches Material erwecken. Wie bei der Minimal Art, handelt es sich um Kunstwerke, die aus einem abstrakten Formengut schöpfen. Während die Minimal Art sich durch geometrische Formen und die Idee der industriellen Serialität hervorhebt, tauchte daneben eine Form der Abstraktion auf, die den Körper und das Natürliche ins Gedächtnis ruft. Im Jahr 1966 kuratierte Lucy R. Lippard eine Ausstellung unter dem Titel *Eccentric Abstractions* in der New Yorker *Fischbach Gallery*, bei der sie diverse Künstler vereinte, die ihrer Meinung nach dieser Tendenz angehörten. Darunter befand sich neben Bruce Nauman und Eva Hesse unter Anderem auch Louise Bourgeois. Für die Ausstellung in der *Fischbach Gallery* wählte Lippard ein Werk von Eva Hesse aus[46], welches für sie als *exzentrische Abstraktion* beispielhaft erschien. Es handelt sich um das Werk *Several* (Abb. 23) von 1965 welches mit den Gummielementen aus *Red Room (Parents*) (Abb. 31) und *Spider* (Abb. 29) entscheidende formale Gemeinsamkeiten aufweist. *Several* (Abb. 23) bildet sich aus einem Bund solcher hängender länglicher Formen. Die einzelnen plastischen Elemente sind aus Gummi, Latex und Papier-maché geformt. Dadurch wirken sie weich und organisch. Ferner haftet dieser Plastik auch ein enigmatischer Charakter an. Sie

[46] Letztendlich reichte Eva Hesse ein anderes Werk für diese Ausstellung ein.

erweckt Assoziationen an den Körper, an Flüssigkeiten, an Stoffe der Natur, jedoch ohne dabei symbolischer Natur zu sein. Diese Eigenschaften werden durch Suggestion im Betrachter erweckt. Wieder begegnet man der Thematik des Körpers und wieder handelt es sich um eine neue Ausformung dieses Themas. Die Beschreibung der Rückgriffe auf frühere Entwicklungen im Bereich der Skulptur und Plastik von Louise Bourgeois, führt zu der Erkenntnis, dass ein Répertoire an Formen und Ideen in der Kunst von Bourgeois einem stetigen Wandel unterzogen wird und für neue Kombinationen zur Verfügung steht.

Die tropfenförmige schwarze Plastik aus *Spider* (Abb. 29) wiederholt sich in *Red Room (Parents)* (Abb. 31), allerdings ist sie diesmal nicht mehr schwarz, sondern rosa. Das Prinzip, wobei die Plastik von einem Wandelement herunter hängend präsentiert wird, wurde beibehalten, die Farbe allerdings hat sich geändert. Es handelt sich demnach um eine Abwandlung der Plastik in unterschiedliche Farben. Diese Methode bei der es sich wie beim Deklinieren verhält, lässt sich anhand weiterer Beispiele in den *Cells* nachvollziehen.

2.3. Das Prinzip der Deklination:

Das Prinzip der Deklination kann anhand der Motive des Spiegels, der Kugeln und der Türen, vorgeführt werden. Untersucht man die Serie der *Cells* aus den neunziger Jahren auf Gemeinsamkeiten innerhalb der einzelnen Werke untereinander, lässt sich feststellen, dass eine Reihe von Motiven wiederholt auftaucht. Zum Beispiel ist ersichtlich, dass sich in mehreren *Cells* Spiegel befinden. Das bereits genannte Beispiel der Kugeln findet auch in mehreren *Cells* eine Darstellung. Eine genauere Beschreibung dieser Wiederholungen offenbart, dass es sich hier um verschiedene Darstellungsmöglichkeiten eines Motivs handelt. Die Spiegel sind jeweils variiert, es handelt sich nicht immer um denselben Spiegel. Der Spiegel als Motiv wiederholt sich zwar, doch in

verschiedenen Ausführungen und Präsentationen. Das ursprüngliche Motiv scheint somit abgewandelt zu werden. Daher habe ich den Begriff des Deklinierens ausgesucht, um diese Form von Wiederholungen zu beschreiben. Die Motive werden dekliniert, das bedeutet, sie werden in verschiedenen Materialen, Farben, Medien und Größen durchgestaltet.
In *Cell (Three White Marble Spheres*) (Abb. 13) befinden sich drei weiße Marmorkugeln am Boden, davon eine Kleinere in der Mitte und zwei Große rechts und links von dieser. Diese Komposition mit Kugeln wiederholt sich an anderer Stelle innerhalb der *Cells* Serie. Bei *Bullet Hole* (Abb. 15) sind wie bei *Cell (Three White Marble Spheres)* (Abb. 13) drei Kugeln am Boden platziert und von Türen umgrenzt. Diesmal wählte die Künstlerin ein anderes Material. Die Kugeln bestehen aus rissigem hellem Holz. Wieder bilden drei Kugeln eine Gruppe. Im Unterschied zu *Cell (Three White Marble Spheres*) (Abb. 13) unterscheiden sich die drei Elemente hier nicht in ihrer Größe, sie sind identisch. Der Rahmen wird durch Stahltüren gebildet, die zum Teil Fensterquadraturen aufweisen. Stilistisch wurde hier das Motiv der Kugel abgewandelt, während die Anordnung einem ähnlichen Konzept unterliegt.

Precious Liquids (Abb. 12) beinhaltet drei weitere Kugeln derselben Größe, davon sind zwei aus Holz und eine aus schwarzem Marmor. Wieder liegen sie auf dem Boden. In *Cell* (*Eyes and Mirrors*) (Abb. 14) wiederholt sich das Motiv der Kugel aus schwarzem Marmor, diesmal sind sie jedoch kleiner und in einen helleren ovalen Marmorblock integriert. In diesem Fall stellen sie Augen dar, somit handelt es sich um dasselbe Motiv, doch unterliegt es hier einer neuen Bedeutung. Als Darstellung von Augen sind sie nicht mehr abstrakte Körper wie die Kugeln der vorherigen Beispiele. Wieder zeigt sich, dass Louise Bourgeois sich in einem realistischen und abstrakten Formenrépertoire bewegt. Große und kleinere Kugeln werden in *Cell (Glass Spheres and Hands)* (Abb. 16) kombiniert, wo sie in einem neuen Material erscheinen, es handelt sich um grün gefärbtes Glas. Auf Holzstühlen, die in einem Halbkreis vor einem Tischchen aufgestellt sind, bilden diese Glasskulpturen wie bei *Cell (Three White Marble Spheres*) (Abb. 13) ein Beziehungsgefüge.
Neben dem Fragment eines Händepaares, welches auf einem Tisch platziert ist,

wirken diese Glaskugeln, die Louise Bourgeois auf Holzstühle legt, wie die abstrakte Darstellung von Menschen. Sie sitzen auf Stühlen, die in einem Halbkreis vor dem Tisch mit dem Händepaar aufgereiht sind. Die Szene erinnert an ein Klassenzimmer oder eine Konferenz, wobei der höhere Tisch mit der Marmorskulptur stellvertretend für den Lehrer stehen würde und die Glaskugeln zu Zuhörern werden. Es kann hier die Interpretation folgen, dass die Kugel häufig als Darstellung eines Körpers fungiert. Die Kugeln der *Cells* sind aus Marmor, Holz oder Glas geformt. Daraus kann man erschließen, dass die Deutung einer Skulptur oder Plastik sich nicht über das angewandte Material erschließen lässt. Am Beispiel der Kugel wird dies deutlich. Interpretierte man die *Cell (Glass Spheres and Hands)* (Abb. 16) isoliert von der Serie der *Cells*, könnte es zur Annahme kommen, die Künstlerin habe für die Darstellung der grünen Kugeln, die auf den Stühlen ruhen bewusst das Material Glas gewählt, um die Fragilität eines jungen Menschen zum Ausdruck zu bringen. Der Vergleich mit *Cell (Three White Marble Spheres)* würde dann allerdings einen Zweifel aufkommen lassen, denn hier sind die Körper aus Marmor, einem harten Material gebildet. Tatsächlich ist für Louise Bourgeois die Auswahl des Materials während des Entstehungsprozesses sekundär. Bei der Materialwahl achtet sie nicht auf Konnotationen und Assoziationen, die das Material hervorrufen könnten. Ihr Anliegen ist primär ein Experimentieren mit unterschiedlichen Materialien und der Form.
In erster Linie möchte sie einer Idee Ausdruck verleihen:

> „Pour moi, la question du moyen d´expression est secondaire (...). L´envie de dire quelque chose précède le matériau; le matérieau est totalement secondaire"[47].

Die Methode des Deklinierens lässt sich anhand eines weiteren Beispiels aufzeigen. In den *Cells* tauchen zahlreiche Spiegel auf. Die Form und Stile der Spiegel variieren dabei. In *Cell* (*Eyes and Mirrors*) (Abb. 14) integriert Louise

[47] „Für mich ist die Frage nach dem Medium des Ausdrucks sekundär (...). Die Lust etwas zu sagen geht dem Material voraus; das Material ist vollkommen sekundär". Bernadac/Storsve (Hrsg.), *Louise Bourgeois* (Ausstellungskatalog, Centre national d´art et de culture Georges Pompidou, Paris), Paris 2008, S. 196.

Bourgeois mehrere Spiegel. Ein ovaler Standspiegel, der durch eine schmale Holzleiste gerahmt ist, befindet sich unterhalb eines runden Spiegels, der an der Decke des Käfigs montiert wurde. Gegenüber ist ein zweiter Standspiegel platziert, diesmal jedoch ist die Fläche kleiner und nicht mehr oval, sondern rund. Zu Füßen dieses Spiegels findet sich ein weiterer Spiegel, der angelehnt an eine Seite des Käfigs Halt findet. Dieser Spiegel ist quadratisch.

Das Prinzip der Deklination kann weiter veranschaulicht werden. In *Cell III* (Abb. 9) taucht wieder ein ovaler Spiegel auf, diesmal ist die Form jedoch ins Horizontale gekippt und der dünne Rahmen weiß gestrichen. In *Red Room* (*Parents*) (Abb. 31) benutzt Bourgeois erneut einen ovalen Standspiegel, der Holzrahmen ist diesmal gegen ein Aluminium-Gestell ausgetauscht. In *Cell* (*Hands and Mirror*) (Abb. 8) von 1995 kontrastieren sich wieder runde und eckige Formen. Ein kleiner Badezimmer-Spiegel ist auf die Marmorskulptur gerichtet, die an die Darstellung von *Cell* (*You Better Grow Up*) (Abb. 6) anknüpft, umkreist werden diese beiden Elemente von viereckigen Spiegeln, die an den Innenseiten der Türen angebracht sind.
Als Beispiel sind auch die Türen, die die einzelnen *Cells* rahmen, anzuführen. Bei *Cell III* (Abb. 9) kombiniert Louise Bourgeois Stahl- und Holztüren. Alle elf Türen sind weiß oder schwarz bemalt, ihr Typus differiert. Die linke Stahltür wird von dünnen Leisten durchzogen, die kleine Quadrate bilden, die Tür daneben weist eine glatte Oberfläche auf, im oberen Teil trägt sie einen ovalen Spiegel. Rechts davon folgt eine Holztür, an der in der Mitte ein Fragment eines Wasserhahns angeschraubt wurde. Die Innenseite der Holztür weist eine Fläche mit großen Quadraten auf.
Cell I (Abb. 4) wird ebenfalls von Türen gerahmt. Abwechselnd sind sie hier blau, gelb oder weiß angestrichen. Bei einigen der Türen splittert die Farbe ab. Hinter dem Kopfpolster ragt eine gelbe Türe hervor, deren Fläche mit quadratischen Fensterfeldern gegliedert ist, daneben steht eine weiße Holztür, die durch breite Holzstreben, die vertikal verlaufen, unterteilt ist.
Cell (Arch of Hysteria) (Abb. 28) von 1992/93 umrahmen mehrere Stahltüren. Die Patina jeder dieser Türen differiert von der ihrer nächsten. Rostfarbe, Schwarz, Braun und ein schmutziges Weiß zeigen sich.

Die Liste der Deklinationen ließe sich noch weiterführen, das Prinzip jedoch konnte anhand von einigen Beispielen vorgestellt werden. Die Methode des Deklinierens ist charakteristisch für das gesamte Oeuvre von Louise Bourgeois. Die Künstlerin arbeitet mit ausgesprochen vielen unterschiedlichen Materialien. Immer wieder erprobt sie eine Idee in verschiedenen künstlerischen Darstellungsmöglichkeiten. Dies trifft nicht nur auf ihre dreidimensionalen Arbeiten zu, Bourgeois arbeitet auch gattungsübergreifend mit Wiederholungen und Deklinationen. Motive aus den *Cells* können dann zum Beispiel in früheren und späteren Zeichnungen von Bourgeois auftauchen oder bei einer Performance zum Beispiel. Erst eine umfangreiche Analyse des gesamten Werkes von Louise Bourgeois kann diese Arbeitsmethode von ihr ausführlich beleuchten. Es würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen, eine derartige Analyse auszuführen, daher kann an dieser Stelle nur darauf hingewiesen werden, dass die Methode des Deklinierens für die gesamte Kunst von Louise Bourgeois kennzeichnend ist.

Die bisherigen Beispiele konnten verdeutlichen, in was für einer Vielfalt das plastische Werk von Louise Bourgeois auftritt. Die stilistische Analyse der angeführten Beispiele reicht von einem Vergleich mit Auguste Rodin und Constantin Brancusi, beide Vertreter der Skulptur der Moderne, bis hin zu einer Gegenüberstellung mit dem Werk von Eva Hesse.
Die genannten Beispiele stellen nur einen Bruchteil einer stilistischen Analyse der *Cells* dar. Louise Bourgeois kombiniert gekonnt unterschiedliche Stile und Materialien miteinander, wodurch sie sich einer Kanonisierung ihrer Werke entzieht. Die *Cells* ermöglichen sowohl einen Vergleich mit der Moderne als auch der Postmoderne. Obwohl stilistische Übernahmen von Skulpturen und Plastiken der Moderne in den *Cells* vorhanden sind, lassen sich die *Cells* als Installationen zum Phänomen der Postmoderne dazu zählen. Es entsteht dadurch eine einmalige Kombination aus einer traditionellen Auffassung von Skulptur und einer Entwicklung hin zu einer Auffassung dreidimensionaler Objekte, bei der die einzelne Skulptur oder Plastik an Autonomie verliert[48] und in ein Environment eingefügt wird.

[48] Alex Potts, „La sculpture hybride“, in: Bernadac/Storsve 2008, S. 272/273.

Über ihr gesamtes Oeuvre hinweg, arbeitet Bourgeois anachronistisch in Bezug auf die Entwicklung der Skulptur. Louise Bourgeois greift auf die unterschiedlichsten Stile zurück und widersetzt sich somit einer progressiven linearen kunsthistorischen Auffassung ihres Werkes.
Dabei stellen die *Cells* einen ersten Kulminationspunkt innerhalb ihrer künstlerischen Laufbahn dar.
Von Bourgeois' Anfängen als Bildhauerin Ende der vierziger Jahre bis zu den *Cells* der neunziger Jahre blickt die Künstlerin auf ein plastisches Werk zurück, das in seiner Entwicklung von Eklektizismus geprägt ist.
Die Kunstkritikerin und Kuratorin Lucy R. Lippard musste bereits Ende der siebziger Jahre feststellen:

> „It is difficult to define a framework vivid enough to incorporate Louise Bourgeois's sculpture; shapes and ideas appear and disappear in a maze of versions, materials, incarnations"[49].

Es ist schwer, eine Konstante innerhalb dieses bunten plastischen Werkes zu fixieren. Innerhalb des Eklektizismus' lassen sich allerdings Wiederholungen in der Serie der *Cells* nachvollziehen. Diese Wiederholungen können demnach in einer Analyse der *Cells* dazu dienen Schwerpunkte zu setzen. Sie sind das verbindende Element der Serie, über sie sind formale Charakteristika aber auch inhaltliche Schwerpunkte der *Cells* nachvollziehbar.

3. Objekte in den *Cells*

3.1. Ready-mades und Objets-trouvés:

Neben Skulpturen und Plastiken integriert Louise Bourgeois auch Objekte in die *Cells*. Die Arbeit mit Fundstücken charakterisiert die *Cells* der neunziger Jahre. Zum ersten Mal kombiniert Bourgeois Skulpturen und Plastiken mit

[49] Lucy R. Lippard, „Louise Bourgeois. From the Inside Out", in: Lippard, From the Center. Feminist Essays on Women's Art, New York 1976, S. 238.

vorgefundenen Objekten in Form von Installationen. Die Objekte sind zahlreich in den *Cells* und auch hier lassen sich Wiederholungen aufzeigen. Bestimmte Kategorien von Objekten tauchen mehrmals innerhalb der Serie auf und auch hierbei wird ein Prinzip der Deklination angewandt.
Dabei handelt es sich um vorgefundene Objekte, die dem Ready-Made oder Objet-trouvé zuzuordnen sind. Es handelt sich zum Beispiel um Spiegel und diverse Stühle, die in der Serie der *Cells* zahlreich erscheinen.
Die Spiegel aus *Cell (Eyes and Mirrors*) (Abb.14) und der Schemel aus *Cell VI* (Abb. 17) sind Beispiele für eine Reihe von Objekten, die Louise Bourgeois in die *Cells* integriert, die größtenteils aus dem häuslichen Bereich entstammen. Es sind Gebrauchsgegenstände aus dem privaten Bereich, Mobiliar, Spielzeug und noch weitere Objekte, die in einem Haushalt zu finden sind, wie beispielsweise diverse Behälter und Vasen. Nicht immer lässt sich jedes Objekt eindeutig identifizieren. Auch bei den Objekten in den *Cells* lassen sich in ihrer Anordnung Kontraste feststellen, wie bereits am Beispiel der Spiegel verdeutlicht werden konnte.
Es handelt sich allgemein um für die heutige Zeit altmodische Objekte, die in einem modernen Haushalt nicht mehr verwendet werden. Sie beziehen sich somit auf Vergangenes.
Der französische Avantgarde Künstler Marcel Duchamp (1887-1968) bestimmte durch seine Ready-mades maßgeblich den Einzug von Alltagsobjekten in den Kunstbereich. Im Jahr 1917 reichte er bei einer Ausstellung der *Society of Independant Artists*[50] in New York ein gewöhnliches Urinal ein, wie es damals in öffentlichen Toiletten Gebrauch fand. Er signierte das Werk mit einem Pseudonym (*R. Mutt*) und unternahm ansonsten keine Veränderung an dem Gegenstand. Das Werk trug den Titel *Fountain* (Abb. 5)[51] und ist mittlerweile eine Ikone der Kunst der Moderne geworden. Industrielle Gegenstände bahnten sich daraufhin einen Weg in die Kunst. In *Cell I* (Abb. 4) befindet sich unterhalb des Stuhles, der gegenüber dem Bett steht, ein solches altmodisches Urinal. Es ist als Referenz zu Marcel

[50] Marcel Duchamp war Mitbegründer dieser Vereinigung unabhängiger Künstler in Amerika, dessen Ziel es war, Ausstellungen zu organisieren, bei denen Werke eingereicht werden konnten, die sich im Vorfeld nicht einer Juryprüfung unterziehen mussten.
[51] Das Werk von 1917 existiert nicht mehr.

Duchamp´s *Fountain* zu lesen[52]. Das Original von 1917 ist verloren gegangen, es wurde seitdem zahlreich kopiert und übernommen. Das Urinoir von *Cell I* (Abb. 4) sieht wie das Ready-made *Fountain* (Abb. 5) von 1917 aus. Es ist ein einzelnes weißes Urinoir aus Keramik.

Ein Objet-trouvé oder Ready-made ist ein Gegenstand, der vom Künstler nicht eigenhändig produziert wurde. Es handelt sich in beiden Fällen um ein Fundstück, wobei das Ready-made stärker mit industrieller Produktion in Verbindung steht, als das Objet-trouvé, das jede Art von Objekt sein kann. Nicht die Aneignung allein macht aus dem Objekt ein Kunstwerk, sondern dessen konzeptuelle Bearbeitung durch den Künstler[53].
Rein formal lassen sich Objets-trouvés nicht von Ready-mades unterscheiden. Der Unterschied zwischen einem Ready-made und einem Objet-trouvé liegt in der Theorie, die es jeweils als Objet-trouvé respektive Ready-made definiert. Das Konzept des Ready-made´s ging dem des Objet-trouvé´s voraus. Die Einführung der Ready-mades in den Kunstbereich warf Fragen, über die Definition eines Kunstwerkes und den institutionellen Rahmen von Kunst, auf. Auch Fragen zur Autorschaft wurden dadurch in den Diskurs eingeführt und es ermöglichte die Entwicklung von konzeptueller Kunst. Zur Zeit der Entstehung der *Cells* basiert die künstlerische Entscheidung mit Ready-mades zu arbeiten, nicht mehr auf subversiven und kritischen Konzepten. Das Ready-made ist zu einer tradierten Kategorie geworden, das lässt sich in den *Cells* besonders gut nachvollziehen. Die Kombination von alltäglichen Objekten mit Skulpturen aus Carrara Marmor, der zu den klassischen Materialen der Gattung Skulptur zählt, besteht in den *Cells* auf selbstverständliche Weise. Die Skulpturen in den *Cells* nehmen hierarchisch keine erhöhte Position neben den Objekten ein. Beide fügen sich in ein gesamtes Environment.
Die Avantgarde Bewegung der Dadaisten führte den Begriff des Objet-trouvé´s ein. Im Rahmen der surrealistischen Bewegung gewann das Objet-trouvé jedoch eine eigene Bedeutung, die an dieser Stelle noch nicht erläutert wird, da

[52] Marcel Duchamp und Louise Bourgeois hatten in Paris und später auch in New York persönlichen Kontakt miteinander.
[53] Das Ready-made steht vor allem für den Einzug von vorgefertigter Ware in den Kunstbereich, wobei das Konzeptuelle mehr an Gewicht bekommt, als die Ästhetik des Gegenstandes. Die Geschichte der Ready-mades von Duchamp ist komplexer. Sie sind aus spielerischen Momenten entstanden, wurden zum Teil sehr wohl auch von Duchamp verändert und umgestaltet.

ihr ein Teil der inhaltlichen Analyse gewidmet ist. Allgemein haftet den Objets-trouvés der Surrealisten ein fetischistischer und rätselhafter Charakter an. Sie sind weniger konzeptuell, als symbolischer Natur.
Bei den Gegenständen in den *Cells* kann sowohl von Ready-mades als auch von Objets-trouvés die Rede sein. In *Cell I* (Abb. 4) türmen sich, hinter einer Gruppe von Holztüren, auf einem kleinen Tisch und einem daneben stehenden Stuhl, eine besonders große Anzahl von Fundstücken. *Cell I* charakterisiert sich dadurch, dass sie im Inneren ausschließlich aus Objekten gestaltet ist. In dieser *Cell* finden sich keine Skulpturen oder Plastiken. *Cell I* bildet ein Environment aus Fundstücken. Louise Bourgeois betrachtete New York als ein ideales Umfeld für die Arbeit mit gefundenen Objekten:

> " (...) Now, in New York everything is dumped on the sidewalk. (...) for an artist this can be full of fantastic objects and you look at them and you combine them and that is the beginning of the assemblage."[54]

Für die Arbeit *Precious Liquids* (Abb. 12) aus dem Jahr 1992 verwendete Louise Bourgeois einen riesigen Wasserspeicher, wie er in New York auf den Dächern der Hochhäuser zu finden ist. Die restlichen Fundstücke die in den *Cells* anzutreffen sind, lassen sich allerdings nicht als Referenz zum New Yorker Alltag lesen. Im Allgemeinen haften den Objekten in den *Cells* Konnotationen eines altmodischen Haushalts an, nicht Bilder eines amerikanischen urbanen Milieus. *Precious Liquids* (Abb. 12) bildet hierbei somit eine Ausnahme.

