

„einmal von außen, dann von innen“

**Die Konstituierung des Ichs in den Selbstportraits Maria Lassnigs,
ihre bildnerische Umsetzung von Gefühlen und Empfindungen
und die Frage nach der Übertragbarkeit des literarischen Begriffs
des ‚Inneren Monologs‘ auf Selbstbildnisse.**

**Von der Philosophischen Fakultät der Rheinisch-Westfälischen Technischen
Hochschule Aachen zur Erlangung des akademischen Grades einer Doktorin der
Philosophie genehmigte Dissertation**

vorgelegt von

Silke Andrea Schümmer, M.A.

aus Aachen

Berichter:

apl. Prof. Dr. phil. Peter Gerlach

Hon.- Prof. Dr. phil. Ulrich Schneider

Tag der mündlichen Prüfung: 11.12.2002

**Diese Dissertation ist auf den Internetseiten der Hochschulbibliothek online
verfügbar.**

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 informierten mich freundlicherweise über die Ergebnisse ihrer Magistra-Arbeiten. 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 Lebensgefährten, der meine Gründe, zu promovieren, verstanden hat und immer für mich da war.

Diese Dissertation folgt den Regeln der alten Rechtschreibung.

Inhalt

„Innerer Monolog“ und „Seele“ – eine Einleitung	8
1. TEIL: MARIA LASSNIG	
Maulkorb, Zyklopin und Schinken- fünf Bildbeschreibungen	13
Tachistisches Selbstportrait (1961)	13
Pfungstselbstportrait (1969)	14
Selbstportrait mit Maulkorb (1973)	15
Country Selbstportrait (1993)	16
Selbstportrait als Einäugige (1998)	16
„Meine literarische Ader“ – über die Titel	17
Die realste Realität – zur Darstellung von Körpergefühlen	18
Durch den Körper gehindert – die Anfänge	18
Body-awareness und Körpersensation – Begriffsdefinitionen	20
Capriccios oder quälende Selbstanalyse – Deformationen	21
Vom Abstecken einer Wolke – Außenansicht versus Innenperspektive	23
Zutiefst dem Unterbewußten zugeordnet – Körperempfindungen statt Emotionen	25
Das meta-künstlerische Paradigma – Katalogisierung	26
Der Nullpunkt des Sehraumes – Körperbilder ohne Spiegel	28
Psychogramme innerer Vorstellung – die informellen Arbeiten	29
Zitrone sein – die Verschmelzung mit Gegenständen	30
Unter der Erde – die Verschmelzung mit der Natur	33
Beim Einbruch des Unerklärlichen – die Verschmelzung mit Abstraktem	35
Sinnlich empfundene Körper – Extensionen	36
Gurkenglas und Stab – die Verwendung von Gegenständen	38
Einmal von außen und einmal von innen – die Verdopplungen	42
Mysteriöse Wesen – die Verbindung von Mensch und Tier	46
Meistens erkennen mich die Leute aber trotzdem – veränderte Anatomie	51
Mythologie wider Willen – über mythologische Assoziationen	54
Anekdoten und Narration – über die szenischen Bilder	58
Eine grelle Stimme seelischer Konflikte – über die Gestik	62
Bis in die Nervenbahnen – die Abstraktion	64

Der Körper in fahler Farbe – bildübergreifende Beobachtungen	65
Ein weicher Ballon im Mundraum - über die offenen Münder	65
Fleischdeckungsfarben und Nervenstrangfarben	67
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	80
Epigonal, psychopathisch und steril: der historische Manierismus	83
Eine subjektive Phantasiekunst – Versuch einer Definition	84
Spiegel, Einhörner, Uhren und Labyrinth - beliebte Motive	85
Der Sinnenschock - stilistische Eigenschaften	86
Katachresen und biomorphe Landschaften - Arcimboldo	87
Neo-Manierismus, Surrealismus, Meditation - der Bezug zur Moderne	88
Die Verlegung des Blickpunktes nach innen - Maria Lassnig und Manierismus	91
Ähnliche Parameter – über Francis Bacon	94
Der Weg zur dominanten Gattung – über das Selbstportrait	101
Handschrift und Abbild - Einleitung	101
Das Klischee der Selbstdarstellung - Spiegelexkurs	102
Sündenerlaß, Signatur und Ventil – das Mittelalter	105
Von der assistenza zur Vision des Wesens - das 15. und 16. Jahrhundert	107
Kopfwendung und Pose – das 17. Jahrhundert	109
Urtiefen der Seele – über Rembrandt	115
Iphigeniens Geschwister – das 18. Jahrhundert	116
Die Vollendung neuen Menschentums – das 19. Jahrhundert	117
Urbanisierung und Innerlichkeit – das 20. Jahrhundert	120
Gehäutete Frauen - Selbstportraits von Künstlerinnen	122
Die unrepräsentative Malerin - Malen als Thema im Werk Maria Lassnigs	124
Narzißmus oder ‚Image‘ – Erklärungen zum Selbstbildnis	126
Inszenierung und Mythenbildung – Schlußüberlegungen	128
Die Expedition ins Innere – über Subjektivität und Wissenschaftlichkeit	130
Komisch, daß die Leute das trotzdem geschluckt haben – die Rezeption	136

2. TEIL: THEORETISCHE HINTERGRÜNDE

Verschwunden, wiedergekehrt, verschwunden – der Körper-Diskurs	142
Die Körperwelle und ein Meer von Meinungen - allgemeine Einleitung und methodische Probleme	142
Ich heute und ich einst – kurzer historischer Abriß über das Verhältnis von Körper und Geist	147
Baby be my Cyborg – die Verschmelzung von Mensch und Technik	155
Ein Bild unter Bildern – der feministische Körper-Diskurs und die Zerstückelung des Körpers	164
Entmaterialisierung und Besessenheit – das Verschwinden des Körpers in der modernen Kunst	172
Nicht nur weiblich – Emotionstheorie	188
Der einzige Hauptsinn – über die Definition von Emotionen	188
Ésprits oder Reptiliengehirn – die Entstehung von Emotionen	194
Ozeanische Selbstengrenzung – über außergewöhnliche Bewußtseinszustände (ABZ)	195
Leibinsel und Ringelwurm – Körperphilosophie	199
Ein Gewoge von Leibinseln – zur Theorie Hermann Schmitz'	199
Der Ringelwurm quer der Körperachse – zur Muskelpanzer-Theorie Wilhelm Reichs	206
Erkenne dich selbst – die Introspektion als Imaginationsteigerung	210
Feuergluten, welche die Seele erfassen - Einleitung	210
15 Unzen Brot - über Jacopo da Pontormo	213
Magnetischer Schlaf und état de rêve - über Surrealismus	215
Weder hungrig noch übersatt – Meditation	217

3. TEIL: EXKURS

Die Sprache des Gefühls – über die Darstellung des Inneren in der Kunst	219
Von der allegorischen Figur zur Individualpsychologie – historischer Abriß	220
Der innere Klang – Wassily Kandinsky	224
Zur Beförderung der Menschenkenntnis – Physiognomik-Exkurs	228
Die Kopfgalerie - Maria Lassnigs Inspiration	235

4. TEIL: DER ‚INNERE MONOLOG‘ IN DER LITERATUR

Unwetter und Vogelgezwitscher – zur Darstellung von Innerlichkeit in der Literatur	237
In naiver Verstrickung – die Verinnerlichung der Literatur	238
Gilgamesch und Madame Bovary – die historische Entwicklung	239
‚Innerer Monolog‘, ‚stream of consciousness‘ und ‚erlebte Rede‘ – zu den Begriffen	247
Vom Dämmerhaften bis zur höchsten Reflexion – ‚stream of consciousness‘	247
Unhörbare Bewußtseinsinhalte – die ‚erlebte Rede‘	248
Von der Experimentalform zur Konvention – der ‚Innere Monolog‘	249
Weder ErzählerIn noch ZuhörerIn – über den Verzicht auf Kommentare	250
Die ununterbrochene Gedankenkette – Zeit im ‚Inneren Monolog‘	252
Krise und Existenz – Situationen und Personal	252
Kampf oder Anpassung – das innere Verhältnis zur Gesellschaft	253
Die fehlende syntaktische Ordnung – sprachliche Mittel	254
Zyklisch und spiralg – die Struktur	255

5. TEIL: SCHLUSSÜBERLEGUNGEN

Ord nende Übereinstimmung und gewisser Gleichlauf – über Analogie und Metapher	256
Fehler oder originale Denkform – die Wissenschaftlichkeit der Verwendung von Analogien	257
‚Innerer Monolog‘ oder innerer Monolog – Sprechen über Maria Lassnigs Kunst	258
‚Innerer Monolog‘, Introspektion und kreativer Prozeß – die Kategorien	258
Introspektiv kreativer Monolog – die Schlußthese	264

6. ANHANG (2. BAND)

Literaturverzeichnis	265
Auszüge aus einem Interview mit Maria Lassnig am 2.7.2000 in Wien	299
Lebenslauf	311

„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 ‚Gemeingefühls‘ 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

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.sgipt.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>

Künstlerin, Lassnigs 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 Körperdiskurs, 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 Körperdiskurses 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

⁵ vgl. Hans Robert Jauß, S. 9

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 nahekommmt, 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 – Philippe Toussaint: Selbstportrait in der Fremde. Frankfurt am Main (2002), Wolfgang Johannes Bekh: Selbstbildnis mit Windrad. Pfaffenhofen (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,

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

¹¹ vgl. ebd., S. 14

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

denn er ist es, der uns im Selbstportrait entgegensieht, 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 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 (Abb. 1) 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 hochgekrempeelten 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 Bild Drittel: 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 auftauchende 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 (Abb. 2) 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 weißlichen 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 wirklichkeitsgetreu 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 eingefasst 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 (Abb. 3) verzichtet auf jede Art von Physiognomie. Vor einem lindgrünen bis graublauen Hintergrund schwebt ein monumentaler, 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 helleren 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 Portraitierten im Bild.

Selbstportrait als Einäugige (1998)

Das Gesicht, das den BetrachterInnen aus den pyramidenförmig ineinander geschichteten und durch sich hindurchwachsenden Fleischwülsten des SELBSTPORTRAITS ALS EINÄUGIGE (Abb. 4) 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

¹⁴ vgl. Wolfgang Drechler (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

er darauf hinweist, daß zum Beispiel beim SELBSTPORTRAIT 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 auszuspielen.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 PFINGSTSELBSTPORTRAITS lediglich als 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 PFINGSTSELBSTPORTRAIT 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

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

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:

„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 Brande/ 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-

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

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

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

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

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

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.

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 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

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 Kulturpädagogik. 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 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 Selbstportraits von hoher mimetischer Qualität.

⁴⁰ vgl. Johanna Bolkart, S. 103

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 Gefühlsebene stattfindet.“⁴⁵ Für sie sind deshalb diejenigen Bilder am konsequentesten, die sich vollständig vom äußeren 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

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

⁴⁶ vgl. Hanne Weskott (1995), S. 17

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

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 konsequenteste 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

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 „Ausnahmestand“ 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

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

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

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

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

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

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. Ruppichterorth (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 Lassnig (1987), hier zitiert nach Christa Murken (1990), S. 308

⁶² vgl. Maria Lassnig (2000), S. 22

Emil Staiger⁶³, der sich in seinen „Grundbegriffen der Poetik“ mit Lyrik auseinandergesetzt 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 Weskott: 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 Körpergefühlbilder 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

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 unterscheiden, 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

würden die Arbeiten figürlich und trügen zunehmend Lassnigs Gesichtszüge. Die dominanter werdenden figürlichen Darstellungen beruhen laut Lassnig auf Impulsen von Gerard Tisserand und Eduardo Arroya. (S. 13 und Fußnote 51) Um 1970 gebe es eine 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 Sottriffer 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 Sottriffer: 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 Kunsthaus Bregenz vom 28.9. bis 30.11.1997. Köln (1997), S. 158

⁷⁰ Johanna Bolkart, S. 70

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 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 (Abb. 5). Hier geht es nicht nur um Innenansichten, sondern um das aus dem Inneren Hinaussehen, um eine konsequent subjektive Perspektive bei der Portraitierung 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

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.

⁷² Armin Wildermuth (1985), S. 111

⁷³ vgl. Johanna Bolkart, S. 29

⁷⁴ vgl. ebd., S. 25

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 (1838-1916), BLICK AUS DEM LINKEN AUGE, die 1886 entstand⁷⁷ und die bei vielen InterpretInnen in Bezug gesetzt wird zu DIE VERANKERUNG (Abb. 6) von Maria Lassnig. Die Konsequenz dieser Art von Darstellung ist die Kopfllosigkeit 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

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

⁷⁶ vgl. Horst Christoph (1985), S. 67

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 de Sonderforschungsbereichs 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 Selbstportrait 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.

Kunstrichtung des Informel als direkten Nachfahren des Surrealismus, die in abstrakten Bildern subjektives Erleben thematisieren. 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 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 (Abb. 7), 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 (Abb. 8) und KLEINES SCIENCEFICTION SELBSTPORTRAIT von 1995 (Abb. 9). Peter Weibel

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

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

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 befremdlich, weil sowohl Tiere als 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.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

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

⁸⁸ vgl. Hugo Friedrich, S. 169

⁸⁹ Anm.: Auf die Ikonographie Boschs und Breughels kann an dieser Stelle leider nicht weiter eingegangen werden. Näheres dazu findet sich z. B. bei Jos Koldeweig: *Hieronymus Bosch. Das Gesamtwerk.* Katalog zur Ausstellung im Museum Boijmans Van Beuningen Rotterdam vom 1.9.2001 – 11.11.2001. Rotterdam (2001) oder Roger H. Marijnissen: *Bosch. Köln (2002).* Erwähnt sei an dieser Stelle auch Klaus Ertz (Mitarb.): *Breughel – Brueghel, Peter Breughel der Jüngere – Jan Brueghel der Ältere: Flämische Malerei um 1600.* Katalog zur Ausstellung in der Villa Hügel Essen vom 16.8.1997 – 16.11.1997. Lingen (1997)

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 Borrmann 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 Körperdiskurs (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

diskutieren bleibt, was sich wen einverleibt. Josef Helfenstein findet in Zeichnungen wie SELBSTPORTRAIT ALS ZITRONE oder SEX-SELBSTPORTRAIT 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 werden wir zum Briefkasten, im Liegen auf dem Diwan werden wir zum Diwan, im Garten uns aufhaltend werden wir zum Garten. Für Maria Lassnig ist das Individuum ein Chamäleon.“⁹⁴

Peter Gorsen schließlich sieht in der Verschmelzung von innerer Gefühls- und äußerer Objektwelt Reflexionen auf „die eigene – meist defizitär und versehrt erfahrene Körperlichkeit.“⁹⁵ Sieht man sich die ausgesuchten Beispiele näher an, stellt man schnell fest, daß eine Okkupation des Körpers, seine Verdinglichung oder Ausmerzung nicht stattfindet. Bei dem SELBSTBILDNIS ALS ZITRONE erkennt man gesichtsähnliche Elemente, die zwischen eine aufgeschnittene Zitrone geklemmt sind. Die Augen stehen direkt nebeneinander, die Pupillen sehen nach oben, die Mundwinkel sind nach unten gezogen. Ein Zitronengesicht. Beim Biss in eine frische Zitrone entsteht ein Gefühl der Säure, das durch Mark und Bein geht. Die Speiseröhre scheint sich zu verengen, die Muskeln spannen sich unwillkürlich an, das Gesicht verzieht sich. Die Assoziation an eine enge Speiseröhre drängt sich auf beim Betrachten der langen röhrenähnlichen Linie, die zwischen den Augen beginnt und sich nach unten fortsetzt, wo sie in einer kleinen Ausbuchtung, wie in ein paar winzigen Lungenflügeln oder einem Magen endet. Links von dieser Röhre sieht man eine Linie, die in eine Kugel mündet wie eine große Stecknadel. Auch die Assoziation des Stechens kann beim Gedanken an Zitronensäure nachvollzogen werden ebenso wie das Zusammenbeißen des Kiefers oder das Zusammenfallen des Inneren, das unten rechts in der Komposition angedeutet ist. Einmal ist hier das Gefühl des Zitronenessens dargestellt. Zum anderen könnte es sein, wie es der Titel andeutet, daß die Eigenschaften von Mensch und Zitrone vermischt sind. Das Sauer-sein könnte ebenso thematisiert sein wie die Reaktion des menschlichen Körpers darauf. Das KLEINE SCIENCEFICTION SELBSTPORTRAIT von 1995 zeigt ebenfalls genau wie das SELBSTPORTRAIT ALS ASTRONAUTIN von 1968/69

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

⁹⁴ Sigrid Schade: Vom Versagen der Spiegel. Das Selbstportrait im Zeitalter seiner Unmöglichkeit (Maria Lassnig, Cindy Sherman, Alice Mansell, Eva-Maria Schön). In: Farideh Akashe-Böhme (Hrsg.): Reflexionen vor dem Spiegel. F.a.M. (1992). S. 147

⁹⁵ Peter Gorsen: Maria Lassnig, zu ihren Selbstportraits. Vorabauszug aus ‚Frauen in der Kunst‘. O.O., o. J., o. P.

(Abb. 10), bei dem der scheinbar im Raum schwebende Körper von oben gesehen dargestellt wird und der Oberkörper symbiotisch mit einer fernsehapparatähnlichen Gerätschaft verschmolzen ist, keine physiognomischen Hinweise auf Fremdbestimmung oder eine als versehrt erfahrene Körperlichkeit. Der Mund steht leicht offen und läßt Spannung oder Erstaunen vermuten. Die Arme hängen locker herab, sie sind weder an den Körper gepreßt wie unter extremer Anspannung, noch zum Schutz erhoben.

Das fernrohrähnliche Sehgerät, das beim KLEINE[N] SCIENCEFICTION SELBSTPORTRAIT mit dem Gesicht verwachsen ist, besteht in der gleichen Textur und Farbigkeit wie der Rest des Körpers. Auch die deutlichen, kurzen Pinselstriche setzen sich hier fort. Was immer es ist, es gehört zum Körper, es hat den Körper zu dem gemacht, was es ist, oder es ist zu einem Teil des Körpers geworden. Der neutrale Gesichtsausdruck läßt keine weitere Ausdeutung zu. Lediglich die Ähnlichkeit der Pinselstriche des Hintergrunds und des Körpers lassen erahnen, daß Innen und Außen sich hier sehr ähnlich sind. Die starke Umrißlinie des Körpers spricht wiederum dagegen, weil sie den Körper deutlich vom Hintergrund trennt. Berücksichtigt man Lassnigs Konzept nicht oder kennt es nicht, kann man zu der These kommen, daß hier das Gefühl der veränderten Sehgewohnheiten durch Mediengebrauch thematisiert ist. Die medialen Bilder und ihre Ästhetik sind längst in uns und in unserer Art zu sehen, ob wir nun gerade vor einem Fernsehapparat sitzen oder nicht. Und die neue Sehweise unterscheidet sich von der ursprünglichen, was das Erstaunen erklären würde. Vielleicht ist sogar das Erstaunen in dem Moment der Erkenntnis, daß die künstliche Ästhetik bereits Teil des eigenen Körpers ist, dargestellt.

Wenn man aber davon ausgeht, daß Lassnig immer Körpergefühle darstellt, dann muß das Bild anders gelesen werden. Hier konzentriert sich die dargestellte Empfindung vor allem auf Kopf und Augen. Die Stirnpartie ist nach vorne verlängert wie bei einem Druck, der durch Kopfschmerz oder Übermüdung entsteht, wenn die Augen vorzuquellen scheinen. Auch wenn man sich sehr auf einen Gedanken konzentriert oder sich ein Bild vorstellt, kann es zu dem Eindruck kommen, die Stirn- und Augenpartie wölbe sich leicht vor. Möglicherweise stand ein solches Gefühl am Ausgangspunkt dieses Selbstportraits und manifestierte sich in einer Form, die Lassnig dann in einem weiteren Schritt an ein technisches Gerät erinnerte, was wiederum den Titel nach sich zog.

Unter der Erde – die Verschmelzung mit der Natur

Nicht nur mit Gegenständen, auch mit der Natur verschmilzt der Körper in den Selbstportraits Lassnigs, wie die beiden Beispiele WENN I AMOL UNTER DER ERDEN BIN von

1985 und DIE HITZE DES SALAMANDERS von 1982 zeigen. Bei beiden fällt das in der Landschaft völlig integrierte Gesicht erst bei genauem Hinsehen auf. Der Kopf fügt sich in Form und Bewegung ganz in die Landschaft ein: Im ersten Beispiel könnte man ihn als zerklüfteten Hügel sehen und im zweiten als über die Landschaft ziehende Wolkenformation. Auch in Farbigkeit und Pinselstrich entsprechen die Gesichter der umgebenden Natur, so daß weniger eine Collage als eine Symbiose dargestellt ist, obwohl beide Elemente, Natur und Gesicht, nicht verschwimmen, sich durchdringen oder überlagern. Annemarie Andina-Kernen nähert sich dem Thema aus psychologischer Sicht und erklärt, die Wahrnehmungen in der Außenwelt oder Natur seien immer Projektion subjektiver Empfindungen. Während der Projektion von Psychischem in die äußere Umgebung finde eine Verschränkung des inneren psychischen Raumes mit der äußeren Welt statt und die Grenzen des Ich würden erweitert.⁹⁶

Wilfried Skreiner versteht diese Naturbilder als Seelenlandschaften, in denen die Natur durch Empfindung erfüllt werde.⁹⁷ Konrad Oberhuber sieht sie als vereintes Innen- und Außenbild und nennt als weitere Beispiele ICH BIN GANZ LANDSCHAFT und LANDSCHAFT IM AUGE, beide von 1987.⁹⁸ Arnulf Rohsmann verwendet hier wie Arnim Zweite den Begriff der „Einverleibung.“⁹⁹ Offenbar will man in den Werken Lassnigs partout ein Ausgeliefertsein des Individuums an äußere Kräfte sehen, weil man nicht nachvollziehen kann, wie eine innere Kraft so mächtig sein kann, daß sie Gegenstände und sogar die Natur durchdringt. Trotzdem kommt von Rohsmann der entscheidende Hinweis, in dem er sagt, die Landschaft sei Antipode des (Körper)Innenraums, und Lassnig dehne den Erfahrungsraum durch Identifikation aus.¹⁰⁰ Die Dialektik der Körpererfahrung werde von Innen-Außen auf Körper-Landschaft erweitert.¹⁰¹ Ebenso wie man einem Kribbeln im großen Zeh im Vergleich zum großen restlichen Körper nachspüren kann, kann man in einer Art analogischem Verfahren auch der eigenen Existenz im größeren ‚Körper‘ der Natur nachspüren. Darauf weist auch hin, daß sich das Gesicht niemals außerhalb von

⁹⁶ vgl. Annemarie Andina-Kernen: Zur Darstellung innerer Räume im kunstpsychotherapeutischen Prozess.“ In: Paul Michel (Hrsg): Symbolik von Ort und Raum. Schriften zur Symbolforschung. Bern (1997), S. 21

⁹⁷ vgl. Wilfried Skreiner: Zwischen den Welten: Die neuen Aquarelle von Maria Lassnig. In: ders. und Hans Albert Peters (Hrsg.): Maria Lassnig. Zeichnungen Aquarelle Gouachen 1949-1982. Katalog zur Ausstellung im Mannheimer Kunstverein vom 24.10. - 21.11.1982, dem Kunstverein Hannover vom 10.4. - 12.5.1983, im Kunstverein München vom 18.5. - 26.6.83, im Kunstmuseum Düsseldorf Kunstpalast im Ehrenhof 7.7. - 21.8.1983 sowie in der neuen Galerie am Landesmuseum Joanneum Graz vom 19.1. - 27.2.1984. Düsseldorf (1982), S. 105

⁹⁸ vgl. Konrad Oberhuber: Die Begegnung mit der Außenwelt. Zu den Aquarellen von Maria Lassnig. In: Maria Lassnig: Aquarelle. Katalog zur Ausstellung in der Kärntner Landesgalerie Klagenfurt, in der graphischen Sammlung Albertina Wien sowie den Salzburger Landessammlungen Rupertinum Salzburg. Klagenfurt (1988), S. 18

⁹⁹ Arnulf Rohsmann: Körper und Genius loci. Zur Rolle der Landschaft in den Reisebildern von Maria Lassnig. Klagenfurt (1988), S. 24

¹⁰⁰ vgl. ebd., S. 28

¹⁰¹ vgl. ebd., S. 24

Bergformation oder Wolkenbildung befindet, sondern immer in etwas eingefügt und von ihm umschlossen ist.

Beim Einbruch des Unerklärlichen – die Verschmelzung mit Abstraktem

Im SELBSTPORTRAIT ALS INDIANERGIRL von 1973 (Abb. 11) sieht man eine Gestalt auf einem kleinen Pferd, den Proportionen und der Ausgestaltung des Schweifs nach einem Karussellpferd, sitzen. Deutlich erkennt man einen den BetrachterInnen zugewandten Oberschenkel mit Knie und Wadenbein. Dem angewinkelten Arm fehlt die Hand. Der Oberkörper der Figur ist verwischt und flächig gemalt, so daß man nicht erkennen kann, ob eine Frau oder ein Mann dargestellt ist. Die Ähnlichkeiten in den Zügen um Mund und Nase mit der Physiognomie Lassnigs sowie der Titel beweisen aber, daß es sich um ein Selbstportrait handelt. An den Rücken grenzt wie ein Tornister eine Farbfläche, die in Farbe und Textur dem übrigen Körper entspricht. Eine grüne Linie, die diese Fläche oben und zum Körper hin in einem nach unten geöffneten Bogen begrenzt, könnte andeuten, daß die Figur etwas auf dem Rücken trägt, genau zuordnen kann man es aber nicht. Auch die Hals- und Brustpartie ist stark abstrahiert. Von dem abgewandten Arm sieht man nur einen Wulst bzw. einen weißlichen breiten Strich. Die untere Hälfte des Gesichts ist wie meist in den Selbstportraits relativ realistisch gestaltet, die Mundpartie zeigt einen der seltenen Fälle, in denen man eine Spur Mimik ablesen kann: Ein Lächeln scheint angedeutet, der dadurch erzielten positiven Grundstimmung entspricht die gerade Haltung der Gestalt. Die Augen sind in Weißtönen nur skizziert, der Oberkopf fehlt ganz. Statt dessen folgt auf einer abgeflachten, wie ein Fahrradhelm nach hinten gezogenen weißen Farbfläche eine blaue, die nach oben hin in Pinselstrichen wie in Zacken ausläuft. Man könnte sich an einen nach vorne geklappten Federkopfschmuck erinnern fühlen. Daher leitet sich wohl auch die Assoziation ab, die zum Titel geführt hat. Betrachtet man die Rückenpartie und den Kopfaufsatz, scheinen beide abstrakten Partien zueinanderzugehören. Von der grünen Begrenzungslinie des ‚Tornisters‘ führt eine graue wie eine metallene Verankerung zur blauen gezackten Farbfläche. Auf realistische Accessoires oder Körperteile kann man diese Partien nicht zurückführen. Über der reitenden Gestalt taucht aus dem bläulichen Hintergrund eine klobige Hand in Brauntönen auf, die von hinten mit nach unten zeigenden Fingern und den BetrachterInnen zugewandtem Handteller in das Bild hineinzugreifen scheint. Dafür spricht auch, daß der Hintergrund links um die Hand herum etwas dunkler ist, als würde die Hand einen Schatten werfen. Außerdem befindet sich über ihr eine schwarze Linie, die man durchaus als die Darstellung eines Risses in der Leinwand

lesen kann. Eine Verbindung zwischen dem Figur-Pferd-Ensemble und der Hand, die in ihrer Dicke und Kürze an eine Comickdarstellung erinnert, kann nicht gezogen werden. Martin Kunz beschreibt 1989 die Anforderungen, Lassnig zu verstehen, ohne einen in sich geschlossenen visuell erfassbaren Körper auf der Leinwand erkennen zu können:

„Dieser [der Körper, Anm.] kann aber durch das sinnliche Nachempfinden des eigenen Körpers imaginativ zu einer lebendigen Gestalt zusammengesetzt werden, ein rein geistiger Rezeptionsprozeß genügt nicht, auch der Betrachter muß seine sinnliche Empfindungsgabe einsetzen und interpretieren.“¹⁰²

Läßt man sich auf Martin Kunz' Forderung ein, ergeben sich folgende Überlegungen: Die hockende Haltung auf einem zu kleinen, im Sprung begriffenen Pferd, die eng an den Tierkörper gepreßten Beine, das Gewicht in Höhe der Schulterblätter, das man der Bewegung des Pferdes entgegensetzt, die angewinkelten Arme, der Wind in den Haaren – das sind alles sinnliche Eindrücke, die sich im Bild wiederfinden lassen. Genau wie beim eingangs ausführlich besprochenen PFINGSTSELBSTPORTRAIT von 1969 sind hier realistisch dargestellte Körperpartien kombiniert mit abstrakten, nicht vollständig zu klärenden Farbflächen. Dieses Stilmittel findet sich bereits im Jugendbildnis Alessandro de Medicis des manieristischen Malers Jacopo da Pontormo (1494–1557), auf den im Kapitel über Introspektion noch ausführlicher eingegangen wird. Der Faltenwurf des Mantels auf diesem Gemälde besteht aus fast abstrakten Farbflächen.

Lassnig bedient sich hier auch eines Stilmittels der modernen Lyrik. Die Gleichordnung von Anschaubarem (Körperpartien wie die Hand im PFINGSELBSTPORTRAIT) mit Abstraktem (wie die violette Farbfläche im selben Gemälde) findet sich in der Dichtung in Formulierungen wie zum Beispiel „Asche der Schande“¹⁰³, bei der dem gegenständlichen Begriff der Asche der abstrakte der Schande gleichgeordnet wird.

Dieser Einbruch des Unerklärlichen, die Kombination von Bildelementen, die rational kaum erklärt, aber durchaus nachgefühlt werden können, ist etwas, das die Arbeitsweise von Maria Lassnig sehr anschaulich verdeutlicht, denn an diesen Stellen fordert sie die BetrachterInnen auf, sich auf die Haltung einzulassen, in der das Bild gemalt wurde.

Sinnlich empfundene Körper - Extensionen

„Meistens fange ich mit Umrissen an oder mit Extensionen, mit Ausdehnungen“¹⁰⁴, beschreibt Lassnig ihre Arbeitsweise, die sich „an den Grenzen des ausgespannten

¹⁰² Martin Kunz: Maria Lassnig: Körpergefühl im reinen ‚Strich-Bild‘, S. 20

¹⁰³ Hugo Friedrich, S. 306

¹⁰⁴ Maria Lassnig im Gespräch (Juli 2000).

Selbst“¹⁰⁵ bewege. Bei manchen Bildern wie dem HARLEKIN SELBSTPORTRAIT von 1961 (Abb. 12) sind diese Ausdehnungen, die in ihrem gestischen Charakter den informellen Arbeiten nah verwandt sind, das bildbestimmende Element. Wolfgang Drechsler empfindet hier das Körpergefühl am direktesten in Malerei umgesetzt.¹⁰⁶ Und für Martin Kunz sind diese Bilder der Durchbruch des originären Körpergefühls.¹⁰⁷ Im HARLEKIN SELBSTPORTRAIT ist ein rotes Linienkonvolut dominant, das sich etwa in der Mitte der Komposition befindet und ganz vage einen Oberkörper und einen Kopf andeutet. Der dickere Farbauftrag und die nicht abgetönte klare warme Farbe setzen sich deutlich gegen die kälteren und transparenten Pinselstriche ab. Maria Lassnig sagte 1985 dazu:

„Weil das Aufspüren der gefühlten Körpersensationen und ihrer Orte, die man auf die Leinwand projizieren will, in ihrer Form schon schwierig genug sind, habe ich mich bei der Farbe am Anfang auf Monofarben beschränkt, einfaches Rot meist, zuerst für die Umrisse, dann, als plastische Modellierung, ein schmerzenseinrot, rot ist der Körper, wenn man ihm die Haut abzieht, rot ist die Farbe für Halt!“¹⁰⁸

Um das rote Bildelement herum finden sich gelbliche und grünliche Striche, die alle mit ihm in Verbindung stehen. Von einem grünlichen, mit einem Zacken unterteilten und die Länge des Bildformats nutzenden Schwung führen zwei Striche auf die Mitte der Komposition hin. Auf der rechten Seite verbinden die gelben und bläulichen Linien die Enden der roten miteinander, so daß wieder eine in sich geschlossene Form entsteht. Geht man von einer menschlichen Gestalt im Zentrum des Bildes aus, dann wären die umgebenden Linien genau die Extensionen, von denen Lassnig gesprochen hat. Kräftig und körperwarm in der Mitte und je kühler und blasser, je mehr sie sich vom Körpermittelpunkt entfernen. Martin Kunz interpretiert ähnlich, wenn er sagt, der Malakt versuche die Körpergrenzen zu definieren. Die Kräftelinien zwischen Innen und Außen bedeuteten eine „Spannungsfiguration“, bei der Assoziationen an den Körper blieben.¹⁰⁹ Murken schließt sich mit der Bemerkung, die Strichbilder seien phänomenologisch gesehene und sinnlich empfundene Körper, die Spannungs- und räumliche Ausdehnungsgefühle ausdrückten¹¹⁰, dieser Deutung an.

¹⁰⁵ Maria Lassnig (1977), hier zitiert nach Johanna Bolkart, S. 6

¹⁰⁶ vgl. Wolfgang Drechsler (1985), S. 15, und ders. in ders. (Hrsg.): Innen und Außen. Expressiv. Mitteleuropäische Kunst seit 1960. Central European Art since 1960. Katalog anlässlich der Ausstellung im Museum moderner Kunst und im Museum des 20. Jahrhunderts Wien vom 30.11.87 - 26.1.88 sowie im Hirshhorn Museum and Skulpture Garden Washington D.C. vom 18.2. - 17.4.88. S. 146-155. Wien / New York (1988), S. 154

¹⁰⁷ vgl. Martin Kunz: Vorwort, S. 7

¹⁰⁸ Maria Lassnig (o. J.) in: Martin Kunz, S. 33

¹⁰⁹ vgl. Martin Kunz: Maria Lassnig: Körpergefühl im reinen ‚Strich-Bild‘, S. 19f

¹¹⁰ vgl. Christa Murken (1990), S. 111

Gurkenglas und Stab – Die Verwendung von Gegenständen

„Alle meine realistischen Bilder, in denen meine Selbstportraits von außen gesehen dargestellt sind, und ihre Beifügung von Tieren und Gegenständen sind irrtümlich als KG = Körpergefühlbilder aufgefaßt worden. Wenn aber in einem KG-Bild ein realistischer Körpergegenstand oder sonst ein Gegenstand ein- oder beifügt ist, so ist das eben eine Gegenüberstellung von außen gesehener Welt zur physischen Empfindungswelt.“¹¹¹

Dennoch gehört das erste Beispiel dieser Gruppe von Gemälden, das SELBSTPORTRAIT MIT GURKENGLAS von 1971 (Abb. 13) zum Thema. Dargestellt ist rein von außen gesehen die Künstlerin, nackt in der rechten Bildhälfte, etwas neben dem Bildmittelpunkt mit einem Gurkenglas in den Händen. Der Hintergrund besteht aus einem leuchtenden Grün. Auch die Hautfarbe erscheint grünlich, ebenso wie das Glas, bei dem man nicht erkennen kann, ob es mit Flüssigkeit oder Gurken gefüllt oder ob es leer ist. Die einzige Abweichung von der naturalistischen Darstellung ist der Perspektivwechsel zwischen Körper und Kopf. Die BetrachterInnen stehen auf gleicher Höhe mit dem gemalten Körper, das Gesicht aber ist in leichter Untersicht gemalt, so daß der Eindruck entsteht, die Person würde ihren Kopf leicht zurücklegen, in dem Fall wären aber bei einer realistischen Darstellung die Abstände verkürzt, was hier nicht der Fall ist. Der Mund ist etwas geöffnet, die Augen sehen über die BetrachterInnen hinweg. Die Physiognomie läßt keine emotionale Beteiligung erkennen. Es ist keine Bewegung, keine Gestik im Bild auszumachen. Mit beiden Händen hält die Frau das Gurkenglas zwischen Geschlecht und Bauchnabel, wobei sie es mit den Fingern ihrer linken Hand von unten abstützt und mit der rechten gegen den Leib drückt. Das Licht betont die reine Äußerlichkeit, es gibt zwar Schatten, der Körper selbst wirft aber keinen.¹¹² Das Gemälde bleibt rätselhaft. Lassnig beschreibt ihre Beziehung zu Gegenständen:

„Ich benütze sozusagen die Gegenstände von außen. Grad auf einfache Art und Weise, was halt herumliegt. (...) Warum? Weil mir diese Gegenstände meistens auch seltsam sind. Mir sind Gegenstände im Allgemeinen ziemlich wurscht. (...) Gläser sind schwer, das ist eine Herausforderung, die sind durchsichtig, man sieht auf der anderen Seite etwas. Schwierige Dinge, schwierige Gegenstände erfreuen mich, und habe ich dargestellt (...).“¹¹³

Damit ist ein Punkt erreicht, an dem man sich fragen muß, ob das, was eine Künstlerin / ein Künstler selbst über ihr Werk sagt, alles ist, was darüber gesagt werden kann, denn wenn man danach ginge, wäre die Interpretation des Gemäldes damit abgeschlossen. Reinhold Hohl hat 1982 formuliert, was ein Künstler / eine Künstlerin sage oder schreibe

¹¹¹ Maria Lassnig in: Galerie Ulysses (1992) o. P. Fünf Jahre später wiederholt sie ihre Position: *„Das hab' ich eigentlich nie als Körperkunst aufgefaßt, zum Unterschied von den anderen Leuten, die haben das falsch aufgefaßt und haben gemeint, das ist die Körperkunst. Ich meine, die wirkliche Körperkunst waren die Striche, die Ausdehnungsstriche, und das ist keine Abstraktion, sondern eine wirkliche Empfindung (...) Das Ausgestreckte, das zusammengeknüllte und so weiter, die ganzen Strichilder sind von dieser Zeit, und das ist meine wirkliche Körperkunst.“* Kristian Sotriffer (1997), S. 158

¹¹² vgl. Armin Wildermuth (1985), S. 105

¹¹³ Maria Lassnig im Gespräch (Juli 2000).

oder tue, seien zwei verschiedene Dinge, und ein Kunsthistoriker solle sich an das halten, was er selbst im Werk sehe.¹¹⁴ Dieser Auffassung, die im Rezeptionskapitel noch einmal aufgegriffen werden wird, soll hier gefolgt werden.

Natürlich stimmt es zu sagen, dargestellt ist ein nacktes Selbstportrait mit Glas, weil sich die Künstlerin von der malerischen Herausforderung der Glasoberfläche herausgefordert fühlte. Und das Bild ist grün, weil der Linoleumboden ihres New Yorker Lofts, in dem sie das Bild gemalt hat, grün war¹¹⁵. Das ist aber doch noch nicht alles. Zum Beispiel ist das Gurkenglas durch die umfassenden Hände so verdeckt, daß man das Material gar nicht genau sehen kann. Lassnig hat sich oft unbekleidet dargestellt, und oft verzichtete sie auch auf einen gegenständlichen Bildhintergrund. Da aber Umgebung und Kleidung mit zur Charakterisierung und Einschätzung einer Person beitragen - der Exkurs über Physiognomik wird das noch zeigen - ist die Frauenfigur hier im Bild ohne all diese Anhaltspunkte in keinerlei sozialen, historischen und örtlichen Kontext eingebunden und durch diese Isolierung monumentalisiert.¹¹⁶ Die Gestalt steht in keinem realistischen Raum.¹¹⁷ Die merkwürdige Alterslosigkeit des dargestellten Körpers und Gesichts trägt zu diesem Eindruck bei. Die fehlende zeitliche und örtliche Einordnung bei der Darstellung einer Person deutet auf einen Typus hin. Bei den Körpergefühlbildern von Lassnig kann man das so nicht sagen, weil keine Person dargestellt ist, sondern die Empfindungen einer Person. Es wären demnach Empfindungstypen, was wiederum nicht einfach so stehenbleiben kann, weil Maria Lassnig nicht das Herzrasen oder das Zucken des Augenlids im allgemeinen darstellt, sondern ein ganz bestimmtes Zucken in einem ganz bestimmten subjektiven Moment. Und selbst wenn sie ein identisches Zucken noch einmal fühlen würde, kann die daraus erarbeitete Form wieder ganz anders aussehen. In diesem Selbstportrait jedoch sind keine inneren Regungen zu finden, der Körper ist bis auf die leichte Untersicht des Gesichts und den grünlichen Stich bei der Gestaltung der Hautfarbe naturalistisch dargestellt. Diese Überlegung führt nicht weiter. Auch ikonographische Spuren wie die Assoziation an Frauen mit Gefäßen, Nymphen oder dergleichen, führen zu keiner schlüssigen Interpretation, obwohl das bilddominante Grün durchaus an Wasser erinnern kann. Das Gurkenglas befindet sich in der Körpermitte, was Assoziationen an Erotik, Fortpflanzung oder Lebenskraft (wegen der exponierten Position des Glases über dem Sonnengeflecht) provoziert. Die Hand, die das Glas vorsichtig an den Leib hält, verdeckt den Inhalt. Vielleicht soll man nicht sehen, was und ob sich etwas in dem Glas

¹¹⁴ vgl. Reinhold Hohl: Paul Klees Zwischenreich. In: Gaetano Benedetti und Therese Wagner-Simon: Sich selbst erkennen. Modelle der Introspektion. Göttingen (1982), S. 142

¹¹⁵ Maria Lassnig im Gespräch (Juli 2000).

