



Der indiskrete Raum oder Das Parfum mit dem Geruch von Füßen

von **HANNE LORECK**

Der Auftakt zur späten, aber überwältigenden Anerkennung Louise Bourgeois' verbindet sich – auch – mit einem Foto: Robert Mapplethorpes Porträt der Künstlerin im Affenfellmantel mit ihrer Plastik *Fillette* im Arm. 1982 anlässlich ihrer ersten Retrospektive im Museum of Modern Art in New York entstanden, wird es in den 90er Jahren synonym mit Louise Bourgeois' Namen und Kunst, und kein Katalog versäumt, es an prominenter Stelle abzudrucken. 1982 jedoch reproduzierte es das Frontispiz reduziert auf das Format eines klassischen Porträts: *Fillette*, die überdimensionierte Penisplastik mit der rauen Latexoberfläche aus dem Jahr 1968, aus der Hochzeit von *Anti Form*, *Postminimalism* oder *Eccentric Abstraction*, wurde abgeschnitten, das Bild ‚kastriert‘. Ohne den Riesenphallus im Arm der alten Dame bleibt ihr verschmitztes Lächeln offen für alle Arten von traditionellen Imagines des Künstlers: wahlweise wird es als maliziös, weise, humorvoll gedeutet.

Doch erst die Kluft zwischen der Materialisierung jeder Bezeichnungspraxis als grundsätzlich phallischer im Latexpenis, deren exzentrischer Entschärfung im Namen „Kleines Mädchen“ und der für die Kamera inszenierten prekären Beziehung der *Frau* zu ihrem Objekt macht dieses Bild bedeutsam. So ist die Streichung eines entscheidenden Segments selbst Ausdruck symbolischer Zuschnitte, die zugleich die Effektivität des Supersignifikanten Phallus sichtbar machen. Schließlich hatte Louise Bourgeois, wie sie sagt, ihr *Mädchen* als Fetisch und apotropäisches Objekt¹ zum Fototermin mitgenommen, ein Objekt, das jedoch auch nicht ohne Sympathie-

PORTRÄT VON LOUISE BOURGEOIS MIT *FILLETTE*, 1968,
VON ROBERT MAPPLETHORPE, 1982

bekundung für den Fotografen zu denken ist: Denn, so Louise Bourgeois lakonisch, Mapplethorpe „ist nicht wegen der Blumenphotographien berühmt. Er ist nicht wegen seiner Porträts berühmt. Er ist berühmt aufgrund der Art von Modellen, die er liebte“².

So weit, so bekannt Louise Bourgeois' längst mythisch gewordener Einstieg in den Aufstieg. Seine Nacherzählung soll hier weniger die Lust der Wiederholung wiederholen, obgleich dies sogar einem Produktionsprinzip der Künstlerin entspreche. Vielmehr soll sie als Darstellung der Urszene der Rezeption in den vergangenen zwei Jahrzehnten dienen. In diese Rezeption weben sich die großen theoretischen Themen jener Jahre, von der historisch-kritischen Wiederentdeckung der Hysterie aus bildmedialer Perspektive³, über die kulturelle und soziale Konstruktion von Körpern, Geschlechtern und Sexualitäten⁴ bis zum jüngsten Nachdenken über die symbolische Struktur von Räumen, Orten und Architekturen.⁵

