

Maria Lassnig, Klagenfurt

Die Malerin spricht als Körper

(1984)

Zur Körpersprache von Maria Lassnig

Peter Weibel

S. 127-127

Die Aktionsarena der Malerei von der Leinwand auf den Körper verlagert haben auf zentrale Weise die Wiener Aktionisten um die Mitte der sechziger Jahre. Sie haben eine Körperästhetik geschaffen, die in formalisierter Form in den siebziger Jahren zum Tragen kam, die aber auch die Malerei der fünfziger und sechziger Jahre unter diesem neuen Blick für die Gegenwart aktiviert und aktualisiert hat, wie dies ja stets eine Leistung der Avantgarde für die Tradition ist. Der Körper als Medium des Ausdrucks hat nicht nur die Bahn frei gemacht für andere Ausdrucksformen und -medien, sondern war schon im Medium Malerei vorgebildet. Es wäre daher falsch, die Körpersprache nur im Rahmen zeitgemäßer Medien zu sehen. Man muß sie auch genausogut im Medium Malerei, ihrem eigentlichen Ausgangspunkt, bewerten. Eine modische Kunstkritik hat natürlich die Body-art nur in den modischen Medien wahrgenommen und so ein Werk übersehen, in dem sich Körperbewußtsein und -erfahrung schon sehr früh, nämlich 1949/50, im Medium Malerei artikuliert hat, desgleichen natürlich die Kunstform der Selbstinszenation und Selbstdarstellung. Es handelt sich um das Werk der Malerin Maria Lassnig.

Maria Lassnig hat das Gestenrepertoire des Informel nie als bloß äußere Motorik begriffen, was bei anderen Malern schnell zu einem Versacken in einer ornamentalen Schein-Spontaneität führte, sondern die physische Dynamik des Action-painting offensichtlich immer auch auf die eigene Empfindung, den eigenen Körper bezogen, wie es ihre eigene Bezeichnung „introspektive Erlebnisse“ für ihre frühen abstrakt-