Die Linie zwischen den beiden Begriffen Ready-made und Objet-trouvé anhand einzelner Beispiele zu ziehen wäre im Falle der *Cells* nicht sinnvoll. Hier bildet das Urinoir wieder eine Ausnahme, das eindeutig als Referenz zu Marcel Duchamp´s *Fountain*, in die Kategorie der Ready-mades fällt. Die Objekte der *Cells* werden daher nicht einer weiteren formalen Analyse unterzogen. Im kommenden Kapitel dieser Arbeit, das einer inhaltlichen Interpretation der *Cells* gewidmet ist, wird die Analyse der Objekte der *Cells* nochmals aufgegriffen werden.

[54] Robert Storr, „Meanings, Materials and Milieu“, in *Parkett* Nr. 9, 1986, S. 83F, Zitat aus: Jahn 1997, S. 23.

Die Basis für eine inhaltliche Analyse der *Cells* stellt eine Theorie der surrealistischen Objets-trouvés dar, die die Fundstücke der Surrealisten als Symbole von Angst und des Unheimlichen versteht. Über diesen methodischen Zugang kann eine Analyse der Angstdarstellungen, die in den *Cells* zu verorten sind, erstellt werden. Die Interpretation der Angstdarstellungen konzentriert sich im weiteren Verlauf der Arbeit auf eine Ikonographie, die als Referenz zu metapsychologischen Texten von Sigmund Freud über seine Erkenntnisse aus der Psychoanalyse, zu lesen ist.

IV- Eine inhaltliche Analyse der *Cells* aus den neunziger Jahren mit Hilfe einer Lektüre psychoanalytischer Schriften

A- Theoretische Grundlagen

1. Die Kunst von Louise Bourgeois in Verbindung mit psychoanalytischer Theorie:

In der Literatur zu Louise Bourgeois wird ihre Kunst häufig mit Theorien aus der Psychoanalyse in Verbindung gebracht, im Speziellen mit den Erkenntnissen von Sigmund Freud, Jacques Lacan und Melanie Klein. In einem Gespräch mit der Künstlerin, anlässlich der Ausstellung *Aller-Retour* in der Kunsthalle Wien, die Zeichnungen und Skulpturen aus ihrem Werk darbot, äußerte Gerald Matt, dass Louise Bourgeois Strategien der Psychoanalyse zur Produktion und zur Interpretation ihrer Werke heranzieht[55]. Mehrere Faktoren sind für diese Verbindung von Psychoanalyse und der Kunstproduktion von Bourgeois verantwortlich.

Bis Ende der neunziger Jahre sind die Werke von Louise Bourgeois in einer surrealistischen Tradition verankert. Die Beschäftigung mit psychologischen Wissenschaften, im Speziellen der Psychiatrie und der Psychoanalyse und deren Verknüpfung mit den Kunstwissenschaften führt zu einer Auseinandersetzung mit den Surrealisten um André Breton. Zudem ist es die Künstlerin selbst, die eine psychoanalytische Interpretation ihres Werkes begünstigt. Louise Bourgeois liefert zu jedem ihrer Werke als Interpretation eine Anekdote aus ihrem Leben[56]. Sie beruft sich auf ihre Erinnerungen und

---

[55] Gerald Matt, "Gerald Matt im Gespräch mit Louise Bourgeois", in: Gerald Matt/Peter Weiermair (Hrsg.), *Louise Bourgeois. Aller-Retour. Zeichnungen und Skulpturen* (Ausstellungskatalog, Kunsthalle Wien), Wien 2005, S. 8.

[56] Die Gründe für die bereitwillige Aufnahme der autobiographischen Erzählungen von Louise Bourgeois als Interpretationswerkzeug für ihre Kunst von Seiten der Kunstkritik kann mehrere Gründe haben, dessen Erforschung von Interesse sein könnte, da es sich im Falle von Bourgeois um kein Einzelphänomen handelt (es lässt sich bei der britischen zeitgenössischen Künstlerin Tracey Emin zum Beispiel ähnliches beobachten). Als Erklärung für diesen Prozess führt Mignon Nixon an, dass die biographische Interpretation ein Mittel darstellt Bourgeois´ formal besonders eklektisches Werk theoretisch zu verbinden (Mignon Nixon, Fantastic Reality. Louise Bourgeois and a Story of Modern Art, Cambridge 2005, S. 2). Es lässt sich aber auch ein Trend beobachten, der besonders das Werk von Künstlerinnen auf private und emotionale Inhalte reduziert, was zur Folge haben kann, dass eine wissenschaftliche

Gefühle, die sie mit dem Werk verbindet. Sie spricht viel von Angst. " Ich hatte immer Angst, getrennt und allein gelassen zu werden", offenbart sie in dem Interview mit Gerald Matt[57]. Sie empfindet ihr künstlerisches Schaffen als eine Möglichkeit ihren inneren Konflikten, die in der Vergangenheit wurzeln, Ausdruck zu verleihen.

Eine weitere Verbindung von Psychoanalyse und dem Werk Bourgeois' erfolgt über eine feministische Kunstkritik. In den letzten zwanzig Jahren, ist von Seiten feministischer Kunstkritik das Interesse an Louise Bourgeois gewachsen. Mittlerweile gilt Louise Bourgeois in ausgewählten feministischen künstlerischen Kreisen als eine Vorreiterin für die Entwicklung einer feministischen Kunst. Das ist vor allem auf die Darstellungen des Frauenkörpers, die Beschäftigung mit weiblicher Sexualität und Aggressivität, die Darstellung hybrider Geschlechter und die Thematik der frühen Mutter-Kind-Beziehung von Louise Bourgeois zurückzuführen. Die Kunsthistorikerin Mignon Nixon hat sich mit der Publikation *Fantastic Reality/Louise Bourgeois and a Story of Modern Art*[58] dem Unterfangen gewidmet das Werk von Louise Bourgeois von den Anfängen bis zu den achtziger Jahren mit Hilfe einer feministischen Lektüre psychoanalytischer Texte zu untersuchen. Zurzeit existiert keine Forschungsarbeit zu Louise Bourgeois, die dieses Thema so ausführlich behandelt, wie die Publikation von Mignon Nixon. Nixon bezieht sich zunächst auf Rosalind Krauss, die im Frühwerk von Bourgeois die Theorie des Partial-Objektes verortet. Nixon stützt sich in ihren Untersuchungen vor allem auf die Forschung von Melanie Klein (1882-1960). Mit ihr gewinnt Mignon Nixon zu Folge, eine Gruppe der feministischen Kunstkritik der neunziger Jahre eine Theoretikerin, die der Mutter wieder einen wichtigen Platz in der Psyche des Kleinkindes eingesteht und mit dessen Erkenntnissen das Primat des Phallus´ in der Subjektbildung untergraben

---

Auseinandersetzung mit den Werken ausbleibt und somit aber auch den Künstlerinnen kein Platz in der Geschichte der Kunst außerhalb feministischer Diskurse zugestanden wird. Elisabeth Wright wiederum führt in der Publikation *Feminism and Psychoanalysis* (Cambridge 1992) an, dass die Psychobiographie als Interpretationsmodell vorwiegend männlichen Künstlergenies vorbehalten wurde. Zweifelsohne lässt sich behaupten, dass Louise Bourgeois einen Kult um ihre Person geschaffen hat, der für ihre künstlerische Karriere förderlich sein musste, da sie heutzutage einen sehr hohen Bekanntheitsgrad genießt.

[57] Matt 2005, S. 9.

[58] Nixon 2005, S. 2.

werden kann. Die feministische Kunstkritik der neunziger Jahre, die mit den Theorien von Melanie Klein argumentiert sieht sich als Gegenmodell zu den Diskursen der siebziger Jahre, die die Subjektbildung mit Jacques Lacan (1901-1981) und dessen strukturalistischen Theorien für die Entstehung von Sprache und Geschlechteridentität[59] studierten. Mit Melanie Klein gewinnt ein Diskurs an Bedeutung, bei dem die Beziehung zur Mutter und die Fantasien, die durch die körperlichen Triebe beim Kleinkind ausgelöst werden, im Mittelpunkt stehen. Die Theorie der Subjektbildung, die sich bis zum Zeitpunkt der Wiederentdeckung Melanie Klein's auf den Vater als symbolische Instanz der patriarchalischen Ordnung konzentrierte, erfährt eine neue Richtung, in der der Mutter wieder Bedeutung beigemessen wird[60]. Das Interesse liegt hier auf einem alternativen Modell der Ich-Bildung zu Lacan und Freud, bei denen der Eintritt in die Sprache, respektive die Anerkennung des Gesetzes des Vaters ausschlaggebend ist. Das Subjekt wird bei Melanie Klein in seiner pre-ödipalen Entwicklung beschrieben, während dieser es als dezentralisiert beschrieben werden kann und in seiner Position als Subjekt nicht festgelegt ist.[61] Mignon Nixon erkennt Darstellungen in Bourgeois' Schaffen aus den fünfziger bis achtziger Jahren, die eine derartige Konzeption des Subjekts aufweisen. Louise Bourgeois ist für Nixon eine Künstlerin, die sich von ödipalen Narrationen distanziert[62].

---

[59] Lacan hat die Psychoanalyse aus einer strukturalistischen und linguistischen Perspektive heraus untersucht. Er ist der Meinung, dass mit dem Erlernen der Sprache, das Kind gleichzeitig die symbolische patriarchalische Ordnung anerkennen muss. Für die Gender Studies bedeutete das, dass innerhalb der Sprachordnung Konstruktionen von Geschlechtern aufzufinden sind.

[60] Mignon Nixon, "Bad Enough Mother", in: *October* 71, Winter 1995, S. 71-92.

[61] Ebd., S. 73.

[62] Nixon 2005: Der Titel von Mignon Nixon's Publikation *Fantastic Reality* bezieht sich auf die Auffassung der Fantasiebildung bei Melanie Klein, die sie auch im Werk von Bourgeois an manchen Stellen verorten lässt. Die Erkenntnisse zum Ursprung der Fantasie beim Kind waren ein Punkt, bei dem sich Klein von Freud unterschied. Für Sigmund Freud war die Fantasie erst möglich, wenn das Kind den Unterschied zwischen Realität und Fantasie bestimmen konnte, also erst wenn das Ich, der rational erkennende Teil der Psyche sich gebildet hat. Nicht so bei Klein, sie war der Ansicht, dass bereits das Kleinkind, die Fantasie als direkte Folge seiner körperlichen Triebe besitzt. In der feministischen Kulturtheorie werden die Erkenntnisse Melanie Klein´s als kritischer Ansatz gegen das von Freud proklamierte Primat der phallischen Ordnung gelesen. Der Mutter wird in der Entwicklung des Subjekts eine ebenso wichtige Rolle anerkannt. In der psychoanalytischen Theorie wird Melanie Klein jedoch als Erweiterung zu Freud verstanden und nicht als eine Widerlegung seiner ödipalen Theorie. Hannah Segal beschreibt in *Traum, Kunst und Fantasie*, dass auch bei Melanie Klein´s Auffassung der Entwicklung des Kindes die Anerkennung der Rolle des Vaters einen essentiellen Part in der gesunden psychischen Entwicklung des Kindes darstellt.

Innerhalb der *Cells* taucht eine ödipale Narration jedoch wieder auf. Robert Storr, der amerikanische Kurator und Kritiker, den eine Freundschaft mit Bourgeois verbindet, stellt fest, dass der Anblick der Kunst von Louise Bourgeois an eine Narration von Freud erinnern kann: "(...) als hätte Freud das Drehbuch für manche Szenen dieses Psychodramas verfasst (...)[63]."
Diese Aussage Robert Storr's erscheint hier als ein Widerspruch zur Auffassung Mignon Nixon's, die auf der Annahme basiert, Louise Bourgeois verabschiede sich von ödipalen Narrationen. Tatsächlich sind jedoch beide Aussagen für das Werk von Bourgeois zutreffend. Louise Bourgeois sieht sich selbst nicht als feministische Künstlerin. Louise Bourgeois betont immer wieder ihren subjektiven Zugang zur Kunst und möchte sich nicht einer Richtung zugewiesen sehen. Daher treten solche Widersprüche in ihrem Werk auf. Sie fordert zwar tatsächlich patriarchalische Machtverhältnisse heraus, tut dies jedoch nicht nach einem fortlaufenden Prinzip. Sie setzt sich sowohl mit Melanie Klein als auch mit Freud auseinander. Es ist zu beobachten, dass die Geschlechterdifferenzen innerhalb der Kunst von Louise Bourgeois ständig aufgehoben werden. Wie sich herausstellen wird, ignoriert Louise Bourgeois Geschlechterrollen und deren Zuweisungen mehrfach und setzt sich über diese mit Ironie hinweg. So sind für sie einerseits die Positionen von Mann und Frau zum Teil austauschbar, außerdem finden sich Darstellungen im Werk von Louise Bourgeois, die als hybride Mann/Frau Gestalten bezeichnet werden können. Innerhalb der *Cells* der neunziger Jahre findet sich eine einzige Skulptur die auf diese Beschreibung zutrifft. Es handelt sich um ein Glasgefäß aus *Cell (You Better Grow Up)* (Abb. 6). Die Vase, die aus drei Teilen besteht, die sich nach oben hin verjüngen und mit einem blauen Verschluss, der ebenfalls aus Glas ist, abgeschlossen werden, weist in ihrem Inneren eine Darstellung eines kleinen Frauenkörpers auf. Diese Skulptur im Inneren des Gefäßes ist auch aus Glas und zeigt eine Frauenbüste mit Beinen, an dessen Enden zur Rechten und Linken jeweils eine kleine Glaskugel platziert ist. Dadurch gewinnt man wiederum den Eindruck, dass es sich hier um die Darstellung eines Phallus' handelt. Weibliche Attribute werden hier mit einem

[63] Robert Storr, „An den Rändern der Nacht", in: Eva Keller/Regula Malin (Hg.), *Louise Bourgeois. Emotions Abstracted. Werke/Works 1941-2000* (Ausstellungskatalog, Daros Exhibition, Zürich), Zürich 2004, S. 3.

Symbol für Männlichkeit vereint. Eine Marmorskulptur aus den Jahren 1984-1994 verdeutlicht, dass es sich bei der kleinen Glasfigur um keine Ausnahme im Werk von Bourgeois handelt. *Nature Study* (Abb. 11) stellt ebenfalls ein Wesen dar, das männliche und weibliche Attribute in sich vereint. Das Wesen, das in seiner Haltung und mit seinen Krallen an ein Tier erinnert, besitzt sowohl Brüste oder Zitzen, als auch einen Penis.
Die Analyse der *Cells* im Rahmen des Phänomens der Installationskunst konnte bereits anhand der Kategorie der *Dream scene* einen Bezug zu Sigmund Freud's Forschung erstellen. Die *Cells* werden auch weiterhin in dieser Arbeit als Referenz zu Texten von Sigmund Freud untersucht.

2. Die Psychoanalyse Sigmund Freuds und eine Verbindung mit den Kunstwissenschaften:

Das wechselseitige Interesse von den Kunstwissenschaften und der Psychoanalyse war schon von den Anfängen der Psychoanalyse an vorhanden[64]. Man kann an die 22 Arbeiten zählen, in denen sich der Begründer der Psychoanalyse Sigmund Freud direkt oder indirekt mit einem bestimmten künstlerischen Werk auseinandergesetzt hat[65]. Freud erkannte, dass unbewusste Phänomene zur Entstehung von Kreativität beitragen können oder auch durch sie ausgedrückt werden können. Ähnlich wie bei der Traumdeutung, unternahm Freud den Versuch über eine Kette von Assoziationen Kunstwerke auf ihre Darstellungen von unbewussten Phänomenen hin zu untersuchen.

[64] Ernst Gombrich führt das gemeinsame Interesse von Kunst und Psychologie auf die Zeit des achtzehnten Jahrhunderts in England zurück. Mit John Locke und Edmund Burke, der im Jahr 1756 *Untersuchungen über den Ursprung der Empfindung des Erhabenen und Schönen* publizierte begab sich die Wissenschaft der Künste auf das Gebiet der Eindrucksästhetik. Im Mittelpunkt des Interesses stand die psychologische Wirkung, die Kunst ausüben kann. Damit war der Weg geebnet, zu einer Beschäftigung mit den psychologischen Ursprüngen von Kreativität, was Gombrich dann unter dem Begriff der Ausdrucksästhetik anführt. Dadurch gewann die Verbindung von Ästhetik und Biologie an Bedeutung. In dieser Nachfolge sieht auch Gombrich die Auseinandersetzung der Psychoanalyse mit der Kunst und umgekehrt, wobei zurzeit Sigmund Freuds der Akzent auf das Erlebnis des Schaffenden gesetzt wird, also die Auffassung von Kunst als Ausdruck einer Innerlichkeit des Künstlers. Ernst Gombrich, „Freud und die Theorie der Künste", Berlin 2003 (erstmals erschienen 1990 in „Sigmund Freud Vorlesungen 1970-88"), S. 190/191.
[65] Hannah Segal, Traum, Kunst und Fantasie, London 1996, S. 102.

Freuds Interesse galt den inhaltlichen Aspekten eines Kunstwerkes nicht seinen formalen Kriterien. Der Künstler besaß für ihn die Gabe einen Zugang zu seinem Unbewussten zu besitzen, ohne sich dessen notwendigerweise bewusst zu sein. Das Kunstwerk ist dennoch niemals direkter Ausdruck von unbewussten Phänomenen, es bedarf immer einer Vorbewussten (rationalen) Verarbeitung. Darin liegt auch Freud zu Folge die Grenze der Psychoanalyse in der Interpretation von Kunst. Wie er betonte, sind Träume privat, Kunstwerke hingegen öffentlich. Der Abstieg in den Keller des Unbewussten, der einer Regression gleichkommt, muss in einem zweiten Schritt erst formal verarbeitet werden [66]. Freuds Aufsatz *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci* von 1910 ist der Versuch unbewusste Konflikte als Ursprung für den Inhalt eines Gemäldes zu untersuchen. Diese Methode, in der die Konflikte im Leben des Künstlers in einem seiner Werke nachvollzogen werden können, wird Psycho-Biographie genannt. Die Studie von Freud zu Leonardo da Vinci war der erste Versuch dieser Art. Auch bei Louise Bourgeois wurde diese Form der Interpretation angewandt. Zum Teil geht Mignon Nixon so vor. Auch zahlreiche andere Autoren von Texten zu Ausstellungen von Louise Bourgeois, versuchen in ihrer Kunst Zeichen ihrer psychischen Konflikte zu finden. Es war jedoch Freud schon bewusst, dass diese Methode zu hinterfragen ist, er betonte, dass sie zum Teil wie Romandichtung funktioniert[67]. Interessant sind für die Analyse von Kunstwerken die Arbeiten, bei denen Freud zur Erklärung seiner Erkenntnisse sich künstlerischer Quellen bedient. So zitiert er zum Beispiel in der Arbeit über das Unheimliche den Roman *Der Sandmann* von E.T.A. Hoffmann (1776-1822), einem Autor dem es laut Freud, auf beeindruckende Weise gelang, seine Charaktere mit einem Unbewussten auszustatten. Die Geschichten der Mythologie dienten Freud ebenfalls zur Übersetzung seiner Analysen. Für den Ödipus Komplex zum Beispiel inspirierte er sich an der Ödipus Sage. Gerade die Mythologie stellt somit ein Verbindungsglied zwischen Kunst und Psychoanalyse dar. Die Publikation von Otto Rank *Psychoanalytische Beiträge zur Mythenforschung. Aus den Jahren 1912 bis 1914* (Leipzig/Wien 1922), befasst sich eingehend mit dieser Thematik. Seit der Veröffentlichung Freuds Schriften sind diese auch als

[66] Gombrich 2003, S. 209.
[67] Ebd., S. 191.

literarische Quellen für Künstler zugänglich geworden. So kann auch bewusst ein Zugang zu psychoanalytischen Konflikten vom Künstler forciert werden und in seine Kunst einfließen.

Louise Bourgeois ist mit psychoanalytischer Theorie vertraut. Anlässlich einer Ausstellung der Künstlerin im *Sigmund Freud Museum* in Wien[68], erklärte Louise Bourgeois, in einem Interview mit dem Redakteur Michael Freund der österreichischen Tageszeitung *Der Standard*, „ ich habe immer gesagt, dass meine Kunst meine Psychoanalyse ist (…)". Sie zitiert Freud und Lacan und betont, dass ihr Interesse der Sublimierung und der Struktur des Unbewussten gilt, die sie als Werkzeug zum Verständnis des Selbst deutet.[69] Louise Bourgeois kann sehr widersprüchlich mit dem Thema der Psychoanalyse umgehen. An anderen Stellen distanziert sie sich auch wieder von der Psychoanalyse und meint sie würde nichts zur Kunst beitragen können. In den sechziger Jahren hatte Bourgeois einen Kurs über Psychologie an der *New York University* begonnen. Besonderes Interesse schenkte sie der Psychologie des Kindes, sie erhoffte sich von diesem Wissen für ihre künstlerische Produktion profitieren zu können.[70] Es wird deutlich, dass Louise Bourgeois mit den Schriften von Sigmund Freud und Melanie Klein vertraut sein muss, was sich durchaus auch an ihren Werken nachvollziehen lässt, aber auch in ihren Aussagen über ihre psychischen Leiden. Louise Bourgeois inszeniert und erzählt bewusst Szenarien aus der Psychoanalyse nach.