Doch werden innerhalb der jeweils aktuellen kulturellen Fragenkomplexe beinahe alle Lektüren ihres Werks durch Louise Bourgeois' freimütig, hintergründig – und verschmitzt – mitgeteilte Autobiografie organisiert. Mit schöner Regelmäßigkeit weist fast jeder der jüngeren Kataloge einen Wiederabdruck aus ihren Schriften bzw. ein weiteres Interview mit auf die bereits bekannten Antworten abgestimmten Fragen auf.⁶ Allerdings fußen die meisten (Katalog)Texte wie die skeptischen Kunstkritiken auf einem problematischen Verständnis des Biografischen: Nicht als instabile Konstruktion wird es begriffen, die auch von der stetigen Wiederholung der Erlebnisse und Kränkungen nicht sicherer wird, sondern als Wahrheit, nicht als flexible Lektüre mit fiktionalem Charakter, sondern als Klartext. Als solche verführen biografische Daten – und ihre oftmals von Louise Bourgeois mitgesprochene Bedeutsamkeit – dazu, beispielsweise in einem Werk wie *The Destruction of the Father*, 1974, die Ikonografie dieser Zerstörung auszumachen und nicht mehr die diffizile Machart des Vater-Topos in Rede und Bild zu befragen. Gewiss, Louise Bourgeois ist psychoanalytischem Denken nicht abgeneigt, das haben wir häufig gehört, aber dieses ist kein homogener Block und jene ambivalent, wie könnte es auch anders sein. Im Gegensatz zu den KunstwissenschaftlerInnen und KritikerInnen, die über sie schreiben, hat sie jedoch das Privileg, zwischen den Medien zu wechseln, zwischen Rede, Text, Schrift, Zeichen, Zeichnung, Collage, Skulptur und Installation. Louise Bourgeois praktiziert das ‚Wissen‘, dass ein ‚Inhalt‘ zwischen den Medien ebenso wenig restlos transferiert werden kann, wie eine Figur in ihr Spiegelbild übersetzt. Und sie ‚weiß‘, dass jeder neue biografische Fund⁷ und das heißt, jede neue Erfindung, die Zuverlässigkeit der Daten als Garanten ikonischer Referenz

empfindlich stört. In diesen medialen Transfers gewinnt das ungezählte Male von Bourgeois poetisch oder beschreibend erwähnte psychoanalytische Konzept der Übertragung Raum, findet seine Materialisierung und Struktur. Drei ‚Körper‘ verzahnen sich in dieser Übertragung: ein Textkorpus⁸, ein Korpus aus (auto)biografischen, kommentierten Fotodokumenten⁹, das ästhetisch-bildnerische Werk. Der komplexen ästhetisch-politischen Praxis permanenten Bedeutungsaufschubs vermögen jedoch nur wenige Lektüren des Werks zu folgen.

Als Lucy Lippard 1966 Louise Bourgeois zur Teilnahme an der Gruppenausstellung *Eccentric Abstraction* einlädt, gilt die 55-Jährige unter den 30-Jährigen als die historische Protagonistin des ästhetischen und ideologischen Paradigmenwechsels vom Surrealismus zur Abstraktion, genauer, zum *Abstrakten Expressionismus* und als Bezugspunkt der jüngeren Generation.¹⁰ Um den neuen „nichtskulpturalen Stil“¹¹ zu figurieren und an einen erweiterten Begriff von sinnlicher Erfahrung zu knüpfen, stellte Lippard damals die Verbindung her zwischen den Primärstrukturen der *Minimal Art*, dem Gestischen abstrakt-expressionistischer Malerei und dem Erotischen des Surrealismus. Sie endete ihren Versuch einer epochalen kunsthistorischen Setzung mit einer Analyse der öffentlichen Kritik an der „Nichtskulptur“: „Das Kichern jedoch, das sie provoziert, ist ein Kichern der Unsicherheit und vielleicht sogar der Scheu, wie das Kichern, das der Anblick von Tod, Liebe, Sex, Ausscheidungen, von jeglicher zu natürlich zur Schau gestellter natürlicher Funktion provoziert.“¹² Bemerkenswerterweise schloss Lippard mit einem Plädoyer für die Abstraktion: „Die Abstraktion ist für das Ungewohnte ein sehr viel potenteres Vehikel als die figurative Darstellung, und die erotische Sensation gedeiht auf dem Ungewohnten.“¹³ Mit der formalen Kontextualisierung als Abstraktion, besonders aber mit der Vorstellung, gewisse plastische Oberflächen könnten physisch abstoßend wirken, waren Schauplätze für die Diskussion von Louise Bourgeois' Werk eröffnet, die sich in Variation bis heute wiederholen. Knapp dreißig Jahre später, 1992, wird Louise Bourgeois die Künstlerliste von *Corporal Politics*, einer Ausstellung im MIT Visual Arts Center in Boston, anführen und 1993 in die Konzeption der kontrovers rezipierten, da auf die effektvollen Tabus von Geschlecht und Sexualität setzenden Ausstellung *Abject Art* im Whitney Museum of American Art in New York einbezogen.¹⁴ Nun nicht mehr im Kanon der Abstraktion diskutiert, sondern im Rahmen einer posthumanen Figuration, wird jener theoretische Anschluss an Körper- und Geschlechterpolitiken in Kunst und Kultur aktiviert,¹⁵ der im Rückblick auch Louise Bourgeois' Plastiken der 60er und 70er Jahre das Etikett „abject abstractions“¹⁶ –