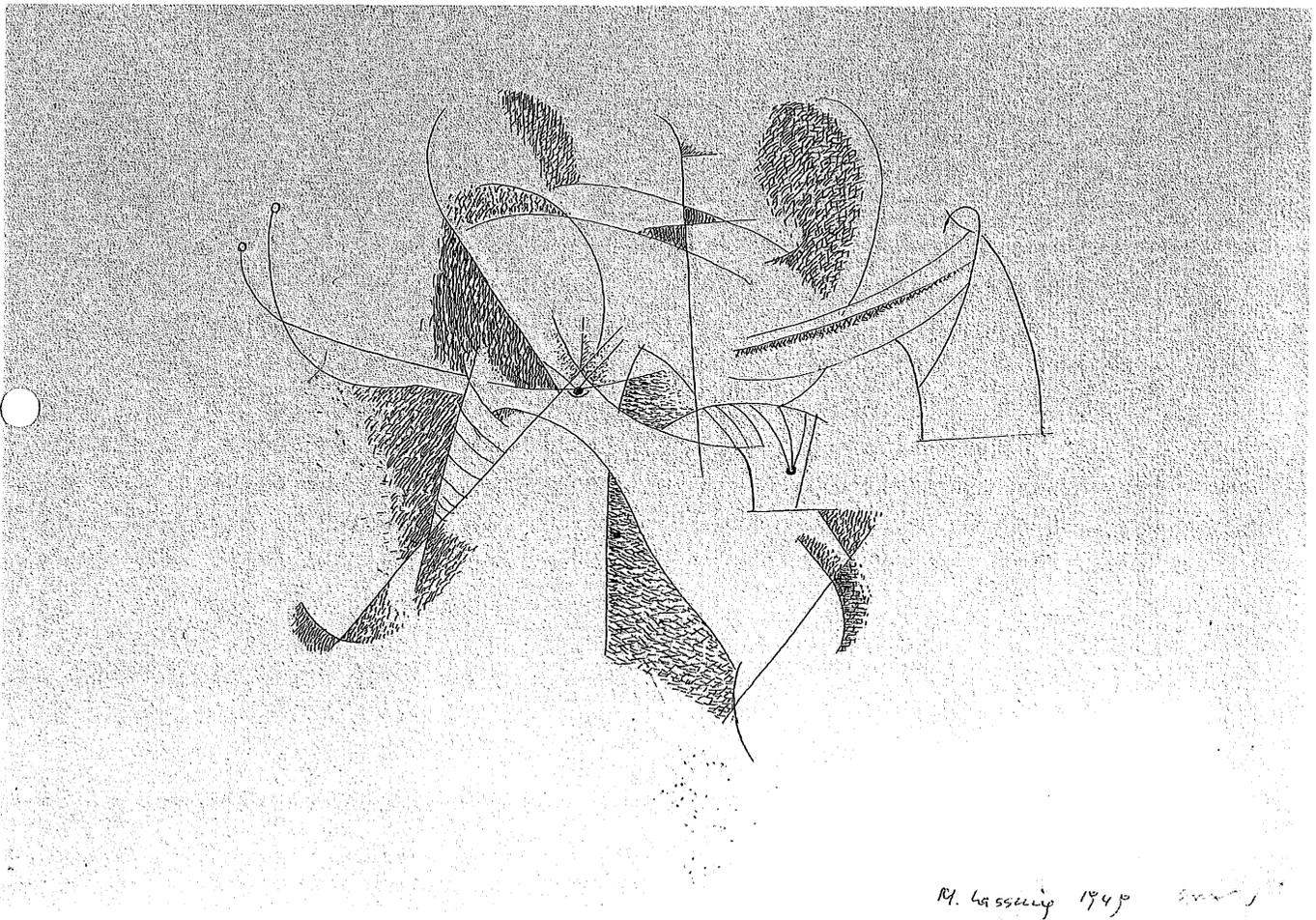
expressionistischen Zeichnungen und Gouachen um 1950 belegen. Die freigelassene Motorik wird nicht zur Spur, zum Abbild auf dem Blatt allein verengt, sondern als Freiheit (bzw. Grenze) des Körpers erfahren. Die für diese Zeit typischen informellen Zeichnungen, welche gleichzeitig die frühesten Zeugnisse der Selbstdarstellungskunst auf körperlich inszenierter Basis sind, haben daher Titel wie „Selbstporträt als Zitrone“ (1949), „Informelles Knödelselbstporträt“ (1950-51), „Tachistisches Selbstporträt“ (1961), „Kopfheit“ (eine Gouache von 1955), „Körper nach Gefühl“ (Aquarell von 1958) etc. Bezeichnend ist: Als sich ihr Stil Ende der sechziger Jahre ändert und gegenständlicher wird, bleiben die Titel gleich („Selbstporträt als Thiwan“, 1970, „Selbstporträt mit Regenschirm“, 1971, „Selbstporträt mit Drahtarmen“, 1969, „Selbstporträt als Tier“, 1963, etc.). Die informellen Zeichnungen wie die gegenständlichen Gemälde von Maria Lassnig sind in der Tat gleichermaßen Selbsta Ausdruck, Ausdruck des Körpers. Die Malerin spricht als Körper.

Von der „Zitrone“ bis zum „Tier“ fällt uns aber auf, daß diese Selbstporträts selten von Selbstzufriedenheit, Selbstgenügsamkeit, Einheit mit sich selbst sprechen, sondern der eigene Körper immer in Symbiose mit einem Fremdkörper dargestellt wird. Diese Verschmelzung des eigenen Körpers mit anderen, sei es Dingkörper oder Tierkörper, ist jenseits aller symbolischen oder psychoanalytischen Interpretation vor allem einmal Ausdruck eines extremen Körperbewußtseins, denn nur ein solches kann seinen Körper in der Differenzierung von der Umwelt erfahren. Ein Körper, der sich nicht spürt, spürt auch den Unterschied zwischen sich und der Umwelt nicht. Die Leibhaftigkeit kann sich zeichnerisch nicht anders denn als Differenz zu Buche, d. h. zu Zeichen schlagen. Die Hand, die auf das Papier schlägt bzw. es bezeichnet, spürt bereits jene Differenz, wenn sie sensibel ist.

