

NIKI DE SAINT PHALLE

3. FEBRUAR – 21. MAI 2023

WANDTEXTE DER AUSSTELLUNG

Einführung

„Ich bin Künstlerin geworden, weil ich keine Wahl hatte, ich brauchte also keine Entscheidung zu treffen. Es war mein Schicksal [...] Ich habe die Kunst als meine Erlösung und als eine Notwendigkeit angenommen.“ (Niki de Saint Phalle)

Für Niki de Saint Phalle (1930–2002) ist Kunst zu schaffen mehr als nur ein Medium des Ausdrucks: Kunst ist ihr aus biografischen Gründen, aber auch in Hinblick auf ihre Rolle als Frau in der Nachkriegszeit eine Notwendigkeit – sie dient dazu, gesellschaftliche Konventionen in den 1960er-Jahren infrage zu stellen und sich von ihnen zu lösen. Vor allem wegen ihrer heute weltweit bekannten *Nana*-Figuren erhielt de Saint Phalle als Künstlerin enorme Popularität. Doch geht ihr facettenreiches Œuvre weit darüber hinaus.

Als visionäre Autodidaktin wechselt sie Techniken, Themen und Arbeitsweisen in künstlerischer Vielfalt. Auf ihre frühen Gemälde folgen Materialassemblagen, Gruppen von Schießbildern, Zeichnungen, Schriften, Großplastiken, Theaterstücke, Filme und Installationen bis hin zu ihrem architektonischen Lebenswerk, dem *Tarotgarten* (1979–1998) in der Toskana.

Bereits zu Beginn ihrer Karriere provoziert de Saint Phalle, indem sie vor Publikum auf ihre Gemälde und Plastiken schießt. Damit gibt sie damals aktuellen Überlegungen zur Kunstrezeption eine visuell erfahrbare Form und bezieht das Publikum während der Happenings und Performances in die Produktion von Kunst mit ein. Ihre Abkehr von der Malerei wendet sich zugleich gegen das Patriarchat. Sie schafft ein Werk voll Humor und Eigenwilligkeit, das bereits in den 1960er-Jahren feministische Grundsätze der Kollektivität andeutet. Ihr Werk feiert den weiblichen Körper, seine Fruchtbarkeit und Freiheit mit Bezug auf die Kämpfe und Transformationen von Frauen im letzten Jahrhundert in Europa und in Amerika, wo die Künstlerin vorwiegend lebte. De Saint Phalles materielle Durchdringung der Oberfläche sucht nach Lösungen für die Gleichberechtigung von Geschlechtern und Religionen. Die Zweideutigkeit von Gut und Böse, Freude und Makabrem zieht sich durch ihr gesamtes Œuvre. Die umfangreiche Ausstellung in der Schirn widmet sich ihrem Leben und ihrer künstlerischen Entwicklung von den frühen Gemälden bis hin zu ihren großformatigen Skulpturen.

ABSAGE AN DIE MALEREI

Obwohl sich Niki de Saint Phalle über alle Genres hinwegsetzte, gilt sie als eine der Hauptvertreterinnen der europäischen Pop-Art und als Mitbegründerin des Happenings. Die französisch-amerikanische Künstlerin wird in den 1960er-Jahren mit *Schießbildern* (*Tirs*) bekannt. Anfang Februar 1961 wird sie über die Vermittlung von Daniel Spoerri, den sie neben Jean Tinguely in ihrem Atelier in der Impasse Ronsin in Paris kennengelernt hat, zur Ausstellung *Comparaisons, Peinture – Sculpture* im Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris eingeladen. Als eine der wenigen Frauen zeigt sie dort ihr Werk *Heiliger Sebastian oder Porträt meines Liebhabers* (1961): eine Wandarbeit mit der Darstellung eines Mannes, bestehend aus einer Zielscheibe als Kopf und einem Hemd als Körper, auf die die Besucherinnen und Besucher Dartpfeile werfen dürfen. In dieser Ausstellung hängt de Saint Phalles *Heiliger Sebastian* neben einem weißen Relief des belgischen Künstlers Bram Bogart, das sie zur Idee der *Schießbilder* inspiriert. Unter einer weißen Gipschicht verspachtelt sie Farbelemente, auf die sie – und später

ihre Künstlerkolleginnen und Kollegen sowie das Publikum – mit einem 0.22-Kaliber-Gewehr schießt. So bringt sie ihre eigenen Reliefs zum Bluten.