Ein Werk aus den siebziger Jahren von Louise Bourgeois ist direkt auf eine Lektüre Freuds zurückzuführen. Es handelt sich um *The Destruction of the Father* (Abb. 24), das sich wie eine Höhle vor dem Betrachter präsentiert. Zum ersten Mal wurde es unter dem Titel *Le Repas du Soir* (Abb. 25) in der *112 Gallery Greene Street* im Jahr 1974 ausgestellt. Die Höhle ist mit schwarzen Filzlacken drapiert, in der Mitte erstreckt sich der Länge nach ein Holztisch auf dem mehrere Elemente sich stapeln, die wie Ausstülpungen und Beulen aussehen. Sie sind aus Gips geformt und mit Latex überzogen. Ein rotes Licht gibt diesen Gebilden aus Latex einen fleischigen Aspekt. Von der Decke hängen sie ebenfalls herunter und von unten, wenn man vor dem Werk steht,

[68] Die Ausstellung fand im Jahr 2003 statt. Dabei fertigte Louise Bourgeois das Werk *The Reticent Child* für das Freud Museum an (Abbildung in Bernadac/Storsve 2008, S. 258).
[69] Louise Bourgeois, in: *Der Standard (Album),* 22. 11. 2003.
[70] Nixon 2005, S. 6/7.

stechen ebenfalls solche Elemente hervor. Dadurch wirkt die Höhle wie ein aufgerissenes Maul eines Tieres, die Beulen oben und unten sind in diesem Fall die Zähne. Alle Plastiken, die dieses Werk im Inneren offenbart, sind von Latex überzogene Beulen. In der Mitte platziert Bourgeois drei solche Elemente zu einer Art phallischen Form nebeneinander.

Eine Anekdote, die von der Künstlerin erzählt wird, begleitet dieses Werk:

> „This piece is basically a table, the awful, terriffying family dinner table headed by the father who sits and gloats. And the others, the wife, the children, what can they do? They sit there, in silence. The mother of course tries to satisfy the tyrant, her husband. The children are full of exasperation. We were three children: my brother, my sister, and myself….My father would get nervous looking at us, and he would explain to all of us what a great man he was. So, in exasperation, we grabbed the man, threw him on the table, dismembered him, and proceeded to devour him.[71]"

In der Beschreibung des tyrannischen Vaters, der hier in einem kannibalischen Festmahl von seinen Kindern vernichtet wird, wiederholt Bourgeois eine Urszene aus *Totem und Tabu* von Sigmund Freud, anhand der Freud den Ursprung des totemischen Abendmahls erforscht. Freud erzählt die Geschichte von den Söhnen, die eines Tages den Vater erschlugen um ihn anschließend zu verzehren. Dieser Urvater war das gefürchtete Vorbild eines jeden aus der Brüderschaft und durch seinen Verzehr eignete sich jeder der Brüder ein Stück seiner Stärke an. Das totemische Abendmahl wäre wie ein Andenken an diesen Gewaltakt und aus psychoanalytischer Sicht die Feier des Ursprungs unserer Zivilisation, die auf Moral, Religion und sozialer Ordnung aufbaut.[72] Denn das Totem dient in Folge dessen als Ersatz für den geliebten und gefürchteten Vater, dessen Mord auch eine Schuld auslöste[73]. Es ist charakteristisch für das Werk von Bourgeois, dass sie psychoanalytische Theorien als Basis für ein Werk nimmt, die Geschlechtertrennung jedoch übergeht. Ihre Geschichte ist

[71] Nixon 2005, S. 258.
[72] Freud, Totem et Tabou, Paris 1923, S. 200.
[73] Die Verbote des Vaters werden in der Identifikation mit ihm nachträglich angenommen und von den Söhnen durchgesetzt: Freud 1923, S. 198.

identisch mit der Urszene aus *Totem und Tabu*, nur dass sie sich als Tochter in diese Szene einfügt.

An mehreren Stellen in ihrem Werk lässt sich feststellen, dass Louise Bourgeois Rollenzuweisungen der Psychologie von Mann und Frau bewusst ignoriert, so auch anhand des Beispiels der Darstellung der Hysterie in den *Cells*. Mehrmals integriert Bourgeois eine Skulptur eines Körpers in hysterischer Pose in den *Cells*. In *Cell (Arch of Hysteria)* (Abb. 28) begegnet uns allerdings ein männlicher Körper, dessen Arme fehlen, in der Haltung eines hysterischen Anfalls, wobei der Körper sich verkrampft. Bei der Darstellung der hysterischen Pose greift Louise Bourgeois auf eine Tradition der Surrealisten, die sich intensiv damit auseinandersetzten, zurück. Die Hysterie wurde von den Surrealisten aus dem medizinischen Diskurs herausgenommen und zu einer poetischen Manifestation in die Kunst transferiert. Die hysterische Pose war als konvulsive Schönheit zelebriert worden. Als Ausdruck von Leidenschaft war sie von den Surrealisten in Form von Fotografien zahlreich dargestellt worden. Die Hysterie wurde zu einem Paradigma für surrealistische Kunst, denn laut der Surrealisten, ist sie Verführung, sexuelle Ekstase, konvulsiv und von Zeichen der Begierde begleitet, denselben Effekt sollte auch ihre Kunst haben[74]. Die Autorität auf diesem Gebiet war der französische Psychiater Jean-Marie Charcot (1825-1893). Im Jahr 1885 arbeitete Freud mit ihm für ein paar Monate in Paris. Als Freud die Psychoanalyse gründete, trennte er sich von den Ideen seines damaligen Mentors[75]. In Bezug auf die Hysterie differierten die zwei Ärzte; für Charcot den Psychiater war der Ursprung dieser Krankheit neurologisch, Freud

[74] Foster, Compulsive Beauty, Cambridge (Mass.) 1993, S. 50.

[75] Der Begriff Psychoanalyse taucht erstmals 1896 in Freuds *Weitere Bemerkungen über die Abwehr von Neuropsychosen* auf. Psychoanalyse ist ein Begriff dem mehrere Bedeutungen zukommen. Zum Einen beschreibt der Begriff eine Untersuchungs- und Forschungsmethode, die es ermöglicht unbewusste Konflikte zu deuten. Die Erkenntnisse dieses Forschungsgebietes gewinnt der Psychoanalytiker im Rahmen einer therapeutischen Behandlung. Außerdem beschreibt der Begriff Psychoanalyse ein Theoriesystem, welche Metapsychologie genannt wird. Diese Theorien dienen nicht nur einem therapeutischen Zweck, sie beinhalten auch einen Erkenntnisgewinn für die Psyche jedes Menschen. Freud sah die Metapsychologie als Resultat seiner Beobachtungen. Freud betonte bereits, dass seine metapsychologischen Schriften keinen absoluten Wert darstellen und für Ergänzungen, die aus zukünftigen Analysen gewonnen werden, offen sind. Hartmut Kraft (Hrsg.), Psychoanalyse, Kunst und Kreativität, Berlin 2008, S. 13-41.
Das Arbeitsmaterial aus der Psychoanalyse für diese Arbeit gestaltet sich aus solchen Texten, die hier im Rahmen einer ikonographischen Analyse als literarische Quellen behandelt werden müssen, nicht als Instrument um die Psyche eines Menschen zu untersuchen.

hingegen sah eine unbewusste traumatische Erfahrung als Quelle dieses Leidens. 1895 publizierte Freud gemeinsam mit dem Wiener Arzt Josef Beuer (1842-1925) die *Studien über Hysterie,* die den Grundstein seiner Theorie über die Ursache der Neurosen legte[76]. Bourgeois´ Aussagen zu ihren hysterischen Körperskulpturen reihen sich in die der Surrealisten ein, sie spricht wie ihre Vorreiter von einem herrlichen erotischen ekstatischen Zustand. Im medizinischen Diskurs der Zeit wurde das Hysterische als feminin gekennzeichnet, in der Kunst und Literatur des Anfangs des letzten Jahrhunderts wurde die hysterische Frau zu einem Stereotyp[77]. Im größeren Kontext war die Faszination der Surrealisten mit der Hysterie Teil ihrer Auseinandersetzung mit den Phänomenen des Unbewussten. Als Medizinstudent nach dem ersten Weltkrieg assistierte André Breton in einer neuropsychiatrischen Klinik Raoul Leroy, der zuvor ein Assistent von Jean-Marie Charcot war[78]. Das Interesse der Surrealisten an der Psychoanalyse und Psychiatrie gebar im Bereich der Medizin Praxis. Die Verarbeitung der Erkenntnisse aus dem klinischen Bereich erfolgte auf einer außermedizinischen Ebene. Die Surrealisten eigneten sich Theorien aus der Psychoanalyse und Psychiatrie an und benutzten diese zu eigenen künstlerischen Zwecken, wobei sie bewusst die Theorien zum Teil vermischten und anders interpretierten[79]. Um der Möglichkeit eines Missverständnisses keinen Raum zu gewähren, muss

[76] Gombrich 2005, S. 190.

[77] Foster 1993, S. 50. Es kann hier auf eine Gender Diskussion in Bezug auf Louise Bourgeois wieder nur hingewiesen werden. Die Darstellung der hysterischen Frau wird in feministischen Diskursen kritisch behandelt. Bei den Surrealisten erfährt die Frau in vieler Hinsicht eine Darstellung als Objekt, wobei ihre Identität untergraben wird. Die ihr entgegengebrachte Bewunderung, vor allem dem ekstatischen Körper gegenüber, der gleichzeitig Ausdruck einer passiven Erotik ist, impliziert eine Reduktion der Frau zu einem Objekt. Für eine ausführliche Auseinandersetzung mit diesem Thema verweise ich auf die Publikation von Xavière Gauthier, *Surrealismus und Sexualität*, Paris 1980. Ergänzend sind Hal Foster's Ausführung zu diesem Thema interessant. Er ist der Meinung, die Surrealisten wollten sich zum Teil mit der Hysterie selbst identifizieren, da sie in ihr das Potential einer subversiven Kraft sahen (Hal Foster, Compulsive Beauty, Mass. 1993, S. 53). Louise Bourgeois stellt sowohl weibliche als auch männliche Körper in hysterischer Haltung dar. Ihre Strategie zielt vorwiegend darauf, Männlichkeits- und Weiblichkeitsbilder miteinander zu kombinieren.

[78] Foster 1993, S. 1.

[79] Foster 1993, S. 2-7. Zur Zeit der Entstehung der Psychoanalyse war diese der neuropsychiatrischen Wissenschaft entgegengesetzt. Die Surrealisten bedienten sich jedoch beider Wissenschaftsbereiche zur Entwicklung ihrer Theorien. Der Automatismus und die Darstellung von Träumen zum Beispiel gehören dazu. Allerdings divergierte ihre Behandlung dieser Themen von den ursprünglichen Theorien. Die Surrealisten verfolgten eigene Ziele, die dem Bereich der Kunst und Literatur zuzuführen sind. Ihr oberstes Ziel war die Befreiung des Individuums, das sich einer sozialen Ordnung unterwerfen muss, die unter dem Grundsatz der Rationalität und Zweckmäßigkeit regiert. "(...) die Freiheit ist die Zielvorstellung des surrealistischen Ich." Zitat aus: Peter Bürger, Der französische Surrealismus, 1996, S. 65.

an dieser Stelle vorab Aufklärung geschaffen werden. In der vorliegenden Arbeit wird keine tiefenpsychologische Analyse der Werke durchgeführt. Freud war der Überzeugung, dass die Wissenschaft der Psychoanalyse nicht ausreicht um zu einer gerechten Interpretation eines Kunstwerks zu gelangen. So verhält es sich auch umgekehrt. Die Kunstwissenschaft reicht nicht aus, um die Psyche eines Künstlers verstehen zu können. Aus diesem Grund lässt sich nicht von einem Kunstwerk ausgehend eine tiefenpsychologische Analyse des Künstlers erstellen.

3. Die Schwierigkeit einer ikonographischen Analyse der *Cells*:

Es konnte bereits mehrfach festgestellt werden, dass jedes dargestellte Material in den *Cells* immer eine ganze Reihe von Assoziationen einleiten kann. Dadurch kann ein Motiv mehrere Ideen zum Ausdruck bringen. Alle Elemente der *Cells* sind auf inhaltlicher Ebene als mehrdeutig zu verstehen. Ein und dieselbe Darstellung kann gleichzeitig einen abstrakten Sachverhalt darstellen und ein Symbol beinhalten. Das konnte anhand des Beispiels in *Cell (Three White Marble Spheres)* (Abb. 13) verdeutlicht werden. Die drei Marmorkugeln erinnern sowohl an das Symbol eines Phallus' als auch an eine Gruppe von Menschen, die dicht aneinander stehen. Es kommt zu dem hinzu, was eine inhaltliche Interpretation zusätzlich erschwert, dass Louise Bourgeois abstrakte Darstellungen innerhalb der *Cells* mit realistischen paart. Es wird ständig zwischen Darstellungsmöglichkeiten und verschiedenen Arten von Zeichen gewechselt. Es tauchen nicht nur Symbole, sondern auch Indices, Metonymien und Metaphern in den *Cells* auf. Eine Idee kann in immer neuen Darstellungen Ausdruck finden. Deshalb können auch von Interpretationen von früheren Werken keine Rückschlüsse auf das dargestellte Material in den *Cells* gezogen werden. Motive die wiederholt dargestellt werden, behalten nicht zwangsläufig dieselbe Bedeutung.

Die Herausforderung besteht darin, einen methodischen Zugang zu finden, der für eine inhaltliche Interpretation der *Cells* geeignet ist. Dabei muss sich die

Analyse auf einen bestimmten Aspekt des dargestellten Materials konzentrieren. Es ist unmöglich alle Bedeutungen, die in den *Cells* zu lesen sind, zu beschreiben. Die Mehrdeutigkeit der Elemente bleibt immer bestehen. Ziel ist es nicht eine Interpretation zu erarbeiten, die der Mehrdeutigkeit und Ambivalenz des Dargestellten eine Eindeutigkeit gegenüberstellen würde. Die ausgewählte Methode muss einen bestimmten Aspekt des Inhalts behandeln. Folgender methodischer Zugang wurde von mir gewählt, um eine Ikonographie der *Cells* zu erschließen. Über eine Beschreibung der Wiederholungen, lassen sich thematische Schwerpunkte herauslesen. Diese Schwerpunkte zeigen in Verbindung mit den Aussagen der Künstlerin zu den *Cells* auffällige Parallelen zur Theorie von Hal Foster zu den surrealistischen Objets-trouvés.
Die Themen von zwischenmenschlichen Beziehungen, privaten Räumen und Körperfragmenten, die auf eine psychoanalytische Auffassung des Körpers zurückführen, wurden bereits im Verlauf der Analyse der *Cells* wiederholt erwähnt. Die Beobachtung, dass sich mehrfache Darstellungen von Beziehungen in den *Cells* befinden, deckt sich mit einer Aussage der Künstlerin aus einem Interview mit der Kunstkritikerin Christiane Meyer-Thoss:

> „The people I like most are interested in portraiture, the symbolic and recognizable unique essence of a person. I, on the other hand, am interested in the portraiture of a relationship, how a relationship can be twisted, the effect people have on one another."[80]

Die weitere Analyse wird zeigen, wie diese Thematiken der Beziehung, des Privaten und des Körpers sich mit den Darstellungen von Angst in einem Interpretationsmodell, das auf psychoanalytische Erkenntnisse aufbaut, verbinden lassen.

[80] Christiane Meyer-Thoss, Louise Bourgeois. Konstruktionen für den freien Fall, Zürich 1992, S. 140.

4. Der methodische Zugang von Hal Foster: Eine Beschreibung der surrealistischen Objets-trouvés:

Allgemein sind die surrealistischen Objets-trouvés dadurch gekennzeichnet, dass sie eigentümlich, mehrdeutig und leicht furchterregend erscheinen[81]. Die Objekte aus *Cell I* (Abb. 4) weisen ähnliche allgemeine Charakteristika auf. Sie kennzeichnen sich durch Mehrdeutigkeit und ihnen haftet etwas Sonderbares und Beklemmendes an. Der Blick muss längere Zeit durch diese *Cell* wandern, um einzelne Objekte identifizieren zu können. Auf dem niedrigen Tisch befindet sich metallenes Werkzeug, man erkennt Messer und Zangen, die dicht aneinander gedrängt sind. Dahinter stehen Glaskaraffen und Glasvasen auf dem Tisch. Haushaltswaren bilden auch einen Großteil der Objekte dieser *Cell*. Neben dem Tisch steht ein altmodischer rostender Wasserkessel am Boden und unterhalb des Tischchens liegt ebenfalls am Boden eine hölzerne Schaufel. Auch die weiteren zu erkennenden Objekte sind in einem Haushalt zu finden. Auf der Sitzfläche des Stuhls liegen ein Seil, eine Gummisaugglocke, ein Handspiegel und Schrauben. Auf dem Wasserkessel am Boden klebt eine *Band Aid*[82] Verpackung, darüber auf dem Nachtisch liegt ein Buch. Zwischen einer Türe und dem Einzelbett ist ein Koffer eingeklemmt. Unterhalb des Bettes und auf dem Stuhl und Tischchen befindet sich noch eine Anzahl an Gegenständen, die verdeckt sind, die aus der Perspektive des Betrachters nicht gut zu sehen sind. Obwohl die Objekte mehrheitlich zu erkennen sind, ist ihre Bedeutung in dieser Umgebung unklar. Als Gebrauchsgegenstände können sie hier nicht mehr fungieren. Die gesamte Szenerie wirkt desolat und verlassen. Die Objekte scheinen eine symbolische Funktion zu erfüllen oder als Spuren einer Vergangenheit aufzutreten.

[81] Foster 1993, S. 33.
[82] *Band Aid* ist der Markenname eines in Amerika im Handel erhältlichen Wundschnellverbandes.

Mignon Nixon sieht in der Beschäftigung von Louise Bourgeois mit Fundstücken eine Verbindung zu den surrealistischen Objekten:

> "In doing so, she revived a central preoccupation of surrealism, which claimed entire classes of objects for an art concentrated on the everyday actuality of psychic experience."[83]

Mignon Nixon schreibt von einer psychischen Erfahrung des Alltags im Zusammenhang mit den surrealistischen Objets-trouvés.

Laut Hal Foster[84] handelt es sich beim surrealistischen Objet-trouvé um ein Objekt, das eigentlich wiedergefunden wird, also in der Vergangenheit einst verloren gehen musste[85]. In seiner Dissertation *Compulsive Beauty* beschreibt Hal Foster, dass das ursprünglich verlorene Objekt jedoch niemals wirklich wiedergefunden werden kann und die Suche nach dem verlorenen Objekt, in einer Reihe von Ersatzobjekten mündet. Das Objet-trouvé ist demnach ein Fundstück, das an das ursprünglich verlorene Objekt erinnert[86].
Zum Verständnis der Theorie Foster´s über das Objet-trouvé bedarf es nicht nur der Analyse des Gegenstandes selbst, sondern auch einer Lektüre der Gedanken, die mit dem Gegenstand assoziiert werden. Somit ergibt sich die Bedeutung des Objet-trouvé´s aus einem Wechselspiel zwischen der Symbolik, die dem Objekt anhaftet und den Gedanken des Schriftstellers oder Künstlers, die ihn zum Zeitpunkt der Begegnung mit so einem Objekt beschäftigten.
Hal Foster´s Forschungen basieren auf einer Analyse der Schriften von André Breton, der als Dichter und Schriftsteller, zu den wichtigsten Theoretikern des Surrealismus zählt[87]. Peter Bürger sieht in Breton ebenfalls den dominierenden Theoretiker des Surrealismus. Er ist der Meinung, dass jeder Versuch einer Bestimmung des Surrealismus sich auf Breton´s Werk stützen muss[88]. Foster

[83] Nixon 2005, S. 126.
[84] Hal Foster, ist ein amerikanischer Kunsthistoriker, der neben Rosalind Krauss und Mignon Nixon ebenfalls zur Gruppe der Herausgeber der Kunstfachzeitschrift *October* gehört. Zurzeit lehrt Hal Foster an der *Princeton University*.
[85] Foster 1993, S. 29.
[86] Foster 1993, S. 42.
[87] 1924 verfasste André Breton das erste *Manifeste du Surréalisme.*
[88] Bürger 1996, S. 23.

benutzt den Terminus *Bretonian*[89] um die Künstler zu bezeichnen, die zu Breton´s Kreis zählten und mit denen der Schriftsteller sich intellektuell austauschte. Zu dieser Gruppe zählte unter Anderem Alberto Giacometti, dessen Werk bereits in Zusammenhang mit den *Personnages* (Abb. 1) von Louise Bourgeois erwähnt wurde.
Bei der Analyse der Objets-trouvés beschäftigt sich Foster eingehend mit den Romanen, *Nadja* (1928), *Les vases communicants* (1932) und *L´Amour fou* (1937) von André Breton. Mit Hilfe psychoanalytischer Texte, vor allem von Sigmund Freud unterzieht Foster die Romane von Breton einer inhaltlichen Analyse. Dabei untersucht er die Gedanken über die Beschreibungen der Objets-trouvés von Breton. Um einen Vergleich zu erstellen, werden die Aussagen von Louise Bourgeois zu ihrer Kunst wie die Texte von André Breton für die Analyse herangezogen.

Terrie Sultan[90] sieht Parallelen zwischen den surrealistischen Objets-trouvés und den Objekten, die Louise Bourgeois in den *Cells* exponiert. Das Prinzip des Zufalls schließt sie jedoch in Bezug auf die Objekte von Bourgeois völlig aus[91]. Tatsächlich führt Bourgeois, wenn sie von ihrer Arbeit mit den *Cells* spricht, niemals die Theorie des *Objektiven Zufalls* an. Sie beschreibt die *Cells* als Resultat einer überlegten und bewussten Auseinandersetzung mit ihrer Vergangenheit. Es bedarf hier einer näheren Untersuchung der Theorie des *Objektiven Zufalls*, bevor sie endgültig in Bezug auf die *Cells* von Louise Bourgeois ausgeschlossen werden kann.
Die Theorie des Objet-trouvé´s ist in die Vorstellung eines *Objektiven Zufalls* eingebettet. Hinter der paradoxen Bezeichnung von *Objektivem Zufall* verbirgt sich ein Prinzip, das Zufall und Vorherbestimmung zu vereinen sucht[92]. Der Ablauf eines *Objektiven Zufalls* gliedert sich in zwei Momente. Die *rencontre*, damit ist die Begegnung gemeint, unterliegt dem Zufall, die *trouvaille*, das Finden also eines Objet´s scheint jedoch vorherbestimmt zu sein. Hal Foster

[89] Foster 1993, Seite 30.
[90] Terrie Sultan kuratierte 1994 im Brooklyn Museum die Ausstellung: *Louise Bourgeois: The Locus of Memory* und verfasste zu diesem Anlass einen Text über Louise Bourgeois.
[91] Terrie Sultan, "Redefining the terms of engagement: the art of Louise Bourgeois", in: Charlotta Kotik (Hg.), *Louise Bourgeois. The Locus of memory. Works 1982-1993* (Ausstellungskatalog, Brooklyn Museum), New York 1994, S. 45.
[92] Foster 1993, S. 29.

entnimmt Breton´s Texten eine Beschreibung der Begebenheiten, die dem *Objektiven Zufall* zuzuordnen sind. Breton erzählt, dass die Begegnungen spontaner Natur sind. Die Orte, an denen Breton die Objekte findet, wirken fremd. Gleichzeitig überkommt ihm bei der Begegnung mit dem Objekt mit der Zeit ein seltsames Gefühl. Er erkennt, dass sich hinter diesen zufälligen Funden ein Prinzip der Wiederholung verbirgt[93].
Laut André Breton lösen diese *rencontres* und *trouvailles* eine Reaktion im Unbewussten aus. Er psychologisiert diese realen Begegnungen, ohne jedoch den Mechanismus zu erkennen, der in diesen Fällen auf eine reale Begegnung ein psychodynamisches Phänomen folgen lässt. Hal Foster versteht den Ablauf dieses Vorgangs genau umgekehrt. Er entlarvt das Konzept des *Objektiven Zufalls* als Äußerung eines Vorgangs aus dem Unbewussten, nicht als Auslöser dafür. Er basiert seine Theorie auf der Annahme, die Surrealisten würden eine Verwechslung betreiben, zwischen einem inneren Impuls und einem externen Zeichen[94]. Er meint: "Repetition compulsion is inverted as objective chance"[95]. Hal Foster zu Folge ist der tatsächliche Mechanismus der sich hinter dem *objektiven Zufall* versteckt, der einer zwanghaften Wiederholung, die vom Unbewussten ausgeht. Die Wiederholungen sind somit tatsächlich nicht zufällig, sondern das Resultat einer Übertragung eines unbewussten Ereignisses auf eine reale Begebenheit.

