

Das plastische Werk von Louise Bourgeois wurde in der Rezeption seit den 60er Jahren als individuelles Phänomen betrachtet und außerhalb des kunsthistorischen Kontextes lokalisiert. Ausstellungs- und Werkbesprechungen begründeten die Sonderstellung Bourgeois' und ihrer biomorphen Objekte mit der Unmöglichkeit, diese Plastiken stilistisch mit den Werken ihrer Zeitgenossen zu vergleichen. Sie stellten das 'Intime', 'Bescheidene' als Charakteristikum ihrer künstlerischen Arbeit heraus und setzten es gegen die vermeintliche Neutralität und Vorbildhaftigkeit, die für die modernistische Kunst 'genialer Männer' beansprucht wurde (vgl. Robbins 1964 und Rubin 1969). Gleichzeitig verorteten Kunstgeschichte und Kunstkritik Bourgeois' Werk im Bereich des 'Natürlichen', 'Weiblichen', um die Tabubrüche abzuschwächen, die in der Wahl ihrer anti-ästhetischen Sujets und Materialien allgegenwärtig sind.

Erst in den 90er Jahren lenkten feministische Fragestellungen im Rahmen dekonstruktiver Methoden den Blick auf die Themen, die sowohl im Werk Bourgeois' als auch in den Arbeiten jüngerer Künstler im Vordergrund stehen: Verwundbarkeit, Geschlechtlichkeit und Körperlichkeit (vgl. Helfenstein 1991 und Jones 1993). Im Amerikanischen wurde dafür der Begriff *Abject Art* geprägt: „[...] a body of work which incorporates or suggests abject materials such as dirt, hair, excrement, dead animals, menstrual blood, and rotting food in order to confront taboo issues of gender and sexuality“ (Kat. *Abject Art* 1993, S. 7). Diesem Begriff der *Abject Art* liegt Julia Kristevas Theorie der Verwerfung (*abjection*) zugrunde (Kristeva 1982). Kristeva befaßt sich mit Erscheinungsformen, die vom (Gesellschafts)-Körper ausgestoßen werden und die diskursiven Grenzen in Frage stellen. Auch Bataille kritisiert mit dem Begriff des „niedereren Materialismus“ den herrschenden Geist/Körper-Dualismus und die damit zusammenhängenden sozialen Tabus und setzt dagegen eine Beschäftigung mit dem Minderwertigen, Verwerflichen, das die Kultur aussondert.

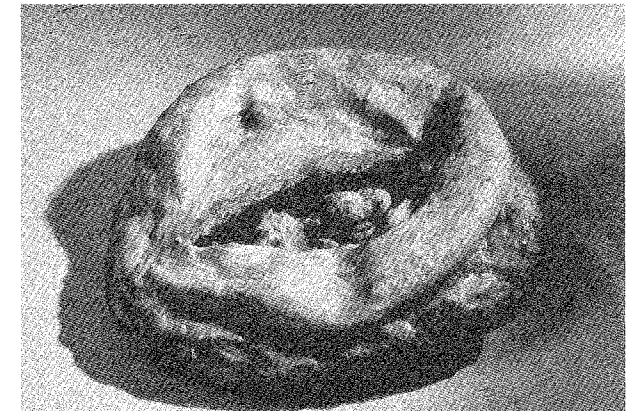
Diese Theorien lieferten erste Anregungen zur Interpretation des Verworfenen (*abject*) in Bourgeois' Œuvre und damit die Grundlage für ein Verständnis ihrer künstlerischen Praxis, das sich ihren subversiven Bildinhalten zuwendet. In diesem Zusammenhang stehen auch die folgenden Betrachtungen zu Bourgeois' Werk aus den 60er und 70er Jahren. „Abject Abstractions“ fungiert dabei als Oberbegriff für Körperbilder, die das Spannungsverhältnis zwischen anti-ästhetischer Abstraktion und tabuisierten Themen (Sexualität, Geschlechtlichkeit, Krankheit, etc.) reflektieren.

Ich werde zunächst am Beispiel der Skulptur „Janus Fleuri“ veranschaulichen, wie die Künstlerin das Verworfen einsetzt, um anschließend anhand ihrer Performance „The Banquet/A Fashion Show of Body Parts“ die Überschneidungen mit den feministischen Praktiken der 70er Jahre aufzuzeigen. Ich möchte damit