„Ich war bereit zu töten. Das Opfer, das ich wählte, waren meine eigenen Bilder. [...] Dann bat ich die Betrachterinnen und Betrachter, auf meine Bilder zu schießen. Ich wurde zur Zeugin meiner eigenen Mordaktion. [...] Die Bilder bluteten.“ (Niki de Saint Phalle)

Aufgrund dieser radikalen Aktion wird sie unter dem Vorsitz von Pierre Restany als einzige Frau in die Gruppe der Nouveaux Réalistes aufgenommen. Restany vermittelt ihr auch ihre erste Einzelausstellung in Paris in der Galerie J. *Feu à volonté (Feuer frei)* zeigt die Serie der *Alten Meister*, eine Reihe von Reliefs, die als Gemälde in ihren barocken Rahmen die Kunstszene kommentieren. Der Akt des Schießens ist ein Ventil zum Abbau von Aggressionen und hinterfragt die herrschenden Vorstellungen von Malerei. Die Werkserie der *Schießbilder* endet drei Jahre später, 1963.

„Es kam ein Punkt, da musste ich aufhören. [...] Aber ich wollte nicht abhängig sein, nicht davon, von keinem Mann, von gar nichts. Es war sehr schwierig. Ich lebte für diese Momente, ich war wie süchtig.“ (Niki de Saint Phalle)

Partizipative Kunst

Die Einbindung des Publikums in die Fertigstellung der Arbeiten ist essenziell für die Werkgruppe der *Schießbilder (Tirs)*. Bei Eröffnungen und während spezieller Zeitfenster war es den Besucherinnen und Besuchern in den Galerien freigestellt, auf die ausgestellten Werke zu schießen. Daran beteiligten sich auch Künstlerkollegen wie Pierre Restany, Jasper Johns, Robert Rauschenberg oder Edward Kienholz. Niki de Saint Phalles Aktionen gelten als „audience participation art“, die mit dem Publikum in Dialog tritt. Damit wird die strikte Trennung von Künstlerin, Kunstwerk und Betrachterinnen und Betrachtern aufgebrochen. Diese treten als Mitproduzentinnen und Mitproduzenten des Werkes in Erscheinung und schreiben sich in dieses ein. Die starke Ritualisierung der Performances steigerte sich, als de Saint Phalle während eines USA-Aufenthaltes im Frühjahr 1962 zum ersten Mal den weißen Schießanzug trug. Während dieser Schießaktion, die auch gefilmt wurde, stand die Künstlerin im Mittelpunkt, das Publikum wohnte der Aktion bei. Der Akt des Schießens wurde zu einem spektakulären und brutalen Event.

„Statt zur Terroristin zu werden, wurde ich eine Terroristin in der Kunst.“ (Niki de Saint Phalle)

ASSEMBLAGEN

Bevor sie Berühmtheit durch die *Schießbilder (Tirs)* erlangt, beginnt Niki de Saint Phalles künstlerische Karriere 1953 nach einem Psychiatrieaufenthalt mit Gemälden. Obwohl sie sich bald gegen die Malerei wendet, setzt sie sich in der Bildsprache dieser frühen Arbeiten bereits mit Themen auseinander, die sie später in ihren großen Skulpturen verarbeiten wird. De Saint Phalles erste Assemblagen und Landschaften entstehen 1958 in Lans-en-Vercors bei Grenoble. Auch wenn sie keine klassische Ausbildung an der Kunstakademie genossen hat, wird in diesen Arbeiten sichtbar, dass ihre künstlerische Sprache durch Besuche in Museen geprägt ist. In *Nachtlandschaft* (1959) und ähnlichen Arbeiten verwendet sie die Technik des von Jackson Pollock geprägten *Dripping*, um imaginäre Landschaften zu malen. Einflüsse von Jean Dubuffet, den surrealistischen Collagen, Neo-Dada und naiver Malerei werden sichtbar. Zugleich experimentiert sie mit der Technik des *Trencadís*, dem Zerschneiden und Neuordnen von Keramikstücken zu Mosaiken, wie Antoni Gaudí sie in seinem *Park Güell* (1900–1914) angewandt hat. Mit der Einarbeitung gefundener Objekte in ihre Gemälde geht sie den Schritt ins Dreidimensionale. Nach der Trennung von ihrem Ehemann Harry Mathews und den beiden