An einer Stelle im Roman *Nadja* erkennt Breton für einen kurzen Moment, dass ein Teil seiner Vergangenheit, der ihm nicht mehr bewusst ist, ihm vielleicht in Form dieser *Objektiven Zufälle* begegnet:

> "(...) perhaps I am doomed to retrace my steps under the illusion that I am exploring, doomed to try and learn what I should simply recognize, learning a mere fraction of what I have forgotten[96]".

Er schildert diese wiederholten Begegnungen als beunruhigend, störend und erahnt, dass zwischen ihnen und seiner Vergangenheit ein Zusammenhang

[93] Ebd., S. 30.
[94] Foster 1993, S. 30.
[95] Ebd.
[96] Ebd., Zitat aus André Breton, Nadja, Paris 1928, S. 12.

besteht[97]. Der Moment des Zufalls verliert zunehmend an Gewicht in den Aussagen über die *trouvailles* und *rencontres* im Verlauf der Schilderungen von André Breton.
Was Hal Foster zwanghafte Wiederholung nennt, bezieht sich also auf einen Teil der Vergangenheit von André Breton, der in Vergessenheit geraten ist. Wenn man das Wiederauftauchen von vergessenem Material mit dem beunruhigenden Aspekt der Begegnungen verbindet, können die *rencontres* als unheimliche Ereignisse interpretiert werden. Laut Hal Foster sind die zufälligen Begegnungen nicht nur Ausdruck zwanghafter Wiederholungen, sondern auch Manifestationen des Unheimlichen.

Sigmund Freud beschreibt das Unheimliche als:

> "(...) jene Art des Schreckhaften, welches auf das Altbekannte, Längstvertraute zurückgeht (...) und dass dieses dem Seelenleben vertraute nur durch den Prozeß der Verdrängung fremd geworden ist[98]".

Die Absicht der Verdrängung ist es, Unlust zu vermeiden. Dabei werden innere Regungen, die triebhafter Natur sind, daran gehindert ins Bewusstsein zu gelangen. Auch Repräsentanzen oder Assoziationen dieser Regungen werden vom Bewusstwerden abgehalten[99]. Beim Mechanismus der Verdrängung wird eine den Trieb repräsentierende Erinnerung und Vorstellung nicht vernichtet, sondern im Unbewussten gehalten.

> "(...) jeder psychischer Akt beginnt als unbewußter und kann entweder so bleiben oder sich weiterenwickelnd zum Bewußtsein fortschreiten, je nachdem, ob er auf Widerstand trifft oder nicht."[100]

---

[97] Foster 1993, S. 29/31.

[98] Sigmund Freud , StA Bd IV. Psychologische Schriften./Das Unheimliche, Frankfurt am Main 1982, S. 244/265 (Der Text erschien erstmals in Gesammelte Schriften, Wien 1919).
[99] Sigmund Freud, StA Bd III, Psychologie des Unbewußten/ Die Verdrängung, Frankfurt am Main 1993, S. 107, (erstmals erschienen in: Int. Z. ärztl. Psychoanal., Bd. 3, Wien 1915, S. 129-38).
[100] Sigmund Freud, StA Bd III, Psychologie des Unbewußten/Einige Bemerkungen über den Begriff des Unbewußten in der Psychoanalyse, Frankfurt am Main 1993, S. 30 (erstmals erschienen in: Proceedings of the Society for Psychical Research, Bd. 26 (Teil 66), 312-8, 1912).

Wenn Breton schreibt, dass seine Begegnungen und die Objets-trouvés auf ihn beunruhigend wirken und gleichzeitig das Gefühl in ihm erweckt wird, er erlebt einen Teil der Vergangenheit, den er nicht mehr bewusst in Erinnerung rufen kann aufs Neue, so beschreibt er laut Hal Foster ein Gefühl des Unheimlichen.

Anhand eines konkreten Beispiels eines Objet-trouvé´s von Breton, soll hier die Theorie von Hal Foster, die besagt, dass den wiederholten Begegnungen der Surrealisten mit Fundstücken etwas Unheimliches unterliegt veranschaulicht werden. Gleichzeitig leitet dieses Beispiel zur Ausgangsthese zurück, nämlich dass das Objet-trouvé ein einst verlorenes Objekt aus der Kindheit repräsentiert. Es handelt sich dabei um einen Löffel aus Holz (Abb. 26), den André Breton und Alberto Giacometti am Flohmarkt von Saint-Ouen in Paris im Jahr 1934 fanden. Zuerst sieht Breton dieses Fundstück als Erfüllung eines Traumes an. In Gedanken beschäftigte er sich zum Zeitpunkt der Entdeckung dieses Objektes, mit der Alliteration *Cendrier Cendrillon*[101]. Die Lösung zu diesem für ihn rätselhaften Reim sah er in der Begegnung mit dem kuriosen Gegenstand gegeben. Der Löffel (Abb. 26), welcher am Stielende einen kleinen Schuh trägt, erscheint ihm wie das fehlende Puzzlestück für sein Gedankenspiel. *Cendrillon,* das Aschenputtel, ist doch die Märchenfigur, die zu Mitternacht ihren Schuh verlor. Hier findet Breton diesen Schuh an einem Löffel haftend. Während André Breton diesen Fund als Erfüllung seines Wunsches[102] betrachtet, so argumentiert Foster dessen Gegenteil. Für ihn ist der Löffel das Symbol eines unerfüllten Wunsches.
Der Schuh ist ein klassischer Ausdruck eines Fetisches. Freud zitiert den Fuß oder Schuh als bevorzugten Fetisch[103]. Der Löffel daneben ist ein im Surrealismus häufig anzufindendes Symbol für die Frau[104].
Dieser Symbolgehalt lässt sich auch in den Schriften von André Breton

[101] Die Übersetzung lautet *Aschenbecher Aschenputtel*.
[102] Für Breton waren Träume zukunftsweisend und der Ausdruck von der Erfüllung eines Wunsches. Die Realität und der Traum konnten laut ihm durch *vases communicants* miteinander kommunizieren. Foster 1993, S. 2.
[103] Sigmund Freud, StA Bd III, Psychologische Schriften./Fetischismus, Frankfurt am Main 1982, S. 386 (erstmals erschienen in Gesammelte Schriften, Wien 1927). Die Begründung liegt darin, dass der Blick auf das weibliche Genital in der Regel von einer niedrigen Perspektive her erfolgt. Dabei wandert der Blick von den Füßen und Beinen der Frau hinauf.
[104] Foster 1993, S. 40.

nachweisen. In *l´Amour fou* bezeichnet er den gefundenen Löffel (Abb. 26) als Mangel, um ihn im selben Augenblick auch als eine perfekte Union zu beschreiben, was für Foster ein Hinweis auf die fetischistische Interpretation dieses Objektes ist.[105]
In dem Text *Der Fetischismus* von 1927 bestimmt Sigmund Freud diesen Begriff folgendermaßen:

> "(...) der Fetisch ist ein Penisersatz, (...) nicht der Ersatz eines beliebigen, sondern eines bestimmten, ganz besonderen Penis, der in frühen Kinderjahren eine große Bedeutung hat, aber später verloren geht. Das heißt: er sollte normalerweise aufgegeben werden, aber gerade der Fetisch ist dazu bestimmt, ihn vor dem Untergang zu behüten."[106]

Es handelt sich bei dem verlorenen Penis um einen Phallus der Mutter, der einst in der Fantasie des Kleinkindes existierte. Die Entwicklung bedingt es jedoch, dass der kleine Junge feststellt, dass die Mutter diesen Penis nicht besitzt. Der Anblick der kastrierten Mutter löst einen Schrecken aus, der wenn er vom Kleinkind nicht überwunden wird, zu einer Abneigung dem weiblichen Genital gegenüber führt. Die Bildung eines Fetisches dient dabei der lustvollen sexuellen Befriedigung, bei der die Abwertung des weiblichen Genitales erhalten bleiben kann. Zusätzlich dient der Fetisch dazu, den einst imaginierten Penis der Mutter nicht gänzlich aufgeben zu müssen, und somit die Angst vor der Kastration der Mutter, in Folge dessen die eigene Kastrationsbedrohung, abzuwehren. Ebenfalls impliziert dieser Fetisch eine Verdrängung dieses Momentes der Erkenntnis über den Mangel[107]. Der ursprüngliche Penis der Mutter, der in der Vorstellung des Kindes existierten musste, wurde somit verloren und gleichzeitig bewahrt, indem er durch eine Repräsentanz ersetzt wurde.
Wenn der Schuh also den Charakter eines Fetisches besitzt, so wird deutlich, weshalb Hal Foster hier den Löffel als Zeichen für einen nicht erfüllten Wunsch versteht. Der Wunsch des Jungen, die Mutter sei wie er mit einem Phallus bestückt, scheitert. André Breton beschreibt den Löffel (Abb. 26) als

[105] Foster 1993, S. 42 (Zitat aus André Breton, Amour Fou, Paris 1934-36, S. 33).
[106] Freud 1927, S. 383.
[107] Freud 1927, S. 384/385.

Penis und gleichzeitig als perfekte Hohlform für diesen Penis[108]. Auch in dieser Beschreibung verbirgt sich ein Wunsch nach einer Einheit, die sexuelle Differenz leugnet. In diesem Beispiel des gefundenen Löffelobjekts (Abb. 26) kommen drei essentielle Aussagen der Theorie Foster's zum Ausdruck. Ein nicht erfüllter Wunsch aus der Kindheit, bei dem ein Objekt verloren ging, findet in einem Objet-trouvé eine symbolische Darstellung. Der Löffel steht somit für ein verlorenes Objekt aus der Vergangenheit, in diesem konkreten Fall ist es der imaginierte Phallus der Mutter. Das Objet-trouvé stellt daher einen Ersatz für ein Objekt dar, das direkt mit der Mutter in Beziehung steht. Hal Foster erklärt, dass bei dem Löffel mit dem Schuh der Verlust des mütterlichen Objekts implizit ist[109].

Wie verhält sich nun das Unheimliche im Zusammenhang mit dem verlorenen Objekt aus der Kindheit? Die Angst vor der Kastration wurde verdrängt. Durch die Darstellung des Fetisches wird die Erinnerung an diesen verdrängten Schrecken wieder aktiviert. Die Kastrationsangst ist bei Freud ein für den Erwachsenen unheimliches Phänomen. In der Bildung eines Fetisches steckt nicht nur die Abwehr vor der Kastration, sondern auch die Errichtung eines Denkmales für genau diese Angst[110]. Bei dem Versuch die Kastrationsangst durch den Fetisch vom Bewusstsein fern zu halten, bleibt sie in ihm symbolisch immer vorhanden.

Zusammenfassend besagt die Theorie von Hal Foster über das Objet-trouvé, dass es sich um ein Objekt handelt, welches auf einen Verlust aus der Kindheit zurückführt, der in enger Verbindung mit der Rolle der Mutter steht.

Hal Foster demonstriert über seine Analyse der Objets-trouvés der Surrealisten, dass sich dessen Vertreter über die Beschäftigung mit den Fundstücken mit Phänomenen der Verdrängung beschäftigen. Die Aktivierung der Erinnerung an verdrängtes Material wurde dem Unheimlichen zugeordnet. Wenn Hal Foster den *objektiven Zufall* als eine Kette von sich wiederholenden Begegnungen beschreibt, meint er, dass die Surrealisten sich wiederholt mit der Suche nach dem verlorenen Objekt aus der Kindheit beschäftigen, in einer Form der etwas Zwanghaftes unterliegt. Eine zwanghafte Wiederholung in Zusammenhang mit einem Verlust aus der Vergangenheit, interpretiert Hal

[108] Foster 1993, S. 42 (Zitat aus Breton, Amour fou, S. 36).
[109] Ebd., S. 44.
[110] Freud 1927, S. 385.

Foster als Konsequenz eines traumatischen Erlebnisses. Dabei greift er wieder auf die psychoanalytischen Studien Freud´s zurück. Die zwanghafte Wiederholung kann der Versuch sein, einen Verlust zu verarbeiten oder auch ein Schock Erlebnis[111]. Der Verlust bezieht sich auf ein Objekt, das mit der Mutter in Verbindung stand. Was in der normalen Entwicklung der kindlichen Psyche überwunden wird und in Kompensation des verlorenen Objekts mündet, taucht bei den Surrealisten als nicht überwundenes Ereignis auf, daher wiederholt. Der Moment der Trennung wird als Schmerz dargestellt.

B- Die Ikonographie der Angst in den *Cells* der neunziger Jahre

1. Die *Cells* aus den neunziger Jahren und die Darstellung von verdrängtem Material aus der Psyche:

In *Cell I* (Abb. 4) finden sich Objekte die Parallelen zum surrealistischen Objet-trouvé aufweisen. Messer liegen auf einem niedrigen Tisch neben dem Bett, gepaart sind diese länglichen Objekte mit runden Glasbehältern, die sich ebenfalls auf dem Tisch befinden. Messer und diverse Schneideobjekte tauchen zahlreich in den *Cells* auf. In manchen Fällen wie bei *Cell III* (Abb. 9) befinden sich diese neben der Darstellung eines Körperfragments. Im weitesten Sinne lässt sich erstmals feststellen, dass sich auch in den *Cells* Assoziationen zur Kastrationsangst aufzeigen lassen.
Wie die surrealistischen Objets-trouvés sind auch die Objekte in den *Cells* durch Ambivalenz gekennzeichnet. Die Messer und Zangen, die am Tisch aufliegen, bringen diese Ambivalenz zum Ausdruck. Sie können hier als Illustration von Werkzeugen für den alltäglichen Gebrauch verstanden werden, als auch als Symbol für Schmerz oder Krankheit. Die Zangen können auch in Kombination mit den Glasfialen als medizinisches Werkzeug interpretiert werden. Die Messer befinden sich hier neben dem Bett in einer ungewöhnlichen Kombination, die furchterregend wirkt. Wird hier ein Heim

[111] Foster 1993, S. 32.

nachgebildet oder ist diese *Cell* ein Ausdruck für Einsamkeit und Verlassenheit? Wie fügt sich zum Beispiel der Koffer in eine Geschichte ein? Bedeutet er Aufbruch zu neuen Horizonten oder ist er der Behälter für Geheimnisse aus der Vergangenheit? Es sind zahlreiche Assoziationen, die von den Objekten in *Cell I* (Abb. 4) ausgehen. Lediglich eine Botschaft, die auf dem Bett angebracht ist, lenkt den Betrachter ein wenig in seinem Interpretationsversuch.
Auf den Postsäcken, die bei genauerer Betrachtung von der *Postes France* sind, steht in roten Buchstaben, die an eine persönliche Handschrift erinnern: I *need my memories they are my documents*. Zwei weitere zusammengefaltete Postsäcke, die das Bettende bedecken verkünden ebenfalls eine Botschaft: *ART IS THE GUARANTEE OF SANITY* und *PAIN is the RANSOM of FORMALISM*.
In einer Zeile wird Kunst und geistige Gesundheit in Verbindung gestellt. Schmerz wird als Voraussetzung für Form beschrieben und Erinnerungen als wichtige Dokumente benannt. Hier bringt die Künstlerin zum Ausdruck, was sie auch in zahlreichen Interviews äußert, nämlich dass die *Cells* Schmerz darstellen, dessen Ursache in der Vergangenheit wurzelt. Die Unregelmäßigkeit, mit der die Buchstaben geschrieben sind, unterstreicht den persönlichen Charakter dieser Botschaft.
Begleitend zu der ausgestellten Serie *Cell I-VI* (Abb. 40) bei der *Carnegie International,* gab Louise Bourgeois den Kuratoren der Ausstellung ein Interview, indem sie diese Serie von Installationen mit folgenden Aussagen beschrieb:

> "Each Cell deals with fear. Fear is pain. (…). First there is fear. The fear of existence. (…) Then comes denial. The terror of facing ourselves keeps us from understanding and subjects us to the repetition of acting out."[112]

Immer wieder spricht die Künstlerin von Ängsten in Verbindung mit der Kindheit. " Ich hatte immer Angst, getrennt und allein gelassen zu werden", offenbart sie in dem Interview mit Gerald Matt[113]. Den wiederholten Aussagen der Künstlerin über ihre Ängste und psychischen Kränkungen unterliegt, wie

[112] Bernadac/Obrist 1998, S. 205/207.
[113] Matt 2005, S. 9.

bei Breton, etwas Zwanghaftes. Gemeinsam ist beiden, dass sie sich auf Momente aus der Kindheit beziehen, die als traumatisch empfunden wurden. Das wiederholte Aufsuchen von Erinnerungen an eine Angstsituation aus der Kindheit hat etwas Traumatisches an sich. Louise Bourgeois bringt dies folgender Maße zum Ausdruck:

> "My childhood has never lost its magic, it has never lost its mystery, and it never lost its drama[114].

Weiteres sagt sie, dass der Künstler ein Kind bleibt, das jedoch nicht mehr unschuldig ist, gleichzeitig sich aber nicht von seinem Unbewussten befreien kann[115].
In den *Cells* konnten bereits mehrfach Darstellungen von Beziehungen und Assoziationen an eine Vergangenheit durch Beispiele zitiert werden. In *Cell I* (Abb. 4) liefert Louise Bourgeois dem Betrachter eine Botschaft, die direkt über Schmerz berichtet.

In diesen Bemerkungen lassen sich essentielle Übereinstimmungen mit der Theorie Hal Foster´s nachvollziehen. In den Aussagen von Louise Bourgeois geht es auch um eine unbewusste Angst. Ihre Aussagen decken sich zum Teil mit denen von André Breton.
Es sind Ängste die verdrängt wurden und auf unheimliche Art wiederauftauchen. Louise Bourgeois sieht sich wie André Breton von ihnen verfolgt. Die Äußerungen von Louise Bourgeois können hier wie die Texte von André Breton als Basis für die Analyse dienen. Solange die Aussagen sich im dargestellten Material wiederfinden, können sie in die Analyse der Werke mit einbezogen werden. Tatsächlich zeigen sich in den *Cells* Darstellungen von verdrängten Ängsten, die aus Erlebnissen der Kindheit hervorgehen.

---

[114] Bernadac/Obrist 1998, S. 277, Zitat aus: „Louise Bourgeois: Album“, in: Peter Blum (Hg.), MOMA Ausstellung NY, Katalog aus Bild und Text 1994.
[115] Bernadac/Obrist 1998, S. 232, Zitat aus: Harry N. Abrams (Hg.), *Louise Bourgeois. The Locus of Memory 1982-1993* (Ausstellungskatalog, Brooklyn Museum of Art, New York), New York 1993.

2. Das Unheimliche in den *Cells*:

Das Unheimliche ist ein Phänomen, das auf der Verdrängung von Angst in der Kindheit basiert.
Sigmund Freud verfasste im Jahr 1919 seinen Text *Das Unheimliche*, wobei er versuchte den Ursprung dieses Empfindens aus psychoanalytischer Sicht zu verstehen. In der Einleitung zu *Compulsive Beauty* erklärt Hal Foster, dass sein Forschungsprojekt zu den Surrealisten mit dem Versuch begann ein verbindendes Element innerhalb dieser heterogenen Gruppe zu erkennen. Er findet seine Antwort in dem Konzept des Unheimlichen. Das Unheimliche stellt ein Modell dar, das laut Hal Foster nicht nur die gesamte Bewegung der Surrealisten durchzieht (sowohl im literarischen als auch im bildnerischen Bereich), sondern es handelt sich dabei auch um ein gedankliches Modell, welches nicht im Nachhinein als Interpretationswerkzeug auf die Aktivitäten der Surrealisten auferlegt wird, sondern um eine Theorie, die sich im Herzen dieser Bewegung verbirgt, nämlich in deren Beschäftigung mit der Psychoanalyse, im Speziellen mit dem Unbewussten und darin verdrängten Material[116]. Foster macht darauf aufmerksam, dass das Unheimliche von den Surrealisten niemals direkt erwähnt wird, es ist sozusagen in ihrem Unbewussten, begleitet aber diese Bewegung durchgehend. Als Manifestationen des Unheimlichen bei den Surrealisten zitiert Foster zum Beispiel ihre Faszination mit Puppen und Automaten, als eine Verwechslung von lebendigen und unlebendigen Körpern[117], das Zwanghafte in den zufälligen sich wiederholenden Begegnungen in André Bretons Romanen und die wiederkehrenden Darstellungen von Fantasien einer mütterlichen Vollkommenheit und der damit einhergehenden väterlichen Bestrafung[118]. Dabei taucht verdrängtes Material auf, das auf die Momente des

[116] Peter Bürger konstatiert, dass nach dem Ende der politischen Aktivitäten der Surrealisten mit den Kommunisten, die Bewegung die Liebe (*l´amour*) als Mittel der individuellen Befreiung propagierte. Allen voran André Breton (Peter Bürger 1996, S. 72). Von dieser apologetischen Botschaft von Breton, mit der Liebe als befreiendes Phänomen, geht auch Foster´s Analyse aus. Allerdings baut er eine Antithese dazu auf. Er stellt fest, dass es nicht die befreiende Wirkung der Liebe ist, die sich im Surrealismus manifestiert, sondern die Darstellung verdrängter seelischer Vorgänge und ein zwanghafter Umgang mit diesen Phänomenen. Das Grundkonzept, das dem unterliegt, ist laut Foster das Unheimliche im Sinne Sigmund Freuds.
[117] Foster 1993, S. 21.
[118] Ebd., S. 25.

Ödipuskomplexes und der Kastrationsdrohung verweist. Das Unheimliche präsentiert sich bei den Surrealisten auf mannigfaltige Weise. Sowohl in der Literatur in Form von Beschreibungen unheimlicher Momente, sowie in der Kunst, wenn es sich um ein Objekt handelt, das Unheimliches ausdrückt und konnotiert, wie zum Beispiel Puppen, phallische Objekte und zwanghafte Beziehungen. Die Darstellungen des Unheimlichen sind im Surrealismus allgegenwärtig.