abjekte Abstraktionen – eintragen wird. Weniger Louise Bourgeois' erklärte Distanz zu politischen Lesarten ästhetischer Produktion rechtfertigt jedoch die Skepsis gegenüber dieser Integration in das Programm des Abjekten. Vielmehr ist es die Konzeption der *Abject Art* selbst, die vor allem das, was der Körper abstößt oder verliert – Haare, Haut, seine Flüssigkeiten – referiert.¹⁷ Solche Kunst verlässt sich auf die klassische ästhetische Norm, die sich vom Abstoßenden und Ekelhaften abhebt. Indem sie das doppelt Verworfene, vom Körper und aus einem kulturellen Prozess ausgeschiedene ‚Objekt‘, ästhetisch und politisch subversiv zu wenden versucht, bestätigt sie die politisch-kulturelle Hegemonie des Kanons. Louise Bourgeois hingegen wird von ihrer subjektiven Ikonografie und der Semantik von Wucherung und Übertrag vor genau dieser didaktisch moralisierenden Opposition zwischen Norm und Subversion bewahrt.

1989 hatte Rosalind Krauss in *Portrait der Künstlerin als ‚Fillette‘* den Beziehungs- und Tausch aspekt im „Teilobjekt“ und seinen organischen Formen und Namen (Brüste, Penisse, Klitoris ...) gegen diese kunsthistorische Deckerzählung der zunehmend bereinigten, eben abstrakten Form in der Moderne gesetzt und die Unbedingtheit des Begehrens in der Forderung bzw. der Zusage oder dem Versagen des *Organs* in der „Wunschmaschine“ eingeführt.¹⁸ Mit der Wunschmaschine haben Gilles Deleuze und Félix Guattari 1972 ein theoretisches Modell des Anti-Ödipus entwickelt, das sich bekanntermaßen gegen die familialen, kapitalistischen Strukturen und das ödipal organisierte Subjekt richtet. Deleuze/Guattari galt der unverbundene, das heißt nicht einem autoritären Ich unterstellte Schizophrene als Beispiel und Ideal einer nichtfamilial organisierten Gesellschaft. Für die beiden Autoren regelt die Maschine Entnahme und Ausgabe (der Säfte und Flüssigkeiten aus den Partialobjekten, die die Namen von Organen tragen und Brust, Mund, Anus heißen) nach dem dringlichen Prinzip, den Wunsch aufrecht zu erhalten. Zwar fordert der Wunsch Konstanz, die ihn unterhaltende Maschine aber montiert Schnitte; sie operiert diskontinuierlich. Daher können Deleuze/Guattari die „Maschineneffekte“ gegen die Metaphern setzen.¹⁹ Wenn Rosalind Krauss dieses antiindividuelle, sozialrevolutionäre Modell für die Sicht auf Werke von Louise Bourgeois vorschlägt, so mag sie deren häufig geäußelter Skepsis gegenüber Freud und Lacan Rechnung tragen.²⁰ Offen aber bleibt, ob nicht gerade wegen Louise Bourgeois' offensiver Verflechtung in das ödipale Familiendrama, wegen ihres Wunsches nach symbolischer Wiedergutmachung²¹ die Produktivität der Wunschmaschine von der der Metapher ununterscheidbar wird: Auch wenn Louise Bourgeois die Spaltung und den Schnitt in symbolischen Objekten wie der Guillotine (an)erkennt, wenn sie feststellt, „daß

die Guillotine in den Familien am Werk ist“,²³ so bleiben doch all die sehnsüchtigen symbolischen Akte der Wiederherstellung des paternalen Gesetzes und der ödipalen Autorität: „Reconstruction of the Father“ heißt denn auch die zweite Titelhälfte von Louise Bourgeois' Schriften.