¹¹⁶ vgl. Christa Murken (1990), S. 136

¹¹⁷ vgl. Armin Wildermuth (1985), S. 105

befindet. Da ihr Körper nackt den Blicken der BetrachterInnen preisgegeben ist, da Augen und Mund offen sind und man sogar zwischen ihren Beinen hindurchsehen kann, offenbar nirgendwo etwas versteckt wird bis auf diese Stelle des Gurkenglases, drängt sich der Gedanke auf, daß das Geheimnis des Bildes genau hier zu finden sein muß. Es liegt nahe, das Glas als Symbol zu sehen für etwas, das von der ansonsten preisgegebenen Person versteckt oder zumindest gehütet werden soll. Eine Biographie oder eine Situation ist im Bild nicht zu erkennen. Der Körper steht wie plötzlich erschienen da und hält dieses Glas. Der vorherrschende Farbton Grün, der sich in allen Bildelementen Körper, Hintergrund und Glas wiederfindet, deutet an, daß dies alles eng miteinander verbunden, vielleicht sogar aus einander entstanden ist. Zwei Interpretationen erscheinen überdenkenswert: Lassnig hat sich in späteren Jahren einige Male mit „versäumter Mutterschaft“ auseinandergesetzt. Es wäre möglich, daß das Glas den Gedanken an mögliche Nachkommenschaft symbolisiert, vielleicht auch nur den Wunsch danach oder die vage Überlegung. Auf der anderen Seite wäre genau das auch wieder im übertragenen Sinne möglich, in dem das unbestimmte Grün des Hintergrunds das Element ist, aus dem sie als Künstlerin hervorgeht, und das Glas ein Symbol dessen, was sie durch dieses unbestimmte Element und ihren Körper produziert: ihre künstlerische Existenz, ihre Ideen und Werke. Dann wäre dieses Selbstportrait ein KünstlerInnen-Portrait im direkten Sinne, denn alles, was sie als Künstlerin braucht, ist in dieser sparsamen Komposition zusammengefaßt: ihre Herkunft oder Verbundenheit zu etwas Ungegenständlichem, Unerklärlichem, ihr Körper, den sie als Objekt wie als Instrument braucht und das sorgsam gehütete Ergebnis, ihr geistiges Kind, wenn man es einmal pathetisch formuliert, das sie wie ein Geheimnis beschützt.

Obwohl Lassnig sich immer wieder gegen die Verwendung von Symbolen ausgesprochen hat, scheint sie hier darauf zurückgegriffen zu haben. Annemarie Andina-Kernen erklärt, die Voraussetzung für Symbolbildung sei das Erfahren innerer, seelischer Räume¹¹⁸, was bei Lassnig ja immer wieder zu beobachten ist. Symbole tauchten, so Andina-Kernen, selten überraschend auf, ihr Entstehen sei ein schwer fassbarer Vorgang, da sie sich in allmählichem Differenzierungsprozess von ursprünglich sinnlichem Wahrnehmen und Empfinden über kaleidoskopartig sich konstituierende Vorformen entwickelten.¹¹⁹

Nicht um das Bewahren eines Geheimnisses, sondern um das Verbot, etwas zu sagen, geht es in dem bereits beschriebenen SELBSTPORTRAIT MIT MAULKORB von 1973. Eingezwängt in die merkwürdigen Apparate, die als Zange das Gesicht umspannen und wie ein Fass um den Oberkörper bis in die Achseln hinein reichen, als sollte der Oberkörper künstlich

¹¹⁸ vgl. Annemarie Andina-Kernen, S. 19

¹¹⁹ vgl. ebd., S. 19

aufrecht gehalten werden, ist dieses Bild ein Symbol für Zwang und Maßregelung. Weder freies Sprechen noch freie Bewegungen sind möglich. Daß das Selbstportrait als Bild im Bild erscheint, legt nahe, daß sich der Sprechverbot auf den Bereich der Kunst bezieht, in dem etwas, das anders ist, mit allen Mitteln normiert werden soll. Fast scheint es, als sollte durch das starre Korsett einer organischen Neuformation der Anatomie, wie sie so oft in Bildern Lassnigs zu sehen ist, vorgebeugt werden. Und tatsächlich erscheint der Körper an den Stellen, an denen er unmittelbar an die Apparaturen stößt, am naturalistischsten dargestellt. Je weiter er sich von ihnen entfernt wie zum Beispiel bei den Augen oder den Ellenbogen, desto verformter und abstrahierter ist er zu sehen.

Zum Abschluß dieser Kategorie soll nun noch auf Das SELBSTPORTRAIT MIT STAB von 1971 (Abb. 14) eingegangen werden. Dieses Gemälde greift das Spiel des Bildes im Bild wieder auf, dessen lange Tradition im Rahmen dieser Arbeit leider nicht referiert werden kann. Eiblmayr verfolgt die Aufbrechung der Bildeinheit durch den Übergriff der einen Realitätsebene in die andere auf Giorgio de Chirico (1888 – 1978) zurück, der diesen Kunstgriff zum ersten Mal angewendet habe.¹²⁰

Die plastisch gemalten Hände der Mutter greifen aus dem Bild heraus und liegen auf den Schultern der naturalistisch gemalten Tochter, die mit nacktem Oberkörper vor der Leinwand auf einem Stuhl sitzt und die BetrachterInnen direkt ansieht. Dies, so Eiblmayr ist die Umkehrung einer privaten Situation, denn es gibt ein Foto von Maria Lassnig mit vier Jahren, in denen die Tochter der Mutter die Hände auf die Schulter legt.¹²¹

Auf dem Gemälde geht durch die rechte Brust der Tochter ein langer, das Bildformat sprengender Stab, der unter der linken Achsel wieder austritt und den die Künstlerin mit beiden Händen hält. Obwohl Mimik und Haltung völlig gelassen sind, kann man doch den Schmerz nachvollziehen, den diese Verletzung mit sich bringen muß. Andere Gemälde wie BEWEINUNG von 1965 (Abb. 15) und MUTTER UND TOCHTER von 1966 (Abb. 16) belegen, wie schwer die Künstlerin vom Verlust ihrer Mutter getroffen war. Es ist aber nicht Schmerz oder Verlust, was dieses Bild vermittelt, sondern eher Kampfgeist, mit dieser Verletzung zu leben und zu arbeiten. Der nackte, gerade aufgerichtete Oberkörper, der direkte Blick, die armeeähnliche Hose und nicht zuletzt der Stab, der wie ein Kampfinstrument gehalten wird, verstärken den Eindruck einer modernen Amazone. Die Mutter, die nur als schemenartige Skizze auf der Leinwand festgehalten werden konnte, wird ganz real, wenn sie ihrer Tochter symbolgestisch die Hände auf die Schultern legt. Es hat sich bereits gezeigt, daß Lassnig sich beim Malen auch von sprachlichen Assoziationen

¹²⁰ vgl. Silvia Eiblmayr: Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Berlin (1993), S. 163

¹²¹ vgl. ebd., S. 206

leiten läßt. Es ist durchaus möglich, daß es in diesem Selbstportrait ums Festhalten geht, einmal um das Körperliche und dann um ‚festhalten‘ im Sinne von ‚bewahren‘.

Eiblmayr zieht dieses Selbstportrait heran, um ihre These von der Gleichsetzung von Frauenkörper und Bildkörper zu belegen. Die weibliche Figur werde zu verschiedenen Bildebenen in Beziehung gesetzt, deren Grenzen in transformatorischer Weise überschritten würden. „Körpergrenzen und Bildgrenzen werden miteinander gleichgesetzt, oder sie scheinen austauschbar. So wie der Stab den lebenden Körper – ohne ihn sichtbar zu verletzen – transzendiert, so tritt die tote Mutter aus ihrem Abbild heraus und greift auf den Körper der Tochter über.“¹²² Imaginäres und Reales würden untrennbar miteinander verknüpft und verwiesen auf die symbolische Bestimmung der Frau als Bild. Eine Bestimmung, die Lassnig sowohl affirmiere als auch negiere, indem sie die destruktive Komponente dieses Körper-Bild-Verhältnisses darstelle. Diese Schlußfolgerung erscheint trotz der vorangehenden schlüssigen Analyse als nicht zutreffend, da die Aussage des Bildes wie oben geschildert keineswegs negativ, sondern eher kämpferisch ist. Außerdem wird der dargestellte weibliche Körper durch die Vermischung der Bildebenen nicht verletzt. Der Stab scheint durch die hindurchzugehen, aber es gibt keine Wunden. Stab und das Bildnis der Mutter gehören zu einer Bildsphäre, der Körper der Tochter zur anderen. Beide Sphären ergänzen sich, die „destruktive Komponente“, die Eiblmayr glaubt, gefunden zu haben, kann im Bild nicht nachvollzogen werden.

Einmal von außen und einmal von innen – die Verdopplungen

Im Werk Maria Lassnigs gibt es mehrere Selbstportraits, auf denen sie doppelt zu sehen ist. Zwei dieser Bilder weisen eine hohen programmatischen Charakter auf und sollen deshalb hier verglichen werden. Doppelselbstportraits haben eine lange Tradition. Das Gesicht des Malers / der Malerin wird im gleichen Bild einmal direkt und einmal als Spiegelbild dargestellt, oder man sieht KünstlerInnen neben ihren Selbstportraits stehen. Das Selbstbildnis des Johannes Gump von 1646 zeigt zum Beispiel das Gesicht des Malers einmal idealisiert und einmal als typenmäßige Charakterisierung.¹²³

Gefragt, warum sie sich in manchen Selbstportraits doppelt darstelle, antwortete Lassnig: „Es sind zwei verschiedene Arten, sich zu sehen im Doppelselbstportrait, einmal von außen, dann von innen.“ Mit Dissoziierung habe das nichts zu tun, „(...) eine Verstärkung

¹²² ebd., S. 150f

¹²³ vgl. Hans-Joachim Raupp: Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung im 17. Jahrhundert. Hildesheim (1984), S. 302. Anm.: Raupp arbeitet in überzeugender Weise die Charakteristika des niederländischen Künstlerselbstportraits im 17. Jahrhundert heraus und stellt eine Vielzahl von Quellen zu übersichtlichen, in jedem Punkt nachvollziehbaren, äußerst präzise formulierten Thesen zusammen. Er veranschaulicht, wie Physiognomie, Gestik und Habitus als ikonographische Zeichen verwendet werden und wo deren Wurzeln liegen.

eher. Oder man ist ja heute nicht dasselbe wie morgen, deshalb die verschiedenen zeitlichen Phasen.“¹²⁴ Auch eine Entsubjektivierung des Individuums in der Massengesellschaft, wie man es bei Katharina Fritschs (*1956) TISCHGESELLSCHAFT vermuten könnte, liegt Lassnig fern.

Diese Verdopplungen implizieren laut Eiblmayr „eine unaufhörliche Wiederholung jener fundamentalen Differenz Erfahrung, die die Beziehung des Subjektes zu seinem Abbild von Anbeginn kennzeichnet.“ Entscheidend an der primären, narzißtischen Beziehung des Subjekts zu seinem Spiegelbild sei, daß diese Erfahrung der Differenz unbewußt bleibe. Es sei der Blick, der dem Subjekt sein Ich in seinem Spiegelbild zwar garantiere, unter dem es aber auch selbst zum Bild werde und es sei der Blick des Anderen, der dem Subjekt einen Status als Bild zuweise. Der eigene Körper werde bei Lassnig immer auch als Objekt erfahren, „die Grenzen zwischen Bild und Körper werden ständig verschoben und verschwimmen in der Verschränkung des *Innerhalb und außerhalb der Leinwand* (...) [Hervorhebung durch Eiblmayr]“¹²⁵

Beim DOPPELSELBSTPORTRAIT MIT KAMERA von 1974 (Abb. 17) wird auch mit der Verfremdung von Sehgewohnheiten gespielt und diese direkt thematisiert. Auf einer Leinwand ist ein äußeres Selbstportrait gemalt, auf dem die Künstlerin eine Filmkamera vor ihr Gesicht hält. Sie sieht aber nicht hindurch, sondern blickt knapp über die BetrachterInnen hinweg. Die Schrift auf ihrem Pullover ist spiegelverkehrt, was einige InterpretInnen wie z. B. Bolkart¹²⁶ dazu veranlaßt hat, die Leinwand für einen Spiegel¹²⁷ zu halten. Aber am rechten Rand sieht man genau, wie die Leinwand am Rahmen festgetackert ist, und daß der untere Abschluß keine scharfe Kante ist, wie es bei einem Spiegel der Fall wäre, sondern ein weiches Material. Außerdem ist die Leinwand durch das anskizzierte Portrait der Mutter, die durch den Vergleich mit Fotografien zu identifizieren ist, eindeutig als solche definiert. Und auch wenn man das SELBSTPORTRAIT MIT STAB von 1971 zum Vergleich heranzieht, erkennt man noch einmal, daß es sich im DOPPELSELBSTPORTRAIT MIT KAMERA um eine Leinwand handeln muß.

Vor der Leinwand sitzt eine zweite Gestalt mit übereinandergeschlagenen Beinen und aufgestütztem Kopf. Sie trägt ähnliche Kleidung wie die erste und ist bis auf den vom unteren Bildrand abgeschnittenen roten Strumpf und den Kopf ebenfalls in Außenansicht zu sehen. Der Kopf, den die Gestalt in der klassischen Pose des melancholischen Denkers auf eine Hand stützt, ist ohne Hinterkopf und aufgefächert wie eine Ziehharmonika oder

¹²⁴ Maria Lassnig im Gespräch (Juli 2000)

¹²⁵ Anm.: Eiblmayr bezieht sich hier auf die Werkserie „Innerhalb und außerhalb der Leinwand“, aber man kann ihre Analyse auch auf die vorliegenden Selbstportraits beziehen. vgl. Silvia Eiblmayr (1993), S. 174

¹²⁶ vgl. Johanna Bolkart, S. 37

viele hintereinander geschichtete Masken dargestellt. Eiblmayr erkennt ihren Kopf in den Blagenauszug einer Kamera verwandelt und sieht darin eine Reminiszenz an eine Erfahrung mit frühen Formen der Photographie, da Lassnig sich in ihren Körpergefühlen öfter an technische Frühformen erinnert fühle, was sie mit dem Lassnig-Zitat „Oft fühle ich die Kranznaht wie die Spange eines altmodischen Radiokopfhörers“ belegt.¹²⁸

Wegen dieser Verfremdung ist das Portrait auch in die Gruppe der veränderten Anatomie einzuordnen. Es ist eine der wenigen Darstellungen, in denen die Körpersprache einen Eindruck von Gemütsbewegung vermittelt. Der Oberkörper ist zusammengesunken, die Schultern fallen rund nach vorn. Das rechte Bein ist über das linke geschlagen, der Ellenbogen auf das Bein gestützt, die linke Hand umfaßt das rechte Knie, so daß der Eindruck von Geschlossenheit entsteht. So sitzt kein Mensch, der im Augenblick für andere offen und empfänglich wäre. Der Mund ist geschlossen, die Mundwinkel fallen leicht herab, was den melancholischen oder zumindest doch nachdenklichen Eindruck verstärkt.

Die ‚äußere‘ Maria Lassnig in diesem Selbstportrait filmt, eine Tätigkeit, die Maria Lassnig vertraut war, da sie in New York eine Reihe von Trickfilmen zeichnete und auch produzierte. Die ‚innere‘ Maria Lassnig denkt. Es gehört zum ironischen Zug der Künstlerin, daß sie gerade das vermeintlich realistischere Abbild in die Sphäre der Kunst verweist und es im Bild noch einmal auf einer Leinwand unterbringt, wobei sie das innere Portrait als wirklichkeitsnäher empfindet, da es im Bild außerhalb der dargestellten Leinwand sitzt. Fast erscheint es so, als haben Kunstwerk und Person die Rollen getauscht, als sei das Gemälde aus dem Bild gestiegen und die Malerin / Filmerin hinein. Johanna Bolkart sieht mit diesem Selbstportrait die romantische Tradition des Spiegel- oder Doppelgängermotivs aufgegriffen. Spiegel und Schein, Schatten und Doppelgänger seien als Unruhestifter hinsichtlich der Frage nach der Beziehung Leib-Seele und Körper-Geist¹²⁹ zu verstehen. Peter Gorsen sieht in dem Gemälde eine „kulturelle Verdopplung der Ich-Identität in eine passiv meditative und eine aktiv handelnde Komponente reflektiert“.¹³⁰ Interessant ist sein Hinweis, daß hier auch eine Gegenüberstellung der verschiedenen Kulturen und Werte von Amerika und Europa zu finden sei¹³¹, zweier Kontinente, zwischen denen sich die Künstlerin nicht nur räumlich bewegte. Da ist dem Klischee nach zum einen die technisierte, unkomplizierte, aber auch wenig tiefsinnige amerikanische Mentalität und zum anderen die grübelnde, schwermütige europäische.

¹²⁷ Anm.: Eiblmayr zum Beispiel sieht die Spiegelbeziehung deutlich durch die spiegelverkehrte Schrift auf dem Pullover angegeben, obwohl der Spiegel gar keiner sei. vgl. Silvia Eiblmayr (1993), S. 176

¹²⁸ Lassnig in Silvia Eiblmayr (1993), S. 176 und Lassnig 1970 o. P.

¹²⁹ vgl. Johanna Bolkart, S. 37

¹³⁰ Peter Gorsen (1985), S. 145f

Gorsens Überlegung von einer mehrfach gespaltenen Hirnschale als Anspielung auf einen „schizoiden europäischen Geisteszustand“¹³² erscheint aber zu weit hergeholt. Die ‚kontinentale Gegenüberstellung‘ ist nur bedingt stimmig, denn die vermeintlich realistische Darstellung der ‚amerikanischen‘ Maria Lassnig ist in der Ausgestaltung der Beinpartie wesentlich abstrakter als die vermeintlich ‚innere, europäische‘ Malerin. Beide Anteile schwingen in den Darstellungen mit. Eiblmayr interpretiert das *DOPPELSELBSTPORTRAIT MIT KAMERA* als eine „paradigmatische Inszenierung der ‚Positionskrise‘ der Frau, die als Künstlerin mit dem Phänomen ihres eigenen Bildstatus konfrontiert ist.“¹³³

Einen Mann, der mit seinem eigenen Bildstatus konfrontiert ist und der sich zudem noch in einer Trans-Gender-Situation befindet, zeigt das 1928 gemalte *SELBSTBILDNIS* des Künstlers Anton Räderscheidt (1892–1970).¹³⁴ Der männliche Anton Räderscheidt steht maskulin bekleidet mit einem Stift in der Hand vor einer Leinwand, auf der er selbst nackt als Frau zu sehen ist. Damit rekurriert er wie Maria Lassnig auf die Tradition des Malers, der im Selbstportrait sein Werk präsentiert, wie es im Kapitel über Selbstportraits noch näher erläutert werden wird. Und wie Maria Lassnig stellt auch er auf der Leinwand eine Art Inside-Ansicht dar, denn seine feminine Seite, die sich dort materialisiert, ist ja nichts körperliches. Im Gegensatz zu Lassnigs *DOPPELSELBSTPORTRAIT MIT KAMERA* befindet sich der äußerliche Anton außerhalb der Leinwand, die Kunst ist der Sphäre des Irrealen zugeordnet, während bei Lassnig die Inside-Ansicht außerhalb der Leinwand im Bild auf einem Stuhl sitzt.

Das *DOPPELSELBSTPORTRAIT* von 2000 (Abb. 18) ist abgesehen vom Titel nur als solches zu erkennen, wenn man mit dem Werk Maria Lassnig vertraut ist. Auf der rechten Bildseite sieht man in leichter Untersicht ihr Brustbild mit fehlendem Hinterkopf und geöffnetem Mund. Links daneben befindet sich etwas erhöht und vergrößert eine zweite Figur, deren tierähnliche Züge an *VIOLETTES MONSTER* erinnern. Der Schädel ist gespalten, die Nasenöffnung zu einem Rüssel vorgeschoben, und die Zunge hängt weit heraus. Die Schultern sind wie Keulen in die starken Halsmuskeln eingegangen und zwischen den Brüsten leuchtet es türkis. Während das bekleidete naturalistischere Portrait in grünlichen Beigetönen gehalten ist, dominierten bei dem nackten Monster Violett und

¹³¹ vgl. ebd., S. 145f

¹³² ebd., S. 145f

¹³³ Silvia Eiblmayr (1993), S. 177

¹³⁴ Anm.: Über Anton Räderscheidt informiert diese Homepage, auf der auch das erwähnte Selbstportrait zu sehen ist. Vgl. <http://www.raederscheidt.com/>. Eine Interpretation des Bildnisses liefert auch Sigrun Paas: Anton Räderscheidt, Abb.198, Selbstportrait. Text zum Katalogteil im Kapitel Freundinnen. In: Werner Hofmann: Eva und die Zukunft. Das Bild der Frau seit der Französischen Revolution. Katalog zur Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle vom 11.7.1986 - 14.9.1986. München (1986), S. 281

Rosa, eher künstliche Farben. Die größte Ähnlichkeit zwischen beiden findet man in der Nasenpartie, vor allem wenn man das von der Betrachterin aus gesehene linke Nasenloch der rechten Maria Lassnig mit der Schnauze des Monsters vergleicht. Um den Kopf des Monsters herum ist ein gelblicheres Weiß wie eine einseitige Aureole zum rechten Bildnis herum angedeutet. Um den Kopf des Außensichtportraits finden sich nur einige Farbspuren, was man leicht esoterisch so interpretieren kann, daß das Innensichtportrait eine stärkere künstlerische Aura besitzt. Dafür spricht auch, daß die rechte Maria Lassnig durch den geöffneten Mund, die halbgesenkten Augenlider und den leicht zurückgelegten Kopf müde und erschöpft aussieht, die linke aber durch die stärkeren Pinselstriche und die intensivere Farbgebung vital und kraftvoll erscheint.

Während das SELBSTPORTRAIT MIT KAMERA noch szenisch gelesen werden kann, da die stehende Figur als Bild im Bild erscheint, fehlt eine solche Situation im späteren DOPPELSELBSTPORTRAIT ganz. Hier sieht man ganz im Sinne des Eingangszitats zwei Darstellungsmöglichkeiten Maria Lassnigs: einmal von außen und einmal von innen.

Mysteriöse Wesen – die Verbindung von Mensch und Tier

Bei dieser Gruppe von Bildern sind sich die vorliegenden Interpretationen einig, daß es sich bei den Tieren um Symbole für innere Befindlichkeiten, Gefühle und Empfindungen bzw. Repräsentanten des Unbewußten handelt.¹³⁵ Ruth Labak sieht in den Tierbildern „eindringliche Situationen von Beengtheit, sich verselbständigende automatische, durch Erziehung und Konditionierung verhärtete Verhaltensweisen“¹³⁶, die in Frage gestellt würden, eine Interpretation, die nicht nachvollziehbar erscheint. Eiblmayr verweist auf die beliebte Konstellation von Frauen und Tieren vor allem in surrealistischen Selbstportraits von Künstlerinnen und nennt als Beispiele Leonora Carringtons (*1917) SELBSTPORTRAIT von 1942 oder Dorothea Tannings (*1910) BIRTHDAY von 1942 sowie Valentine Hugos (1887-1968) RÊVE DU 21 VON 1929. Die Tiere seien als Alter Ego zu verstehen und

¹³⁵ vgl. Marie Luise Sternath-Schuppanz: Aquarelle mag ich nicht, Landschaften liegen mir nicht. Hinweise zu einer Bemerkung von Maria Lassnig. In: Maria Lassnig (1988), S. 32. Siehe auch: Christa Murken-Altrogge: Die Frau ohne Eigenschaften. In: Pan H9. München (1987), S. 56, und Brigitte Reinhardt, S. 142f sowie Bernhard Bürgi: Körperzeichen. Leitlinien zu einem thematischen Aspekt der österreichischen Kunst. In: Kunstmuseum Winterthur (Hrsg.): Körperzeichen Österreich. Egon Schiele, Arnulf Rainer, Hermann Nitsch, Maria Lassnig, Valie Export, Friederike Pezold. Katalog zur Ausstellung im Kunstmuseum Winterthur vom 20.9. - 7.11.1982. Winterthur (1982), S. 28. Außerdem: Peter Gorsen (1987), S. 189, und: Peter Gorsen (1985), S. 140

¹³⁶ Ruth Labak: Zur Malerei von Maria Lassnig. Diplomarbeit, Hochschule für angewandte Kunst. Wien (1979), S. 74

symbolisierten auch die traumatische Erfahrung der Ich-Spaltung, die durch die gemeinsame Darstellung wieder verleugnet werden solle. Die gehäufte Darstellung offenbare ein grundsätzliches Problem weiblicher Selbst-Inszenierung. Das mythische Bild der Frau als ‚Natur‘, in dem sie sowohl Symbol des Irrationalen als auch Symbol bedrohlicher und bedrohlicher Sexualität sei, entstamme der männlichen Phantasie, die von den Künstlerinnen übernommen werde.¹³⁷

Lassnig hat sich nur vage über die Tierbilder geäußert: „Die letzten Bilder, die Tierbilder (...) [sind] eine Mischung von Außenwelt und Innenwelt. (...) Die Tiere sind auf jeden Fall Außenwelt.“¹³⁸ An anderer Stelle bezeichnete sie die Tiere als „mir mysteriöse Wesen“¹³⁹, ohne näher auf ihre metaphorische Stellung im Bild einzugehen. Als Beispiele ausgewählt wurden sechs Gemälde: FISCHBILD von 1975, SELBSTPORTRAIT MIT SCHWEIN von 1975 (Abb. 19), FLIEGEN LERNEN von 1976 (Abb. 20), EINEN HUND BESITZEN von 1976, MIT EINEM TIGER SCHLAFEN von 1975 und FROSKÖNIGIN von 2000 (Abb. 21).

Die Bildnisse mit Tiger und Hund weisen Ähnlichkeiten dadurch auf, daß Tier und Mensch im Bild nahezu gleich viel Platz beanspruchen und bis auf die fehlenden Hinterköpfe der menschliche Körper fast naturalistisch gemalt ist. Der Tiger, mit dem die Frau ringt, wirkt nicht bedrohlich. Sigrun Paas polemisiert in ihrer teilweise doch eher abstrusen Interpretation, humorvoll und boshaft werde „aus der Sicht weiblicher Frustration das Macho-Symbol zum müden Pelztier“.¹⁴⁰ Weiterhin meint sie, der Tiger sei keine „dämonisierende Naturgewalt“, sondern eine „leidende Kreatur“, mit der die Frau sich solidarisch verbinde, um Unterdrückung und Ausrottung zu beenden.¹⁴¹

Der Gesichtsausdruck der Frau zwischen Gleichgültigkeit, Resignation und Hingabe verrät keine Angst oder Anstrengung. Sigrun Paas, die offenbar einer ganz eigenen Definition von ‚Ekstase‘ folgt, findet in diesem Gesicht Anklänge an den verzückten Blick der barocken Magdalenen und Sybillen bei Bernini (1598–1680) oder der Andachtsbilder mit Mater dolorosa-Magdalenen und Kleopatramotiven. Maria Lassnig, so versteigt sie sich am Schluß, könne nicht ganz freigesprochen werden von religiös gefärbter femininer Ekstase¹⁴², was immer die Autorin darunter verstehen mag.

¹³⁷ vgl. Silvia Eiblmayr (1993), S. 154ff. Anm.: Daß etwas männlich ist, ist ja noch nichts Negatives. Das Problem ist eher, daß viele der Selbstportraits von surrealistischen Künstlerinnen qualitative Mängel haben und stilistisch epigonal sind.

¹³⁸ Maria Lassnig in: Elisabeth und Gustav Ernst und Gerda Fassel, S. 24

¹³⁹ Maria Lassnig in: Bundesministerium für Unterricht und Kunst, S. 47

¹⁴⁰ Sigrun Paas: Maria Lassnig, Abb. 68, Mit einem Tiger schlafen. Text zum Katalogteil im Kapitel Sexualität und Gewalt. In: Werner Hofmann: Eva und die Zukunft. Das Bild der Frau seit der Französischen Revolution. Katalog zur Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle vom 11.7.1986 - 14.9.1986. München (1986), S. 142

¹⁴¹ vgl. ebd., S. 142

¹⁴² vgl. ebd., S. 142

Der Tiger hockt mit den Hinterpfoten zwischen ihren weit geöffneten Knien und stützt sich mit der linken Pfote auf ihrem Oberarm ab, was einen Eindruck von sexueller Macht auf der einen und Unterwerfung auf der anderen Seite hervorruft. Der Tiger erscheint als Sinnbild für Sexualität und Dominanz, gegen die sich die Frau einerseits wehrt und die sie andererseits zuläßt. Auch der Titel weist nicht auf einen Kampf hin, sondern auf einen scheinbar völlig natürlichen Vorgang, bei dem der oder das Stärkere über die Schwächere dominiert. Man kann den Tiger entweder verstehen als Symbol der inneren Bewegung oder als Manifestation eines Gefühls, das bei der bildnerischen Gestaltung die Form eines Tigers gefunden hat. Dann sähen wir hier eine Frau, die überwältigt wird von einem wie auch immer gearteten Gefühl, gegen das sie sich aber auch nicht großartig wehrt. Maria Lassnig hat oft genug betont, je verfremdeter der Körper dargestellt sei, desto mehr zeige er die Innensicht. Im Bild ist der Tiger aber wesentlich naturalistischer und deutlicher zu sehen als der Frauenkörper. Demnach wäre der Tiger der Sphäre der äußeren Welt zuzuordnen und könnte zum Beispiel ein Ereignis darstellen, das über sie gekommen ist, oder aber ein Gefühl, das sie noch als fremd empfindet, so wie man sich erst einmal wundert, wenn man zum Beispiel ganz plötzlich liebt oder haßt. Das Gefühl ist dann noch nicht von allen Fasern des Körpers assimiliert, sondern scheint einen okkupiert zu haben wie ein Fremdkörper.

Und der verfremdete Frauenkörper zeigte die Reaktion auf diesen äußeren Einfluß, die Hilflosigkeit angedeutet durch die Nacktheit, das sich-Fügen, eine Spur von Genießen auch, denn der linke Arm der Frau stößt den Tiger ja nicht weg, sondern umfaßt ihn, als würde er ihn im Gegenteil noch näher an die ungeschützte Achselhöhle heranziehen und der Kopf dreht sich gerade so weit zur Betrachterin hin, daß der Tiger, wenn er denn wollte, genau in die Schlagader beißen könnte. Es ist eine existentielle Situation, die hier dargestellt ist, eine, die die Frau verletzen oder töten kann oder aber eine, aus der sie hervorgeht, als eine Heldin, die stark genug war, mit einem Tiger zu schlafen.

EINEN HUND BESITZEN zeigt vor allem den Ausdruck des Besitzens, nicht nur im Titel. Der Arm, der den Hund hält, ist anatomisch viel zu hoch angebracht und wirkt eher wie eine leere Geste. Kein Hund ließe sich so halten. Fast hat es den Anschein, daß der Hund im Arm schwebt, daß gar kein wirklicher Körperkontakt zwischen Tier und Mensch stattfindet. Daß sich der Kopf des Hundes über dem der Frau befindet und daß der Tierkörper genau wie im Tigerbild stärker akzentuiert gemalt ist als der menschliche Körper, weist auf die Überlegenheit des Tieres hin. Trotz aller Nähe und sogar trotz des vermeintlichen Kampfes gehen beide nicht aufeinander ein, die Blicke von Mensch und Tier treffen sich nicht. Christa Murken weist darauf hin, daß sich die Distanz zum Tier nur bei den Selbstportraits finde, bei der Abbildung anderer Personen wie dem 1975

entstandenen Gemälde PAMELA MIT HUND sei das Verhältnis inniger.¹⁴³ Der Körper, wie in den meisten Selbstportraits Lassnigs nackt, stellt sich durch fehlende Kleidung und Frisur zwar auf eine Stufe mit dem kreatürlichen Zustand des Tieres, erreicht diesen aber nur unvollkommen: Der Hinterkopf fehlt, und die Konturen sind wie die Farbigkeit unbestimmter gestaltet als bei den Tieren. Das FISCHBILD, das wegen des vorhandenen Zeige-Gestus auch in die Gruppe der gestischen Bilder einzuordnen ist, zeigt eine eher gleichberechtigte Stellung von Mensch und Tier. Die Frau hält den querliegenden Fisch zwar mit den Zähnen fest, aber sie verbeißt sich nicht in ihn, sie verletzt ihn nicht. Ausgehend von der unteren rechten Bildecke führt der Blick über die linke Hand, deren Finger auf den Fischkopf zeigt, über den Körper des Fisches zur rechten Hand, deren Daumen und Zeigefinger fast eine Schwanzflosse umfassen und hinunter zur linken Bildecke. Wie ein Kreis, zusammengesetzt aus menschlichen Armen und Fisch, wirkt diese Komposition, in die sich auch die Rundung der oberen Zahnreihe einfügt. Eine Verbindung ohne gegenseitige Verletzung entsteht so, die Gorsen als positives Sinnbild des Geschlechtsverkehrs¹⁴⁴ gewertet hat. Allerdings erscheint diese Deutung vor dem Hintergrund des Arbeitsprozesses Lassnigs etwas zu metaphorisch.

Im Gemälde FLIEGEN LERNEN stellt sich die Frage, wer wem das Fliegen beibringt. Eine nackte Frau hält mit ausgestreckten Armen einen Vogel über ihren Kopf, der wie alle Tiere auf Bildern Lassnigs nicht wirklich wie ein lebendiges Wesen, sondern eher ausgestopft, künstlich oder wie ein Spielzeug aussieht. Hinzukommt, daß der Vogel aus dem Alter des Fliegenlernens längst hinaus ist. Die Flügel des Vogels sind erhoben, aber eine Bewegung ist nicht angedeutet. Der Eindruck der Statik wird nur dadurch abgemildert, daß sich die Mensch-Tier-Figuration an der rechten Bildkante befindet und bis zur linken noch ein Streifen freie Leinwand folgt. Der Vogel hätte Platz zum Fliegen, obwohl er von den Händen an Schnabel und Schwanzfeder auch mehr festgehalten als gestützt wird. Auffällig bei diesem Selbstportrait sind die fehlenden Augen, weswegen es auch in die Gruppe der veränderten Anatomie eingeordnet werden könnte. Durch die leichten Konturen und die dünn aufgetragene Farbe entsteht der Eindruck von Transparenz und Luftigkeit, zweier Dinge, die man mit Fliegen verbindet. Konrad Oberhuber bescheinigt den Tierbildern die Fähigkeit, mit einem Gegenüber eins zu werden, „d. h. mit dem eigenen Gefühl in das andere so einzudringen, daß erlebt werden kann, was im anderen lebt.“¹⁴⁵ Noch mehr mag das zwar auf die Verschmelzungen mit der Landschaft zutreffen, aber hier ist es auch nachzuvollziehen. Die nach oben gestreckten Arme, die an eine Bittstellung erinnern,

¹⁴³ vgl. Christa Murken (1990), S. 202

¹⁴⁴ vgl. Peter Gorsen (1985), S. 140

¹⁴⁵ Konrad Oberhuber (1988), S. 15

lassen den Schluß zu, daß der Vogel ein Sinnbild für den eigenen Wunsch zu fliegen bzw. es lernen zu können ist. Die zweite Assoziation ist wichtig, denn es kann auch um die Vorstellung gehen, wie es wäre, alles erlernen zu können, was man möchte, ohne immer wieder an natürliche oder künstliche Grenzen zu stoßen. Die leeren Augen könnte man dann als eine Art Körpergefühl der Vision interpretieren, die grenzenlose Möglichkeiten verspricht – wie das Fliegen selbst ein Symbol ist für grenzenlose Freiheit. Das vorletzte Beispiel schließlich, SELBSTPORTRAIT MIT SCHWEIN, macht, wie Arnulf Rohsmann erläutert, das Motiv der Identifikation noch deutlicher, durch einen Vergleich des ursprünglichen mit dem letztendlichen Titel: „Wahrscheinlich fühl ich mich als Schwein“ hieß das Selbstportrait zunächst, dann wurde es in „Selbstporträt mit Schwein“¹⁴⁶ umbenannt. Auf einem Spieß trägt eine nackte Gestalt einen Schweinskopf. Assoziationen an blutige Trophäen drängen sich auf. Der untere Teil des Gesichtes ist erkennbar, der obere verwischt, und der Hinterkopf fehlt auch hier. Der leicht geöffnete Mund läßt einen Ausdruck von Triumph oder Spott erahnen. Die Erinnerung an die Redensart ‚Den eigenen Schweinehund besiegen‘ stellt sich ein.

Auf eine ähnlich befremdliche Weise erotisch wie im Bild MIT EINEM TIGER SCHLAFEN geht es auch im letzten Selbstportrait zu, das in dieser Gruppe vorgestellt werden soll, dem schönsten Altersbildnis im Werk Maria Lassnigs, der FROSKÖNIGIN von 2000. Es ist auch in der modernen Kunst noch ungewöhnlich, den nackten älteren Körper in einem erotischen Zusammenhang zu zeigen, aber Maria Lassnig hat sich auch in den letzten Jahren immer wieder nackt dargestellt.

Die Szene ist friedlich und vor allem intim. Die lässig sitzende Frau hält ihre rechte Hand auf den Bauch. Die linke liegt auf dem Frosch, der zwischen ihren Schenkeln heraufkriecht und ihr Geschlecht verdeckt. Wie bei den vorher besprochenen Bildnissen ist auch der Frosch schärfer und naturalistischer gemalt als der weibliche Körper, und er ist ebenfalls weniger als Metapher zu lesen, sondern als Ausformung einer abstrakten Empfindung, die Lassnig dann auf der Leinwand zur Tierform gestaltet. Hier steigt etwas hoch, etwas Feuchtes, Fremdes, das von weit unten kommt, wie ein lange nicht mehr gefühltes Prickeln, über das die Frau sich wundert, das ihr auch ein bisschen unangenehm ist, bei dem sie aber selbst im hohen Alter noch weiß, wie sie es locken kann. Auffällig an der Komposition ist die Blickverbindung zwischen dem fast formatfüllenden Akt und dem Frosch. Dass ihr Gesicht verfremdet und die Augen nur in Schemen angedeutet sind, weist darauf hin, dass der Blick nach innen geht, das Bild etwas Inneres thematisiert, was die beiden allein unter sich ausmachen. Dafür spricht auch, dass ihre Arme den Bauch mit dem

¹⁴⁶ vgl. Arnulf Rohsmann, Klagenfurth (1988), S. 22

heraufkrabbelnden Frosch wie ein Rahmen umfassen, so als wollte sie das, was da passiert, ganz für sich alleine haben. In der Mund- und Stirnpartie findet sich das Grün des Frosches wieder. Das, worum es geht, spielt sich gleichermaßen im Unterleib und im Kopf ab. Mit über 80 Jahren weiß sie, dass man viele Frösche küssen muss, bevor ein Prinz darunter ist, und auch, dass man einige besser gleich an die Wand wirft. Aber hier in diesem stillen, auch farblich sehr vorsichtig gestalteten Moment wird gar kein Prinz erwartet. Das ist keine scheue Prinzessin, die alles küsst, was ihr Versprechungen macht. Da wartet keine naive Jungfrau auf den großen Held. Hier sitzt gelassen eine schon im humorvollen Titel genannte stolze „Froschkönigin“, die sich direkt mit dem Morastigen, Feuchten, das zwischen ihren Schenkeln lebt, auseinandersetzt. Auch etwas Mütterliches ist dabei, denn der Frosch kriecht hervor, als hätte sie ihn selbst geboren, wie auch Erotik etwas ist, das aus einem selbst kommt und das man erst teilen kann, wenn man mit sich im reinen ist.

Meistens erkennen mich die Leute aber trotzdem – veränderte Anatomie

In fast allen Selbstportraits Lassnigs, die wenigen rein naturalistischen ausgenommen, erscheint die Anatomie verschoben, zerstückelt, deformiert. Es ist bereits erläutert worden, daß diese Veränderungen auf die Innensicht zurückzuführen sind. Körperregionen, die nicht gefühlt werden, verschwinden im Bild, wie zum Beispiel im SELBSTPORTRAIT ALS PROPHET von 1967 (Abb. 22), in dem man noch die „meditierende Sitzhaltung“¹⁴⁷ eines hockenden Körpers erahnen kann, Taille und Bauch, Füße und große Teile des Kopfes fehlen ganz. Insa Härtel beobachtet, daß die Körperfragmente in sich und zueinander verdreht erscheinen: Das Becken mit deutlich erkennbarem Geschlecht sieht man von vorne, die Schultern und Arme aus rückwärtiger Perspektive und die Nasen- Mundpartie wiederum von vorn¹⁴⁸, so daß sich eine ganz eigene Form der figura serpentinata ergibt. Die segnend erhobenen Hände sind übergroß und naturalistischer als die übrigen Körperteile gemalt. Sie sind durch die Arme und die abstrahierte Schulterpartie verbunden. Das Gesicht besteht fast ausschließlich aus Nasenöffnung. Die Körperteile werden so dargestellt, wie sie sich mit geschlossenen Augen anfühlen, wie die Masse der

¹⁴⁷ Insa Härtel: Verkündung beunruhigender Wahrheiten. Maria Lassnigs Selbstporträt als Prophet (1967). In: Der Bürgermeister der Stadt Siegen/ FB4/ Kultur und das Museum für Gegenwartskunst Siegen (Hrsg.): Maria Lassnig. Körperporträts. Rubenspreis der Stadt Siegen 2002. Katalog anlässlich der Rubenspreisverleihung an Maria Lassnig und der Ausstellung im Museum für Gegenwartskunst Siegen vom 23.6.2002 – 1.9.2002, S. 47

¹⁴⁸ vgl. ebd., S. 47f

Oberschenkel oder die Nervenstränge des beanspruchten Rückens. Im extremsten Fall sind die Ergebnisse der Innenansichten abstrakte Bilder von Körpergefühlen.

Insa Härtel hat sich in ihrem Essay ausführlich mit dem prophetischen Charakter dieses Bildnisses beschäftigt und verweist auf die lange und spätestens seit der Renaissance geläufige Übertragung religiöser Vorstellungen auf die Figur des Künstlers im Selbstportrait.¹⁴⁹ Erinnert sei hier an das christomorphe Selbstbildnis Albrecht Dürers (1471 – 1528). Härtel definiert, die Figur des Propheten sei ein „traditionell einer westlich-männlichen Position zugeschriebener Ort der Selbstschöpfung, auch im Sinne einer Inszenierung als göttlich beauftragter Erlöser oder Märtyrer“, der sich in einer gesellschaftlichen Ausnahmestellung zum Wohl der Gemeinschaft befinde.¹⁵⁰ Sie verknüpft die ursprüngliche Vorstellung eines Propheten mit der Kunst Maria Lassnigs, indem sie erläutert, der Ausgangspunkt einer prophetischen Verkündigung sei die göttliche Eingebung, die auch mit einer Visionserfahrung, einer inneren Schau einhergehen könne. Nun bilde eine innere Schau wiederum auch einen Ausgangspunkt von Lassnigs ‚Body-Awareness‘ und ihren introspektiven Erlebnissen, auf die später noch ausführlich eingegangen werden wird. Den Unterschied zwischen den prophetischen Visionen und Lassnigs ‚innerem Sehen‘ sieht Härtel darin, daß Lassnigs ‚Sehen‘ im Zusammenhang eines Gewährwerdens des Körpers stehe.¹⁵¹ Sie kommt zu dem Schluß:

„In einer Mischung aus einer ‚Selbstaufklärung‘ der Künstlerin und einem Unterminieren künstlerisch beanspruchter Autorität hat in diesem Selbstportrait die immer schon beunruhigende Botschaft des Propheten auch die Form ihrer Generierung, Auslegung und Verkündigung affiziert. Die Künstlerin gibt ein Bild zu sehen, das eine prophetische Dimension zugleich postuliert und ad absurdum führt.“¹⁵²

Das Selbstportrait als Prophet macht aber auch deutlich, wie sehr sich bei Maria Lassnig die beiden Ebenen der Bildfindung und der selbstanalysierenden Arbeit an der gefundenen Form durchdringen. Es ist durchaus möglich, daß sie zunächst ganz profan ihre Körpergefühle darstellte, wobei sie Becken und Geschlecht, Schultern, Hände und Nase besonders deutlich spürte und die Partien dazwischen nicht. Wenn man die Körperhaltung einmal nachempfindet, was bei Lassnig immer hilfreich ist, merkt man, daß in einer hockenden Sitzposition mit erhobenen Armen die dargestellten Partien tatsächlich die sind, die man am deutlichsten fühlt. Atmet man dann noch durch die Nase, kann man die Konzentration auf die herausgestellten Partien sinnlich nachvollziehen. Und erst in der Gestaltung der Formen auf der Leinwand kann die Assoziation zum Propheten aufgekommen sein, da die Titelgebung wie schon erläutert oft im nachhinein stattfindet.