Das ist auch der Fall bei den *Cells* aus den neunziger Jahren von Louise Bourgeois. Das Unheimliche durchzieht die gesamte Serie der *Cells*. Durch den Einsatz des Unheimlichen stellen die *Cells* eine Angst dar, die sich im Unbewussten verbirgt. Die *Cells* erweisen sich als geschickte Inszenierungen des Unheimlichen. Den *Cells* von Louise Bourgeois, die sich als große Käfige vor dem Betrachter erstrecken oder als kleine Räume sich ihm in den Weg stellen, unterliegt etwas Störendes und Gruseliges. Ähnlich wie in einem Kuriositätenkabinett wird der Betrachter hier mit einer Vielfalt von Bizarrem konfrontiert, weil es sich um Objekte handelt, die für ihn unzeitgemäß erscheinen und zum Teil Angst einflößen. Gelingt es die Objekte zu identifizieren, offenbart sich, dass sich eine ganze Reihe von Gegenständen und Motiven als direkte Referenz zu Freuds Schrift über *Das Unheimliche* von 1919 zu erkennen geben.

Unheimliches widerfährt dem Mensch in jenen Momenten, da ihn ihm ein Gefühl aufkommt, das mit Unbehagen und Furcht vergleichbar ist. Die Ursache für dieses Gefühl ist ihm in den meisten Fällen nicht bewusst. Was uns im Alltag selten begegnet, erleben wir in Werken der Literatur und Kunst (besonders aus der Romantik) häufig. Es sind bewusste Inszenierungen von Bildern oder Geschichten, die ein unheimliches Gefühl auslösen, die sich in der Vorstellung eines Künstlers oder Schriftstellers konstruieren. Freud sieht in seiner Beschäftigung mit diesem Phänomen eine wissenschaftliche Tätigkeit, die in das Gebiet der Ästhetik vordringt, da es beim Unheimlichen um eine Qualität des Fühlens geht[119]. Ihm zu Folge ist das Unheimliche nichts Fremdes

[119] In der Einleitung zum Text über das Unheimliche von 1919 schreibt Freud: "Hie und da trifft es sich doch, daß er sich für ein bestimmtes Gebiet der Ästhetik interessieren muß, und

oder Neues, sondern etwas dem Seelenleben von alters her Vertrautes, das ihm nur durch den Prozeß der Verdrängung entfremdet worden ist[120]. Die Angst, die das unheimliche Gefühl mit sich trägt, ist demnach nicht an eine reale Situation gebunden, sondern im Unbewussten verborgen.

Das Wort unheimlich leitet sich vom Begriff heimlich ab. Es wird jedoch nicht als sein Gegenteil gedeutet. Eine Untersuchung der Etymologie des Wortes unheimlich, welche Freud im ersten Abschnitt des Textes unternimmt, weist darauf hin, dass der Begriff mehrdeutig besetzt ist. Unheimlich ist demnach eine Art von heimlich. Heimlich wiederum bedeutet sowohl heimisch, also vertraut, sich auf das Heim beziehend als auch versteckt. Es benennt etwas, das nicht offenbart werden soll. Etwas heimlich tun bedeutet fern von den Augen der Anderen, also versteckt. Ein Eintrag in einem Wörterbuch von Schelling beschreibt das Unheimliche als etwas was im Geheimnis, im Verborgenen, bleiben sollte und hervorgetreten ist[121]. Es ist diese Bedeutung des Wortes, der Freud seine Aufmerksamkeit zuführt. Das Unheimliche ist demnach etwas ursprünglich Vertrautes, was durch Verdrängung in Vergessenheit geraten ist und unbeabsichtigt aus dieser Verdrängung wieder hervor kommt.

Das Beispiel von *Cell (Choisy)* (Abb. 27) soll hier als Ausgangspunkt dienen, um zu veranschaulichen, wie das Unheimliche in den *Cells* dargestellt wird.

In *Cell (Choisy)* (Abb. 27) ist in prominenter Weise ein Modell eines Hauses im Zentrum der Installation. Das rosa Marmorhaus ist eine exakte Nachbildung in Miniatur des Hauses in Choisy-le-Roi in Frankreich, in dem Louise Bourgeois als Kind mit ihrer Familie lebte. Doch das vertraute ehemalige Heim wirkt hier befremdend. Es ist im Inneren komplett ausgehöhlt, auch die Fenster und Türen wurden entfernt. Es gleicht einem Geisterhaus. Gleichzeitig erstreckt sich über die Hauptansicht des Gebäudes eine bedrohliche Guillotine, jenes alte Werkzeug, das in Frankreich zur Enthauptung von Menschen diente. Das Heim ist hier also zu einer Stätte der Angst geworden. Man ahnt bereits, dass hier etwas Bedrohliches dargestellt wird, eine Situation in der das Haus nicht als warmer Ort erinnert wird, sondern mit Gefühlen der Angst verbunden erscheint. Die beiden Motive, die die Komposition dieser *Cell* dominieren, das

---

dann ist dies gewöhnlich ein abseits liegendes, von der ästhetischen Fachliteratur vernachlässigtes." Freud 1919, S. 243.

[120] Ebd., S. 264.

[121] Freud 1919, S. 248.

Haus und die Guillotine sind Darstellungen einer bestimmten Form der Angst, die Freud in seinem Text über *Das Unheimliche* von 1919 beschreibt.
In dieser Schrift beschreibt der Autor dem Leser eine Liste von Dingen, Personen, Eindrücken, Vorgänge und Situationen die aus psychoanalytischer Sicht dem Unheimlichen zuzuordnen sind[122]. Freud führt dabei folgende Beispiele an: Geister und Aberglaube[123], Körper, die einen Zweifel an ihrer Beseelung hervorrufen (Puppen und Automaten zum Beispiel und Wachsfiguren)[124], die Kastrationsangst (die auch über die Angst die Augen zu verlieren ausgedrückt wird)[125], das Doppelgängertum (die Ich-Verdoppelung, die Ich-Teilung, die Ich-Vertauschung)[126], die unbeabsichtigte Wiederholung einer gleichartigen Begegnung mit einer Person oder einem Ort [127] (die Idee des Verhängnisvollen), Dämonisches und Wahnsinn, sowie abgetrennte Glieder (ganz besonders noch wenn diese sich selbständig präsentieren)[128] und wenn die Grenze zwischen Realität und Phantasie sich verwischt, wenn ein Symbol die Leistung des Symbolisierten übernimmt[129]. " Das Unheimliche dieser Begegnungen kommt zustande, wenn *verdrängte* infantile Komplexe durch einen Eindruck wieder belebt werden oder wenn *überwundene* primitive Überzeugungen wieder bestätigt scheinen"[130].
In *Cell (Choisy)* (Abb. 27) präsentiert Louise Bourgeois zwei Motive, die von Freud als Aktivierung des Unheimlichen beschrieben wurden. Es sind das Haus zum Einen, das den Eindruck der Verlassenheit vermittelt, in dem es sogar

---

[122] Ebd., S. 250.
[123] Freud 1919, S. 263. Freud erläutert dazu, dass der Mensch eine Phase kannte, in der er sehr wohl an Magie und die Allmacht der Gedanken glaubte. "Es scheint, daß wir alle in unserer individuellen Entwicklung eine diesem Animismus der Primitiven entsprechende Phase durchgemacht haben, daß sie bei keinem von uns abgelaufen ist, ohne noch äußerungsfähige Reste und Spuren zu hinterlassen (...)".
[124] Ebd., S. 250. Freud führt das unheimliche Gefühl, das eine Puppe auslösen kann, darauf zurück, das als Kind der Wunsch in uns herrschte, unlebendige Gegenstände zu beseelen und auch der Glaube existierte, dass es möglich sei. Es ist demnach ein überwundener Wunsch aus unserer Kindheit, der hier für das unheimliche Gefühl beim Anblick einer Puppe verantwortlich ist.
[125] Ebd., S. 255.
[126] Ebd., S. 257.
[127] Ebd., S. 260. In *Jenseits des Lustprinzips* von 1920 beschreibt Freud, dass der Mensch neben dem Sexualtrieb auch von einem im Unbewussten herrschenden Todestrieb angetrieben wird. Die Natur der Triebe ist regressiv, daher unterliegen sie zum Teil einem Wiederholungszwang, der eben nicht immer dem Lustprinzip dient. Wenn wir also mit unbeabsichtigten Wiederholungen konfrontiert werden, kann das an den in unserem Unbewussten herrschenden Wiederholungszwang erinnern.
[128] Ebd., S. 266. Es ist die Nähe zur Kastrationsdrohung, die abgetrennte Glieder unheimlich erscheinen lässt.
[129] Ebd., S. 267.
[130] Ebd., S. 271.

spuken könnte und die darüber hängende bedrohliche Guillotine zum Anderen, die als Werkzeug, mit dem sich Glieder abtrennen lassen, sich hier als Verweis auf die Kastrationsangst präsentiert.

Das Thema des Kastrationskomplexes tauchte bei dem Beispiel des Löffels Bretons (Abb. 26) bereits auf. Die Surrealisten beschäftigten sich eingehend mit diesem psychoanalytischen Phänomen. Die Angst vor der Kastrationsdrohung fand im Falle des Löffels als Darstellung eines Fetisches Ausdruck. Freud beschreibt die Angst vor der Kastration, die zu einer Quelle des Unheimlichen werden kann, anhand des von ihm ausgewählten Beispiels des Romans *Der Sandmann* von E.T.A. Hoffmann von 1817. *Der Sandmann* ist die Geschichte eines jungen Mannes, der sich von einer unheimlichen Figur verfolgt fühlt, die anfangs durch den Advokaten *Coppelius* personifiziert ist und später durch den Optiker *Giuseppe Coppola*. Dies passiert sowohl in der Realität als auch in seinen Träumen. Der Sandmann, der in der Geschichte auf mehrere Personen übertragen wird (eben den Advokaten, den Optiker, aber auch auf den Vater von Nathaniel) stellt eine schreckliche Kinderangst dar. Angeblich reißt er den Kindern die Augen aus. Die Angst die Augen zu verlieren oder zu beschädigen ist besonders häufig als Ersatz für die Kastrationsangst zu lesen. Die Angst vor der Kastration besteht aus einer Furcht vor der Verletzung oder dem Verlust des Genitales[131]. Dies gilt sowohl für den Buben als auch für das Mädchen, das während der phallischen Phase[132] im Glauben ist, einen Penis zu besitzen. In der Analyse der Geschichte des Sandmanns versteht Freud den Sandmann als Symbol für die Drohung der Kastration. Wie bereits erwähnt basiert diese Analogie auf der Tatsache, dass er den Kindern die Augen ausreißt und die Augen mit dem Penis gleichgesetzt werden. Eine weitere Beobachtung bekräftigt diese Interpretation der Figur des Sandmanns. Er verhindert, dass Nathaniel seine Sehnsucht nach Liebe erfüllt. Jedes Mal wenn Nathaniel die Vereinigung mit einem Liebesobjekt sucht, anfangs handelt es sich um den Vater, später sind es Frauen, taucht der

[131] " Im Kastrationskomplex haben wir gewissermaßen die Summe der Reaktionen auf die Kastrationsangst, wie sie von allen Kindern erfahren wird, vor uns." Leupold-Löwenthal 1986, S. 224.

[132] In der Arbeit *Die infantile Genitalorganisation* von Sigmund Freud aus dem Jahr 1923 wird neben der phallischen Phase auch eine orale, analsadistische und zuletzt die genitale Phase in der Entwicklung der Sexualität des Kindes aufgezählt.

Sandmann als verhinderndes und zerstörendes Element auf[133]. Mit der Figur des Sandmanns entsteht das unheimliche Moment in der Erzählung. Es ist die Angst vor der Kastration, die für den Jungen den Ödipuskomplex beendet. Die begehrte Mutter, die als erstes Liebesobjekt fungiert, muss aufgegeben werden, da dem Knaben sonst die Bestrafung mittels der Kastration droht[134] . Der Sandmann personifiziert hier auch den Vater, der die Angst vor der Kastration beim Knaben bedingt[135]. Der Angst vor der Kastration, die durch Verdrängungsmechanismen in Vergessenheit gerät, unterliegt komplexen psychischen Vorgängen und ist daher als Ursprung eines unheimlichen Empfindens nicht so nachvollziehbar, wie das Unheimliche an einer Begegnung mit Geistern oder dem Tod. Louise Bourgeois gelingt es diese Angst zu veranschaulichen. In mehreren *Cells* führt sie dem Betrachter vor Augen, wie Messer den Körper bedrohen oder wie Verlustängste unsere Erinnerung an ein Heim trüben kann.

In *Cell III* (Abb. 9) und *Cell (Arch of Hysteria)* (Abb. 28) finden sich weitere Schneideobjekte. In *Cell (Arch of Hysteria)* handelt es sich um eine Papierschneidemaschine, in *Cell III* ist es ein altmodisches Brotmesser. In beiden Fällen befinden sich die Schneideobjekte in der Nähe einer Skulptur, die einen Körper darstellt. Beide Körper sind Darstellungen von einem Körper, der in einem Halbbogen verharrt. Es ist wie der Titel der *Cell (Arch of Hysteria)* (Abb. 28) preisgibt, die Darstellung des Körpers einer hysterischen Person, die gerade eine Attacke durchleidet, bei der der Körper sich in Kontraktion befindet. Neben der Darstellung der Messer, taucht hier ein weiteres Motiv auf, das in der Liste der unheimlichen Dinge genannt wurde. Die Konfrontation mit dem Wahnsinn, in diesem Fall über die Darstellung der Hysterie geäußert, die Freud ebenfalls als ein Phänomen nennt, das als unheimlich empfunden wird. Verstärkt werden diese Analogien mit dem Unheimlichen noch in *Cell III* (Abb. 9), wo Louise Bourgeois ein weiteres Element integriert, das ebenfalls als direkte Referenz zu Freuds Text zu lesen ist. Neben dem Brotmesser, das über dem hysterischen Körper hängt, liegt am Boden ein abgetrenntes Bein. Durch seine Größe und Platzierung in der Mitte

[133] Freud 1919, S. 251-258.
[134] Leupold-Löwenthal 1986, S. 225.
[135] Auch als Angst vor der Vergeltung in Folge des Wunsches den Vater zu ermorden, um die Mutter besitzen zu können, entwickelt sich der Kastrationskomplex heraus.

des Raumes setzt die Künstlerin einen verstärkten Akzent auf dieses unheimliche Element. Besonders unheimlich wirken abgetrennte Glieder, laut Freud wenn an ihnen eine eigenständige Tätigkeit beobachtet werden kann[136]. Als Skulptur von *Cell III* (Abb. 9) besitzt dieses Bein eine große Eigenständigkeit.

Nicht jede dieser Begegnungen wird jedoch immer als unheimlich empfunden. Freud unterscheidet reale Begegnungen und fiktive Darstellungen von Unheimlichen. Handelt es sich um Momente, die dem Bereich des Animismus zuzuführen sind, bedarf es einer Realitätsprüfung, um das Gefühl des Unheimlichen zu vermeiden. Anders ist es im Fall von verdrängten Komplexen aus der Kindheit. Hier kommt die Frage der materiellen Realität gar nicht erst zu Stande, handelte es sich in diesem Fall von Anfang an um eine psychische Realität[137]. Im Falle der künstlerischen Inszenierung kann die Realitätsprüfung innerhalb der Inszenierung gelockert werden. Je näher sich die Erfahrung oder Begegnung dem Boden der gemeinen Realität annähert desto unheimlicher wirkt sie.

Im Ausstellungsraum können die *Cells* dementsprechend in Szene gesetzt werden, sodass der Effekt des Unheimlichen eine Steigerung erfährt. Der Raum in dem wir potentiell unheimlichen Erfahrungen begegnen, ist entscheidend dafür, ob das Gefühl des Unheimlichen dann tatsächlich eintritt oder nicht. Freud nennt das Beispiel der Märchen, die Magie einem Erwachsenen Menschen durchaus nicht als unheimlich erscheint, da uns von Anfang an bewusst ist, dass es sich um eine erfundene Geschichte handelt. Dementsprechend tauchen wir in ein Universum der Fantasie, indem die Magie nichts Ungewöhnliches bedeutet. Anders verhält es sich, sobald wir uns in der Sphäre des Realen bewegen. Bei einer Ausstellung in der Londoner Tate Gallery im Jahr 1997 war der Raum in dem sich *Spider* (Abb. 30) befand abgedunkelt. Das Dunkle und die Nacht sind Momente, die uns häufig an frühere Ängste aus der Kindheit erinnern[138]. Durch das Abdunkeln des Raumes, in dem sich der Betrachter bewegt, kann bereits eine unheimliche Situation provoziert werden. Auf *Spider* (Abb. 30) ruht eine überdimensionale

[136] Freud 1919, S. 266.
[137] Freud 1919, S. 267.
[138] Ebd., S. 274. Einsamkeit, Stille und Dunkelheit zitiert Freud an dieser Stelle, als Situationen mit denen die meisten Menschen ein unheimliches Gefühl der Kindheit verbinden.

Spinnenskulptur. Hier greift Louise Bourgeois wieder auf ein Motiv zurück, das Freud in seinem Text nennt. Die Spinne, als Symbol des weiblichen Genitales, steht für die Furcht, die beim Anblick des weiblichen Genitales bei Männern ausgelöst werden kann. Es zählt demnach für Freud zu einer Quelle eines unheimlichen Empfindens[139]. Beim Herantreten an *Spider* (Abb. 30) stellt sich dem Betrachter diese monumentale Spinne in den Weg. Er muss durch ihre Beine hindurch schreiten, um das Innere der *Cell* betrachten zu können. Noch effektvoller war die Platzierung von *Spider* (Abb. 29) in der *Dia:Beacon*[140]. Der Besucher dieser Ausstellung muss um die Werke von Louise Bourgeois zu sehen, auf den Dachboden des Gebäudes, der über eine schmale Treppe zu erreichen ist. *Spider* (Abb. 29) ist im hintersten Teil des Raumes in einer Ecke ausgestellt. Die Räume des Dachbodens evozieren einen privaten und häuslichen Bereich. Dadurch wird eine gewisse Distanz zwischen Werk und Betrachter aufgehoben, da der Raum nicht mehr den Anschein eines Museums besitzt. Gekonnt wird hier das Unheimliche mit dem Heimlichen assoziiert. Man befindet sich auf diesem Dachboden in einem Raum, der intimer und versteckter ist, als die darunter liegenden großen Ausstellungshallen der *Dia:Beacon*.

Dass die Konfrontation mit *Spider* nicht immer diesen unheimlichen Charakter so stark besitzt, konnte ich anhand einer weiteren Begegnung mit dieser *Cell* selbst überprüfen. In einer Ausstellung im Jahr 2008 im *Centre national d´art et de culture Georges Pompidou* war *Spider* in einer großen Ausstellungshalle neben fünf weiteren *Cells* aufgereiht. Der Raum war auch diesmal etwas abgedunkelt, die Intensität der Erfahrung wurde jedoch bei dieser Situation der Ausstellung nicht so erreicht, wie in der *Dia:Beacon* oder in der *Tate Gallery*.

[139] Freud beobachtete bei männlichen Patienten, das das weibliche Genital, als ein Ort des Ursprungs des Lebens ein unheimliches Gefühl auslösen kann.

[140] *Dia:Beacon* ist der Ort einer Sammlung amerikanischer Kunst, die sich in der Nähe von New York (USA) befindet.

3. Die *Urszene* in *Red Room (Parents)*:

Ein weiteres Beispiel aus der Serie der *Cells* der neunziger Jahre soll verdeutlichen, dass sich Louise Bourgeois bei der Darstellung von Angst, auf die Texte von Sigmund Freud beruft, im Speziellen über den Mechanismus der Verdrängung von Erinnerungen aus der Kindheit.
Im Jahr 1994 präsentiert Louise Bourgeois eine *Cell* mit dem Titel *Red Room (Parents)* (Abb. 31). Die Installation, dessen Rahmen aus dunklen Holztüren gebildet ist, die spiralförmig aufgestellt sind, sodass von außen nicht ins Innere gesehen werden kann, hat die Maße eines kleinen Zimmers. Der Raum ist an die zwei Meter hoch, und drei Meter breit, sodass es genug Raum bildet für ein Doppelbett und zwei Kommoden. Eine weitere *Cell* von 1994 besitzt exakt dieselben Maße wie *Red Room (Parents)* (Abb. 31) und ist als komplementär zu dieser gedacht. Es handelt sich um *Red Room (Child)*(Abb. 32), die ebenfalls von dunklen Holztüren umrahmt wird. Auf den ersten Blick unterscheiden sich beide Werke formal stark voneinander. *Red Room (Parents)* ist durch Symmetrie durchzogen, *Red Room (Child)* dagegen weist eine spiralförmige Anordnung auf, und wirkt viel ungeordneter als der Raum der Eltern. Auch die Elemente innerhalb der beiden Installationen differieren stark voneinander. In der ersten Installation werden wenige Elemente übersichtlich angeordnet. Ein Bett steht in der Mitte, rechts und links davon sind zwei identische Kommoden platziert, darauf befindet sich jeweils eine kleine Marmorskulptur, wobei es sich um zwei gleiche Skulpturen handelt. Am Ende des Bettes liegen ein Spielzeugzug und ein Koffer für ein Xylophon. An dem Bettende steht zusätzlich ein großer ovaler Spiegel. Des Weiteren steht noch ein Käfig auf der von unten betrachtet rechts stehende Kommode. Auch rätselhafte Elemente befinden sich in dieser *Cell*. Ein roter Glaskörper hängt über dem Bett und neben dem Spiegel ist ein Nachttisch mit Glaskugeln zu sehen. Ein schwarzes längliches Gummielement, wie es bereits bei der Beschreibung von *Spider* (Abb. 29) genannt wurde, ziert eine Wand. Wieder verbindet Louise Bourgeois die Serie der *Cells* durch Wiederholungen von Motiven und der Räumlichkeit, die hier durch die Türen gebildet wird.
Anders sieht es in *Red Room (Child)* (Abb. 32) aus. Hier befinden sich viele kleinteilige Elemente nebeneinander, dessen Anordnung keine Hierarchie

aufzuweisen scheint. Viele Elemente bilden eine spiralförmige Bewegung nach oben hin. Es wird dadurch in Kombination mit dem Titel *Child*, die Assoziation von Wachstum erweckt. Ein Turm mit Spulen ragt in die Höhe. Glasspiralen stehen auf Podesten. Eine rote Leiter ist an die Seite einer Türe gestellt. In der Mitte auf einem runden Podest, beschützt eine große rote gläserne Hand drei Kleinere. Während in dieser *Cell* der Eindruck von Unordnung gegeben wird, hat sich in *Red Room (Parents)* (Abb. 31) bereits eine Ordnung etabliert. Allerdings trüben auch einige Elemente die Ordnung dieses Raumes. Oberhalb des Bettes befindet sich ein roter Glaskörper, der an flüssiges Material erinnert, das auf das Bett herab zu rinnen droht. Weitere bizarre Elemente bringen einen Moment der Verwirrung in diese Symmetrie. Auf den Kommoden befinden sich Marmorskulpturen. Es handelt sich um zwei exakt gleiche Skulpturen, die einen knienden Körper darstellen, der von einem Tuch umhüllt ist. Dieser Typus von Skulptur erinnert an mittelalterliche *Pleureuses,* von denen zahlreiche Darstellungen in Frankreich existierten. Ihr Haupt ist durch ein Tuch verhüllt und sie symbolisieren die Trauer. Als Bestandteil eines Grabmahls von Antoine Eres (1808-1888) aus dem Jahr 1854 (Abb. 33) findet sich eine solche trauernde Statue wieder. Das Grabmahl wurde für eine Familie *Raspail* angefertigt. Die Figur, die sich an das Grab anlehnt, ist vollkommen verhüllt. Die Konturen ihres Gesichts sind unterhalb der Draperie nicht zu erkennen. Das Grab befindet sich am Friedhof *Père-Lachaise* in Paris. Es kann hier also durchaus angenommen werden, dass Louise Bourgeois sich bei der Gestaltung ihrer Marmorskulpturen aus *Red Room (Parents)* (Abb. 31) auf diesen Typus beruft. Allerdings reduziert sie die Körperlichkeit noch viel stärker. Es ist kein Kopf vorhanden, der Abschluss ist einfach eine gerade Fläche, so wie auch die Partie der Füße lediglich einen Balken darstellt. Am unteren Teil des Bettes liegen ein schwarzes Etui für ein Xylophon und eine Spielzeugeisenbahn. Die rote Lokomotive kann allerlei Assoziationen einleiten. Der Zug kann hier als Referenz zum Vater gelesen werden; in einer Analysestunde von Melanie Klein und ihrem Patienten Dick war der Zug das Zeichen für den Vater[141] . Die Lokomotive ist auch bei den

[141] Krauss 1999, S. 62. Krauss beschreibt die Geschichte einer Analysestunde von Melanie Klein, in der die Analytikerin ihrem Patienten Dick, einen Spielzeugzug als Daddy-train vorstellte. Der Zug sollte den Vater repräsentieren und das Kind konnte in einem spielerischen Ablauf das Verhalten seines Vaters darstellen.

