

Silke Andrea Schuemmer

Das bewohnte Körpergehäuse

Die introspektive Methode der Maria Lassnig



disserta
Verlag

Schuemmer, Silke Andrea: Das bewohnte Körpergehäuse: Die introspektive Methode der Maria Lassnig, Hamburg, disserta Verlag, 2015

Buch-ISBN: 978-3-95425-528-3

PDF-eBook-ISBN: 978-3-95425-529-0

Druck/Herstellung: disserta Verlag, Hamburg, 2015

Covermotiv: © laurine45 – Fotolia.com

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Bearbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von Gebrauchsnamen, Handelsnamen, Warenbezeichnungen usw. in diesem Werk berechtigt auch ohne besondere Kennzeichnung nicht zu der Annahme, dass solche Namen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutz-Gesetzgebung als frei zu betrachten wären und daher von jedermann benutzt werden dürften.

Die Informationen in diesem Werk wurden mit Sorgfalt erarbeitet. Dennoch können Fehler nicht vollständig ausgeschlossen werden und die Diplomica Verlag GmbH, die Autoren oder Übersetzer übernehmen keine juristische Verantwortung oder irgendeine Haftung für evtl. verbliebene fehlerhafte Angaben und deren Folgen.

Alle Rechte vorbehalten

© disserta Verlag, Imprint der Diplomica Verlag GmbH

Hermannstal 119k, 22119 Hamburg

<http://www.disserta-verlag.de>, Hamburg 2015

Printed in Germany

DANKE

Ich danke in erster Linie meinem Doktorvater Prof. Dr. Peter Gerlach, der mich auf das Werk Maria Lassnigs aufmerksam gemacht und diese Arbeit wohlwollend unterstützt hat. Prof. Maria Lassnig danke ich für das Interview und Eric Manussen, Anne Schümmer, Sandra Giesen-Pauls, Tanja Greshake, Iris Maaß und Alexandra Toenges für ihre konstruktiven Anmerkungen. Vielen Dank auch an Prof. von Haehling vom Institut für Alte Geschichte, der ein offenes Ohr hatte und eine große Hilfe war, und Prof. Ulrich Schneider, der sich sofort als Zweitkorrektor zur Verfügung stellte, obwohl ich ihn mit meinem Anruf während einer Führung durch London störte und er sich außerdem mit einem engen Zeitplan konfrontiert sah. Birgit Thiemann und Meike Adam stellten mir freundlicherweise die Ergebnisse ihrer Magistra-Arbeiten zur Verfügung. Ohne Anne Smirescus unermüdlichen Einsatz bei den Korrekturen wäre der Abgabetermin nicht einzuhalten gewesen. Vor allem aber danke ich meinen Eltern, daß sie mir das Studium ermöglicht und mich in allen meinen Plänen bestärkt haben, und schließlich meinem Mann, der meine Gründe, zu promovieren, verstanden hat und immer für mich da war.

Diese Dissertation folgt den Regeln der alten Rechtschreibung.

INHALT

DANKE	5
INHALT	7
,INNERER MONOLOG' UND ,SEELE' – EINE EINLEITUNG.....	11
1. TEIL: MARIA LASSNIG	16
Maulkorb, Zyklopin und Schinken – fünf Bildbeschreibungen	16
Tachistisches Selbstportrait (1961)	16
Pfingstselbstportrait (1969)	16
Selbstportrait mit Maulkorb (1973).....	18
Country Selbstportrait (1993).....	18
Selbstportrait als Einäugige (1998)	19
„Meine literarische Ader“ – über die Titel.....	20
Die realste Realität – zur Darstellung von Körpergefühlen	21
Durch den Körper gehindert - die Anfänge.....	21
Body-awareness und Körpersensation - Begriffsdefinitionen	23
Capriccios oder quälende Selbstanalyse – Deformationen	23
Vom Abstecken einer Wolke – Außenansicht versus Innenperspektive.....	25
Zutiefst dem Unbewußten zugeordnet – Körperempfindungen statt Emotionen.....	27
Das meta-künstlerische Paradigma - Katalogisierung	28
Der Nullpunkt des Sehraumes – Körperbilder ohne Spiegel	30
Psychogramme innerer Vorstellung – die informellen Arbeiten	31
Zitrone sein – die Verschmelzung mit Gegenständen.....	32
Unter der Erde – die Verschmelzung mit der Natur.....	35
Beim Einbruch des Unerklärlichen – die Verschmelzung mit Abstraktem	36
Sinnlich empfundene Körper - Extensionen	38
Gurkenglas und Stab – Die Verwendung von Gegenständen	39
Einmal von außen und einmal von innen – die Verdopplungen	44
Mysteriöse Wesen – die Verbindung von Mensch und Tier.....	47
Meistens erkennen mich die Leute aber trotzdem – veränderte Anatomie	52
Mythologie wider Willen – über mythologische Assoziationen	55
Anekdoten und Narration – über die szenischen Bilder.....	59
Eine grelle Stimme seelischer Konflikte – über die Gestik	63
Bis in die Nervenbahnen – die Abstraktion	65
Der Körper in fahler Farbe – bildübergreifende Beobachtungen.....	66

Ein weicher Ballon im Mundraum – über die offenen Münder	66
Fleischdeckungsfarben und Nervenstrangfarben	68
Die Gestalt als Räumlichkeit – über den unbestimmten Hintergrund.....	71
Es genügt nicht, nur Auge zu sein – das innere Sehen.....	72
Ausdruckszwang von historischer Kontinuität: Manierismus	79
Ein zeitüberschreitendes Phänomen – Die These Gustav René Hockes	79
Epigonal, psychopathisch und steril - der historische Manierismus	82
Eine subjektive Phantasiekunst – Versuch einer Definition	84
Spiegel, Uhren, Einhörner und Labyrinth - beliebte Motive.....	85
Der Sinnenschock - stilistische Eigenschaften.....	86
Katachresen und biomorphe Landschaften - Arcimboldo.....	87
Neo-Manierismus, Surrealismus, Meditation – der Bezug zur Moderne.....	87
Die Verlegung des Blickpunktes nach innen – Maria Lassnig und Manierismus	90
Ähnliche Parameter – über Francis Bacon.....	93
Der Weg zur dominanten Gattung – über das Selbstportrait	100
Handschriften und Abbild - Einleitung	100
Das Klischee der Selbstdarstellung - Spiegelexkurs	101
Sündenerlaß, Signatur und Ventil – das Mittelalter	104
Von der assistenza zur Vision des Wesens – das 15. und 16. Jahrhundert	106
Kopfwendung und Pose – das 17. Jahrhundert	108
Urtiefen der Seele - über Rembrandt.....	114
Iphigeniens Geschwister – das 18. Jahrhundert	115
Die Vollendung neuen Menschtums – das 19. Jahrhundert	116
Urbanisierung und Innerlichkeit – das 20. Jahrhundert	118
Gehäutete Frauen - Selbstportraits von Künstlerinnen	121
Die unrepräsentative Malerin - Malen als Thema im Werk Maria Lassnigs	122
Narzißmus oder ‚Image‘ – Erklärungen zum Selbstbildniss.....	124
Inszenierung und Mythenbildung - Schlußüberlegungen	126
Die Expedition ins Innere – über Subjektivität und Wissenschaftlichkeit.....	128
Komisch, daß die Leute das trotzdem geschluckt haben – die Rezeption	134
2. TEIL: THEORETISCHE HINTERGRÜNDE.....	140
Verschwunden, wiedergekehrt, verschwunden - der Körper-Diskurs	140
Die Körperwelle und ein Meer von Meinungen - allgemeine Einleitung und methodische Probleme	140
Ich heute und Ich einst – kurzer historischer Abriß über das Verhältnis von Körper und Geist	145
Baby be my Cyborg – die Verschmelzung von Mensch und Technik.....	152

Ein Bild unter Bildern – der feministische Körperdiskurs und die Zerstückelung des Körpers.....	161
Entmaterialisierung und Besessenheit – das Verschwinden des Körpers in der modernen Kunst	169
Nicht nur weiblich - Emotionstheorie	184
Der einzige Hauptsinn – über die Definition von Emotionen.....	185
Ésprits oder Reptiliengehirn - die Entstehung von Emotionen	190
Ozeanische Selbstentgrenzung – über außergewöhnliche Bewußtseinszustände (ABZ)	192
Leibinsel und Ringelwurm - Körperphilosophie.....	195
Ein Gewoge von Leibinseln – zur Theorie Hermann Schmitz'	195
Der Ringelwurm quer der Körperachse – zur Muskelpanzer-Theorie Wilhelm Reichs	202
Erkenne dich selbst – die Introspektion als Imaginationssteigerung	205
Feuergluten, welche die Seele erfassen - Einleitung.....	205
15 Unzen Brot – über Jacopo da Pontormo.....	208
Magnetischer Schlaf und état de rêve – über Surrealismus	210
Weder hungrig noch übersatt – Meditation.....	212
3. TEIL: EXKURS	215
Die Sprache des Gefühls – über die Darstellung des Inneren in der Kunst	215
Von der allegorischen Figur zur Individualpsychologie – historischer Abriß	216
Der innere Klang - Wassily Kandinsky.....	220
Zur Beförderung der Menschenkenntnis –Physiognomik-Exkurs	223
Die Kopfgalerie - Maria Lassnigs Inspiration.....	230
4: TEIL: DER ‚INNERE MONOLOG‘ IN DER LITERATUR.....	231
Unwetter und Vogelgezwitscher – zur Darstellung von Innerlichkeit in der Literatur.....	232
In naiver Verstrickung – die Verinnerlichung der Literatur	233
Gilgamesch und Madame Bovary – die historische Entwicklung	234
,Innerer Monolog‘, ‚stream of consciousness‘ und ‚erlebte Rede‘ – zu den Begriffen	242
Vom Dämmerhaften bis zur höchsten Reflexion – ‚stream of consciousness‘	242
Unhörbare Bewußtseinsinhalte – die ‚erlebte Rede‘	243
Von der Experimentalform zur Konvention – der ‚Innere Monolog‘	243
Weder ErzählerIn noch ZuhörerIn – über den Verzicht auf Kommentare.....	244
Die ununterbrochene Gedankenkette - Zeit im ‚Inneren Monolog‘	246
Krise und Existenz - Situationen und Personal	247
Kampf oder Anpassung – das innere Verhältnis zur Gesellschaft	248
Die fehlende syntaktische Ordnung – sprachliche Mittel	248

Zyklisch und spiralig – die Struktur	249
5. TEIL: SCHLUSSÜBERLEGUNGEN.....	251
Ordnende Übereinstimmung und gewisser Gleichlauf – über Analogie und Metapher	251
Fehler oder originale Denkform – die Wissenschaftlichkeit der Verwendung von Analogien	252
,Innerer Monolog‘ oder innerer Monolog – Sprechen über Maria Lassnigs Kunst.....	253
,Innerer Monolog‘, Introspektion und kreativer Prozeß – die Kategorien.....	253
Introspektiv kreativer Monolog – die Schlußthese	258
ANHANG	259
Literatur	259
Auszüge aus einem Interview mit Maria Lassnig am 2.7.2000 in Wien	292

,INNERER MONOLOG’ UND ,SEELE’ – EINE EINLEITUNG

Wie können subjektive innere Vorgänge, Gedanken, Gefühle, Empfindungen, Erinnerungen und Assoziationen den Kopf, den Körper verlassen und so dargestellt werden, daß ein anderer Mensch sie nachvollziehen kann?

