

Louise Bourgeois, Cell (Choisy Two) 1995

Das Werk *Cell (Choisy Two)* aus dem Jahre 1995 zeigt ein filigranes, repräsentatives Hausmodell aus rosarotem Marmor, provisorisch präsentiert auf einem eisernen tischartigen Gestell inmitten eines nüchternen, annähernd würfelförmigen Drahtkäfigs von der Größe eines kleinen Zimmers.

Die Zelle gehört in eine Reihe von Zellen, die alle mit Themen aus dem Leben von Louise Bourgeois darstellen. 1990 schuf sie das Vorgängermodell *Cell (Choisy)*, eine Zelle aus Drahtgittern und Fenstern mit einem gleichen Marmormodell des Elternhauses, aber anstelle der Spiegel bedroht eine große Guillotine über der Zelle den Zugang zum Haus.

Die ganze Szene erweckt Assoziationen an die spektakuläre Präsentation eines ehemals gefährlichen Gefangenen vor dessen Verurteilung.

Die rautenförmigen Wellengitter der Seitenwände des Käfigs reichen nicht bis zum Boden, sie lassen den Käfig im unteren Fünftel offen. Der Käfig, aus an industrielle Absperrungen erinnernde Metallgitter, wirkt mit seinen rohen Schweißnähten auf den vier filigranen Winkeleisen an den vertikalen Kanten, welche die Gitterwände vom Boden abheben, provisorisch, zweckmäßig, nüchtern und realistisch hart, durch seine eher leichte Ausführung gleichzeitig unwirklich, transparent, vergeistigt.

Das Gitter hält den unbeugsamen Betrachter auf Distanz. Durch die vom Boden abgehobenen Gitter besteht aber für aber all jene, die sich demütig erniedrigend unter dem Gitter hindurchzwingen, die Möglichkeit, die Grenzen des Käfigs zu überwinden.

An den beiden Seiten, den Flanken des Hauses zugewandt, und in der Decke des Käfigs sind große, runde, schwenkbare Spiegel in runde Aussparungen des Gitters so eingebracht, dass sie den Blick des frontal vor dem Käfig stehenden Betrachters jeweils auf das Modellhaus lenken.

Wie mechanisch vervielfältigte Augen kontrollieren sie das Haus simultan aus mehreren Perspektiven, sodass man es, quasi von allen Seiten erfassen kann. Die großen Spiegel stellen das zarte Haus von allen Seiten bloß. Dabei kann man im Spiegelbild jeweils leichte Verzerrungen des Motivs erkennen.

Die zerbrechlichen, beweglichen und leicht verzerrenden Spiegel stehen für das Infragestellen der Realität, sie verzerrten den Blick auf das Haus, täuschen Raum und beliebig veränderbare Ansichten vor, die Spiegel stehen für die Fragwürdigkeit der eigenen und fremden Erkenntnis.

Das Hausmodell ist aus edlem rosarotem Marmor sorgfältig, liebevoll, filigran und detailliert in traditioneller Steinmetzarbeit subtraktiv herausgearbeitet und zeigt keine Arbeitsspuren. Durch das der menschlichen Haut ähnliche, weich wirkende Material, wird das noble Puppenhaus in ein romantisches Märchenschloss verklärt. Viele Fenster und Türöffnungen ermöglichen den Blick in das durch die leicht transluzenten Wände warm leuchtende Innere des hohlen Modells. Das trotz der vielen Öffnungen nicht vollständig zu erfassende Innere verleiht dem Haus eine geheimnisvolle Wirkung, lässt es aber auch freundlich, einladend, offen, aber auch leer, unbewohnt wirken. Das Modell stellt das inzwischen abgerissene Elternhaus von Louise Bourgeois in *Choisy le Roi* dar.

Durch das tischartige gusseiserne Untergestell, ursprünglich wohl das Gestell einer Maschine, wird das

Modellhaus wie durch einen provisorischen Sockel vom Boden abgehoben, seiner natürlichen Umgebung entrückt, isoliert, zur Schau gestellt.

Die ganze Anordnung der Objekte steht auf einem Holzdielenboden in einem dunklen Raum und wird von seitlich oben hell erleuchtet. Das mädchenhafte Rosa des filigranen Hauses kontrastiert dabei mit den grauen, kalt glänzenden, teilweise rostigen Farben der rohen Metallteile, unsorgfältig mit deutlich sichtbaren Arbeitsspuren zusammengeschweißt.