¹⁴⁹ vgl. ebd., S. 48

¹⁵⁰ vgl. ebd., S. 48

¹⁵¹ vgl. ebd., S. 50

Das ist die eine Ebene des Bildes. Gleichzeitig, und auch das wird einer so reflektierenden Künstlerin wie Maria Lassnig klar sein, erscheint sie auf einer zweiten Ebene tatsächlich als Prophetin. Als Künstlerin verkündet sie eine neue Möglichkeit, sich der menschlichen Figur zu nähern, und zwar über die Body-Awareness. Der Körper auf dem Bild ist ihre Vision, die in der typischen Körperhaltung eines Prophets erscheint, nicht die Prophetin selbst, denn das wäre nur ein illustrierendes Portrait, wie es für Maria Lassnig untypisch ist.

Es ist ebenfalls schon erwähnt worden, wie schwer es für die Künstlerin ist, die Erinnerungsbilder ihres eigenen Körpers ganz auszuschalten, so daß im Bild Innen- und Außenansichten zusammentreffen. Collagiert führt es zu Bildern wie dem PFINGSTSELBSTPORTRAIT. Wenn sich aber beide Ansichten fließend vermischen, entstehen neue Wesen, einige davon hat Lassnig ironisch als „Monster“ betitelt.

Für die BetrachterInnen ist es bei diesen Kreaturen durch die hohe Verfremdung schwierig, zwischen Innen und Außen zu unterscheiden.¹⁵³ Lassnig sagte 1995 über die „Monster“:

„Der Ausgangspunkt waren Körpergefühle, nur die Erinnerung ist wieder dazugekommen. Aber die Abstände zwischen Mund und Nase haben sich verschoben, weil im Gefühl manchmal Nase und Mund zusammengehen. Deshalb sehen sie wie Monster aus, weil man sich nicht spürt, wie man wirklich ist. Meistens erkennen mich die Leute aber trotzdem, weil die Abstände irgendwie doch stimmen.“¹⁵⁴

Ein Beispiel für diese Gruppe ist das Gemälde VIOLETTES MONSTER von 1964. Aus der linken unteren Bildecke taucht eine dunkelviolette Gestalt auf, man erkennt die Schultern, den Hals und ein Gesicht, das eine Mischung aus den Zügen Lassnigs und einer löwenartigen Schnauze ist, wie sie auch schon im SELBSTPORTRAIT ALS EINÄUGIGE beschrieben wurde. Die Augen sind geschlossen, die Nase wie witternd vorgeschoben. Ein etwas anderer Fall ist die ILLUSION VON DER VERSÄUMTEN MUTTERSCHAFT von 1998 (Abb. 23), die in diese Gruppe hineingenommen wurde, weil auch hier eine extreme Veränderung der Anatomie stattgefunden hat. Zu sehen ist eine nackte, sitzende weibliche Gestalt, zwischen deren angezogenen Schenkeln ein kleines weißes Wesen hervorkriecht. Ob es wirklich ein Akt des Gebärens ist, wie der Titel impliziert, ist nicht eindeutig. Zum einen läßt sich im Gesicht der Mutterfigur keinerlei Anstrengung oder Schmerz erkennen. Zum anderen sind die Gliedmaßen des Kindes so undifferenziert dargestellt, daß es durchaus sein kann, daß die vorgestreckte linke Extremität kein vorgreifender Arm ist, der bei einer normalen Geburt auch eng an den Körper gepreßt wäre, sondern ein Fuß. Möglich wäre auch, daß das Kind nicht aus dem Mutterleib hervorkommt, sondern in ihn

¹⁵² ebd., S. 52

¹⁵³ vgl. Hanne Weskott (1995), S. 24 sowie Wolfgang Drechsler, Klagenfurt (1999), S. 26f

¹⁵⁴ Maria Lassnig (1995), hier zitiert nach Hanne Weskott (1995), S. 80

zurückkriecht. Auch die nach innen gewandten Handflächen der Mutter deuten eher eine Bewegung zu sich hin als von sich weg an. Der Körper der Mutter ist in den Proportionen relativ naturalistisch dargestellt, der Kopf allerdings erscheint völlig deformiert. Der Hinterkopf fehlt ganz, und die Wangen sind weit ausgedehnt. Die Gesichtsteile sind noch einmal in sich verschoben. Die auffälligste Veränderung am dargestellten Körper aber ist die gewählte Farbigkeit. Bunt schillernd ist die Mutterfigur gemalt, könnte man das Rot der aufgeblähten Wangen noch als Anstrengung deuten, gehört die restliche Farbigkeit eindeutig in den Bereich der Innenansichten. Das verbindet dieses Gemälde zum Beispiel mit dem SELBSTPORTRAIT ALS EINÄUGIGE oder auch mit VIOLETTES MONSTER. Die Farbgebung, auf die auch noch einmal in einem gesonderten Abschnitt eingegangen wird, ist für Lassnig neben der Form ein Mittel, um ihre Körperempfindungen darzustellen. Obwohl in den meisten Selbstportraits Lassnigs die Darstellung der tatsächlichen Physiognomie zugunsten eines subjektiven Gesichtsempfindens zurücktritt, bleibt eine gewisse Ähnlichkeit erhalten. Und selbst die Arbeiten, bei denen man das Modell nicht erkennt, entsprechen im Grunde dem konventionellen Anspruch eines Portraits: Ein im Sinne der klassischen Physiognomik gemaltes Individualbildnis soll ja die Individualität herausstreichen, und das geschieht bei Lassnig in extremer Weise. Diese Bilder zeigen nicht nur ihre Individualität, sondern ganz subjektivistisch ihr ureigenstes Empfinden, so daß die äußere Erscheinung zurücktritt. Problematisch ist nicht das Konzept der body-awareness an sich, die den BetrachterInnen in manchen Arbeiten den Zugang verwehrt, sondern die Tatsache, daß man davon wissen muß, um die Arbeiten richtig lesen zu können. Das ist auch der Vorwurf, den man Lassnig machen kann, daß diese extreme Subjektivität auf BetrachterInnen, die auf keine Hintergrundinformationen zurückgreifen, willkürlich wirken kann. Auf diesen Punkt soll in dem Kapitel über Subjektivität, Objektivität und Wissenschaftlichkeit noch näher eingegangen werden.

Mythologie wider Willen – über mythologische Assoziationen

Das Kapitel der mythologischen Darstellung, zu denen Gemälde wie WOMAN LAOKOON von 1976 (Abb. 24), GANYMED von 1984¹⁵⁵ oder SETZLINGE von 1983¹⁵⁶ gehören, soll kurz gehalten werden, da die Götter- und Sagengestalten keine Personifikationen der

¹⁵⁵ Anm.: In diesem Gemälde ist allerdings kein Selbstportrait zu erkennen, weswegen es hier auch nicht näher besprochen wird.

¹⁵⁶ Anm.: In diesem Gemälde sieht Gross den griechischen Daphne-Mythos aktualisiert. Nicht der heile Mensch vollziehe die Verwandlung, sondern ein versehrter als Symbol für die schöpferische Kraft der Künstlerin, die gelernt habe, sich in einer feindlichen Welt zu behaupten. vgl. Sigrun Paas: Maria Lassnig, Abb. 374, Setzlinge. Text zum Katalogteil im Kapitel Fron oder Aufbruch. In: Werner Hofmann: Eva und die Zukunft. Das Bild der Frau seit der Französischen Revolution. Katalog zur Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle vom 11.7.1986 - 14.9.1986. München (1986), S. 435

Körpersensationen sind¹⁵⁷, sondern literarische Assoziationen, die im nachhinein durch die Titelgebung stattfanden. „Ich hab (...) eher wissenschaftlich gearbeitet als (...) mythologisch, was zum Beispiel der Gorsen herausliest. Ich hab mich überhaupt nie mit Mythologie befaßt, sondern nur für das, was mich als Formales interessiert hat.“¹⁵⁸ sagt Lassnig 1980. Zwei Jahre später formuliert sie: „Mythologie wider Willen. Ich arbeite, oder bilde es mir ein, wie ein Wissenschaftler oder wenigstens Forscher, und heraus kommt Mythologie.“¹⁵⁹ 2000 bekräftigt sie ihr Desinteresse an Mythologie in einem Gespräch über das Gemälde WOMAN LAOKOON: „Ich fang nicht an mit dem mythologischen Thema, aber wie ich dann dreiviertel fertig war mit dem Bild, hab ich gemerkt, daß es dorthin zieht, ich habe starke Bewegungen gemacht und dann ist die Taufe so ausgefallen: Laokoon.“ Das erwähnte Selbstportrait, das trotz des mythologischen Titels an der dargestellten Physiognomie als Selbstbildnis zu erkennen ist, könnte auch in die Gruppe der Portraits mit Tieren oder der gestischen Portraits eingeordnet werden.¹⁶⁰ Nach der gerade zitierten Aussage Lassnigs geht es hier nicht um Laokoon, sondern wieder um Körpergefühle, und man muß das Bild im Hinblick darauf untersuchen. Dargestellt ist eine nackte, ältere Frau, die sitzend mit einer Schlange ringt. Zwischen ihren weitgeöffneten Knien hindurch sieht man direkt auf ihr Geschlecht, was ihre Nacktheit noch betont. Das Gesicht zeigt einen müden bis neutralen Ausdruck, der Kopf ist leicht zurückgelegt, der Mund geöffnet, die Augen halb geschlossen. Anstrengung oder Panik lassen sich nicht ablesen. Ähnlich wie bei dem bereits besprochenen SELBSTPORTRAIT MIT STAB wirkt die Frau nicht schutzlos, sondern eher martialisch, ursprünglich. Da sich das Körpergefühl immer an den Stellen zeigt, an denen die Außensicht in die Innensicht wechselt, fällt zuerst auf, daß der Hinterkopf wie üblich fehlt. Der rechte Arm ist in der Elle unterbrochen. Aus der linken Schulter der Frau wächst ein dritter Arm, der am Ellenbogen abbricht, was wie in einem Comic oder einer mittelalterlichen Simultandarstellung den Eindruck von schneller Bewegung vermittelt, die Lassnig im Gespräch ja auch erwähnt hatte. Thema des Bildes ist keine ruhende Körperempfindung in einem bestimmten Organ, sondern die Empfindung der raumgreifenden Bewegung mit den Armen. Womöglich wurde die Schlange erst im erwähnten letzten Drittel des Arbeitsprozesses eingefügt. Die Assoziation zu Laokoon, die sicher auch durch die Serpentinata-ähnliche Drehung des Oberkörpers

¹⁵⁷ Anm.: So sieht es Marie Luise Sternath-Schuppanz, S. 33

¹⁵⁸ Maria Lassnig in: Elisabeth und Gustav Ernst und Gerda Fassel, S. 24

¹⁵⁹ Maria Lassnig (2000), S. 80

¹⁶⁰ Anm.: Ein Foto (Abb. 34) zeigt Maria Lassnig 1979 im Grunewald umgeben von drei Gemälden: FLIEGEN LERNEN, WOMAN LAOKOON und EINEN HUND BESITZEN, was vermuten läßt, daß auch sie diese Bilder als zusammengehörig verstanden hat, zeigen sie doch drei mentale Tätigkeiten: Besitzen, Auseinandersetzen und Wollen.

hervorgerufen wurde, eröffnet ein anderes, eher feministisches Feld der Interpretation durch die Übertragung eines männlichen Topos auf eine weibliche Figur.

In diesem Zusammenhang soll eine These Jan Bialostockis vorgestellt werden, die sich mit der Frage nach der Verwendung von Rahmenthemen und mythologischen Bildern befaßt. Maria Lassnig mag literarischen Assoziationen gefolgt sein, als sie Laokoon oder Samson in ihren Bildern erkannte, aber sie bedient sich auch aus der Ikonographie, wenn sie nicht explizit im Titel darauf hinweist, wie man zum Beispiel an der Denkerpose der sitzenden Figur im schon beschriebenen *DOPPELSELBSTPORTRAIT MIT KAMERA* erkennt. Wenn sie aber nicht bewußt Elemente der Kunstgeschichte zitiert, wie kommt sie dann zu diesen Formen? Wie kommt die Mythologie ins Bild, wenn sie selbst daran angeblich kein Interesse hat?

Bialostocki geht aus von einem Arsenal ursprünglicher Bilder aus und meint damit visuelle Bilder, die tief in der Vorgeschichte des menschlichen Geists verwurzelt sind und die je nach Epoche und Persönlichkeit der Künstlerin/des Künstlers individuell abgewandelt werden.¹⁶¹ Bialostocki:

„Die Vorstellung der Künstler neigte zur Rückführung des neues Bildwerkes auf die traditionelle ikonographische Formel, die ihr am nächsten kam und eine Ähnlichkeit in der Anordnung der visuellen Elemente, aber auch in bezug auf Funktion und seelische Stimmung aufwies. Ein existierendes Bild zieht wie ein Magnet neu entstandene verwandte ikonographische Formen an sich und zwingt sie zur Angleichung. Wir können dann also nicht nur von einem ‚Beharrungsvermögen‘ ikonographischer Typen sprechen, sondern auch von einer Erscheinung, die wir als ikonographische Schwerkraft bezeichnen dürfen.“¹⁶²

Jede Künstlerin/ jeder Künstler wird bei ihrer/ seiner Arbeit nicht nur durch persönliche und biographische Einflüsse geprägt, sondern auch durch die ‚ikonographische Schwerkraft‘, in der sie/ er sich bewegt und die ihren/ seinen gesamten kulturellen Hintergrund umfaßt. So liegt es nahe, daß Maria Lassnig, als sich die Form der Schlange und die der mehrfach gedrehten Figur mit stark akzentuierten Gesten auf dem Bild zu formen begann, automatisch eine Assoziation suchte und Laokoon fand, weil diese Ikonographie zu ihrem kulturellen Hintergrund gehört, ohne daß sie sich bei Entstehung des Bildes dessen bewußt gewesen sein muß. Vielleicht hätte ein indischer Künstler bei einem ähnlichen Bild die Göttin Shiva assoziiert. In *DIE GUTE HIRTIN* von 1999 und *SAMSON* von 1983 bedient sie sich der christlichen Ikonographie und in *LETZTER TANGO* aus demselben Jahr oder *DIE SINNE* von 1996 der klassischen Ikonographie des Toten als Knochenmann, wie er seit den Totentänzen des 15. Jahrhundert obligatorisch ist. Bei dem *DOPPELSELBSTPORTRAIT MIT KAMERA* muß es gar nicht so sein, daß die sitzende Figur bewußt an die Ikonographie der *MELENCHOLIA* anschließt, auch wenn dies bei einem

¹⁶¹ vgl. Jan Bialostocki, S. 145

Künstlerinnenselbstportrait nahe liegt. Es kann aber auch sein, daß Maria Lassnig eine Körperhaltung malte, die Versunkenheit ausdrückte und sich dann auf diese Ikonographie zurückgriff. Wäre es in unserer Kultur so, daß nachdenkliche Menschen die Hände in die Hüften stützen und gäbe es eine Ikonographie, die diese Geste verinnerlicht hat, wäre sie vielleicht auf diese Körperhaltung gekommen.

Für die Bilder von außerordentlicher großer menschlicher Bedeutung wie z. B. den Reiterhelden, Opferszenen, der Epiphanie oder einer ruhenden nackten Frau schlägt Bialostocki den Begriff „Rahmenthemen“ vor¹⁶³, die er in eine Verwandtschaft mit Carl Gustav Jungs (1875–1961) Archetypen einordnet, da die psychologische Interpretation der Ikonographie am Rande der Tiefenpsychologie entstanden sei.¹⁶⁴

Jung erläutert die „mythenbildenden Strukturelemente“:

„Im Traum sowohl wie in den Produkten der Psychose haben sich zahllose Zusammenhänge ergeben, die man nur mit mythologischen Ideenverknüpfungen parallelisieren kann (...). In Tat und Wahrheit aber wurden typische Mythologeme gerade bei Individuen beobachtet, wo dergleichen Kenntnisse ausgeschlossen waren und wo sogar eine mittelbare Ableitung aus möglicherweise bekannten religiösen Vorstellungen oder aus Figuren der Umgangssprache unmöglich war. Solche Ergebnisse nötigen zur Annahme, daß es sich um ‚autochthone‘ Wiederentstehungen jenseits aller Traditionen handeln müsse, mithin um das Vorhandensein von ‚mythenbildenden‘ Strukturelementen der unbewußten Psyche.“¹⁶⁵

Anfangs, so Bialostocki, habe Jung den Begriff des ‚Urbildes‘ verwendet, der alle mythologischen, legenden- und märchenhaften Motive umfaßt habe und der grundlegende abgekürzte Metaphern allgemeiner menschlicher Situationen und Konflikte verkörpere. Seit 1927 habe er dann vom „Archetypus“ gesprochen. Darin sammelten sich Elemente des kollektiven Unbewußten, das außer Reichweite des menschlichen Verständnisses liege.¹⁶⁶

Jung: „Der Archetypus an sich ist ein psychoider Faktor, der sozusagen zu dem unsichtbaren, ultra-violetten Teil des psychischen Spektrums gehört.“¹⁶⁷ Der Archetypus drückt sich nach Bialostocki durch Elemente des psychischen Lebens aus und kristallisiert sich in Form des archetypischen Bildes, er dringe in das Unbewußte ein und übe dort einen besonders magischen Einfluß aus. Er fessele das bewußte Elemente der Psyche, die Vorstellungskraft.¹⁶⁸ Solche archetypischen Grundmotive seien zum Beispiel das Böse, das durch einen Drachen oder eine Schlange verkörpert werde oder der Konflikt zwischen menschlichen und unmenschlichen Mächten, der sich im Kampf des Menschen mit einem

¹⁶² ebd., S. 146

¹⁶³ vgl. ebd., S. 147

¹⁶⁴ vgl. ebd., S. 150

¹⁶⁵ C.G. Jung: Zur Psychologie des Kind-Archetypus. In C.G. Jung, K. Kerényi: Die göttliche Kunst. Amsterdam-Leipzig (1940), hier zitiert nach Jan Bialostocki: Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft. Köln (1981), S.150

¹⁶⁶ vgl. Jan Bialostocki, S. 151

¹⁶⁷ C.G. Jung: Theoretische Überlegungen zum Wesen des Psychischen. Von den Wurzeln des Bewußtseins. Band 8, Zürich (1954), S. 497ff

Ungeheuer manifestiere. Bialostocki nennt als Beispiele Mithras, Herkules, Perseus und den hl. Georg.¹⁶⁹ Laokoon könnte man hinzufügen. Archetypen, stellt Bialostocki klar, seien keine ererbten Bilder, sondern ständige Umformungen der Psyche, die „aus dem in der menschlichen Erinnerung aufbewahrten Stoff gemäß regulierenden Prinzipien, die dem Unbewußten innewohnen, analoge Bilder schaffen.“¹⁷⁰ Weil der Mensch diese Bilder schafft, anstelle sich mit den Dingen selbst auseinanderzusetzen, schlägt Ernst Cassirer vor, ihn nicht als ein ‚animal rationale‘, sondern als ein ‚animal symbolicum‘ zu definieren.¹⁷¹ Die gleichen Symbole treten laut Bialostocki sowohl als geistige Produkte des individuell Unbewußten als auch im kollektiv Unbewußten in Erscheinung und nehmen schließlich in der Kunst, in Mythen, Religion oder Legenden Gestalt an.¹⁷² Maria Lassnigs Kunst speist sich wie jede Kunst aus mehreren Quellen, die sie beeinflussen bzw. determinieren: dem individuell Unbewußten, dem kollektiv Unbewußten, dem kulturellen Hintergrund, der persönlichen Biographie und Bildung, der psychischen Befindlichkeit und schließlich dem, was Kandinsky den ‚inneren Klang‘ genannt hat und der in einem eigenen Kapitel behandelt wird.

Anekdoten und Narration – über die szenischen Bilder

Die Gruppe der szenischen Bilder, zu denen die Gemälde KÜCHENSCHÜRZE ODER DIE EINGEZWÄNGTE von 1993 (Abb. 25), ILLUSION VON DEN VERSÄUMTEN HEIRATEN II von 1998 (Abb. 26), MUTTER UND TOCHTER von 1969 oder DIE LEBENSQUALITÄT von 2001 (Abb. 27) gehören, wird auch bei den abschließenden Überlegungen dieser Arbeit und der Frage nach Narration im Werk Lassnigs noch eine Rolle spielen. Lassnig schließt trotz der mitunter erzählerischen oder ironischen Titel jede narrative Bedeutung ihrer Werke aus.¹⁷³ Ausgenommen sind jene Gemälde, die entstanden „(...) wenn die Eindrücke, Erlebnisse und Erfahrungen, die von der Außenwelt her auf die Künstlerin einwirkten, stärker waren als ihre Sublimierungskraft, vehementer waren als ihre ansonst so ausgeprägte Begabung, Außenerlebnisse in Innenerlebnisse zu verwandeln und diese wiederum in Malerei umzusetzen.“¹⁷⁴

¹⁶⁸ vgl. Jan Bialostocki, S. 151f

¹⁶⁹ vgl. ebd., S. 152

¹⁷⁰ Jan ebd., S. 152

¹⁷¹ vgl. Ernst Cassirer: *An Essay on Man. An Introduction to a Philosophy of Human Culture*. New Haven (1944). Hier zitiert aus Jan Bialostocki, S. 152

¹⁷² vgl. Jan Bialostocki, S. 153

¹⁷³ vgl. Georg Reinhardt: *In der Linie den Körper erfüllen*. In: Hanne Weskott (1995), S. 150

¹⁷⁴ Wolfgang Drechsler (1985), S. 13 sowie Alfred Welti, S. 51

Solch ein stärkeres Erlebnis war der Tod ihrer Mutter, die die Künstlerin im Gemälde MUTTER UND TOCHTER thematisierte. Etwa zehn Jahre später sagte Maria Lassnig, anekdotisch würden ihre Bilder dann, wenn sie sie eilig male und schnell ein Ergebnis haben wolle.¹⁷⁵ Zu sehen ist, umgeben von allerlei Gestalten auf einer Decke im Gras liegend, ein Körper, aus dessen Bauch Gras wächst, und ein angeschmiegener zweiter, den die erste Figur im Arm hält. Es ist kein Beweinungsbild im konventionellen Sinne, die erste Figur scheint zu lächeln und auch die zweite wirkt eher friedlich als schmerzerfüllt. Rund um die beiden aber erscheinen verzerrte, deformierte Gestalten und einzelne Körperpartien, die wie z. B. eine Hand mit Armbanduhr aus dem Rasen auftauchen, Inside-Ansichten, die man durchaus als eine Reihe von Selbstportraits werten kann. In der Nähe der Mutter ist die Tochterfigur fast naturalistisch dargestellt, je weiter sich die anderen von dem Mutter-Tochter-Idyll entfernen, desto verzerrter werden sie.

Ganz anders, aber doch zur selben Kategorie gehörend, sind die anderen beiden Beispiele. In der ILLUSION VON DEN VERSÄUMTEN HEIRATEN II ist der nackte Oberkörper einer älteren Frau dargestellt. Von der Körperhaltung her kann man vermuten, daß sie halb aufgerichtet auf Kissen gestützt liegt. Mit erhobenen Armen stemmt sie einen liegenden und nur als Umrißskizze erscheinenden rauchenden Mann über ihren Kopf. Vielleicht will sie ihn wie schweren Ballast abwerfen. Der Blick der Frau ist erhoben, aber nicht zu dem Mann, sondern in unbestimmte Ferne über die BetrachterInnen hinweg. Der Mund ist geschlossen, der Gesichtsausdruck unbestimmt – im Gegensatz zu dem des Mannes, der einen selbstgefälligen und zufriedenen Eindruck macht. An den Zügen der Frau erkennt man das Selbstportrait der Künstlerin. Lassnig sagte 1999 über dieses Gemälde, das sie selbst in eine Serie von „drastischen Bildern“ einordnet: „Die Drastik ist eine Vereinfachung (...) all dessen, was man müde geworden ist (...) zu betrachten. (...) Die drastischen Bilder sind die, die unverblümt zugeben, daß jede Empfindung auch mit einem Bild begleitet wird.“¹⁷⁶

Auch in KÜCHENSCHÜRZE ODER DIE EINGEZWÄNGTE ist sie gleich zu identifizieren. Die weibliche Figur beugt sich aus der rechten unteren Bildecke kommend weit zum linken Bildrand und sieht die BetrachterInnen, was selten ist, von unten direkt an. Die Frau ist eingezwängt in eine abstrakte Farbfläche, die in Höhe der Taille beginnt und sich nach oben fortsetzt, wo sie sich verjüngt und in Richtung des Kopfes abknickt. Es scheint, als könne die Frau in dieser Apparatur auf dem Bauch liegend hin und her schaukeln, sich aber

¹⁷⁵ vgl. Maria Lassnig (2000), S. 97

¹⁷⁶ Maria Lassnig o. J., hier zitiert nach Markus Mittringer: Das Wiener 20er Haus ehrt Maria Lassnig mit einer Retrospektive. Empfindung als Widerstand. In: Der Standard vom 26.3.1999. Wien (1999), o. P.

nicht befreien, denn ihre Arme hören an den Ellenbogen auf, was den Eindruck erweckt, sie seien in der Gerätschaft eingeklemmt. Der ironische Titel findet keine Widerspiegelung im Gesichtsausdruck, der weder amüsiert ist, noch, als Kontrast zum Titel, panisch oder ärgerlich. Gemeinsam ist diesen drei Beispielen, daß hier keine Körpergefühle wie in den bisherigen Kategorien dargestellt werden, sondern situative und emotionale Zustände: Im ersten besprochenen Gemälde ist es die Trauer um die Mutter bzw. die Erinnerung an die Innigkeit der Beziehung zu ihr. Das zweite Bild behandelt die Reflektion über mögliche Beziehungen, in denen die Frau womöglich den Hauptteil der Last tragen müßte und in der es sich der Mann, der doch nicht richtig präsent und kein vollwertiger Partner ist (angedeutet durch die skizzenhafte Darstellung und die geringere Größe im Bild), auf Kosten der Frau gutgehen läßt. Im dritten schließlich könnte man zwar sehr plakativ vom Körpergefühl einer kneifenden Küchenschürze sprechen, was die Abstraktion erklären würde, aber näher liegt es doch zu vermuten, daß die Schürze ein Symbol ist für lästige, ständige Pflichten.

LEBENSQUALITÄT von 2001 ist das eher untypische Gemälde einer Schwimmerin, die von einem Fisch ins Bein gebissen wird. Es thematisiert die Darstellung von Körpergefühlen nur sehr peripher, erkennbar an dem fehlenden Haar und der deformierten Schulterpartie. Der restliche Körper ist zwar mit dicken Pinselstrichen und seiner bunten Farbgebung abstrahiert, bildet aber doch eine Einheit, anders als z. B. beim SELBSTPORTRAIT ALS EINÄUGIGE oder beim PFINGSTSELBSTPORTRAIT, wo die Anatomie völlig in sich verschoben erscheint bzw. mit abstrakten Farbflächen collagiert wird. Die Szene auf diesem Gemälde, das durch die eng zusammenstehenden Augen und die Mundpartie als Selbstportrait Maria Lassnigs zu erkennen ist, läßt sich in zwei Bereiche einteilen: den oberen über der Wasserlinie, der ungefähr ein Fünftel des Bildformates ausmacht und den unteren unterhalb der Wasserlinie. Beide sind scharf getrennt durch die Farbgebung – Weiß oben und Grüntöne unten –, wobei der Körper der Schwimmerin die Farben umgekehrt aufgreift: In Hals und Schultern finden sich unter anderem auch Grüntöne und an den Beinen und am linken Fuß der Figur auch Weiß. Von der Schärfe her ist die Figur nicht geteilt, sie erscheint unter Wasser kaum verschwommener als darüber. Die Frau hält in ihrer linken Hand ein Rotweinglas und hebt die andere mit der Handfläche leicht nach oben. An einigen grünen Farbstrichen erkennt man, daß sie die Hand gerade aus dem Wasser gehoben haben muß. Außer dem bissigen Fisch sieht man am unteren Bildrand ein gesunkenes Schiff und weiter rechts drei rechteckige Elemente, die ein tieferliegendes Schiff oder ein versunkenes Gebäude andeuten. Lebensqualität, so könnte man aus dem Titel ableiten, bedeutet zu feiern, obwohl einem das Wasser sinnbildlich und hier im Bild sprichwörtlich bis zum Hals steht, obwohl schon manches versunken ist und auch obwohl

man sich nicht immer wie ein Fisch im Wasser fühlen kann, weil es auch da bissige Zeitgenossen gibt. Möglicherweise hat sich Lassnig, die selbst eine begeisterte Schwimmerin ist und noch im Interview 2000 berichtete, daß sie im Sommer regelmäßig in der Donau bade, hier satirisch über den Kunstbetrieb geäußert, über die Epigonen und kleinen Fische, die versuchen, auf ihre Kosten Karriere zu machen, ein Thema, das sie in diesem Jahr noch öfter beschäftigt hat und das auch in Gemälden wie PROFITANSKIS (ABB. 28) oder IDEENFISCHER (Abb. 29) dargestellt ist.

Auf PROFITANSKIS sieht man drei Figuren. Die größere, die die Züge Maria Lassnigs trägt, hockt in der rechten unteren Bildecke. Ihr Gesicht und ihr Oberkörper sind in Grüntönen gehalten, ihr Unterleib in rot und Rosatönen. Die rechte, relativ naturalistisch dargestellte Hand hält sie über ihr Geschlecht, wobei unklar bleibt, ob sie es verdeckt oder masturbiert. Sie sieht die Betrachterin direkt an. Ihr Kopf ist oben abgeflacht, so daß die Form eines Tonkrugs entsteht. Aus diesem Kopfgefäß flattern Vögel, die sich, je weiter sie sich nach oben vom Kopf entfernen, immer kleiner, blasser und abstrakter werden. In der linken Bildhälfte steht eine Rückenfigur in klassischer Stand- Spielbeinpose, die farblich dem Oberkörper Lassnigs entspricht. Die Beine sind deutlich zu erkennen, der Oberkörper aber wird zu einer abstrahierten Form, die von rechts gesehen fast an ein schräg stehendes Dollarzeichen erinnert. Ihr Bauch ist prall nach vorne gewölbt wie bei einer Schwangeren, während der Bauch der hockenden Figur schlaff über ihrer Hand liegt. Auf ihren Schultern sitzt eine kleinere, gelblich grüne Figur, die mit einem Schmetterlingsnetz die Vögel, die aus Lassnigs Kopf fliegen, einfängt. In diesem Gemälde fließt beides zusammen: die Darstellung von Körpergefühlen und eine szenische Situation. Möglicherweise hat sich Lassnig auch vom Begriff der ‚Kopfgeburt‘ inspirieren lassen. Die Assoziation kommt auf, weil der rötliche Unterleib so betont ist und die Handhaltung etwas zurückzuhalten scheint, während die anonyme Trägerfigur einen hochschwangeren Leib präsentiert. Dadurch, daß die hockende Figur unten rechts wesentlich größer dargestellt ist, ein Gesicht hat und die Betrachterin auch noch direkt ansieht, liest man das Gemälde automatisch in einem Kreis, der rechts unten anfängt und über die Vögel, das Schmetterlingsnetz, den schwangeren Bauch bis hin zu den Füßen der linken Figur geht. Dort stoßen nun zwei extreme Positionen von Kunstverständnis aufeinander: die klassischste aller Fußstellungen und daneben der biomorph in sich verschobene, introspektiv geschaute Unterleib Maria Lassnigs. Die Künstlerin, die auch im Interview erwähnt hat, wie sehr es sie ärgert, daß jetzt alle von Körperkunst reden, obwohl sie sich damit relativ unbeachtet schon seit Jahrzehnten beschäftigt, hat ihr Gesicht nicht wirklich wütend gemalt, sondern eher müde, enttäuscht duldend. Sorgen machen muß sie sich nicht: Die Vögel, die nahe bei ihrem Kopf noch völlig deutlich sind, sprich die künstlerischen Ideen, die sie gehabt hat, erscheinen

oben am Netz nur noch blass und unbestimmt, und die Figuren, die das geistige Potential so gerne stehlen möchten, die sich aber, statt selbst etwas hervorzubringen, zu gebären, von der traditionellen Kunst ‚tragen‘ lassen und mühsam neue Ideen stehlen, enden doch nur wieder in epigonalen Vorstellungen.

Die „Ideenfischer“ aus dem selben Jahr lassen ihr Opfer, das wiederum Lassnigs Züge trägt, schon wesentlich derangierter zurück. In der Mitte des Bildes liegt eine Figur wie gekreuzigt mit weit ausgestreckten Armen. Der androgyne Oberkörper mit dem deutlich hervortretenden Rippenbogen erinnert ebenso wie die ungewöhnliche Perspektive, die die Figur von schräg oben zeigt, an die BEWEINUNG CHRISTI von Andrea Mantegna (1431 – 1506) um 1500. Augen und Mund sind geöffnet wie bei einer Leiche. In den beiden oberen Ecken befinden sich abstrahierte Figuren, deren vorgezogene Schnauzen entfernt an Farbtubenöffnungen erinnern. Diese Form assoziiert Lassnig offenbar mit etwas eindeutig Negativem, denn ähnliche Formen finden sich auf den Gemälden WAR LORD I und II von 1996 sowie DIE OBEREN UND DIE UNTEREN von 1997 (Abb. 30). Beide „Ideenfischer“ sind mit dünnen Farblinien mit der liegenden Figur verbunden. An der Stelle, wo die Linien in deren Bauch ein bzw. austreten, ist die ansonsten stark farbige Figur weiß. Die beiden saugen ihr zusammen mit einem hellvioletten Schemen unterhalb der rechten Eckfigur die Farbe aus dem Leib. Eine ähnliche hellviolette geisterhafte Figur findet sich auch auf dem Gemälde ERNIEDRIGTE UND BELEIDIGTE von 2002 (Abb. 31), das ebenfalls in diese Gruppe gehört, wenn man in dieser Darstellung von einem Selbstportrait ausgeht, die drei unteren stark abstrahierten Figuren tragen zumindest entfernt die Züge Maria Lassnigs.

Es scheint so zu sein, daß Lassnig in den letzten Jahren doch eine gewisse Verbitterung empfand und diese auch künstlerisch umsetzte.

Selbstportraits wie DIE SANDUHR von 2001 (Abb. 32) oder DIE MÜDE TURNERIN 2000 (Abb. 33), die formal stark an das SELBSTPORTRAIT ALS EINÄUGIGE erinnert zeigen eine resignierte Maria Lassnig, die auch schon mal mit dem Tod tanzt wie in LETZTER TANGO. Dennoch ist das Spätwerk nicht das einer müden, frustrierten Künstlerin, die mit ihrem Schicksal hadert. Die späten Fußball-Bilder wie COMPETITION I von 1999 oder FUSSBALLERIN von 1998 zum Beispiel sind voller Witz und Vitalität.

Eine grelle Stimme seelischer Konflikte – über die Gestik

Wie mehrfach erwähnt, ist der Gesichtsausdruck in den meisten Selbstportraits Lassnigs neutral. Da meistens kein gegenständlicher Hintergrund vorhanden ist, kann man die

Stimmung auch nicht aus einer Situation ableiten. Manchmal aber läßt sich die dargestellte Befindlichkeit an der Gestik und der Körperhaltung ablesen.

In der österreichischen Kunst steht das „unmittelbare[s] physische[s] Sprechen mit dem menschlichen Körper“¹⁷⁷ laut Bürgi seit der Jahrhundertwende in der Tradition von Körpererprobung und expressiver Selbstdarstellung.¹⁷⁸ Der Körper habe sich seit Beginn des Jahrhunderts vom „Träger elegischer Gebärdenspiele“ zur „grelle[n] Stimme seelischer Konflikte“ gewandelt.¹⁷⁹ Bei Schiele (1890 – 1918) habe sich der Körper schließlich als Medium einer neuen Zeichensprache¹⁸⁰ durchsetzen können, eine Tradition, auf die jetzt das Werk Maria Lassnigs aufbaut.

Eines der deutlichsten Bilder dieser Körpersprache ist SPRECHZWANG von 1980. Von rechts beugt sich eine nackte Gestalt in den ansonsten leeren Bildraum. Ihr Gewicht liegt auf dem vorgestellten rechten Bein, von dem man einen Oberschenkel sieht, ihr linker Arm ist bis kurz über den Ellenbogen zu sehen, der Rest wird von der Bildkante abgeschnitten. Von der Körperhaltung her könnte es so sein, daß sie sich außerhalb des Bildes irgendwo festhält oder daß die Stellung nur ein Moment in einer Bewegung ist, denn das Körpergewicht ist stark nach vorne verlagert, so daß eine reale Person diese Haltung nicht lange einnehmen könnte. Der Kopf, dem wie üblich der Hinterkopf fehlt und der kurz über den Augen abgeschnitten ist, ist leicht zurückgelegt. Der Mund, in den die BetrachterInnen, da sie sich auf gleicher Höhe befinden, direkt hineinsehen, ist weit geöffnet. Mittel- und Zeigefinger der rechten Hand sind etwa bis zur Zunge in den Mund gesteckt, als sollte künstlich ein Brechreiz hervorgerufen werden. Die restlichen Finger bilden eine Faust. Dieses Selbstportrait wird in unmittelbarem Zusammenhang mit der Professur gesehen, die Lassnig im gleichen Jahr antrat. 1981 sagte sie darüber: „Die Professur auszuüben ist die ärgste Vergewaltigung, die einem freien Maler passieren kann. Er muß sich dazu vergewaltigen, sich selber in die eigenen Anfangsstadien zurückzuschrauben, um zu erkennen, wie man stufenweise vorgehen kann.“¹⁸¹ Aber auch ohne diese Hintergrundinformation, und das zeichnet diese Gruppe von Bildern aus, erkennt man sehr schnell, daß hier jemand einer Situation ausgeliefert ist, die ihm Übelkeit verursacht. Der direkte Blick in den Mund, der die Betrachterin / den Betrachter zu verschlingen scheint, betont die Bodenlosigkeit des Ekels so, wie die sehr unbequeme Haltung des aufgerissenen Kiefers den Zwang verdeutlicht.

¹⁷⁷ Bernhard Bürgi: Zur Ausstellung. S. 3

¹⁷⁸ vgl. ebd., S. 3

¹⁷⁹ Bernhard Bürgi: Körperzeichen. S. 17

¹⁸⁰ vgl. ebd., S. 20

¹⁸¹ Maria Lassnig (2000), S. 79

Peter Gerlach analysiert dieses Selbstportrait:

*„Die expressionistische Tradition, also der endogene Blick ist offenkundig in der Wahl der artistischen Mittel. Von der attributiven Funktion der Farbwahl bis zum gestisch bestimmten Duktus der Strichführung und des Farbauftrags. (...) Kaum ein einschlägiger Gefühle-Begriff deckt das, was sie [Anm.: Maria Lassnig und Arnulf Rainer (*1929)] auszudrücken vermögen (...).“¹⁸²*

Werner Marschall hat dieses Gemälde an Edvard Munchs (1863 - 1944) DER SCHREI von 1893 erinnert¹⁸³, was angesichts der exponierten Stellung des Mundes im Bild überzeugt. Mit Munch verbindet Lassnig mehr als nur dieses Beispiel eines weitgeöffneten Mundes. Wie sich in der farblichen Gestaltung und im Pinselduktus Körper und Umgebung Munch-ähnlich vermischen, ist schon an den Gemälden KLEINES SCIENCEFICTION SELBSTPORTRAIT und DIE HITZE DES SALAMANDERS gezeigt worden.

Weitere Beispiele für die Gruppe der gestischen Bilder sind zum einen RAST DER KRIEGERIN von 1972, in der eine sitzende Gestalt mit vorgebeugtem Oberkörper von der Seite gesehen auf Holzplanken dasitzt, die Arme locker um die Knie geschlungen, die Schultern rund nach vorn gewölbt, so daß auch durch die umgebenden Bretter an den Wänden der Eindruck eines entspannten Saunagangs entsteht.¹⁸⁴

Bis in die Nervenbahnen – die Abstraktion

Zum Abschluß werden Selbstportraits betrachtet, die man unter dem Begriff der Abstraktion zusammenfassen könnte und zu denen auch das COUNTRY SELBSTPORTRAIT gehört, das eingangs beschrieben wurde. In diesem Gemälde wird der schinkenähnlichen, wahrscheinlich durch Extensionen gefundenen Form des Körpergefühls die plastische Assoziation an einen Schinken, der gespiegelt ähnliche Umrise wie die abstrakte Form hat, entgegengesetzt. In diesem Bild spielt Lassnig mit ihren eigenen Formen, das Assoziieren beschränkt sich nicht nur auf den Titel, sondern wird auch im Bild dargestellt. Im Spätwerk Lassnigs ist neben den drastischen Bildern eine Tendenz zur Abstraktion erkennbar. Hans Ulrich Obrist sieht in den Werken der neunziger Jahre die Selbstreflexivität des Werkes bei einem neuen Grad der Abstraktion, beim Grad des „komprimierten Ichs“¹⁸⁵ angekommen. Als Beispiel dafür sei hier ELEKTRISCHES SELBSTPORTRAIT von 1993 (Abb. 34) genannt, dem Gorsen eine Verwandtschaft mit den

¹⁸² Peter Gerlach: Physiognomik (1995), S. 83

¹⁸³ vgl. Werner Marschall: Maria Lassnig. In: Tendenzen 26, Nr. 152. Köln (1985), S. 25

¹⁸⁴ Anm.: Nur der Vollständigkeit halber sei die große voluminöse durch die Leinwand greifende Hand in der linken oberen Bildecke erwähnt, die auch schon im Gemälde SELBSTPORTRAIT ALS INDIANERGIRL beschrieben wurde. Da beide Gemälde Titel mit indianischen Assoziationen tragen und nur ein Jahr zwischen ihrer Entstehung liegt, drängt sich der Gedanke auf, daß beide Bilder als zusammengehörend betrachtet werden können.