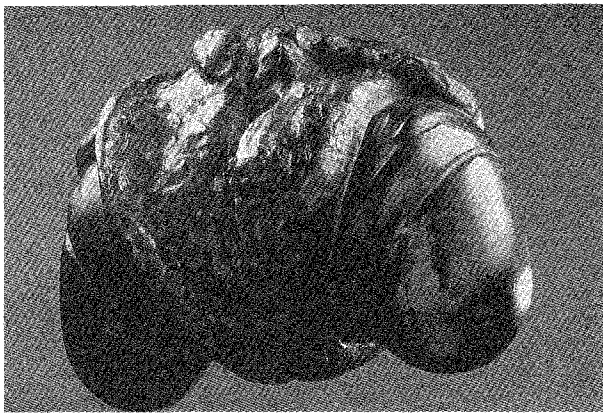
deutlich machen, daß weder die Zuweisung eines Einzelgängerinnenstatus an Bourgeois' im Rahmen der zeitgenössischen bildhauerischen Tendenzen, noch eine Verharmlosung ihrer künstlerischen Lösungen als Sinnbilder 'weiblicher Natur' gerechtfertigt ist. Vielmehr erweisen sie sich vor dem Hintergrund des aktuellen feministischen Diskurses als Möglichkeiten, konventionelle Körperbilder und die daran geknüpften Identitätskonzepte zu parodieren und anzufechten.

I. „Janus Fleuri“ als abject

Die tabuisierten Themen und Motive, die Louise Bourgeois in ihren Werken seit den 60er Jahren aufgreift, beschäftigen sich mit hybriden und biomorphen Objekten (Abb. 1, 2), die als Anspielungen auf Körperteile und -öffnungen, als genitale oder fäkale Formen lesbar sind. Die Künstlerin geht in diesen Latex- und Gipskulpturen jedoch nicht nur auf visueller Ebene sehr unorthodox mit bildhauerischen Konventionen um, sondern spielt mit den Erwartungen ihres Publikums, indem sie mit dem Verlangen nach Berührung gleichzeitig den Abscheu vor diesen organischen und skatologischen Formen herausfordert. Sie schafft Darstellungen einzelner Körperteile, die aus dem Funktionszusammenhang des Körpers herausgelöst, vervielfacht oder metamorphisiert werden. Dabei steht die Verunsicherung von klaren Bedeutungszuweisungen im Vordergrund. So findet sich in Bourgeois' „Janus Fleuri“ (Abb. 2) das Motiv einer von brust- oder hodenähnlichen Gebilden eingerahmten Vulva, wobei die Ambiguität der dargestellten Glieder von entscheidender Bedeutung ist. Die Skulptur impliziert bereits im Titel („Janus Fleuri“ = frz.: blühender Janus) eine Mehrdeutigkeit, die auf die Nähe des Objekts zu vegetabilen Formen und die damit verbundene Analogie Vagina = Blüte/Blume verweist. Zugleich unterstreicht sie mit dieser Bezeichnung seine janusköpfige Gestalt und damit die Ambivalenz seiner Erscheinung.



1 Louise Bourgeois, „Le Regard“ 1966, Latex und Stoff, 12,7 x 30,3 x 36,8 cm. Robert Miller Gallery, New York. Foto: Peter Moore.



2 Louise Bourgeois,
„Janus Fleuri“ 1968,
Bronze, 25,7 x 31,8 x
21,2 cm. Galerie Le-
long, Zürich. Foto: Pe-
ter Bellamy.

Die Skulptur weckt die verschiedensten Assoziationen, weil es sich um die Darstellung vom körperlichen Kontext losgelöster, miteinander verwachsener weiblicher und männlicher Genitalien handelt, die auf diese Weise von ihrem konventionellen Bedeutungszusammenhang als Geschlechtsmerkmale isoliert werden. Diese Vielschichtigkeit wird noch dadurch erhöht, daß das Objekt von der Decke hängend installiert ist. Die Künstlerin differenziert seine Wirkung in ihrem Kommentar zur ersten Veröffentlichung der Arbeit im Jahre 1969, wenn sie schreibt: „It has the permanence of bronze, although it was conceived in plaster. It hangs, it is simple in outline but elusive and ambivalent in its references. Hanging from a single point at eye-level it can both swing and turn, but slowly, because its center of gravity is low. It is symmetrical, like the human body, and it has the scale of those various parts of the body, to which it may, perhaps, refer: a double facial mask, two breasts, two knees...“ (Bourgeois 1969, o. S.). Die Assoziationen, die mit diesen 'Körperteilen' in Verbindung gebracht werden, sind demnach weitgehend von der Phantasie der Betrachter abhängig.