Die österreichische Malerin Maria Lassnig (*1919)¹, deren Schaffen sich durch eine Vielzahl sehr unkonventioneller Selbstportraits auszeichnet, hat bei der Beschäftigung mit dem Inneren ganz eigene Wege beschritten, die hier dargestellt und analysiert werden. In einem persönlichen Gespräch am 2. Juli 2000 in Wien, das in Auszügen der Arbeit angefügt ist, hat sich die Künstlerin zu Fragen über die Darstellbarkeit des Inneren und über die von ihr erforschten Körpergefühle geäußert, ein Thema, mit dem sich die wissenschaftliche Forschung seit den Untersuchungen des Begründers der Allgemeinen und Integrativen Psychiatrie und Psychotherapie, Johann Christian Reil (1759 – 1813)² beschäftigt, der für die Körpergefühle ausgehend vom deutschen Begriff des ‚Gemeingefüls‘ den Terminus *technicus* ‚Coenaesthesia‘ prägte.³ Reil war zudem der erste Mediziner, der den Gegensatz und die Einheit von Emotion und Verstand wissenschaftlich zu begründen versuchte.⁴ WissenschaftlerInnen der unterschiedlichsten Disziplinen konstatieren ein ständig wachsendes Interesse an den mehr oder weniger wissenschaftlichen Techniken, die auf eine Modifikation der Wahrnehmung des eigenen Körpers zielen. Körpergefühl ist heute eine permanente Komponente in der Psychologie⁵ und - wie auch diese Arbeit zeigen wird - eines der großen Themen unserer Zeit.

Aufbau der Arbeit:

Die vorliegende Untersuchung ist in fünf Blöcke strukturiert:

Der erste Block widmet sich einer Werkanalyse Maria Lassnigs. Um das Besondere an ihrer Herangehensweise zu veranschaulichen, werden zunächst fünf repräsentative Selbstportraits beschrieben. Nach diesem Einstieg werden der Schaffensprozeß der Künstlerin, Lassnigs

¹ Anm.: Die Lebensdaten der KünstlerInnen und AutorInnen erfolgen, soweit sie für diese Untersuchung von Belang sind, immer bei ihrer ersten Nennung. Bei wörtlichen Zitaten werden die Daten in eckigen Klammern eingefügt.

² Anm.: Näheres unter http://www.sgpt.de/biogr/b_reil.htm

³ vgl. Hans Robert Jauß: Einleitung. In: Jean Starobinski: Kleine Geschichte des Körpergefühls. Konstanz (1987). Hier zitiert aus der Ausgabe mit einer Einleitung von Hans Robert Jauß. F.a.M. (1991), S. 10. Anm.: Die „Kleine Geschichte des Körpergefühls“ beschäftigt sich nach einer komprimierten Einleitung über die historische Entwicklung des Körpergefühls vom antiken ‚tactus intimus‘ der Schüler des Aristippos von Kyrene (S.13) bis Merleau-Pontys eigenem Leib als mitanwesendes drittes Moment (S. 31) mit der Darstellung der physischen Empfindungen in der Literatur Gustav Flauberts und Baudelaires.

⁴ vgl. Volker Hess: Des Menschen ‚heiliges Organ‘. Der Einfluß der Romantik auf das physiologische Verständnis des Herzens. In: fundiert. Das Wissenschaftsmagazin der Freien Universität Berlin. Berlin (2000). Hier zitiert nach der Internetseite: <http://www.elfenbeinturm.net/archiv/2000/ges3.html>

⁵ vgl. Hans Robert Jauß, S. 9

eigene Definition ihrer Arbeit und mit ihrem Werk eng zusammenhängende Themen wie die Frage nach Deformationen oder nach Innen und Außen behandelt. In einer Katalogisierung werden die Selbstportraits Lassnigs unabhängig von ihrer chronologischen Entstehung in einzelne Werkgruppen eingeteilt. Die Verschmelzung mit Gegenständen, Bilder mit Tieren oder die Verwendung von abstrakten Elementen gehören dazu.

Dann folgen Überlegungen zu übergreifenden Charakteristika ihrer Kunst, wie Mimik, Farben oder Bildhintergründen. Ein Kapitel über das ‚innere Sehen‘ Maria Lassnigs leitet über zu ikonographischen Überlegungen: Ein Manierismus-Exkurs setzt sich auseinander mit Gustav René Hockes These vom Manierismus als epochenübergreifendem Phänomen und untersucht die Kunst Lassnigs auf manieristische Elemente.

Übergeleitet durch ein Kapitel über Francis Bacon (*1909 - 1992), mit dem die Österreicherin oft verglichen wird und der ebenfalls Portraits malt, die mehr als die Fassade des Menschen zeigen, schließt sich ein Überblick über das Selbstportrait als Gattung an. Nach einem historischen Abriß vom Mittelalter bis zur Gegenwart werden eine Einordnung Maria Lassnigs versucht und verschiedene Erklärungsansätze über die Existenz von Selbstportraits vorgestellt.

Die Ausführungen über Maria Lassnig werden abgeschlossen durch einige Überlegungen zu ihrem Anspruch, auf dem überaus subjektiven Gebiet der Darstellung von Innerlichkeit wissenschaftlich und objektiv zu arbeiten, sowie zur Rezeption durch Publikum und WissenschaftlerInnen.

Der zweite Block beleuchtet die theoretischen Hintergründe von Lassnigs Kunst. Lassnig beschäftigt sich mit dem Körper als Ausdruck bzw. Ursache der eigenen Identität und greift damit eines der meistumstrittenen Themen des 20. Jahrhunderts auf. Der Körperforschung, in dessen Kontext ihre Arbeit gesehen werden muß, wird in einem kurzen chronologischen Abriß und der detaillierteren Abhandlung der Hauptaspekte transparent gemacht: Die Verschmelzung von Mensch und Technik, die feministischen Ansätze des Körperforschungskurses oder die Angst vor der Zerstückelung des Körpers werden ebenso behandelt wie das angebliche Verschwinden des Körpers in der modernen Kunst, die – wie dieses Kapitel zeigen wird – im Gegenteil geradezu besessen ist von Körpern.

Diese Überlegungen werden ergänzt durch einen Überblick über die Emotionstheorie, denn Maria Lassnig hat oft erklärt, sie stelle keine Gefühle, sondern Körperempfindungen dar, obgleich Gefühle immer auch hineinspielten: „Man kann nicht verhindern, daß auch die Seele

herauskommt.“⁶ Was ist es genau, was sie darstellt? Wie entsteht es? Und sind es wirklich völlig singuläre Beobachtungen oder gibt es wissenschaftliche Anhaltspunkte für das, was Lassnig seit Jahren an sich beobachtet? Ein philosophisches Modell, das, wenn auch in einer anderen Disziplin, zu erstaunlich ähnlichen Ergebnissen kommt wie die Kunst Maria Lassnigs, ist die Leibinsel-Theorie von Hermann Schmitz (*1928). Ergänzend dazu folgt ein Abschnitt über die Körpersegment-Theorie Wilhelm Reichs (1897 – 1956), die weiteren Aufschluß über die Verbindung von Psyche und Physis gibt.

Ein wichtiges Element in Lassnigs Arbeitsprozeß ist die Introspektion, mit deren Hilfe sie den Zuständen nahekommt, die sie darstellt. Was Introspektion im psychologischen Sinne ist und in welcher Tradition der künstlerischen Selbstprovokation sie steht, ist das Thema des Abschlußkapitels dieses zweiten Blocks.

Es folgt als dritter Block ein kurzer zweigeteilter Exkurs, der sich zum einen mit der Darstellung von Innerlichkeit in der Kunstgeschichte allgemein, vor allem auch mit den Überlegungen Wassily Kandinskys zum „inneren Klang“ beschäftigt, und zum anderen einen Überblick auf ein Gebiet der bildenden Kunst gibt, das prädestiniert zu sein scheint für die Untersuchung des Inneren am Äußeren: die Physiognomik.

Nach den kunsthistorischen Betrachtungen wird im vierten Block der Bogen zur Literatur geschlagen. Die vor allem im Selbstportrait über Jahrzehnte stattfindende künstlerische Beschäftigung mit dem eigenen Inneren ist von den InterpretInnen immer wieder als ‚Innerer Monolog‘⁷ bezeichnet worden.⁸ Dieser literaturwissenschaftliche Begriff umschreibt eine literarische Technik, mittels derer Gefühle und Gedanken gestaltet werden, und in der Literatur wiederum wird der Begriff des „Selbstbildnisses“ oft als literarischer Begriff der Autobiographie oder Selbstbespiegelung verwendet.⁹

⁶ Maria Lassnig 1984 im Film der ORF „Maria Lassnig, gemalte Gefühle“, Regie: Andrea Schuvian. Hier zitiert nach Brigitte Reinhardt: Mensch und Tier. In: Hanne Weskott (Hrsg.): Maria Lassnig. Zeichnungen und Aquarelle 1946-1995. München (1995), S. 139

⁷ Anm.: Die unterschiedlichen AutorInnen schreiben diesen Begriff wahlweise groß oder klein. Hier wird er – außer im wörtlichen Zitat – durchweg groß geschrieben und in Hochkommata gesetzt, da es sich um einen Eigenbegriff handelt.

⁸ Anm.: Siehe Seite 258f und Fußnote 1440 - 1456

⁹ Anm.: Aus der Fülle der Publikationen mit diesem Begriff im Titel hier nur einige wenige: Jean – Philipe Toussaint: Selbstportrait in der Fremde. Frankfurt am Main (2002), Wolfgang Johannes Bekh: Selbstbildnis mit Windrad. Pfaffenholzen (1997), Napoleon III: Ein Selbstbildnis in ungedruckten und zerstreuten Briefen und Aufzeichnungen. Arenberg (1993), Helga Pankoke: Selbstbildnis zwei Uhr nachts. Gedichte. Berlin (1989), Edith Stein: Selbstbildnis in Briefen, Freiburg im Breisgau (1976-77), Boris L. Pasternak. Geleitbrief. Entwurf zu einem Selbstbildnis, F.a.M. (1958), Nikolaus Lenau: Dichtung und Selbstbildnis, Wiesbaden (1951), Thomas Edward Lawrence: Selbstbildnis in Briefen, München/ Leipzig (1948) und viele mehr.

Die abschließende Fragestellung dieser Arbeit ist nun: Können diese beiden Phänomene, Selbstportrait und literarischer ‚Innerer Monolog‘, weil sie beide eine Möglichkeit bezeichnen, Inneres darzustellen, auch analog gesetzt werden?

Dafür spricht, daß die Theorie der Rhetorik die Kategorien der Kunststile geliefert hat¹⁰ und viele kunsthistorische Begriffe wie zum Beispiel ‚stile‘ von der traditionellen Terminologie der Rhetorik und Literaturtheorie übernommen wurden.¹¹

Wilhelm Waetzoldt schreibt über die Verbindung von Literatur und Portrait: „Die Portraitmalerei berührt sich (...) mit den Aufgaben und Darstellungsgrenzen der Lyrik. Das lyrische Gedicht hat ja zum Thema das bloße Sein eines Gefühls, es portraitiert die seelische Persönlichkeit in einem für ihr Gesamtverständnis mehr oder minder fruchtbaren Moment.“¹²

Da dies eine kunsthistorische Arbeit ist, liegt das Gewicht der Untersuchung auf kunsthistorischen Fragen. Der Literaturteil konzentriert sich auf die zentralen Aspekte, um den Rahmen nicht vollständig zu sprengen, und kann nur als erweiterte Begriffsklärung verstanden werden, die sich dem Phänomen des ‚Inneren Monologs‘ nähert, um gleich wieder zur bildenden Kunst zurückzukehren. Einer Einführung, wie und wodurch sich die Verinnerlichung in der Literatur entwickelt hat, folgen kurze Definitionen zu den Stilmitteln der ‚erlebten Rede‘, dem ‚stream of consciousness‘ und vor allem dem ‚Inneren Monolog‘. Ein literaturwissenschaftlicher Abschnitt zeigt auf, welche Faktoren den ‚Inneren Monolog‘ bestimmen, welche sprachlichen Mittel ihn kennzeichnen, in welchem Kontext er vorkommt usw.