¹⁸⁵ vgl. Hans Ulrich Obrist: Die Gegenwart bewegt sich langsam. In: Maria Lassnig (2000), S. 11

„neurasthenischen“ Selbstportraits von Antonin Artaud (1896 – 1948) bescheinigt. Die Zeichnung GESICHTSNERVEN von 1990 läßt die deformierten Umrisse eines sehr breiten Kopfes und hochgezogener spitzer Schultern erkennen. Unterbrochene Linien führen von einem Oberarm zum nächsten, so daß es wirkt, als sei die Figur mit dünnen Drähten umwickelt. In der Mitte der Kopfform sind die Linien dichter und kürzer als im Schulterbereich, gerade meistens, manchmal aber auch ausschlagend wie eine EKG-Linie, so daß sie sich überschneiden und den Eindruck eines Knotens erwecken. Wolfgang Drechsler faßt zusammen, in den Bildern ab 1989 sei die Erkundung des Körpergefühls bis in die Nervenbahnen vorgedrungen, eine Äußerung, die sich auf ELEKTRIZITÄT von 1991 (Abb. 35) bezieht¹⁸⁶, die aber auch auf GESICHTSNERVEN zutrifft.

So hat Lassnig ihre Körpergefühle auf unterschiedlichste Arten dargestellt. Die Plastizität des eigenen Körpers und seine Bewegungen führten zu Extensionen und Informel. Die einzelnen Partien am Körper entlang gesehen brachten eine neue Perspektive in die Selbstportraits. Innen- und Außensicht vermischte sich zu collagenartigen Gemälden. Die Empfindung einzelner Organe und Tätigkeiten, Gefühle und Emotionen wurden an den Körper rückgekoppelt oder in Situationen eingebunden. Die Körperhaltungen und die Beziehung zu Gegenständen und Landschaft wurden ausgelotet, und schließlich drang Maria Lassnig bis in die Bewußtwerdung und die Darstellung der Nervenbahnen vor.

Der Körper in fahler Farbe – bildübergreifende Beobachtungen

Nach dieser Katalogisierung sollen nun Charakteristika beschrieben werden, die gruppenübergreifend immer wieder in den Selbstportraits Maria Lassnigs zu beobachten sind.

Ein weicher Ballon im Mundraum – über die offenen Münder

Von Carl Haenlein stammt der Hinweis, daß Maria Lassnig sich in ihren Portraits oft mit offenem Mund darstellt¹⁸⁷, und er erklärt diese Beobachtung mit der Anstrengung und zunehmenden Erschöpfung, der die malträtierten Körper im Bild unterworfen seien. Diese

¹⁸⁶ vgl. Wolfgang Drechsler, Klagenfurt (1999), S. 33

¹⁸⁷ vgl. Carl Haenlein: An Maria Lassnig - Drei Briefe. In: Ders. (Hrsg.): Maria Lassnig. Bilder 1989 – 2001. Kunstpreis der Nord/LB 2002. Katalog zur Ausstellung in der Kester Gesellschaft vom 8.12.2001 – 3.2.2002. Hannover (2001), S. 7

Annahme erweist sich aber bei genauerer Untersuchung als unzutreffend. Denn es läßt sich weder als eine ‚Alterserscheinung‘ eine Zunahme der offenen Münder im Laufe der Zeit finden, noch ein Zusammenhang zwischen Anstrengung und Mundstellung und auch keine eindeutig negative Wertung. Dies soll jetzt im einzelnen am Bildmaterial nachgewiesen werden. Die Beispiele erheben dabei keinen Anspruch auf Vollständigkeit und sind nach ihrem Entstehungsjahr geordnet, um zu zeigen, daß keine Chronologie der immer weiter geöffneten Münder besteht.

Folgende Bildbeispiele zeigen einen leicht geöffneten Mund:

SELBSTPORTRAIT MIT GURKENGLAS (1971), MIT EINEM TIGER SCHLAFEN (1975), WOMAN LAOKOON (1976), SELBSTPORTRAIT MIT SCHWIMMGÜRTEL (1993), KLEINES SCIENCE FICTION SELBSTPORTRAIT (1995), DIE GUTE HIRTIN (1999), SPRACHGITTER (1999, Abb. 36) oder DIE MÜDE TURNERIN (2000). In dieser Gruppe finden sich bereits ‚neutrale‘ Gemütsverfassungen wie im SELBSTPORTRAIT MIT GURKENGLAS und eher beanspruchte wie im SPRACHGITTER.

Etwas weitergeöffnete Münder lassen sich finden in:

SELBSTPORTRAIT MIT SCHWEIN (1975), ARMES TAUBERL (1981), ILLUSION VON DEN VERSÄUMTEN HEIRATEN I (1997), DOPPELSELBSTPORTRAIT (2000) oder DIE SANDUHR (2001). Gerade das fröhliche SELBSTPORTRAIT MIT SCHWEIN und das eher depressive SANDUHR-Bildnis unterscheiden sich in der Öffnung des Mundes nicht frappierend.

Noch weiter geöffnet erscheint der Mund im SELBSTPORTRAIT MIT KOCHTOPF (1995, Abb. 37) und im SELBSTPORTRAIT WEINEND (1994, Abb. 38).

Und aufgerissen wird der Mund dargestellt in SPRECHZWANG (1980) und LEICHT GESAGT (1998, Abb. 39), zwei Bilder, die explizit das Sprechen thematisieren.

Davon abgesehen läßt sich noch eine Gruppe mit Gemälden zusammenfassen, in denen ein Mund mit Zähnen zu sehen ist, wobei diese Gruppe wiederum zu teilen ist in Bilder mit Mündern, die nicht unbedingt Selbstportraits sind wie im SENSENMANN (1991), DIE MENSUR DER FRAU (GEKREUZTE KLINGEN) (1996), GENERATIONSWECHSEL II (2000) und solchen, in denen es erkennbar Lassnigs Mund ist wie im FISCHBILD (1975) und dem SELBSTPORTRAIT MIT SCHWEIN (1975).

In Extremsituationen wie zum Beispiel bei GROBES SCIENCEFICTION [sic] (1998, Abb. 40), SELBSTPORTRAIT MIT STAB (1971) oder ILLUSION VON DER VERSÄUMTEN MUTTERSCHAFT (1998) sind die Münder geschlossen.

Der Mund als traditionelles Symbol für Liebe, Begehren, Erotik, und Genuß¹⁸⁸ findet sich im FISCHBILD und in MELONENESSER (1985, Abb. 41), ansonsten greift Maria Lassnig

¹⁸⁸ vgl. Könches, Barbara: [http://on1.zkm.de/zkm/discuss/msgReader\\$1076](http://on1.zkm.de/zkm/discuss/msgReader$1076)

nicht auf diese Konnotationen zurück. Francis Bacon war nach eigenen Angaben fasziniert von Mundbewegungen, von der Form des Mundes und der Zähne. Er erinnerte sich, daß damit sexuelle Bedeutung verbunden sei und bekannte, er sei „richtig versessen“ gewesen auf das physische Aussehen von Mund und Zähnen, dem Glitzern und den Farben. „Und ich wollte immer das Lächeln malen, aber es ist mir niemals gelungen.“¹⁸⁹ Lassnig, die sich nie zu den offenen Mündern auf ihren Bildnissen geäußert hat und von der auch keine dahingehende Vorliebe bekannt ist, hat sich ebenfalls kaum bis gar nicht lächelnd oder lachend dargestellt.

Aus der Betrachtung des vorliegenden Bildmaterials vor dem Hintergrund der Body-Awareness erscheint es schlüssig, daß die offenen Münder in ihren Gemälden mit keiner Wertung verbunden sind und auch keine Chiffrefunktion haben – ausgenommen die beiden Darstellungen, in denen es explizit ums Sprechen geht (wobei das SPRACHGITTER dem widerspricht, da der Mund nicht besonders auffällig geöffnet ist). Vielmehr sind sie der Ausdruck des Mundgefühls im Prozess des Malens. Bei starker Konzentration oder in der Meditation, kann sich der Mund unwillkürlich leicht oder etwas weiter öffnen. Ihre Nase ist oft übergroß oder rüsselartig gemalt, was sich nachempfinden läßt, wenn man einmal bewußt beobachtet, wie es sich anfühlt, wenn man die Luft beim Atmen hindurchströmen läßt. Ein ähnliches Gefühl ergibt sich beim Mund. Der ständig vorhandene Geschmack, das Schlucken des Speichels, das Darinliegen der Zunge und das automatische Öffnen unter Konzentration erzeugen das Mundgefühl, das sich wie ein weicher Ballon im Mundraum ausbreitet und so den Mund öffnet.

Fleischdeckungsfarben und Nervenstrangfarben

„Bei Bildern muß man bei Formen und Farben unterscheiden, ob sie tatsächlich etwas bedeuten oder nur etwas auslösen“¹⁹⁰, schreibt Michael Titzmann, wobei man das „nur“ nicht abwertend lesen darf. Bei Lassnig ist immer wieder versucht worden, eine Symbolik der verwendeten Farben, ein eigenes ‚Farb-Gefühls-System‘ der Künstlerin nachzuweisen, ähnlich wie laut Gustav René Hocke die Farbe schon bei Tintoretto (1518 – 1594) subjektive Seelenzustände wiedergespiegelt habe.¹⁹¹ Auch bei Kandinsky beruhte die

¹⁸⁹ Francis Bacon im Gespräch mit David Sylvester Mai 1966. In: David Sylvester: Gespräche mit Francis Bacon. München (1997), S. 50ff

¹⁹⁰ Michael Titzmann: Theoretisch-methodologische Probleme einer Semiotik der Text-Bild-Relation. In: Wolfgang Harms (Hrsg.): Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposium. Stuttgart (1990), S. 374

¹⁹¹ vgl. Gustav René Hocke: Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur. Erstausgabe 1957 bzw. 1959. Hier zitiert die durchgesehene und erweiterte Ausgabe. Hrsg.: Curt Grützmaker. Reinbek (1987), S. 169

Wirkung der Farben laut Thürlemann auf Intuition. Sie seien Resultate empirisch-seelischer Empfindungen und basierten auf keiner Wissenschaft.¹⁹²

Gorsen katalogisiert 1985 in bezug auf Lassnigs Farbwahl, die Empfindung von Körperschwere und -lastigkeit tendiere zu blau, brennende Haut zu rot. Wohlbefinden, Freude, Euphorie werde gelb ausgedrückt, und grün gesättigt seien Schutz- und Ruhezone des verkörperten Gefühls¹⁹³, wobei er nicht näher erläutert, was genau er damit meint. Bezugnehmend auf die psychologistische Ästhetik und den darin beschriebenen „Stimmungscharakter der Farbe“ Theodor Lipps von 1923 schreibt Gorsen:

*„Hier werden in Bezug auf Helligkeit, Ton und Sättigungsgrad alle Nuancierungen ausgeschöpft, um das visuelle Erlebnis in der psychophysiologischen Abhängigkeit von Lust- und Unlustgefühlen zeigen zu können. Die Farben erhalten eine organ- und zustandsgebundene Symbolik nach dem Ort, wo sie auftreten und wie sie empfunden werden.“*¹⁹⁴

Murken sieht Trauer im Werk Lassnigs in Lila, Grau, Grün oder Ocker¹⁹⁵ verkörpert und glaubt einzelnen Farben festgelegte Bedeutungen zuordnen zu können.¹⁹⁶ Bei einem Vergleich der Gemälde konnten weder Gorsens noch Murkens Überlegungen belegt werden. Auch Murkens nicht näher erläuterte Aussage, die häufige Verwendung von Rosa, Rot, Violett, Orange und Ocker¹⁹⁷ sei in Lassnigs Nähe zur eigenen körperlich-seelischen Empfindung zu erklären, bleibt unklar.

Mit der emotionalen Wirkung von Farben und der These, daß es eine gemeinsame strukturelle Basis aller Empfindungsarten gebe, hat sich neben Goethe (1749–1832) u.a. auch A. W. Schlegel (1767–1845) beschäftigt, der eine Farbskala entwickelte, auf der einzelnen Nuancen Bedeutungen wie Freude, Liebe usw. zugeordnet wurden.¹⁹⁸ Kepes erklärt das Zusammenspiel von Emotionen und Farben durch die Wechselwirkung in der Struktur des Empfängerapparates der Sinne und durch das Gedächtnis würde die Farbempfindung mit spezifischen Empfindungsqualitäten ausgestattet.¹⁹⁹ Das bedeutet zum einen, das jeder auf Grund der unterschiedlichen Erfahrungen unterschiedliche Emotionen mit Farben verbindet, und zum anderen, daß sich diese Emotionen auch verändern können. Eine direkte standardisierte Zuordnung ist nicht möglich. 1925 fand der Psychologe J.G. von Allesch (1882–1967) in einer Untersuchung zur Farbwahrnehmung heraus, daß ein

¹⁹² vgl. Felix Thürlemann, S.118

¹⁹³ vgl. Peter Gorsen (1985), S. 138

¹⁹⁴ ebd., S. 138

¹⁹⁵ vgl. Christa Murken (1990), S. 193

¹⁹⁶ vgl. ebd., S. 286ff

¹⁹⁷ vgl. ebd., S. 285

¹⁹⁸ vgl. Georgy Kepes: Language of vision. Chicago (1944), hier zitiert nach der deutsche Erstausgabe: Sprache des Sehens. Neue Bauhausbücher. Neue Folge der von Walter Gropius und Laszlo Moholy-Nagy begründeten Bauhausbücher. Hrsg.: Hans M. Wingler. Mainz/Berlin (1971), S. 140

¹⁹⁹ vgl. ebd., S. 139

identischer Farbton vom gleichen Betrachter nacheinander mit verschiedenen und teilweise entgegengesetzten Wertungen versehen werden kann. Ein starkes, gesundes, freudiges Rot werde plötzlich zu einem blendenden, rücksichtslosen, brutalen Rot.²⁰⁰ Dieses Phänomen ist bis heute nicht geklärt. Thomas Städler bezeichnet die Forschungen zur Farbwahrnehmung als einen der „schwierigsten u. [sic] gleichzeitig faszinierendsten Problembereiche, der nur noch von Spezialisten überblickt werden kann u. [sic] das auch nur partiell.“²⁰¹ Er fährt fort, es gebe keine direkte Psychologie der Farbwahrnehmung, und betont die Schwierigkeiten einer Trennung zwischen physikalischen, physiologischen und psychologischen Aspekten. Gerd Wenninger deutet an, die Beziehungen der Farbwahrnehmung zur Sprache, Ästhetik oder subjektiven Befindlichkeit schienen nicht biologisch fixiert zu sein, sondern beruhten weitgehend auf spezifischen Lernerfahrungen.²⁰² Die Konsequenz dieser These ist, daß die Farbwahrnehmung je nach kultureller Prägung und persönlicher Biographie unterschiedlich, also angelernt ist. Diese Subjektivität zeigt sich auch deutlich im Werk Maria Lassnigs. Ein Regelwerk würde ihrer Arbeitsweise widersprechen, betont sie doch oft, daß sich Körperempfindungen von Sekunde zu Sekunde ändern und immer wieder eine neue Form auch für schon bekannte KGs gefunden werden müsse. Genauso ist es mit der Farbe. Entspricht in einer Arbeit ein dunkles Violett einem bestimmten Schmerz oder Druck, kann eine sehr ähnliche Empfindung in einem anderen Bild eine ganz andere Gestalt und eine ganz andere Farbe haben. Symbolische Aussagen in dem Sinne, daß Schwarz immer Angst und Gelb immer Freude bedeutet, lehnt Lassnig ab, wenn sie sagt:

„Die Stirne bekommt eine Gedankenfarbe, die Nase eine Geruchsfarbe, Rücken, Arme und Beine Fleischdeckfarben; es gibt Schmerzfarben und Qualfarben, Nervenstrangfarben, Druck- und Völlefarben, Streck- und Preßfarben, Höhlungs- und Wölbungsfarben, Quetsch- und Brandfarben, Todes- und Verwesungsfarben, Krebsangstfarben – das sind Wirklichkeitsfarben“²⁰³.

Diese Katalogisierung ist laut Birgit Thiemann Lassnigs am häufigsten in Katalogen zitierte Äußerung, die umso beliebiger wird, wenn man weiß, daß die Künstlerin selbst 1992 im Interview mit Thiemann eingeschränkt hat, diese Liste sei eine Verlegenheitslösung, schnell hingeschriebene Assoziationen, mit denen sie dem Verlangen

²⁰⁰ vgl. Felix Thürlemann, S. 122

²⁰¹ Thomas Städler: Lexikon der Psychologie. Wörterbuch Handbuch Studienbuch. Stuttgart (1998), S. 303. Anm.: Mit künstlerischen Farbtheorien befaßt sich zum Beispiel der Künstler Ernst Wille. Näheres zu diesem Künstler zum Beispiel bei Hans M. Schmidt: Ernst Wille: Werkverzeichnis 1926 – 1993. Köln (1994) oder Peter Gerlach: Konfrontationen. Ernst Wille, Zeichnungen und Bilder 1930 - 1986. Ausstellungskatalog Waldbröl – Köln. Köln (1986)

²⁰² Gerd Wenninger (Red.): Lexikon der Psychologie. Band 2, F – L, Heidelberg (2001), S. 19

²⁰³ Maria Lassnig (1982), hier zitiert nach Wolfgang Drechsler (1985), S. 71

nach Erklärung nachgekommen sei.²⁰⁴ In einem Interview mit Kristian Sotriffer 1997 äußert sich Lassnig, wie sich ihr Umgang mit Farbe im Laufe der Zeit gewandelt hat:

Lassnig: „und ich hab’ auch meistens so lang auf einen Farbpunkt gestarrt, wenn ich ein Gesicht gemalt habe. Ich hab’ so lang auf einen Farbpunkt gestarrt, bis sich die Farbe so verändert hat, daß ich sie erschaffen konnte (...) Das hab’ ich absolutes Farbsehen genannt... und ich hab’ es auch immer ins Gegenteil verwandelt, aber natürlich muß man dann die Beziehung von einem Farbpunkt zum anderen auch aufstellen.“

Sotriffer: „Ja, Sie haben ihre Methode auch in gewisser Hinsicht analytisch betrieben.“

Lassnig: „(...) Ja, sehr stark am Anfang, und jetzt in letzter Zeit tu’ ich das auch wieder ...ein Programm, ein Farbprogramm hab’ ich jetzt.“

Sotriffer: „Sie arbeiten nicht mehr so aus einem Gefühl heraus, sondern Sie überlegen sich...“

Lassnig: „...was ich machen könnte mit den Farben.“²⁰⁵

An anderer Stelle weist Lassnig darauf hin, daß die Gestaltung der Form bei ihrer Konzeption Priorität habe und oft auf Kosten der Farbe gegangen sei.²⁰⁶ Als übergreifendes Merkmal der Farben im Werk Lassnigs läßt sich aber feststellen, daß sie oft abgetönt sind, so daß sie fahl und bleich aussehen und eine befremdliche, verstörende Wirkung haben. Schon Wassily Kandinsky hatte betont, daß die psychische Wirkung der Farbe „seelische Vibration“ hervorrufe.²⁰⁷ Und Wilhelm Waetzoldt schreibt: „Die Farbe als Ausdrucksfaktor ist nicht etwa gleichwertig der Gebärde, denn sie spiegelt nicht irgend ein Gefühl wider, damit es aus ihr erschlossen werde, sie schafft vielmehr in uns eine Stimmung, die wir auf ein Objekt übertragen, das selbst sozusagen gefühlsstumm und -blind war.“²⁰⁸ Lassnig begründet diese „überbelichtete Kühle“: „(...) weil ich sie eben nicht aus meinem Bauch ausbrechen lasse. Es sind farbige Graus.“²⁰⁹ Zu beobachten ist die häufige Verwendung von Erdfarben auf der einen Seite und den gerade beschriebenen synthetisch wirkenden auf der anderen. Das ist eine Beobachtung, die man vielleicht symbolisch verstehen kann: Auf der einen Seite beschäftigt sich Lassnig mit Dingen, die man kennt und wieder erkennt, mit Körpern und Außenansichten von Dingen und Landschaften, zum anderen aber stellt sie höchst subjektive Empfindungen dar, deren künstlerische Behandlung völlig neu ist und für die Lassnig konsequenterweise auch eine eigene Farbigekeit entwickelte, und tatsächlich sind die bisher selten gesehenen fahlen Rosa- und Grüntöne sofort Lassnig zuzuordnen. 1995 sagt sie: „Die Entscheidung für die Farbe fällt ebenso wie die für die Form: willkürlich. Das heißt aber nicht ‚egal‘, sondern es ist mein Wille, ich kämpfe darum.“²¹⁰ Die Farbe ist bei Maria Lassnig wie im Expressionismus ein Mittel, Innerlichkeit zu transportieren, ohne daß einzelnen Farbtönen

²⁰⁴ vgl. Birgit Thiemann, S. 102f und Fußnote 518

²⁰⁵ Kristian Sotriffer (1997), S. 161

²⁰⁶ vgl. Maria Lassnig (o. J.) in: Wolfgang Drechsler (1985), S. 121

²⁰⁷ vgl. Wassily Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst. 6. Auflage. Mit einer Einführung von Max Bill. Bern / Bümpliz (1959), S. 61

²⁰⁸ Wilhelm Waetzoldt, S. 150

²⁰⁹ Vitus H. Weh: Ich habe Talent. In: Falter Nr. 12, o.O. (1999), o. P.

²¹⁰ Hanne Weskott (1995), S. 65

ein bestimmter Symbol- oder Gefühlswert zuzuordnen wäre. Schon ihre synthetisch wirkenden Abtönungen und ihre verfremdete Farbigekeit, die sich oft stark von der reinen Gegenstandsfarbe unterscheidet, weisen darauf hin, daß in ihren Gemälden meist keine äußere Wirklichkeit abgebildet ist.

Die Farbe vom Gegenstand zu lösen, ist laut Kepes ein signifikantes Merkmal der Malerei ab dem Expressionismus. Die Farbe sei so wieder zu einem grundlegenden Material der bildnerischen Gestaltung geworden, das wie ein räumliches Element sowohl strukturell organisiert eingesetzt werden könne als auch wie ein Instrument von elementarer sinnlicher Qualität, das eine emotionale Wirkung hervorrufen könne²¹¹, die aus tiefen Schichten des Bewußtseins stammten.²¹²

Die Gestalt als Räumlichkeit – über den unbestimmten Hintergrund

Auffällig bei nahezu allen Selbstportraits Lassnigs ist, daß der Hintergrund fast immer aus einer abstrakten Farbfläche besteht und keine Rückschlüsse auf Situation, Ort oder Zeit zuläßt, eine Bildsituation, die auch in der modernen Lyrik Usus ist. Statt einem klar definierten Raum, so Hugo Friedrich, finde im Gedicht der Moderne eine Gleichzeitigkeit aller Räume statt.²¹³ Diese Ortlosigkeit verbindet Lassnig mit den Selbstportraits Rembrandts (1606 – 1669), Egon Schieles²¹⁴ u.a..

Wildermuth erklärt dieses Hineinstellen der Figuren in einen abstrakten Raum damit, daß sie gemalte Empfindungsskulpturen von einem anderen ontologischen Status als visuell erfahrbare Alltagsobjekte seien, und es deshalb auch keine Alltagsumgebung²¹⁵ gebe. Mit anderen Worten: Dargestellt ist nicht eine Person in einem bestimmten persönlichen oder historischen Kontext, sondern die an das Bild des Körpers rückgekoppelten Körperempfindungen, die sich auf einer Art Meta-Ebene abspielen. „Die Gestalt *ist* die Räumlichkeit“,²¹⁶ faßt Wildermuth das Phänomen zusammen und fährt fort, die Leib-Orte schafften durch Distanzen einen Raum, einen System-Raum oder Leib-Raum, der offen zur umgebenden Unbestimmtheit sei, und die könne nicht direkt zum Bildhintergrund transformiert werden, es sei denn als Leere, die den Körper umgebe.²¹⁷ Murken

²¹¹ vgl. Georgy Kepes, S. 142

²¹² vgl. ebd., S. 140

²¹³ Hugo Friedrich, S. 203f

²¹⁴ vgl. Bernhard Bürgi: Körperzeichen, S. 20

²¹⁵ vgl. Armin Wildermuth: Philosophische und künstlerische Implikationen im Werk von Maria Lassnig. in: Martin Kunz, S. 11f

²¹⁶ Armin Wildermuth (1985), S. 105. vgl. auch: Arnulf Rohsmann, Klagenfurt (1988), S. 21

²¹⁷ vgl. Armin Wildermuth (1985), S. 105

interpretiert die Weite oder Beengtheit des Raums als Metaphern elementarsten Daseinsempfindens.²¹⁸ Die körperlich-seelische Dimension sei dabei so intensiv, daß keine detaillierte Ausarbeitung des Raumes und attributiver Momente nötig sei.²¹⁹

Francis Bacon, mit dem Lassnig oft verglichen wird, begründet seine Entscheidung, Figuren in einen leeren oder abstrakten Raum hineinzustellen, damit, daß Isolierung das einfachste, notwendige, aber nicht hinreichende Mittel sei, um mit der Repräsentation zu brechen, die Narration zu zerschlagen, die Illustration zu verhindern und die Figuren zu befreien.²²⁰

Lassnig erklärt den unbestimmten Hintergrund auf ihren Gemälden, denen Wildermuth eine Kantische transzendente Ästhetik²²¹ bescheinigt, im Gespräch:

„Das genügt mir meistens, die eine Figur oder die zweite oder dritte, und der Raum interessiert mich (...) nicht. Ich hab (...) eher immer Schwierigkeiten mit dem Hintergrund, den überhaupt zu malen, und deshalb hab ich in letzter Zeit keinen. Da ist nirgends mehr ein Hintergrund dabei. Den laß ich verschwinden.“²²²

Ganz ‚verschunden‘ ist er allerdings nicht. Lassnig entzieht sich zwar der Narration, wenn sie ihn abstrakt gestaltet, schafft mit diesen Farbflächen aber Atmosphäre, indem sie wie im SELBSTPORTRAIT MIT GURKENGLAS oder BEWEINUNG Hintergrund und Körper auf einander bezieht oder ihn verwendet, um die Figur umso mehr zu betonen wie im SELBSTPORTRAIT ALS EINÄUGIGE. In SELBSTPORTRAIT ALS ASTRONAUTIN, dem PFINGSTSELBSTPORTRAIT oder SELBSTPORTRAIT MIT MAULKORB spielt sie mit der Doppelbödigkeit von tatsächlicher und dargestellter Leinwand.

Es genügt nicht, nur Auge zu sein – das innere Sehen

Das „blinde Sehen“, dem Lassnig ihre Inside-Ansichten verdankt und der das innere Sehen der Körpergefühle mit dem äußeren Sehen der Welt Dinge²²³ verbindet, ist verwandt mit dem nach innen gerichteten Blick der Surrealisten²²⁴, der noch näher erläutert werden wird. Auch andere Künstler wie z. B. Ernst Ludwig Kirchner (1880– 1938) suchte laut Hocke das Geheimnis seines Schaffens nicht im handwerklichen Vorgang, sondern im Sehen, in

²¹⁸ vgl. Christa Murken (1990), S. 136

²¹⁹ vgl. ebd., S. 342

²²⁰ vgl. Gilles Deleuze: Francis Bacon. Logik der Sensation. München (1995), S.10

²²¹ vgl. Armin Wildermuth (1985), S. 104

²²² Maria Lassnig im Gespräch (Juli 2000).

²²³ vgl. Armin Wildermuth (1985), S. 99

²²⁴ vgl. Andreas Strobl: Maria Lassnig. In: Armin Zweite, Doris Krystof und Reinhard Spieler, S. 170

der Imagination oder in der Phantasie²²⁵, wobei sich diese Vorstellung von Maria Lassnig dahingehend unterscheidet, daß Lassnig nicht imaginiert, sondern einem Gefühl nachspürt und dann auf der Leinwand eine entsprechende Form dafür findet. Bolkart beschreibt dieses ‚innere Sehen‘ als „Neuerwerb in der Sammlung der Seh-Logiken“.²²⁶

Früher, so Bolkart, habe die Aneignung der Umwelt durch das Zusammenspiel aller Sinne stattgefunden, heute nehme der Gesichtssinn und vor allem der Sehsinn eine leitende Funktion ein.²²⁷ Obwohl das Auge genetisch die naheste Verwandtschaft aller Sinne mit dem Gehirn aufweist, galt es im Handlungs- und Vorstellungssystem des Mittelalters als intellektuellster und am weitesten von der Körperlogik entfernter Sinn und nahm eher einen untergeordneten Platz ein, der den Nahsinnen wie Tasten oder Riechen nachgestellt war. Claudia Benthien erklärt dies mit dem negativen Charakter des Scheins, der dem Sehen angehaftet habe, da mittelalterliche Scholastiker im Auge auch die Quelle menschlicher Irrtümer, Verwirrungen und Illusionen lokalisierten²²⁸, während das Tasten als Fähigkeit zur Beglaubigung von Material und Realpräsenz gegolten habe, wie Claudia Benthien referiert.²²⁹ Man könnte sagen, daß sich Maria Lassnig diesen Skeptizismus dem Optischen gegenüber bewahrt hat und sich auch vorwiegend auf den innerkörperlichen Tastsinn, das Fühlen verläßt. Auch beim Embryo entwickelt sich der Tastsinn von allen Sinnen zuerst, da sich Haut und Gehirn aus der gleichen Membran, dem Ektoderm, bilden. Dann erst folgen Gehör und die Augen.²³⁰

Um das 18. Jahrhundert konstatiert Benthien einen epistemologischen Wandel innerhalb der Kultur und der Wissenschaft²³¹: Der objektive Charakter des Sehens wurde verstärkt durch Mikroskope, Brillen, Fernrohre usw., da so bis dahin versteckte mikro- und makrokosmische Welten entdeckt werden konnten²³² (die Auswirkungen dieser

²²⁵ vgl. Gustav René Hocke (1987), S. 68

²²⁶ Johanna Bolkart, S. 41

²²⁷ vgl. ebd., S. 19

²²⁸ vgl. Volker Rittner: *Handlung, Lebenswelt und Subjektivierung*. In: Dietmar Kamper und Volker Rittner: *Zur Geschichte des Körpers*. München (1976), S. 40

²²⁹ vgl. Claudia Benthien: *Haut. Literaturgeschichte Körperbilder Grenzdiskurse*. Reinbek bei Hamburg (1999), S. 265f. Anm.: Claudia Benthien hat ein umfassendes kompetentes, erhellendes und amüsanter Buch geschrieben, das Literatur und Kunst verknüpft, vorsichtig Urteile fällt und auf eine Fülle von Material zurückgreift. Ihr Thema ist die Haut als symbolische Fläche zwischen dem Selbst und der Welt und der veränderte Status der Haut in den letzten Jahrhunderten, bis sie im 20. Jahrhundert zur zentralen Metapher des Getrenntseins und als Ort, wo sich das Ich entscheidet, avancierte. Benthien beschäftigt sich ausführlich mit Gebäude-Körper-Metaphern, beleuchtet medizinische Methoden wie Schröpfen und dem Umgang mit Medikamenten, Hygienevorstellungen, der Geschichte des Sezieren und anatomischer Plastinate, bei denen sie vor allem die künstlerische Darstellung interessiert und zu erstaunlichen Ergebnissen führt. Sie zieht eine Verbindung zwischen Physiognomik und einer Geschichte der Haut (zeitgleich mit der Wissenschaft der Physiognomik kommt angeschminkte natürliche reine Haut in Mode), und referiert den Streit zwischen Malerei und Bildhauerei. Insgesamt eines der überzeugendsten und anschaulichsten Bücher zum Körperdiskurs.

²³⁰ vgl. ebd., S. 12

²³¹ vgl. ebd., S. 67

²³² vgl. Johanna Bolkart, S. 21

Entdeckungen auf das Selbstverständnis des Menschen werden im Kapitel über die Verinnerlichung in der Literatur näher analysiert). Zu Beginn des 19. Jahrhunderts wird dieser objektive Blick zunehmend ersetzt durch einen subjektiven Blick, wie Angerer erläutert:

„Diese hegemoniale Perspektive, durch die der Blick auf die Welt geregelt wird, wird (...) attackiert: Durch das ‚Auftauchen des Körpers‘ wurde aus der ‚autonomen Vision‘ eine subjektive. Das epistemologische Modell der Camera Obscura, das der cartesianischen Bewußtseinsphilosophie im 17. und 18. Jahrhundert als adäquate Metapher der Beziehung von Welt und Betrachter gedient hatte, verliert im frühen 19. Jahrhundert an Bedeutung.(...) An die Stelle der postulierten ‚Objektivität‘ des entkörperlichten reinen Auges, in dem sich die Wirklichkeit in rationalistischer Ordnung spiegelte, tritt das Interesse an den physiologischen Grundlagen des Sehens, am menschlichen Körper als aktivem Produzenten der optischen Erfahrung.“²³³

Ulf Landscheid beschreibt die physiologischen Grundlagen des Sehens und weist auch auf deren Unzulänglichkeiten bei der Wahrheitsfindung hin. Der Mechanismus des Sehens funktioniert demnach so, daß das Licht, das von der Sonne oder einer sonstigen Lichtquellen ausgeht, auf Gegenstände der äußeren Welt fällt. Abhängig von der Art ihrer Oberfläche absorbieren diese bestimmte Frequenzen des weißen Lichts und reflektieren den Rest des Spektrums. Wenn dieses Restlicht ins Auge fällt, werden die Farbzäpfchen im Auge entsprechend gereizt, was im Bewußtsein dann als Farbempfindung wahrgenommen wird.²³⁴ Allerdings ist dieser Sinn kein Garant für die Erfassung der Welt, wie Landscheid erläutert, denn es wird das gleiche Bewußtseinserlebnis ausgelöst, egal ob der Sinneseindruck vom Gegenstand selbst oder zum Beispiel von einer Videoaufnahme stammt.²³⁵ Er führt aus:

„Nun läßt sich der ganze Sehvorgang rein auf physikalischer und neurophysiologischer Basis beschreiben. Das Rot ist nicht an dem physikalischen Buch [Hervorhebung durch Landscheid]. Diejenige Eigenschaft des Buches, die für das Rot, das ich sehe, verantwortlich ist, entsteht erst in meinem Kopf. (...) Die Vorgänge in meinem Gehirn bedingen irgendwie, daß in meinem Bewußtsein bestimmte Empfindungen auftreten. Durch diese Empfindungen erhält mein Geist Informationen über die physikalische Außenwelt, nachdem er die Gegenstände der Außenwelt aus den Empfindungen rekonstruiert hat.“²³⁶

Das Gehirn mit seinen neuronalen Tätigkeiten, so schlußfolgert Landscheid, sei das einzig reale, der Geist hingegen ein Epiphänomen.²³⁷ Auch Maurice Merleau-Ponty vertritt diese Ansicht, wenn er sagt, man nehme an, daß es unmöglich sei, zu sehen, was nicht ist, man definiere das Sehen durch den Sinneseindruck und verfehle so den ursprünglichen Bezug der Motivierung und setze an seine Stelle den von Zeichen und Gezeichnetem.²³⁸

²³³ Marie-Luise Angerer: *body options*. 2. durchgesehene und verbesserte Auflage. Wien (2000), S. 57

²³⁴ vgl. Ulf Landscheid: *Wittgenstein - Theorien und Tatsachen: Wittgensteins sprachanalytische Methode und die Lösung der Leib-Seele-Probleme*. Freiburg im Breisgau/München (2000), S. 19

²³⁵ vgl. ebd., S. 19

²³⁶ ebd., S. 20

²³⁷ vgl. ebd., S. 21

²³⁸ vgl. Maurice Merleau-Ponty: *Phénoménologie de la perception*, Paris (1945), S. 305

Schulte ergänzt, der größere Teil der Sehnerven führe zur hinteren Großhirnrinde ins Sehzentrum, wo die Gegenstände, die das Licht reflektieren und absorbieren, in Formen und Farben präsentiert würden. Der andere Teil der Sehnerven ende bereits im Zwischenhirn, das mit der Hypophyse verbunden sei. Hier erfüllten die Augen rudimentär die Aufgabe, die in Vorstadien der Evolution Hauptaufgabe dieses Organs gewesen war: das Lichtfühlen. Tiere und Menschen mit einem zerstörtem Sehzentrum, erläutert Schulte weiter, könnten mit einem funktionierenden Zwischenhirn die Lichtempfindung behalten.²³⁹ Die Lichtempfindung hängt wiederum mit dem Zeitgefühl zusammen. Schulte erklärt diese komplizierte Verbindung: Die menschlichen Urahnen, so seine These, hätten über ein Scheitelaug auf dem hinteren Schädeldach verfügt, wie es heute noch manche Frösche, Fische oder Eidechsen besitzen. Dieses Scheitelaug habe nur der Lichtempfindung, nicht dem Sehen gedient. Im Laufe der Evolution habe sich dieses Scheitelaug als außen liegender Hirnteil zur Zirbeldrüse gewandelt, und die wiederum sei nun zuständig für Zeitgefühl und Zeitrhythmen.²⁴⁰

Daß Sehen ist nicht nur ein optischer, sondern auch ein emotionaler Vorgang ist, betont auch von Ditfurth: „Auch wir spüren diese Verbindung mitunter deutlich und ganz körperlich. Etwa dann, wenn uns an einem unvermutet sonnigen Tag plötzlich ein Glücksgefühl erfüllt, für das es psychologisch keine Erklärung gibt.“²⁴¹

Sinneseindrücke und emotionale Reaktionen bedingen sich in einer Wechselwirkung gegenseitig.²⁴² Diese Überlegungen werden noch im Abschnitt über Emotionstheorie eine Rolle spielen. Wichtig sind sie deswegen, weil Maria Lassnig zwar immer wieder betont hat, sie würde Körpergefühle und keine Emotionen malen, aber beides ist offenbar schwer zu trennen: in der Medizin und in der Kunst, wie die Selbstportraits Maria Lassnigs zeigen. Neben dem Sehen, wie Landscheid und Schulte es beschreiben, differenziert Kepes das Sehen zum Beispiel von Kunstwerken als schöpferischen Akt, ein „dynamischer Integrationsprozeß“, der das Wahrnehmungsbild gestalte.²⁴³

*„Die Wahrnehmung eines Werkes ist das Ergebnis einer Wechselwirkung zwischen äußeren physikalischen Kräften und inneren Kräften des Menschen, der äußere Kräfte nach seinem eignen Maß assimiliert, ordnet und formt. Die äußeren Kräfte sind Lichtpartikel (...). Die inneren Kräfte wirken sich in der dynamischen Tendenz des Individuums aus, nach jeder Störung von außen das Gleichgewicht wiederherzustellen und so das System relativ stabil zu halten.“*²⁴⁴

²³⁹ vgl. Günter Schulte: Neuromythen. Das Gehirn als Mind Machine und Versteck des Geistes. Zweitausendeins (2000), S. 17

²⁴⁰ vgl. ebd., S. 17

²⁴¹ Hoimar von Ditfurth: Der Geist fiel nicht vom Himmel. Hamburg (1976), S. 160

²⁴² Anm.: Dieser Meinung ist auch M. Bunge: „(...) Introspektion und auch Neurobiologie lehren, daß Körperliches und Geistiges (...) miteinander in Wechselwirkung stehen.“ vgl. M. Bunge: Das Leib-Seele-Problem. Ein psychobiologischer Versuch. Tübingen (1984), S. 9

²⁴³ vgl. Georgy Kepes, S. 14

Das Sehen im Sinn eines reinen Verarbeitens optischer Impulse ist für das Erfahren von Körperempfindungen, wie Lassnig es propagiert, am unbedeutendsten und hilft lediglich, sich den Grenzen des Körpers im wahrgenommenen Blickfeld zu nähern²⁴⁵, ein Umstand, der Timm Ulrichs (*1940) in seiner Arbeit DIE WEIßEN FLECKEN MEINER KÖRPERLANDSCHAFT (KENNZEICHNUNG DER MIR IMMER UNSICHTBAREN BEREICHE MEINES KÖRPERS) von 1968 beschäftigte.²⁴⁶

Lassnig sagte 1987 dazu: „Aber es genügt mir nicht, nur Auge zu sei und bei den Möglichkeiten des Sichtbaren zu bleiben“²⁴⁷, und fügte fünf Jahre später hinzu:

*„Das Sehen hat beim KG-Darstellen eine überprüfende Funktion. Da ja schon alle sichtbaren Dinge in ihrer Erscheinung ‚fragwürdig‘ sind, wie ist dies erst bei den unsichtbaren Dingen wie den Körpersensationen der Fall, weil sie eben so sehr fragwürdig sind, werden sie gar nicht erst gefragt oder dargestellt, ich habe es aber immer getan.“*²⁴⁸

Das Nach-innen-Sehen Lassnigs, das auf die Augen nicht angewiesen ist, läßt sich auch in den besprochenen Selbstportraits nachweisen.

Oft erscheint die Augenpartie verwischt, Bolkart hat das als „ausradiert, übermalt, ausgelassen oder überblendet“ beschrieben. Oft sind die Augen auch geschlossen oder hinter Brillen und Klappen verborgen.²⁴⁹ Den „verzückten, pupillenlosen, geblendet gemalten Blick“, der das Innere von der Außenwelt verschließe, interpretiert Gorsen als „Symbol der psychophysischen Introspektion.“²⁵⁰ Und auch Bernhard Bürgi versteht die fehlenden Augen als Zeichen dafür, daß die Malerin nicht vorwiegend sehe, sondern geleitet werde von physisch spürbaren Gefühlen und seelischen Zuständen.²⁵¹ Die Augenpartie wird so zur Metapher für das Schauen der Bilder, die nicht mit dem optischen Sinn zu erfassen sind: innere Formen und Farben, noch nicht materialisierte Zustände und Ahnungen, Visionen vielleicht auch.

