

Spiral Woman, 1951 und 1984, Louise Bourgeois

Louise Bourgeois, 1911 geboren, wuchs in Choisi le Roi in gut situierten Verhältnissen auf, gibt aber an, eine schreckliche Kindheit gehabt zu haben. Dies begründet sie mit dem chauvinistischen Verhalten ihres Vaters, der lieber einen Sohn gehabt hätte und sie wegen ihrer Weiblichkeit psychisch unter Druck setzte. Als die zehnjährige Louise dann auch noch vom Hauspersonal erfährt, dass ihr Kindermädchen in Wirklichkeit die Geliebte ihres Vaters ist, und die kranke Mutter vor diesem Verhältnis die Augen verschließt, ist sie zutiefst gekränkt und empört und provoziert ihren Vater, wo sie nur kann. In ihrer Wut misshandelt sie stellvertretend kleine aus Brot geknetete Figuren unter dem Esstisch. In Form dieses voodooartigen Exorzismus beginnt sie ihre künstlerische Karriere, die für sie einer Psychotherapie gleichkommt. Sigmund Freuds Methoden der Psychotherapie interessieren sie sehr. Ihre Mutter ist Anhängerin der Frauenrechtsbewegung, aber durch Krankheit geschwächt und pflegebedürftig und stirbt früh.

Nach einer gründlichen Ausbildung, u.A. an der École des Beaux Arts in Paris flüchtete sie mit ihrem amerikanischen Ehemann aus dem chauvinistischen Paris nach New York.

Ihre Pflichten als Hausfrau begrenzen ihre künstlerischen Tätigkeiten dort zunächst auf eine Serie von Holz Stelen, die sie „Personnages“ nennt, und mit denen sie ihr Heimweh zu ihrer Familie in Paris verarbeitet.

Spiral Woman 1951

Aus dieser Serie der „Personnages“ stammt auch die „Spiral Woman“ von 1951, eine Plastik, von der mehrere Ausführungen existieren. Auf einem dünnen vertikalen Edelstahl-Stab aufgespießte rippenförmige Holzbrettchen winden und schrauben sich von der Hälfte des Stabes an aufwärts. Die ausgesägte Querschnittform scheint sich dabei von Schicht zu Schicht mehrfach zu ändern, die wirbelartigen Einzelteile vergrößern sich sukzessive immer raumgreifender und bilden in ihrer Gesamtheit zwei sich schwingvoll durch dringende schraubenförmige und gegenläufige Bewegungen. Oben schließt die Plastik mit einem quer darauf gesteckten und wie Strandgut rund geschliffenem länglichen Holzstück ab. Dies wird noch von der wirbelsäulenartig alles durchdringenden vertikalen Edelstahlstange überragt. Alle Holzteile sind mit weißer Farbe gefasst. In ihrem unteren Drittel scheint die Edelstahlstange in einem etwas dickeren Edelstahlrohr zu stecken, welches wiederum zentral auf eine quadratische Stahlplatte aufgeschweißt ist.

In ihrer Gesamtheit bilden die einzelnen Holzbrettchen eine vertikale, stark konkave geschwungene Form, die schwebend und tanzend wirkt, wie eine elegante Schleiertänzerin. Die Vielschichtigkeit und die Möglichkeit der Veränderung der Anordnung der Holzbrettchen suggeriert eine Unverbindlichkeit und Offenheit für die Interpretation dieser Form.

Die starke Plastizität unterstützt diese Dynamik. Diese bewegten konkaven Formen öffnen die Form, beziehen den Umraum in ihre Bewegung mit ein. Der horizontale Abschluss durch das abgerundete Holzstück am oberen Ende, also quasi der Kopf der Plastik, stoppt diese Bewegung. Im Gegensatz zu den dynamisch angeordneten kantigen Brettchen des Körpers wirkt der länglich abgerundete Kopf sehr ruhig. Eine konkrete Andeutung von Armen oder Beinen fehlt, die Form reduziert sich auf aufstrebende, sich durchdringende wirbelnde Spiralen. Die Plastik steht, allseitig umgehbar, in einem schlichten Raum. Mit diesen Figuren greift Louise Einflüsse aus der Gestaltungswelt „primitiver“ Völker auf, die sie aus einem wissenschaftlichen Werk ihres Mannes kennt. Zur gleichen Zeit erschafft ihre damalige Freundin Louise Nevelson ganz ähnliche Plastiken.

Nach einer längeren Pause beginnt Louise in den späten sechziger Jahren wieder mit künstlerischer Produktion. Sie arbeitet jetzt bevorzugt mit Marmor und Latex.

Spiral Woman 1984

Eine Weiterentwicklung ihrer labyrinthischen Türme, Knoten und Nester, Lairs genannt, aus den sechziger Jahren finden wir in der Zweiten, ebenfalls Spiral Woman genannten Arbeit von 1984.