Mit Deleuze'/Guattaris ‚Maschinen‘ und ihren sich gegenseitig unterbrechenden wie zugleich aufeinander Einfluss nehmenden Flüssen aus Körpersäften hatte Krauss die Produktivität des Begehrens für die Realität (des Körpers) in Louise Bourgeois' Arbeiten eingeführt – gegen den Symbolcharakter von Kunst im idealisierenden, institutionellen Diskurs, der die Abstraktion nährt(e). Analog zu den organbezogenen Wunschmaschinen, bei denen die eine Maschine den Fluss (der Milch, des Urins, des Spermas, der Tränen) haben möchte, den die andere produziert, können wir in Louise Bourgeois' Werk die Zirkulation der bildnerischen, biografischen und poetischen Daten sehen: *The Destruction of the Father* ‚braucht‘ Louise Bourgeois' Geschichten über ihren Vater, das Palais aus rosa Marmor in *Cell (Choisy)*, 1990–93, ‚braucht‘ das Foto des Elternhauses. Gleichzeitig unterbrechen sich die verschiedenen Medien, die Auskünfte, Dokumente und visuellen Arbeiten in der Simulation von Intimität und lückenloser Erzählung.

Imaginäres Strömen und ikonische Repräsentanz von Flüssigkeiten spielen eine entscheidende Rolle in Bourgeois' Wende hin zur Inszenierung von Räumen oder – dem Partial- oder Teilobjekt der Wunschmaschinen entsprechend – von Partialarchitekturen: *Precious Liquids*, 1992, hieß das hölzerne, runde Zimmer auf der *Documenta IX*. Auch wenn hier nicht näher auf das Set von Objekten und Anspielungen in dieser Installation eingegangen werden kann, so stellt diese Arbeit doch eine Art von Auftakt für die bis heute wachsende Serie von *Cells* dar;²⁴ die seit den 90er Jahren im Mittelpunkt der Rezeption steht. Während Rainer Crone und Petrus Graf Schaesberg sie als „unwälzende, herausfordernde und unvergleichliche Konzeption von Skulptur“²⁵, mithin als Apotheose der europäisch-nordamerikanischen Bildhauerei sehen, möchte ich diese Räume im Rahmen einer soziopsychischen Dynamik verorten und als Fortsetzung von Louise Bourgeois' kritischen Reflexionen auf Moderne und Abstraktion begreifen. Als solche weisen die Zellen alle Zeichen jenes Eklektizismus auf, der Historismus²⁶ und Postmoderne zu verbinden vermag und aus der diskreten Zelle der *Minimal Art* Variationen eines indiskreten Raumes macht. Indiskret heißt zunächst: alles andere als eine neutrale, eine abstrakte Struktur. Denn es handelt sich bei den Zellen um eingerichtete Gehäuse, um eine spezifische Form des Interieurs. Dieses Interieur beschränkt sich jedoch nicht auf das übliche Mobiliar