Diese leibhaftige Erfahrung der Differenz sucht natürlich auch nach einer Entsprechung in den symbolischen bzw. formalen Operationen, so wie sich in der Sprache die phonetischen Differenzierungen in semantischen fortsetzen. Die Transformierung des Stils vom Abstrakten zum Gegenständlichen ist eine erstaunliche, kühne und genuine Leistung Maria Lassnigs, die eine Folge jener ontologischen Erfahrung des Leibes als Differenz ist und ihr Rechnung trägt.

Werner Hofmann schreibt im Venedig-Biennale-Katalog 1980 zu Recht: „Ein Bild wie die „Abstraktion“ (1951) trägt demnach einen irreduziblen Titel – eine Konzession an die Terminologie jener Jahre! –, denn es ist eines der frühesten und dichtesten Beispiele für Lassnigs Versuch, der Leibhaftigkeit in ihrer prämor-

phen Anfänglichkeit Gestalt zu geben.“ Die heteromorphe Form der Selbstdarstellungen Maria Lassnigs („mit Stab, im Stuhl, mit Maulkorb, als Ungeheuer, mit Tiger, als Sofa“ usw.) ist das Ergebnis ihrer Bewußtseinsarbeit an der Körpererfahrung. Wenn es keine Autonomie des Leibes gibt, schmerzlich genug, so kann es auch keine naturalistische Selbstdarstellung als Einheit mit sich selbst geben. Diese Erkenntnis konnte sie im Kalkül des Informel nicht aussprechen, deshalb seine Überwindung und die Transformierung ins Gegenständliche. In der Heteronomie der Zeichen (das sind die „Gegner“, so der Titel einer Arbeit von 1966), realistisch dargestellt (mit naturalistischen Mitteln), spricht der Verlust der Autonomie des Körpers. In den Umrisszeichnungen von 1950 kommt



M. Lassnig 1949

Körperbewußtsein, 1949

schon jene Erfahrung des Körpers als Grenze, als Differenz zum Ausdruck. Der Körper, der die Formen der Umwelt bewußt erlebt, will sich abgrenzen, wird zu einem Innen gegenüber dem Außen, wird selbst zu einem „Körpergebäude“ (M. L.) angesichts der tierischen und dinghaften Fremdkörper, kommt unter den Hammer der Dialektik von Offen und Geschlossen. Hofmann schreibt ebenda: „Das informelle ‚Knödelselbstporträt‘ (1951) sieht dem ‚Nabel der Welt, informell‘ aus demselben Jahr zum Verwechseln ähnlich. Der Strich, eben noch mit karikierender Verschmelzung zweier Außenformen – Knödel und Gesicht – beschäftigt, wird zur Entdeckung einer Leibhaftigkeit ermächtigt, die sich der herkömmlichen Wahrnehmung entzieht ... über die Nabelschnur die Genesis der Form in ihre Anfänge zurückzuverfolgen? Der Nabel, ein graphischer Scherz, ist zugleich ein Knotenpunkt, in dem die Körpererfahrung vom Außenmaß des Knödelselbstporträts auf den Innenmaß des Fötus umschlägt.“ Ein informelles Problem, die Überwindung des Bildrandes, hat Lassnig 1952 in dem Bild „An der Grenze entlang gehen“ auf informelle Weise behandelt. Gleichzeitig hieß das für Lassnig auch immer, „an den Grenzen des ausgespannten Selbst entlangzugehen“ (M. L.). Dies ist ein weiteres Indiz für die frühe Entwicklung von Körperkunst in der Verschmelzung von (psychischer) Körpererfahrung und Informel bei Maria Lassnig. Wer Knödel und Farb- bzw. Strichhaufen als Selbstporträts behauptet, hat Mißverständnisse geerntet von einer Epoche, die das Körperproblem nur illusionistisch gelöst haben will, nämlich als formale Identität von Empfindung und Leib, von Innen und Außen. Arnulf Rainer hat wohl ein zeitnäheres Medium gewählt, nämlich die Fotografie, aber die Problematik des Leibhaftigen bleibt in seiner Darstellung etwas ephemer, weil er im Kalkül des Informel gefangen blieb, das die Heteronomie der Zeichen nicht ausdrücken konnte, wie es für