Kindern 1960 arbeitet de Saint Phalle allein in ihrem Atelier in Paris. Kleine Assemblagen, die geprägt sind von Zorn, tragen Namen wie *Tu es moi (Paysage de la mort)* (1960), ein Wortspiel, das als „Du bist ich“ gelesen und als „Tuez-moi“ („Tötet mich“) gehört werden kann. In dieser Zeit entstehen auch die *Parmesanreibe* (1959/60) und das *Glücksrad* (1960/61). In den Assemblagen verwendet die Künstlerin gefundene Elemente wie Scherben, Alltagsgegenstände, Rasiermesser, Handschuhe sowie Produkte der einsetzenden Plastik-Massenproduktion.

Kleine Assemblagen

In den 1950er-Jahren verarbeitet Niki de Saint Phalle ihre Arbeits- und Lebenswut in schnell gefertigten Assemblagen, indem sie Gegenstände einbezieht, die mit Gewalt assoziiert werden. Zu dieser Zeit lebt sie von ihrer Familie getrennt in Paris, bevor sie in den 1960er-Jahren mit Jean Tinguely in die Künstlersiedlung der Impasse Ronsin zieht. In Briefen und Interviews spricht de Saint Phalle immer wieder davon, dass die Kunst ihr das Leben gerettet hat. Das künstlerische Schaffen hilft ihr als Ventil nach der Entlassung aus psychiatrischer Behandlung. Sie entscheidet sich früh für die Kunst und gegen die Familie und somit gegen gesellschaftliche Erwartungen an Frauen in den 1960er-Jahren. Künstlerisch setzt sie sich immer wieder mit der kollektiven Biografie von Frauen auseinander, deren vorgegebene Rolle darin besteht, zu heiraten, Kinder zu haben und den Haushalt zu führen. Sehr spät in ihrer künstlerischen Karriere, mit 64 Jahren, veröffentlicht sie ein Buch mit dem Titel *Mein Geheimnis*, in dem sie in Form von Briefen an ihre Tochter Laura von dem sexuellen Missbrauch durch ihren Vater in den 1940er-Jahren erzählt, den sie bis dato verschwiegen hatte.

MISE EN SCÈNE DES WEIBLICHEN

Nach Abschluss der Serie der *Schießbilder (Tirs)* 1963 widmet sich Niki de Saint Phalle vermehrt der figurativen Darstellung. Ihre seit 1962 entstandenen Assemblagen zeigen im Gegensatz zu den frühen Beispielen, die wie Landschaften wirken, den zunehmenden Einsatz von figürlichen Elementen. Sie bezeugen eindrücklich, welche große Bedeutung das Thema der weiblichen Identität für die Künstlerin hat. Diese Assemblagen entstehen in den Anfangsjahren der zweiten Frauenbewegung, die vorherrschende Konzepte des Weiblichen kritisiert. Vor allem die Rolle der Hausfrau und Mutter, die Kernfamilie, körperliche Selbstbestimmung und Sexualität sind wichtige Themen im feministischen Diskurs der 1960er-Jahre. Feministische Literatur findet größeren Zuspruch. Es entstehen sogenannte Frauenräume, alternative Lebens- und Beziehungsmodelle entwickeln sich. Auch wenn „die Frauenbewegung“ in der Rückschau häufig als einheitlich dargestellt wird, sind verschiedene Strömungen im Austausch bzw. im Konflikt miteinander. In den USA etwa treffen Aktivistinnen und Aktivisten des Black Feminism auf weiße Feministinnen und Feministen, die ihren Rassismus nicht hinterfragen. Obwohl sich Niki de Saint Phalle selbst nie als Feministin bezeichnet oder sich aktiv an den feministischen Bewegungen der 1960er- und 1970er-Jahre beteiligt hat, zeigt ihre Kunst bereits früh die Auseinandersetzung mit Thematiken, die sich in der Feministischen Kunstbewegung abzeichnen.