Bourgeois arbeitet hier mit amorphen Formen und aufgebrochenen Oberflächen, um sich über körperliche wie ästhetische Konventionen und Tabus gleichermaßen hinwegzusetzen. Die aus der Mitte von „Janus Fleuri“ hervortretenden schamlippenartigen Falten, die sich von oben betrachtet ineinanderschieben und aus der Vorderansicht an eine vergrößerte, aus sich heraus wuchernde Schamöffnung erinnern, stellen für sich bereits eine radikale Grenzüberschreitung dar, indem sie etwas repräsentieren, das als nicht-repräsentierbar gilt: Das weibliche Geschlecht, das allenfalls als 'Mangel', nicht aber in seiner fleischlichen Materialität abbildbar ist. Daß Bourgeois' damit jedoch keine Form von Vaginal-Ikonographie entwirft, wie sie sich in den 70er Jahren im Rahmen der Frauenbewegung in der Kunst entwickeln sollte, läßt sich bereits an der eigenwilligen Verbindung dieser 'weiblichen' Formen mit den Spitzen der beiden nach unten hängenden Phalli ablesen.

Auf der Basis der für sie zitierten antiken Vorbilder (McEvilley 1989, S. 36), die ausnahmslos den erigierten Phallus zeigen, ist die Darstellung der erschlafften männlichen Geschlechtsteile in „Janus Fleuri“ als kritischer und ironischer Kommentar zu diesen traditionellen Auffassungen des Motivs zu sehen und erscheint im Gegensatz zu deren Aktivität/Aggressivität als Ausdruck von Verinnerlichung und Passivität.¹

Diesen klassischen Projektionen männlicher Phantasien stellt Bourgeois ein polymorphes, vielgeschlechtliches Gebilde gegenüber, in dem binäre Oppositionen (passiv/aktiv, weiblich/männlich) miteinander verschmelzen, bzw. sich austauschbar erweisen. Der auf diese Weise immer wieder neu imaginierte Körper bewegt sich damit um die dem Selbst eigene Widersprüchlichkeit, oder um Bourgeois zu zitieren: „'Janus' [...] is a reference to the kind of polarity we represent [...] The polarity I experience is a drive toward extreme violence and revolt [...] and a retiring“ (zit. n. Meyer-Thoss 1992, S. 182).

Die besondere Installation von „Janus Fleuri“ als hängende Skulptur konfrontiert das Betrachterpublikum ganz direkt mit dem Objekt, das sich, zum Anfassen nahe, um sich selbst dreht wie ein Köder. Die so vor Augen geführten Details seiner fleischlich erscheinenden Wölbungen und Hautfalten betonen die Präsenz des Geschlechtlichen bis an die Grenze des Obszönen. Durch diese Präsentation rückt Bourgeois ihren Betrachtern selbst zuleibe, indem sie etwas sichtbar und spürbar macht, das dem Bereich des Verworfenen angehört und das als Störung oder Beunruhigung empfunden wird. Der Anblick von tabuisierten Körperteilen (als Erfahrung von Geschlechterdifferenz) und Innenansichten des Körpers mit seinen organischen Bestandteilen wird als Bedrohung der eigenen imaginierten Identität wahrgenommen, die ja gerade auf dem Anblick des nach außen hin abgeschlossenen 'ganzen' Körpers beruht.

Bourgeois' Plastiken lassen sich in diesem Kontext als „Abject Abstractions“ bezeichnen, da sie sich im Spannungsfeld zwischen den Tendenzen der *Eccentric Abstraction* (Lippard) der 60er Jahre und den bereits zitierten Formen der *Abject Art* bewegen.

Im Unterschied zur *Abject Art* arbeitet Bourgeois jedoch nicht mit 'verworfenen' Materialien wie Abfall, Haaren oder Körperflüssigkeiten, sondern entwickelt assoziative Plastiken, die das Verworfene thematisieren, ohne es konkret wiederzugeben. Gleichzeitig reflektieren Bourgeois' *Abject Abstractions* eine Entwicklung, die sich, unabhängig von den in der US-amerikanischen Kunst vorherrschenden Tendenzen der Hard Edge und Minimal Art, auch bei anderen plastischen KünstlerInnen während der 60er Jahre abzeichnete: „... a non-sculptural style, that has a good deal in common with the primary structure as well as, surprisingly, with Surrealism.“ Lucy Lippard prägte dafür den Begriff der „Eccentric Abstraction“ und machte ihn zum Titel ihrer wegweisenden Ausstellung, die sie 1966 für die Fischbach Gallery in New York zusammengestellt und organisiert hatte: „Eccentric abstraction has little in common with the sculpture of the fifties, since it rarely activates space, nor with assemblage, which incorporated recognizable objects and was generally small in scale, additive and conglomerate in

technique. In fact, the eccentric idiom is more closely related to abstract painting than to any sculptural forms“ (Lippard 1966, S. 28).