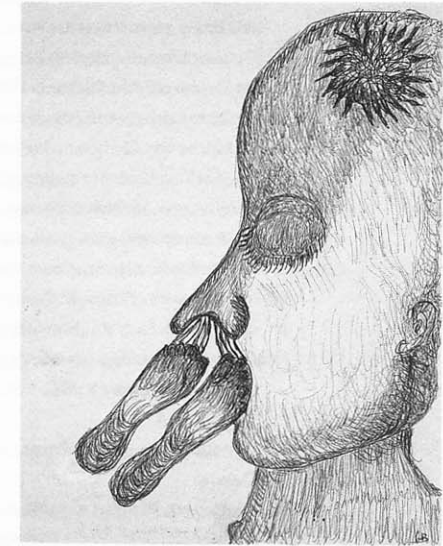
Bett, Tisch, Stuhl, Hocker etc. – und auch nicht auf dessen eher unbürgerliche Ausführungen mit Objekten vom Trödelmarkt; es wird mit Säge, Schneidemaschine oder Guillotine, mit Wörtern, Litaneien, Sentenzen und Louise Bourgeois' Kunstwerken angereichert, ja manchmal förmlich überladen. In den Spiegeln, Gobelins, Vorhängen und Stoffen beispielsweise in *Spider*²⁷ oder in *Passage Dangereux*, beide 1997, weist es verschiedene Zeichen des Wohnfutterals des 19. Jahrhunderts auf. In dieses späthistoristische Umfeld der Erfindung des Wohnens, der Familie, des Privaten und der Intimität wurde Louise Bourgeois geboren; die Teppiche aus der elterlichen Restaurierung dürften geradezu synonym damit sein. Doch ist die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts auch die Zeit des Neuropathologen Jean-Martin Charcot, den Louise Bourgeois wegen seiner „Bescheidenheit“ als Wissenschaftler schätzt und gegen die „nutzlosen“ Theoretiker der Psyche, Freud und Lacan, abhebt.²⁸ Selbst ein besessener Inneneinrichter, hatte Charcot die Choreografie der hysterischen Attacke für solche Interieurs designt, mit deren Ästhetik Louise Bourgeois in einigen ihrer *Cells* ebenso spielt wie mit den eleganten Konvulsionen der Körper – *Cell (Arch of Hysteria)*, 1992–93, *Cell III*, 1991, *In and Out*, 1995.

Bei aller suggestiven Ästhetik bleibt die Hysterie in erster Linie ein gesellschaftlich reguliertes Zeichensystem, in dem vornehmlich die Frau an ihren Repräsentationen krankt. Louise Bourgeois' Geschichten über ihren Vater sind voll solcher ‚Kränkungen‘, wenn wir darunter die Reproduktion eben jenes Sets von Bildern verstehen. Während die „Hystorie“²⁹ den Historismus durchsetzt, legen die oftmals überdimensionierten oder geschrumpft erscheinenden Einrichtungsgegenstände der meisten *Cells* Schnitte in die Zeit, signalisieren auf diese Weise die Kinderperspektive. Die Spiegel – häufig mehr als einer – wiederum legen Schnitte in den Raum.³⁰ Ihre Reflexionen desorganisieren den klassischen, den phallischen Überblick über den Raum, indem sie Kehrseiten, Auf- und Untersichten aufwerfen – *Cell (Eyes and Mirrors)*, 1989–93, *Cell (You Better Grow Up)*, 1993, *In and Out*, 1995. Bemerkenswerterweise produziert dabei die Metapher des Schnitts, der wir bereits in Form der Wunschmaschinen begegnet sind, bei denen die eine Maschine den Fluss der anderen unterbricht, um ihn auf ihre Weise fortzusetzen, einerseits Objekte: die schon erwähnte Säge in *Cell (Arch of Hysteria)*, 1992–93, die Schneidemaschine in *Cell III*, 1991, die Guillotine in *Cell (Choisy)*, 1990–93, andererseits einzelne Glieder, einen Torso. Dann gibt der Schnitt Techniken an: Stoffe, Kleider, Marmor und Wörter werden zu/geschnitten. Dieselbe Wunschmaschine, die Partialobjekte und Partialarchitekturen aneinander koppelt, um das familiäre Garn, seine Protagonisten und seinen historischen Kontext zu zerschneiden, verführt jedoch auch immer wieder dazu,

die lose Addition von heterogenen Gegenständen, Formen, Figuren und Verfahren in einer Ikonografie zusammenzufügen.

Als ‚Cross-over‘ die kulturellen Praktiken und Diskurse einfärbt und die Beziehung zwischen Kunst und Mode thematisiert wird, kooperiert Louise Bourgeois für verschiedene Projekte mit dem Modedesigner Helmut Lang.³¹ Aus seinen Kleidern fertigt sie mit groben Stichen einige ihrer vogelscheuchenartigen an-anatomischen Puppen der letzten Jahre.