Die Augenlosigkeit aber ist keine Erfindung Maria Lassnigs, sondern findet sich schon in expressionistischen Gemälden wie zum Beispiel in Otto Muellers (1874 – 1930) Selbstportrait, auf dem die Frau, die neben ihm steht, Augen mit einer deutlichen Iris hat, er selbst aber nicht. Daß Lassnig in ihren Selbstportraits aber fast immer auf die Darstellung des geöffneten Auges und der fixierenden Iris verzichtet, ist eine singuläre Erscheinung.

Ried über die Augenlosigkeit expressionistischer Bilder:

²⁴⁴ ebd., S. 14

²⁴⁵ vgl. Johanna Bolkart, S. 22

²⁴⁶ vgl. ebd., S. 27

²⁴⁷ Maria Lassnig (1980), hier zitiert nach Bolkart, S. 43

²⁴⁸ Maria Lassnig in: Kaspar König (1993), S. 30, und Maria Lassnig in: Galerie Ulysses (1992), o. P.

²⁴⁹ vgl. Johanna Bolkart, S. 44

²⁵⁰ Peter Gorsen (1985), S. 146

²⁵¹ vgl. Bernhard Bürgi: Körperzeichen, S. 28

„Beim Zivilisationsmenschen ist es leider leider [sic] so geworden, daß das Auge allein noch vom Geiste kündet. Der Körper bewegt sich nur noch mechanisch, lächerlich, zweckverklavt, ausdruckslos; die seelische Geste ist verschwunden. Der Künstler aber beseelt das Fleisch wieder, lebendige Regungen spielen in den Formen seines Gesichts und künden von der feinen zärtlichen Seele, während dem Auge durch Weglassen der Iris seine unberechtigte Vorherrschaft benommen ist.“²⁵²

Nur in ganz seltenen Fällen scheinen die gemalten Augen die BetrachterInnen direkt anzusehen, viel öfter blicken sie auf einen unbestimmten Punkt, der sich über und weit hinter den BetrachterInnen befindet. Auch innerhalb des Bildes gibt es nur selten eine Interaktion der Beteiligten durch Blickkontakt. Norbert Borrmann sieht im Spiegelcharakter und den dadurch entstehenden fixierenden Augen ein Hauptmerkmal der Selbstbildnisse²⁵³, wobei Theo Schulze einschränkt, dies sei kein untrügliches Kennzeichen, und verweist auf Selbstportraits mit anderen Blickrichtungen.²⁵⁴ Außerdem, ergänzt Kepes, das Auge ermögliche von seinem physiologischen Aufbau her scharfe Bilder nur auf einer sehr kleinen Fläche der Netzhaut. Um scharf zu sehen und alle Gegenstände einmal mit der optimalen Netzhautstelle zu erfassen, müsse das Auge sich bewegen.²⁵⁵ Die Augen einer Malerin, die einen Spiegel beim Portraitieren ihres Gesichtes verwendet, blicken keineswegs starr. Zum einen bewegen sie sich ständig zwischen Spiegel und Leinwand hin und her und zum anderen bewegen sie sich auch ununterbrochen, während sie scheinbar auf dem Spiegelbild oder der Leinwand verweilen. Da Lassnig nach eigenen Angaben für das Augengefühl teilweise einen Spiegel benutzt²⁵⁶, der nach Borrmann für den fixierenden Blick verantwortlich ist, könnte es sein, daß sie versucht, diesen Eindruck zu vermeiden, indem ihr Portrait über die BetrachterInnen hinwegsieht.

Hans-Joachim Raupp, der im Kapitel über das Künstlerselbstportrait noch eine große Rolle spielen wird, hat sich mit der Frage beschäftigt, was hinter dem eindringlich fixierenden Blick – gerade bei der Selbstinszenierung von KünstlerInnen - stehen könnte.

Er nennt zunächst einige Beispiele: Das früheste Selbstportrait, das sich durch einen besonders intensiven Blick auszeichne, sei das Bildnis Lucas van Leydens (um 1489 oder

²⁵² Fritz Ried: Das Selbstbildnis. Berlin (1931), S. 154

²⁵³ vgl. Norbert Borrmann, S. 85

²⁵⁴ vgl. Theo Schulze: Selbstbildnis und Bildung. Kommentierende Fragen zum Vortrag von Michael Parmentier. In: Stephanie Hellekamps (Hrsg.): Ästhetik und Bildung. Das Selbst im Medium von Musik, Bildender Kunst, Literatur und Fotografie. Reihe: Bibliothek für Bildungsforschung, Bd. 12, hrsg. von Dietrich Benner, Jürgen Schriewer und Heinz-Elmar Tenorth. Weinheim (1998), S. 68. Anm.: Hier wäre zum Beispiel auch zu nennen das Selbstbildnis mit Familienangehörigen von Otto van Veen, bei dem einige Personen wie der an der Staffelei stehende und über die Schulter blickende van Veen aus dem Bild heraus die Betrachterin ansehen und andere nicht.

²⁵⁵ vgl. Georgy Kepes, S. 27

²⁵⁶ vgl. Maria Lassnig (o. J.) in: Wolfgang Drechsler (1985), S. 121

1494 – 1533).²⁵⁷ Auch in vielen Bildnissen Dürers findet er eine Eindringlichkeit und Intensität des Blicks.

*„Jedoch ist ein solcher Blick, der den geistbegabten Menschen auszeichnet, etwas anderes als jenes weit sich öffnende Schauen, das wir bei Lucas van Leyden finden (...), das den Gegenstand nicht bloß fixiert, sondern ihn (...) zu verschlingen scheint, bevor der Künstler ihn im Bild gestaltet.“*²⁵⁸

Im 1530 entstandenen Selbstbildnis von Jacob Cornelisz van Oostzanen (vor 1470– vor 1533), in dem er seine Frau portraitiert, findet Raupp den fixierenden Blick in Zusammenhang gesetzt mit der künstlerischen Tätigkeit des Dargestellten. Das Schauen erscheine hier als charakteristisches Wesensmerkmal des Künstlers. Später, führt Raupp aus, erscheine umgekehrt auch die Gestalt des Künstlers in Allegorien des Gesichtssinns. Das Malen als eine von visueller Wahrnehmung bestimmte Tätigkeit werde oft durch das Attribut einer Brille unterstrichen und mit allegorischer Bedeutung belegt.²⁵⁹ Im Selbstbildnis des Joos van Cleve (1485? – 1540/41) als Aufwärter im Abendmahl um 1530 konzentrierte sich der Künstler erstmals auf die Augenpartie, um in der mimischen Spannung eine physiognomische Charakterisierung vorzunehmen.²⁶⁰

Das Runzeln der Stirn und eine senkrechte Falte zwischen den Augen erkennt Raupp bei niederländischen Bildnissen des 17. Jahrhunderts als systematisch verwendetes typisches Merkmal der Künstlerphysiognomie.²⁶¹ Diese Augenpartien zeigten nicht mehr den fixierenden Blick wie bei van Leyden oder van Oostzanen, sondern seien vielmehr der Ort, wo sich die geistigen Fähigkeiten wie in Brennpunkten versammelt nach außen strahlten. Raupp: „Das ausschließlich für die Künstler charakteristische Schauen wurde durch eine mimische Charakterisierung ersetzt, die den Künstler im humanistischen Sinne als eine geistig tätige und mitteilungsfähige Persönlichkeit auszeichnet.“²⁶² Diese Darstellung entspricht den physiognomischen Anschauungen des 16. und 17. Jahrhunderts, nach denen die Augenpartie die Stelle des Gesichts sei, an der Gemütsverfassung, Temperament und Charakter besonders deutlich nach außen sichtbar würden. Die Augen galten als Fenster der Seele, große weitgeöffnete Augen als Kennzeichen von Weisheit, Begabung und gutem Charakter.²⁶³ Zeitgleich habe eine Übertragung des Redner-Ideals auf bildende Künstler

²⁵⁷ vgl. Hans-Joachim Raupp, S. 120

²⁵⁸ ebd., S. 120

²⁵⁹ vgl. ebd., S. 121

²⁶⁰ vgl. ebd., S. 121

²⁶¹ vgl. ebd., S. 121

²⁶² ebd., S. 122

²⁶³ vgl. ebd., S. 122f. Anm.: Gehalten hat sich diese Vorstellung bis heute im Schönheitsideal der großen Augen, die notfalls durch Make-up oder falsche Wimpern so groß wie möglich aussehen sollen. Überlegen könnte man hier, ob sich hier nicht auch ein Hinweis auf das Geschlechterverhältnis abzeichnet. Da dieses Schönheitsideal vorwiegend bis ausschließlich für Frauen gilt, könnte man auch sagen, daß Männer Frauengesichter bevorzugen, die möglichst kindlich aussehen, wozu die staunenden Augen beitragen.

stattgefunden. Somit, faßt Raupp zusammen, wurde die Intensität des Blicks auch zum besonderen Kennzeichen der Beredsamkeit.²⁶⁴ Die Augenbrauen schließlich seien als Symbole der *contemplatio*, der Fähigkeit zu übersinnlicher, geistiger Schau, verstanden worden. Aufgrund ihrer Lage über den Augen sah man sie auch als Symbol für Herrschaft des Geistes über die Tätigkeit der Sinne.²⁶⁵

Maria Lassnig schließt sich dieser Ikonographie nicht an. Sie stellt sich bis auf wenige Ausnahmen weder mit den weitgeöffneten Augen des umfassenden Schauens, noch der senkrechten Falte der Künstlerpersönlichkeit im humanistischen Sinne dar. Es ginge aber zu weit zu sagen, daß sie sich bewußt von diesen Vorbildern distanziert. Vielmehr verwendet sie hier ihre eigene Ikonographie. Die Augen sind bei ihr kein Standesmerkmal der Künstlerin, sondern ein Symbol der Welterfassung und auch der Selbsterkenntnis, denn das Auge, so erklärt es Kleinspehn, sei im Zuge der Parzellierung des Körpers zu dem zentralen Organ geworden, über das sich Identität herstelle²⁶⁶, da man vornehmlich über das Sehen den Kontakt zur Welt herstellt und sich darin einordnet. Indem sie sie verwischt, macht sie deutlich, daß ihr Blick nach innen geht, daß sie, wie es in der Einleitung dieses Kapitels schon hieß, blind sieht.

Ausdruckszwang von historischer Kontinuität:

Manierismus

Keine Kunst, auch die originellste nicht, entsteht aus dem Nichts. So ungewohnt und fremd Maria Lassnigs künstlerische Mittel auch wirken, so stehen sie doch in einem Kontext, einer Tradition. Die Verfremdung als das charakteristischste Mittel der Moderne hat ihre Wurzeln in einer zunächst heftig umstrittenen Kunstrichtung des 16. Jahrhunderts: dem Manierismus. Welche Elemente dieses anticlassischen Stils in Maria Lassnigs Selbstportraits auftauchen, soll der folgende Exkurs über Manierismus untersuchen, wobei dem Manierismus-Verständnis Gustav René Hockes gefolgt wird, da er diesen Begriff von der Bezeichnung eines florentinischen Kunststils auf ein epocheübergreifendes Phänomen erweiterte.

²⁶⁴ vgl. ebd., S. 123

²⁶⁵ vgl. ebd., S. 123

²⁶⁶ vgl. Thomas Kleinspehn: *Der Flüchtige Blick. Sehen und Identität in der Kultur der Neuzeit*. Reinbek (1989), S. 296

Ein zeitüberschreitendes Phänomen –

Die These Gustav René Hockes

Hockes Untersuchungen²⁶⁷ haben, so sein Herausgeber Curt Grützmaker, die Einstellung der Forschung zum Manierismus geändert. Bis dahin sei der „Manierismus“, zu dem es laut Bialostocki noch 1981 so viele entgegengesetzte Meinungen gab wie zu keinem anderen Bereich der Stilstudien²⁶⁸, lediglich das Jahrhundert zwischen Renaissance und Barock und zudem eine epigonale Kunstrichtung ohne rechtes Ziel gewesen.²⁶⁹ Hocke stellt nun zusammengefaßt die These auf, daß Manierismus nicht nur eine Epoche ist, sondern ein zeitüberschreitendes kulturelles Phänomen²⁷⁰, das auch eine „historische Kontinuität“ besitze.²⁷¹ Unter Manierismus versteht Hocke eine bewußt anticlassische Ausdrucksform, die phasenhaft auftritt und zum Beispiel auch bei der modernen Kunst des 20. Jahrhunderts zu finden ist.²⁷² Dabei entwickeln sich die verschiedenen Manierismen in unterschiedlicher Weise in der jeweiligen Epoche, ähneln sich aber im „Ausdruckszwang“.²⁷³ Bialostocki faßt Hockes Gedankengang zusammen, Manierismus sei die Kategorie einer subjektiven Kunst, die sich nicht um Natürlichkeit bemühe und bewußt von den Normen der klassischen Hochrenaissance abweiche. Der geistige Gehalt der unklassischen Formen, Deformation, abstrakten Kompositionsmuster sei das Prinzip einer absoluten Freiheit, die sich nicht dem Ideal der ‚maniera‘ eigenen ‚licenzia‘, die sich

²⁶⁷ Gustav René Hocke hat mit seinen beiden Prachtbänden über Manierismus eine wahre Wunderkammer zusammengetragen, die auf überaus sinnliche Weise seine These des zeitlich ungebundenen Prinzips Manierismus anschaulich macht. Statt akribischer Detailarbeit wagt er den großen Wurf, eine über die Jahrhunderte und geisteswissenschaftliche Disziplinen hinweg gespannte Überlegung, die er ebenso unorthodox wie schlüssig darstellt und die deutlich macht: Die Moderne ist nicht so modern, wie sie auf den ersten Blick aussieht. Kritisieren muß man an diesen langen Essays allerdings methodische Mängel, die das wissenschaftliche Arbeiten mit seinen Thesen unnötig erschweren. Zum einen fehlen in der vorliegenden Ausgabe sämtliche Datierungen der Abbildungen. Zum anderen neigt Hocke zum Abschweifen; neben sehr präzisen, klaren Absätzen finden sich emphatische Ausbrüche ungezügelter Begeisterung für seine Ideen. Seine Interdisziplinarität ist ein hoher Anspruch, den er zu weiten Teilen auch einlöst, mitunter erscheinen seine Argumente aber ein wenig beliebig aus allen möglichen Geistesrichtungen zusammengetragen. In diesen Passagen kennzeichnet er auch nicht eindeutig genug, wo die allgemein anerkannte Forschung aufhört und seine Thesen anfangen. Sehr merkwürdig bei jemandem, der derartig weitreichende Gedankengänge auf eine fast spielerische Weise bewältigt, erscheint seine Scheu der eigenen Sprache gegenüber, der er anscheinend nicht so recht traut. Der inflationäre Kursivdruck und die ständigen Anführungszeichen, mit denen er Zitate, Fachbegriffe, Doppeldeutiges, Saloppes oder ganz einfach Worte, die betont werden sollen, kennzeichnet, mindern das ansonsten außergewöhnlich hohe Leservergnügen erheblich, was aber natürlich keine inhaltliche, sondern eine rein formale Kritik ist. vgl. Gustav René Hocke: Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur. Erstausgabe 1957 bzw 1959. Hier zitiert die durchgesehene und erweiterte Ausgabe. Hrsg: Curt Grützmaker. Reinbek (1987) und ders.: Malerei der Gegenwart. Der Neo-Manierismus. Vom Surrealismus zur Meditation. Wiesbaden und München (1975)

²⁶⁸ vgl. Jan Bialostocki, S. 83

²⁶⁹ vgl. Curt Grützmaker: Manierismus - ein europäischer Stil. Nachwort zum Buch von Gustav René Hocke (1987), S. 533

²⁷⁰ vgl. Gustav René Hocke: Malerei der Gegenwart. Der Neo-Manierismus. Vom Surrealismus zur Meditation. Wiesbaden und München (1975), S. 215

²⁷¹ vgl. ebd. (1975), S. 257

²⁷² vgl. Gustav René Hocke (1987), S. 13

²⁷³ vgl. ebd. (1987), S. 114

in dem strengen, konventionell eleganten Rahmen der ‚regola‘ bewege, unterordnen wolle.²⁷⁴ Hocke definiert für diese „Ausdrucksgebärde“ den manieristischen Menschentypus, der im Manierismus das Mittel findet, um ein bestimmtes problematisches Verhältnis zur Welt zu gestalten: „Manierismus bezeichnet somit das spezifische ästhetische Verhalten eines bestimmten Menschentypus in der Geschichte und gegenüber der Wirklichkeit jeder Art.“²⁷⁵ Dieser Menschentyp, der phasenweise immer wieder auftrete, zeichnet sich nach Hocke aus durch einen Drang nach Absonderlichem, nach Exklusivem, nach Extravaganz, nach den verborgenen Wirklichkeiten und auch nach gesellschaftlicher Absonderung. Er liebe die Dunkelheit und lasse Bildhaftigkeit nur in verkleideter abstruser Metapher gelten, wobei er versuche, das Überreale im Zeichensystem einer äußerst stilisierten Sprache einzufangen.²⁷⁶ Als Bild dieses manieristischen Menschentypus führt er das SELBSTPORTRAIT IM KONVEXSPIEGEL von Il Parmigianino (1503 - 1540) von 1523 an, das den Maler aus der Perspektive eines Konvexspiegel heraus zeigt und laut Hocke auch den Anfang des Manierismus darstellt.²⁷⁷ Mit diesem Bildnis, erläutert Schickel, distanzieren sich der Künstler von der Ähnlichkeit im Sinne Leonardos. Das Bild sei eine unnatürliche in einem Spiegel gesehene Sache und gehöre nicht in die Schule der Reflexion.²⁷⁸

Ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts sei, so Hocke, der Künstler der Urheber aller Regeln.²⁷⁹ Er arbeite unabhängiger von Auftraggebern, produziere auch im eigenen Auftrag, und gebe eine Vorahnung vom Künstlertyp der Romantik, der sich als Bürgerschreck und Melancholiker darstelle.²⁸⁰ Parmigianinos Bildnis, das wegen der deformierten, überbetonten Hand im Vordergrund noch in Bezug zu Maria Lassnigs Selbstportraits zu stellen sein wird, zeige den aufkommenden manieristischen Wunsch, die Gegenstände von ihrer normalen Dimension zu befreien²⁸¹ und weise über die eigene Epoche hinaus auf den geistvoll-melancholischen Dandy, wie Baudelaire (1821– 1867) ihn später propagiert habe²⁸² und wie ihn später vielleicht auch Maria Lassnig verkörpert. Laut Hugo Friedrich soll Baudelaire der Ansicht gewesen sein, es liege ein gewisser Ruhm

²⁷⁴ vgl. Jan Bialostocki, S. 93f

²⁷⁵ Gustav René Hocke (1987), S. 14

²⁷⁶ vgl. ebd., S. 17

²⁷⁷ vgl. ebd., S. 16

²⁷⁸ vgl. Joachim Schickel: Narziß oder die Erfindung der Malerei. Das Bild des Malers und das Bild des Spiegels. In: Kunstverein Hannover (Hrsg.): Spiegelbilder. Katalog zur Ausstellung im Kunstverein Hannover vom 9.5.1982 – 30.6.1982, im Wilhelm-Lehmbruch-Museum der Stadt Duisburg vom 11.7.1982 – 25.8.1982 und im Haus am Waldsee Berlin vom 10.9.1982 – 24.10.1982. Hannover (1982), S. 26

²⁷⁹ vgl. Gustav René Hocke (1987), S. 62

²⁸⁰ vgl. Gustav René Hocke (1975), S. 215f

²⁸¹ vgl. Gustav René Hocke (1987), S. 42

²⁸² vgl. ebd., S. 16f

darin, nicht verstanden zu werden²⁸³, und Rimbaud (1854 – 1891) ging in seinem Traditionsbruch so weit, daß er das Wort „die Ahnen verfluchen“ prägte.²⁸⁴

Im 17. Jahrhundert findet Hocke die methodische Fortsetzung des Parmigianino-Portraits in der Anamorphose, einer verzerrt gezeichneten Darstellung, die nur bei Betrachtung durch einen Spiegel oder geschliffenes Glas unverzerrt erscheint²⁸⁵, und die bald zur Mode geworden sei. Die Verzerrung der Gestalt, so Hocke, bleibe aber abstrakt, weil hinter der Anamorphose nicht Phantasie wie bei den expressiven Manieristen stehe, sondern physikalisches Kalkül.²⁸⁶

Entscheidend für Hockes Verständnis des ‚Manieristischen Modus‘²⁸⁷ ist aber künstlerische Phantasie, begründet in der Idea-Lehre Federico Zuccaris (1542-1609). Bereits um 1500 war, so Hocke, der Begriff der Subjektivität immer schärfer definiert worden. Die Idea, die Ontologie des Subjektiven, sei vertieft und so die Anschauung der Natur um neue innere Dimensionen bereichert worden.²⁸⁸ Nach Zuccari besitzt die Kunst nur dann einen hohen Wert, wenn ihr Ausgangspunkt die Vorstellung eines Subjekts und nicht die objektive Wahrnehmung eines Gegenstands ist. Für diese Vorstellung verwendet Zuccari den Begriff des ‚disegno interno‘, der inneren Zeichnung.²⁸⁹ Diese gehe zurück auf Platons (427 – 347 v. Chr.) Kunsttheorie, wobei dieser ‚manieristische Neuplatonismus‘ im Zusammenhang mit einer magischen Naturlehre zu einer Art Vergöttlichung des Subjekts und vor allem des subjektivistischen Künstlers geführt habe²⁹⁰ und wie ein Spiegel die Vorstellung und den Gegenstand des Sehens zeige. „Kombiniert werden Platonische Ideenlehre und aristotelischer Entelechie-Begriff, das überweltliche und das innerweltliche Formprinzip.“ Zuccari unterscheidet drei Formen:

1. Disegno naturale (dabei ahmt die Kunst– vor allem zum Studium- die Natur nach)
2. Disegno Artificiale (die Natur wird umgeformt in ein eigenes künstliches Bild)
3. Disegno Fantastico-artificiale (das Dargestellte löst sich völlig von der Natur)²⁹¹

Manierismus ist demnach eine innere Kunst, die mehr von geistiger Vorstellung als von sinnlicher Wahrnehmung geleitet ist²⁹², wobei die höchste Kunst die völlig

²⁸³ vgl. Hugo Friedrich, S. 15

²⁸⁴ ebd., S. 64

²⁸⁵ vgl. Gustav René Hocke (1987), S. 155

²⁸⁶ vgl. ebd., S. 154

²⁸⁷ Anm.: Nach Bialostocki wurde der Modusbegriff von der Musiktheorie auf die Kunsttheorie übertragen und meint hier verschiedene Ausdrucksweisen desselben Künstlers oder derselben künstlerischen Kreise gleicher Zeit. Der Stil eines Künstlers sei durch psychischen Typus, Talent, Ausbildung usw. subjektiv, der Modus seines künstlerischen Schaffens aber objektiv bedingt. Es sei selten, daß KünstlerInnen einen der Zeit fremden Stil hätten, öfter komme es vor, daß KünstlerInnen verschiedene Modi benutzten. In einer Werkstatt gebe es Werke, die Merkmale eines Stils trügen, aber nach verschiedenen Modi konzipiert seien. vgl. Jan Bialostocki, S. 14f

²⁸⁸ vgl. Gustav René Hocke (1987), S. 51

²⁸⁹ vgl. Gustav René Hocke (1975), S. 208

²⁹⁰ vgl. Gustav René Hocke (1987), S. 62

antinaturalistische ist: “Disegno esterno prodottivo, discorsivo, fantastico.“ Zuccari warne aber vor geschmackloser Übertreibung, Dilletantismus, „modernistischer Sudelkocherei“ und banaler Obszönität.²⁹³

Epigonal, psychopathisch und steril - der historische Manierismus

Das Wort „modern“ wurde nach Hocke zum ersten Mal zwischen 1520 und 1650 bewußt angewendet. Gleichzeitig ging von Florenz der manieristische Stil aus und beeinflusste Kunst, Literatur, Musik, Philosophie, Theologie, gesellschaftliche Konvention und Lebensgewohnheiten.²⁹⁴ Bereits die Florentinische Spätrenaissance habe diesen Stil vorbereitet, in dem sie keine Grenze zwischen Fiktivem und Wirklichem zog und sich durch Experimentierfreude und den Versuch, die subjektive dem metaphysisch Absoluten verbundene Welt gegen die objektive Welt der Natur der Materie und konventionellen Harmonien abzugrenzen, auszeichnete. Darin sieht Hocke den Konflikt zwischen dem Künstler als Außenseiter und der bürgerlichen Welt begründet.²⁹⁵ Der historische Manierismus habe als verrucht, epigonal, steril, neurotisch und psychopathisch gegolten, weil er den guten Geschmack verletzt und die Menschen weder getröstet noch belehrt habe, was klassizistisch und naturalistisch gesinnten BetrachterInnen verwerflich erschienen sei.²⁹⁶ Autoren wie G. B. Armenini schürten diese Abneigung durch Traktate wie das 1587 in Ravenna erschienene ‚Dé veri Precetti della Pittura‘, in dem er den Geist selbtherrlich gegenüber der gottgeschaffenen Natur darstellt und schreibt, er lache über diejenigen, die jegliches Natürliche für gut hielten.²⁹⁷ So war ‚Manierismus‘ im 16. Jahrhundert ein Schimpfwort für epigonale Abhängigkeit, forcierten Ausdruck, Verzerrung und Übertreibung.²⁹⁸ In jedem Fall ist er ein nachträglich gegebener Begriff, es gab nie eine Schule dieses Namens oder eine Künstlergruppe, die diese Bezeichnung propagierte.²⁹⁹ Die Kunstgeschichte bezog den Begriff ursprünglich auf einen einheitlichen Stil im Florenz des 16. Jahrhunderts, die ‚maniera‘, und erweiterte ihn langsam, bis er als Synonym für den Stil des gesamten 16. Jahrhunderts verwendet wurde.³⁰⁰ Erst nach 1950 kam es zu einer allgemeinen Umwertung des Stilbegriffs, der dann positiv verwendet

²⁹¹ vgl. ebd., S. 66

²⁹² vgl. Gustav René Hocke (1975), S.208 sowie Gustav René Hocke (1987), S. 13

²⁹³ vgl. Gustav René Hocke (1987), S. 66f

²⁹⁴ vgl. ebd., S. 13

²⁹⁵ vgl. ebd., S. 57

²⁹⁶ vgl. Gustav René Hocke (1975), S. 220

²⁹⁷ vgl. Gustav René Hocke (1987), S. 62

²⁹⁸ vgl. Gustav René Hocke (1975), S. 207

²⁹⁹ vgl. ebd., S. 215

³⁰⁰ vgl. Jan Bialostocki, S. 85

wurde.³⁰¹ Noch 1981 faßt Bialostocki in einem Essay³⁰² zusammen, der Begriff des Manierismus sei umstritten, er werde entweder ganz speziell oder ganz allgemein eingesetzt. KunsthistorikerInnen ließen ihn völlig weg oder verwendeten ihn beliebig. Diese Arbeit wird sich ausschließlich auf den Manierismusbegriff Hockes konzentrieren und analysieren, ob und in welcher Weise er auf die Arbeit Maria Lassnigs zutrifft. Eine historische Aufarbeitung des epochalen Manierismus' oder ein Überblick über die Begriffsgeschichte der kunsthistorischen Forschung kann in diesem Zusammenhang leider nicht geleistet werden.

Eine subjektive Phantasiekunst – Versuch einer Definition

Unter Manierismus versteht Hocke eine individuelle, subjektive und grenzüberschreitende Phantasiekunst, die die psychischen Erlebnisse und Emotionen höher bewertet als die Nachahmung der Natur und Übereinstimmung mit sinnlicher Wahrnehmung.³⁰³ Weiterhin zeichne er sich aus durch den Mut zum Exzentrischen, die Vorherrschaft des Intellekts und eine Freude am hybriden Gedankenspiel und durch Lust an der Verwandlung der menschlichen Figur bis zum Grotesken und Dämonischen. Die theoretisch-spekulative Seite des Schaffens habe dabei eine ebenso große Bedeutung³⁰⁴ wie die Betonung des Paradoxen.³⁰⁵ Der Manierismus stehe in Opposition zu allem bloß Instinktiven und stelle einen Protest dar gegen das rein Vernünftige und naiv Natürliche. Er betone das Hintergründige, Problematische, Doppelsinnige und übertreibe das Partikuläre. Hocke spricht von der „Überspannung der Schönheit, die zu schön und darum unreal, der Kraft, die zu kräftig und darum akrobatisch, [dem Gehalt], der überfüllt und darum nichtssagend, der Form, die selbständig und damit entleert wird.“³⁰⁶ Die anticlassische Tendenz verbindet alle manieristischen KünstlerInnen, die ansonsten sehr heterogen arbeiteten. Hocke: „Zwischen dem mystischen Spiritualismus eines Greco [1541 – 1614], dem pantheistischen Naturalismus eines Breughel und dem phantastisch-surrealen Arcimboldo [um 1527 – 1593] gibt es überraschende Variationen.“³⁰⁷

³⁰¹ vgl. Gustav René Hocke (1975), S. 207

³⁰² vgl. Jan Bialostocki, S. 85

³⁰³ vgl. Gustav René Hocke (1987), S. 31 und Gustav René Hocke (1975), S. 11

³⁰⁴ vgl. Gustav René Hocke (1975), S. 214

³⁰⁵ vgl. ebd., S. 217

³⁰⁶ ebd., S. 217

³⁰⁷ ebd., S. 214

Den Unterschied zur Klassik sieht Hocke darin, daß die Klassik das Geheimnisvolle in einer verständlichen, nachvollziehbaren oder erklärenden Form darstelle, der Manierismus aber dieses Geheimnisvolle in der Deformation transportiere.³⁰⁸

Hocke liefert folgende interessante Erklärung für die Lust an der Deformation im Manierismus: Der ursprüngliche Lebensanreiz ist laut Hocke die sexuelle Libido, die das Denken sehr stark bestimmt. Wenn sie nicht erfüllt werden kann, komme ein ursprüngliches Instinktbild zum Vorschein. Wenn es in seiner normalerweise ganz individuell differenzierten Struktur nicht mehr anspreche, werde hinter ihm ein starres Schema vermutet, das harmonisch Typische, das nicht mehr interessiert. Daher komme der Wunsch nach Zerreißung aller Teile, nach Vergrößerung oder Verkleinerung nach Transponierung und Deformation. Erfüllung sei dann nur in der eigenen Vorstellungskraft möglich. So entstehe eine Kunst voller Bilder „einer paganen, einer mystischen, aber auch einer pervertierten Sexualität.“³⁰⁹

Der Manierismus, so Hocke, spiele gerade dann, wenn ihm verzweifelt ernst zumute sei, während die Klassik ernst werde, wenn sie spielen wolle. Darüber hinaus habe die Klassik ein Mißtrauen gegenüber dem Gefühl und hoffe, es mit dem Intellekt zu verbinden. Die manieristische Kunst aber gebe einer Verliebtheit in den ingeniösen Intellekt nach und zeige eine lasterhafte Nachgiebigkeit gegenüber dem Gefühl. Darum sei der Manierismus autistisch infantil und die Klassik in erotischem Sinne reif, da sie in ihrer Ausdrucksgebärde immer auf ein Du bezogen bleibe.³¹⁰

Spiegel, Uhren, Einhörner und Labyrinth - beliebte Motive

Als bevorzugte Themen des Manierismus faßt Hocke zusammen: Eleganz, Geziertheit, Gebärden und Posen, Lebensgenuß, Schönheit des weiblichen Körpers, Abartiges, Grausamkeit, Melancholie, Träume, Ausgeburten der Phantasie, Doppelsinn, Symbole, Okkultismus, Spiel mit dem Entsetzen, Übertreibung des Häßlichen, Wißbegier, enzyklopädisches Interesse, Liebe zur Natur, Panoramen, Stadtansichten, Ruinen, Höllenstädte, Grazie und Subtilität, Süße und Künstliches, Melancholie, Barbarei, Brutalität bis zum Autismus, Narzißmus und erotischer Inversion, Zerbröckelung, Fragmentarismus.³¹¹ Beliebte Motive waren das Schweben, das sich später auch bei modernen Künstlern wie Marc Chagall (1887 – 1901) und Salvador Dalí (1904– 1989) finde³¹², Spiegel, Angst, Tod, die Zeit³¹³ und Uhren³¹⁴, das Einhorn³¹⁵, Hieroglyphen,

³⁰⁸ vgl. Gustav René Hocke (1987), S. 14

³⁰⁹ ebd., S. 227f.

³¹⁰ ebd., S. 148

³¹¹ vgl. Gustav René Hocke (1975), S. 236

³¹² vgl. Gustav René Hocke (1987), S. 36

immer wieder Labyrinth, Rätsel oder Wunder³¹⁶, aber auch Zweideutigkeiten aus der Bibel oder der Historie wie die hl. Magdalena, Kleopatra oder Semiramis.³¹⁷ Die verwendeten Mythen werden dabei wieder manieristisch deformiert. So fließe zum Beispiel das religiöse Bild von Maria und dem Einhorn zusammen mit Leda und dem Schwan, dem populärsten Motiv der alexandrinischen hellenistischen Literatur, so daß das Einhorn manchmal als Zeichen für Sodomie gedeutet werde.³¹⁸ Hocke erklärt die stilistischen und inhaltlichen Deformationen aus der Geisteshaltung des Manierismus heraus und stellt sie als Gegensatz zum klassischen Gedankengut dar:

„Wenn das ‚Klassische‘ in dieser Beziehung ‚gesund‘ ist, so deshalb, weil es vom Sexus nicht so präokkupert ist, weil es damit ‚leichter‘ fertig wird als der Manierismus. Die Klassik (...) hat andere als triebpsychologische Quellen, nämlich ‚objektive‘ Ursprünge. Der Manierist steht in der ‚Melancholia‘ der Welt, weil er Subjektivist ist, weil er es sein kann... bis zur ‚absurden‘ ‚erotischen‘ Manie, bis zum ‚manischsten‘ Zusammenfall der Gegensätze in der ‚Idea‘, in der ‚Imagination‘: die Welt der Bilder und die Bilder seiner erotischen Vorstellungen fließen – autistisch - in einander. Die ihn heimsuchenden alogischen Bilder – in jedem Sinne auf keine ‚Natur‘ bezogen – befriedigen ihn in einem doppelten Sinne (...) ‚Wille‘ und ‚Vorstellung‘ sind in einer monströsen discordia concors vereint. In diesem Prozeß kann die Welt nur – deformiert erscheinen.“³¹⁹

Der Manierismus strotze vor erotischen Anspielungen und biete eine breitgefächerte Skala aller möglichen Verhaltensweisen einer Psychopathia Sexualis³²⁰, die wegen der Vorliebe des Manierismus für Gegensätze und deren Verbindung auch Gestalten wie Hermaphroditen o. ä. einschließe.³²¹

Der Sinnenschock - stilistische Eigenschaften

Dominant im Manierismus ist laut Hocke der Serpentinata-Stil, dessen Meister Parmigianino sei. Als Merkmale dieses Stils nennt er eine Zerdehnung des Raums durch die Tiefenachsen, der Verzicht auf Ruhe und Ausgewogenheit, die Verwendung des Lichts als stärkster Faktor in der Bildkomposition, starke Licht-Dunkel-Kontraste ohne Übergang, kühle, helle, glatte und giftige Töne mit vielen weißlichen hellgrünen und gelben Nuancen, eine scharfe Kontrastierung satter oder kühler Farben, eine neue Proportionierung der Gegenstände und Figuren, die Streckung aller Längen ebenso wie die Zusammenziehung der Breitenproportionen, eine gezierte und verrenkte Haltung der Figuren sowie überraschende psychologische Nuancen im Portrait.³²² Später fügt er als manieristische

³¹³ vgl. ebd., S. 15

³¹⁴ vgl. ebd., S. 57

³¹⁵ vgl. ebd., S. 231

³¹⁶ vgl. ebd., S. 57

³¹⁷ vgl. ebd., S. 116

³¹⁸ vgl. ebd., S. 232

³¹⁹ ebd., S. 228f

³²⁰ vgl. ebd., S. 219

³²¹ vgl. ebd., S. 224f

³²² vgl. ebd., S. 34f

Elemente noch hinzu den Synkretismus der architektonischen Stile, eine beschleunigte Perspektive, Raumflucht, „Pyrotechnik als Ars parabolica“, die „Hypnoselandschaft des Traums“ und „die Wahrnehmung der Welt im erschrockenen Schlaf“.³²³

Die Manieristen schafften laut Grützmaker die Bildtiefenwirkung ab oder erweiterten diese ins Unendliche, sie bevorzugten Häufung und Fülle statt klarer Komposition, erfanden künstliche, irisierende Farben, zogen die Körper auseinander oder verschmolzen sie zu neuen, nahmen der Masse das Gewicht und dem Volumen die Dichte. Sie suchten den „Ausdruck frenetischer Vitalität“ in verschlungenen Körpern, riesigen starrenden Augen, malten verwischte Gesichter und legten es darauf an, beim Publikum einen „Sinnenschock“ zu provozieren.³²⁴

Katachresen und biomorphe Landschaften - Arcimboldo

Einer, der diesen ‚Sinnenschock‘ beim Publikum erreichte, war Guiseppe Arcimboldo mit seiner Kombination von Gegenständen³²⁵ und organischen Formen. Von anderen Hieroglyphikern seiner Zeit unterscheidet ihn, daß er für seine Konstruktionen zusammengehörige Dinge wählt (wie z. B. Bücher beim Kopf des Bibliothekars), während andere Disparates vereinheitlichten.³²⁶

Das Prinzip von Arcimboldos Gemälden findet sich auch in der manieristischen Literatur: Belebtes wird auf Belebtes übertragen, Lebloses auf Belebtes oder Belebtes auf Lebloses. Dabei kam es in der Dichtung manchmal zu übertriebenen Metaphern, sogenannten Katachresen. Die Arme eines Sessels wurden z. B. so oft wiederholt, bis der Begriff des Armsessels geläufig wurde, ein Motiv, das auch in einer Zeichnung Maria Lassnigs auftaucht. Auch metaphorische Widersprüche wie roter Schnee oder in der Modernen Literatur die berühmte schwarze Milch aus Paul Celans (1920 – 1970) „Todesfuge“ gehören in diese Kategorie.³²⁷ Die barocke Lyrik, aus der die moderne Dichtung viele Stilmittel übernommen hat, strotzt geradezu vor diesen manieristischen Elementen.

In der Moderne findet Hocke das Prinzip Arcimboldos zum Beispiel bei Picasso (1881 – 1973), der in seinem Gemälde FRAU MIT BLUME von 1952 die Frau aus einer Schote, stilisierten Blättern und Früchten zusammensetzt. Allerdings, schränkt Hocke ein, sei nur die Methode ähnlich, der seelische und geistige Gehalt aber ein anderer. Neu sei zudem die Verschmelzung von gegenständlichen und abstrakten Bildkomponenten.³²⁸

³²³ ebd., S. 203

³²⁴ vgl. ebd., S.534f

³²⁵ vgl. ebd., S. 63

³²⁶ vgl. ebd., S. 190

³²⁷ vgl. ebd., S. 136

³²⁸ vgl. ebd., S. 188

Von den Dadaisten und Surrealisten, die in ihren ready-mades ebenfalls unterschiedliche Gegenstände zu einem neuen Gebilde kombinierten, unterscheidet sich Arcimboldo, weil das Einzelelement bei ihm nicht denaturiert, sondern sich zum Umriss eines Menschen formt. Bei ready-mades sei das einzelne Ding nicht mehr dieses Ding, sondern ein „mechanomorphes Gebilde, das nach Zufallsinspiration addiert wird.“³²⁹

Über die Unterschiede zwischen den biomorphen Landschaften Arcimboldos und den Natur-Körper-Verschmelzungen Lassnigs wird sich ein eigener Abschnitt beschäftigen.

Neo-Manierismus, Surrealismus, Meditation – der Bezug zur Moderne

Bei der Analyse des modernen Manierismus vermischt Hocke zwei seiner Gedankengänge. Zum einen hatte er den Manierismus als epochenübergreifenden Modus vom historischen Phänomen im Florenz des 16. Jahrhunderts unterschieden. In der Moderne müßte er nun streng genommen diesen Modus in verschiedenen Kunstrichtungen und bei verschiedenen KünstlerInnen untersuchen, was aber nicht geschieht. Statt dessen etabliert er ein modernes historisches Phänomen, den Neomanierismus, und vermutet diesen in seinem ersten Buch zwischen 1880 und 1950³³⁰ und in seinem zweiten in der Zeit von etwa 1900 bis 2000³³¹, was sich nicht nur widerspricht, sondern generell auch seiner Annahme, Manierismus sei ein Phänomen, das immer wieder wellenförmig als Oppositionshaltung zur jeweils vorherrschenden Klassik aufträte.

Dabei wirkt nicht nur der historische Manierismus auf die Moderne, sondern die moderne Kunst sorgt laut Hocke auch für die Umbewertung des historischen Stils. Erst mit der modernen Kunst ab 1910 verliert der Manierismus demnach immer mehr seinen polemischen Akzent.³³² Die Umbewertung habe sich wegen des neuen Wissens um die Mächte des Unbewußten, des Traums und seelischer Phobien aller Art vollzogen, weil man dadurch die subjektiven, deformierenden, anticlassizistischen und antinaturalistischen Darstellungsformen besser verstanden habe.³³³

Für Hocke geht der Neomanierismus vom Surrealismus bis zu einer Kunst, „deren Ursprung in einem neuen Verhältnis zur Konzentration psychischer Kräfte in der Meditation liegt.“ „Jede Manierismusform bleibt anfangs noch ‚klassizistisch‘ gebunden, verstärkt dann ihre ‚Ausdruckszwänge‘ (Gottfried Benn, 1886 - 1956). Sie wird

³²⁹ ebd., S. 193

³³⁰ Anm.: Eine andere bewußt manieristische Epoche sieht er in der Romantik von 1800 – 1830. vgl. ebd., S.

18

³³¹ vgl. Gustav René Hocke (1975), S. 11

³³² vgl. Gustav René Hocke (1987), S. 14

³³³ vgl. Gustav René Hocke (1975), S. 220

‚expressiv‘, schließlich ‚deformierend‘, ‚surreal‘ und ‚abstrakt‘.³³⁴ Diese meditative Kunst suche das Bild jenseits des Bildes und verzichte auf das, was im Surrealismus noch figurativ war.³³⁵ Wie Hocke diese meditative, unfigurative Kunst von der abstrakten Kunst trennt, präzisiert er nicht näher. Man könnte Maria Lassnigs Kunst als ‚meditativ‘ bezeichnen, und man könnte auch sagen, daß ihre Körperdarstellungen das Bild jenseits des Bildes suchen, so wie Francis Bacon den Kopf hinter dem Gesicht sucht, wie im Kapitel über ihn noch näher erläutert werden wird.