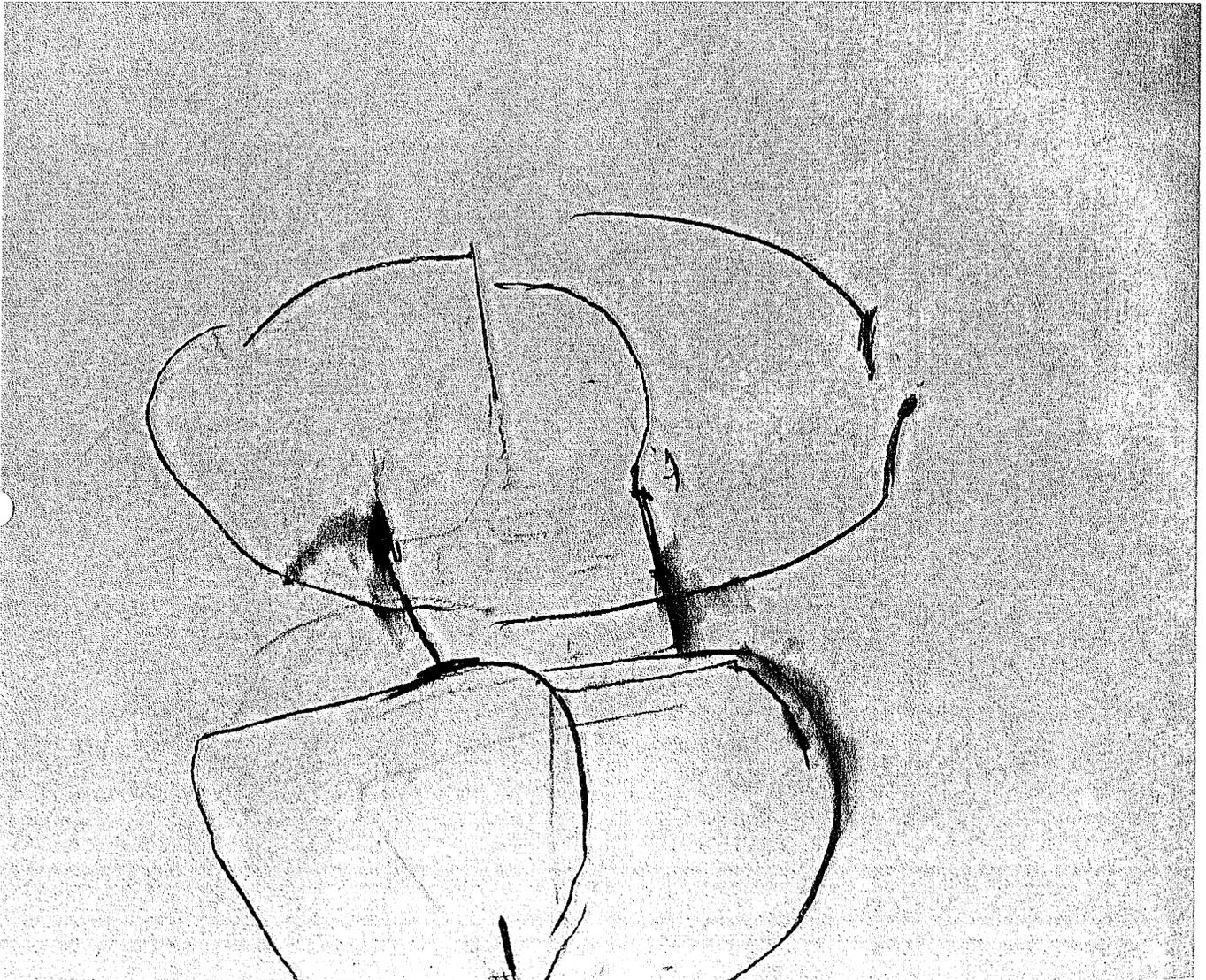
die Erfahrung des Eigenen (Auto) und Fremden (Hetero), welche die ontologische Körpererfahrung ist, notwendig gewesen wäre. Lassnig hingegen hat im traditionellen Medium der Malerei, das ihr lange Zeit den Blick der Kunstkritik gekostet hat, das Problem des Leibes tiefer dargestellt, nämlich als schmerzliche Erfahrung der Differenz. Deswegen zitiert sie auch gerne Kafka: „Das einzig Reale ist der Schmerz.“