Die Figuren der Braut, der Prostituierten oder Mutter verarbeitet de Saint Phalle auf zweideutige Weise: Durch ihre Größe und Masse sind sie einerseits atemberaubende Frauen mit üppig weiblichen Formen. Andererseits erschrecken ihre Körper, deren fast krustige Oberfläche von Plastikspielzeug und handgemachten Tieren übersät ist. Populäre Vorstellungen von Liebe verhandelt de Saint Phalle in ihren Herz-Assemblagen, die sie mit makabrem Kinderspielzeug und Fundobjekten ausstattet.

„Ich war wütend auf die patriarchalische Gesellschaft, auf die Rollen, die man mir auferlegte. Ich wurde für den Heiratsmarkt erzogen [...] Ich sollte eine bestimmte Art von Person heiraten [...] und ich rebellierte gegen all das. Ich wollte ich selbst sein.“ (Niki de Saint Phalle)

Diese Werkgruppe zeigt die Auseinandersetzung mit Darstellungen vorgegebener Rollen von Frauen in den Massenmedien der westlichen Nachkriegsgesellschaft. Oft werden diese figurativen Objekte positiv gewertet und als affirmative Experimente mit den „Möglichkeiten des Frauseins“ gedeutet. Sie lassen sich aber auch als sozialkritische Untersuchung weiblicher Subjektformen sehen, mit der die weitverbreitete Rolle der Frau infrage gestellt wird.

ALLE MACHT DEN NANAS!

In ihrer Ausstellung in der Galerie Iolas 1965 in Paris überrascht Niki de Saint Phalle das Publikum mit einer neuen, aus Stoff, Garn und Papiermaschee gefertigten Serie von Plastiken, der sie den Titel *Nanas* gibt. Weithin bekannt wird sie in der Folge mit ihren *Nanas* im öffentlichen Raum in vielen Metropolen. Der neue Werkstoff Polyester macht die Figuren wetterbeständig und robust. Durch das Einatmen des giftigen Materials bei der Herstellung zieht sich de Saint Phalle jedoch einen Lungenabszess zu, worauf ab 1974 mehrere Krankenhaus- und Kuraufenthalte folgen.

Die Idee der *Nanas* ist durch eine „vierhändige Zeichnung“ inspiriert, die sie mit Larry Rivers ausführte. Den von Rivers gezeichneten Körper seiner schwangeren Frau Clarice ergänzte de Saint Phalle mit Zeichnungen und Collagen. In Bezug auf ihre *Nanas* spricht die Künstlerin von einem „Jubelfest der Frau“: Figuren, die weder von Männern noch von ihrem Leben unterdrückt werden. Die strahlend farbig bemalten, gigantischen Skulpturen zeigen nicht mehr die Mehrdeutigkeit ihrer früheren Assemblagen. Es sind üppige, oft schwangere Frauen, die Lebensfreude und Stärke ausdrücken und das Matriarchat verkörpern. Diese archetypischen Frauengestalten mit prallen Busen, runden Bäuchen und großen Hinterteilen sowie kleinen Köpfen werden zu de Saint Phalles neuer Waffe im Einsatz gegen männliche Wunschvorstellungen, die den weiblichen Körper auf ein sexuelles Objekt reduzieren. Die Künstlerin verweist auf die Rolle der Frau, die sie durch die überdimensionalen *Nanas* gefunden hat:

„Ich selbst liebe meine *Nanas*. Ich finde sie fröhlich und lustig. Sie sind glücklich, weil sie frei sind; sie tun, was sie wollen. Sie brauchen keine Männer und sie denken auch nicht an sie.“ (Niki de Saint Phalle)

In den darauffolgenden Jahren lässt Niki de Saint Phalle die *Nanas* in unterschiedlicher Weise auftreten, etwa als begehbare Kathedrale *Hon* oder in Form von *Nana Häusern*. Obwohl ihre Hautfarbe nicht festgelegt ist und *Nanas* in unterschiedlichsten Farben entstehen, deuten Titel wie *Schwarze Rosie* (1965) oder *Schwarze Venus* (1965–67) eine Solidarisierung mit der Black-Power-Bewegung an.