Bei meinem letzten Besuch bei der Künstlerin im Dezember 1998 wurde ich immer wieder abgelenkt: Ein in meiner Erinnerung überlebensgroßes kopulierendes Figurenpaar aus ausgestopften Klamotten besetzte das Sofa in Louise Bourgeois' schmalem Arbeitszimmer und Archiv vollständig. Merkwürdig lag es dort aufeinander, prominent wie beiläufig sexuell: *Couple*, 1998, hatte nichts mit der Topografie der *Cells* zu tun. Für die Zeit des Zusammentreffens der Kunstkritikerin mit der Künstlerin figurierte es einen heterotopen Raum. Denn in die Neutralität des Archivs war ein ‚Akt‘ eingebrochen, der Sichtbarkeit beanspruchte und daher den Blick auf sich zog. Louise Bourgeois hingegen saß auf einem hochgedrehten Hocker hinter ihrem Tisch und baumelte vergnügt mit den Beinen, als sie mir unvermittelt und kommentarlos ihren Vorschlag für Helmut Langs neue Parfum-Kollektion erzählte: ein Parfum mit dem Geruch von Füßen.³² Erst der krude Geschlechtsakt und der in die Luft gesprochene, anti-kommerzielle ‚Duft‘ zusammen erklären in all ihrer Komik die Bedeutung des Aktes für Louise Bourgeois' künstlerische Produktion. Denn im Sinne Slavoj Žižeks unterminiert der Akt den „normalen“, von der performativen Autorität des Namens-des-Vaters garantierten intersubjektiven Raum: eine Aufgabe, die nicht nur die psychoanalytische Klinik, sondern auch das literarische Schreiben und die politische Praxis betrifft.³³ Statt wie Žižek vom literarischen Schreiben könnten wir von der visuellen ästhetischen Produktion sprechen und hätten damit eine Linie vom institutionell, also durch und für den politisch-kulturellen Raum beschnittenen Porträt der Louise Bourgeois von 1982 bis zur humorvollen Störung des intersubjektiven Raums durch die Imagination eines indiskreten Geruchs gezogen.