Dieser kleine polierte Bronzeguss besteht im Wesentlichen aus einem sich schraubenförmig gegen den Uhrzeigersinn von oben nach unten windenden konvexen Wulst. Aus dem unteren Ende hängen hilflos, frei in der Luft zwei kleine menschliche Beine heraus, von der Proportion passend zu dieser Figur greifen zwei Arme durch die Spalten der unteren Wülste und suchen nach Halt. Arme und Beine wirken aber eher hilflos schlaff. Die restliche Figur ist von dem dicken schraubenförmigen Wulst hier unten vollständig umschlungen. Nach oben hin entwickelt sich der stark konvexe Wulst dynamisch, wird dünner, schlanker, scheint sich unter seinem Eigengewicht zu dehnen, bis er oben in einer wieder dichteren Spitze endete, die in ihrer Form an ein Sahnehäubchen erinnert, aber ebenso auch an einen Haufen Exkremelemente erinnert. Das scheinbar modellierfähige Material der Plastik vermittelt einen weichen Eindruck.

Ganz in ihrer Spitze befestigt, hängt die Plastik an einer dünnen Schnur von der Decke herab. Tief und zentral unter der Plastik auf dem Boden liegt eine große flache runde schwarze Schieferplatte, die ein schwarzes Loch darstellen könnte. Durch die an einem riskant dünnen Schnürchen hängende schwere Bronzeplastik wird, im Falle eines Absturzes der ganzen Plastik oder nur der Figur im unteren Ende, etwas Schaden nehmen, auch die zerbrechliche Schieferplatte könnte zerspringen. Die Plastik ist frei umgehbar, auch kann sie sich an dem Faden frei drehen.

Auf der Suche nach bekannten Symbolen aus dem Formenschatz von Louise Bourgeois fallen zunächst die ähnlichen labyrinthischen Türme und Nester auf.

Spiralen und Türme stehen psychologisch für die Entwicklung des Menschen, wobei das phallische Element eines Turmes wohl eine männliche Anspielung enthält. Knoten stehen für Verwirrung und Zwang, Nester für Geborgenheit und Schutzbedürfnis.

In der assoziativen Verbindung dieser Elemente ergibt sich eine Vielzahl von Deutungsmöglichkeiten.

Das weiche konvexe Material wirkt im Gegensatz zur früheren eher konkaven Plastik nicht mehr elegant aufstrebend, sondern beängstigend zäh und schwerfällig. Durch die Präsentation als hängende Form, mit hängenden Gliedmaßen wird ein

passiver zäher Zwang deutlich. Der möglicherweise einmal als schützende Hülle funktionierende Knoten oder Kokon löst sich in einer sich nach unten entwickelnden Bewegung auf. Die ehemals geborgene Figur rutscht heraus, droht ins Leere zu fallen. Auch erinnert diese Spirale an das Auswingen eines nassen Tuches, wie es die kleine Louise wohl bei der Bearbeitung der Teppiche im elterlichen Betrieb erlebt haben dürfte. Dann stünde die Spirale für die Kräfte und Zwänge im Elternhaus.

Diese Arbeit entstand 10 Jahre nach dem Tod des Ehemanns. Ihre Söhne waren inzwischen erwachsen, die familiäre Umklammerung hatte sich aufgelöst, die Künstlerin konnte sich nun selbst verwirklichen. Diese Befreiung aus gewohnten Strukturen und Zwängen, aus dem Kokon, bringt aber auch eine Haltlosigkeit und Verunsicherung mit sich. Möglicherweise versinnbildlicht die kleine Bronzeplastik diese Entwicklung. Die Angst des Loslassens eines Kindes aus der Obhut der Eltern oder die Angst des Kindes vor dem Verlust des Haltes des Elternhauses kann darin gesehen werden.

Im Gegensatz zur ersten Version des Themas fehlt dieser Plastik jede aufstrebende Dynamik und Verspieltheit. Die spätere Version der Spirale löst ihre Spannkraft, die Linksdrehung steht für eine rückläufige, nachgebende Bewegung.

Die glänzende Oberfläche reflektiert die Umwelt, edel, abweisend, Eingriffe von außen werden abgewiesen. Nach außen hin sind die familiären Zwänge nicht zu erkennen, die Familie macht einen guten Eindruck.

Bei der früheren Version dagegen fühlt sich der Betrachter geradezu zum Spiel mit den verdrehbaren Hölzern animiert, aktiv einbezogen. Die frühe Plastik zeigt eigene Spannkraft, sie steht aktiv, drängt nach Befreiung. Lediglich der „Kopf“ bremst die Dynamik des Körpers, möglicherweise in Anspielungen auf die Kontrolle des freudschen „Es“ durch das „Über-Ich“.

Zeichensprache

Louise thematisiert die Rolle der Frau im Konflikt von Selbstverwirklichung und Mutterschaft.

Das ambivalente Verhältnis von Frauen zur Geborgenheit ist eines der zentralen Themen von Louise. Einerseits sind Frauen auf den Schutz, den Familienbindungen bieten besonders angewiesen, andererseits beansprucht die Familie im Besonderen die Frau und macht sie so zu einer Gefangenen. Häuser, Nester, Kokons, knotenartig umschlungene Körper, Käfige und nicht zuletzt die häusliche und besitzergreifende Spinne oder Zelle sind die Zeichen dieses Themenbereichs.