Die verschlingenden Mütter

Nach den ersten fröhlich bunten *Nanas* entsteht in den 1970er-Jahren eine Serie von Figuren, bei denen Frauen weiterhin im Mittelpunkt stehen. Doch handelt es sich hier um alternde Frauen in ihren (unbefreiten) herkömmlichen Konventionen, etwa bei der Körperpflege am Schminktisch oder beim Nachmittagstee. *Tee bei Angelina* (1971) zeigt zwei grotesk verformte weibliche Gestalten – Mutter und Tante – beim Verzehr merkwürdiger Speisen. Die Künstlerin versteht diese Serie als eine Art Exorzismus gegen die Angst, von der Mutter verschlungen zu werden oder selbst eine „verschlingende Mutter“ zu werden. De Saint Phalles Beziehung zu ihrer Mutter war von deren Strenge, dem Schweigen zum sexuellen Missbrauch durch den Vater und vor allem auch durch deren Abwesenheit in ihrer frühen Kindheit geprägt. *Die Körperpflege* (1978), das letzte Werk der Serie *Die verschlingenden Mütter*, erinnert an ihre Mutter und deren Vorliebe für Kleidung und Schminke, ein Bild, das entgegen der jahrhundertelangen Idealisierung eine dunkle Seite der Mutterfigur zeigt.

Hon – eine Kathedrale

Hon (schwedisch: sie) wurde als begehbare Großskulptur 1966 für drei Monate im Moderna Museet in Stockholm ausgestellt. Das Publikum gelangte durch die Vagina der Figur in einen Vergnügungspark für Erwachsene im Inneren: In der rechten Brust war eine Milchbar samt Flaschenzerkleinerer von Jean Tinguely eingerichtet. Ein Kino in einem Arm präsentierte einen Kurzfilm mit Greta Garbo in der Hauptrolle. In einem der Beine konnte man eine Ausstellung gefälschter Gemälde sehen. Die liegende *Nana* war schwanger, wie ein Goldfischbecken symbolisch darstellte. Über eine Treppe gelangte man zu einer Terrasse auf ihrem Bauch, von wo man auf die Besucherinnen und Besucher der Ausstellung blicken konnte.

Schokoladen-Nana

Bei *Schokoladen-Nana* (1968) handelt es sich um einen Originaltitel der Künstlerin. Trotz ihrer Solidarisierung mit der Black-Power-Bewegung verwendete sie hier eine unsensible und rassistische Sprache. Unabhängig davon, wie sie ursprünglich gemeint waren, stecken in solchen Vergleichen von Schwarzer Haut mit Nahrungsmitteln fetischisierende Zuschreibungen, die in der Versklavung Schwarzer Menschen wurzeln.

TRAUMHAUS

Seit Beginn ihrer künstlerischen Laufbahn faszinieren Niki de Saint Phalle architektonische Skulpturen. Bereits sehr früh, in den Jahren 1955 und 1958, besucht sie zwei Bauten, die sie ihr Leben lang begleiten: den *Park Güell* (1900–1914) von Antoni Gaudí in Barcelona und den *Palais idéal* (1879–1912) von Ferdinand Cheval in Hauterive in Frankreich. Auch der *Watts Tower* (1921–1954) von Simon Rodia in Los Angeles hinterlässt einen bleibenden Eindruck. Seit den späten 1950er-Jahren träumt de Saint Phalle davon, ihre eigenen großen Monumente zu errichten und mit diesen Bauten zu konkurrieren. Wichtig ist ihr, durch solche öffentlichen Bauwerke Menschen ohne Zugang zu Museen und Ausstellungen für Kunst zu begeistern. Die Absicht, große Architekturen für eine breite Zielgruppe zu realisieren, zieht sich durch ihr gesamtes Werk in unterschiedlicher Form, von früher Malerei, in der bereits Gärten und Landschaften angelegt sind, über Experimente mit Materialien in Assemblagen bis zu bewohnbaren Gebäuden, Spielhäusern für Kinder und Parks, die aus monumentalen Skulpturen zusammengestellt wurden.