Der fünfte und abschließende Block der Arbeit nähert sich der Analogie, ihrer Definition, und der Frage nach der Wissenschaftlichkeit der Verwendung dieses Stilmittels. Es wird untersucht, mit welchen Begriffen über Maria Lassnigs Selbstbildnisse gesprochen wird und in welchem Sinn der ‚Inneren Monolog‘ hier im Vergleich zur Literatur verwendet wird. Abschließend geht es um die Frage, ob man den literarischen Begriff des ‚Inneren Monologs‘ auf das Werk Lassnigs bzw. auf die bildende Kunst allgemein beziehen kann oder nicht.

Die Frage nach dem Körper durchzieht die Überlegungen zu Kunst und Literatur gleichermaßen. Ob psychologisch, historisch, anthropologisch, literatur- oder kunsthistorisch, der Körper in allen seinen Facetten ist der rote Faden dieser Überlegungen, denn er ist es, der uns im Selbstportrait entgegenseht, er ist es, auf den unsere Sprache rekurriert, und er ist es auch, der immer wieder als Mittel und Motiv, als Vermittler und Objekt, als Thema und Repräsentanz in den unterschiedlichen Disziplinen auftaucht. Dabei ist die Frage nach dem Körper und

¹⁰ vgl. Jan Bialostocki: Stil und Ikonographie. Studien zur Kunsthistorik. Köln (1981), S. 22

¹¹ vgl. ebd., S. 14

¹² Wilhelm Waetzoldt: Die Kunst des Portraits. Leipzig (1908), S. 25

seiner Bedeutung ja mehr als ein Thema, das alle Wissenschaftsbereiche interessiert und betrifft. Es ist die Frage nach uns selbst und nach unserer Identität. Peter Gerlach:

„Die Vorstellungen von uns und unserem Körper, den wir als Teil unserer Identität erleben, sind keine natürliche Selbstverständlichkeit. Alle uns dafür zur Verfügung stehenden Vokabeln und Bilder sind ein kulturelles Produkt. Von frühen Tagen an müssen wir uns diese aneignen und ein Leben lang ständig korrigierend überprüfen. Sie besitzen eine von dem individuellen Benutzer nicht ganz unabhängige Zeichenfunktion zur Orientierung in dieser Gesellschaft. (...) Der Körper selber in seinen Erscheinungsweisen wird als Attribut kultureller und sozialer Ordnungssysteme eingesetzt. Dieser Komplex von attributiven Funktionen ist dasjenige Formvokabular, aus dem Bildnisse sich zusammensetzen. Diese gilt es zu entschlüsseln.“¹³

Dazu will diese Arbeit einen Beitrag leisten.

¹³ Peter Gerlach: Physiognomik. Systematisches zur Geschichte der Bildnisbeschreibung. In: 8. österreichischer Kunsthistorikertag. Vergangenheit in der Gegenwart - Gegenwart in der Kunstgeschichte? 26. – 29.10.1995. Donau-Universität. Krems/Stein (1995), S. 77f

1. TEIL: MARIA LASSNIG

Maulkorb, Zyklopin und Schinken – fünf Bildbeschreibungen

Um das Spezifische an der Arbeit Lassnigs anschaulich zu machen, beginnt diese Arbeit mit der Beschreibung von fünf ihrer Selbstportraits, deren Eigenheiten im anschließenden analytischen Teil herausgearbeitet werden sollen. Die Gemälde wurden ausgewählt, weil sie verschiedene Aspekte, Techniken und Herangehensweisen Lassnigs zeigen und, da sie aus verschiedenen Jahrzehnten stammen, auch einen Querschnitt ihres Werks darstellen. Die Beschreibungen sollen nur einen ersten Eindruck geben, die Interpretationen der Gemälde folgen dann in den entsprechenden Kapiteln.

Tachistisches Selbstportrait (1961)

Der Hintergrund der ungegenständlichen Komposition besteht aus schwarzen Strichen und Schlingen, die hauptsächlich diagonal von links und rechts oben zur unteren Mitte verlaufen und die in der linken Bildhälfte ihr Ballungszentrum haben, das einen Bogen beschreibt vom linken bis parallel zum oberen Bildrand. Nach rechts hin nimmt die Dichte der Striche ab. Hier werden sie auch weniger verwischt, sondern laufen einzeln, während im Ballungsoval stark geschummert wurde, so daß eine größere graue Fläche entsteht wie eine Wolke aus Strichen. Darüber ist mit härterem Strich eine rechteckige Form gezeichnet, die dem Umriß eines schindeldachigen Hauses ähnelt und in der Mitte durch starke Horizontalstriche geteilt ist. An beiden unteren Ecken der Form ist der Strich verdichtet. Organische oder anatomische Formen lassen sich nicht erkennen. Als einzige Beziehung zwischen der Strichwolke des Hintergrunds zur gezeichneten Form läßt sich die Verdickung des Strichs an der rechten unteren Ecke finden, die in der Komposition ein Gegengewicht zur Ballungswolke des weicheren Hintergrundes bildet.

Pfingstselbstportrait (1969)

Beim PFINGSTSELBSTPORTRAIT von 1969 beginnt der Blick da zu verstehen, wo er sich sicher fühlt: bei der Hand. Eine linke, fast naturalistisch gemalte Hand ist mit locker gespreizten Fingern und einer Armbanduhr um das Gelenk dargestellt. Die Hand und der nackte Unterarm werfen einen Schatten nach rechts auf den Untergrund. Dieser ist weiß und faltig wie ein ausgebreitetes Laken oder eine sehr locker gespannte, weiße Leinwand. Ein ähnliches Material findet sich zwischen dem Arm und dem unteren Bildrand. Der Faltenwurf deutet einen Blusenärmel oder den hochgekrempelten Ärmel eines Hemdes an. Der Ärmel ist nicht

eindeutig begrenzt, das Material scheint in den Hintergrund überzugehen. Die zweite Fläche, die das Auge einordnen kann, befindet sich im oberen Bilddrittel: Eine violette Fläche, in der die durch dunkleres Violett angegebenen Konturen einer unteren Gesichtshälfte zu erkennen sind, taucht wie eine Insel aus dem Untergrund auf. Nasen- und Mundpartie ähneln der Maria Lassnigs und lassen keinen Gefühlsausdruck erkennen. In der gleichen Farbe befindet sich dominant in der Bildmitte eine Farbfläche, die wie ein überdimensionales Komma in die Bildkomposition eingefügt ist: fast rechteckig oben, deutlich mit dunklerem Violett abgegrenzt, unten dann in einer Kurve in Richtung des linken Bildrandes hin schmal auslaufend. Material und Konsistenz dieser Fläche sind ungeklärt. Durch Lichtreflexe und Schattierungen ist ein vages Volumen angegeben, aber eine Zuordnung zum Körper wie bei Hand und Gesichtsfragment lässt sich nicht vornehmen. Die violette Farbfläche umschließt in der Kurve ein weißes Oval, deren Textur wiederum die der Bluse und des Hintergrundes aufnimmt. Auch rechts von der violetten Rundung findet sich dieses strukturierte Weiß. Ein dritter Flächenkomplex besteht aus einem Olivgrün, dessen Material zwischen der relativ eindeutigen Textur des Weiß' und der völlig unbestimmten des Violetts liegt. Es könnte sich dem Faltenwurf und der Abtönung nach um einen Stoff handeln, einen Hosenstoff vielleicht, die Zuordnung zu etwas Organischem scheidet aus. Die Assoziation des Hosenstoffs drängt sich auf, denn die grüne Fläche erinnert unmittelbar am unteren Bildrand an die Darstellung der Aufsicht auf zwei Oberschenkel einer sitzenden, den BetrachterInnen zugewandten Person. Andererseits lässt der rechte Bildteil das angewinkelte Bein einer hockenden Person mit nacktem Fuß erahnen. Im Bild lassen sich demnach vier Themenkomplexe differenzieren: zum einen der weiße Hinter- bzw. Untergrund, zum zweiten die Hand mit Blusenstoff, dann die grüne Hosenpartie, in einer Aufsicht und von der Seite, und schließlich die abstrakte violette Fläche mit dem wie aus Milch auftauchenden Gesicht. Den Körper, der hier simultan aus verschiedenen Blickwinkeln und in verschiedenen Modi dargestellt ist, kann man sich einmal vorstellen als nach vorne gestützt auf eine vertikal gespannte oder auf eine am Boden liegende Leinwand, und zweitens als hockend vor oder auf dieser Leinwand. In beiden Fällen verläuft die Bewegungsrichtung von den BetrachterInnen weg ins Bild hinein, das auftauende Gesicht sieht den BetrachterInnen aber entgegen. Die verwendeten Modi reichen dabei von fast naturalistisch bis abstrakt. Alle diese Ebenen sind in der Darstellung miteinander verschränkt und durchdringen einander.

Selbstportrait mit Maulkorb (1973)

Als Bild im Bild ist das SELBSTPORTRAIT MIT MAULKORB aufgebaut. Vor einem grauen Hintergrund erkennt man eine Staffelei, auf der ein blau grundiertes Bild steht. Darauf dargestellt ist eine den BetrachterInnen frontal zugewandte, nackte weibliche Figur bis zur Büste. Die Hände sind offenbar in die Seiten gestützt. Die naturalistische Malweise von Staffelei und aufgespannter Leinwand wird bei der Darstellung der Frau nicht übernommen. Der obere Teil des Gesichtes fehlt, die Augen sind noch mit weißen Strichen angedeutet, der Rest des Schädels mit Haaren und Hinterkopf fehlt. Auch die Arme sind eher skizziert als ausgestaltet. Deutliche Umrißlinien begrenzen die Flächen, die Oberarme, Ellenbogen und den noch sichtbaren Teil der Unterarme darstellen sollen. Die Proportionen und das Volumen wirken verschoben: Beim von den BetrachterInnen aus gesehen linken Arm erkennt man deutlich, wie der Unterarm gegen alle anatomischen Kenntnisse als zylindrischer Körper an den Oberarm angefügt ist. Die Übergänge von den Schlüsselbeinen in die Schultern und Oberarme sind ebenfalls stark vereinfacht gemalt. Auch die Farbigkeit, die im unbewegten Gesicht noch wirklichkeitstreue erscheint, ist hier in Brauntöne unterschiedlicher Nuancierung aufgeteilt, die keine Illusion von Schattierung oder Plastizität mehr geben wollen. Der im Titel bezeichnete Maulkorb ist ein eher orthopädisch wirkendes Gebilde, bestehend aus zwei handtellergroßen Rechtecken, die, nach der Wölbung der Gesichtskontur zu schließen, aus dickem Glas sein könnten, und die von einer Art Metallkonstruktion eingefäßt und unterhalb des Mundes mit zwei Verbindungsstücken zusammengehalten werden. Mund und Nase sowie die flächigen Wangen mit den hohen Jochbeinen lassen das Gesicht von Maria Lassnig erkennen. Der Eindruck der barbarischen orthopädischen Gerätschaft wird noch einmal aufgenommen in einer Art Stützkorsett, das unter den Achseln beginnt und an beiden Seiten des Körpers entlanggeführt wird. Es könnte aus Leder oder Holz sein und ist auf jeder Seite mit einer Art genietetem Scharnier versehen.

Country Selbstportrait (1993)

Das COUNTRY SELBSTPORTRAIT von 1993 verzichtet auf jede Art von Physiognomie. Vor einem lindgrünen bis graublauen Hintergrund schwebt ein monumental, bildfüllender Schinken, der fast die gesamte untere Hälfte des Bildformates einnimmt und von der Seite und von oben gesehen wird. Die geräucherte Außenseite ist in dunklen Rottönen gehalten, während die aufgeschnittene Seite das Fleisch in hellen roten Schattierungen und durchzogen mit weißen Fettadern zeigt. Die obere Bildhälfte greift die Umrisse des Schinkens auf und spiegelt sie in einer abstrakten Umrißform. Die Kontur ist deutlich zu erkennen, Farbgebung, Plastizität und Stofflichkeit gehen in der Spiegelung aber verloren. Den durch eine rote Linie

bezeichneten Umriß des auf den Kopf gestellten Schinkens umgibt eine weiße Fläche, die entweder ein Stück unbemalte Leinwand zeigt oder eine nachträglich aufgetragene weiße Farbe, was in der Reproduktion nicht zu unterscheiden ist. Gelb- und Grün- sowie verschiedene Rot- und Blautöne finden sich im meist horizontalen Farbauftrag in dieser abstrahierten Schinkenform und gehen auch über die Grenze der roten Umrißlinie hinaus. Wenn man nicht gerade den Schinken als Stück eines Körpers oder morbider als Stück des Körpers des Modells verstehen möchte, verzichtet dieses Selbstportrait vollständig auf die physische Anwesenheit der Porträtierten im Bild.