Was Lippard mit diesem Ausstellungstitel meinte, äußerte sich in den dafür ausgewählten Werken so verschiedener Künstlerinnen und Künstler, wie Alice Adams, Lee Bontecou, Lindsey Decker, Eva Hesse, Gary Kuehn, Yayoi Kusama, Jean Linder, Bruce Nauman, Claes Oldenburg, Harold Paris, Kenneth Price, Keith Sonnier, Frank Lincoln Viner oder H. C. Westermann und nicht zuletzt bei Louise Bourgeois, die ebenfalls an dieser Gruppenausstellung beteiligt war. Lippard zufolge hatten sie unabhängig voneinander eine Bildsprache entwickelt, die eine assoziative, sinnliche Erfahrung vermittelt, ohne die formalen Aspekte zu ignorieren, die im Vordergrund der aktuellen, nicht-gegenständlichen Kunst standen. Darin unterschieden sie sich grundsätzlich von der Pop Art oder Assemblage-Kunst, die mit erkennbaren Objekten arbeitete.² Die Auseinandersetzung mit unbekanntem Formen und unerwarteten Materialien, deren Reiz und zugleich abstoßende Wirkung gerade durch ihre Nähe zu vertrauten haptischen und visuellen Erfahrungen hervorgerufen wurde, kennzeichnete sämtliche der ausgestellten Plastiken.

Lippard beschreibt dieses Phänomen am Beispiel ihrer Beobachtungen zu Bourgeois' Exponaten: „They have an uneasy aura of reality and provide a curiously surrounded intimacy despite their small size. They provoke that part of the brain which, activated by the eye, experiences the strongest physical sensations“ (1966, S. 34).

Bei dieser Charakterisierung der *Eccentric Abstraction* bedient sich Lippard des Freudschen Konzepts des Körper-Ego, mit dem sie erklärt, warum bestimmte Formen und Verfahren eher sinnliche und körperliche Reaktionen auslösen als andere: „Body ego can be experienced two ways: first through appeal, the desire to caress, to be caught up in the feel and rhythms of a work; second, through repulsion, the immediate reaction against certain forms and surfaces which take longer to comprehend“ (1966, S. 34).

Das Verführerische, Anziehende, Reizvolle auf der einen und das Abstoßende, Ekelregende auf der anderen Seite, vermag die stärksten Körperreaktionen auszulösen und steht kennzeichnend für das, was Kristeva als das Verworfenen (*abject*) bezeichnet: „It is death infecting life. *Abject*. It is something rejected from which one does not part, from which one does not protect oneself as from an object. Imaginary uncanniness and real threat, it beckons to us and ends up engulfing us. It is thus not lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite“ (Kristeva 1982, S. 4).

Eine der Arbeiten, mit denen Bourgeois bei „*Eccentric Abstraction*“ vertreten war, und deren Abbildung Lippard in ihrem Artikel zur Ausstellung in der Zeitschrift „*Art International*“ publizierte, war „*Prattonia No. 2, Sclerosis*“, ein an der Wand installiertes Latexobjekt, das zunächst an einen unförmigen Klumpen Fleisch oder Haut erinnert, der bei Berührung eine überraschenderweise harte Konsistenz aufweist. Diese Erfahrung findet im Titel ihre Bestätigung durch den

medizinischen Begriff der Sklerose. Die beunruhigenden Assoziationen von Krankheit, Verfall und Verwesung, die das Objekt selbst durch seine geschwulstartige Oberfläche auslöst, werden so durch einen Titel ergänzt, der den kranken Körper explizit zum Thema macht. Die Latexhaut appelliert an unser Begehren, etwas zu berühren, von dem wir gleichzeitig angezogen und abgestoßen sind, und von dem wir nicht wissen, ob es das ist, wofür wir es halten.

Krankheit scheint, wie die sexuellen Funktionen und andere verworfene Aspekte des Körpers, von diesem Besitz zu ergreifen, ihn außer Kontrolle zu setzen, zu fragmentieren und abhängig zu machen. Die imaginierte 'Ganzheit' des Körpers und die darauf basierende Autonomie des Subjekts wird als Illusion und so als schmerzhaft Wahrheit offenbar.