Die symmetrisch strenge, zentrale, statisch-stabile Anordnung des rechtwinkligen Käfigs zum Haus unterstreicht den Eindruck einer zeremoniellen rücksichtslosen und zwanghaften Lurschaustellung des empfindlichen Hauses. Die runden, geschwenkten Spiegel lockern die Komposition etwas auf, sie stehen für die einzige Aktion, die hier noch stattfindet, den Voyeurismus des Betrachters.

Die Telle steht frei im abgedunkelten Raum und wird von mehreren Seiten hell angestrahlt, sie ist umgebar, hat aber durch die Hausfassade und die Einstellung der Spiegel eine frontale Hauptansicht.

In diesem Werk zeigt sich, wie sehr die Künstlerin unter dem spannungsgeladenen Verhältnis der Eltern und dem männlich-chaudinistischen Verhalten und den erotischen Eskapaden des Vaters und der feministisch-freigeistigen aber kränklichen Mutter gelitten hat. Ihre, in materieller Hinsicht glückliche Kindheit, erlebte sie als emotionalen Albtraum, gedemütigt durch die respektlose Verunglimpfung ihrer kindlichen Sexualität durch den Vater, der lieber einen Sohn gehabt hätte. Louise hatte immer die Vorstellung, um ihr Dasein kämpfen zu müssen, um ihre Geburt im Nachhinein zu rechtfertigen.

Die kränkliche Mutter, die als Pflegefall von der Tochter abhängig war, hatte dem Vater nichts entgegenzusetzen, sodass die Rollen von Mutter und Tochter vertauscht wurden. Mit der Duldung der als Englischlehrerin für die Kinder eingestellten Maitresse des Vaters durch die Mutter fühlte sich Louise doppelt verraten. Durch die Fürsorge um die Mutter ans Haus gebunden entwickelte Louise eine Hassliebe zu ihrem Elternhaus. Mit ihm verbindet sie die Traumata ihrer Kindheit, die ersehnte Geborgenheit eines Elternhauses, die Gefangenschaft in den problematischen familiären Strukturen, welche sie oftmals in ihren Arbeiten thematisiert.

Als bekennende Freudianerin kannte Louise die tiefenpsychologische Deutung des Hauses:

Ein Haus ist Sinnbild für einen Ort der Geborgenheit, letztlich der Mutterleib, auf den auch die rosarote Farbe verweisen könnte. Dieses filigrane Modell des Elternhauses steht sicher für die Kindheitserinnerungen von Louise. Die vielen Öffnungen des Hauses veranschaulichen die offene Beziehung zur Umwelt, bei Louise stehen sie wohl für die fehlende Zuverlässigkeit und Ordnung durch die offene Familienstruktur und für die Doppelmoral und die Eskapaden des Vaters. Die noble Fassade repräsentiert den gesellschaftlichen Status der Familie. Die Zimmer mit ihren Funktionen stehen im Allgemeinen für die seelischen und moralischen Bedürfnisse des Menschen. Ein leeres Haus zeigt hingegen einen Menschen, auf der Suche nach seiner Persönlichkeit. Die Leere veranschaulicht hier die emotionale Orientierungslosigkeit der kleinen Louise. Inzwischen ist das Haus niedlich klein und unerreichbar, nur noch eine sentimentale Erinnerung.

Der rohe, nüchterne Käfig grenzt das Haus mechanisch vom Umraum ab, lässt nur ferne Blicke zu. Damit drückt er die Mitleidlosigkeit der Realität aus und indirekt die zeitliche Distanz, die Kindheit liegt wie ein Traum in unerreichbarer Ferne. Die Lelle schützt aber auch die zarte fragile Erinnerung an die Kindheit. Außerdem verhindert der Käfig, dass dem Haus von außen Hilfe zukommt. Ihre klaustrophobische Angst vor Isolation, die Eifersucht unter dem Geschwistern um die Liebe der Eltern wird sichtbar.

Der Käfig vertritt aber auch das freudsche Über-Ich, kontrolliert und grenzt ab im Sinn sozialer Normen und Werte. Durch den Abstand der Gitter zum Boden besteht aber für aber all jene, die sich ungeachtet der gesellschaftlichen Normen demütig erniedrigend unter dem Gitter hindurchzwängen, womit vor allem Kinder kaum Probleme haben, die Möglichkeit, die Grenzen des Käfigs zu überwinden.