Selbstportrait als Einäugige (1998)

Das Gesicht, das den BetrachterInnen aus den pyramidenförmig ineinander geschichteten und durch sich hindurchwachsenden Fleischwülsten des SELBSPORTRAITS ALS EINÄUGIGE entgegensieht, trägt unverkennbar die Züge Maria Lassnigs, obwohl es durch die violetten Schattierungen verfremdet und außerdem stark gelängt ist und Kinn und die Jochbeine so verstärkt sind, daß die Gesichtsform eher der einer Raubkatze entspricht als einem Menschen. Dieser Eindruck wird noch verstärkt durch die sehr hoch angesetzte, in Untersicht gemalte Nase und die starke Rille, die sich vertikal bis zur nach oben aufgeworfenen Oberlippe zieht und so den Eindruck einer Katzenschnauze entstehen läßt. Es sieht so aus, als fehle das linke Auge der Gestalt im Bild genauso wie die entsprechende Orbitalöffnung und die umgebende Stirnpartie. Wie herausgebissen oder noch nicht ganz materialisiert wirkt der Kopf an dieser Stelle, und obwohl der Titel des Bildes annehmen läßt, die dargestellte Gestalt habe nur ein Auge, wirkt es so, als sei das Wesen unvollständig. Aus dem Konvolut an Fleischwölbungen und Ausbuchtungen, die mit dicken Umrißlinien in Blau-, Violett- und Schwarztönen begrenzt sind, läßt sich nur vorne eine Schulter mit Oberarm ausmachen, so daß der Eindruck entsteht, die Gestalt stehe seitlich zu den BetrachterInnen und sehe sie mit ihrem einen Auge über die eigene Schulter hinweg an. Zwei aufeinander zustrebende längliche Farbflächen von der Stirn zum linken Bildrand bzw. von der Schulter zur Stirn sind anatomisch nicht zuzuordnen. Wie in einem Comic verstärken sie den Eindruck von Bewegung, als habe die Gestalt schnell wie auf Zuruf den Kopf zu den BetrachterInnen gedreht, und als sei diese Bewegung im Bild festgehalten. Ein Erschrecken zeigt sich auf dem tierähnlichen, zyklopischen Gesicht aber nicht. Der Blick des einen Auges geht leicht rechts oberhalb des Standpunktes der BetrachterInnen vorbei ins Leere. Durch die heruntergezogenen Mundwinkel wirkt der Gesichtsausdruck grundsätzlich streng, aber nicht als Ausdruck einer aktuellen Befindlichkeit. Fünf Selbstportraits aus vier Jahrzehnten. Allen gemeinsam ist, daß sie kaum mit konventionellen Selbstportraits zu vergleichen sind. In manchen erkennt man die Physiognomie Maria

Lassnigs wieder, in anderen ist gar kein Abbild ihres oder überhaupt eines Körpers zu sehen. Wieso es aber doch alles Selbstportraits sein können und auch sind, welcher Bereich des Selbst hier portraitiert wird, wird im Folgenden analysiert.

„Meine literarische Ader“ – über die Titel

Manche Selbstportraits sind nur durch den Titel als solche zu erkennen. Allerdings entstehen die Titel wesentlich später als die Bilder, durch Assoziieren und Betrachten der gefundenen Form.¹⁴ Sie sind nicht etwa Zusammenfassungen der Intention oder Information zum Entstehungshintergrund. Dadurch haben sich in der Rezeption oft Mißverständnisse ergeben, da sie für Interpretationen eines dargestellten psychischen Zustandes gehalten wurden. Für Lassnig bieten sie aber nur eine Möglichkeit, sich den erarbeiteten Formen wieder zu nähern und die Bilder nebenbei besser memorieren zu können.¹⁵ Die Namensgebung ist ein Teil des Schaffensprozesses, auf den die Künstlerin großen Wert legt: „Das ist meine literarische Ader, darauf bin ich mehr stolz als auf das andere.“¹⁶ Peter Gorsen erläutert die literarische Arbeitsweise bei der Titelfindung, indem er darauf hinweist, daß zum Beispiel beim SELBSPORTRAIT ALS TORSO Bäumchen aus dem Armstumpf wachsen und ‚Baumstumpf‘ im Italienischen wiederum ‚Torso‘ heiße.¹⁷ Im nachhinein bekommen die Bilder so oft einen erzählerischen, ironischen oder kritischen Charakter.¹⁸ Der Schaffensprozeß schließt den der Titelfindung mit ein. Wenn sie eine Zeichnung oder ein Gemälde ‚Selbstportrait‘ nennt, muß man den Titel als Teil der künstlerischen Konzeption ansehen.

Thürlemann weist darauf hin, Tafelbild und Titel bildeten in der Moderne eine ästhetische Einheit, wobei die Surrealisten damit angefangen hätten, den Titel gegen das Bild auszuspießen.¹⁹ Lassnig setzt die Titel und Gemälde zwar nicht gegeneinander, aber das eine ist auch nicht die Beschreibung des anderen, sondern eine Ergänzung. Die Bildbenennung durch Assoziieren relativiert die Erwartung der BetrachterInnen, in einem Bildtitel gleich eine Interpretation sehen zu wollen. Manche Gemälde sind eindeutig Selbstportraits, obwohl sie einen anderen Titel tragen, und in manchen lassen sich die Assoziationen der Künstlerin auch nicht nachvollziehen. Ob zum Beispiel der Titel des PFINGSTSELBSPORTRAITS lediglich als

¹⁴ vgl. Wolfgang Drechsler (Hrsg.): Außen und Innen. Zur Malerei Maria Lassnigs. Klagenfurt (1985), S. 12

¹⁵ vgl. Hanne Weskott (1995), S. 13

¹⁶ Maria Lassnig o. J. Hier zitiert nach Angela Heissenberger: Die Hungerkünstlerin. In: Anschläge. Mai, o.O. (1999), S. 42

¹⁷ vgl. Peter Gorsen: Die Kunst der guten und schlechten Gefühle. Ausflug in die Werkstatt einer Malerin. In: Wolfgang Drechsler: Maria Lassnig, Klagenfurt (1985), S. 149

¹⁸ vgl. Wolfgang Drechsler: Außen und Innen. Zur Malerei Maria Lassnigs. In: ders. (Hrsg.): Maria Lassnig. Klagenfurt (1985), S. 12

¹⁹ vgl. Felix Thürlemann: Kandinsky über Kandinsky. Der Künstler als Interpret eigener Werke. Bern (1986), S. 32

zeitliche Angabe zu verstehen ist oder die Assoziationen in Richtung der christlichen Ikonographie lenken soll (in dem Sinne wäre dann Lassnigs entdeckte Möglichkeit, Inneres darzustellen, die sich in diesem Gemälde manifestiert, analog zu sehen mit dem heiligen Geist, der über die Jünger kam. Das PFINGSTSELBSPORTRAIT wäre demnach ein Verkündigungsbild oder eine Art künstlerisches Glaubenszeugnis), kann nicht eindeutig entschlüsselt werden. Man muß die Titel als eine Möglichkeit des Zugangs zu einem Bild sehen, der womöglich, aber nicht zwingend auf die Interpretation hinweist.

Die realste Realität – zur Darstellung von Körpergefühlen

Durch den Körper gehindert - die Anfänge

„Als ich müde wurde, die Natur analysierend darzustellen, suchte ich nach einer Realität, die mehr in meinem Besitz wäre als die Außenwelt und fand als solche das von mir bewohnte Körpergehäuse als die realste Realität am deutlichsten vor.“²⁰ So beschreibt Lassnig ihren künstlerischen Ausgangspunkt: „(...) das einzig mir wirklich Reale [sind] meine Gefühle, die sich innerhalb des Körpergehäuses abspielen: physiologischer Natur, Druckgefühle beim Sitzen und Liegen, Spannungs- und räumliche Ausdehnungsgefühle –ziemlich schwierig darstellbare Dinge.“²¹ Als Antwort auf die Malerei der Außenwelt auf der einen Seite und auf das Informel auf der anderen entschloß sie sich zur Introversion²² und entdeckte ihren Körper und die darin gespürten Empfindungen und Gefühle als unerschöpflichen Fundus. Lange bevor die Wiener Aktionisten Günther Brus (*1938), Muehl (*1925), Hermann Nitsch (*1938) und Schwarzkogler (1940 – 1969) den Körper als Bildträger²³ entdeckten und ihn vor allem in Performances mit Selbstverletzung²⁴ und Schmerz konfrontierten, wie im Kapitel über das Verschwinden des Körpers in der Kunst noch näher erläutert werden wird, beschloss Lassnig nicht mehr zu malen, was sie sah, sondern was ihr Körper, ihr ‚Ich‘ fühlte. Damit zog sie, nach einer Bewertung von Peter Weibel, eine entscheidende Zäsur in der europäischen Kunst.²⁵ Anfangs versuchte sie noch ihre Entdeckung schriftlich zu fixieren, was hier wegen des interdisziplinären Ansatzes der Arbeit kurz vorgestellt werden soll:

²⁰ Maria Lassnig im Katalog der Albertina: Ausstellung vom 22.4. – 28.5.77 und im Kunstverein Kärnten vom 17.6. – 7.7.77. Wien (1977), o. P.

²¹ Maria Lassnig in: Bundesministerium für Unterricht und Kunst (Hrsg.): Maria Lassnig. Austria. Biennale di Venezia 1980. Wien (1980), S. 47

²² vgl. Armin Wildermuth: Vom Leib zum Bild. Maria Lassnigs künstlerischer Erkenntnisprozeß. In: Wolfgang Drechsler (1985), S. 98

²³ vgl. Horst Christoph: Den Stil verwerfen. Profil 16, Nr. 6. Wien (1985), S. 67

²⁴ vgl. Hanne Weskott (1995), S. 15

²⁵ vgl. Peter Weibel: Die Malerin spricht als Körper. Zur Körpersprache von Maria Lassnig. In: Wolfgang Drechsler (1985), S. 126

„Selbstportrait in Worten I (1958): Wo das Fleisch an der unteren Kante angewachsen ist/ fühlt es sich brennend an/ an der Erhöhung und rings um den Zirkular/ dies alles ist rot/ die stärksten Stellen bläulich rot/ Die Nasenflügel ringeln sich im Brände/ und durch die hohe Öffnung saugt sich der Luftstrom/ rechts und links sind dominierende Stellen/ die nach außen verlaufen, über ihnen hört es auf./ Dort beginnt der Lichteinfall und das Geflimmer,/ dies ist ziemlich rund, manchmal oval/ und reicht bis zum oberen Rande./ Bei Müdigkeit bildet es nur eine licht/ mit Schattenschraffuren versehene Spalte,/ oberhalb der Brandstellen geht aber von dort,/ wie ein lindes Pflaster/ kühl bis an die Einkerbung heran.“²⁶

Bald erkannte sie aber, daß ihr eine bildliche Lösung mehr lag: „Es gibt zu wenig Wörter und deswegen zeichne ich. Man hat Gefühle im Körper, für die man überhaupt noch keinen Ausdruck hat. Es gibt ja so wenige Ausdrücke für die Körpertätigkeiten.“²⁷ Und tatsächlich scheint sich vieles, was sich unzweifelhaft als Gefühl und Empfindung im Körper abspielt, der Sprachlichkeit zu entziehen. Armin Wildermuth schreibt in diesem Zusammenhang, Lassnig stelle sprachlose Gefühle da, überführe sie in eine bildliche, ebenfalls nicht-sprachliche Phänomenalität. Unter der Schwelle des rationalen, sprachlich artikulierten Denkens sei das sinnliche, höchst bewußte Denken direkt mit den inneren Phänomenen in Kontakt.²⁸