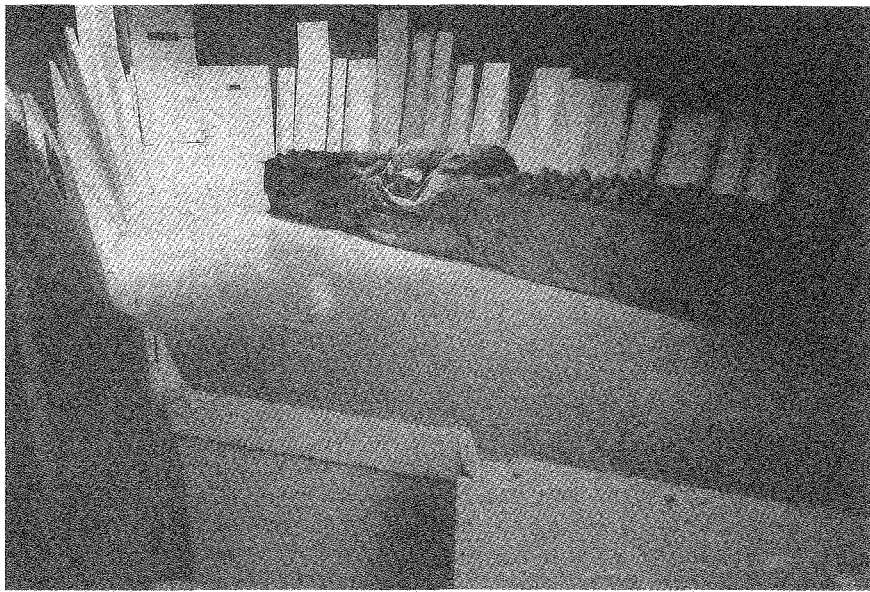
„*Eccentric abstraction has been called 'sick' and 'the aesthetic of nastiness', or 'funny-looking'. The giggles it provokes are, however, giggles of uneasiness and perhaps even awe, like the giggles provoked by aspects of death, love, sex, excretion, any natural function too naturally exposed*“ (Lippard 1966, S. 39 f.). Mit dieser Beschreibung der Betrachterreaktionen und ihrer Analyse identifiziert Lippard das Unbehagen gegenüber den ausgestellten Objekten, mit Reaktionen, wie sie von den Erscheinungen des Verworfenen (Tod, Liebe, Sex, Ausscheidung) ausgelöst werden, die Kristeva in ihrer Theorie zur Sprache bringt. Dabei handelt es sich um Äußerungen von Verunsicherung und Verdrängung, die auch in der Bourgeois-Rezeption der 60er Jahre sichtbar wurden.

II. „*The Banquet/A Fashion Show of Body Parts*“

In unmittelbarem Zusammenhang mit ihren *Abject Abstractions* steht Bourgeois' Auseinandersetzung mit Performance-Kunst³, die – über die Verwirrung und Störung konventioneller Darstellungsformen des Körperlichen hinaus – durch neue Praktiken eine Entnaturalisierung des bedeuteten Körpers auslöst.

Der Vorteil dieser Praxis bestand vor allem in der Unmittelbarkeit der Darstellung, das heißt in der Auflösung der Distanz zwischen Werk/Künstlerin und Publikum, das schockiert und aufgerüttelt werden sollte, um die auf Kunst und Frauen projizierten gesellschaftlichen Erwartungen (als Vermittler/innen von Idealen und Moral) aufzubrechen. Die vorherrschende Auffassung von Künstler-subjekt, Körperbildern und Werkbegriff wurde somit grundsätzlich in Frage gestellt. Die Performance fungierte dabei als transgressives Medium, um bestehende Identitätskonzepte anfechten, stereotype Rollenmuster parodieren und durch direkte Konfrontation eine unmittelbare Wirkung auslösen, der sich das Zuschauerpublikum nicht leicht entziehen konnte.

Bourgeois' erste Performance fand am 21. Oktober 1978 in der New Yorker Hamilton Gallery of Contemporary Art statt und wurde mit dem Titel „*A Banquet / A Fashion Show of Body Parts*“ angekündigt. Die dazu verschickte Einladungskarte trug den Hinweis: „*Wear Your Uniform*“. Mittelpunkt dieser Veranstaltung war Bourgeois' Installation „*Confrontation*“ (Abb. 3), eine ovale Anord-



3 Louise Bourgeois, „Confrontation“ 1978, Holz bemalt, Latex und Stoff, ca. 11,27 m x 6,09 m. The Solomon R. Guggenheim Museum, New York. Foto: Peter Moore.

nung offener Kästen, die aufrecht nebeneinandergestellt waren und eine Art Arena bildeten. Inmitten dieses 'Theaters' befand sich eine lange, stoffbedeckte Tafel, auf der verschiedene Latexobjekte angeordnet waren. Bourgeois selbst liefert eine detaillierte Beschreibung dieses Arrangements: „The Confrontation represents a long table surrounded by an oval of wooden boxes which are really caskets. The table is a stretcher for transporting someone wounded or dead. So, there is one personage on one side, and one on the other“ (zit. n. Meyer-Thoss 1992, S. 182).