Als bekennende Freudianerin analysiert Louise ihre frühkindlichen Ängste und autobiografischen Beziehungsprobleme in den unzähligen Skizzen, den „Pensées plumes“, mit naiven Motiven voller Traumsymbolik, die sie aus den Alpträumen vieler schlafloser Nächte bezieht.

Gemäß der Lehre Sigmund Freuds neigt sie dazu, lange dünne Gegenstände als Phalli zu interpretieren, Öffnungen als Vaginasymbole. Daraus entwickelt sie pilzartige Formen, die sie „phallische Brüste“ oder „Old Creature“ nennt.

Hände, Füße und Torsi sind ein häufig wiederkehrendes Motiv, nur selten erscheint eine Figur komplett. Möglicherweise ist dies auf ihre kindlichen Erlebnisse in den Lazaretten des Ersten Weltkriegs zurückzuführen. Mit reduzierter Körpersprache deutet sie auch hiermit familiäre Beziehungsstrukturen, Beziehungsstörungen, Hilflosigkeit an.

Bei der Abstraktion von Körpern interessiert sie nicht deren idealisiertes ästhetisches Äußeres, der Kanon, der bislang aus patriarchalischer Sicht dominierte. Sie verwendet verformte Formen, die Assoziationen an innere Vorgänge oder tabuisierte Körperteile wecken, wie zum Beispiel Körperrausscheidungen oder Geschlechtsorgane. Aus feministischer Sicht steht die Hygiene für die ideale patriarchalische Ordnung, Schmutz steht für das Verwerfliche, lasterhaft Weibliche. In vernarbten, reparierten und geflickten Oberflächen zeigt sich eine Verbindung vom Inneren zum Äußeren. Ihr persönlicher feministischer Duktus ist die Verletzung, das Flickwerk, ganz im Kontrast zu den perfekt glatt polierten Arbeiten aus Marmor oder Bronze, deren Perfektion man mit dem patriarchalischen idealen Kanon der Naturgesetzte erklären kann.

Ihre Arbeitsprozesse sind sehr vielfältig. Objekte aus Latex bilden in den späten sechziger Jahren eine Arbeitsphase, durch deren provokant sexistischen Objekten Louise die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit erheischt.

Kunsthistorische Bezüge

Durch die Verwendung der Symbole aus der freudschen Traumdeutung ergeben sich deutliche Bezüge zum Surrealismus.

Auch ihre Arbeitsweise spricht dafür, die Vielfalt der Stile, Techniken und Materialien sind typisch für den Surrealismus.

Auch Einflüsse aus der primitiven Kunst, Voodoo Puppen, Fruchtbarkeitsgöttinnen liegen nahe. Expressionistische Abstraktionstendenzen zeigen sich besonders bei ihren frühen Stelen. Am Werk „Listening One“ kann man zum Beispiel Einflüsse von Brancusi und Giacometti oder Max Ernsts „Mondspargel“ vermuten, die Spiral Woman zeigt Verwandtschaft zu Arbeiten von Louise Nevelson. Die Quellen der Ensemblekunst und der Objektmontage liegen im Kubismus bei Picasso, Lipchitz und Archipenko, die sich auch an „primitiver Kunst“ orientierten. Das Paris der dreißiger Jahre war geprägt vom Kubismus, Expressionismus, Konstruktivismus, dem Surrealismus und später auch dem Existenzialismus.

Durch ihre Mutter stand Louise der Frauenrechtsbewegung nahe. Mit ihrer Flucht in die USA erhoffte sie sich mehr persönliche Freiheit, dies sie aber erst 1973, nach dem Tod ihres Ehemanns fand. Erst jetzt begann sie ihre frühkindlichen Obsessionen durch eine Art künstlerischen Exorzismus zu bannen. Dabei stand sie zu den Künstlerinnen Louise Nevelson, Judy Chicago und Hanna Wilke in Konkurrenz. Im Gegensatz zu Judy Chicago ließ sie sich und ihre Kunst aber nicht von der Frauenbewegung vereinnahmen.

Aus all diesen Einflüssen, ihren frühen kindlichen Erlebnissen, der Mode der Selbstfindung durch Psychoanalyse, ihrer Ausbildung und ihrem permanenten Kontakt zur aktuellen Kunstszene ergibt sich fast zwangsläufig eine künstlerische Produktion mit diesem Themenkreis. Seit der Anerkennung der Werke Geisteskranker durch die Surrealisten, wird auch ein subjektiver und sehr persönlicher Ausdruck eines psychischen Zustandes von der Gesellschaft als künstlerischer Ausdruck anerkannt, wenn das Thema für die Allgemeinheit von Belang ist. Im späten 20. Jahrhundert nach der sexuellen Revolution und Emanzipationsbewegung der Frauen ist die Zeit reif für die Themen von Louise Bourgeois.

Glücklicherweise hatte Louise, wenn auch relativ spät, die Kraft und die Zeit, mit ihren Werken auf die bislang tabuisierten Problemkreise der weiblichen Befindlichkeit hinzuweisen.

Michael Joachim, www.m-joachim.de, 2010