Die 1955 gezeigte Ausstellung „Der Triumph des europäischen Manierismus“ im Rijksmuseum Amsterdam sieht Hocke als Wendepunkt in der Bewertung des Manierismus.³³⁶ Dort sei der Serpentinata-Stil mit dem Style Métro des 20. Jahrhunderts verglichen und die Moderne so von ihrer Beziehungslosigkeit befreit worden. Die Transponierung des Realen ins Irreale werde fortan als das charakteristische Merkmal des europäischen Geistes verstanden.³³⁷

Den größten Unterschied zwischen dem historischen Manierismus und dem modernen sieht Hocke darin, daß heute Schönheit unabhängig von ihrem Wahrheitsgehalt denkbar sei, im 16. Jahrhundert das Streben nach religiöser Wahrheit in der künstlerischen Produktion aber immer erhalten war.³³⁸ Die verbindenden Konstanten des Manierismus seien bis heute Rebellion, Weltflucht, Weltanklage und Weltangst, Deformation, Konstruktion, Expressionismus, Surrealismus und Abstraktion.³³⁹ Folgende Merkmale des historischen Manierismus erkennt Hocke in der Kunst der Moderne wieder: harte Umrisse, volle glatte Formen, Plastizität der Darstellung, betonte Räumlichkeit, Vorliebe für geometrische Formen, Deformation, Veränderungen der Perspektive, kleine Köpfe, die figura serpentinata, das Übertriebene der manierierten Gesten, harte kalte Farben, außergewöhnliche atmosphärische Erscheinungen wie bräunlicher Nebel oder Gewitterstimmungen³⁴⁰ und das Heterogene im nachnaturalistischen magischen Raum, was ein signifikantes Charakteristikum des Futurismus sowie des frühen und späten Surrealismus sei.³⁴¹

³³⁴ Gustav René Hocke (1987), S. 18

³³⁵ vgl. Gustav René Hocke (1975), S. 11f

³³⁶ vgl. Gustav René Hocke (1987), S. 21

³³⁷ Anm.: Auch Gorsen findet Spuren des irrealen manieristischen Geistes in der Moderne, wenn auch in anderem Sinne. Er stellt eine innere Verwandtschaft zwischen psychotischer Produktion und zeitgenössischer Kunst fest und spricht wiederholt von „moderner manieristischer Kunst“ im allgemeinen Sinne von antinaturalistisch oder wunderlich, was hier nur der Vollständigkeit halber erwähnt werden soll. vgl. Peter Gorsen: Kunst und Krankheit. Metamorphosen der ästhetischen Einbildungskraft. F.a.M. (1980)

³³⁸ vgl. Gustav René Hocke (1987), S. 80

³³⁹ vgl. ebd., S. 14

³⁴⁰ vgl. Gustav René Hocke (1975), S. 215

³⁴¹ vgl. Gustav René Hocke (1987), S. 63

Vor allem die Deformation verbindet den historischen Manierismus mit der Moderne: „Das paranoische Element im Manierismus aller Zeiten sucht im Monstrum und im Monströsen eine ins Riesige projizierte *Verkörperung des Deformierten*. [Hervorhebung durch Hocke]“³⁴²

In der Kunst von Rosso Fiorentino (1494-1540), in deren Dehnung, Abstraktion, ihren breiten, hellbeleuchteten Flächen, ihrer Deformation³⁴³ oder in Jaques Bellanges (um 1575 – 1617) organischen Formen, die zu abstrus vegetativen Wucherungen hybridieren³⁴⁴, sieht Hocke eine deutliche Verwandtschaft zur Moderne. Bei Luca Cambiaso (*1527 in Montegna) seien bereits kubistische Körper und Gesichter³⁴⁵ zu sehen, und eine Sammlung von 48 Stichen aus der Zeit Góngoras und Marinos, die der toskanische Kupferstecher Bracelli (um 1588–1624/29) dem Herzog Piero de Medici im Jahr 1624 widmete, finden sich ebenfalls kubische Körper.³⁴⁶ Mensch-Tier-Hybriden sieht Hocke vorgezeichnet in G. B. della Portas (1535-1615) Vergleich von Tier- mit Menschengesichtern und seinen Pflanzenformen mit Tiergesichtern.³⁴⁷ Einige der Zeichnungen Pontormos erinnern Hocke durch die Betonung der Umriss und den Verzicht auf Details an den expressiven Realismus Käthe Kollwitz' (1867 – 1945). An der korrigierten Linienführung, die die Figur verfremdet und verzerrt, weist Hocke den Willen zur Deformation nach.³⁴⁸

Als Beispiele für moderne manieristische Künstler nennt Hocke u. a.: Ernst Fuchs (*1930), Farbrizio Clerici, Fernando Botero (*1932), André Verlon, Fabius von Gugel (*1910), Gianfilippo Usellini, Leonor Fini (*1908), Eberhard Schlotter (*1921), Godwin Ekhard, Max von Moos, Leherb (1933–1997), Arnold Leissler, Erich Brauer, Gerhard Swoboda, Karl Kunz, Elmar Hillebrand, Gernot Rumpf, Engelbert Kremser, Gerhard Hoehme.³⁴⁹ Daß Maria Lassnig in dieser Aufzählung nicht vorkommt, mag zum einen daran liegen, daß sie bei Erscheinen des Buches Hocke noch nicht vertraut war oder daß ihre Kunst nicht vollständig als dem manieristischen Geist zugehörig gesehen werden kann, wie der folgende Abschnitt noch zeigen wird.

In der Literatur bescheinigt Hocke dem Lebenswerk James Joyce' (1882 – 1941), ein „riesiges manieristisches Experiment“ zu sein, was ihn mit Mallarmé (1842–1898) und auch der heutigen Poesie³⁵⁰ verbinde.

³⁴² ebd., S. 112

³⁴³ ebd., S. 44

³⁴⁴ vgl. ebd., S. 47

³⁴⁵ vgl. ebd., S. 140ff

³⁴⁶ vgl. ebd., S. 143

³⁴⁷ vgl. ebd., S. 234

³⁴⁸ vgl. ebd., S. 29

³⁴⁹ vgl. Gustav René Hocke (1975), S. 7

³⁵⁰ vgl. Gustav René Hocke (1975), S. 267

Hocke sieht im Neomanierismus eine „katastrophale Übergangssituation“, deren Rettung eine Rückkehr zum Bild im konkreten (nicht klassizistischen) Sinn, eine Selbstkonfrontation mit der Natur und Geschichte oder eine neue Begegnung mit dem mythisch-religiösen Urgrund der Schöpfung sei. Durch den Surrealismus sei eine Überwucherung des Logos durch endlose Assoziationsketten aus dem Unterbewußtsein aufgetreten. Hocke wünscht schließlich emphatisch: „Der Ent-Menschlichung der Kunst muß eine neue Humanisierung im Gebet folgen.“³⁵¹

Die Verlegung des Blickpunktes nach innen –

Maria Lassnig und Manierismus

Das Gebet ist Maria Lassnigs Sache nicht. Trotzdem könnte man ihre Kunst durchaus als eine Art neuer Humanisierung verstehen, denn sie verbindet in ihren Darstellungen das Äußere des Menschen mit dem Inneren, verfolgt einen ganzheitlichen Ansatz. Diese Verbindung wird in den Kapiteln über den postmodernen Körperdiskurs, die Emotionstheorie und die Leibinsel-Philosophie Hermann Schmitz' noch ausführlich thematisiert. Lassnig setzt den malträtierten, autopsierten Menschen der Moderne wieder in den Kontext eines Ganzheitsverständnisses – nur sieht diese Ganzheit so ganz und gar nicht klassisch aus. Ist Maria Lassnig eine manieristische Künstlerin? Vielleicht ist sie auch eine surrealistische oder eine postmoderne Künstlerin? Oder alles zusammen?

Auf die Stilprinzipien des Surrealismus oder surrealistische Motive soll an dieser Stelle nicht weiter eingegangen werden, denn das, was an ihrer Kunst surrealistisch erscheint wie die Deformation, die Kombination von Körpern und Gegenständen oder Körpern und Landschaften usw., hat seinen Ursprung wiederum im Manierismus. Allerdings steht Lassnigs Arbeitsweise der Introspektion in der Tradition des surrealistischen ‚psychischen Automatismus‘. Da dies aber zum Schaffensprozeß und nicht zur Ikonographie gehört, wird dieses Verfahren im Kapitel über Introspektion näher vorgestellt werden.

Der Ausgangspunkt manieristischer Kunst nach Pontormo liegt laut Hocke in der Verlegung des Blickpunktes nach innen. Beobachtet werde nicht mehr mit dem leiblichen Auge, sondern mit dem seelischen. „Das betrachtende Subjekt wird in einem doppelten Sinne Subjekt. Es nimmt aus seiner subjektiven Blicksituation nicht optisch-physikalisch Objektives auf, sondern ‚subjektiv‘ Gesehenes (...), Imaginiertes (...). Man sieht aus der ‚Idee‘, nicht aus der ‚Natur‘.“³⁵² Dieser Ansatz erinnert stark an Maria Lassnigs ‚inneres

³⁵¹ Gustav René Hocke (1987), S. 216

³⁵² ebd., S. 43

Sehen' - mit dem Unterschied, daß Lassnig nicht mit einem in der Phantasie entstandenen Bild zu malen beginnt, sondern mit der Konzentration auf ihren Körper, dessen Empfindungen sie dann Form und Farbe verleiht. Manierismus als eine innere Kunst, die mehr von geistiger Vorstellung als von sinnlicher Wahrnehmung geleitet wird³⁵³, trifft den Kern Lassnigs Malerei nicht. Statt Illusionsphantasmen, wie sie im Manierismus dargestellt wurden, malt Lassnig Empfindungen, die einen konkreten, quasi realistischen Ursprung haben. Da diese Empfindungen aber manchmal nicht mehr nachvollziehbar sind, kann man sie durchaus als manieristisch bezeichnen. Um es noch einmal ganz deutlich zu sagen: Maria Lassnig ist keine manieristische Malerin im Sinne des 16. Jahrhunderts, aber sie bedient sich bisweilen typisch manieristischer Themen und stilistischer Errungenschaften. Vor dem Hintergrund der These Hockes kann man sagen, daß ihre Kunst mitunter in einem manieristischen Modus gestaltet ist. Sie verbindet diesen manieristischen Modus aber mit bodenständiger Selbsterforschung des Körpers, schafft keine reine Idea-Kunst.

Schon Hocke warnt davor, in historisch unzulässiger Weise einen Begriff der zeitgenössischen Ästhetik auf die Vergangenheit zu übertragen³⁵⁴, deshalb muß hier auf eine strenge Trennung zwischen dem historischen Manierismus und der Kunst Lassnigs bestanden werden. Die zeitgenössische Kunst und der Manierismus mögen in manchen Punkten ähnlich aussehen, der Geist, der dahinter steht, ist aber ein anderer.

Als ‚manieristischer Menschentyp‘, der sich in seiner exzentrischen Außenseiterposition gefällt und sein Werk bewußt miraculös gestaltet, kann Lassnig, die schon früh selbstinterpretative Texte schrieb, ihr Konzept bis heute immer wieder erklärte und verteidigte, die so empfindlich ihre Position im Kunstbetrieb registriert und auf fehlende Anerkennung höchst betroffen reagiert, demnach auch keinesfalls bezeichnet werden. Auch fehlt ihr der Protestgedanke der Manieristen. Sie will weder schockieren noch rebellieren mit ihrer Kunst. Auch ist sie nicht „lasterhaft nachgiebig gegenüber dem Gefühl“³⁵⁵, sondern besteht immer auf ihrem wissenschaftlichen Anspruch.

Ihre Kunst weist dennoch eine Reihe manieristischer Stilmittel auf, allen voran die Deformierung. Norbert Borrmann möchte den Vergleich der Deformation in der modernen Malerei mit der im Manierismus nicht uneingeschränkt stehen lassen: „(...) das alles waren Scherze, Capriccios, Freude am Experiment. Das Zergliedern des Menschen in der Moderne ist hingegen quälende Selbstanalyse, besonders im Bereich des

³⁵³ vgl. Gustav René Hocke (1975), S.208 sowie vgl. Gustav René Hocke (1987), S. 13

³⁵⁴ Anm.: Hocke äußert diese Bedenken im Zusammenhang eines Vergleichs von Pontormo und Käthe Kollwitz, in deren Umrißzeichnungen er Ähnlichkeiten entdeckt, aber man kann diese Warnung auch auf den Vergleich von Lassnig und der manieristischen Kunst allgemein beziehen. Gustav René Hocke (1987), S. 29

³⁵⁵ ebd., S. 148

Selbstbildnisses.³⁵⁶ Daß manieristische Künstler ‚quälende Selbstanalysen‘ auch bereits kannten und daß ihre Werke keineswegs ausschließlich ‚Scherze‘ waren zeigt sich zum Beispiel im Tagebuch und Werk Jacopo da Pontormos, auf das im Kapitel über Introspektion ausführlich eingegangen wird.

In Lassnigs Selbstportraits erscheinen die Körper verzerrt und in sich gedreht. Ihr *WOMAN LAOKOON*, laut Hocke ein typisch manieristisches Motiv³⁵⁷, zeigt die ebenfalls typisch manieristische Drehung der *figura serpentinata*. Auch daß sie dieses mythologische Thema dahingehend deformiert, daß sie einen weiblichen Laokoon darstellt, kann als manieristisch bezeichnet werden. Die Betonung des Paradoxen und die Verbindung von Widersprüchlichem ist ebenfalls ein manieristisches Element. Zwitterige und hybride Wesen, Mischformen zwischen Mensch und Tier, Mann und Frau, Mensch und Ding, Mensch und Pflanze oder Landschaft, wie sie detailliert beschrieben worden sind, erinnern an die manieristischen Visionen. Hocke beschreibt die manieristischen Monster als „Mischung aus halluziniertem und kalkuliertem Un-Sinn“³⁵⁸, was sich deutlich von Lassnigs Arbeitsweise unterscheidet, denn sie halluziniert nicht, und es ist auch nicht ihr Anliegen, etwas möglich Bizarres zu konstruieren, sondern die ‚Monster‘ Lassnigs sind das Ergebnis vom Zusammenspiel von Außen- und Innensicht.

Interessant im Zusammenhang mit den Landschaftsbildern Maria Lassnigs sind die Landschaften Arcimboldos³⁵⁹ wie z. B. *ANTROPOMORPHE LANDSCHAFT* um 1566, die allerdings wiederum nur die Verschmelzung von Körper und Landschaft gemeinsam haben. Während Arcimboldo aus Gesichtern Landschaften zusammensetzt oder eine anonyme Physiognomik zur Architektur verwandelt, sind auch die Landschaften bei Maria Lassnig immer erkennbare Selbstportraits. Die gleiche Farbwahl, Textur und der gleiche Pinselduktus läßt dabei ihr Gesicht mit der Landschaft zusammenfließen, ohne daß aber eine Sphäre ein *pars pro toto* der anderen würde. Teile ihres Gesichts werden keine Berge oder Brücken. Und Hügel oder Sträucher werden nicht zu Augenbrauen oder Ohren. Bei Maria Lassnig ist es eher ein Ineinanderblenden zweier verwandter Sphären, verbunden durch eine Malweise, als eine Kombination, bei der die Elemente ausgetauscht werden. Eine Zwischenform dieser beiden künstlerischen Positionen könnte man in Gerhard Swobodas *DIE SCHÖNE SCHEHEREZADE ERZÄHLT NOCH EINE TAUSEND-UND-ZWEITE GESCHICHTE* sehen.

³⁵⁶ Borrmann, S. 196

³⁵⁷ vgl. Gustav René Hocke (1987), S. 116

³⁵⁸ ebd., S. 113

³⁵⁹ vgl. ebd., S. 194

Hocke weist darauf hin, der Doppellandschaft, die halb aus Natur und halb aus Gesicht bestehe, entspreche das Doppelgesicht, die Janusköpfigkeit und die Doppelprofile.³⁶⁰ Auf die Verdopplungen im Werk Lassnigs ist bereits eingegangen worden, aber es gibt auch Janusköpfe, wie zum Beispiel im Gemälde GENERATIONENWECHSEL von 1997 (Abb. 42). Wenn man die Unvollständigkeit des Körperäußeren als Fragment verstehen möchte, ist auch das manieristisch. Von den beliebten Motiven wie Labyrinthen, Einhörnern usw. übernimmt sie selten die Spiegel, alles andere praktisch gar nicht. Auch die riesigen Augen, die Hocke als signifikantes Merkmal des Manierismus herausstellt, finden sich bei Lassnig nicht. Übertriebene Gesten und eine Vorliebe für geometrische Formen, kubische Körper und verschlungene Formen hat sie allerdings wieder mit diesem Stil gemeinsam und auch die künstlichen Farben, von denen Hocke spricht, finden sich fast durchgängig in ihren Selbstportraits.

Ähnliche Parameter – über Francis Bacon

Francis Bacon³⁶¹ ist der Künstler, mit dem Lassnig neben Egon Schiele oder Oskar Kokoschka³⁶² (1886–1980) am häufigsten verglichen wird³⁶³ und von dem sie 1986 sagte: „Francis Bacon habe ich schon früh entdeckt und gepriesen, beeinflußt hat er mich nicht.“³⁶⁴ Elf Jahre später bekräftigt sie erneut:

„Man hat mich auch irgendwie mit ihm verglichen... und das find' ich vollständig unrecht erstens einmal – er kommt eher von der Fotografie her, das hat er immer behauptet (...) und bei mir ist die Verzerrung deshalb, weil ich ja möglichst vergesse, wie es optisch wirklich aussieht. Das vergeß' ich und tu's nur nach dem Gefühl. Während er hat es nach einer Fotografie gemacht.“³⁶⁵

³⁶⁰ vgl. ebd., S. 198

³⁶¹ Anm.: Im Internet informiert diese sehr lohnenswerte Seite über den Künstler: <http://francis-bacon.cx>

³⁶² vgl. Christa Murken (1990), S. 13, und Paul Kruntorad: Eine Retrospektive im 20er Haus des Museums moderner Kunst, Stiftung Ludwig Wien. In: Alles für Wien vom 28.3.1999, Wien (1999), o. P. sowie Christa Murken-Altrogge: Zwischen Askese und Sinnlichkeit. In: Die Kunst 1987/2. 99. Jg. H9. München (1987), S. 730

³⁶³ Anm.: Es ist interessant, daß in keiner einzigen der vorliegenden Quellen Francis Bacon mit Maria Lassnig verglichen wird, wohl aber immer umgekehrt, eine Tatsache, die nicht durch Historizität erklärt werden kann, da beide der gleichen Generation angehören. Die Liste der Vergleiche ist unerschöpflich. Allein Thomas Deecke fühlt sich bei Lassnig an folgende Künstler erinnert, die alle die „spezifisch österreichische Stimmungslage, sich und andere demonstrativ körperlich und seelisch preiszugeben“ verbinde: Gustav Klimt, Egon Schiele, Oskar Kokoschka, Arnulf Rainer, Hermann Nitsch, Christian Ludwig Attersee, Valie Export und Peter Weibel, Rudolf Schwarzkogler, Günther Brus und Otto Mühl. Alle diese KünstlerInnen kommen aus Österreich. Soweit kann man Deecke zustimmen. vgl. Thomas Deecke: Laudatio anlässlich der Verleihung des Roswitha Haftmann Preises an Maria Lassnig im Kunsthaus Zürich am 14.3.2002. Unveröffentlichtes Manuskript, S. 4

³⁶⁴ Maria Lassnig (1986), hier zitiert nach Christa Murken (1990), S. 415, Anm. 339

³⁶⁵ Kristian Sotriffer (1997), S. 161

Es stimmt, daß Bacon von der Fotografie fasziniert war und sie nach eigenen Angaben in 99 von 100 Fällen für viel interessanter als abstrakte oder figürliche Malerei hielt. Oft verwendete er Aufnahmen von Eadweard Muybridge (1830 – 1904), weil er darin den Versuch sah, menschliche Bewegung aufzuzeichnen. Womöglich geht auch Bacons Vorliebe für Bildserien auf die Bücher von Muybridge zurück.³⁶⁶ Allerdings ist der Einfluß der Fotografie auf sein Werk eher indirekt, da Bacon während des Malens oft eine Fotografie von etwas anderem ansah. Einmal betrachtete er während einer Portraitsitzung das Bild eines Nashorns, weil der Farbauftrag eine besonders dichte und dicke Textur haben sollte und er glaubte, das Foto des Nashorn könne ihm dabei helfen.³⁶⁷ Andererseits ließ er Fotoserien seiner Modelle anfertigen, weil er lieber mit Fotos als direkt mit Menschen arbeitete.³⁶⁸

Gemeinsam ist beiden die Auflösung der Anatomie in ihren Portraits. Vincenzo Trione zitiert Francis Bacon, um dessen Intention zu beschreiben, abseits vom Sichtbaren zu einer tieferen Realität zu gelangen: „Bisogna – afferma – riprodurre non il fatto nella sua semplicità, ma tenendo conto di suoi diversi livelli, in modo da toccare nuovo aree di sensazioni che conducano a un senso più profondo della realtà dell’immagine.“³⁶⁹

Die Körperkonturen verschwinden³⁷⁰, eine Entgrenzung des Inneren beginnt. Statt der äußeren Physiognomie konzentrieren sich beide auf eine andere Art von gefühlter Wahrnehmung, die sich im Bild in der Neuordnung der Gesichtszüge, in der Verfremdung der Farben oder der Umgestaltung der Stofflichkeit äußert. Gilles Deleuze (*1925):

„Denn das Gesicht hat seine Form verloren, indem es mit den Techniken der Verwischung und des Abbürstens behandelt wurde, die es desorganisieren und an seiner Stelle einen Kopf³⁷¹ auftauchen lassen. (...) Als Bacons Verfahrensweisen erhalten Verwischung und Striche hier einen besonderen Sinn.“³⁷²

Bacons zerfließende Formen und Verwischungen, die Auflösung der Körperkonturen in der Bewegung versteht Le Rider als Weigerung zur naturmimetischen Figur. Er irrt sich allerdings, wenn er glaubt, der Malakt sei ein Angriff Bacons auf den Körper, der seine

³⁶⁶ vgl. Francis Bacon im Gespräch mit David Sylvester Mai 1966. In: David Sylvester, S. 31

³⁶⁷ ebd., S. 33

³⁶⁸ vgl. Francis Bacon im Gespräch mit David Sylvester Mai 1966. In: David Sylvester, S. 39

³⁶⁹ Vincenzo Trione, S. 612

³⁷⁰ vgl. Ernst van Alphen: Die Dekonstruktion der Männlichkeit. Zur Körpersprache Francis Bacons. In: Haus der Kunst München (Hrsg.): Francis Bacon. Katalog zur Ausstellung vom 1.11.1996 - 26.1.1997. Ostfildern-Ruit (1996), S. 33

³⁷¹ Anm.: Ähnlich formuliert Deleuze Bacons Absicht, den unter dem Gesicht verborgenen Kopf wieder sichtbar zu machen und auftauchen zu lassen: „[Bacon] si propone (...) di realizzare un progetto molto speciale: disfare il volto per riscoprire o far emergere la testa che esso cela. (...) Il corpo riesce a rivelare se stesso nel momento in cui esso cessa di essere sostenuto dalla ossa e queste non sono più ricoperte dalla carne.“ Gilles Deleuze (1997). Hier zitiert nach Flavio Caroli, Anm. 41 zu S. 612

³⁷² Gilles Deleuze: Francis Bacon. Logik der Sensation. München (1995), S. 19

Wurzeln in der Aktionskunst der 60er Jahre habe.³⁷³ Bacon geht es vielmehr darum, eine Wahrheit zu zeigen, die tiefer liegt als die reine Abbildung und die neben dem Aussehen auch das Wesen eines Menschen umfaßt. So sieht es auch Syring, die schreibt, wo die Form zersetzt werde, könne das eigentliche Sein wieder in Erscheinung treten.³⁷⁴ Es seien "Bacons bis zur Unkenntlichkeit zerflossene Gestalten, die von den Vektoren einer abstrakten, strukturalen Wirklichkeit durchschnitten scheinen, die gliederlos und wie in einem embryonalen Zustand dem leeren Raum ausgeliefert sind, welche das wahre Bild des Menschen zurückwerfen."³⁷⁵ Bacon selbst verneint die Frage, ob die Verzerrungen seiner Portraits Verletzungen gleichkämen, und argumentiert, er bringe die Empfindungen und das Gefühl von Leben heraus, so gut er könne, und dies auf die direkteste Weise, die ihm möglich sei.³⁷⁶ Bacon:

„Was ich persönlich gern tun würde, wären zum Beispiel Porträts, die Porträts wären, aber aus Dingen entstünden, die wirklich nichts zu tun hätten mit den sogenannten Abbildungstatsachen des Bildes; sie wären auf andre Weise gemacht und enthielten doch die Erscheinung. Für mich ist das Mysteriöse an der Malerei heute die Frage, wie man Erscheinungen darstellen kann. (...) wie kann man es fertig bringen, das Mysteriöse an der Erscheinung innerhalb des Mysteriösen der Bildentstehung zu erfassen. (...) man hofft, den Gegenstand plötzlich auf eine völlig irrationale Art hervorzubringen, daß er jedoch ganz real sein wird und im Falle eines Porträts wiedererkennbar ist als die gemeinte Person.“³⁷⁷

Einige Jahre später relativiert er diese Aussage:

„(...) Trotz des theoretischen Verlangens nach einem Bild, das aus irrationalen Zeichen aufgebaut ist, spielt doch die Abbildung unvermeidlicherweise herein bei bestimmten Teilen des Kopfes und des Gesichts. Wenn man sie wegließe, machte man nur eine abstrakte Skizze (...) Natürlich setzt man solche Dinge wie Ohren und Augen ein, aber ich würde sie gern so irrational wie möglich setzen, und der einzige Grund für diese Irrationalität ist, daß sie, wenn sie entsteht, die Kraft des Bildes viel stärker überträgt, als wenn man sich hinsetzte und die Erscheinung abbildete (...).“³⁷⁸

Bacon und Lassnig verbindet die Gratwanderung zwischen Abstraktion und mimetischer Qualität. Während Lassnig aber immer wieder betont hat, ihre stärksten Bilder, die, die das Körpergefühl am konsequentesten zeigten, seien gerade die, auf denen man gar keinen Körper mehr erkennen kann³⁷⁹, spricht sich Bacon strikt gegen Abstraktion aus.

³⁷³ vgl. Jaques Le Rider. Gilles Deleuze über Francis Bacon. Eine Collage mit Kommentar. In: Angela Lammert (Hrsg.): Raum und Körper in den Künsten der Nachkriegszeit. Publikation zum Symposium vom 30.10.1997 bis 1.1.1997 anlässlich der Ausstellung „Germaine Richier“ in der Akademie der Künste vom 7.9.1997 bis 2.11.1997. Amsterdam, Dresden (1998). S. 231

³⁷⁴ vgl. Marie-Luise Syring: Bilder des Formlosen und der Nicht-Identität. In: Kunstverein Hannover (Hrsg.): Spiegelbilder. Katalog zur Ausstellung im Kunstverein Hannover vom 9.5.1982 – 30.6.1982, im Wilhelm-Lehmbruch-Museum der Stadt Duisburg vom 11.7.1982 – 25.8.1982 und im Haus am Waldsee Berlin vom 10.9.1982 – 24.10.1982. Hannover (1982), S. 40

³⁷⁵ ebd., S. 44. Anm.: An dieser Stelle muß einmal erwähnt werden, daß Bacon selbst sich wesentlich präziser und erstaunlicherweise sogar humorvoll, auf jeden Fall aber weit weniger kryptisch über seine Kunst äußert als sämtliche seiner InterpretInnen.

³⁷⁶ vgl. Francis Bacon im Gespräch mit David Sylvester Mai 1966. In: David Sylvester, S. 43

³⁷⁷ Francis Bacon in Gesprächen mit David Sylvester 1971-73. ebd., S. 107

³⁷⁸ Francis Bacon im Gespräch mit David Sylvester April 1975. ebd., S. 128

³⁷⁹ Maria Lassnig im Gespräch (Juli 2000).

Seine Kunst habe neben der Abbildung der sichtbaren Erscheinung immer auch mit seiner psychischen Verfassung zu tun³⁸⁰, und abstrakte Zeichen seien zu schwach, um Gefühlsregungen einzufangen. Kunst, und da ähnelt er Lassnigs Ansichten wieder, halte er für eine Art Berichterstattung, und in abstrakter Kunst sei kein Bericht enthalten.³⁸¹

Darum sucht Bacon Formen, die beides transportieren können: die Erscheinung einer Person und ihre Ausstrahlung, ihre Energie, die auf intensivere und verkürzte Weise vom Maler dargestellt werden müsse. „Was ich mit Formen mache, geschieht aus ästhetischen Gründen (...) weil ich glaube, daß es das Bild schärfer und präziser vermittelt.“³⁸²

Dabei blieb die Formenfindung für ihn selbst rätselhaft. Manchmal arbeitete er mit dem Prinzip des Zufalls, indem er Farbe auf die Leinwand warf und sie mit einem großen Schwamm oder Lappen verwischte.³⁸³

„So habe ich neulich den Kopf von jemandem gemalt, und was die Augenhöhlen, die Nase, den Mund darstellte, waren, wenn man es genau untersucht, einfach Formen, die nichts zu tun hatten mit Augen, Nase, Mund; aber die Art, wie sich die Farbe von einer Kontur in die andere hineinbewegte, schuf eine Ähnlichkeit mit dem Menschen, den ich zu malen versuchte. (...) Dann, am nächsten Tag habe ich versucht, das (...) noch klarer herauszuarbeiten, (...) und ich habe dabei das Bild vollständig verloren, weil eben ein solches Bild ein Seiltanz ist zwischen dem, was man figurative Malerei nennt, und der Abstraktion. (...) Es ist ein Versuch, das Figurative schärfer und durchdringender auf das Nervensystem einwirken zu lassen.“³⁸⁴

Ernst van Alphen erklärt Francis Bacons Fixierung auf den menschlichen Körper mit der phänomenologischen Position des Körpers. Die Fragen, wer, wo, was man sei, würden durch den Körper beantwortet.³⁸⁵ Probleme ergäben sich daraus, daß das menschliche Subjekt seinen Körper als innere Erfahrung und fragmentarische äußere Ansicht erlebe, während für andere der fremde Körper ein Objekt und vor allem ein Ganzes sei.³⁸⁶ Die Ganzheit des Subjekts hängt nach dieser These vom Blick der anderen ab, was eine Gegenposition bildet zu der Vorstellung, das Subjekt sei frei und unabhängig durch die Grenzen und die deutlich markierte Ganzheit seines Körpers.³⁸⁷

Bacon verweigere sich dieser Abhängigkeit.³⁸⁸ Die Identität des Bildraums, der in dieser Definierung ebenfalls eine relevante Größe darstellt, ist bei Bacon unklar und läßt keine Rückschlüsse auf die dargestellte Person zu.³⁸⁹ Durch diesen ungeklärten Raum lassen sich

³⁸⁰ vgl. Francis Bacon in Gesprächen mit David Sylvester 1971-73. In: David Sylvester, S. 85

³⁸¹ vgl. Francis Bacon im Gespräch mit David Sylvester Mai 1966. ebd., S. 61

³⁸² Francis Bacon im Gespräch mit David Sylvester März 1982 und März 1984. ebd., S. 176ff

³⁸³ vgl. Francis Bacon in Gesprächen mit David Sylvester 1971-73. In: David Sylvester, S.92 und auch S. 95f

³⁸⁴ Francis Bacon im Gespräch mit David Sylvester Oktober 1962. In: David Sylvester, S. 13

³⁸⁵ vgl. Ernst van Alphen: Die Dekonstruktion der Männlichkeit – Zur Körpersprache im Werk Francis Bacons. In: Haus der Kunst München (Hrsg.): Francis Bacon. Katalog zur Ausstellung vom 1.11.1996 – 26.1.1997. Ostfildern-Ruit, S. 32

³⁸⁶ vgl. ebd., S. 32

³⁸⁷ vgl. ebd., S. 32

³⁸⁸ vgl. ebd., S. 33

³⁸⁹ vgl. ebd., S. 34

die Kategorien von Innensein und Außensein nicht mehr unterscheiden.³⁹⁰ Bacons Subjekte seien ausschließlich in der inneren Sensation angesiedelt.³⁹¹ Das sind weitere Punkte, die das Werk Francis Bacons mit dem Lassnigs verbinden. Ernst van Alphen kommt zu der Überzeugung, Bacons Sicht, Personen darzustellen, sei nicht destruktiv, wie das z. B. Norbert Borrmann sieht, wenn er Bacons Werk als Ausdruck des Ekels vor der eigenen Gattung³⁹² wertet, sondern ermutigend,

*„denn seine Weigerung, die Figuren durch Andere definieren zu lassen, führt paradoxerweise zu einem Selbst-Verlust, der den Körper wieder subjektiviert. Das Selbst wird bewahrt, indem es sich Gender-Positionen und dem Identitäts-Diskurs widersetzt. Und eben dieses als eine fortgesetzte körperliche Bewegung begriffene Sich-Widersetzen ist das Selbst.“ [sic]*³⁹³

Gilles Deleuze geht näher auf den von Ernst van Alphen verwendeten Begriff der ‚Sensation‘ ein, den Lassnig und Francis Bacon von Cezanne übernahmen. Laut Deleuze gibt es zwei Möglichkeiten, über Illustratives und Narratives in der Darstellung hinauszugehen: die Abstraktion oder die Figur. Der Weg zur Figur führe über die Sensation. Die Figur sei die auf die Sensation bezogene sinnliche Form und wirke unmittelbar auf das Nervensystem und das Fleisch ein³⁹⁴, während die abstrakte Form eher an das Gehirn adressiert sei und darüber wirke.³⁹⁵ Gilles Deleuze: „Was im Gemälde gemalt ist, ist der Körper, und zwar nicht sofern er als Objekt wiedergegeben wird, sondern sofern er erlebt wird als einer, der diese Sensation erfährt.“³⁹⁶ Mit anderen Worten: Thematisiert ist in Bacons Portrait der empfundene Körper, nicht der rein äußerlich gesehene, eine Perspektive, von der auch Lassnig bei ihren KG-Darstellungen ausgeht – mit dem Unterschied, daß es bei Lassnig immer ihr eigener privater Körper ist, während bei Francis Bacon eine bestimmte Einstellung vorzuliegen scheint, da er viele verschiedene Personen ‚in der Sensation begriffen‘ dargestellt hat. Die Deformationen bei Bacon erklärt Deleuze damit, daß die Sensation das sei, was von einer Ordnung zur anderen und von einer Ebene zur anderen übergehe.³⁹⁷ Diese phänomenologischen Zwischenstadien sind ähnlich flüchtig wie die festgehaltenen Momente im Körperempfinden Lassnigs. Francis Bacon betont seinen Bezug zur Körperlichkeit und die Priorität, die er ihr gegenüber abstrakten Themen einräumt: „Ich wollte eher den Schrei als den Schrecken malen.“³⁹⁸

³⁹⁰ vgl. ebd., S. 36

³⁹¹ vgl. ebd., S. 32 sowie Bernhart Schwenk: Francis Bacon. In: Arnim Zweite, Doris Krystof, Reinhard Spieler, S. 160

³⁹² vgl. Norbert Borrmann, S. 196

³⁹³ Ernst van Alphen, S. 41

³⁹⁴ vgl. Gilles Deleuze, S. 27

³⁹⁵ vgl. ebd., S. 27

³⁹⁶ ebd., S. 27

³⁹⁷ vgl. ebd., S. 28

³⁹⁸ Francis Bacon o. J., hier zitiert nach Gilles Deleuze, S. 29

Gilles Deleuze bietet zwei Hypothesen zur Erklärung der im Bild zu sehenden Entgrenzung durch Verwischung der Farbe an. Die erste ist die motorische Hypothese. Dabei sind die Sensationsebenen die Haltepunkte der Bewegung wie im synthetischen Kubismus oder Futurismus, wie zum Beispiel bei Duchamps (1887 – 1968) AKTEINE TREPPE HINUNTER STEIGEND von 1912.³⁹⁹ So können die Deformationen erklärt werden als Bewegung auf der Stelle, als „Spasmus“, bzw. Wirkung unsichtbarer Kräfte auf den Körper.⁴⁰⁰ An diese These knüpft Kiefer an, wenn er analysiert, Bacons Bilder zeigten keine deformierten Körper, sondern Körper in Spasmen, Körper, die ihre Bildkontur loswerden wollen, die zu ‚entkommen‘ versuchen. Der Körper sei auf der Flucht vor seinen Bildern, vor seinen Interpretationen in Bildern und durch Bilder und löse sich auf, ohne völlig zu verschwinden.⁴⁰¹

Die andere Hypothese Deleuzes ist phänomenologischer Art. Die Sensationsebenen sind demnach Empfindungsbereiche, die auf verschiedene Sinnesorgane verweisen, dargestellt durch eine existentielle Kommunikation zwischen Farbe, Geruch, Berührung usw.⁴⁰² Deleuze faßt zusammen, Bacons Projekt als Portraitist sei es, das Gesicht aufzulösen, um den Kopf unter dem Gesicht wieder auftauchen zu lassen,⁴⁰³ sprich, das innere Wesen des dargestellten Menschen deutlich zu machen. Und wie bei Lassnig bleibt aber bei aller Konzentration auf die innere Wirklichkeit unter der äußeren, unter dem Gesicht, eine gewisse Restähnlichkeit erhalten.

Abschließend soll folgende These skizziert werden:

Wenn man Handlung als Bewegung von Körpern definiert, könnte man Gefühle als Bewegung von Geist definieren, denn Stillstand empfindet man nicht, man registriert nur Veränderungen: „Bewusstsein selbst kann als Bedingung aller innerer Erfahrung dem Wesen nach nicht erkannt werden.“⁴⁰⁴ Deshalb kann man Bacon mit den italienischen Futuristen vergleichen, nur daß er ihr auf das Äußere gerichtete Anliegen auf das Innere einer Person überträgt. Und tatsächlich finden sich bei einer Gegenüberstellung frappierend ähnliche künstlerische Mittel: Verwischung der Kontur, wie es auch z. B. bei Duchamps schon erwähntem AKTEINE TREPPE HINUNTER STEIGEND von 1912 vorkommt, fragmentarisches Aufspalten des Gegenstandes, die Vermittlung der Vorstellung von Energie und die Erzeugung von bildnerischer Dynamik über das Medium der

³⁹⁹ vgl. Gilles Deleuze, S. 30

⁴⁰⁰ vgl. ebd., S. 31

⁴⁰¹ vgl. Bernd Kiefer: Allegorien des Körpers. Bacon, Mapplethorpe und die Vor-Bilder der Postmoderne. In: Jürgen Felix (Hrsg.): Unter die Haut. Signaturen des Selbst im Kino der Körper. St. Augustin (1998), S. 18

⁴⁰² vgl. Gilles Deleuze, S. 31

⁴⁰³ vgl. ebd., S. 19

⁴⁰⁴ Rudolf Kapellner: Bewußtsein und Floaten. http://www.jueta.ch/de_ch_at/bewusstsein.html

Simultanität.⁴⁰⁵ Die Futuristen versuchten, Bewegungsabläufe darzustellen, wie Bacon innere Bewegung darstellte. Bacon bewegt gerade keine Körper, es sind nicht die vielzitierten Spasmen in seinen Bildern zu sehen, sondern er stellt den Geist in seiner ununterbrochen fließenden Bewegung in seinem Repräsentanten, dem Körper bzw. dem Körperschema dar. Das, was er zeigt, manifestiert sich nur am Körper, ist aber nicht der Körper selbst. Dies ist, um diese These abzuschließen, ein ganz anderer Ausgangspunkt als der Maria Lassnigs, die sehr konkret am Körper arbeitet und Formen für das sinnlich erfahrbare Ungegenständliche sucht.

Verena Auffermann faßt zusammen, Maria Lassnig und Francis Bacon analysierten beide das Martyrium des Körpers, seine Bewegungen, Omnipotenzgelüste und Schmerzen. Aber Lassnig sei dabei weit weniger dramatisch, ihr Raum sei nicht architektonisch, sondern ausschließlich durch Körper und Zwischenraum definiert.⁴⁰⁶ Das mag zwar alles so sein, beschreibt aber doch nur marginale Unterschiede zwischen diesen beiden oft verglichenen Künstlern.

Der entscheidende Unterschied zwischen Lassnig und Bacon ist, daß Lassnig kein spezielles Menschenbild propagiert bzw. keine sozio-philosophischen oder anthropologischen Überlegungen als Ausgangspunkt ihrer Kunst hat und diese bei der Portraitierung anderer Menschen in Szene setzt, sondern sich in ihren Selbstportraits sachlich auf die Erforschung von subjektiven Körperempfindungen konzentriert, für die sie auch keine Allgemeingültigkeit beansprucht, während Francis Bacons Werk wesentlich transzendenter gesehen werden muß und laut Bernhart Schwenk exemplarisch ist für die künstlerische Auseinandersetzung mit der allgemeinen psychischen Befindlichkeit des Menschen im 20. Jahrhundert.⁴⁰⁷

⁴⁰⁵ vgl. Beate Bender: Freisetzung von Kreativität durch psychische Automatismen. Eine Untersuchung am Beispiel der surrealistischen Avantgarde der zwanziger Jahre. F.a.M., Bern, NY, Paris (1989), S. 233

⁴⁰⁶ vgl. Verena Auffermann: „Mein Herz schlägt so stark, daß die Außenwelt wackelt.“ In: Carl Haenlein, S.

10

⁴⁰⁷ vgl. Bernhart Schwenk, S. 158

Der Weg zur dominanten Gattung – über das Selbstportrait

Handschriften und Abbild - Einleitung

Im Gegensatz zu Bacon malt Maria Lassnig fast ausschließlich Selbstportraits. Da drängt sich die Frage auf, ob diese Gattung mehr über den Bildgegenstand verrät als ein anderes Bildnis, da im Selbstportrait Maler / Malerin und Modell identisch sind, sich die Person des Malers/ der Malerin gleich von zwei Seiten dem Kunstwerk nähert und in es hineinfließt.