Anfangs ging es um eine rein private Bewältigung von Schmerz und störenden Sinneseindrücken, denn Lassnig stellte zunächst die übergroße Sensibilität ihrer Sinnesorgane in Bildern wie FRÜHES SELBSTPORTRAIT ALS OHR (1949) dar. Sie fühlte sich „durch den Körper gehindert, gestört, aus der Kontinuität gerissen (...)“²⁹ und beschreibt weiter:

„Ich bin mit der Dualität von Körper und Geist aufgewachsen, und es war durchaus nicht die Renaissance-Verliebtheit in meinen Körper, die mich bewog, ihn als Darstellungsmittel zu benutzen, eher im Gegenteil. (...) Meine Geräusch- oder Geruchsempfindlichkeit wie die Sitz- und Liegeempfindlichkeit wurde als Meditationsstörung zur Anregung und für die Erforschung wertgehalten.“³⁰

Bald aber löste sich die Künstlerin von den Eindrücken der übersensibilisierten Sinnesorgane als Ausgangspunkt ihrer Malerei:

„Welchem Sinn gehört dieses Körpergefühl an? Nicht dem Geschmackssinn, noch dem Gehörsinn oder Geruchssinn, auch nicht dem Geschmacks- oder Tastsinn (letzterem am ehesten). Es ist auch nicht eine Mischung dieser Sinne. Und doch ist es ein Sinn. Der Schritt vom vagen, fluktuierenden, sensitiven Erkennen seiner eigenen Körperwahrnehmungen zum Stiftansetzen geht über einen Steg der Sicherheit, der mir immer mehr zum größten künstlerischen Geheimnis wird.“³¹

²⁶ Maria Lassnig: Die Feder ist die Schwester des Pinsels. Tagebücher 1943-1997. Köln (2000), S. 26f

²⁷ Maria Lassnig (o. J.). Hier zitiert nach Horst Christoph: Wozu man nicht geboren ist. Profil 12, 22.3.1999, Wien (1999), S. 141

²⁸ vgl. Armin Wildermuth (1985), S. 101

²⁹ Maria Lassnig (1982), hier zitiert nach Wolfgang Drechsler (1985), S. 70

³⁰ ebd.

³¹ Maria Lassnig (o. D.), hier zitiert nach Galerie Ulysses (Hrsg.): Maria Lassnig. Zeichnungen und Aquarelle. Texte von Maria Lassnig und Oswald Wiener. Katalog zur Ausstellung in der Galerie Ulysses. Wien (1992), o. P., und Maria Lassnig in: Kaspar König (Hrsg.): Der zerbrochene Spiegel. Positionen zur Malerei. Katalog zur Ausstellung im Museumsquartier / Messepalast und Kunsthalle Wien vom 26.5. - 25.6.1993 und in den Deichtorhallen Hamburg vom 14.10.1993 - 2.1.1994. Wien (1993), S. 30

Body-awareness und Körpersensation - Begriffsdefinitionen

Die Suche nach den ‚Körpergefühlen‘ war für Maria Lassnig auch immer eine Suche nach Begriffen. Um 1950 nannte sie manche ihrer informellen Bilder ‚introspektive Erlebnisse‘, was ihr später aber als „nicht präzise genug“ erschien, weil sie „nicht nach innen geschaut“, sondern „gefühlte Erlebnisse“ niedergeschrieben habe.³² Nach dem 1960 gefundenen ‚Körpergefühl‘ verwendete sie ab 1970 das englische ‚body-awareness‘, was Wieland Schmied mit „Körperwahrnehmung, Körperbewußtsein, Selbst-Bewußtsein durch den Körper“³³ übersetzte. Im gleichen Jahr schrieb sie ihren Text „body awareness painting“, der als Erläuterung für die frühen, ungegenständlichen Pariser Bilder gedacht war, von der Rezeption aber auch für wesentlich spätere, an der Außenwelt orientierte Bilder herangezogen wurde³⁴ und immer noch herangezogen wird. Es folgte der Begriff ‚Körperbewußtsein‘, den Bolkart als „Gefühle, Empfindungen und Vorstellungen, die sich auf den eigenen Körper beziehen“³⁵ definierte. Eine weitere Bezeichnung war ‚Körpersensationen‘, abgeleitet von dem englischen Wort ‚sensation‘ für Wahrnehmung und Paul Cezannes (1839 – 1906) ‚sensations colorantes‘³⁶. Vorübergehend verwendete Lassnig das Kürzel ‚KG‘ (für ‚Körpergefühl‘), später bevorzugte sie ‚Empfindung‘ statt ‚Gefühl‘.³⁷

Capriccios oder quälende Selbstanalyse – Deformationen

Die ersten Beispiele haben gezeigt, daß sich die empfundene Körperwirklichkeit deutlich von gesehenem Realismus unterscheidet.³⁸ Sigrid Schade meint, daß eine Darstellung von weiblichen Körpern, die auf die mimetische Dimension verzichtet, immer bedeutet, daß die Künstlerin sich so patriarchalischen Mustern verweigert.³⁹ Auf Maria Lassnigs Kunst trifft

³² vgl. Wolfgang Drechsler (1985), S. 10

³³ Wieland Schmied: Eine Welt ohne Spiegel. Maria Lassnig oder die Fremdheit. In: ders.: Maria Lassnig. Bilder, Zeichnungen, Aquarelle, Grafik 1946-1986. Katalog zur Ausstellung in der Galerie Klewan vom 2.6. - 8.8.1992. München (1992), o. P.

³⁴ vgl. Wolfgang Drechsler (1985), S. 12

³⁵ Johanna Bolkart: Bei Leibe und von Sinnen. Körper und Körpererfahrung. Versuch einer Annäherung an das Schaffen der Künstlerin Maria Lassnig. Diplomarbeit für die Diplomprüfung im Studiengang Kultурpädagogik. Hildesheim (1987), S. 66

³⁶ vgl. Ulrich Koock: Malen mit geschlossenen Augen. In: Neuer Berliner Kunstverein, Berliner Künstlerprogramm des DAAD und Kunsthalle Bern (Hrsg.): Maria Lassnig. Beziehungen und Malflüsse. Erweiterte 2. Auflage des Katalogs „Maria Lassnig“ zur Ausstellung im Neuen Berliner Kunstverein vom 31.5. - 20.7.1997, in der DAAD-Galerie Berlin vom 31.5. - 20.7.1997 sowie in der Kunsthalle Bern vom 12.9. - 23.11.1997. Klagenfurt (1998), S. 15

³⁷ vgl. Wolfgang Drechsler: Über die innige Verbindung von Maler und Malerei. In: ders. (Hrsg.): Maria Lassnig. Katalog zur Ausstellung im Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien 20er Haus vom 26.3. - 6.6.1999 und im Musée des Beaux-arts de Nantes und Fonds Régional d’Art Contemporain des Pays de la Loire, Nantes vom 6.7. - 27.9.1999. Klagenfurt (1999), S. 11

³⁸ vgl. Johanna Bolkart, S. 23

³⁹ vgl. Sigrid Schade: Der Mythos des „Ganzen Körpers“. Das Fragmentarische in der Kunst des 20. Jahrhunderts als Dekonstruktion bürgerlicher Totalitätskonzepte. In: Barta, Ilsebill u. a.: Frauen Bilder Männer Mythen. Kunsthistorische Beiträge. Berlin (1987), S. 242. Anm.: Außerdem müßte dieses Anliegen, wenn es denn bei

diese Annahme allerdings nicht zu. Sie lässt einfach konsequent diejenigen Körperteile weg, die sie im Moment des Malens nicht spürt.⁴⁰ Körperteile werden neu zusammengesetzt, in Proportion, Volumen, Oberfläche und Farbe verändert, ganze Körperregionen in- und umeinander verschoben und neu kombiniert. Das hat keine politische Komponente, sondern ist die künstlerische Umsetzung ihres Empfindens. Visuelle Abbilder werden durch die Innensicht ersetzt. Eine treffende Pose, eine größtmögliche Ähnlichkeit der Gesichtszüge, biographische Notizen, anatomische Vollständigkeit⁴¹, eine eindeutig definierte Umgebung oder symbolische Accessoires sind genausowenig Thema wie die Illusion von Wirklichkeit durch naturalistische Darstellung oder an der Physiognomie ablesbare Befindlichkeiten. Die Überbetonung mancher Körperteile erinnert dabei an Zeichnungen von Kindern, die instinktiv das, was für sie wichtig ist, größer malen als anderes. Murken weist in diesem Zusammenhang auf die Entdeckung des Wertes von Kinderzeichnungen in den fünfziger Jahren hin und nennt die unmittelbare Wiedergabe „innerpsychischer Impulse“, das Ausschalten des kontrollierenden Verstandes und die Einbeziehung des Zufalls⁴² als typische Arbeitsweisen von Kindern.

Die ikonographischen Wurzeln dieses künstlerischen Programms sieht Christa Murken im Manierismus⁴³, auf den in einem eigenen Kapitel ausführlich eingegangen wird.

Den Körper nicht nur von außen gesehen, sondern von innen gefühlt zu malen, stellt Künstlerin wie RezipientInnen vor eine Reihe von Problemen: Wie stellt man das Gefühl von Druck dar, wo der Knochen aufhört und das Fleisch anfängt? Welche Farbe hat der Herzschlag? Wie kann die Empfindung einzuatmen, zu husten oder zu schlucken aussehen? In welcher Beziehung stehen in der Komposition das Gefühl der Schwere des Körpers und das Kribbeln an der Hautoberfläche? Lassnig: „Ein Körpergefühl ist optisch schwer zu definieren: Wo fängt es an, wo hört es auf, welche Form hat es, rund, eckig, spitzig, gezackt?“⁴⁴ Für diese Art von Phänomenen sucht die Künstlerin Formen und erklärt: „Was als Deformation der Realität erscheint, ist keine, weil die Realität auf einer anderen Ebene, der Gefühlebene stattfindet.“⁴⁵ Für sie sind deshalb diejenigen Bilder am konsequentesten, die sich vollständig vom äußeren

Maria Lassnig Programm wäre, ja das gesamte Werk durchziehen, da es keinen Sinn macht, sich einmal patriarchalischen Strukturen zu entziehen und einmal wieder nicht. Im Werk Maria Lassnigs gibt es aber durchaus Selbstporträts von hoher mimetischer Qualität.

⁴⁰ vgl. Johanna Bolkart, S. 103

⁴¹ vgl. Johanna Bolkart, S. 65

⁴² vgl. Christa Murken: Maria Lassnig. Ihr Leben und ihr malerisches Werk. Ihre kunstgeschichtliche Stellung in der Malerei des 20. Jahrhunderts. Dissertation. Herzogenrath (1990), S. 167

⁴³ vgl. Christa Murken (1990), S. 34f

⁴⁴ Maria Lassnig (1982) hier zitiert nach Wolfgang Drechsler (1985), S. 70f

⁴⁵ Maria Lassnig (1982), hier zitiert nach Johanna Bolkart, S. 54

Abbild des Körpers gelöst haben und ausschließlich die abstrakten Vorgänge thematisieren.⁴⁶

Wie schwierig diese Loslösung vom eigenen Körperbild ist, zeigt ein Zitat von 1995:

„Bei diesen Körpergefühlsbildern muß ich von Anfang an gegen Erinnerungsbilder kämpfen. Ich lösche - vom Spiegel gar nicht zu reden - das Erinnerungsbild als Hindernis aus. Damit man ein ganz reines Körpergefühl wahrnimmt, muß man die Erinnerung ausschalten.“⁴⁷

Maria Lassnig begründet die Deformierungen in ihren Selbstportraits sehr pragmatisch mit ihren Körpergefühlen. Dieser Punkt muß im Auge behalten werden, da er bei der Diskussion über das humanistische oder unhumanistische Menschenbild der Moderne oder der Frage nach dem Verschwinden des intakten Körpers in der Kunst (mit beidem wird sich diese Arbeit noch ausführlich beschäftigen) immer wieder durch kunsttheoretische, philosophische, soziologische oder feministische Ansätze überlagert wird.