Die beiden angesprochenen 'Figuren' werden auf der Tragbahre durch weibliche und männliche Attribute repräsentiert. In der Mitte des Tisches sind die eingefallenen Wölbungen eines überdimensionierten Hodenpaares erkennbar, während sich zwischen ihnen ein verhältnismäßig kleiner, phallischer Fortsatz aufrichtet. Diese Form, die von der Künstlerin als „old creature“ bezeichnet wird, findet ihre Ergänzung in einer von unzähligen Höckern übersäten Latexhaut, die über die linke Tischhälfte gespannt ist und ebenso faltig und in sich zusammengefallen erscheint wie das Modell des männlichen Geschlechtsteils. Die rechte Tischhälfte wird von ähnlichen Höckern bedeckt, die jedoch prall aufgerichtet nebeneinander gruppiert sind und eine glänzende, glatte Oberfläche besitzen. Bourgeois zufolge repräsentieren diese über einer hellblauen Stoffdrapierung ausgebreiteten Ausstülpungen eine junge Person. Sie macht allerdings keine Aussa-



4a, b Performance „A Banquet / A Fashion Show of Body Parts“ 21. Okt. 1978, Hamilton Gallery of Contemporary Art, New York. Fotos: Peter Moore.

gen darüber, ob es sich im einen oder anderen Fall um eine weibliche oder männliche Figur handelt. Vielmehr scheinen die dargestellten Geschlechtsattribute miteinander zu verschmelzen, ohne auf einen Körper und damit auf eine bestimmte sexuelle Identität zu verweisen.

An der Performance selbst (Abb. 4a) beteiligte Bourgeois namhafte Vertreter der New Yorker Kunstszene: „Critics, collectors, and big dealers were all invited to participate [...] The museum people and the critics were all there, sitting in their caskets without knowing it“ (zit. n. Meyer-Thoss 1992, S. 126).

Den Ablauf der Performance beschreibt der Kunstkritiker Paul Gardner als „a wildly surreal theater-of-the-ridiculous event featuring 'punk' models [...] [who], barely clad in form-fitting latex, shout verbal abuse at one another, show off in public some enormous private parts (designed by Bourgeois who grins impudently throughout) and then stand silent while a red-haired punkster named Suzan Cooper, a creature of blood-red fingernails from another planet, vocalizes about her 'Solitude'. The spectators – collectors, critics, curators and the curious – cower inside the wooden 'coffins“ (Gardner 1980, S. 82). Bourgeois thematisiert mit der Installation „Confrontation“ zum einen eine Verschiebung und Verwirrung von Geschlechterdefinitionen und parodiert damit das 'uralte Drama' von Liebe, Leidenschaft und Tod.⁴ Zum anderen bringt sie die Vertreter der etablierten New Yorker Kunstszene dazu, in ihren eigenen Särgen Platz zu nehmen, und verspottet so unter Einbeziehung autoritätskritischer Ausdrucksformen wie Punk⁵ die Machthaber eines Systems, mit dessen diskriminierenden Ausschlußverfahren sie selbst ständig konfrontiert war. Eine Aufnahme, die während der Aktion entstand, zeigt die Künstlerin als amüsierte Zuschauerin beim Auftritt des bekannten Kunstkritikers Gert Schiff (Abb. 4b), der sich, in eines der „Confrontation“-Kostüme gekleidet, seinen Zuschauern präsentiert.⁶

Es ist die Wechselwirkung zwischen den Objekten der Installation, bzw. den Kostümen und den Ausführenden, die das Spiel mit Geschlechtsidentitäten in Bewegung bringt: „The people in the 'Confrontation' were not professional actors; they were turned into actors by the strong emotions that my objects gave them. Their performance was about self-expression rather than acting. There was no real script. [...] This woman was a Playboy bunny, but she was ashamed of it, and she had a Ph.D. in art history. She liked to act double roles. [...] Now this old gentleman came with patent-leather pumps, and you can see that he's very pleased. I draped him into a pregnant-woman costume and [...] he liked that very much“ (zit. n. Meyer-Thoss 1992, S. 124).

Bourgeois bietet mit ihrer Installation einen 'Laufsteg' an, auf dem sich die Akteure in ihren verschiedenen sexuellen Rollen präsentieren und diese parodieren – nicht umsonst stülpt sie der 'Vaterfigur' das Kostüm eines weiblichen, schwangeren Körpers über, um so seine phallische Macht der Lächerlichkeit preiszugeben. Diese Parodierung der väterlichen Autorität ist bei Bourgeois immer auch eine Bloßstellung des binären Systems der Geschlechtsidentitäten, in dem alles Nicht-Männliche das 'Andere' ist, gebunden an einen Körper, dessen 'Mängel' für die Unzulänglichkeiten seines 'Andersseins' (also seine 'Weiblichkeit' verantwortlich sind.

III. Versuch einer Reflexion im Spiegel des aktuellen feministischen Diskurses

Bourgeois arbeitet in ihrer Performance mit verschiedenen Möglichkeiten der Transgression, die deutliche Analogien zu Judith Butlers Theorie der performativen Geschlechtsidentität aufweisen. (Butler 1991) Damit ist ihre Kunst als Teil des feministischen Diskurses anzusehen, in dem künstlerische und theoretische Methoden ineinandergreifen und zu vergleichbaren Ergebnissen führen.