Tarotgarten

Den *Tarotgarten* (1979–1998) errichtet Niki de Saint Phalle auf dem Hügel eines ehemaligen Steinbruchs bei Garavicchio in der Toskana. Das Areal wird ihr 1978 durch die Vermittlung der befreundeten Marella Agnelli von deren Brüdern Carlo und Nicola Caracciolo zur Verfügung gestellt. Schon Mitte der 1950er-Jahre kommen erste Ideen zu einem Garten in ihren Gemälden vor. Mehrere Besuche im *Park Güell* (1900–1914) wecken in der Künstlerin den Wunsch, mit Männern wie Antoni Gaudí oder Ferdinand Cheval zu rivalisieren. Sie beginnt, große Gebäude zu entwickeln, die Kunst mit den Menschen in Verbindung bringen sollen. Mit dem *Tarotgarten* realisiert sie das umfangreichste Projekt ihres Lebens. Inspiriert von dem *Tarot de Marseille* aus dem 18. Jahrhundert, entwickelt de Saint Phalle in fast zwei Jahrzehnten einen Park, der heute als ihr Hauptwerk und Vermächtnis gilt. 22 mit farbigen und spiegelnden Mosaiksteinen verzierte Skulpturen geben archetypische Bilder wieder, wie *Die Sphinx* (auch *Herrscherin*), *Die Mäßigkeit* oder *Der Magier*. Jean Tinguely, Rico Weber, Sepp Imhof und Doc Winsen schweißen die baumhohen Eisengerüste für die ersten Figurengruppen zusammen. Zudem beschäftigt de Saint Phalle vor allem einheimische Handwerkerinnen und Handwerker für das Bauvorhaben. Sie finanziert das gesamte Projekt selbstständig, um ihre Unabhängigkeit zu bewahren. In diesem Zusammenhang entwickelt sie in den 1980er-Jahren ein eigenes Parfum in blau-goldenem Flakon und entwirft Möbel, Lampen und dekorative Artefakte, die in Auflagen produziert werden, um die Finanzierung zu sichern. Die Figur der *Herrscherin*, die einer Sphinx nachgebildet ist, wird 1982

fertiggestellt. In den folgenden sieben Jahren wohnt de Saint Phalle während der Arbeiten am *Tarotgarten* in dieser Figur. Der Garten wird am 15. Mai 1998 offiziell für das Publikum geöffnet.

„Das Tarot hat mir ein tieferes Verständnis für das Spirituelle und die Probleme des Lebens vermittelt und ein Bewusstsein dafür, dass jede Schwierigkeit überwunden werden muss, um zum nächsten Hindernis zu gelangen und schließlich inneren Frieden und den Paradiesgarten zu erreichen.“ (Niki de Saint Phalle)

Der Zyklus

Nach dem Bau von *Hon – eine Kathedrale* (1966) beschließt Jean Tinguely, seinen eigenen Traum des *Zyklopen* (1969–1994) zu realisieren. Der Prozess beginnt 1969 mit Zeichnungen und es dauert über 20 Jahre bis zur Fertigstellung. In enger Zusammenarbeit mit Niki de Saint Phalle entsteht das Projekt *Der Zyklus – Der Kopf*. Tinguely bemerkt: „Es ist vor allem eine Idee von Niki de Saint Phalle.“ Tinguely und de Saint Phalle erwerben ein Waldgrundstück für den *Zyklopen* in Milly-La-Forêt. Sie geben es kurz darauf an den Kunstmäzen Jean de Menil weiter, um die Baubeschränkungen als Eigentümerin und Eigentümer zu umgehen und so das kollaborative Kunstwerk darauf entstehen zu lassen. *Der Zyklus* wird ein 22 Meter hohes Monument mit einer Fassade von de Saint Phalle und der Struktur von Tinguely in Zusammenarbeit mit Rico Weber, Bernhard Luginbühl, Paul Wiedmer, Seppi Imhof und anderen. Neben Hommagen an befreundete Künstlerinnen und Künstler sind Werke von Eva Aeppli, Arman, Philippe Bouveret, César, Pierre Marie Lejeune, Jean-Pierre Raynaud, Larry Rivers, Jesús Rafael Soto und Daniel Spoerri darin zu sehen.