Vom Abstecken einer Wolke – Außenansicht versus Innenperspektive

Obwohl Maria Lassnig ihre ungegenständlichen Arbeiten als konsequenterste künstlerische Umsetzung ihrer Körpergefühle bewertete, beendete sie bald die Phase der reinen Körpergefühlsbilder, in denen keinerlei Hinweis auf den dargestellten Körper zu finden ist, und wandte sich Bildern zu, in denen sich beides vermischt: die Innen-Ansichten der Empfindungen und Gefühle (eine genaue Unterscheidung zwischen beidem wird in einem eigenen Kapitel behandelt) und die Außenansicht des Körpers. Die Darstellung des Körpergefühls, die Suche nach Formen und Farben als optisches Äquivalent für Gefühle mündet nicht in gegenstandslosen Kompositionen, sondern wird an die äußere Erscheinung des Körpers rückgebunden.⁴⁸ Vor allem das Gesicht Lassnigs ist in vielen Gemälden deutlich zu erkennen. Die Künstlerin erklärt 1970 dieses Phänomen so:

„Beim Gesicht sind die Erinnerungsverbindungen schwerer auszuschalten, weil man es öfter im Spiegel gesehen hat als den Körper, es fällt deshalb immer realistischer aus.“⁴⁹ „Dabei muß ich mich fast entschuldigen, daß bei einer Unternehmung, die mehr nach Forschung als nach Kunst klingt, konkrete Körper entstanden (...). Daran ist schuld, daß mein Wissen von den realen Abständen zwischen Stirn und Nase, Hals und Brust u.a. nicht ausgeschaltet und als „Kunst-Kompromiß“ belassen wurde (...).“⁵⁰ „Wenn diese [Gefühlsebene] mit der optisch gesehenen oft kongruent ist, dann deshalb, weil mein Distanzgefühl, an äußeren Dingen geschult, sich eine ‚blinde Sicherheit‘ angeeignet hat, so daß sich die äußere Realität, das, was jeder am Körper sieht, mit der gefühlten (also der schwer definierbaren) deckt.“⁵¹

⁴⁶ vgl. Hanne Weskott (1995), S. 17

⁴⁷ Maria Lassnig (1995), hier zitiert nach Hanne Weskott (1995), S. 48

⁴⁸ vgl. Rainer Fuchs: Exhibition. Katalog zur Ausstellung im 20er Haus vom 30.9. - 27.11.1994. Hrsg.: Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig. Wien (1994), S. 24

⁴⁹ Maria Lassnig (1970), hier zitiert nach: Bundesministerium für Unterricht und Kunst, S. 44. vgl. auch: Johanna Bolkart, S. 65

⁵⁰ Maria Lassnig (1970), hier zitiert nach Wolfgang Drechsler (1985), S. 70f

⁵¹ Maria Lassnig (1982), hier zitiert nach Johanna Bolkart, S. 54

Lassnig steht dem Zusammenspiel von Außen- und Innenansichten selbst ambivalent gegenüber. Zum einen wertet sie die realistischen Elemente in ihren Gemälden ab, indem sie sie als „Ausnahmezustand“ und Beweis ihrer Fähigkeiten bezeichnet. Zum anderen legitimiert sie die Kombination 1995:

„Ich gehe ja von einer Realität aus, und dann kommt es darauf an, welche Realität die stärkste ist. Das zieht oft die eine Strecke dahin, dann dorthin. Wenn das möglichst genau der ganzen Ungenauigkeit, die eine Empfindung ist, entspricht (...) dann ist es gut, dann bin ich zufrieden. Es ist wie die Wolken abstecken zu wollen; was für eine Form hat eine Wolke?“⁵²

Durch ihr ganzes Werk zieht sich diese Verbindung von Innen- und Außenweltdarstellung, mal mit Betonung auf der einen, dann wieder auf der anderen Perspektive. Auch in dieser Unentschlossenheit ist System: Lassnig will nicht nur einen Bereich des Menschen zeigen, sondern eine Verbindung von Unvereinbarem: Seele und Körper, Abstraktion und Realismus⁵³, Innen und Außen, Psychischem und Physischem, Körper und Dingwelt.⁵⁴ Zu diesem Konzept paßt auch, daß sie gleichzeitig Malerin und Modell, Subjekt und Objekt ist. Ihre vielen Selbstportraits haben RezensentInnen oft zu Spekulationen über Narzißmus veranlaßt. Maria Lassnig verteidigt sich: „Es geht um die Scharfeinstellung des äußeren und inneren Objektivs, und da sieht man sich selber am besten, das was am nächsten ist. Und ich glaub nicht, daß man das so als Narzißmus und Egoismus einstufen kann. Das wär einfach zu primitiv.“⁵⁵ Die Haut ist dabei die Grenz- und Trennfläche zwischen Körper und Außenwelt. Der Widerstand von außen ist nötig, um Grenzen des Körpers zu fühlen. In Lassnigs Selbstportraits wird die Körperhaut aber nicht (ausschließlich) von außen gesehen, sondern von innen gespürt dargestellt.⁵⁶ Zu diesem inneren Spüren kommt dann als weitere Komponente ihrer Kunst die äußere Realität, so daß für Gorsen Lassnigs Selbstbeobachtung ein „immer kulturell und sozial beeinflußter Selbsterkundungs- und Selbstfindungsprozeß“⁵⁷ ist. Eine strikte Trennung von Innen- und Außenwelt ist, da beides aufeinander einwirkt, sich durch die Konfrontation miteinander verändert und prägt, sich bisweilen sogar erst möglich macht, schlicht unmöglich. Diesen Prozeß der gegenseitigen Beeinflussung und Durchdringung, auf dessen medizinische und psychologische Komponente noch eingegangen werden wird,

⁵² Maria Lassnig (1995), hier zitiert nach Hanne Weskott (1995), S. 92

⁵³ vgl. Peter Gorsen: Auf dem Bett liegen und das rechte Auge schließen. Den Körper empfinden und malen. Eine Retrospektive der Werke Maria Lassnigs in Wien. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung Nr. 87, 15.4.1999, Frankfurt am Main, S. 51

⁵⁴ vgl. Johanna Bolkart, S. 51

⁵⁵ Maria Lassnig in: Elisabeth und Gustav Ernst und Gerda Fassel: Gespräch mit Maria Lassnig. In: Das Wespennest, Nr. 39. Wien (1980), S. 24

⁵⁶ vgl. Martin Kunz: Maria Lassnig: Körpergefühl im reinen ‚Strich-Bild‘. In: ders. (Hrsg.): Maria Lassnig. Mit dem Kopf durch die Wand. Katalog zur Ausstellung im Kunstmuseum Luzern, in der Neuen Galerie Graz, im Kunstverein Hamburg, in der Wiener Secession. Klagenfurt (1989), S. 19

⁵⁷ Peter Gorsen (1999), S. 51

künstlerisch darzustellen, ganz konkret, nicht als Geschichte, sondern als innerkörperliches, im ständigen Fluß begriffenes Ereignis, ist die Entdeckung von Maria Lassnig.

Zutiefst dem Unbewußten zugeordnet – Körperempfindungen statt Emotionen

Ein Punkt, der in fast allen Interpretationen für Irritation sorgt, ist die Frage, ob das, was Maria Lassnig fühlt und darstellt, rein physische Empfindungen oder auch psychische Vorgänge, Emotionen seien. Der Unterschied wird in dem Kapitel über Emotionstheorie noch näher erläutert werden. Sie selbst sagt immer wieder, daß sie sich ausdrücklich auf die Physis konzentriere und nicht die großen Gefühle darstellen wolle: „Ich habe mich wieder gegen die Illustration ausgesprochen, ‚die Angst darzustellen, wäre ja Illustration‘. (...) aber (...) ist das überhaupt vermeidbar?“⁵⁸ Laut Gorsen ist es für Lassnig objektiver und empirischer, die Beschreibung eines Gefühls mit körperlicher Lokalisation zu verbinden.⁵⁹ Obwohl es vorrangig um eine “seismographische Analyse der inneren körperlichen Befindlichkeit, um kinästhetische Meldungen von Belastungen und Spannungen“⁶⁰ geht, wie es Alexander Tolnay formuliert, spielen psychische Prozesse doch immer mit hinein, denn zum einen sind manche körperlichen Vorgänge nur schwer von emotionalen zu trennen, wenn man zum Beispiel an Herzrasen oder eine zugeschnürte Kehle denkt. Und egal, um welchen Abstand zum eigenen Körper man sich bemüht, es ist doch der eigene, den man nie losgelöst von sich, seinen Erinnerungen und Gefühlen sehen kann. Genauso ist ein Schmerz nie ein abstraktes Gefühl, sondern immer auch Ausdruck der eigenen Persönlichkeit und Geschichte. Zum anderen macht Lassnig selbst mit dem Satz „was dabei herauskommt, ist zutiefst dem Unterbewußten zugeordnet“⁶¹ deutlich, daß es kaum möglich ist, beim Malprozeß das Unbewußte auszuschalten. 1948 sagte sie bereits, sie gebe dem Unbewußten die Freiheit sich durchzuschlagen, durch die physiologischen Fakten, die man erkennen könne, wenn man den Arm auf den Tisch stütze, oder die gebogenen Beine sich unten wölbten. Bei entschieder Konzentration könne jeder nachempfinden, daß Druckstellen am Körper im Kopf Bilder entstehen ließen, die ja nicht zwangsläufig aus dem Unbewußten kommen müßten, sondern freie „Formenerfindungen“ seien und erarbeitet werden könnten.⁶² Die eigene Befindlichkeit spielt immer mit in ein Bild hinein, ob man ein Zerren in der Wade malt oder ein Schlachtengemälde, genau wie

⁵⁸ Maria Lassnig (2000), S. 117

⁵⁹ vgl. Peter Gorsen: Maria Lassnig. Die Kunst der guten und schlechten Gefühle. In: Kunstforum International, Bd. 89. Mai- Juni 1987. Ruppichteroth (1987), S. 186

⁶⁰ Alexander Tolnay: Sentio, ergo sum. In: Neuer Berliner Kunstverein, Berliner Künstlerprogramm des DAAD und Kunsthalle Bern (1998), S. 9

⁶¹ Maria Lasnig (1987), hier zitiert nach Christa Murken (1990), S. 308

⁶² vgl. Maria Lassnig (2000), S. 22

in der Literatur jeder noch so sachliche Text auch etwas über die Autorin bzw. den Autor verrät.

Emil Staiger⁶³, der sich in seinen „Grundbegriffen der Poetik“ mit Lyrik auseinandersetzt hat, wird hier zusammen mit dem Literaturwissenschaftler Hugo Friedrich wegen des interdisziplinären Ansatzes dieser Arbeit, wegen der Durchdringung der Analysen von Malerei und Dichtung in der Moderne⁶⁴ und wegen der Parallelen in der Herangehensweise Maria Lassnigs und der moderner LyrikerInnen herangezogen. Staiger unterscheidet zwischen dem Körper, wie er sich zum Beispiel bei Zahnschmerzen äußert und dem Leib, den Hamlets Herzweh betreffe.