Surrealisten ein Symbol für Männlichkeit[142]. Hier gestaltet sich formal ein Gegensatzpaar von einem männlichen und einem weiblichen Symbol, veräußert durch den Behälter für das Xylophon, das danebenliegt[143]. In der strengen Ordnung von *Red Room (Parents)* (Abb. 31) befindet sich ein einziges Element, das die Präsenz eines Kindes in diesem Raum andeutet. Es ist ein kleines weißes Kissen, das sich zwischen die großen Roten gedrängt hat. In einer lateinischen Rundschrift, wie es in der Volksschule gelehrt wird, sind die Worte *je t´aime* auf dem Kissen gestickt.

Red Room (Parents) stellt das Intérieur eines bürgerlichen Schlafzimmers dar. Ein Vergleich mit einer Bühnenausstattung einer Szene aus einem surrealistischen Theaterstück, soll an den Kontext dieser Ausstattung heranführen. Der Theaterregisseur Antonin Artaud (1896-1946) war bis zum Jahr 1926 Mitglied der surrealistischen Gruppe. Für die Aufführung von *Victor ou les Enfants au pouvoir*, einem Stück von Roger Vitrac, gestaltete Artaud im Jahr 1929 das Bühnenbild. Es sollte ein bürgerliches Intérieur darstellen, in dem sich eine dramatische Geschichte abspielt, aber gleichzeitig auch surrealistische Elemente enthalten. Das Schlafzimmer (Abb. 34) ist mit Einrichtungsgegenständen ausgestattet, das sich auch in *Red Room Parents* (Abb. 31) befindet. Es sind dunkle Holzmöbel, ein Doppelbett in der Mitte und der ovale Standspiegel, sowie der Paravent, der mit den Holztüren aus dem Werk von Bourgeois zu vergleichen ist, die sich in beiden Intérieurs befinden. Der Vergleich mit der surrealistischen Bühnengestaltung von Antonin Artaud soll nicht bedeuten, dass *Red Room (Parents)* (Abb. 31) eine surrealistische Szene darstellt. Der Vergleich kann auch auf die Unterschiede aufmerksam machen. Die Gestaltung des surrealistischen Intérieurs, fand Ausdruck in Details, die die Realität verzerrten. Es gab überdimensional große Kerzen und Bilderrahmen ohne Bild, die an einem Seil im Raum hängten, zum Beispiel[144]. In *Red Room (Parents)* erreicht Louise Bourgeois die Verwirrung des Betrachters nicht durch Übersteigerung und Verzerrung der Realität, sondern durch das Einführen von rätselhaften Elementen, dessen symbolischer Gehalt zahlreiche Assoziationen wachrufen. Beide erzielen Verwirrung, wobei Louise

[142] Foster 1993, S. 25.
[143] In den *Cells* sind mehrmals längliche Objekte als Kontrast zu runden bauchigen Objekten zu finden, so auch in *Cell I* zum Beispiel.
[144] Guillaume Fau (Hg.), *Antonin Artaud*, (Ausstellungskatalog, Bibliothèque Nationale de France, 7 November - 4 Februar 2007), Paris 2006, S. 110.

Bourgeois nicht surreale Elemente einbaut, sondern mit Suggestion von Inhalten, die nicht sichtbar sind doch in der Wahrnehmung unbewusst registriert werden, arbeitet. In dem geordneten bürgerlichen Schlafzimmer verweisen die fragwürdigen Details, die verhüllten Körper, der geschlossene schwarze Koffer und das Tropfengebilde über dem Bett auf Ereignisse, die uns hier nicht sichtbar gemacht werden. Durch den Vergleich mit Antonin Artaud´s Bühnenbild für *Victor ou les Enfants au pouvoir* (Abb. 34) lässt sich *Red Room (Parents)* (Abb. 31) als Schauplatz eines bürgerlichen Haushaltes identifizieren. Gleichzeitig zeigt sich hier wie Louise Bourgeois auf formale Kompositionsprinzipien des Theaters zurückgreift. Das Mobiliar gleicht Requisiten. Der provisorische Raum, durch die Holztüren umgrenzt, hat den Anschein einer Mise-en-scène.

Die Farbe Rot dominiert in dieser *Cell*. Der Einsatz dieser Farbe erweckt weitere Assoziationen. Rot ist die Farbe der Liebe, sexueller Leidenschaft und von Blut. In Verbindung mit dem roten Tropfengebilde, das an eine Flüssigkeit erinnert, gewinnt man den Eindruck, dass innerhalb dieser Ordnung, Triebhaftes am Werk sei. Die Worte auf dem Kissen *je t´aime* wiederholen wiederum die Assoziation von Liebe und der Farbe Rot. Bruchstückartig ergibt sich ein Rahmen von Assoziationen, der es ermöglicht, bei Sigmund Freud und den Surrealisten nach ikonographischen Quellen zu suchen.

Hal Foster zu Folge gibt es eine besondere Faszination der Surrealisten mit so genannten Urszenarien, durch die das Kind das Rätsel des Ursprungs der Sexualität, des Individuums und der sexuellen Differenz erkundet. Es sind *Urphantasien*. Dazu zählen, die Fantasie der Verführung, die *Urszene* und die Kastration[145]. Hal Foster zitiert als Beispiele von surrealistischen Künstlern, die sich intensiv mit solchen *Urphantasien* beschäftigten, Max Ernst, Alberto Giacometti und Giorgio de Chirico. Die *Urszene* ist das Moment, bei dem das Kind den elterlichen Koitus observiert. Der Anblick dieser Szene wird als angstvoll erinnert. Freud beschreibt diese Szene, als ein Bild, das geeignet sein müsste, die Überzeugung von der Realität der Kastration zu begründen[146]. Ihre

[145] Foster 1993, S. 57.

[146] Sigmund Freud, StA Bd VIII. Zwei Kinderneurosen, Frankfurt 1982, S. 156 (der Text *Der Traum und die Urszene* ist erstmals 1918 in Wien erschienen in *Aus der Geschichte einer infantilen Neurose*).

Existenz in der Vorstellung ist nicht unbedingt an die Erinnerung an ein reales Geschehen gebunden. Es kann auch ein Zurückfantasieren stattfinden, wobei im Nachhinein diese Szene im Traum oder in der Erinnerung rekonstruiert wird[147]. Freud teilt diese Erkenntnis in einer Schrift von 1918 mit. In der *Traum und die Urszene* aus der Aufsatzreihe *Aus der Geschichte einer infantilen Neurose,* beschreibt Freud wie er mit seinem Patienten über die Analyse eines Traumes zum Bild einer *Urszene* gelangt. Mit Hilfe der Methode der freien Assoziation rekonstruiert der Patient gemeinsam mit dem Analytiker den Ursprung eines Angsttraumes, den der Patient im Alter von vier Jahren hatte[148]. Dabei wird die Erinnerung an eine Szene erweckt, die der Patient im Alter von ein und halb Jahren bezeugt haben muss. Dabei befand er sich im Schlafzimmer seiner Eltern. Er erwachte und erblickte seine Eltern während dem Geschlechtsverkehr, wobei seine Sicht auf die Genitalien fiel. Die komplexen Abfolgen der Analyse können hier nicht erläutert werden. Entscheidend ist, dass der Anblick dieser bestimmten Szene später (im Alter von 4 Jahren) einen Angsttraum auslöst, den der Patient wiederum Jahre später in der Analyse in Erinnerung ruft. Der Schrecken, den diese *Urszene* auslöst, ist auf einen Wunsch zurückzuführen, bei dem das Kind ein sexuelles Begehren empfindet und dessen Befriedigung vom Vater ersehnt. In der Beobachtung des sexuellen Verkehrs seiner Eltern, erlebt das Kind den Beweis für die Kastration, da hier das kastrierte Geschlecht der Mutter, als Voraussetzung für die sexuelle Befriedigung durch den Vater bezeugt wird. Die Angst vor der eigenen Kastration mündet in der Verdrängung des Wunsches. Der Angsttraum ist später Ausdruck dieses unbewussten Konfliktes[149].

Das Bild dieser *Urszene*, rekonstruiert der Patient während der Analyse. Freud spricht von einer Konstruktion dieser Szene, da sie vom Patient auch aus der

---

[147] Freud, Der Traum und die Urszene 1918, S. 176. Freud zu Folge, lasse sich diese *Urszene* besonders häufig bei der Analyse von neurotischen Kindern nachweisen. Ob es sich um eine Fantasie oder um die reale Erinnerung an eine solche Szene handelt ist dabei nicht entscheidend Die Beschreibungen der Patienten zeigten auffällige Übereinstimmungen.

[148] Im Alter von vier Jahren befindet sich das Kind auf der Höhe der phallischen Phase. In dieser Phase entwickeln sich eine Reihe von Vorstellungen, die mit dem Wunsch den einen Elternteil zu besitzen und den Anderen zu eliminieren einhergehen. Die Angst vor den eigenen inzestuösen Wünschen findet Ausdruck in der Kastrationsangst beim Knaben und in der Angst vor genitaler Verletzung beim Mädchen. Siehe zum Ödipuskomplex: Leupold-Löwenthal 1986, S. 234/237.

[149] Freud, Der Traum und die Urszene 1918, S. 155.

Beobachtung eines anderen Paares beim Geschlechtsverkehr heraus, erst im Nachhinein auf die Eltern übertragen werden kann. Die *Urszene* ist somit die Antwort auf eine Neugier des Kindes von der Sexualität. Der *Urszene* wird ein universeller Charakter zugeschrieben. Sie ist nicht nur in der Vorstellung dieses einen Patienten vorhanden. Durch die Assoziation der einzelnen Elemente, die die Komposition des Inneren von *Red Room (Parents)* (Abb. 31) bestimmen, lässt sich diese *Cell* als Referenz zur *Urszene* begreifen. Das Bett der Eltern ist in Rot getaucht, was für Liebe und Verführung steht. Über dem Bett hängt das flüssige Element, was Triebhaftigkeit suggeriert. Der Spiegel gegenüber des Bettes, aber auch der Betrachter selbst, der direkt auf das Bett blickt, wenn er sich ins Innere dieser *Cell* begibt, was nötig ist, will man etwas von der Szene erblicken, fügen das Element des Blickes dazu. In der Mitte des Bettes liegt der kleine weiße Polster, der das Kind repräsentiert, die Größe des Kissens aber auch die Schrift deuten das an. Der Wunsch nach Nähe, der vom Kind ausgeht, wird hier durch die Worte *je t´aime* ausgedrückt. Die Marmorfiguren auf den Kommoden können in diesem Fall auch für das Moment der Verdrängung stehen. Sie symbolisieren das Verborgene, in dem ihr Antlitz verhüllt ist. Es gelingt hier Louise Bourgeois mit wenigen Elementen die Stimmung einer solchen *Urszene* zu vermitteln. Liebe und Begehren, die Dreiecksbeziehung der Eltern mit dem Kind und das Moment der Verdrängung bestimmen den Inhalt von *Red Room (Parents)* (Abb. 31). Wie unterschiedlich Louise Bourgeois dieselben Themen wie die Surrealisten darstellt, kann durch einen Vergleich veranschaulicht werden. Es handelt sich um eine Collage aus Max Ernst´s *La Femme 100 têtes* (Abb. 35) von 1929[150]. Die Darstellung zeigt drei Figuren als Akteure in dieser Szene. Ein aufrecht stehender Mann ist zu erkennen, im Bett daneben sieht man eine sitzende Frau und im Vordergrund befindet sich ein Junge. Sie werden hier als Vater, Mutter und Kind identifiziert. Die Szene weist wie *Red Room (Parents)* (Abb. 31) das Moment der Verführung auf, in beiden Fällen ist das Bett als Ort der Sexualität ausschlaggebend. Max Ernst berichtet diese Szene geträumt zu haben. Seine Gefühle dem Mann gegenüber sind ablehnend, er bezeichnet ihn als obszöne Figur, wodurch er die Position des Kindes, das die *Urszene* beobachtet

[150] Es handelt sich dabei um eine Serie von Collagen, die aus Bildern aus dem 19. Jahrhundert zusammengefügt sind.

einnimmt[151]. Rechts von der männlichen Gestalt steht ein riesiges Auge, das das Voyeuristische an diesem Geschehen unterstreicht. Doch wie in der Szene von Louise Bourgeois wird das schreckhafte Moment dieses Sehens, durch eine Verhüllung des Blickes vermittelt. Bei Ernst verdeckt das Kind sich die Augen, bei Louise Bourgeois zieren zwei kopflose Gestalten die Szene. Diese gesamte Darstellung dieser *Urszene* bei Max Ernst (Abb. 35) wirkt wie aus traumhaften Elementen zusammengesetzt, was durch die Technik der Collage verstärkt zum Ausdruck kommt. Ein Hase befindet sich neben einem Stuhl, eine Flasche auf dem Tisch ist überdimensional groß. Die Perspektive ist verzerrt.

Nicht so bei Louise Bourgeois. Ihre Szene wirkt nicht wie aus einem surrealen Traum nachgebildet. Die Perspektive ist stimmig, Symmetrie beherrscht *Red Room (Parents)* (Abb. 31).Die Szene gewinnt einen Realitätscharakter, nicht nur dadurch, dass sie sich in Lebensgröße vor dem Betrachter erstreckt, sondern auch dadurch, dass die Motive die sie beinhaltet, auf den ersten Eindruck alltäglich wirken. Die verwirrenden Elemente offenbaren sich auf subtile Weise erst bei genauerem Hinsehen.

Die Darstellung der *Urszene* weist wieder entscheidende Merkmale auf, die bereits beim Unheimlichen und den Objets-trouvés auftraten. Sie symbolisiert eine Angst, die auf ein Erlebnis aus der Kindheit zurückzuführen ist, welches in Folge verdrängt wurde. Es geht auch bei der *Urszene* um das Begehren des Kindes, das in einer Kastrationsangst endet, also um einen nicht erfüllten Wunsch des Kindes.

[151] Foster 1993, S. 76.

Schlusswort:

Die *Cells* stellen auf zwei Ebenen eine Auseinandersetzung mit der Psychoanalyse dar. Als *Dream scene* führen sie den Betrachter an ein Environment heran, dass ihn über Analogien zum Traum, auf ein Phänomen, das einem Vorgang im Unbewussten unterliegt, aufmerksam macht. Auch auf ikonographischer Ebene behandeln die *Cells* das Phänomen der Verdrängung. Das verbindende Element zwischen beiden Ebenen, stellt das Unheimliche dar. Über die Veranschaulichung des Unheimlichen, wird der Betrachter auf seine Psychodynamik sensibilisiert. Erst in einem zweiten Schritt, können die Angstdarstellungen in den *Cells*, als Momente der Verdrängung gelesen werden. Als Beispiele dieser Ängste aus der Kindheit, wurden die Darstellungen der *Urszene* und einer Reihe von unheimlichen Motiven veranschaulicht.

Die Auseinandersetzung mit der Psychoanalyse wurde immer über einen Vergleich mit den Surrealisten eingeführt. Die Parallelen zwischen den *Cells* und Werken der Surrealisten, die aufgezeigt wurden, haben es ermöglicht, die *Cells* in einem kunsthistorischen Kontext zu verorten. In Zukunft können diese Vergleiche wiederum Ausgangspunkt für eine Untersuchung der Unterschiede zwischen dem Werk von Bourgeois und der Kunst der Surrealisten sein.

Auf formaler Ebene haben Vergleiche mit früheren Werken aus dem Oeuvre von Bourgeois und Werken von Auguste Rodin, Constantin Brancusi, Alberto Giacometti, Max Ernst, Antonin Artaud und Antoine Etex gezeigt, was für unterschiedliche Stilstufen die *Cells* verbinden. Das Prinzip der Wiederholung und Deklination, wobei Louise Bourgeois immer wieder auf Inhalte und Formen zurückgreift, die sie in ihrem Frühwerk entwickelt hat, um diese einer konstanten Abwandlung zu unterziehen, konnte als Charakteristikum Bourgeois' Schaffen erläutert werden, wobei die *Cells* diese Methode besonders gut veranschaulichen, da sie einen Kulminationspunkt in Louise Bourgeois' Werk darstellen. Außerdem sind die *Cells* von formalen Kontrasten durchzogen.
Das Werk von Bourgeois ist ohne den Surrealisten nicht denkbar, ihre

Beschäftigung mit Phänomenen der menschlichen Psyche gründet zweifelsohne in ihrer Kenntnis der Kunst der Surrealisten. Allerdings muss an dieser Stelle noch hinzugefügt werden, dass die Ideologien der Gruppe um André Breton und die von Louise Bourgeois völlig unterschiedlich sind. Breton geht es um die Befreiung des Unbewussten: " Je crois à la résolution future de ces deux états, en apparence si contradictoires, que sont le rêve et la réalité, en une sorte de réalité absolue, de *surréalité*", schreibt er im ersten *Manifeste du Surréalisme* von 1924 (S. 23). Während für Breton die Rückkehr zur Kindheit als mögliche Flucht vor dem Realitätsprinzip verstanden wird, ist für Louise Bourgeois die Kindheit die Quelle unbewusster Konflikte und es gilt diese Konflikte mit Hilfe der Realität, zu der ihrer Ansicht nach die Kunst dazu gehört, zu bewältigen. Es lässt sich auch eine gewisse Ironie im Umgang mit der Psychoanalyse bei Louise Bourgeois nicht leugnen. All zu offensichtlich bezieht sie sich in manchen Fällen, wie bei der Darstellung der Spinne zum Beispiel oder dem Werk *The Destruction of the Father* (1974) direkt auf die Texte von Sigmund Freud, behauptet aber dabei es handle sich um Illustrationen ihres Lebens. Louise Bourgeois sieht sich als Einzelgängerin und hat nie einen gesellschaftspolitischen Anspruch erhoben mit ihrer Kunst, wie es von André Breton gemacht wurde. Immer wieder betont sie, ihre Kunst sei in erster Linie die Möglichkeit die Form und das Material zu erproben, was sich anhand der Deklinationen in ihrem Werk veranschaulichen lässt. Aus Respekt für diese große Künstlerin soll hier noch erwähnt werden, dass sie mittlerweile das stolze Alter von 98 Jahren erreicht hat und immer noch künstlerisch produktiv ist.

BIBLIOGRAPHIE

Literaturverzeichnis:

Ahrens 1994
Carsten Ahrens, „Glass house no secret j´y suis, j´y reste", in: Carl Haenlein (Hg.), *Louise Bourgeois. Skulpturen und Installationen* (Ausstellungskatalog, Kestner-Gesellschaft, Hannover), Hannover 1994, S. 11-17.

Bachelard 1987
Gaston Bachelard, Die Poetik des Raumes, Frankfurt am Main 1987.

Bahtsetzis 2005
Sotirios Bahtsetzis, Geschichte der Installation. Situative Erfahrungsgestaltung in der Kunst der Moderne, phil. Diss., Fakultät I der Geisteswissenschaften der technischen Universität Berlin, Berlin 2005.

Bal 2003
Mieke Bal, „Anthropometamorphose – Sich verzweigende Pfade und Kristalle in Louise Bourgeois´ Philosophie der Temporalität", in: Beatrice E. Stammer u.a. (Hg.), *Louise Bourgeois. Intime Abstraktionen* (Ausstellungskatalog, Akademie der Künste, Berlin), Berlin 2003, S. 117-131.

Bal 2001
Mieke Bal, Louise Bourgeois´ Spider. The architecture of art – writing, Chicago/London 2001.

Bernadac /Storsve 2008
Marie-Laure Bernadac/Jonas Storsve(Hg.), *Louise Bourgeois* (Ausstellungskatalog, Centre national d´art et de culture Georges Pompidou, Paris), Paris 2008.

Bernadac 2006
Marie-Laure Bernadac, Louise Bourgeois, Paris 2006.

Bernadac/Obrist 2001
Marie-Laure Bernadac/ Hans-Ulrich Obrist (Hg.), Louise Bourgeois. Destruction of the father /reconstruction of the father. Writings and interviews 1923-1997, London 1998.

Bernadac/ Bronfen 2000
Marie-Laure Bernadac/Elisabeth Bronfen, Louise Bourgeois. The insomnia drawings, Zürich/New York 2000.

Bishop 2005
Claire Bishop, Installation Art. A Critical History, London 2005.

Breton 1963
André Breton, Manifestes du Surréalisme, Paris 1963.

Bürger 1996
Peter Bürger, Der französische Surrealismus. Studien zur avantgardistischen Literatur/Um Neue Studien erweiterte Ausgabe, Frankfurt am Main 1996.

Catoir 1994
Barbara Catoir, „»No exit« - Der Raum im Werk von Louise Bourgeois“, in: Carl Haenlein (Hg.), *Louise Bourgeois. Skulpturen und Installationen* (Ausstellungskatalog, Kestner-Gesellschaft, Hannover), Hannover 1994, S. 109-115.