Die Spiegel lassen verschiedene Ansichten gelten. Sie vervielfältigen unsere kritischen, neugierig voyeuristischen Blicke auf das Haus und die frühkindlichen Traumata von Louise. Sie versinnbildlichen die Angst und Scham der kleinen Louise, von ihrem Vater in ihrer kindlichen Sexualität bloßgestellt zu werden und ihr daraus resultierendes Trauma.

Diese märchenhaft idealisierte Lurschauausstellung des offenen Elternhauses als filigranes Puppenhaus aus rosarotem Marmor in einem nüchternen Käfig ist also Sinnbild für die kontrollierte Verarbeitung der kindlichen Ängste der Künstlerin, ihr Exorzismus, wie sie selbst sagt.

Stilistisch lässt sich Louise Bourgeois nicht leicht einordnen. Ihr bisheriges Lebenswerk zeigt Anklänge zu fast allen Stilen und Techniken des 20. Jahrhunderts. Aber immer wieder zeigen sich primitivistische Tendenzen in Anlehnung an Werke des Expressionismus und des Surrealismus und dies, obwohl sie Beziehungen zum Surrealismus nicht gerne sieht. Ihre Zeichensprache entlehnt sie, wie die Surrealisten, der Symbolik der Traumdeutung. Ihr bevorzugtes Ausdrucksmittel ist das Material an sich und dessen Verarbeitung, hier zeigen ihre Werke eine unglaubliche Vielfalt. Besonders bekannt sind ihre weiblich- weichen Latex und Textilarbeiten.

...

Ist diese individuell-paranoide, von frühkindlichen pathologischen Traumata geprägte exhibitionistische Art der Kunsttherapie ihrer autobiografischen Beziehungsprobleme von Bedeutung für die Allgemeinheit? Ist ihre Therapie Kunst? Haben wir ihre Therapie nötig?

Angesichts der derzeitigen Sensibilität der Gesellschaft führt das Thema der kindlichen Sexualität und des Kindesmissbrauchs, treffen die Werke von Louise Bourgeois den Nerv der Zeit und sind damit Sinnbild für unsere derzeitige von der Psychologie geprägte Weltanschauung. Besonders für die Bewohner New-Yorks sind inzwischen wöchentliche Besuche beim Therapeuten üblich. Selbstfindung und Selbstverwirklichung sind besonders im Zusammenhang mit der Emanzipationsbewegung der Frauen Schlagwörter des späten 20. Jahrhunderts. Psychische Gewalt wird in ihrem Stellenwert inzwischen physischer Gewalt gleichgesetzt. Diese Werke sind also nicht nur persönliche Therapie, sondern auch Denk- und Gesprächsanlass für die aktuellen Themen in der Gesellschaft.

...

Im Gegensatz dazu zeigt Sanders Fotografie des politischen Häftlings ein Opfer physischer Gewalt, welche die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts prägte. Das Brustbild des politischen Häftlings konfrontiert uns frontal mit dem prüfenden Blick des jungen Mannes mit entblößtem Oberkörper. Sachlich, nüchtern, verzichtet der Fotograf auf die Darstellung der Zelle und konzentriert sich ganz auf die Person des Gefangenen, den er vor einem neutral schwarzen Hintergrund in weichem Licht präsentiert. Der Betrachter wird von dem ernsten, fragend bohrenden Blick gefangen genommen.

Während Louise Bourgeois ihrer Aussage über psychologische Symbole in Art und Weise des Surrealismus verschlüsselt und auf den eigentlichen Gefangenen verzichtet, wird in der Fotografie der Gefangene direkt und ohne weitere Gestaltung schonungslos aufdringlich bloßgestellt, ein Stilmittel, dessen sich die Kunst der Neuen Sachlichkeit bediente.

In beiden Werken wird das Thema der unverschuldeten Gefangenschaft, der Isolation von der Gesellschaft einerseits und der Bloßstellung andererseits aufgegriffen. In beiden Werken spielt eine Vater-Kind Beziehung eine Rolle, Sander setzt nebenbei seinem Sohn ein Denkmal, Louise ihrem Vater.

In Sanders Mappenwerk „Menschen des 20. Jahrhunderts“ hat Sander die politischen Häftlinge in das Kapitel „Die Großstadt“ zusammen mit den Bettlern, den „Dienenden“ und „Verfolgten“ eingeordnet. Er wollte damit der Nachwelt ein unmittelbares, wahres Bild der Gesellschaftsstruktur seiner Zeit vermitteln.

M. Joachim, 2010