- 1 Vgl. Bourgeois 2001, S. 214 ff. (Rede bei der Verleihung der MacDowell Medal, 1991).
- 2 Bourgeois 2001, S. 220 (Rushes: zu Robert Mapplethorpe, 1993).
- 3 U. a. Clair, Jean: „Five Notes on the Work of Louise Bourgeois“. In: *Francis Bacon, Louise Bourgeois, Franz Xaver Messerschmidt*. New York: Cheim & Read, 1998.
- 4 Für eine Zusammenfassung feministischer Lektüren: Deepwell, Katy: „Feminist Readings of Louise Bourgeois or Why Louise Bourgeois is a Feminist Icon“. In: *N.paradoxa*, 3. Mai 1997; allgemeiner: Jahn 1999.
- 5 Z. B. Catoir, Barbara: „No Exit‘ – Der Raum im Werk von Louise Bourgeois“. In: Katalog Hannover 1994, S. 109–115. Vgl. auch: Katalog Madrid 1999, besonders: Colomina, Beatriz: „La arquitectura del trauma“ (S. 29–51). Siehe auch: Bal 2001. – Hier nicht zur Sprache kommen wird die Aufteilung des Werks in Medien, vornehmlich in den wachsenden Komplex von Zeichnungen bzw. Druckgrafik und in die plastischen Arbeiten, die dann nochmals in die Materialien der Ausführung unterschieden sein können. Jüngstes Beispiel: Katalog Zürich 2002, mit einem präzise beschreibenden Text der Herausgeberin Michaela Unterdörfer.
- 6 Die Mehrzahl der Interviews der 90er Jahre weisen viele Wiederholungen des subtil geführten Gesprächs von Christiane Meyer-Thoss mit Louise Bourgeois auf (Meyer-Thoss 1992).
- 7 Z. B. das Tagebuch der 12-Jährigen, das, auf einer Zugreise verloren gegangen, 1996 bei einem Bouquinisten in Paris aufgetaucht sei (Bourgeois 2001, S. 2–9).
- 8 Dafür derzeit am gültigsten, aber nicht ganz zuverlässig: Bourgeois 2001.
- 9 Z. B. Louise Bourgeois. *Album*. New York: Peter Blum Edition, 1994; Xenakis, Mákhi: *Louise Bourgeois. L'aveugle guidant l'aveugle*. Paris: Actes Sud/Galerie Lelong, 1998.
- 10 Vgl. Lippard, Lucy R.: „Eccentric Abstraction“. In: *Art International*. Vol. X/9, November 1966, S. 28 und 34–40; dt.-sprachige Veröffentlichung in: *Arme, Beine, Herzen ...*. Münster: Westfälischer Kunstverein, 1992, S. 23–39, hier S. 26 f.
- 11 Ebenda, S. 23.
- 12 Ebenda, S. 39.
- 13 Ebenda.
- 14 Vgl. Houser, Craig (et al.): *Abject Art – Repulsion and Desire in American Art*. New York: Whitney Museum of American Art, 1993. – Hier wurde die Bronzeversion von *Nature Study*, 1984, aus dem Besitz des Museums gezeigt.
- 15 Adrian Piper fasst die Frage des Politischen im Kontext des Psychischen, wenn sie feststellt: „Bourgeois's importance for contemporary artists is indisputable and invaluable. She has disavowed interest in the political dimensions of art, yet her own work is profoundly political in the best sense: it draws us into a space in which the dynamics of power and surrender, of gender identity, the circumscription of the body, and relation to the mother are unavoidable.“ In: Kotik (et al.): *Louise Bourgeois: The Locus of Memory, 1982–1993*. New York: Harry N. Abrams, 1994 [Katalog, The Brooklyn Museum], S. 79.
- 16 Vgl. Jahn 1999, S. 210–237. Mit Julia Kristevas Konzeption von weiblicher Fruchtbarkeit als Gegenentwurf zur phallischen symbolischen Ordnung übernimmt Andrea Jahn einen (ästhetisch-poetisch-biologischen) Produktionsbegriff, der Schwangerschaft dem Signifikationsprozess gleichstellt. Schwangerschaft teile mit dem Abjekten, vornehmlich den Körperflüssigkeiten, ein borderline-Phänomen zu sein, für das die Trennung zwischen Subjekt und Objekt nicht gelte. Mutterschaft ist für Kristeva der Ort des Semiotischen, das heißt Herausforderung für das Symbolische. Dieses theoretische Modell einer alternativen symbolischen Ordnung hätte, laut Kristeva, den Vorzug, weibliche Subjektivität grundsätzlich als nicht-eins oder als gespalten vorzustellen und damit den klassischen monolithischen Subjektbegriff in seiner historisch-männlichen Konnotation zu entkräften. Doch auch wenn die Philosophin und Geschlechtertheoretikerin Judith Butler nachweisen kann, dass