POLITISCHE THEMEN

Politische Themen finden sich in allen Phasen von Niki de Saint Phalles Schaffen. Bei den *Schießbildern* (*Tirs*) etwa wird der schießenden Person keine Geschicklichkeit mit der Aussicht auf einen Preis abverlangt, sondern die politische Bereitschaft, auf einen künstlichen Körper zu schießen und diesen je nach Perspektive zu töten oder zum Leben zu erwecken. Im Kontext der 1960er-Jahre, angesichts des blutigen Algerienkrieges, der durch terroristische Gruppen wie die *Organisation de l'armée secrète* (OAS) auch in Paris ausgetragen wurde, transportieren die *Schießbilder* eine politische Aussage. Ebenso verweisen sie kritisch auf eine von den USA geprägte Kultur der Waffen, die bis heute präsent ist. De Saint Phalles Arbeiten suchen den direkten Austausch und Kontakt mit dem Publikum. Sie eröffnen Denkräume und neue Perspektiven auf Themen und Probleme der Gesellschaft. De Saint Phalle spricht unterschiedliche Öffentlichkeiten an und ist unter anderem eine der wenigen *weißen* Künstlerinnen, die sich in den 1960er-Jahren mit einer Repräsentation verschiedener ethnischer Gruppen auseinandergesetzt hat.

Schusswaffen, Abtreibung, Globale Erwärmung

Ende 1993 zieht Niki de Saint Phalle aus gesundheitlichen Gründen zurück in die USA und lässt sich in La Jolla in Südkalifornien nieder. 2001 entsteht eine Serie von Grafiken, die sich in die große Reihe der piktografischen Briefe seit den 1960er-Jahren einreihen. In *Schusswaffen* (2001) setzt sich die Künstlerin mit der mangelnden Regulierung der Waffenindustrie auseinander. Mit geschmückten Buchstaben, Zeichnungen und glitzernden Aufklebern prangert sie die NRA (National Rifle Association) und andere Waffenlobbys an. Mit blutigen Details zeigt sie, wie drei Kinder erschossen werden, schreckliche Todesfälle, wie sie auch heute immer wieder Schlagzeilen machen. In *Abtreibung – Wahlfreiheit* (2001) verteidigt sie die Rechte der Frauen. Mit der gleichen Technik wie in *Schusswaffen* legt de Saint Phalle ihre Ansichten über Mutterschaft von Teenagern, Angriffe auf Abtreibungskliniken und häusliche Gewalt dar. Étienne-Émile Baulieu, der 1981 die revolutionäre Abtreibungspille RU-486 entwickelt, ist ein langjähriger

Freund der Künstlerin. *Globale Erwärmung* (2001) illustriert die Bedrohung unseres Planeten. Dabei karikiert de Saint Phalle den damaligen republikanischen Präsidenten George W. Bush, dessen Politik für sie die Vernachlässigung der Umweltprobleme verkörpert.

AIDS

Noch bevor die Krankheit einen Namen hat, wird AIDS zur Diskriminierung von queeren Personen benutzt. Es ist das perfekte Instrument für diejenigen, die gesellschaftlichen Wandel fürchten.

1991 nimmt Niki de Saint Phalle an der „Stop AIDS“-Kampagne in der Schweiz teil und dekoriert ein gigantisches Kondom für den Informationsbus. Neben Nancy Burson, Félix González-Torres, Gran Fury, Keith Haring, Robert Mapplethorpe, Duane Michaels und Donald Moffett gehört sie zu den ersten Künstlerinnen und Künstlern, die sich dem Kampf gegen AIDS anschließen. Von 1983 bis 1986 schreibt und illustriert de Saint Phalle *AIDS. Vom Händchenhalten kriegt man's nicht* in Zusammenarbeit mit dem Schweizer Immunologen und AIDS-Spezialisten Prof. Silvio Barandun. In einem farbenfrohen piktografischen Brief an ihren Sohn Philip informiert sie über die Übertragung von HIV durch ungeschützten Geschlechtsverkehr oder die gemeinsame Nutzung von Nadeln bei intravenösem Drogenkonsum und räumt mit Vorurteilen auf. Das Buch wird an Schulen verteilt und der Erlös AIDS-Stiftungen gespendet. In diesem Kontext errichtet sie auch die Arbeiten *Trilogie der Obelisken* (1987) und *Schädel, Meditationsraum* (1990).