Lassnigs obsessive Reihung von Selbstporträts über Jahrzehnte und Stile hinweg, diese Verschmelzungen des Selbst mit der Umgebung, diese Einbeziehung des Umgebungskörpers in den eigenen Körper, diese Vergegenständlichung, Verdinglichung, Vertierung, Objektivierung, verzeichnen die Spannungen einer steten Selbstherausforderung, sind die Spannungen eines Körpers, die Lassnig auf die Bildfläche, den Bleistift und die Zeichen projiziert: „body-awareness“ (Körperbewußtsein) nennt es Maria Lassnig. „Die Malerei ist eine Urzustandskunst. Ich trete gleichsam nackt vor die Leinwand ... Doch habe ich einen Ausgangspunkt, der aus der Erkenntnis entstand, daß das einzig mir wirklich Reale meine Gefühle sind, die sich innerhalb des Körpergehäuses abspielen: physiologischer Natur, Druckgefühl beim Sitzen und Liegen, Spannungs- und räumliche Ausdehnungsgefühle ... Wenn ich von dieser Innenarchitektur aus die Brücke zur Außenwelt schlug ... Von da an begann die Zweiteilung in Innen- und Außenweltbilder.“ (1980.) Aufschlußreich für Lassnigs Körpererfahrung als Differenz (von Eigen und Fremd, von Innen und Außen) sind folgende Selbstbeschreibungen:

„Die Introspektiven Erlebnisse von 1949 waren bereits Body-Awareness-Zeichnungen, die ersten Selbstdarstellungen einer Innenschau, die ich seither nicht verlassen habe, sei die Periode informell, abstrakt oder teilweise realistisch ... Dieser Inside-Ansichten, die sich als eine Art der Realität des Körpergehäuses ausdrücken, hatte ich nur gewahr zu werden ...

Die Frage ist nun, ob 1. realistische Erinnerungsassoziationen ausgeschaltet oder angewendet werden, d. h., ob ich das Bein oder die Hand male, wie ich sie sehe, oder als Stab, wie ich es fühle . . . 2. ob ich mich teilweise nur gegen die Außenwelt abschirme, d. h., wenn ich vor einem Tisch mit Äpfeln sitze, ihn auch wirklich sehe und male, mich selbst aber nur als Eisenzange, die sich an ihm festhält . . . 3. ob ich die realistischen Erinnerungsassoziationen mit den frei gefundenen Sensationen innerhalb ei-

nes Bildes mische, zum Beispiel den Körper wie einen Ofenschirm male, an dem die realistischen Schamteile angebracht sind.“ (1970). Indem der Körper in ihre Malerei vordrang, hat Lassnig die informelle Morphologie überwunden und die Morphologie des Körpers eröffnet. Sie malt nicht mehr, was sie sieht (oder nicht sieht), sondern was ihr Körper fühlt – das eröffnet die Körperkunst und ist eine entscheidende Zäsur für Europa. Daß Lassnig in ihre Selbstporträts auch das Tier einbindet (weil bei ihr der