sich der symbolische Phallus keineswegs auf den Phal-Logoentrismus beschränkt, sondern sich durchaus im organischen Penis materialisiert, ja naturalisiert, ist Kristevas Herausforderung des Symbolischen im Semiotischen der Mutterschaft in den von Jahn angeführten ikonischen Zeichen von plastischen Wölbungen und bauchigen Figuren äußerst fragwürdig repräsentiert. Darüber hinaus schließt das Konzept der „Abjekten Abstraktion“ an die „moderne Formlogik“ des Fragments und das fragwürdige ‚Lob‘ der Abstraktion an und damit an die traditionelle Kunstgeschichte der Bildhauerei.
- 17 Siehe auch die Kooperation zwischen Louise Bourgeois und Robert Gober in der Kunstzeitschrift *Parkett* (Nr. 27, März 1991) unter dem verbindenden Moment „starker emotionaler Qualität“ (Helfenstein, Josef: „Die Macht der Initimität“. In: Ebd., S. 28–31, hier S. 28 und S. 30).
- 18 Krauss, Rosalind: „Portrait der Künstlerin als *Fillette*“. In: Katalog Frankfurt a. M. 1989, S. 23–30, hier S. 26.
- 19 Vgl. Deleuze, Gilles; Guattari, Félix: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I* (1972). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1988, S. 7.
- 20 Vgl. Bourgeois 2001, S. 249 (Selbstaussdruck ist heilig und verhängnisvoll. Zusammengestellt von C. Meyer-Thoss, 1992).
- 21 Vgl. Katalog Hannover 1994, S. 90 (Interview mit Robert Storr, 1993).
- 22 Dies gälte zumindest, wenn man der Metapher mit Mieke Bal ebenfalls Produktivkraft im Sinne der psychoanalytischen Übertragung zuspricht (Bal 2001, S. 84) und sie nicht wie Crone/Schaesberg mit Blumenberg konservativ fasst: „Die Metapher jedoch konserviert den Reichtum ihrer Herkunft, den die Abstraktion verleugnen muss.“ Hans Blumenberg, zit. nach: Crone/Schaesberg 1998, S. 109.
- 23 Bourgeois 2001, S. 270 (Gespräch mit Bernard Marcadé, 1993).
- 24 In dieser Ausstellung drei der jüngsten Käfige: *The Runaway*, 1998–99, *Cell XXIV (Portrait)*, *Cell XXV (The View of the World of the Jealous Wife)*, beide 2001. Vgl. Abb. S. 44, S. 49 und Tafel 22.
- 25 Crone/Schaesberg 1998, S. 85.
- 26 Laut Bourgeois eine „geheimnisvolle“ Epoche; vgl. Bourgeois 2001, S. 258 (Gespräch mit Pat Steir, 1993).
- 27 Vgl. Abb. S. 132.
- 28 „Charcot war bescheiden. Er war nur ein Wissenschaftler und kein Theoretiker. [...] Freud und Lacan haben nichts für die Künstler getan. [...] Ich kann einfach nichts mit ihnen anfangen.“ Bourgeois 2001, S. 249 (Selbstaussdruck ist heilig und verhängnisvoll. Zusammengestellt von C. Meyer-Thoss, 1992). – (Sollte sie Charcot nicht richtiger für seine Qualitäten als visueller Grammatiker zitieren?) Siehe auch die skeptische und sehr subjektive Künstlerkritik in: Bourgeois 2001, S. 202–206 (Freuds Spielzeuge, 1990).
- 29 Vgl. Showalter, Elaine: *Hystories: Hysterical Epidemics and Modern Culture*. New York: Columbia University Press, 1997.
- 30 Eine andere raumzeitliche Perspektive eröffnet Mieke Bal mit ihrem Modell des Chronotopen in der sich selbstkritisch figurierenden Narrativität in Louise Bourgeois' *Cells*; vgl. S. 117–131.
- 31 Z. B. Folie, Sabine; Matt, Gerald: *Louise Bourgeois, Jenny Holzer, Helmut Lang*. Wien: Kunsthalle, 1998.
- 32 Außer der Integration von Parfum-Flakons in *Cell II*, 1991, gibt Louise Bourgeois an verschiedenen Stellen Hinweise auf die Funktion des Dufts als flüchtiges Erinnerungs-Pendant; vgl. Herkenhoff, Paulo: „Das Entschwinden der Erinnerungen oder ‚Toi et Moi‘, Spiegel und andere Apparate“. In: Ebenda, S. 15–25, hier S. 19. Ebenso Louise Bourgeois zu *Cell (You Better Grow Up)*, 1993. In: Bourgeois 2001, S. 252. Siehe auch die Zeichnungen mit Füßen, Fußsohlen oder Stiefelchen in dieser Ausstellung, z. B. *The Smell of Feet*, 1999 (Abb. S. 41).
- 33 Žižek, Slavoj: *Grimassen des Realen. Jacques Lacan oder die Monstrosität des Aktes*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1993, S. 14.