Butler beschränkt sich in ihrer Analyse nicht darauf, die gesellschaftlich bedingten Geschlechtsidentitäten als Konstruktionen zu erkennen und zu analysieren, sondern stellt die Existenz geschlechtlicher Körper, die als ontologische Voraussetzungen der heterosexuellen Matrix außerhalb des Diskurses angesiedelt scheinen, überhaupt in Frage. Damit kritisiert sie die wertende Unterscheidung der körperlichen Merkmale selbst: „Daß der Penis, die Vagina, die Brüste usw. benannte Geschlechtsteile sind, bedeutet, daß der erogene Körper auf diese Teile eingeschränkt wird und zugleich der Körper als Ganzes fragmentiert“ erscheint (Butler 1991, S. 170). Umgekehrt wird dem Körper durch die Kategorie 'Geschlecht' eine Einheit übergestülpt, die sich als Un-Einheit, Fragmentierung und Reduktion herausstellt. Butler erkennt deshalb die Möglichkeit einer subversiven Strategie darin, diese Kategorien durch absichtsvolle Fragmentierungen in ihrem Einheitsanspruch zu erschüttern. Das heißt, in dem Augenblick, in dem sich der Körper im Text oder durch künstlerische Darstellung auflöst und in seine Einzelteile zerfällt⁷, wird seine 'Un-Einheit' und Konstruiertheit offengelegt – eine Praxis, die bereits im Rahmen surrealistisch orientierter Künstlerinnen und Künstler ausgeschöpft wurde und die auch den Körperbildern Bourgeois' zugrundeliegt.

Butlers Theorie verknüpft die Dekonstruktion der binären Geschlechterkategorien mit einem Entwurf, der keine praktische Befreiung von der Ordnung des Phallogozentrismus und der Zwangsheterosexualität verspricht, sondern der darauf abzielt, Strategien aufzuzeigen, die das System der Macht unterlaufen, indem sie das Gesetz wiederholen, um es dabei nicht zu festigen, sondern zu verschieben (Butler 1991, S. 57).

Wie sich am Beispiel der *Abject Abstractions* und schließlich an der Performance „The Banquet / A Fashion Show of Body Parts“ gezeigt hat, demonstriert Bourgeois durch die Willkürlichkeit und Austauschbarkeit der Geschlechtsattribute und -rollen nicht nur die Konstruiertheit der 'Geschlechtsidentität' (gender), sondern führt auch die vermeintliche 'Natürlichkeit' des 'geschlechtlichen' (sexed) Körpers ad absurdum, indem sie die Akteure mit Gewändern aus undefinierbaren Körper- und Geschlechtsteilen bestückt. Wichtig ist dabei auch der performative Charakter dieser Aktion, die einer Travestie gleichkommt.

Butlers Vorschlag, die Travestie als subversive Praxis zu lesen, die imstande ist, diese Strukturen aufzuzeigen und zu verschieben, basiert auf der Beobachtung, daß aus dem Spiel mit der Unterscheidung zwischen der Anatomie der Darsteller und den dargestellten Geschlechtsidentitäten drei Kategorien der signifikanten Leiblichkeit hervorgehen: Erstens, das anatomische Geschlecht (sex), zweitens

die geschlechtlich bestimmte Identität (gender identity) und drittens die Performanz der Geschlechtsidentität (gender performance): „Indem die Travestie die Geschlechtsidentität imitiert, offenbart sie implizit die Imitationsstruktur der Geschlechtsidentität als solcher wie auch ihre Kombinationsmöglichkeiten (Kontingenz)“ (Butler 1991, S. 202). Dabei geht es um eine Parodie ohne Original, das heißt, die Geschlechter-Parodie deckt auf, daß die scheinbar ursprüngliche oder natürliche Identität, die von der Geschlechtsidentität nachgeahmt wird, selbst nur „eine Imitation ohne Original“ ist.

Daß es auch Bourgeois bei ihrer Performance nicht um Verkleidungen, sondern um den parodistischen Umgang mit dem Körper (als Träger identitätsstiftender Bedeutungen) geht, wurde durch die Vieldeutigkeit ihrer skulpturalen Körperfragmente und Geschlechtsteile deutlich. Im Zentrum ihrer Arbeit steht meines Erachtens die Infragestellung einer gesellschaftlichen Praxis, die das Individuum über sein Geschlecht definiert, es als männlich, weiß und heterosexuell voraussetzt, und jede Abweichung von der Norm bestraft. Die Künstlerin formuliert in ihren Werken keine neuen Möglichkeiten 'weiblicher' Identität, sondern fordert die Aufhebung und Verschiebung der patriarchalen, binären Geschlechtermodelle zugunsten einer Wahrnehmung des Subjekts, das in einem vielseitig sexuellen Körper aufgehoben ist. Bei Bourgeois' Körpern handelt es sich folglich nicht um utopische, sondern um dekonstruktive Entwürfe, die sich einer simplifizierenden Be-Deutung entziehen und damit offen bleiben.