Selbstporträt mit offener Gehirnschale, 1958

Leib ein Kanu zwischen den Ufern ist), findet in der Malerei der Jungen ein starkes Echo. Ihren Diskurs von Eigenkörper und Umgebungskörper, von Innen und Außen, von der neuen Leibhaftigkeit, die bei Lassnig erstmals direkt in der Malerei zum Ausdruck kam und dargestellt wurde, haben Valie Export und Friederike Pezold in den sechziger bzw. siebziger Jahren innerhalb Österreichs weitergeführt. In dem Ölgemälde „Die Last des Fleisches“ von 1973, wo zwei Maria Lassnigs schwere Brocken Fleisch in Form von Schultern und Armen auf Haupt und Schulter tragen, in dieser Verdoppelung, in diesem Echo des Leibes (gleichzeitig er selbst und ein anderer) spitzt sich der Kampf des „Woman Laokoon“ (1976) zu: der Kampf zwischen Eigenbestimmung (Körper, Frau, Selbst) und Fremdbestimmung (Umwelt, Mann, Zeichen). Ihre „Bewußtseinsbilder“ (1978/79) als Fortsetzungen ihrer Körperbilder zeugen vom Vordringen ins innerste Körpergehäuse, das Gehirn.

Lassnigs ontologische Malerei via Leibhaftigkeit (die Malerin spricht als Körper), ihre Körperbewußtheit (body awareness) war aber auch stets sozial bewußt, getragen und geformt vom Bewußtsein sozialer Grenzen, denen sie entlanggehen wollte (siehe den Bildtitel von 1952), die sie erweitern wollte. Insofern ist ihre malerische Körpersprache feministisch, spricht von den Körpererfahrungen einer Frau. Die Körpererfahrung als Differenz und die geschlechtliche Differenz bilden die Kontur einer bewaffneten Malerei, die desarmiert, weil sie zugleich ontologisch wie politisch ist – Körperpolitik als utopisches Potential.

Den Wiener Aktionisten ist es dann gelungen, den Körper aus der Malerei des Informel abzuschälen und als eigenständiges Kunst- bzw.

Ausdrucksmedium zu gestalten. Der Körper wurde nun, ohne den Umweg über die Malerei, direkt verfügbar. Insbesondere Brus und Muehl haben den Körper als direkte Ausdrucksform gewählt und als Kunstform erarbeitet. Nitsch hat das Tier leibhaftig in die Kunst eingeführt.

Der Aktionisten pure Leibhaftigkeit, welche auch die verdrängtesten Funktionen des Leibes als Ausdrucksmittel benützte, hat als ontologische Redefinition der Kunst die Organe der gesellschaftlichen Ordnung schockiert. Sie selbst kamen, wie man weiß, in außerordentliche existentielle Bedrängnis und Not. Aus dieser Polarisierung hat sich eine rasende Logik entwickelt, die den Körper als kulturellen und dann als sozialen Code decouvrierte. Schließ bei Rainer quasi der Körper unter der übermalten Leinwand, war bei Lassnig die Leinwand ein Körper, wenn auch ein anderer, wurde nun der Körper zur Leinwand (als weiß bemalter Leinwandkörper ging Brus 1965 durch Wien). Die Aktionisten haben also in den sechziger Jahren die Malerei nicht in den Objektbereich expandiert wie Fluxus und Pop-art, sondern in der österreichischen Tradition des körperbezogenen Expressionismus und des körperbewußten Informel ins Körperliche. Deutlich kommt diese künstlerische Entscheidung in der „Selbstbemalung“ von Günter Brus 1964 zum Ausdruck, wo Brus, weiß bemalt und vor einer weißen Leinwand sitzend, einen breiten schwarzen Strich von der Leinwand ausgehend über seinen Körper zieht. Die Eroberung des Körpers als Ausdrucksmedium war außerordentlich geschichtsmächtig, nicht nur in Österreich, sondern auch international. Amerika hat sich um 1970 in der Body-art vom Objekt ab- und dem Körper zugewandt, also die Entwicklung der Wiener a posteriori bestätigt.