Fritz Ried geht in seiner 1931 erschienen Untersuchung⁴⁰⁸ über das Selbstbildnis davon aus, durchaus biographische Elemente und psychische Befindlichkeiten ablesen zu können, und noch 1982 ist Franz Meyer davon überzeugt, im KünstlerInnen-Selbstportrait das Zentrum des eigenen Wesens, der eigenen Innerlichkeit, nämlich das schöpferische Selbst zu erkennen.⁴⁰⁹ Hans-Joachim Raupp lehnt dagegen in seiner mehr als fünfzig Jahre später erschienen Untersuchung⁴¹⁰ die psychologische Fragestellung, die im Selbstportrait eine Offenbarung der Persönlichkeit, Krisen und Konflikte suche, ab. Vielmehr müsse man, so Raupp, die Selbstdarstellung der Künstler abhängig von nationalen, historischen und sozialen Bedingungen sehen.⁴¹¹ Raupp: „Dabei ist die Frage, ob und inwiefern ein Bildnis überhaupt etwas über den Charakter und das ‚Innerste‘ einer Persönlichkeit aussagen kann, schon längst zu Ungunsten der psychologisierenden Deutung entschieden.“⁴¹² Auf das Publikum haben Selbstbildnisse immer schon einen besonderen Reiz ausgeübt, da man meinte, in Selbstbildnissen als der authentischsten Äußerung könne man tiefere Einblicke in die Persönlichkeit des Portraitierten gewinnen.⁴¹³ Auf dieses Interesse am authentischen Zeugnis geht Norbert Borrmann näher ein. Im Portrait, so Borrmann, seien drei

⁴⁰⁸ Fritz Ried: Das Selbstbildnis. Berlin (1931). Anm.: „Das Selbstbildnis“ von Fritz Ried ist einer der seltenen Versuche, die Entwicklung des Selbstportraits durch die Jahrhunderte hindurch plausibel aufzuzeigen. Mit seiner sehr anschaulichen Argumentation gibt es einen guten Überblick, allerdings wertet Ried immer wieder sehr subjektiv und teilweise auch nicht nachvollziehbar. So ordnet er Goya zusammen mit Schwind oder Runge in das Kapitel „Verkündung neuen Menschentums“ ein. Menzel, Munch oder Renoir faßt er in „Schlichtheit des Alltags“ zusammen. Kollwitz ist neben Feuerbach und Böcklin „Künder höherer Welten“ und Modersohn-Becker behandelt er unter dem Gesichtspunkt des „Dämonische[n] Schicksal[s]“. Laut Raupp betrachtet Ried das Selbstbildnis als Knotenpunkt von Stilentwicklung und persönlicher Biographie, „Emanation eines zeitlosen und ewig gleichen, deshalb stets aufs neue um seine Identität ringenden Künstlergeistes“. vgl. Hans-Joachim Raupp, S. 8

⁴⁰⁹ vgl. Franz Meyer: Introspektion und bildende Kunst. In: Gaetano Benedetti und Therese Wagner-Simon, S. 132

⁴¹⁰ vgl. Hans-Joachim Raupp, S.8

⁴¹¹ vgl. ebd., S.8

⁴¹² ebd., S.10

⁴¹³ vgl. Wilhelm Schlink (Hrsg.): Bildnisse. Die europäische Tradition der Portraitkunst. Freiburg im Breisgau (1997), S. 296

physiognomische Elemente enthalten⁴¹⁴: die Seele des Modells, die des Künstlers / der Künstlerin, und die der Zeit bzw. der Gesellschaft. Da Künstler und Modell ein und dieselbe Person sind, erwarte das Publikum von dieser Gattung besondere Authentizität.⁴¹⁵ Dieser Ansicht ist auch Sigrid Schade, die das Besondere des Selbstportraits im Zusammentreffen vom Künstler als Gegenstand der Malerei und als Urheber der gestischen Spuren seiner Malerei sieht. Man entdecke den Künstler in seiner Handschrift und in seinem Abbild.⁴¹⁶ Und nicht nur das Publikum, auch die KünstlerInnen hatten ein besonderes Interesse an dieser Art der Selbstdarstellung: „Künstler (...) und Publikum beförderten (...) die Selbstbildnisse zu einer besonderen Spezies, die sowohl die Ausnahmestellung des Künstlers bestätigte wie das Bedürfnis der Gesellschaft auf Teilhabe am Künstler befriedigte.“⁴¹⁷

Da Maria Lassnig fast ausschließlich diese „besondere Spezies“ von Bildern gemalt hat, sollen hier einige Überlegungen zum Selbstportrait folgen, wobei ausdrücklich gesagt werden muß, daß eine Geschichte des Selbstbildnisses noch nicht geschrieben ist⁴¹⁸ und im Rahmen dieser Arbeit als Skizze zu verstehen ist, um die Leistung Maria Lassnigs besser einordnen zu können.

Das Klischee der Selbstdarstellung - Spiegelexkurs

Noch ein Wort vorweg zum Spiegel, einem Motiv, das bei Selbstbildnissen in fast allen Jahrhunderten immer wieder auftaucht. Der Spiegel spielt bei Selbstbildnissen sowohl als Arbeitsutensil als auch als Motiv eine große Rolle und ist immer wieder dargestellt worden. Raupp erklärt das mit dem Wunsch der KünstlerInnen, durch den Spiegel besondere Authentizität zu bezeugen⁴¹⁹, denn ein Spiegel liefere ein wahres Abbild realer Gegenstände und sei ein Instrument menschlicher (Selbst)erkenntnis.⁴²⁰ Diese Erkenntnis führt jedoch nach Thomas Kempas zum Klischee. Er erläutert, wie jeder Mensch habe auch der Künstler/ die Künstlerin ein Bild des Selbst entwickelt, und bei diesem Entwicklungsprozeß habe der Spiegel als vergleichendes Korrektiv mitgewirkt.

„Mit einer spiegelnden Fläche konfrontiert, wird automatisch jenes vorgeformte Eigenbild in den Spiegel projiziert, das spezifische Spiegel-Selbst. Dieses Spiegelgesicht steht so als Barriere vor der Möglichkeit, sich reflektierend nahe zu kommen. Will der Künstler ein

⁴¹⁴ Anm.: Die Verwendung des Begriffes der Physiognomik erscheint in diesem Zusammenhang allerdings verfehlt.

⁴¹⁵ vgl. Norbert Borrmann, S. 83

⁴¹⁶ vgl. Sigrid Schade (1992), S. 139f

⁴¹⁷ Wilhelm Schlink, S. 273f

⁴¹⁸ vgl. Theo Schulze, S. 75

⁴¹⁹ vgl. Hans-Joachim Raupp, S. 306

⁴²⁰ vgl. ebd., S. 299

Bild von sich machen, wird jenes „Spiegelgesicht“ zum Klischee der Selbstdarstellung.“ Um sich in seiner Vielfältigkeit wahrzunehmen, fordert Kempas, müsse das Spiegelgesicht aufgelöst werden.⁴²¹ Genau das macht Maria Lassnig.

Metaphorisch steht der Spiegel laut Raupp für alle Beziehungen mit Abbildcharakter in der Schöpfung. Er sei aber auch ein Vanitassymbol, denn das gelieferte Bild sei flüchtig, und die Betrachtung verweise nicht nur auf Selbsterkenntnis, sondern auch auf Eitelkeit.⁴²² Wo ein Spiegel dargestellt sei, beinhalte er meist mehrere Bedeutungsmomente aus dem Komplex der Spiegelsymbolik.⁴²³ Im Manierismus war der Spiegel ein beliebtes Motiv⁴²⁴, und in jüngerer Zeit beschäftigte sich zum Beispiel die Ausstellung „Spiegelbilder“ im Kunstverein Hannover (1982) mit diesem Gegenstand.⁴²⁵ Eine Geschichte des Spiegelmotivs speziell in KünstlerSelbstbildnissen liegt allerdings noch nicht vor und würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Deshalb hier nur einige wenige Beispiele: Claussen, auf dessen Untersuchungen im Abschnitt über das 15. Jahrhundert noch genauer eingegangen werden wird, erwähnt eine französische Miniatur um 1400, in der sich eine Malerin mit Hilfe eines Handspiegels male⁴²⁶, was, wie Schweikhart ergänzt, für diese Zeit sehr ungewöhnlich sei.⁴²⁷ Als weitere Beispiele für frühe KünstlerSelbstportraits nennt Claussen Villiani als Quelle, der behauptet, es habe ein Selbstportrait Giottos (1266? – 1337) mit Spiegeln gegeben, und auch Albrecht Dürers erstes erhaltenes ‚autonomes‘ Selbstbildnis von 1484 zeige den Künstler mit einem Spiegel.⁴²⁸ Die charakteristischen Deformationen der damaligen gewölbten Spiegel habe zum Beispiel Parmigianino mit seinem 1523 entstandenen Selbstbildnis übernommen.⁴²⁹ Auch Katharina van Hemessen habe in ihrem Portrait von 1548 das Malen aus dem Spiegel eigens betont, was man an ihrem fixierenden Blick, und der ausschnittthaften Wiedergabe des Umraumes sowie der

⁴²¹ vgl. Thomas Kempas: Der Künstler und sein Spiegel-selbst. Splittrige Angaben und Spekulationen. In: Kunstverein Hannover (Hrsg.): Spiegelbilder. Katalog zur Ausstellung im Kunstverein Hannover vom 9.5.1982 – 30.6.1982, im Wilhelm-Lehmbruch-Museum der Stadt Duisburg vom 11.7.1982 – 25.8.1982 und im Haus am Waldsee Berlin vom 10.9.1982 – 24.10.1982. Hannover (1982), S. 46ff

⁴²² vgl. Hans-Joachim Raupp, S. 299

⁴²³ vgl. ebd., S. 304

⁴²⁴ vgl. Gustav René Hocke (1987), S. 15

⁴²⁵ Anm.: In dieser Ausstellung sollten laut Konzept KünstlerInnen versammelt werden, deren Werk durch einen existentiellen Umgang mit dem Spiegel gekennzeichnet ist. Obwohl das ja nun gerade nicht auf Lassnig zutrifft, war sie in der Ausstellung vertreten. vgl. Thomas Kempas, Siegfried Salzmann, Katrin Sello: Vorwort. In: Kunstverein Hannover (Hrsg.): Spiegelbilder. Katalog zur Ausstellung im Kunstverein Hannover vom 9.5.1982 – 30.6.1982, im Wilhelm-Lehmbruch-Museum der Stadt Duisburg vom 11.7.1982 – 25.8.1982 und im Haus am Waldsee Berlin vom 10.9.1982 – 24.10.1982. Hannover (1982), S. 11

⁴²⁶ vgl. Peter Cornelius Claussen: Nachrichten von den Antipoden oder der mittelalterliche Künstler über sich selbst. In: Matthias Winner (Hrsg.): Der Künstler über sich in seinem Werk. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana Rom 1989. Weinheim (1992). S. 20. vgl. auch Gunter Schweikhart: Boccaccios De Claris mulieribus und die Selbstdarstellungen von Malerinnen im 16. Jahrhundert. In: Matthias Winner (Hrsg.): Der Künstler über sich in seinem Werk. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana Rom 1989. Weinheim (1992). S. 118

⁴²⁷ vgl. Gunter Schweikhart, S. 305

⁴²⁸ vgl. Peter Cornelius Claussen, S. 304

Nahsicht ablesen könne.⁴³⁰ Am programmatischsten findet Sigrid Schade das Spiegelmotiv in Velazques (1599-1660) „Las Meninas“, von 1656 verwirklicht. Velasquez folge darin Leonardos 1651 erstmals verlegtem „Traktat über die Malerei“, der darin die Funktion des Spiegels für die mediale Konstruktion der Malerei reflektiere, ohne einen Bezug zur ikonographischen Bedeutung von Vanitas- und Eitelkeitsmotiven herzustellen.⁴³¹

Parmentier und Schulze haben sich mit der Beziehung zwischen Maler/ Malerin und Spiegel beschäftigt. Während Parmentier ein „Wechselspiel im Dreieck zwischen Spiegelbild, Innenwelterfahrung und medialen Gesetzen der Farbmateria und Malwerkzeuge“ annimmt und zu dem Schluß kommt, ein Selbstbildnis sei deshalb immer mehr als der von Bonafoux 1985 geprägte Begriff des ‚fixierten Spiegels‘⁴³², spannt Theo Schulze die Entstehung des Selbstportraits zwischen vier Eckpunkten auf. Er stimmt Parmentier zu, von außen gesehen sei das Selbstportrait ein ästhetisches Selbstgespräch im Dreieck Maler, Spiegel und Malfläche. Aber nach der inneren Struktur sei es eher ein Wechselspiel zwischen den Kriterien Bildabsicht oder Malimpuls verbunden mit vager Bildvorstellung, dem Repräsentanten der Bildvorstellung in der Realität wie z. B. einer Bildvorlage oder einem Spiegelbild, der fortschreitenden Realisierung der Bildabsicht auf Malfläche und schließlich dem Repertoire der malerischen Mittel und Möglichkeiten.⁴³³

„Die anthropologische Ausgangsbedingung für die Genese des Selbstbildes ist (...) die Kreuzung der Information aus zwei inkongruenten Quellen. Da ist auf der einen Seite die innere Selbstwahrnehmung und auf der anderen die äußere Fremdwahrnehmung. Wir nehmen uns selbst von innen wahr, indem wir uns fühlen, und wir nehmen andere Menschen wahr, vornehmlich indem wir sie sehen. Aus der Art, wie wir andere Menschen sehen, schließen wir darauf, wie wir selbst aussehen könnten, aber wir können es nicht wissen, und die Art, wie wir uns fühlen, können wir auch zeichenhaft ins Sichtbare transportieren – vermutlich dadurch, daß wir das visuelle Schema, das wir im Ansehen anderer Menschen gewonnen haben, als Gestaltungshilfe nutzen.“⁴³⁴

Parmentier grenzt generell ein, der Spiegel sei sowieso nur ein notwendiges technisches Instrument, wenn die Darstellung des Ichs an ein äußeres Erscheinungsbild gekoppelt sei. Und ohne einen Hinweis auf Maria Lassnig, die den Spiegel in THE MURDER OF MARIA LASSNIG von 1973 direkt und im SELBSTPORTRAIT MIT KAMERA indirekt thematisierte, überlegt er, es seien auch Selbstbilder denkbar, die allein aus Farben und Formenkombinationen bestünden und das darstellten, was der Maler spüre, aber nicht

⁴²⁹ vgl. Hans-Joachim Raupp, S. 305

⁴³⁰ vgl. Gunter Schweikhart, S. 119

⁴³¹ vgl. Sigrid Schade (1992), S. 139

⁴³² vgl. Michael Parmentier: Die Selbstbilder Rembrandts – eine visuelle Autobiographie? In: Stephanie Hellekamps (Hrsg.): Ästhetik und Bildung. Das Selbst im Medium von Musik, Bildender Kunst, Literatur und Fotografie. Reihe: Bibliothek für Bildungsforschung, Bd. 12, hrsg. von Dietrich Benner, Jürgen Schriewer und Heinz-Elmar Tenorth. Weinheim (1998), S. 51

⁴³³ vgl. Theo Schulze, S. 70f

⁴³⁴ ebd., S. 75

sehe.⁴³⁵ Denkbar und so naheliegend, daß es verwundert, daß man nicht früher schon darauf gekommen ist, ist eine Kombination aus mimetischer Abbildung und innerem Körpergefühl. Und das ist genau Maria Lassnigs Anliegen.

Damit verwirklicht sie die Forderung Marie-Luise Syring, die Kunst müsse ihre spiegelnde Funktion aufgeben, wenn sie das Wahre zeigen wolle. Zwei Wege blieben ihr übrig: das Bild zu zerstören, wie es René Magritte (1898 – 1967) getan habe oder in Lacansche heterogene Räume vorzudringen, „wo sich ein zerbildendes, wucherndes, ständig metamorphisierendes Bild zeigt.“⁴³⁶

Sündenerlaß, Signatur und Ventil – das Mittelalter

Künstlerselbstbildnisse des Mittelalters können, so Adolf Reinle, nicht einfach als Unterabteilung der Gattung Portrait gesehen werden. Sie stellten vielmehr eine eigene funktionelle Gattung dar, die mit Stifter- oder Herrscherbildnissen verglichen werden könnten, da sie einen über das persönliche hinausgehenden Sinn gehabt hätten.⁴³⁷ An diese Einschätzung schließt sich Peter Cornelius Claussen an, der sich mit den Selbstzeugnissen mittelalterlicher Maler und ihrem Selbstverständnis beschäftigt hat und zu dem Schluß kommt, daß Künstlerselbstbildnisse die Autorenschaft am und im Werk visualisierten. Seit dem 14. Jahrhundert, so Claussen, gebe es vor allem im deutschsprachigen Gebiet eine Fülle von Werkmeister- und Bildhauerportraits mit naturnahen Zügen und in charakteristischer Tracht⁴³⁸, für deren Herstellung er drei Gründe nennt: den Sündenerlaß, die Signatur eines Werks und die Ventilfunktion bei kränkender Zurückweisung.

Als Beispiel für Werke, in denen KünstlerInnen um Erlaß ihrer Sünden bitten führt er das Initial des Q der Schreiberin und Malerin Guda aus der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts an, in dem auf einem Spruchband steht: „Guda peccatrix mulier scripsit quae pinxit hunc librum.“ Guda, die sündige Frau, hat dieses Buch geschrieben und gemalt.⁴³⁹ In der Prüfeninger Isidor-Handschrift von 1163 stelle sich der Schreiber Swicher selbst als Toter dar, während sein Buch bei Auswiegung der Sündenlast für ihn gewogen werde.⁴⁴⁰ Und ein anonymes Maler in der Hamburger Bibel von 1255 stelle sich in einem

⁴³⁵ vgl. Michael Parmentier, S. 50

⁴³⁶ Marie-Luise Syring, S. 44

⁴³⁷ vgl. Adolf Reinle: Das stellvertretende Bildnis. Plastiken und Gemälde von der Antike bis ins 19. Jahrhundert. München/Zürich (1984), S.113

⁴³⁸ vgl. Peter Cornelius Claussen, S. 21

⁴³⁹ ebd., S. 22

⁴⁴⁰ vgl. ebd., S. 22

Doppelselbstportrait dar, wie er sich einen roten Punkt auf die Stirn male, um sich bei der Apokalypse als Gerechter auf der Stirn zu siegeln.⁴⁴¹

Ihren Anspruch auf die Autorenschaft am Werk verdeutlichen die Bronzeplastiker und -gießer Riquin und Waïßmuth auf der Bronzetür von Nowgorod gegen 1162, die sich mit ihren Werkzeugen präsentieren. Claussen erklärt: „Signaturen (...) sind Markenzeichen mit einem gewissen Rechtscharakter.“⁴⁴² Im Kreuzgang von Sant Cugat de Vallès (Katalonien) aus den Jahren 1204-1206 ragt aus dem Kapitell des Eckpfeilers der Bildhauer Arnaldo Catell hervor, begleitet von der Schrift: „HEC EST ARNALLI SCULPTORIS FORMA CATELLI QUI CLAUSTRUM TALE CONSTRUXIT PERPETUALE.“⁴⁴³ Nicht nur als Autor, sondern im Zusammenhang mit einer Personifikation der freien Künste stellt sich Maistres Humber in den Portalarchivolten von St. Martin in Colmar, von Claussen um 1280 datiert, dar. Der Werkmeister des Baus, gekennzeichnet durch Winkeleisen und Schiene, zähle an sich zu den *ars mechanica*, zeige aber durch seine Verbindung zu den *artes liberales* die Emanzipationsbestrebungen der Architekten im 13. Jahrhundert.⁴⁴⁴

Der Goldschmied Hugo d’Oignies schließlich schrieb im frühen 13. Jahrhundert neben sein Selbstbildnis als Stifter, daß er Christus durch sein Handwerk besinge. Dieser nur vordergründige Bescheidenheitstopos sei, so Claussen, in Wirklichkeit der Wunsch, in der Sprache der Kunst auf gleicher Stufe zu stehen wie Geistliche mit ihren Gebeten.⁴⁴⁵

Auf diesen Beispielen aufbauend, formuliert Claussen die These, die Künstlerselbstdarstellungen und –signaturen sagten wenig Spezifisches über die KünstlerInnen aus, wenn sie mit der Rolle des Ausführenden im Einklang stehe. Entweder werde die Erwartung auf jenseitigen Lohn verdeutlicht oder das Selbstportrait sei ein Zeichen des Handwerksrechts, das Werk zu kennzeichnen. Die Selbstdarstellungen der KünstlerInnen hätten nichts mit unserer Vorstellung von künstlerischer Erforschung des Ichs und der Überlieferung einer individuellen Persönlichkeit zu tun.⁴⁴⁶ Ein veränderter Ton finde sich aber dann, wenn der Anspruch auf Veränderung des Status bestehe. Kränkung oder Zurückweisung werde durch dick aufgetragenes Selbstlob kaschiert. Und so schlußfolgert Claussen: „Der Stachel des Unverstandenseins als Triebkraft ist ja nicht umsonst wesentlicher Bestandteil des neuzeitlichen Bildes und Selbstbildes vom Künstler.“⁴⁴⁷ Das mittelalterliche Selbstverständnis der KünstlerInnen sei dem modernen gegenüber doch nicht so antipodisch, wie bisher allgemein angenommen.

⁴⁴¹ vgl. ebd., S. 23

⁴⁴² ebd., S. 25

⁴⁴³ ebd., S. 26

⁴⁴⁴ vgl. ebd., S. 27

⁴⁴⁵ vgl. ebd., S. 29f

⁴⁴⁶ vgl. ebd., S. 19

⁴⁴⁷ ebd., S. 38

Von der assistenza zur Vision des Wesens – das 15. und 16. Jahrhundert

Das Selbstbild des Künstlers ändert sich im 15. Jahrhundert langsam von dem des reinen Handwerkers zur selbstbewußten Künstlerpersönlichkeit. Als früheste Beispiele sich selbstbewußt im Bild präsentierender Künstler nennt Christa Murken Hubert und Jan van Eyck (ca. 1370 – 1426 bzw. ca. 1390 – 1441).⁴⁴⁸ Fritz Ried zeichnet die Entwicklung dieses neuen Selbstverständnisses nach. Ausgehend von Fra Filippo Lippi (1406-1469) gelangt er dabei über Benozzo Gozzoli (1420-1497) zu Sandro Botticelli (1446-1510).⁴⁴⁹ Während sich bei Lippi und Gozzoli noch keine Verwandtschaft zwischen Werk und Gesichtszügen fänden, sei bei Botticelli der „Geist des Werkes im Gesicht“ zu erkennen.⁴⁵⁰ Als weitere Innovationen nennt er die Idealisierung, die die reine Abbildfunktion durchdringt, und die Tatsache, daß das Selbstportrait des Künstlers und das dieses Portrait umgebende Werk in einem Stil gestaltet sind. Außerdem isoliere sich Botticelli von den anderen Personen im Bild durch auffälliges Herausblicken.⁴⁵¹ Cosimo Rosselli (1439 – 1507) wiederum arbeitet sein Selbstportrait im Vergleich zu der Darstellung anderer Köpfe im Bild härter und realistischer aus und gibt sich so zu erkennen.⁴⁵² Diese Selbstbildnisse zeigen den Künstler ‚in assistenza‘. Er stellt damit nach Raupp eine Art personifizierte Signatur dar und weist sich als Schöpfer des Bildes aus. Indem er die Glaubwürdigkeit der Darstellung durch sein eigenes Erscheinen verstärkt, unterstützt er die intendierte didaktische Wirkung der Szene.⁴⁵³ Während der niederländische Künstler Hans Memling (1435 – 1494) noch passiv ‚in assistenza‘ dem Geschehen zuschaut⁴⁵⁴, verzichte Luca Signorelli (um 1450 – 1523) auf den Vorwand der gesellschaftlichen Eingliederung des Künstlers und zeigt ihn in voller Größe.⁴⁵⁵ Der Wegfall der ‚assistenza‘-Rolle, so Ried, war Voraussetzung für eine beginnende Selbstdeutung, die vorher schon aus Kompositionsgründen unmöglich gewesen sei.⁴⁵⁶ Auch Parmentier datiert die ersten Selbstportraits, die auch Innenerfahrung zeigten, in das 16. Jahrhundert und nennt als Beispiele Selbstportraits von Giorgione, Perugino (1450 – 1523) oder später von Tizian (um 1488 – 1576).⁴⁵⁷

⁴⁴⁸ vgl. Christa Murken (1990), S. 368

⁴⁴⁹ vgl. Fritz Ried, S.11ff

⁴⁵⁰ vgl. auch Michael Parmentier, S. 44

⁴⁵¹ vgl. Fritz Ried, S. 14

⁴⁵² vgl. ebd., S. 14

⁴⁵³ vgl. Hans-Joachim Raupp, S. 244

⁴⁵⁴ vgl. Fritz Ried, S. 22

⁴⁵⁵ vgl. ebd., S. 20f

⁴⁵⁶ vgl. ebd., S. 24

⁴⁵⁷ vgl. Michael Parmentier, S. 44

Als ersten Versuch einer Selbstanalyse führt Ried Dürers Selbstbildnis mit dem Silberstift an.⁴⁵⁸ Dürers Selbstbildnis mit 26 Jahren sei dann schon ein selbständiges Portrait, wobei die repräsentative äußere Erscheinung auffalle, die den Wunsch nach sozialem Aufstieg verdeutliche⁴⁵⁹ (ein Wunsch, der sich auch im betonten Standesbewußtsein in den Selbstportraits Tiziano Vecellis (1477-1576) oder Antonis van Mors (1512-1577) äußere.⁴⁶⁰) Auch die sorgfältigen Datierungen der Selbstbildnisse Dürers sind für Ried ein Indikator für dessen Interesse an der Entwicklung seiner eigenen Persönlichkeit.⁴⁶¹ Die Klimax dieses Höhenfluges sieht Ried mit Dürers Selbstportrait als Christus erreicht, in dem der Maler seine Gesichtszüge idealisiere und über die Grenzen der Realität hinaus zu einer Vision seines „Wesens“ steigere.⁴⁶²

Auch die Malerinnen dieser Zeit suchten Mittel und Wege, ihr steigendes Selbstbewußtsein als Künstlerinnen auszudrücken. Günther Schweikhart zeigt auf, wie sich die Malerinnen der Renaissance durch antike Bezüge legitimieren. Den Ursprung dieser Rechtfertigung sieht Schweikhart dabei in literarischen Quellen. Ebenso wie männliche Künstler ihre Vorbilder im hl. Lukas, der die Muttergottes mit Christus gemalt hatte oder in berühmten Vorbildern der Antike wie z. B. Apelles, Zeuxis oder Parrhasios gesucht hatten⁴⁶³, fanden auch Künstlerinnen Hinweise auf berühmte Vorgängerinnen. Plinius (61 – 112), so Schweikhart, habe fünf bzw. sechs Malerinnen erwähnt: Timarete, Irene, Calypso, Aristarete, Iaia und Olympias. Boccaccio (1313-1375) habe davon drei in sein Werk „De claris mulieribus“ aufgenommen, sie in Thamar, Irene und Marcia umbenannt und teilweise mit Hilfe anderer Quellen ausgeschmückt. Boccaccios Schrift war seit dem frühen 15. Jahrhundert weit verbreitet und auch in französischer Übersetzung zugänglich. Seit 1473 gab es nach Schweikhart zahlreiche gedruckte Auflagen. „De claris mulieribus“ ging auch in Christine de Pizans (um 1365 – 1429) „Le Livre de la Cité des Dames“ ein, die das Leben dreier Malerinnen beschreibt. Ungewöhnlich für das 15. Jahrhundert ist dabei, daß sie eine Malerin bei ihrer beruflichen Tätigkeit darstellt und die Irene damit in den Rang der uomini famosi, der berühmten Männer hebt.⁴⁶⁴

Die Unterschiede der Renaissance-Malerinnen zu ihren früheren mittelalterlichen Kolleginnen sieht Schweikhart in der nun betonten individuellen Biographie, der besonderen Leistung und Erwähnung hervorragender Eigenschaften und berühmter

⁴⁵⁸ vgl. Fritz Ried, S. 22f

⁴⁵⁹ vgl. ebd., S. 25f

⁴⁶⁰ vgl. ebd., S. 34ff

⁴⁶¹ vgl. ebd., S. 28

⁴⁶² vgl. ebd., S. 28

⁴⁶³ vgl. Gunter Schweikhart, S. 113f

⁴⁶⁴ vgl. ebd., S. 115

Bilder.⁴⁶⁵ So lobe Boccaccio zum Beispiel in seiner Darstellung der Marcia ihre geistigen Talente, die sie zum Malen befähigten (als da wären ‚constantia‘, ‚ingenium‘ und ‚artificium manuum‘). Auch ihre Schnelligkeit erscheine ihm rühmend, und er überlege, ob sie Lehrer hatte oder Autodidaktin war, und zeichnet so das Bild einer tugendhaften erfolgreichen Malerin.⁴⁶⁶ Boccaccios humanistisch bestimmte, an der Antike orientierte Auffassung⁴⁶⁷ habe so einer neuen Auffassung von Kunst den Weg geebnet. Schweikhart verdeutlicht diesen Gedankengang am Beispiel des frühen Selbstbildnisses der Sofonisba Anguissola (1530-1620) von 1554, auf der ein Schriftzug „Sofonisba Anguissola Virgo se ipsam fecit 1554“ zu lesen sei. Das früheste Bildnis von 1552/53 enthalte den Zusatz ‚Virgo‘ noch nicht. Der Hinweis auf Jungfräulichkeit sei im 16. Jahrhundert im profanen Bereich eher ungebräuchlich gewesen und verweise hier auch nicht auf einen religiösen Kontext, sondern auf die antike Vorstellung der ‚virgo perpetua‘.⁴⁶⁸

Auch Lucia Anguissola oder Lavinia Fontana (1552-1614) hätten sich in Selbstdarstellungen auf die Marcia berufen⁴⁶⁹, wobei Lavinia Fontana auf den Marcia-Bezug verzichtete, als sie 1578/79 heiratete und als arrivierte Künstlerin galt. Der Rückbezug auf Marcia, analysiert Schweikhart, sei mit wachsendem Status nicht mehr nötig gewesen.⁴⁷⁰ Eine Portraitmedaille von 1611 zeigt ein Selbstportrait der Lavinia Fontana als römische Matrone. Bezüge zur historischen Malerin der Antike sei hier nicht mehr angestrebt, sondern die Künstlerin sei durch eigene Leistung in die Anerkennung der Künste einbezogen worden.⁴⁷¹

Kopfwendung und Pose – das 17. Jahrhundert

Im 17. Jahrhundert, faßt Ried zusammen, habe sich der Künstler aus seiner sozialen Gebundenheit befreit und repräsentiere nun den neuen Rang als Kavalier und bzw. oder Gelehrter. Er begreife sich jetzt langsam als seelische Sondererscheinung, betone seine ‚Andersartigkeit‘ auch und stelle sich im Gegensatz zu den Repräsentativen dar.⁴⁷² Diese beiden Strömungen, die arrivierten, gesellschaftlich eingegliederten Künstler und die einer frühen Bohème macht Ried am Beispiel der Selbstportraits Sofonisba Anguissolas

⁴⁶⁵ vgl. ebd., S. 114

⁴⁶⁶ vgl. ebd., S. 116

⁴⁶⁷ vgl. ebd., S. 116

⁴⁶⁸ vgl. ebd., S. 117f

⁴⁶⁹ vgl. ebd., S. 125

⁴⁷⁰ vgl. ebd., S. 126f

⁴⁷¹ vgl. ebd., S. 127

⁴⁷² vgl. Fritz Ried, S. 76ff

deutlich, die sich ausschließlich als Dame, nicht als Malerin⁴⁷³ darstelle und so Standesbewußtsein zeige. Schweikhart ergänzt noch einmal, eine Legitimation durch den Hinweis auf berühmte Malerinnen sei im frühen 17. Jahrhundert nicht mehr erforderlich gewesen.⁴⁷⁴ Diego Velasquez verbindet laut Ried die beiden Tendenzen der eleganten Erscheinung und seelischen Hingabe⁴⁷⁵ und der Utrechter Gerard Honthorst erscheint schon wie Johann Heinrich Roost (1631 – 1685) bewußt salopp und bohémienhaft.⁴⁷⁶ Die Niederländer, so Ried, stellen sich oft in kleinbürgerlicher Grundstimmung dar, da sie aufgrund ihrer von der Verfassung garantierten politischen Freiheiten einen starken Begriff vom Wert des Bürgertums gehabt hätten.⁴⁷⁷ So habe sich zum Beispiel David Teniers d. J. (getauft 1610 – 1690) in der Schenke⁴⁷⁸ gemalt.

Neben den repräsentativen und den bohémhaften Selbstportraits nennt Ried als dritte Gruppe die der posierenden Gelehrten. Diese klassizistischen Bildnisse zeichnen sich laut Ried durch die reine Ausprägung des modern-französischen Geistes aus. Klarheit, Triumph der Vernunft statt Leidenschaft und Mystik. Die Würde der Person leitet sich hier vom Geist, nicht vom Stand her.⁴⁷⁹ Als Beispiele für diese Gruppe führt Ried Nicolas Poussin (1593-1665) und später niederländische Maler wie z. B. Eglon van der Neer an.⁴⁸⁰

Die Einordnung des Künstlers in die Gesellschaft sieht Ried zu diesem Zeitpunkt als vollzogen an. Die Haltung auf den Bildnissen verliere den fordernden Charakter der Standesrepräsentation, und das Selbstportrait sei in Zukunft offen für die Darstellung individueller Seelenverfassung und allgemeiner Ideen der Zeit.⁴⁸¹

Es ist in der Einleitung dieses Kapitels schon gesagt worden, daß Raupp eine psychologische Fragestellung bei der Beschäftigung mit Selbstbildnissen ablehnt. Um herauszufinden, was denn dann im Selbstportrait dargestellt ist, wenn es das Innerste des Künstlers nicht ist, betrachtet Raupp zwei Serien gestochener Künstlerbildnisse: zum einen die von Domenicus Lamsonius und Hieronymus Cock beliebte zusammengestellte Bildnissammlung „PICTORUM ALIQUOT CELEBRIUM GERMANIAE INFERIORIS EFFIGIES“, erschienen 1572 in Antwerpen, die 23 gestochene Bildnisse bereits verstorbener Künstler in Halbfigur zeigt. Die Stiche wurden von Jan Wierix (1553–1619), Cornelis Cort und Hieronymus Cock ausgeführt.⁴⁸² Zum anderen untersucht Raupp die von

⁴⁷³ vgl. ebd., S. 40

⁴⁷⁴ vgl. Gunter Schweikhart, S. 127

⁴⁷⁵ vgl. Fritz Ried, S. 58

⁴⁷⁶ vgl. ebd., S. 67

⁴⁷⁷ vgl. ebd., S. 78

⁴⁷⁸ vgl. ebd., S. 78f

⁴⁷⁹ vgl. ebd., S. 86

⁴⁸⁰ vgl. ebd., S. 100

⁴⁸¹ vgl. ebd., S. 101f

⁴⁸² vgl. Hans-Joachim Raupp, S. 18

Hendrik Hondius verlegte Fortsetzung dieser Sammlung „PICTORUM ALIQUOT CELEBRIUM PRAECIPUE GERMANIAE INFERIORIS EFFIGIES“, erschienen 1610 in den Haag, die 68 Bildnisse niederländischer und deutscher Künstler zeigt und auch die Bildnisse der ersten Serie seitenverkehrt und mit Hintergrunddarstellungen ergänzt wieder aufgreift.⁴⁸³

Beide Serien, so Raupp, zeigen durchweg den Typus des Humanisten, der im frühen 16. Jahrhundert als Halbfigur mit den Händen über einer Brüstung dargestellt worden sei. Dürer habe diese Formel das erste Mal 1498 für sein Selbstbildnis verwendet.⁴⁸⁴ Auch die Physiognomie der beiden Serien ähnelt sich: Betont werden Blick und Augenpartie, die gerunzelte Stirn, die senkrechte Falte über der Nasenwurzel und die Verschattung der Augenhöhle.⁴⁸⁵ Dieser Blick ist nach Raupp ein äußeres Kennzeichen der Befähigung zu geistig-rationaler Tätigkeit, die den Dargestellten als Repräsentanten einer *ars liberalis* im humanistischen Sinn charakterisiert. Kostbare Kleidung und Handschuhe verdeutlichen den entsprechenden sozialen Status. Die Malutensilien erscheinen als Requisite, als „Instrumente der *ars* zur Betätigung der *virtus*.“⁴⁸⁶ Die Kombination von edler Tracht und Handwerkszeug verdeutlicht den synthetischen Charakter dieser Künstlerbildnisse.⁴⁸⁷ Den Einbezug des Malgeräts und die Darstellung manueller Tätigkeit wertet Raupp als Zeichen der gewandelten Auffassung vom Rang der künstlerischen Tätigkeit Mitte des 16. Jahrhunderts. Jacob Cornelisz van Oostanen male sich 1530 seine Frau portraitierend, 1542 folge Holbein (1497? – 1543), 1542 zeige ein gestochenes Bildnis Lucas Cranach d. Ä. (1472 – 1553) in Amtstracht mit Palette.⁴⁸⁸ Raupp warnt davor, diese profanen Künstlerbildnisse in der Tradition der Lukasdarstellungen zu sehen, denn bei Lukas sei ein vollständiges Werkstattinterieur abgebildet, und Maler und Model seien in ganzer Figur dargestellt, wobei Lukas eine Mönchskutte oder einen Arbeitskittel trage. Bei den profanen Bildnissen beschränke sich die Darstellung des Ateliers aber nur auf einen kleinen Ausschnitt.⁴⁸⁹ In der Folgeserie von Hondius wird der Typus des Künstlers bei der Arbeit weiterentwickelt, wobei der synthetische Charakter weiter gesteigert werde.⁴⁹⁰ Diese Bildnisse seien geprägt von dem Bewußtsein eines wahren Künstlertums, das aus der Kombination der manuellen Fähigkeit und der geistigen Konzeption bestehe.⁴⁹¹ Typisch, wenn ein Maler mit eigenem Werk vorgestellt wird, ist nach Raupp die Wendung zum

⁴⁸³ vgl. ebd., S. 18

⁴⁸⁴ vgl. ebd., S. 20

⁴⁸⁵ vgl. ebd., S. 21

⁴⁸⁶ ebd., S. 22

⁴⁸⁷ vgl. ebd., S. 22 und S. 36

⁴⁸⁸ vgl. ebd., S. 37

⁴⁸⁹ vgl. ebd., S. 38

⁴⁹⁰ vgl. ebd., S. 24

⁴⁹¹ vgl. ebd., S. 32

Betrachter und der gezielte Demonstrationsgestus.⁴⁹² Bei Jacques de Gheyns (1565–1629) Miniatur SELBSTBILDNIS AM TOTENBETT von 1601 werde so die Totenklage zum Anlaß der Selbstdarstellung und virtuosen Bilderfindung, der private Anlaß werde hier zur programmatischen Selbstdarstellung des Künstlers.⁴⁹³

Da auch Maria Lassnig mit MUTTER UND TOCHTER und BEWEINUNG zwei Totenklagen gemalt hat, sollen diese drei Werke miteinander verglichen werden:

So unterschiedlich die Gemälde auf den ersten Blick auch wirken: sie weisen doch erstaunliche Parallelen auf. De Gheyn zeigt sich als Maler in repräsentativer Kleidung neben dem Totenbett und verweist mit Zeigegestus auf die Tote. Sein Blick sieht die Betrachterin direkt an und erscheint emotional unbeteiligt. Man ahnt schnell, daß es hier weniger um den Ausdruck persönlichen Schmerzes geht, als darum, seine künstlerischen Fähigkeiten zu präsentieren. Die Tote ist nicht nur das Abbild einer Gestorbenen, sondern auch das Motiv eines Kunstwerks, an dem der Künstler seine Fertigkeiten demonstrieren kann. Hier sieht man nicht nur die Tote und den Angehörigen, sondern auch Maler und Modell. Die emotionale Beteiligung ist der große Unterschied zu den beiden Gemälden Lassnigs. Sie steht nicht gelassen neben den toten Mutter, sondern schmiegt sich an sie, als seien sie ein Liebespaar. Mutter und Tochter sind in beiden Gemälden auch durch die Farbgebung und den Pinselduktus verbunden, während bei De Gheyn Tote und Maler zwei stilistisch verschiedenen Sphären angehören. Dennoch sind auch Lassnigs Beweinungsbilder ein Ausdruck ihrer Kunst, denn zumindest im später entstandenen MUTTER UND TOCHTER erscheinen um das Paar herum ‚Inside-Ansichten‘. Die BEWEINUNG ist eines der seltenen Gemälde, in denen dieses Konzept nicht explizit verfolgt wird, was man durch den Schock des Verlustes erklären kann. Wenn sich psychische Befindlichkeiten in Kunstwerken ablesen lassen, dann nicht im Motiv, sondern wie hier daran, daß sich im Stil plötzlich etwas ändert. Der fast aquarellartige Farbauftrag, die Einbindung weißer Farbflächen, die weichen Konturen, das alles sind Dinge, die sonst im Werk Lassnigs nicht vorkommen und bereits ein Jahr später bei MUTTER UND TOCHTER auch schon wieder verschwunden sind.