Dieser Text ist ein Auszug aus meiner Dissertation „Louise Bourgeois' *Abject Abstractions* im Kontext europäischer und amerikanischer Avantgarde-Bewegungen der 40er bis 70er Jahre“, die voraussichtlich 1997/98 im Dietrich Reimer Verlag, Berlin, erscheint.

- 1 Dazu Bourgeois: „Hanging is important because it allows things to turn around. It is very helpless, it changes the hierarchy of the work; the base disappears“ (Zit. n. Bonami 1994, S. 38).
- 2 Lippard verweist im Laufe ihrer Betrachtungen auf die Bedeutung der Pop Art, die zwar nicht als Voraussetzung dieser Entwicklung zu sehen ist, und doch mit der Auseinandersetzung und Verwendung minderwertiger, alltäglicher Materialien und Abfallprodukte die Bedingungen schuf für ein neues Verständnis gegenüber 'kunsttauglichen' Grundstoffen.
- 3 Vor allem Künstlerinnen nutzten in den

60er und 70er Jahren die Video und Performance Kunst, die noch nicht vom männlich dominierten Kunstbetrieb eingenommen und bestimmten geschlechtsgebundenen Kriterien unterworfen war.

- 4 Dazu Bourgeois: „You see that many of the forms are full and firm, to present a young person. Another one was shriveled up and very old. So we have the passion between young and old. I was brought up on the fact that the ransom of any great passion is death“ (zit n. Meyer-Thoss 1992, S. 124).
- 5 Dazu Bourgeois: „Punks are rude, loud, outrageous and anti-taste (...) They have contempt for authority. They are nice. They are also totally ignorant, which is something refreshing“ (Zit. n. Gardner 1980, S. 82). „Bourgeois is fascinated by 'punk' – the playfully aggressive style in fashion and music that mercilessly parodies the bland '50s, with excessively cropped hair, harsh make-up and an 'El-

vis attitude' of phony-tough switchblade glamour“ (Gardner 1980, S. 82).

- 6 Bourgeois' Kommentar läßt über ihre Absichten keine Zweifel aufkommen: „Look at my face in this photograph, you see how pleased I am. This occurred when Gert Schiff appeared in the splendor of his costume. I managed to make the older man look like a fool. The point was to make the father look ridiculous. That was the purpose and that was the accomplishment“ (zit n. Meyer-Thoss 1992, S. 126).
- 7 Butler bezieht sich an diesem Punkt auf Monique Wittig, die in ihrem Buch „Le Corps lesbien“ den Sturz der Kategorie 'Geschlecht' textuell durch die Zerstörung und Fragmentierung des sexuell bestimmten Körpers in Szene setzt (Butler 1991, S. 171).

Literatur

- Kat. *Abject Art* 1993. *Repulsion And Desire in American Art*, New York. Hg. v. Jack Ben-Levi, Craig Houser, Leslie C. Jones, Simon Taylor
- Bonami, Francesco 1994: *Louise Bourgeois – In a Strange Way, Things are Getting Better and Better*. In: *Flash Art*, Jan./Feb., S. 37-39
- Bourgeois, Louise 1969: *Art Now*, Sept., o.S.

- Kat. Louise Bourgeois 1982. *Museum of Modern Art*, New York. Hg. v. Deborah Wye
- Butler, Judith 1991: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt
- Gardner, Paul 1980: *The Discreet Charm of Louise Bourgeois*. In: *Artnews* (79), S. 80-86
- Helfenstein, Josef 1991: *Die Macht der Intimität*. In: *Parkett* (27), S. 28-32
- Jones, Leslie C. 1993: *Transgressive Femininity: Art and Gender in the Sixties and Seventies*. In: *Kat. Abject Art*, Whitney Museum of American Art, New York, S. 33-57
- Kristeva, Julia 1982: *The Powers of Horror*, London/New York
- Lippard, Lucy 1966: „Eccentric Abstraction“, in: *Art International* (10), S. 28, 34-40
- McEvilly, Thomas 1989: *Geschichte und Vorgeschichte in Louise Bourgeois' Werk*. In: *Kat. Louise Bourgeois*. Kunstverein Frankfurt. Hg. v. Peter Weiermair et al.
- Meyer-Thoss, Christiane 1992: *Louise Bourgeois – Konstruktionen für den freien Fall*, Zürich
- Robbins, Daniel 1964: *Sculpture by Louise Bourgeois*. In: *Art International* (8), S. 29-31
- Rubin, William 1969: *Some Reflections Prompted by the Recent Work of Louise Bourgeois*. In: *Art International* (8), S. 17-20