Crone/Schaesberg 1998
Rainer Crone/Petrus Graf Schaesberg (Hg.), Louise Bourgeois. Das Geheimnis der Zelle, München 1998.

Duby/Duval
Georges Duby/Jean-Luc Duval (Hg.), Skulptur. Von der Renaissance bis zur Gegenwart. 15. bis 20. Jahrhundert, Köln 2006.

Fau 2006
Guillaume Fau (Hg.), *Antonin Artaud*, (Ausstellungskatalog, Bibliothèque Nationale de France, 7 November - 4 Februar 2007), Paris 2006.

Foster 1993
Hal Foster, Compulsive Beauty, Cambridge (Mass.) 1993.

Fraunberger 2008
Andreas Fraunberger, Die Darstellung des Unbewussten im Avantgardefilm, Diss. Akademie der Bildenden Künste Wien, Wien 2008.

Freud 1991
Sigmund Freud, Die Traumdeutung, Frankfurt am Main 1991 (Erstausgabe Wien 1900).

Freud 1982
Sigmund Freud, Studienausgabe Band III. Psychologie des Unbewußten, Frankfurt am Main 1982.

Sigmund Freud, Studienausgabe Band IV. Psychologische Schriften, Frankfurt am Main 1982.

Sigmund Freud, Studienausgabe Band V, Sexualleben, Frankfurt am Main 1982.

Sigmund Freud, Studienausgabe Band VI. Hysterie und Angst, Frankfurt am Main 1982.

Sigmund Freud, Studienausgabe Band VIII. Zwei Kinderneurosen, Frankfurt am Main 1982.

Freud 1923
Sigmund Freud, Totem et Tabou, Paris 1923 (Erstausgabe Wien 1912/1913).

Freud 1910
Sigmund Freud, Eine Kindheitserinnerung des Leonardo Da Vinci, Wien/Leipzig 1910.

Gauthier 1980
Xavière Gauthier, Surrealismus und Sexualität, Paris 1980.

Giamperi-Deutsch 1992
Patrizia Giamperi-Deutsch, Freuds Theorie in der zeitgenössischen Kunst, in: Peter Weibel u.a. (Hrsg.), Kontinuität und Identität, Wien 1992.

Georgen/Muysers 2006
Theresa Georgen/Carola Muysers (Hg.), Bühnen des Selbst. Zur Autobiographie in den Künsten des 20. und 21. Jahrhunderts, Kiel 2006.

Gombrich 2003
Ernst Gombrich, "Sigmund Freud und die Theorie der Künste", in: Ernst Gombrich, das Gombrichbuch. Ausgewählte Texte zu Kunst und Kultur, Berlin 2003 (Erstauflage 1990 aus den „Sigmund Freud Vorlesungen 1970-88“), S. 189-209.

Gorovoy/Asbaghi 1997
Jerry Gorovoy/Pandora Tabatabai Asbaghi (Hg.), *Louise Bourgeois. Blue Days and Pink Days* (Ausstellungskatalog, Fondazione Prada, Milano), Milan 1997.

Held/Schneider 2007
Jutta Held/Norbert Schneider (Hg.), Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstandsbereiche – Institutionen – Problemfelder, Köln 2007.

Herding 2006
Klaus Herding/Gerlinde Gehrig (Hg.), Orte des Unheimlichen. Die Faszination verborgenen Grauens in Literatur und bildender Kunst, Göttingen 2006.

Hirsch 2006
Mathias Hirsch, Das Haus. Symbol für Leben und Tod, Freiheit und Abhängigkeit, Gießen 2006.

Jahn 1999
Andrea Jahn, Louise Bourgeois. Subversionen des Körpers. Die Kunst der 40er bis 70er Jahre, Berlin 1999 (erstmals erschienen als Diss., Universität von Trier 1997).

Kaprow 1966
Allan Kaprow, Assemblages, Environments and Happenings, New York 1966.

Kellein 1999
Thomas Kellein (Hg.), *Louise Bourgeois. Spinnen, Einzelgänger, Paare* (Ausstellungskatalog, Kunsthalle Bielefeld, Bielefeld), Bielefeld 1999.

Kemp 1998
Wolfgang Kemp, Beziehungsspiele. Versuch einer Gattungspoetik des Interieurs, in: Sabine Schulz (Hg.), innenleben. Die Kunst des Interieurs. Vermeer bis Kabakov, Ostfildern-Ruit 1998, S.17-29.

Kraft 2008
Hartmut Kraft (Hrsg.), Psychoanalyse, Kunst und Kreativität (3.Auflage), Berlin 2008.

Krauss 1999
Rosalind Krauss, Bachelors, Cambridge (Mass.)/London 1999.

Krauss 1981
Rosalind Krauss, Passages in Modern Sculpture, Cambridge (Mass.)/London 1981 (Erstausgabe Kanada 1977).

Lacan 1996
Norbert Haas (Hg.), Das Werk von Jacques Lacan. Schriften I (4. Auflage), Wien 1996.

Larrath-Smith 2005
Philip Larratt-Smith, „Der scharlachrote Buchstabe“, in: Gerald Matt/Peter Weiermair (Hg.), *Louise Bourgeois. Aller-Retour. Zeichnungen und Skulpturen* (Ausstellungskatalog, Kunsthalle Wien), Wien 2005, S. 14-18.

Leigh 1994
Christian Leigh, „The Earrings of Madame B…: Louise Bourgeois and the reciprocal terrain of the uncanny”, in: Charlotta Kotik (Hg.), *Louise Bourgeois. The locus of memory. Works 1982-1993* (Ausstellungskatalog, Brooklyn Museum), New York 1994, S. 51-69.

Leupold-Löwenthal 1986
Harald Leupold-Löwenthal, Handbuch der Psychoanalyse, Wien 1986.

Lippard 1976
Lucy R. Lippard, Feminist Essays on Women´s art, New York 1976.

Loreck 2003
Hanne Loreck, „Der indiskrete Raum oder Das Parfüm mit dem Geruch von Füße”, in: Beatrice E. Stammer u.a. (Hg.), *Louise Bourgeois. Intime Abstraktionen* (Ausstellungskatalog, Akademie der Künste, Berlin), Berlin 2003, S. 35-42.

Matt/Weiermair 2005
Gerald Matt/Peter Weiermair (Hg.), *Louise Bourgeois. Aller-Retour. Zeichnungen und Skulpturen* (Ausstellungskatalog, Kunsthalle Wien), Wien 2005.

Matt 2005
Gerald Matt, "Gerald Matt im Gespräch mit Louise Bourgeois", in: Gerald Matt/Peter Weiermair (Hg.), *Louise Bourgeois. Aller-Retour. Zeichnungen und Skulpturen* (Ausstellungskatalog, Kunsthalle Wien), Wien 2005, S. 8- 9.

Meyer-Thoss 1992
Christiane Meyer-Thoss, Louise Bourgeois. Konstruktionen für den freien Fall, Zürich 1992.

Neri 1997
Louise Neri, „The Personal Effects of a Woman with no Secrets", in: o.A., *Louise Bourgeois. Nyare verk. Recent works* (Ausstellungskatalog, Malmö Konsthall), Malmö 1998, S. 81 – 88.

Nicoletta 2005
Julie Nicoletta, „Louise Bourgeois´s femmes-maisons: Confronting Lacan", in: Norma Broude/Mary D. Garrard (Hg.), Reclaiming female Agency. Feminist Art History after Postmodernism, Berkeley/Los Angeles 2005.

Nixon 2008
Mignon Nixon, „ Reconstruire le passé: Louise Bourgeois et la psychanalyse", in: Marie-Laure Bernadac/Jonas Storsve(Hg.), *Louise Bourgeois* (Ausstellungskatalog, Centre national d´art et de culture Georges Pompidou, Paris), Paris 2008, S. 242-247.

Nixon 2005
Mignon Nixon, Fantastic Reality. Louise Bourgeois and a Story of Modern Art, Cambridge (Mass.)/London 2005.

O´Doherty 1996
Brian O´Doherty, In der weißen Zelle. Inside the White Cube, Berlin 1996**.**

Panofsky 1996
Erwin Panofsky, Sinn und Deutung in der bildenden Kunst. (Menaning in the Visual Arts), (erstmals erschienen New York 1955), Köln 1996.

Potts 2008
Alex Potts, „La sculpture hybride", in: Marie-Laure Bernadac/Jonas Storsve(Hg.), *Louise Bourgeois* (Ausstellungskatalog, Centre national d´art et de culture Georges Pompidou, Paris), Paris 2008, S. 272-280.

Probst 1997
Ursula Maria Probst, Louise Bourgeois´ Marmorwerke der 80er. Die Transformation in der skulpturalen Gestaltung, phil. Dipl., Universität Wien 1997.

Rebentisch 2003
Juliane Rebentisch, die Ästhetik der Installation, Frankfurt am Main 2003.

Reiss 1999
Julie H. Reiss, From Margin to Center. The Spaces of Installation Art, Cambridge (Mass.)/London 1999.

Rosenthal 2003
Mark Rosenthal, Understanding Installation Art. From Duchamp to Holzer, München/Berlin/London/New York 2003.

Schwartzman 2003
Allan Schwartzman, o.T., in: Robert Storr/Paulo Herkenhoff/ Allan Schwartzman, Louise Bourgeois 2003, S. 95-103.

Segal 1996
Hanna Segal, Traum, Phantasie und Kunst, Stuttgart 1996 (erstmals erschienen New York/London 1991).

Stammer 2003
Beatrice E. Stammer u.a. (Hg.), *Louise Bourgeois Intime Abstraktionen* (Ausstellungskatalog, Akademie der Künste, Berlin), Berlin 2003.

Storr 2004
Robert Storr, „An den Rändern der Nacht“, in: Eva Keller/Regula Malin (Hg.), *Louise Bourgeois. Emotions Abstracted. Werke/Works 1941-2000* (Ausstellungskatalog, Daros Exhibition, Zürich), Zürich 2004, S. 33-41.

Storr 2003
Robert Storr/Paulo Herkenhoff/ Allan Schwartzman, Louise Bourgeois o.A. 2003.

Sultan 1994
Terrie Sultan, „Redefining the terms of engagement: the art of Louise Bourgeois“, in: Charlotta Kotik (Hg.), *Louise Bourgeois. The locus of memory. Works 1982-1993* (Ausstellungskatalog, Brooklyn Museum), New York 1994, S. 28-50.

Waldmann 1992
Diane Waldmann, Collage, Assemblage, and the Found Object, London 1992.

Weiermair 1989
Peter Weiermair (Hg.), Louise Bourgeois, Frankfurt am Main 1989.

Werner 2003
Gabriele Werner, „Zerstörung(en) des mathematischen Modells“, in: Beatrice E. Stammer u.a. (Hg.), *Louise Bourgeois. Intime Abstraktionen* (Ausstellungskatalog, Akademie der Künste, Berlin), Berlin 2003, S. 35-42.

Wright 1992
Elisabeth Wright (Hg.), Feminism and Psychoanalysis. A Critical Dictionary, Cambridge (Mass.), 1992.

Serpentine Gallery 1998
Anon., *Louise Bourgeois* (Ausstellungskatalog, Serpentine Gallery, London), London 1998.

Xenakis 1998
Mâkhi Xenakis (Hg.), Louise Bourgeois. L´aveugle guidant l´aveugle, Arles 1998.

Publikationen aus Zeitschriften:

Krauss 1979
Rosalind Krauss, “Sculpture in the Expanded Field”, in: *October,* Vol. 8, 1979, S. 30-44.

Nixon 1995
Mignon Nixon, "Bad Enough Mother", in: *October* 71, Winter 1995, S. 71-92.

Potts 1999
Alex Potts, „Louise Bourgeois. Sculptural Confrontations”, in: *Oxford Art Journal*, 22. 02. 1999, S. 37-53.

Publikationen aus dem Internet:

Robinson 1997
Hilary Robinson, „Looking at Bourgeois through Irigaray´s gesturing towards the mother”, in: *n.paradoxa*, 03. 05. 97, (11. 09. 2008), URL: http://web.ukonline.co.uk/n.paradoxa/bourgeo1.htm

Saatchi Gallery 2009
o.A., “Louise Bourgeois at the Hirschhorn Museum, Washington D.C”, in saatchi-gallery.co.uk, 25.04. 2009, (04.05. 2009), URL: http://www.saatchi-gallery.co.uk/blogon/art_news/louise_bourgeois_at_the_hirshhorn_museum_washington_dc/5540.

Der Standard
Michael Freund, “Fortsetzung der Entdeckungsreise”, in: Der Standard (Album), 22. 11. 2003, (21. 05. 2009), URL: http://www.freud-museum.at/d/inhalt/pressespiegel/DerStandard_L.%20Bourgeois.doc

Dokumentarfilm:

Camille Guichard, Louise Bourgeois, Arte France Développement 2008.

Abb. 1: Louise Bourgeois, *Personnages*, 1950, Holz, Peridot Gallery New York

Abb. 2: Louise Bourgeois, *Figure endormie* (in der Mitte), 1950, Holz,
Peridot Gallery New York

Abb. 3: Alberto Giacometti, *Drei Personen auf einer Wiese*, 1930, zerstört

Abb. 4: Louise Bourgeois, *Cell I*, 1991, Glas, Stoffe, Holz, Metall,
210,8 x 243,8 x 274,3 cm, Privatsammlung der Künstlerin

Abb. 4: Louise Bourgeois, *Cell I* Détail, 1991, Glas, Stoffe, Holz, Metall, 210,8 x 243,8 x 274,3 cm, Privatsammlung der Künstlerin

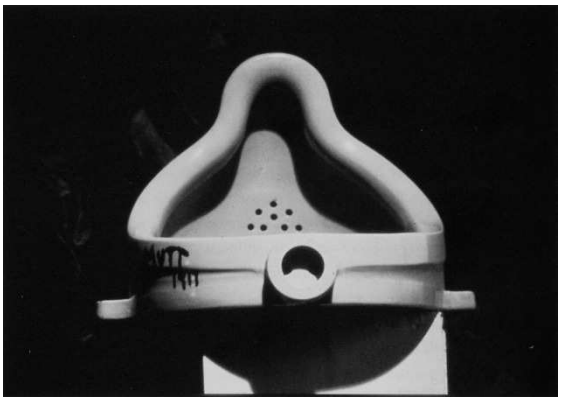

Abb. 5: Sturtevant, *Duchamp Fontaine*, 1973, readymade (Urinal), 36 x 38, 75 x 40 cm, Galerie Thaddeus Ropac Paris

Abb. 6: Louise Bourgeois, *Cell (You Better Grow Up)*, 1993, Stahl, Glas, Marmor, Keramik, Holz, 210,8 x 208,3 x 212,1 cm, Privatsammlung der Künstlerin

Abb. 6: Louise Bourgeois, *Cell (You Better Grow Up)* Détail, 1993, Stahl, Glas, Marmor, Keramik, Holz, 210,8 x 208,3 x 212,1 cm, Privatsammlung der Künstlerin

Abb. 7: Auguste Rodin, *Les mains d´amants*, 1904, Marmor, o.A., Musée Rodin Paris

Abb. 8: Louise Bourgeois, *Cell (Hands and Mirror*), 1995, Marmor, Metall, Spiegel, 160 x 121, 9 x 114, 3 cm, Sammlung Barbara Lee

Abb. 8: Louise Bourgeois, *Cell (Hands and Mirror*) Détail, 1995, Marmor, Metall, Spiegel, 160 x 121, 9 x 114,3 cm, Sammlung Barbara Lee

Abb. 9: Louise Bourgeois, *Cell III*, 1991, Metall, Marmor, Holz, 281,9 x 331,4 x 419,4 cm, Ydessa Hendeles Art Foundation Toronto

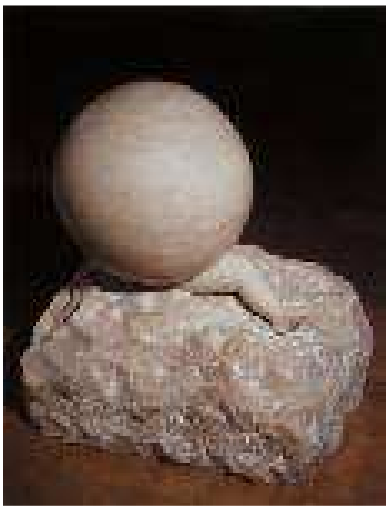

Abb.10: Louise Bourgeois, *Sans Titre (Avec pied)*, 1989, Marmor, 76, 2 x 66 x 55,3 cm, Corcoran Gallery of Art Washington D.C.

Abb. 11 : Louise Bourgeois, *Nature Study*, 1984-1994, Marmor, Stahl (Sockel), 87,6 x 44,4 x 58,1 cm, Privatsammlung

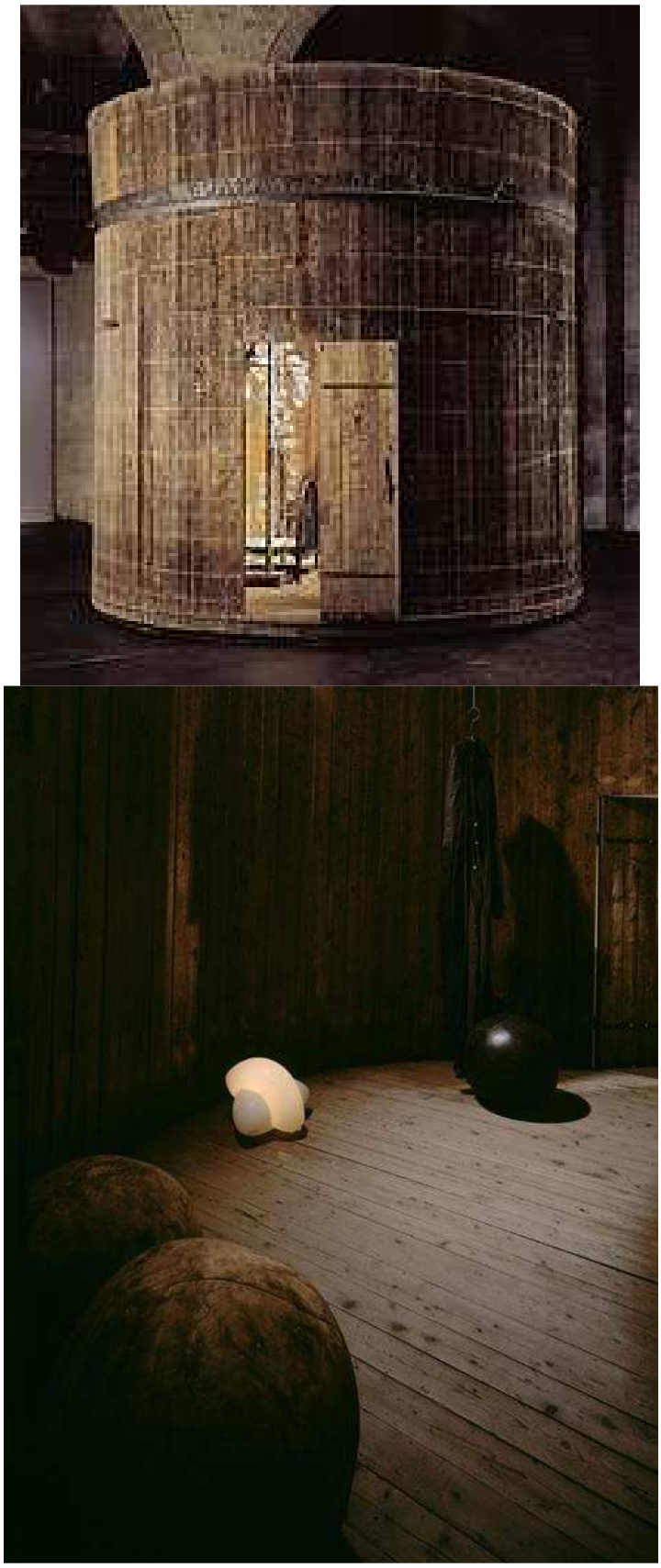

Abb. 12: Louise Bourgeois, *Precious Liquids*, 1992, Holz, Stahl, Glas, Alabaster, Stoff, Wasser, 426,7 cm Höhe/ 445 cm Durchmesser,
Le Centre national d´Art et de Culture Georges Pompidou Paris

Abb. 13: Louise Bourgeois, *Cell (Three White Marble Spheres),* 1993, Stahl, Glas, Marmor, Spiegel, 213,3 x 213,3 x 213,3 cm, Saint Louis Art Museum Missouri

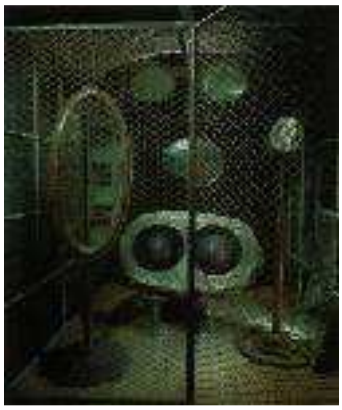

Abb. 14: Louise Bourgeois, *Cell (Eyes and Mirrors),* 1989-93, Marmor, Spiegel, Stahl, Glas, 236,2 x 210,8 x 218,5 cm, The Tate Gallery London

Abb. 15: Louise Bourgeois, *Bullet Hole*, 1992, Stahl, Glas, Holz, Pilze, 228,6 x 259 x 180,3 cm, Privatsammlung der Künstlerin

Abb. 16: Louise Bourgeois, *Cell (Glass Spheres and Hands*), 1990-93, Glas, Marmor, Holz, Metall, Stoffe, 218,4 x 218,4 x 210,8 cm, National Gallery of Victoria Melbourne

Abb. 17: Louise Bourgeois, *Cell VI*, 1991, Holz, Metall, 160 x 114,3 x 114,3 cm, Sammlung der Künstlerin

Abb. 18: Louise Bourgeois, *Le Trani Épisode*, 1971, Gips, Latex,
41,9 x 58,7 x 59 cm, o.A.

Abb. 19: Constantin Brancusi, *Princess X*, 1916, Bronze,
Centre National d´Art et de Culture Georges Pompidou Paris

Abb. 20: Louise Bourgeois, *Fillette*, 1968, Latex, 59,5 x 26,5 x 19,5 cm,
Robert Miller Gallery New York

Abb. 21: Bourgeois, *Henriette*, 1985, Bronze, 152,4 x 33 x 30,4 cm, o.A.