„Solche ‚Sensationen‘ oder ‚Gefühle‘ sind die leibliche Realität der Stimmung, die, diesseits aller Naturwissenschaft, den Ausspruch Schleiermachers bewährt: ‚Seele sein, heißt Leib haben‘. Der Lyriker nimmt nicht Bilder aus der Sphäre des Körpers, um etwas anders den Seelenzustand auszusprechen; sondern die Seele selbst ist leiblich und wandelt sich in den Gefühlen, die nicht den Körper, aber den Leib heimsuchen. Auch damit wird die Stimmung nicht ins Innere hineingenommen. Nur der Körper ist begrenzt und stellt sich dar als eine Form, in die man von außen eindringen kann. Leib dagegen sei die Bezeichnung für alles, was den Abstand zwischen uns und der Außenwelt aufhebt.“⁶⁵

Vorrangig aber gilt Lassnigs Interesse dem Physischen, dem „willentlich herbeigeführte[n] Körpergefühl, das zwar ein ganzheitliches Bewußtsein voraussetzt, aber immer nur eine Teilerfahrung meint“⁶⁶, es gilt dem „Bewußten, so unbestimmt und vage eine Körperempfindung auch sein mag.“⁶⁷ Psychisches kann durchaus hineinspielen, die Beschäftigung damit ist bei ihr aber nicht Ausgangspunkt oder Intention der Arbeit. Erst im nachhinein liest sie die in das Gemälde eingeflossenen Gefühle ab: „Das ist das Komische, daß durch das Oberflächenbewußtsein das Unterbewußte herauskommt. Ich weiß dann erst später: mein Gott, so hab‘ ich mich damals gefühlt. Das kommt ganz genau.“⁶⁸

Das meta-künstlerische Paradigma - Katalogisierung

Lassnigs Konzentration auf das Innere ihres Körpers hat zu unterschiedlichen Ergebnissen geführt, die hier nicht vorrangig chronologisch⁶⁹, sondern nach Aussagen in Bezug auf die

⁶³ vgl. Emil Staiger: Grundbegriffe der Poetik. Zürich (1971)

⁶⁴ Anm.: Laut Hugo Friedrich haben Lyrik, Philosophie, Roman, Theater, Malerei, Musik gleichermaßen Aussagekraft für geistige Lage der Gegenwart. vgl. Hugo Friedrich: Die Struktur der modernen Lyrik. Reinbek bei Hamburg (1956), S. 15 und S. 26

⁶⁵ Emil Staiger, S. 50f

⁶⁶ Hanne Westkott: Maria Lassnig. Der Rhythmus des Malens soll sein wie Atemstöße, wenn uns das Leben würgt. In: Parnass, Nr. 1. Wien (1999), S. 87f

⁶⁷ Wolfgang Drechsler, Klagenfurt (1999), S. 17

⁶⁸ Alfred Welti: Kunst, die vom Körper kommt. In: Art. Das Kunstmagazin. Nr. 8. Hamburg (1983), S. 50

⁶⁹ Anm.: Thiemann faßt Lassnigs künstlerische Entwicklung zusammen: In den frühen surrealistischen und informellen Phase, sei das Dargestellte nur mit Hilfe der Titel erkennbar. Mit Einsetzen der Körpergefühlsbilder um 1960 stellt Thiemann eine erhebliche Vergrößerung der Formate fest, so daß die lebensgroße Wiedergabe des menschlichen Körpers möglich werde (S. 36f). Ab Mitte der sechziger Jahre würden die Arbeiten figürlich und trügen zunehmend Lassnigs Gesichtszüge. Die dominanter werdenden figürlichen Darstellungen beruhen laut Lassnig auf Impulsen von Gerard Tisserand und Eduardo Arroyo. (S. 13 und Fußnote 51) Um 1970 gebe es eine

Darstellung des ‚Körpergefühls‘ zusammengefaßt werden sollen, weil die Künstlerin nicht in strengen Werkphasen arbeitet, sondern auch bei Gemälden, die im gleichen Jahr entstanden sind, zu unterschiedlichen Ausdrucksmöglichkeiten kommt. Eine im nachhinein über ein Werk gestülpte theoretische Einteilung kann immer nur ein Hilfskonstrukt sein, das dem Werk nie ganz gerecht wird. Nur ein Bruchteil des reichhaltigen Oeuvres kann hier besprochen werden. Außerdem gehören viele Werke sowohl in die eine als auch in die andere Gruppe. Es bleiben auch immer einzelne Werke, die sich jeder Kategorisierung entziehen. Die wenigen rein naturalistischen Selbstportraits explizit ausgenommen, muß man prinzipiell unterschieden, ob Teile der Anatomie ausgeblendet oder neu zusammengefügt sind, ob ein Gegenstand oder eine abstrakte Farbfläche in die Darstellung des Körpers eingeschmolzen ist oder ob an Stelle des Körpers ein Gegenstand quasi als Platzhalter für das dargestellte Körpergefühl steht. Bereits Bolkart und Oswald Wiener haben in den achtziger Jahren versucht, in allgemeinen, das heißt nicht am Bild nachgewiesenen Aussagen die diversen Erscheinungsformen des Körpergefühls in Lassnigs Bildern zu differenzieren. Johanna Bolkart:

„*Körperbewußtsein ist immer ein Wechselverhältnis von Figur und Grund, ein Bewegtsein zwischen Zustands- und Gegenstandsbewußtsein. Einmal sind die Gefühle in ihrer qualitativen Färbung im Vordergrund, dann wieder treten Körperregionen und Körperteile, in denen die Gefühle lokalisiert werden, in das Zentrum des Bewußtseins, oder aber ein Gegenstand, auf den sich das Gefühl bezieht, wird zur Figur.*“⁷⁰

Oswald Wiener schreibt, Lassnigs verschiedene Darstellungscodes seien die Verwendung von Symbolen, motorisch abstrakte Bilder, bei denen der Zeichengestus die Empfindungsdynamik abbilde, realistisch-visuelle Arbeiten, „und verschiedene Stile einer fast unmittelbaren, den wirklichen Bewußtseinsbildern nahekommenden Umsetzung von Körpergefühlen ins Visuelle“.⁷¹ Und Wildermuth faßt zusammen: „Streng genommen ist das Paradigma der Körpergefühle ein meta-künstlerisches Paradigma, das dazu dienen kann, verschiedene Stilformen zu

Hinwendung zu einer sehr realistischen Malweise. Die systematische Erforschung des Körpers sei jetzt eindeutig sichtbar. Ab Mitte der achtziger Jahr komme es wieder zu einer vermehrten Abstraktion. Der Körper verschwinde als Motiv. Statt dessen komme es zu einer Identifikation mit Gegenständen und Begriffen. (vgl. S. 5) Für diese Phase stimmt das, aber der Körper verschwindet als Motiv natürlich nie aus dem Werk Lassnigs. In den neunziger Jahren finden sich vermehrt Malflüsse, Linien und technisch wirkende Gebilde, aber auch erzählerische Gemälde wie die Fußballbilder und Body-Awareness-Arbeiten wie das SELBSTPORTRAIT ALS EINÄUGIGE oder SPRACHGITTER. Birgit Thiemann: Von Anfang an dabei gewesen... und doch gern übersehen! Zur Rezeption von Maria Lassnig. Unveröffentlichte Magistra-Hausarbeit. Philipps-Universität Marburg (1992).

Maria Lassnig sagt in einem Interview mit Sotriffer auf die Frage, wie sie die Fortentwicklung innerhalb ihres Werkes sehe: „Also ich weiß nicht, ob es eine Fortentwicklung eigentlich gibt? Oder bei mir gibt? Oder bei mir gegeben hat? Eine Veränderung auf jeden Fall – nicht?“ Kristian Sotriffer: Interview mit Maria Lassnig in Wien im März 1997. In: Edelbert Köb und Peter Kogler (Hrsg.): KünstlerInnen. 50 Gespräche. 50 Positionen zeitgenössischer internationaler Kunst. Videoportraits und Werke. Katalog anlässlich der Ausstellung im Kunsthause Bregenz vom 28.9. bis 30.11.1997. Köln (1997), S. 158

⁷⁰ Johanna Bolkart, S. 70

⁷¹ Oswald Wiener: Maria Lassnig. Bilder der sechziger Jahre. Katalog zur Ausstellung in der Galerie Klewan vom 5.10. - 2.12.1989. München (1989), o. P.

legitimieren.“⁷² Spätere InterpretInnen haben das Werk chronologisch betrachtet, aber keine Kategorisierung mehr geliefert.

Der Nullpunkt des Sehraumes – Körperbilder ohne Spiegel

Eine erste Gruppe von Selbstportraits ist die Darstellung der Perspektive ohne Spiegel am Körper entlang, durch die sich neue Körperbilder eröffnen⁷³, denn als Sehende geht man vom Nullpunkt seines Sehraumes aus. Dieser Nullpunkt liegt zwischen den Augen bei der Nasenwurzel, von da an breitet sich der Wahrnehmungsraum aus, in dem die eigenen Körperteile immer mitanwesende Komponenten sind.⁷⁴ Ein Beispiel dafür ist das Gemälde MIT FÜßen von 1987/89. Hier geht es nicht nur um Innenansichten, sondern um das aus dem Inneren Hinaussehen, um eine konsequent subjektive Perspektive bei der Portaitierung des eigenen Körpers. Man kann die abstrakte Farbfläche, auf der die Füße zu stehen scheinen und die mit skizzierten Stricharmen und -händen versehen ist, als eine Vermischung von abgebildeter Leinwand und einer Art „Fußgefühl“ verstehen. Im Abschnitt über Lassnigs Arbeitsweise wurde aufgezeigt, wie wichtig der körperliche Kontakt des Körpers zur Leinwand für die Künstlerin ist. Demnach könnten die mit breitem Pinsel aufgetragenen Linien das Gefühl darstellen, mit dem nackten Fuß über einen Untergrund zu fahren, die Form wäre demnach aus dem gestischen Erleben gestaltet. Für diese These spricht, daß die Linienführung durchaus mit Füßen nachzufahren ist. Wenn man sich vorstellt, daß die Künstlerin bisweilen womöglich gehockt hat, könnten sogar die Abmessungen stimmen. Die weiße Fläche in der Mitte läßt eine Assoziation auf die frisch grundierte Leinwand zu, oder man versteht sie als inneres Empfinden des Ballens, wofür sprechen würde, daß das Weiß oben durch die graue Abtönung eine gewisse Plastizität erhält, so daß man sich eine weiße, gewölbte Fläche schon als Empfindung der Wölbung des Fußballens denken kann. Auch beim bereits erwähnten PFINGSTSELBSTPORTRAIT findet sich dieser Blick am eigenen Körper entlang, denn der Arm und die Hand links sind aus der Perspektive dargestellt, die man hat, wenn man sich knieend oder hockend auf der Leinwand abstützt und von oben auf die Hand sieht. Maria Lassnig: „Wenn ich von dieser Innenarchitektur aus die Brücke zur Außenwelt schlug (...), so ging es zuerst vom begrenzten Sehfeld des Augenbogens aus; was auch ein Kind zuerst sieht; seine eigenen Arme und Beine als reales Bild.“⁷⁵ Der eigene Körper als Brücke zur Außenwelt⁷⁶ ist auch Thema einer Zeichnung des Philosophen und Wissenschaftstheoretikers Ernst Mach

⁷² Armin Wildermuth (1985), S. 111

⁷³ vgl. Johanna Bolkart, S. 29

⁷⁴ vgl. ebd., S. 25

⁷⁵ Maria Lassnig (o. J.) hier zitiert nach Bundesministerium für Unterricht und Kunst, S. 47

⁷⁶ vgl. Horst Christoph (1985), S. 67

(1838-1916), BLICK AUS DEM LINKEN AUGE, die 1886 entstand⁷⁷ und die bei vielen InterpretInnen in Bezug gesetzt wird zu DIE VerANKERUNG von Maria Lassnig. Die Konsequenz dieser Art von Darstellung ist die Kopflosigkeit des Körpers, da man seinen eigenen Kopf in keiner Position des Körpers ohne Spiegel sehen kann. Weil der Kopf als Mittelpunkt des konventionellen Selbstportraits entfällt, wird die ganze Aufmerksamkeit auf den Körper gerichtet.⁷⁸ Dadurch entsteht die Irritation der Betrachterin / des Betrachters bei dieser Gruppe von Selbstportraits. Johanna Bolkart weist daraufhin, daß nur in unserer Kultur der Ich-Mittelpunkt im Gesicht angesiedelt wird. In anderen Kulturen sehe man ihn eher in Brust oder Herz⁷⁹ oder im Fall von Blindgeborenen in den Fingern.⁸⁰ Tilman Osterwold schrieb 1985 zu diesen am Körper entlang gesehenen Portraits:

„Das als Motiv erfahrbare, direkt und unmittelbar artikulierte Selbstbildnis spiegelt das Egozentrische der Kunst und damit auch das subjektive Interesse des ‚Selbst‘ an der Welt. Es zeigt, daß der Mensch meist nur zu egozentrisch angelegten Weltbildern fähig ist; das heißt, das Bild, das wir uns von uns selbst und der Welt machen, ist, gerade weil es (...) unser Bild ist, immer nur ein ‚Selbstbildnis‘.“⁸¹

Psychogramme innerer Vorstellung – die informellen Arbeiten

Die informellen Selbstbildnisse, seit 1948 „introspektive Erlebnisse“ genannt, sind die frühesten Zeugnisse der Darstellung des Körpergefühls⁸², bei denen Lassnig versuchte, sich selbst mit geschlossenen Augen darzustellen.⁸³ Hanne Weskott beschreibt die Kunstrichtung des Informel als direkten Nachfahren des Surrealismus, die in abstrakten Bildern subjektives Erleben thematisiere. Gemalte Gesten würden zu Psychogrammen innerer Vorstellungen. Das sei zu sehen als Antwort auf eine nicht zu bewältigende Realität nach dem Zweiten Weltkrieg. „Der Mensch geht der Welt gegenüber auf Distanz“⁸⁴, faßt Hanne Weskott zusammen und meint damit die Verweigerungshaltung, sich nicht mehr mit dem Außen, sondern nur noch

⁷⁷ vgl. Johanna Bolkart, S. 23

⁷⁸ vgl. ebd., S. 31f

⁷⁹ Anm.: Früher glaubte man, das Herz könne wahrnehmen und sei der Sitz des Bewußtseins und des Gewissens. vgl. Mathias Pozsgai: Topographien des Authentischen. Körperbilder in Anatomie und Literatur. In: Julika Funk und Cornelia Brück: Körper-Konzepte. Reihe Literatur und Anthropologie. Im Auftrag des Sonderforschungsberichts 511 herausgegeben von Gerhart Graevenitz. Bd. 5. Tübingen (1999). S. 185. (Dieses Buch geht auf eine Tagung mit demselben Thema zurück, die der Frauenrat der Uni Konstanz 1998 veranstaltete.) Im Mittelalter galt das Herz als Sitz der Seele. Kurt Zeidler: Die Lieder Heinrich von Morungen. Das Problem ihrer zyklischen Anordnung. Unveröffentlichte Magisterarbeit. Institut für ÄDL, Aachen (1982), S. 94f. Am Sprichwort „jemanden auf Herz und Nieren prüfen“ zeigt die Wandlung dieser Vorstellung, denn später galten die Nieren als Sitz des Gewissens.

⁸⁰ vgl. Johanna Bolkart, S. 33

⁸¹ Tilman Osterwold: Das Egozentrische in der Kunst. In: Erika Billeter (Hrsg.): L' Autoportrait. Das Selbstporträt im Zeitalter der Fotografie. Lausanne/ Bern 1985, S. 33

⁸² vgl. Otto Breicha: Introspektives intensiv veranschaulichen. Körperwahrnehmungsdarstellungen bei Maria Lassnig. In: ders. (Hrsg.): Anfänge des Informel in Österreich 1949-1954. Maria Lassnig, Oswald Oberhuber, Arnulf Rainer. Graz (1997), S. 31

⁸³ vgl. Christa Murken (1990), S. 98, und Maria Lassnig im Katalog der Albertina, o. P. Anm.: Ein ähnliches Ziel verfolgte Wolfgang Sautermeister in seinem Aquarell MIT GESCHLOSSENEN AUGEN (KOPF) von 1997. Wolfgang Sautermeister: Körper-Bild. In: ders.: Körper-Bild. Katalog zur Ausstellung des Rhein-Neckar-Kreises im Rahmen der 9. Kreiskulturwoche 1997/98. Mannheim (1998), o. P.

⁸⁴ Hanne Weskott (1995), S. 8

mit Innerem beschäftigen zu wollen. Es liegt nahe zu vermuten, daß sich die KünstlerInnen des Informel neben diesen inhaltlichen Distanzierungen vor allem auch formal gegen die oktroyierte Kunst des Dritten Reiches wenden wollten, gegen Pathos und exzessiven Realismus.

Rudi Fuchs sieht im Informel eine Mischung aus Surrealismus und Expressionismus, eine in Europa bahnbrechende Kunst, ausgehend von Paris, die nach dem Krieg zunächst durch Abwesenheit von Stil das neue Bild gesucht und später seine Bestätigung in Jackson Pollock (1912 – 1956) gefunden habe.⁸⁵ Mit Pollock verbindet Lassnig auch die Intention, eine neue Form der Darstellung, eine andersartige Vorstellung vom menschlichen Gesicht anzubieten.

„Da esseri umani parte anche Jackson Pollock, che (...) una nova forma di figurazione, sforzandosi di offrire una diversa idea del volto dell'umo. Si pensi a Portrait and a dream (1953), dove riesce a raggiungere una perfetta sintesi tra l'universo del sogno e la ricchezza della presenza fisica.“⁸⁶

Dabei sind die ganz gegenstandsfreien Arbeiten von Maria Lassnig wie INFORMEL von 1951, in denen das Gestische überwiegt, oder FETTES SELBSTPORTRAIT von 1958 in der Minderzahl. Erahnt man in diesem schon bereits die Üppigkeit eines als ausufernd empfundenen Körpers (und es ist ausschließlich Empfindung, denn Fotos belegen, daß Maria Lassnig in Wirklichkeit nie dick war), werden die abstrakten Kompositionen in KOPF VON MIR bereits von skizzierten Gesichtern durchbrochen.

Zitrone sein – die Verschmelzung mit Gegenständen

Die Verschmelzung von Körper und Gegenständen, sei es als collagenartiges Ineinandergreifen, sei es als Symbiose, die nur noch durch den Titel auf beide Ursprungselemente hinweist, zieht sich durch das gesamte Werk Lassnigs. Als Beispiele ausgewählt wurden hier die sehr frühe Zeichnung SELBSTBILDNIS ALS ZITRONE von 1949 und KLEINES SCIENCEFICTION SELBSTPORTRAIT von 1995. Peter Weibel leitet die Verschmelzung des Körpers mit Objekten aus der Antike her, in der der menschliche Körper mit Tieren zu Wesen wie Sphinx, Nixe oder Minotaurus verschmolzen worden sei. In der Moderne seien es nun Objekte.⁸⁷ Möglicherweise, so könnte man überlegen, weil uns Gegenstände heute näher sind als Tiere, wir öfter Umgang damit haben und wir diese Verbindung auch aus Medizin und Technik kennen. Andererseits wirken solche Verschmelzungen besonders befreudlich, weil sowohl Tiere als

⁸⁵ vgl. Rudi Fuchs: An der Grenze. Maria Lassnig. In: Noema art journal. Mai / Juni, o.O. (1999), S. 34

⁸⁶ Vincenzo Trione in Flavio Caroli: L'Anima e il Volto. Ritratto e Fisignomica da Leonardo a Bacon. Mailand (1998), S. 611

⁸⁷ vgl. Peter Weibel: Der Anagrammatische Körper. Der Körper und seine mediale Konstruktion. Katalog zur Ausstellung im Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe vom 8.4.2000 bis 18.6.2000. Karlsruhe (2000). S. 48

auch Gegenstände im Wertesystem⁸⁸ unter dem Menschen stehen, ihn durch eine Kombination herabsetzen, während ihn die Verbindung zu Elementen wie Geist oder Seele aufwerten würde. Auf Gemälden von Bosch (um 1450 - 1516) oder Breughel finden sich ebenfalls menschliche Körper, die mit Dingen kombiniert werden, was Sigrid Schade in der christlichen Dämonologie begründet sieht.⁸⁹ Von Norbert Borrmann stammt der Hinweis, daß in der frühen Portraitkarikatur bereits manchmal mittels Analogie portraitiert wurde und das Modell als Tier oder Gegenstand zu sehen war⁹⁰, wie zum Beispiel bei Honoré Daumiers (1808 – 1879) Birnen-Karikatur. Die InterpretInnen äußern sich zu dieser Gruppe von Bildern Lassnigs ratloser und vager als zu anderen. Wildermuth weist darauf hin, Lassnig verfolge hier den umgekehrten Weg zu René Descartes (1596 – 1650), der seinen Körper in Gedanken soweit amputiert habe, bis nur das Cogito übrig geblieben sei. Bei ihr dagegen gehe es zwar ebenfalls um Selbstrückzug, der aber von einer Fülle somatisch-kosmischer Phänomene⁹¹ begleitet sei. Armin Zweite konstatiert nur, es komme bei Lassnig oft vor, daß sich Maschinen den menschlichen Körper einverleibten und daß die eigene funktionale Erscheinungsform häufig Züge des Biomorphen⁹² trage, wobei zu diskutieren bleibt, was sich wen einverleibt. Josef Helfenstein findet in Zeichnungen wie SELBSPORTRAIT ALS ZITRONE oder SEX-SELBSPORTRAIT vor allem eine sezierende Darstellung der Körperempfindungen durch analytisches, differenzierendes Sehen⁹³, was auf nahezu alle Werke Lassnigs zu beziehen wäre. Sigrid Schade interpretiert diese Gruppe von Selbstportraits:

„Body-Awareness – so wie Maria Lassnig sie auffaßt – bringt in das Repräsentationsmedium Assoziationsverschiebungen ein, die sich nicht außerhalb der Sprache oder der Bilder bewegen, aber doch außerhalb hierarchisch geordneter Bedeutungen. Sie mischt fast wie das Verfahren des Traumes Bestandteile unterschiedlicher Herkunft, deren Kombination durch eine Ähnlichkeit der Form oder der Funktion nahegelegt wird. Ähnlich wie Bellmer formuliert sie eine kindliche Bedeutungsperspektive, in der der Sinn des Gesehenen noch nicht wie im Spiegelbild festgelegt ist. In der Erwartung an einen Briefkasten

⁸⁸ vgl. Hugo Friedrich, S. 169

⁸⁹ vgl. Sigrid Schade (1987). S. 250

⁹⁰ vgl. Norbert Borrmann: Kunst und Physiognomik. Menschendeutung und Menschendarstellung im Abendland, Köln (1994), S. 174. Anm.: „Kunst und Physiognomik. Menschendeutung und Menschendarstellung im Abendland“ von Norbert Bormann ist ein eher populärwissenschaftlicher Schnelldurchgang durch die Physiognomik von der Antike bis zur Neuzeit. Der Autor sagt selbst in der Einleitung, seine Arbeit beruhe weniger auf Detail-, als auf Ganzheitsforschung. (S. 7f) Borrmann stellt die gängigen Thesen, aber keine eigenen Forschungsergebnisse oder grundlegend Neues vor. Er verwendet meist ältere Fachliteratur. Das Problem des Buches ist, daß der Autor an vielen Stellen wertet, ohne zu kennzeichnen, daß es sich um seine persönliche Meinung handelt, oder ob es noch Gegenthesen gibt, wodurch der Text einfacher, aber manchmal nicht ganz korrekt wird, wie zum Beispiel bei einem Kommentar über den Körperfunktionen (S. 212), bei dem er sich argumentativ auf dem Stand der achtziger Jahre bewegt.

⁹¹ vgl. Armin Wildermuth (1985), S. 107

⁹² vgl. Armin Zweite: Ich ist etwas Anderes. In: ders., Doris Krystof und Reinhard Spieler (Hrsg.): Ich ist etwas Anderes. Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts. Katalog zur Ausstellung in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf vom 19.2. - 18.6.2000. Köln (2000), S. 34

⁹³ vgl. Josef Helfenstein: Umschreibung der äußersten Grenze. In: Hanne Weskott (1995), S. 132