Abb. 22: Louise Bourgeois, *Legs*, 1986, Kautschuk, 312,4 x 5,1 x 5,1 cm, oA

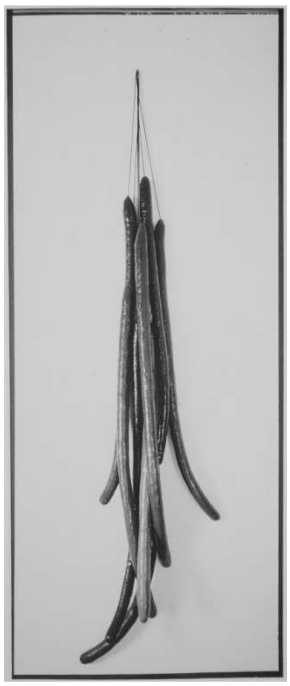

Abb. 23: Eva Hesse, *Several*, 1965, Acryl, Kautschuk, papier-mâché,
33,1 x 4,3 x 2,8 cm, Privatsammlung

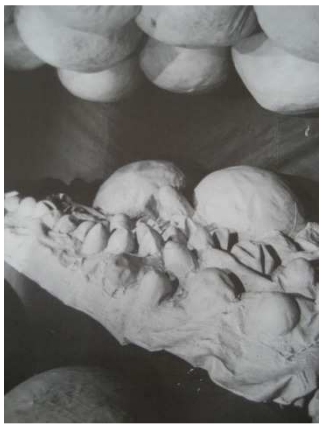

Abb. 24: Louise Bourgeois, *The Destruction of the Father*, 1974, Latex, Gips, mixed media, 237,8 x 363,3 x 248,7 cm, o.A.

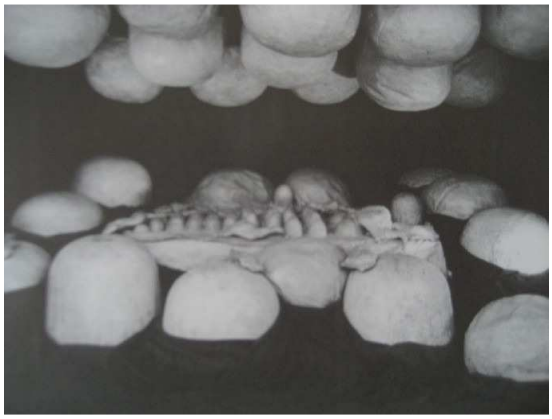

Abb. 25: Louise Bourgeois, *Le Repas du soir*, 1974, Latex, Gips, Holz, Textil, rotes Licht, 237,8 x 363,3 x 248,7 cm, 112 Gallery Greene Street New York

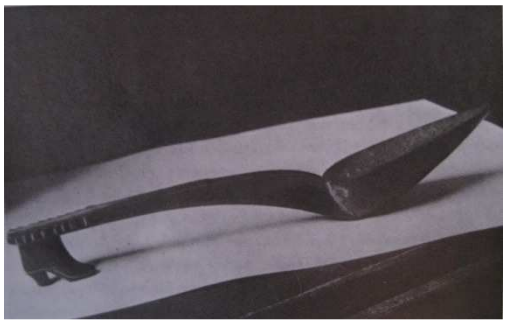

Abb. 26: Man Ray, *From a Little Shoe That Was Part of It*, 1934,
Fotografie von Holz Löffel (Objet-trouvé), o.A.

Abb. 27: Louise Bourgeois, *Cell (Choisy)*, 1990-93, Marmor, Metall, Glas, 306 x 170,2 x 241, 3 cm, Ydessa Hendeles Art Foundation Toronto

Abb. 28: Louise Bourgeois, *Cell (Arch of Hysteria*), 1992-93, Stahl, Bronze, Gußeisen, Stoffe, 302, 3 x 368,3 x 304,8 cm, Centro Andaluz de Arte Contemporaneo Sevilla

Abb. 29: Louise Bourgeois, *Spider*, 1997, Stahl, Teppich, Holz, Glas, Stoff, Gummi, Silber, Gold, Knochen, 477,5 x 685,8 x 436,8 cm, Dia:Beacon Beacon New York

Abb. 30: Louise Bourgeois, *Spider*, 1997, Stahl, Teppich, Holz, Glas, Stoff, Gummi, Silber, Gold, Knochen, 477,5 x 685,8 x 436,8 cm, Privatsammlung (Cheim and Read) New York

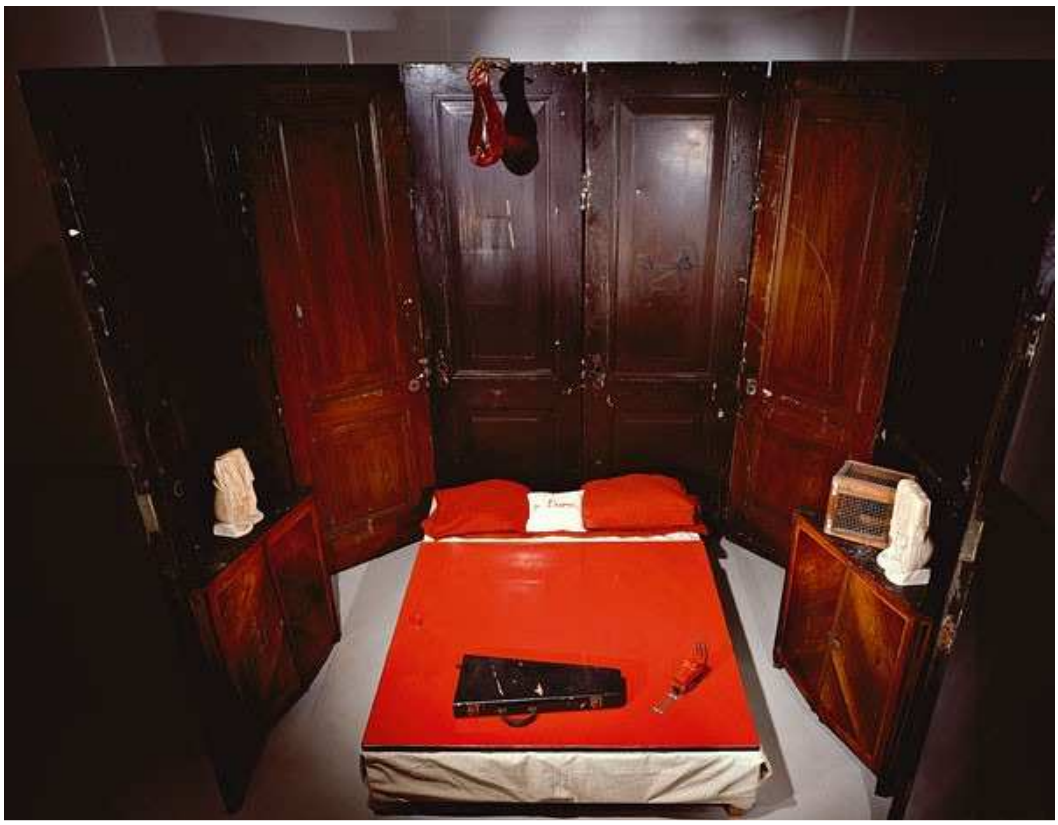

Abb. 31: Louise Bourgeois, *Red Room (Parents*), 1994, Holz, Metall, Stoffe, Spiegel, 210 x 353 x 274 cm, Privatsammlung Schweiz

Abb. 32: Louise Bourgeois, *Red Room (Child)*, 1994, Holz, Metall, Garn, Glas, 210,8 x 353 x 274 cm, Musée d´Art Contemporain de Montréal

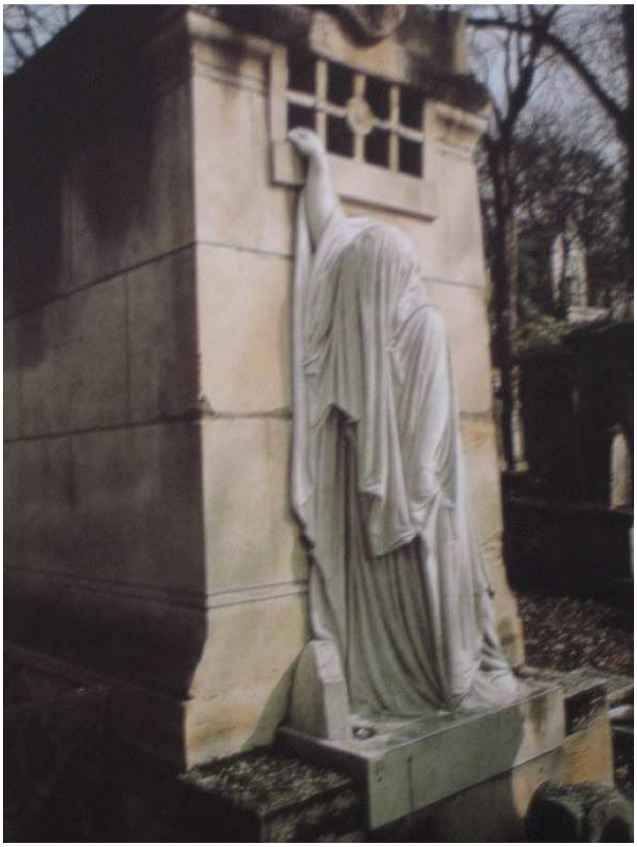

Abb. 33: Antoine Etex, *Grab der Familie Raspail*, 1854, Marmor, Père-Lachaise Paris

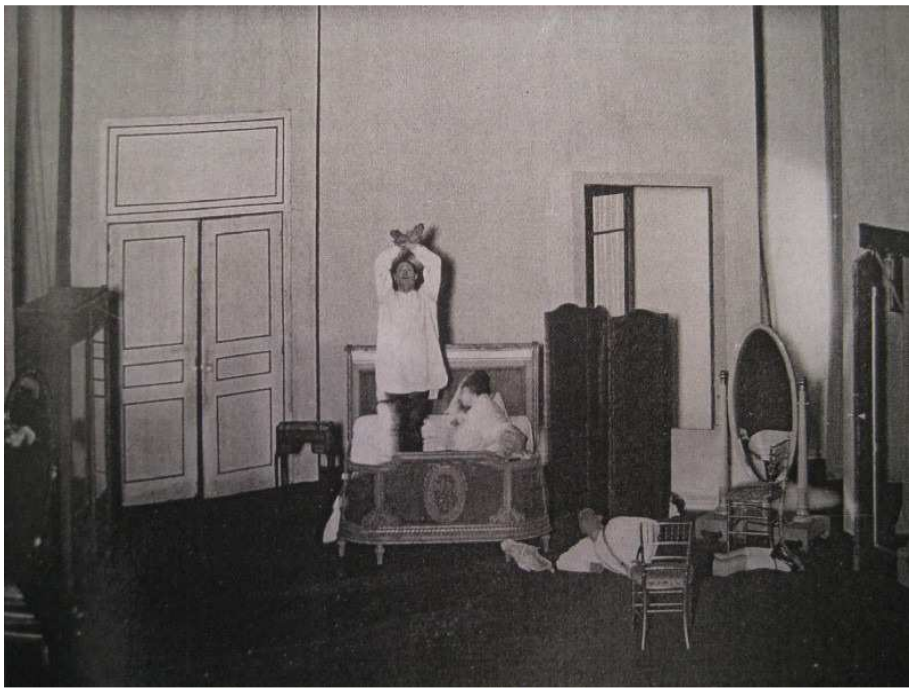

Abb. 34: Antonin Artaud, *Bühnenbild für Victor ou les Enfants au pouvoir*, 1929, Fotografie, 17 x 23 cm, BNF Paris

Abb. 35: Max Ernst, *L´immaculé conception manquée* (*La Femme 100 têtes),* 1929, Collage, Éditions du Carrefour Paris

Abb. 36: Gruppe der Surrealisten, *Internationale Ausstellung der Surrealisten*, 1938, Fotografie, Galerie des Beaux-Arts Paris

Abb. 37: Louise Bourgeois, *Cell II*, 1991, Glas, Holz, Marmor, Spiegel, 210,8 x 152,4 x 152,4 cm, Carnegie Museum of Art Pittsburgh

Abb. 38: Louise Bourgeois, *Cell IV*, 1991, Metall, Marmor, Holz, 208,2 x 213,3 x 213,3 cm, Ginny Williams Family Foundation Denver

Abb. 39: Louise Bourgeois, *Cell I-VI*, 1991, Fotografie,
Carnegie International Ausstellung Pittsburgh

Abb. 40: Louise Bourgeois, *Cell I-VI*, 1991, Innenansichten,
Carnegie International Ausstellung Pittsburgh

Abb. 41: Ernst Caramelle, Ausstellungsansicht, 1993, Secession Wien

Abbildungsverzeichnis:

Abb. 1: Mignon Nixon, Fanastic Reality. Louise Bourgeois and a Story of Modern Art, Cambridge (Mass.) 2005, S. 120.

Abb. 2: Migon Nixon, Fantastic Reality. Louise Bourgeois and a Story of Modern Art, Cambridge (Mass.) 2005, S. 127.

Abb. 3: Andrea Jahn, Louise Bourgeois. Subversionen des Körpers. Die Kunst der 40er bis 70er Jahre, Berlin 1999, S. 42.

Abb. 4: Rainer Crone/Petrus Graf Schaesberg (Hg.), Louise Bourgeois. Das Geheimnis der Zelle, München 1998, S. 122.

Abb. 5: Thierry de Duve, Kant after Duchamp, Cambridge (Mass.) 1996, S. 89.

Abb. 6: Rainer Crone/Petrus Graf Schaesberg (Hg), Louise Bourgeois. Das Geheimnis der Zelle, München 1998, S. 136.

Abb. 6 (Détail): Abb. : Rainer Crone/Petrus Graf Schaesberg (Hg), Louise Bourgeois. Das Geheimnis der Zelle, München 1998, S. 100.

Abb. 7: Les mains d´amants Musée Rodin Paris,
URL (29.07.2009): http://www.flickr.com/photos/wallyg/1387044874/.

Abb. 8: Rainer Crone/Petrus Graf Schaesberg (Hg), Louise Bourgeois. Das Geheimnis der Zelle, München 1998, S. 144.

Abb. 9: Rainer Crone/Petrus Graf Schaesberg (Hg.), Louise Bourgeois. Das Geheimnis der Zelle, München 1998, S. 126.

Abb. 10: Marie-Laure Bernadac/Jonas Storsve (Hg.), Louise Bourgeois (Ausstellungskatalog, Le Centre national d´art et de culture Georges Pompidou), Paris 2008, S. 89.

Abb. 11: Marie-Laure Bernadac/Jonas Storsve (Hg.), Louise Bourgeois (Ausstellungskatalog, Le Centre national d´art et de culture Georges Pompidou), Paris 2008, S. 210..

Abb. 12: Marie-Laure Bernadac/Jonas Storsve (Hg.), Louise Bourgeois (Ausstellungskatalog, Le Centre national d´art et de culture Georges Pompidou), Paris 2008, S. 236.

Abb. 13: Rainer Crone/Petrus Graf Schaesberg (Hg), Louise Bourgeois. Das Geheimnis der Zelle, München 1998, S. 135.

Abb. 14: Rainer Crone/Petrus Graf Schaesberg (Hg.), Louise Bourgeois. Das Geheimnis der Zelle, München 1998, S. 118.

Abb. 15: Rainer Crone/Petrus Graf Schaesberg (Hg), Louise Bourgeois. Das Geheimnis der Zelle, München 1998, S. 132.

Abb. 16: Rainer Crone/Petrus Graf Schaesberg (Hg), Louise Bourgeois. Das Geheimnis der Zelle, München 1998, S. 120.

Abb. 17: Rainer Crone/Petrus Graf Schaesberg (Hg.), Louise Bourgeois. Das Geheimnis der Zelle, München 1998, S. 129.

Abb. 18: Marie-Laure Bernadac/Jonas Storsve (Hg.), Louise Bourgeois (Ausstellungskatalog, Le Centre national d´art et de culture Georges Pompidou), Paris 2008, S. 303.

Abb. 19: Migon Nixon, Fantastic Reality. Louise Bourgeois and a Story of Modern Art, Cambridge (Mass.) 2005, S. 227.

Abb. 20: Rosalind Krauss, Bachelors, Cambridge (Mass.) 1999, S. 53.

Abb. 21: Marie-Laure Bernadac/Jonas Storsve (Hg.), Louise Bourgeois (Ausstellungskatalog, Le Centre national d´art et de culture GeorgesPompidou), Paris 2008, S. 172.

Abb. 22: Marie-Laure Bernadac/Jonas Storsve (Hg.), Louise Bourgeois (Ausstellungskatalog, Le Centre national d´art et de culture Georges Pompidou), Paris 2008, S. 188.

Abb. 23: Migon Nixon, Fantastic Reality. Louise Bourgeois and a Story of Modern Art, Cambridge (Mass.) 2005, S. 192.

Abb. 24: Rainer Crone/Petrus Graf Schaesberg (Hg), Louise Bourgeois. Das Geheimnis der Zelle, München 1998, S. 41.

Abb. 25: Mignon Nixon, Fantastic Reality. Louise Bourgeois and a Story of Modern Art, Cambridge (Mass.) 2005, S. 255.

Abb. 26: Hal Foster, Compulsive Beauty, Cambridge (Mass.) 1993, S. 41.

Abb. 27: Rainer Crone/Petrus Graf Schaesberg (Hg), Louise Bourgeois. Das Geheimnis der Zelle, München 1998, S. 119.

Abb. 28: Rainer Crone/Petrus Graf Schaesberg (Hg), Louise Bourgeois. Das Geheimnis der Zelle, München 1998, S. 134.

Abb. 29: Rainer Crone/Petrus Graf Schaesberg (Hg), Louise Bourgeois. Das Geheimnis der Zelle, München 1998, S. 142.

Abb. 30: Galerie Cheim and Read New York.

Abb. 31: Rainer Crone/Petrus Graf Schaesberg (Hg), Louise Bourgeois. Das Geheimnis der Zelle, München 1998, S. 138.

Abb. 32: Rainer Crone/Petrus Graf Schaesberg (Hg), Louise Bourgeois. Das Geheimnis der Zelle, München 1998, S. 103.

Abb. 33: Georges Duby/Jean-Luc Duval, Skulptur. Von der Renaissance bis zur Gegenwart, Köln 2006, S. 887.

Abb. 34: Guillaume Fau (Hg.), Antonin Artaud, (Ausstellungskatalog, Bibliothèque Nationale de France sur le site François-Mitterand, 7 nov.-4 feb.) Paris 2006, S. 111.

Abb. 35: Hal Foster, Compulsive Beauty, Cambridge (Mass.) 1993, S. 77.

Abb. 36: Claire Bishop, Installation Art, London 2005, S. 21.

Abb. 37: Rainer Crone/Petrus Graf Schaesberg (Hg), Louise Bourgeois. Das Geheimnis der Zelle, München 1998, S. 124.

Abb. 38: Rainer Crone/Petrus Graf Schaesberg (Hg), Louise Bourgeois. Das Geheimnis der Zelle, München 1998, S. 125.

Abb. 39: Carnegie Museum of Art Oakland.

Abb. 40: Rainer Crone/Petrus Graf Schaesberg (Hg), Louise Bourgeois. Das Geheimnis der Zelle, München 1998, S. 122-129.

Abb. 41: Wiener Secession- Vereinigung bildender Künstler (Hg.), Secession. Das Jahrhundert der künstlerischen Freiheit, 1998 Wien, S. 84.

Zusammenfassung:

Die vorliegende Diplomarbeit ist einer Serie von Werken aus den neunziger Jahren von Louise Bourgeois gewidmet, die zusammenfassend als *Cells* bezeichnet werden. Die Psychoanalyse, im speziellen die Texte von Sigmund Freud stehen im Mittelpunkt der Interpretation der *Cells*. Die Verbindung von ästhetischer Theorie und Psychoanalyse wird über eine Beschäftigung mit den Surrealisten eingeleitet.

Der erste Teil der Arbeit beschreibt die *Cells* im Rahmen der jüngeren Forschungen zur Installationskunst. Der Akzent liegt dabei auf einer phänomenologischen Betrachtung der *Cells*. Über einen Vergleich mit einer Installation der Surrealisten von 1938, lassen sich die *Cells* der Kategorie der *Dream Scene* zuordnen. Dabei geht es vorwiegend darum, den Betrachter einer Erfahrung auszusetzen, die Assoziationen mit dem Phänomen des Traumes hervorrufen soll. Die Basis für diese Erkenntnis stellt der Text *Die Traumdeutung* von Sigmund Freud.

In der formalen Analyse der *Cells* werden Parallelen zwischen den Plastiken, die sich im Inneren der *Cells* befinden und Werken von Marcel Duchamp, Auguste Rodin, Constantin Brancusi und Eva Hesse gezogen. Es werden die Darstellungen von Körpern hervorgehoben, über die sich nachvollziehen lassen, dass bereits im Frühwerk von Louise Bourgeois eine Thematisierung psychodynamischer Phänomene stattfand. Des Weiteren werden Charakteristika von Louise Bourgeois´ gestalterischer Praxis erläutert. Sie arbeitet fortwährend in ihrem Oeuvre mit Wiederholungen und Kontrasten. Bei den Wiederholungen innerhalb der *Cells* verhält es sich wie beim System des Deklinierens, bei dem ein Element mehrfach abgewandelt wird.

Die ikonographische Interpretation der *Cells* konzentriert sich auf Darstellungen von Ängsten, die aus der Kindheit resultieren. Mit Hilfe der Lektüre metapsychologischer Texte von Sigmund Freud und dem Erstellen von Bezügen zu kunsthistorischen Quellen, vor allem den Werken von Vertretern der Surrealisten, Max Ernst, Antonin Artaud, Alberto Giacometti und den Schriften von André Breton , lassen sich die Vorstellungen von Angst die in den *Cells* auftauchen, als verdrängte Ängste deuten. Diese sind anhand der Darstellungen der *Urszene* und des Unheimlichen in einer Reihe von *Cells* verbildlicht.

EUROPEAN CURRICULUM VITAE

PERSONAL INFORMATION

Name	**EMILIE LAETITIA KIEFHABER**
E-mail	**emilie_kiefhaber@yahoo.com**
Nationality	Österreich/Frankreich
Date of birth	26. 04. 1980

EDUCATION AND TRAINING

• Dates (from – to)	**Februar 2004 - März 2010**
• Name and type of organisation providing education and training	Universität Wien, Institut für Kunstgeschichte
• Principal subjects/occupational skills covered	Kunstgeschichte
• Title of qualification awarded	Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)
• Level in national classification (if appropriate)	
	September 2002 - Mai 2003
	American Business School of Paris
	Business Administration and Marketing
	Bachelor of Business Administration (BBA)
	September 1999 – Juni 2001
	Europäische Wirtschaftsschulen Wien
	Business Administration
	Diploma of European Management Assistant
	September 1986 – Juni 1998
	Lycée Francais de Vienne
	Gymnasium
	Matura and Baccalauréat

PERSONAL SKILLS AND COMPETENCES

MOTHER TONGUE	**DEUTSCH UND FRANZÖSISCH**
OTHER LANGUAGES	
	ENGLISCH
• Reading skills	SEHR GUT
• Writing skills	SEHR GUT
• Verbal skills	SEHR GUT
	DEZEMBER 1998: TOEFL EXAM CENTER LONDON - TOEFL CERTIFICATE (SCORE 260)
	DEZEMBER 1998: UNIVERSITY OF CAMBRIDGE – CERTIFICATE OF ADVANCED ENGLISH
	ITALIENISCH
Reading skills	SEHR GUT
Writing skills	GUT
Verbal skills	GUT
Additional skills	**September 1997**: Lycée Francais de Vienne- Latinum