Zurück zur repräsentativen Inszenierung de Gheyns. Raupp faßt zusammen: „Wo immer ein Maler sich in Arbeitstracht zeigt, handelt es sich mit größter Wahrscheinlichkeit nicht um ein Bildnis, sondern um eine sittenbildliche Künstlerdarstellung.“⁴⁹⁴

⁴⁹² vgl. ebd., S. 35

⁴⁹³ vgl. ebd., S. 36

⁴⁹⁴ ebd., S. 43

Die typische Erscheinung eines idealisierten Künstlers im 17. Jahrhundert zeigt nach Raupp Attribute, die den Träger als Person eines Standes kennzeichnen. Weiterhin trägt das Bildnis des Künstlers Züge einer Personifikation seiner Kunst, was laut Raupp seinen Ursprung bereits im 16. Jahrhundert hat.⁴⁹⁵ Eigenschaften der Kunst, wie übermächtige Wirksamkeit und Beredtheit, geistig-intellektueller Charakter, Rang und subjektiv-seelische Voraussetzungen, sind zu erkennen in Körperhaltung, Physiognomie, Gestik, Gewandbildung und Haartracht.⁴⁹⁶

Als eines der häufigsten Motive der Künstlerselbstportraits im 17. Jahrhundert nennt Raupp eine abrupte Wendung des Kopfes wie sie zum Beispiel bei Rembrandts radiertem Selbstbildnis von 1639 zu sehen ist. Auch bei der Gruppe der Künstlerselbstbildnisse des „giorgionesken Typus“, der sich durch einen kleinen Bildausschnitt und die Darstellung des Portraitierten als Brustbild oder Halbfigur vor neutralem Hintergrund auszeichne, sei die Kopfwendung über die Schulter ein zentrales Motiv.⁴⁹⁷ Raupp widerspricht der gängigen Vorstellung, diese Wendung, die bis heute als Erkennungszeichen des Selbstbildnisses gelte⁴⁹⁸, sei durch den Blick auf das Modell oder den Blick in den Spiegel zu erklären, da nicht nur bildende Künstler, sondern auch Dichter und Musiker so dargestellt würden. Die Bedeutung beziehe sich demnach eher auf das geistige Wesen des Portraitierten⁴⁹⁹, es sei ein Kennzeichen des ‚ingenium‘ und habe so eine rhetorische Funktion und symbolische Bedeutung.⁵⁰⁰ „Von dieser Annahme ausgehend könnte als Gegeneinander der Richtungen von Kopf und Leib als Reflex jener platonischen Unterscheidung dieser beiden Körperabschnitte betrachtet werden (...).“⁵⁰¹ Die geniale Kopfwendung deute dabei an, daß die Kunst vom Übersinnlichen, von der ‚idea‘ angeregt werde.⁵⁰²

Ein weiteres Charakteristikum bei Künstlerselbstbildnissen des 17. Jahrhunderts ist die Pose des ‚pensieroso‘, der Denkerpose, die bis in die Moderne eine Formel für den in Gedanken versunkenen Menschen geblieben ist.⁵⁰³ Als ersten Künstler, der sich in dieser Haltung darstellte, nennt Raupp Parmigianino, der in seinem Bildnis von 1524 den Moment des Nachsinnens in melancholischer Gemütsverfassung ausdrücke.⁵⁰⁴ Diese Einschätzung Raupps kann hier nicht geteilt werden. Weder erscheint der junge Künstler

⁴⁹⁵ vgl. ebd., S. 166

⁴⁹⁶ vgl. ebd., S. 153

⁴⁹⁷ vgl. ebd., S. 208

⁴⁹⁸ vgl. ebd., S. 181

⁴⁹⁹ vgl. ebd., S. 186

⁵⁰⁰ vgl. ebd., S. 182

⁵⁰¹ ebd., S. 190

⁵⁰² vgl. ebd., S. 197f

⁵⁰³ vgl. ebd., S. 227

⁵⁰⁴ vgl. ebd., S. 229

besonders melancholisch, noch zeigt er die typische Ikonographie, wie die aufgestützte Hand oder den verschatteten Blick. Er präsentiert hier die drei existentiellen Elemente seiner Kunst: den Spiegel, seine Maler-Hand und seine Persönlichkeit. Daß er ein einzelnes Körperteil so in den Vordergrund stellt und die deformierte Darstellung verbindet ihn mit Maria Lassnig. Seit Aristoteles (384 – 322 v. Chr.), so Raupp weiter, gelte ein melancholisches Temperament als Kennzeichen und Voraussetzung einer hohen geistiger Begabung. In der neuplatonischen Philosophie des 15. Jahrhunderts, so Raupp, sei die Melancholie die typische Seelenverfassung des Genies⁵⁰⁵ gewesen. Dürers Stich MELENCOLIA I von 1514 sei somit ein Schlüsselwerk und der Beginn einer langen Tradition allegorischer Darstellungen.⁵⁰⁶ Weitere physische Symptome der Melancholie seien ein durch den Überschuß an schwarzer Galle erzeugter dunkler Teint, der durch die Verschattung des Gesichtes angedeutet werde. Die geballte Faust, die auf Dürers MELENCOLIA I zu sehen ist, wird bei Künstlerselbstbildnissen, die das ‚ingenium‘ zeigen wollen, nicht verwendet, weil sie eine Allegorie für Habsucht und damit negativ besetzt sei.⁵⁰⁷ Das niederländische Künstlerselbstportrait im 17. Jahrhundert, so faßt Raupp seine Untersuchung zusammen, zeigt den Künstler als Mitglied eines Standes, der sich im repräsentativen Bildnis mit programmatischem Charakter idealisiert und stilisiert. Es gebe keine Auskunft über den jeweiligen persönlichen Charakter, und sei auch kein unmittelbarer Reflex der sozialen Wirklichkeit, denn das Bewußtsein, einer Elite anzugehören, stimme mit Wirklichkeit nicht überein.⁵⁰⁸ Hier berücksichtigt Raupp nicht, daß eine repräsentative Darstellung keineswegs nur heißen muß, daß der Portraitierte dem Stand tatsächlich angehört, sondern daß es auch nur der Wunsch nach gesellschaftlicher Anerkennung sein kann. Die Gestaltung des Künstlerbildnisses sei so gewählt, daß der Tätigkeit des Künstlers ein elitärer Rang zugewiesen und sie als geistige, geniale, dichterische Tätigkeit gekennzeichnet werde. Der Künstler ziehe dabei seinen Ranganspruch aus seiner Rolle als moralische Instanz, die für ‚docere et delectare‘ eintrete.⁵⁰⁹ Das individuelle Äußere, betont Raupp, werde nach den Bedingungen des idealen Typus formuliert, wobei auch die seelische, charakterliche und emotionale Verfassung der Künstlerpersönlichkeit Vorstellungen und Regeln unterworfen sei.⁵¹⁰ „Selbstreflexion“, so Raupps Schlußfolgerung, sei im 17. Jahrhundert etwas ganz anderes

⁵⁰⁵ Anm.: Peter Gorsen sieht die Wurzeln des Konzepts vom Künstler-Genie im Sturm und Drang und in der Romantik. Später sei es zu finden im Expressionismus, Surrealismus, Action-Painting, Tachismus, in den „individuellen Mythologhien“ und Selbstdarstellungen heutiger Künstler, im Romantizismus und „Ichidealismus eines Joseph Beuys“. vgl. Peter Gorsen: Kunst und Krankheit, S. 7

⁵⁰⁶ vgl. Hans-Joachim Raupp, S. 226f

⁵⁰⁷ vgl. ebd., S. 230

⁵⁰⁸ vgl. ebd., S. 351

⁵⁰⁹ vgl. ebd., S. 352f

⁵¹⁰ vgl. ebd., S. 354

als heute, nämlich die Bewußtwerdung von Sündhaftigkeit und Vergänglichkeit.⁵¹¹ Sie habe vielmehr auf die wahre Natur des Menschen gezielt, was im 17. Jahrhundert eine philosophische, sogar theologische, aber keine psychologische Kategorie gewesen sei, die die Eigenschaften des Menschen, die ihm wegen Rang und Stand zukommen, ebenso festlegt wie angeborene sündige Triebhaftigkeit⁵¹²

Die Auslotung seelischer Abgründe werde erst im „Zeitalter der Empfindsamkeit“ und Aufklärung ein Thema. Die Menschen im 17. Jahrhundert seien dagegen geleitet worden durch die Kategorien der aristotelischen Seelenlehre, Affekte und Temperamente sowie Ethik.⁵¹³ Die Darstellung von Gefühl wird nur sehr selten und in verschlüsselter Form thematisiert. So sieht man zum Beispiel in einem zwischen 1650 und 1655 entstandenen Zyklus der fünf Sinne von Gonzales Coques (1614–1684) einen Mann, der sich selbst zur Ader läßt und sein Blut in einer Schale auffängt, was das Gefühl repräsentiere.⁵¹⁴ Eine Anspielung auf den Gefühlssinn findet Raupp im Selbstportrait Frans van Mieris I (1635–1681) von 1666, auf dem er einen Hund am Ohr zupft. Das Gehör, ergänzt Raupp noch, werde durch Musikanten oder Musikinstrumente angedeutet.⁵¹⁵ Innerlichkeit im modernen Sinne kommt laut Raupp in der Kunst des 17. Jahrhunderts nicht vor.⁵¹⁶

Urtiefen der Seele - über Rembrandt

Eine Ausnahme dazu bildet allerdings Rembrandt. In mehr als vierzig Jahren malte Rembrandt mindestens 75 Selbstportraits⁵¹⁷ und ist damit der erste Künstler, der sich zu verschiedenen Zeiten seines Lebens mehrfach und systematisch dargestellt hat.⁵¹⁸ Anfangs studierte er in seinem Gesicht den Ausdruck, den er für Historienbilder brauchte oder brachte sich als Beobachter und Nebenakteur in die Szene ein⁵¹⁹, später konzentrierte er sich auf die Darstellung expressiver Gefühlszustände.⁵²⁰ Rembrandts erstes unabhängiges Selbstportrait datiert Parmentier auf 1628/29⁵²¹. Zwischen 1628 und 1630 habe Rembrandt das Studium seiner Physiognomie zum Gegenstand systematischen Experimentierens gemacht⁵²², und 1648 habe er mit einem Künstlerselbstbildnis im Atelier bereits ein

⁵¹¹ vgl. ebd., S. 354

⁵¹² vgl. ebd., S. 307

⁵¹³ vgl. ebd., S. 354

⁵¹⁴ vgl. ebd., S. 322f

⁵¹⁵ vgl. ebd., S. 319

⁵¹⁶ vgl. ebd., S. 354

⁵¹⁷ vgl. Michael Parmentier, S. 84f

⁵¹⁸ vgl. ebd., S. 45

⁵¹⁹ vgl. ebd., S.45 und 47

⁵²⁰ vgl. Norbert Borrmann, S. 84f

⁵²¹ vgl. Michael Parmentier, S. 48

⁵²² vgl. Hans-Joachim Raupp, S. 251

radikales Selbstbildnis ohne allegorische Überhöhung und ohne nobilitierende Formeln gemalt.⁵²³ Raupp weist in diesem Zusammenhang darauf hin, daß die bevorzugte Verwendung der Radiertechnik den Ausdrucksstudien einen besonders informellen privaten Charakter gebe.⁵²⁴

Ried sieht in diesen Studien „Urtiefen der Seele, zu denen hier mit einem Selbsterforschungsfanatismus hinabgestiegen (wird), der etwas Frevlerisches hat (...)“⁵²⁵. Raupp, der den psychologisierenden Blick auf Selbstbildnisse ablehnt, findet bei Rembrandt immerhin „jene besondere seelische Wandlungsfähigkeit, Sensibilität und Einfühlungsgabe“, die „unerlässlich für die Darstellung von Leidenschaften“ sei, und bezeichnet die Selbstbildnisse als „Zeugnisse der künstlerischen euplastike und Manifestationen des ingenium des Historienmalers.“⁵²⁶ Parmentier schließlich analysiert, Rembrandt nutze den methodisch erzeugten Rollenwechsel als Versuchsanordnung für sein Selbsterforschungsprojekt, und bestreitet, daß es sich bei diesem ‚Projekt‘ um rein authentische Aufzeichnungen innerer Befindlichkeiten handeln könnte. Augustinus (354–430) und Rousseau (1712-1778), so Parmentier, hätten in den Bekenntnissen das eigene Leben an realen biographischen Wendepunkten entlang rekonstruiert. Rembrandt hingegen imaginiere diese Wendepunkte in seinen Selbstportraits nur.⁵²⁷ Dazu muß man allerdings sagen, daß jede Äußerung künstlerischer Art einer gewollten oder ungewollten Inszenierung unterliegt, so daß auch die literarischen Aufzeichnungen nicht als unverstellte biographische Innenperspektive gesehen werden können.

Über die Wirkung dieser wenn doch nicht psychologischen, so doch psychologisierenden Selbstportraits schreibt Theo Schulze in einem Kommentar zu Parmentiers Essay u. a., die Selbstbetrachtung sei durch sie sehr aufgewertet worden, und die vorherige Selbstbetrachtung im Rahmen der festen Lehren von Temperamenten, Affekten, Tugenden und Lastern weiche nun den ersten Vorläufern der modernen Psychologie.⁵²⁸

Iphigiens Geschwister – das 18. Jahrhundert

In der Maltechnik des Rokoko findet Ried Hinweise auf die Geistesverfassung der Zeit und verweist auf Rosalba Carriera (1675-1757), deren Bildnis er Weltzugewandtheit und eine Geringschätzung der Gefühlswelt konstatiert. „Über die dunkle Macht des Inneren hatte

⁵²³ vgl. Michael Parmentier, S. 54

⁵²⁴ vgl. Hans-Joachim Raupp, S. 252

⁵²⁵ Fritz Ried, S. 63

⁵²⁶ Hans-Joachim Raupp, S. 253

⁵²⁷ vgl. Michael Parmentier, S. 54

⁵²⁸ vgl. Theo Schulze, S. 76

schon (...) bei Poussin (...) die Vernunft triumphiert; (...) Diese Zeit aber macht sich lustig über das Pathos (...).“⁵²⁹ Den neuen Geist, der dann im 18. Jahrhunderts anbrach, beschreibt Ried als politisch und kosmopolitisch. Das Ideal sei die britische soziale und innerpolitische Freiheit gewesen, die sich im Bildnis Sir Joshua Reynolds (1723-1792)⁵³⁰ ausdrücke. Als „neue Frau“, „schöne Seele“ und sogar „Schwester von Goethes Iphigenie“ bezeichnet Ried Angelika Kauffmann (1741-1807).⁵³¹

Das Interesse an der Psychologie des Künstlers nahm ab Ende des 18. Jahrhunderts zu. Auslöser hierzu war eine literarische Quelle: Goethes „Tasso“⁵³², dessen erste Fassung auf 1780/81 datiert wird und der 1790 gedruckt vorlag. Kleider, Machtinsignien wurden laut Borrmann immer weniger im Bild präsentiert. Die Bildhintergründe verschwanden. Eine vermehrte Psychologisierung sorgte für einen zunehmenden Stellenwert des Portraits. Die bereits beschriebene Ikonographie des 17. Jahrhunderts fortführend, lag die Akzentuierung auf den Augen und der Stirnpartie als Ausdruck von Geist und Seele.⁵³³ Das Klischee von den überaus verletzlichen KünstlerInnen wurde wiederum durch Literatur angeregt, nämlich durch die 1796 erschienene Geschichte „Der merkwürdige Tod des zu seiner Zeit weitberühmten Malers Francesco Francia, des ersten aus der Lombardischen Schule“ von Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798) und Ludwig Tieck (1773-1853).⁵³⁴

Die Vollendung neuen Menschentums – das 19. Jahrhundert

In der Romantik schließlich wurde der Seelenzustand des Künstlers / der Künstlerin als unbewußtes, aber über alles entscheidendes Regulativ künstlerischer Arbeit verstanden.⁵³⁵ Ried beschreibt diese Zeit als „Vollendung des neuen Menschentums“. Der Mensch der Romantik habe den Sinn seines Wesens aus unverbildeter Natur, ahnungsvoller Empfängnis und der Mystik aus seinem Inneren gewonnen.⁵³⁶ Der Maler sei wieder zum Verkünder höchster Gedanken geworden, was er seit Fra Filippo Lippis nicht mehr gewesen sei. Im Unterschied dazu sei er aber in der Romantik nicht nur Diener, sondern Träger und Repräsentant.⁵³⁷ Als Beispiel für aufwühlende, aus mystischen Tiefen kommende Überzeugung und Forderung des neuen Künstlertums nennt Ried Elisabeth

⁵²⁹ Fritz Ried, S. 103

⁵³⁰ vgl. ebd., S. 120

⁵³¹ vgl. ebd., S. 124

⁵³² vgl. Hans Geigenmüller: Unbewußte Ängste bei der Kunstinterpretation. In: fragmente. schriftenreihe zur psychoanalyse. gegen-bilder über kunst und kreativität. Hrsg.: Wissenschaftliches zentrum II für Psychoanalyse, Psychotherapie und psychosoziale Forschung (WZII) der Gesamthochschule Kassel. Nr. 50/21. September (1986), S. 72

⁵³³ vgl. Norbert Borrmann, S. 88, 94 und 96

⁵³⁴ Anm.: In dieser Geschichte geht es um den beim kleinsten Anlaß erschütterten Seelenzustand eines Malers. vgl.: Wilhelm Schlink, S. 254

⁵³⁵ vgl. ebd., S. 250

⁵³⁶ vgl. Fritz Ried, S. 126

Vigée Lebrun (1755-1843), in deren Bildnissen er den neuen Geist der Natürlichkeit findet⁵³⁸, und vor allem Philipp Otto Runge (1777-1810), dessen Kunst ihre Bestimmung aus der Religiosität empfangen habe, und zwar nicht aus der dogmatisch gelenkten Kirche wie im Mittelalter, sondern aus der „pantheistischen Religiosität der Romantik.“⁵³⁹ Norbert Borrmann ergänzt, weitere Künstler dieser Zeit, die sich selbst dargestellt hätten, seien Johann Friedrich Overbeck (1789 – 1869), Moritz von Schwind (1804 – 1871) oder Adolph von Menzel (1815 – 1905) gewesen, die sich als suchende Romantiker, fromme Nazarener, brave Bürger oder Kündler höherer Welten präsentiert hätten.⁵⁴⁰

Doch nicht nur pantheistische Aufbruchstimmung gab es in diesem Jahrhundert, sondern auch bizarre Elemente. Diese wurden, wie Wilhelm Schlink ausführt, gezielt eingesetzt, um einem bestimmten ‚Image‘ zu entsprechen, wie bei dem 1872 entstandenen SELBSTBILDNIS von Arnold Böcklin (1827 – 1901). Der Künstler beginnt, sich selbst als Kunstwerk zu begreifen und sich dementsprechend zu inszenieren. Der geigende Tod im Bild spiele demnach mit der Erwartung des Publikums, der Künstler schöpfe aus der Spiegelung seiner selbst tiefste Einsicht.⁵⁴¹ Doch es gibt noch eine andere Erklärung für das merkwürdige Selbstportrait. Bereits im 17. Jahrhundert hatte sich der Künstlertypus als Personifikation des memento mori durchgesetzt – und zwar durch ein Mißverständnis, wie Raupp analysiert. Lucas van Leyden fertigte 1519 den Stich eines Mannes mit Totenkopf als Personifikation des memento mori, und dieses wurde Ende des 16. Jahrhunderts irrtümlich seitenverkehrt als Selbstbildnis des Künstlers veröffentlicht und gerne zitiert.⁵⁴² Ried erkennt im 19. Jahrhundert offenbar eine Wellenbewegung: Vom mystischen Pantheismus der Romantik über die von der Technik entzauberte Welt des Naturalismus und Impressionismus⁵⁴³ hin zum Visionären, das sich im 20. Jahrhundert einmal eher ‚privat‘ im Expressionismus äußert und zum anderen ‚öffentlich‘ in gesellschaftskritischen Bildern wie z. B. bei Käthe Kollwitz. Seine Überlegungen im einzelnen:

Um die Mitte des 19. Jahrhunderts wurden, wie Ried ausführt, durch den Aufschwung der Naturwissenschaften und der Technik fundamentale Begriffe der bisherigen Kultur zerstört. Ein einheitliches Volks- oder Menschenbild sei daraufhin nicht mehr möglich gewesen. So habe sich der Künstler abgewendet von allgemeingültigen Ideen und sein Interesse auf die materielle Erscheinung gerichtet. Der Künstler habe in sich nicht mehr den Führer gesehen, sondern einen Menschen wie jeden anderen. Sein subjektiver

⁵³⁷ vgl. ebd., S. 128

⁵³⁸ ebd., S. 122

⁵³⁹ ebd., S. 127

⁵⁴⁰ vgl. Norbert Borrmann, S. 176

⁵⁴¹ vgl. Wilhelm Schlink, S. 296

⁵⁴² vgl. Hans-Joachim Raupp, S. 266

⁵⁴³ Anm.: Diese beiden Stile sieht er merkwürdigerweise in derselben Geisteshaltung begründet.

Idealismus sei zum objektiven Realismus geworden.⁵⁴⁴ Ried belegt dies mit Adolf von Menzel⁵⁴⁵ und Max Slevogt (-1932)⁵⁴⁶, die Alltagserscheinungen gemalt und nicht mehr als Menschen ihrer Zeit gewesen seien. Anselm Feuerbach (1820-1880), der sich einerseits im großbürgerlichen Umfeld dandyhaft und selbstbewußtinszenierte⁵⁴⁷, zeigte andererseits einen visionären Blick, der laut Ried außerhalb des Alltags anzusiedeln sei, was dazu geführt habe, daß Feuerbach wie Arnold Böcklin zu Lebzeiten nicht anerkannt worden sei.⁵⁴⁸ Als visionär sieht Ried auch Künstler wie z. B. Van Gogh (1853– 1890), Gauguin (1848 – 1903), Henri Rousseau (1844– 1910) oder Paul Cezanne. Paula Modersohn (1876 – 1907) sei ein absoluter Einzelfall, da sie weder Sucherin noch Führerin zu hohen Zielen sei, sondern sich ausschließlich auf ihr eigenes Ich beziehe⁵⁴⁹, eine Einstellung, die auch Maria Lassnig für sich in Anspruch nimmt. Ried teilt die KünstlerInnen der Moderne in drei Gruppen ein, was auch bedeutet, daß er seine ansonsten chronologische Struktur verläßt und das 19. und 20. Jahrhundert nach Themen wie „Analytische Selbstdeutung“ oder „Dämonisches Schicksal“ geordnet betrachtet, eine Kategorisierung, die sicherlich zu diskutieren ist. Nach Ried gibt es die Maler der Selbsteingliederung in den Alltag, zweitens die Kunder einer Ideen- und Phantasiewelt, und drittens die Sonderfälle, die er etwas emphatisch beschreibt:

„Der Künstler sieht sich nicht als Mensch wie viele andere, sondern als einen Sonderfall. Was ihn (...) unterscheidet, ist, daß er seine Berufung nicht von der Idee her empfängt. Sie kommt aus einem unnennbaren, unerkannten (...) Inneren. Es gibt kein Ziel. (...) es ist ein Gebären. Keine Lehre, kein Beifall, kein Überpersönliches kann seine große innere Spannung lösen, keine Bezugnahme ihm helfen. Die Befreiung kann nur aus seinem absoluten Selbst kommen, aus seinem streng persönlichen Anschauungszwang; alles kommt auf die Herausarbeitung seiner speziellen psychischen Struktur an.“⁵⁵⁰

Dies jedoch geschieht erst im 20. Jahrhundert, in dem das Selbstportrait endgültig zu einer dominanten Gattung wird.⁵⁵¹ Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts, so Jurrie Poot, war das KünstlerInnen-Portrait - ausgenommen Albrecht Dürer oder das Spätwerk Rembrandts - auf Glorifizierung oder anekdotische Wiedergabe der eigenen Erscheinung beschränkt.⁵⁵² Dann aber richtet sich der Blick nach Innen.

⁵⁴⁴ vgl. Fritz Ried, S. 134

⁵⁴⁵ vgl. ebd., S. 134

⁵⁴⁶ vgl. ebd., S. 139

⁵⁴⁷ vgl. Wilhelm Schlink, S. 254

⁵⁴⁸ vgl. Fritz Ried, S. 140

⁵⁴⁹ vgl. ebd., S. 150

⁵⁵⁰ ebd., S. 144

⁵⁵¹ Anm.: James Ensor (1860-1949), Lovis Corinth (1858-1925), Ferdinand Hodler (1853-1918), Gustave Courbet (1819-1877), Oskar Kokoschka, Otto Dix (1891-1969) oder Max Beckmann (1884-1959) stellen sich wiederholt selbst dar.

Urbanisierung und Innerlichkeit – das 20. Jahrhundert

Die Umbrüche in der Kunst und vor allem in der Portraйтkunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurden begleitet von revolutionären Veränderungen des Weltbildes durch die Wissenschaft und daraus resultierend der Veränderung des Menschenbildes, wie sie schon im Abschnitt über das Verschwinden des Körpers in der Kunst im 20. Jahrhundert ausgeführt wurden. „Die zunehmende Verkomplizierung hat auch den Rückzug auf das Subjektive und Individuelle bewirkt“, wie Harald Sterk anmerkt.⁵⁵³ Viele der neuen expressionistischen Künstler entdeckten ihr eigenes Innenleben als unerschöpfliches Sujet. Stark angeregt von der Psychoanalyse suchten sie bewußt seelische Widersprüche, loteten ihr eigenes Empfinden aus oder stellten sich ihren Gefühlen, ohne diese durch theoretische Überbauten wie Religion oder philosophische Konstrukte zu kanalisieren. Ried nennt als Beispiele Otto Dix (1891 – 1969) oder Otto Mueller, die unbarmherzig das Ich sondierten und das Wesentliche rücksichtslos herausstellten.⁵⁵⁴ Bei Edvard Munch findet er eine visionäre Verinnerlichung, die aus einer abstrakten Geistessphäre komme.⁵⁵⁵ Käthe Kollwitz wiederum begreife sich als eine Kunderin von allgemein Seelischem, sie schildere Erlebnisse, die alle angingen.⁵⁵⁶ Künstler wie Paul Klee (1879–1940) oder Marc Chagall dagegen wendeten sich der Allgemeinheit und auch dem innerpsychischen subjektiven Raum ab und wendeten sich ins Kosmische.⁵⁵⁷

Alexander Gosztonyi führt ergänzend dazu aus, in den neuen Stilrichtungen habe es immer weniger Portraйтbildnisse gegeben⁵⁵⁸, der Grund dafür sei aber nicht die Fotografie, da sie schon immer nur die äußere Erscheinung gezeigt habe, aber keine geistigen und seelische Werte spiegeln könne.⁵⁵⁹ Marek Sniecinski glaubt allerdings noch 2000, Einzel-, Gruppen- oder auch Selbstportraits hätten immer dazu gedient, die Identität der Menschen, ihre

⁵⁵² vgl. Jurrie Poot: Maria Lassnig. Das Innere nach Außen. In: Stedelijk Museum Amsterdam (Hrsg.): Maria Lassnig. Das Innere nach Außen. Bilder Schilderijen Paintings. Katalog zur Ausstellung im Stedelijk Museum Amsterdam, in der Galerie Wien sowie in St. Petri Lübeck. Amsterdam (1994), S. 22

⁵⁵³ Harald Sterk: Österreichische Portraits. Das Bildnis in der Gegenüberstellung von malerischer und photographischer Interpretation. Wien (1982), S. 27f

⁵⁵⁴ vgl. Fritz Ried, S. 153

⁵⁵⁵ vgl. ebd., S. 137

⁵⁵⁶ vgl. ebd., S. 144

⁵⁵⁷ vgl. ebd., S. 155ff

⁵⁵⁸ Anm.: Hier kann er nur Portraits mit hohem mimetischen Anspruch meinen, denn daß die Selbstportraits im 20. Jahrhundert geradezu inflationär zunahmen, ist in den vorherigen Ausführungen aufgezeigt worden. Gosztonyi schließt sich Eiblmayr an, die zusammenfaßt, in den fünfziger und sechziger Jahren sei die traditionelle Form des Selbstportraits zugunsten von Aktion und Performance in den Hintergrund getreten. vgl. Silvia Eiblmayr (1993), S. 169

⁵⁵⁹ vgl. Alexander Gosztonyi: Der Mensch in der modernen Malerei. Versuche zur Philosophie des Schöpferischen. München (1970), S. 11 und 13. Anm.: Wilhelm Waetzoldt beschreibt den Unterschied zwischen Fotografie und Bildnis: „Das Modell und der Betrachter erwarten vom Portrait, daß sein seelischer Gehalt nicht nur die Spiegelung einer einmaligen und zufälligen Stimmung, einer ‚Laune‘ ist, sondern die wesentlichen Züge, den psychischen Fond fixiert.“ Wilhelm Waetzoldt, S. 24

psychische Verfassung und ihre gesellschaftliche Stellung zu analysieren. Fotografien seien Aufzeichnungen der Wahrnehmung der eigenen Identität durch den Körper.⁵⁶⁰

Lassnig schreibt 1997 über die Konkurrenz zwischen Fotografie und gemaltem Portrait:

„Beim Portraittieren muß (...) Maß genommen werden. Der Abstand von einem Gesichtspunkt zum anderen, das verlangt schon genaue Zielarbeit. Über diese statische Genauigkeit hinaus, muß fast gleichzeitig ein Überblick über das ganze Gesichtsfeld stattfinden, um die ganz besonderen Gesichtszüge (das Charakteristikum) festzustellen. (...) Es gibt kein größeres Vergnügen, als jemanden ‚getroffen‘ zu haben und das verblüffte Gesicht des Betroffenen (...), denn er sieht in keinem Foto so sehr sein wahres Gesicht, er sieht sich wirklicher als die Wirklichkeit selbst.“⁵⁶¹

Das Selbstbild des modernen Menschen wurde laut Gosztonyi durch Albert Einsteins (1879 – 1955) Überlegungen zur Geschlossenheit des Universums in Frage gestellt. Außerdem habe sich durch die zunehmende Beschränkung des persönlichen Raums die Freiheit verringert. Das individuelle Menschsein sei durch diese Kollektivierung in Frage gestellt worden.⁵⁶²

Norman Bryson setzt voraus, dass sich die Moderne auf zwei Ebenen vollzog, zum einen in der Modernisierung der Umwelt durch Industrialisierung, Urbanisierung und Technik und zum anderen in der inneren Entwicklung, „die dem modernen Subjekt eine Innerlichkeit von nie dagewesener Tiefe und Bedeutung zugesteht.“⁵⁶³ Er fährt fort:

„Ohne jeden Zweifel ist die Moderne mit einer ungeheuren Intensivierung des inneren, subjektiven Erlebens verbunden. Während das moderne Subjekt in der äußeren, gesellschaftlichen Sphäre mehr und mehr dem wachsenden Druck von Disziplin, kollektiver Organisation, Rationalisierung und Standardisierung ausgesetzt ist, verfolgt die bildende Kunst in seltsamer Umkehrung einen ganz anderen Weg, hinein und hinunter, in einer Gegenbewegung, die die Abgründe des subjektiven Ungehorsams, des Irregulären, des Irrationalen und Grenzüberschreitenden auslotet.“⁵⁶⁴

Alexander Gosztonyi sieht zwei Möglichkeiten der Darstellung des modernen Menschen: der Mensch in extremen Situationen wie Weltkriegsangst oder Übersexualisierung, wobei er an Munch, Dix, George Grosz (1893–1959) oder Max Beckmann (1884–1950) denkt, oder aber der Rückzug ins Ästhetische, wie er ihn in Matisse's Werk findet.⁵⁶⁵

⁵⁶⁰ vgl. Marek Sniecinski: Vorwort. In: Galerie Pankow (Hrsg.): Die Körperlichkeit des Körpers. Fotografie aus Wrocław. Natalia LL und Studenten der Hochschule für Fotografie „afa“. Leporello zur Ausstellung in der Galerie Pankow vom 13.1.2001 – 24.2.2001. Berlin (2001), o. P.

⁵⁶¹ Maria Lassnig (2000), S. 194f. An anderer Stelle sagt Maria Lassnig: „Von einem Foto abmalen - ich bitte Sie! Wenn man eine seichte Sache abmalt, wird es wieder eine seichte Sache.“ vgl. Vitus H. Weh, o. P.

⁵⁶² vgl. Alexander Gosztonyi, S. 25f

⁵⁶³ Norman Bryson: Das unvollendete Projekt des Surrealismus. In: Bice Curiger und Christoph Heinrich: Hypermental. Wahnhafte Wirklichkeit 1950-2000 von Salvador Dali bis Jeff Koons. Katalog zur Ausstellung im Kunsthaus Zürich vom 17.11.2000 bis 21.1.2001 und in der Hamburger Kunsthalle vom 16.2.2001 bis 6.5.2001, S. 16

⁵⁶⁴ ebd., S. 15. Anm.: Das Problem bei der Diskussion um den modernen Menschen und seine Determinanten ist, daß immer wieder stillschweigend davon ausgegangen wird, daß der Mensch früher, vor Globalisierung, Industrialisierung, Digitalisierung usw. freier oder frei gewesen wäre. Das ist aber eine Utopie. Die Zwänge und Freiheiten ändern sich mit der Gesellschaft, in der man lebt, aber es ist fraglich, ob sie gravierend zu- oder abnehmen.

⁵⁶⁵ vgl. Alexander Gosztonyi, S. 29

Die Fähigkeit guter Bildnismaler liege darin, die inneren Seiten darzustellen, auch wenn es die Portraitähnlichkeit gefährde.⁵⁶⁶ Er zitiert Picassos Wort vom „inneren Gesicht“⁵⁶⁷, das an Gilles Deleuzes Analyse von Francis Bacons Werk erinnert, wenn er sagt, Bacon wolle den Kopf unter dem Gesicht sichtbar machen.⁵⁶⁸ Lassnig schließt sich dieser Forderung an, wenn sie die SchülerInnen ihrer Malklasse lehrt, sie müßten lernen, so zu sehen, daß sie einen anderen Menschen nicht nur als Maler, sondern als Psychologen erfassen könnten.⁵⁶⁹ Die naturalistische Darstellung blieb weiterhin eine Möglichkeit, verlor aber ihre Ausschließlichkeit. So wie der Mensch sich nicht mehr im Spiegel der Wissenschaften erkannte⁵⁷⁰, fanden sich viele Gesellschaftsgruppen auch im ‚neuen Portrait‘ kaum oder gar nicht wieder.⁵⁷¹ Zu nennen wären hier die kubistischen Portraits als Beispiel, in denen eine neue Bildsprache die Gesichter nur noch erahnen ließ.

Nach der Neuen Sachlichkeit nahm das Interesse an Menschenbildern in der Kunst ab⁵⁷², um sich ab den achtziger Jahren wieder zu verstärken, was Murken mit einer subjektivistischen und hedonistischen Lebenseinstellung⁵⁷³ zu begründen versucht. Als gebräuchlichste Variante der Portraitkunst des 20. Jahrhunderts nennt Harald Sterk das naturhafte Bildnis, das wegen der parallelen wissenschaftlichen Erforschung der Psyche den Anspruch von großer psychologischer Aussagekraft habe.⁵⁷⁴ Nach den eher abbildhaften Portraits des Fotorealismus‘ oder Hyperrealismus‘, so faßt Murken zusammen, folgte dann wieder die Überwischung und Negierung des Gesichts durch Künstler wie zum Beispiel Georg Baselitz (*1938)⁵⁷⁵ oder Arnulf Rainer.⁵⁷⁶

Gehäutete Frauen - Selbstportraits von Künstlerinnen

Maria Lassnig ist eine Künstlerin und sie ist eine Frau. Das hat Sigrun Paas und Sigrid Schade veranlaßt, speziell über Selbstportraits von Künstlerinnen nachzudenken.⁵⁷⁷ Sigrun

⁵⁶⁶ vgl. ebd., S. 32

⁵⁶⁷ vgl. ebd., S. 28

⁵⁶⁸ vgl. Gilles Deleuze, S. 19

⁵⁶⁹ vgl. Maria Lassnig in: Elisabeth und Gustav Ernst und Gerda Fassel, S. 26

⁵⁷⁰ vgl. Alexander Gosztonyi, S. 25

⁵⁷¹ vgl. Harald Sterk, S. 28

⁵⁷² vgl. Christa Murken (1990), S. 368

⁵⁷³ vgl. ebd., S. 368

⁵⁷⁴ vgl. Harald Sterk, S. 29

⁵⁷⁵ Anm.: Andere zeitgenössische KünstlerInnen, die sich bevorzugt dem Selbstportrait widmen, sind Rainer Fetting (*1949), Elvira Bach (*1951), Johannes Grützke (*1937), Cindy Sherman⁵⁷⁵, Philip Akkerman (*1957)⁵⁷⁵ oder Gilbert und George (*1943 bzw. 1942). vgl. Wilhelm Schlink, S. 296. vgl. auch: Christa Murken (1990), S. 385f

⁵⁷⁶ vgl. Ruth Labak, S. 8

⁵⁷⁷ Anm.: In dieser Arbeit ist bewußt auf eine durchgängig feministische Fragestellung verzichtet worden, da die Ansicht vertreten wird, daß eine wissenschaftliche ‚Gettoisierung‘ (Frauen schreiben für Frauen über Frauen) einer hochkarätigen Künstlerin wie Maria Lassnig nicht nur nicht nutzt, sondern ihre Arbeit

Paas versteht Maria Lassnigs Kunst so, als wollte diese sich mit verstümmelten Körperbildern dem patriarchalischen Blick der Kunstgeschichte und des Publikums entziehen und zieht für diese absurde These zwei in diesem Zusammenhang entsprechend absurde Beispiele heran:

„Bereits Modersohn-Becker und Kahlo [1907 – 1954] setzten dem männlichen, sexistisch gemeinten Blick auf die Frau von außen den der „gehäuteten“ Frau, den von innen entgegen, der auf männliche Schönheitsnormen und die sich darin äußernde Verfügbarkeit der Frau keine Rücksicht mehr nimmt.“⁵⁷⁸

Die Darstellung von Schmerz verbindet Lassnig mit Frida Kahlo, wobei Lassnig jeden Vergleich ablehnt.⁵⁷⁹ Murken weist aber darauf hin, Frida Kahlo stelle ebenfalls ihre somatische Innerlichkeit dar⁵⁸⁰, wenn im Gegensatz zu Lassnig auch abbildhaft.⁵⁸¹ Wieland Schmied nennt als Parallelen zwischen den beiden Künstlerinnen die Biographie der inneren Entwicklung, die Identifikation mit Tieren, die Fragmentisierung, Verzerrung, Schematisierung körperlicher Formen, Zerstückelung, Abstraktion und Metamorphose.⁵⁸² Thiemann verweist auf einige biographische Parallelen: beide seien 1977 in der

herabwürdigt, wenn man sie als ‚Frauenkunst‘ im Sinne einer ‚Behindertenpädagogik‘ behandelt. Der Katalog „Eva und die Zukunft“ (Werner Hofmann: Eva und die Zukunft. Das Bild der Frau seit der Französischen Revolution. Katalog zur Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle vom 11.7.1986 – 14.9.1986. München (1986)) zum Beispiel zwingt den Kunstwerken mit Gewalt Theorien auf, die oft genug nicht nachvollziehbar sind, nur um den feministischen Aspekt herauszustellen. Dabei ist der feministische Anspruch ein Korsett, das genauso einengt wie eine an patriarchalischen Strukturen orientierte Kunstwissenschaft. Daß eine zwanghafte Oppositionshaltung wiederum eine Determinierung nach sich zieht, beschreibt Bettina Baumgärtel. Der Problempunkt, der sich bei der Entwicklung weiblicher Kreativität ergeben könne, sei, daß sich eine Tochter in einer von der geschlechtsspezifischen Arbeitsteilung geprägten Gesellschaft mit dem Vater identifizieren müsse, um professionelle Fähigkeiten zu entwickeln. Da die Tochter jedoch immer anders sei als der Vater, und da sie infolge ihrer Erfahrungen Freiheit, Macht und Kreativität mit Mann-Sein gleichsetze, sieht Baumgärtel die Gefahr, daß das Mädchen den kreativen Akt nicht als ihr ureigenes, sondern als gestohlenen und mit Schuldgefühlen verbundenen Tun begreift. Dies könne zur Folge haben, daß es bei einer Stellvertreterverwirklichung bleibe, was sich in Kreativitätshemmungen zeige. (vgl. Bettina Baumgärtel: Angelika Kauffmann (1741 – 1807). Zu Selbstentwürfen von Malerinnen der Aufklärung – Selbstbildnisse im Gewand des Herkules am Scheideweg. Vortrag im Rahmen der Vortragsreihe „Berliner Wissenschaftlerinnen stellen sich vor“ der Zentraleinrichtung zur Förderung von Frauenstudien und Frauenforschung an der Freien Universität Berlin am 16.6.1992. Berlin (1992), S. 6f) Das Ergebnis ist demnach eine Kunst, die zwar gut gemeint, aber selten gut ist. Die Benachteiligung von Frauen im Kunstbetrieb soll hier keinesfalls verharmlost werden. Maria Lassnig hat sie selbst am eigenen Leib erfahren und vehement beklagt. Eine Konzentration auf weibliche Kunst wie sie zum Beispiel mit den reinen Künstlerinnenausstellungen geschah, hatte innerhalb der Emanzipationsbewegung durchaus ihren Sinn. (vgl. Lucy Lippard: Warum separierte Frauenkunst. Einführung zum Katalog der Ausstellung Magna Feminismus in der Galerie nächst St. Stephan, Hrsg. von Valie Export. Wien (1975), S. 2) Nur wird es der Sache nicht dienen, immer und immer wieder ausschließlich die Benachteiligung zu thematisieren. (vgl. Bettina Baumgärtel, S. 3) Die Diskussion dieser Benachteiligung ist eine soziologische, sie ist auch eine historische, eine medientheoretische oder eine psychologische Diskussion. Sie ist aber keine kunsthistorische. Obwohl ein eigener feministischer Standpunkt für diese Arbeit abgelehnt wird, müssen die feministischen Theorien über Lassnig dennoch der Vollständigkeit halber berücksichtigt werden, da sie zur Rezeption dazugehören.

⁵⁷⁸ Sigrun Paas: Und sie sah, daß es gut war: Evas Aufbruch ins dritte Jahrtausend. In: Werner Hofmann: Eva und die Zukunft. Das Bild der Frau seit der Französischen Revolution. Katalog zur Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle vom 11.7.1986 - 14.9.1986. München (1986), S. 33

⁵⁷⁹ vgl. Angela Heissenberger, S. 42

⁵⁸⁰ vgl. Christa Murken (1990), S. 375

⁵⁸¹ vgl. ebd., S. 378

Ausstellung „Künstlerinnen international: 1877-1977“ in Berlin vertreten gewesen, beide würden in der Literatur als Einzelgängerinnen be- und gehandelt und beide spielten eine ähnlich zentrale Rolle als Vorbildfiguren in der Frauenbewegung.⁵⁸³

Neben Frida Kahlo findet Paas „nicht sexistisch besetzte Nacktheit“ auch bei Paula Modersohn-Becker, Suzanne Valdon (1865 – 1938), die ihren älteren Körper im SELBSTBILDNIS MIT NACKTEN BRÜSTEN von 1931 zeigte, oder heute Gisela Breitling.⁵⁸⁴

Und auch Sigrid Schade meint, zeitgenössische Künstlerinnen versagten sich dem Spiegel, weil kein autonomer Blick mehr möglich sei, da patriarchalische Rollen und Kategorien immer weiterbeibehalten würden. Deshalb verweigerten die Künstlerinnen „den Anachronismus einer Autoritätsfigur der traditionellen Kunstgeschichte, die konstitutionelle Verfehlung eines ‚autonomen‘ Blicks des Subjekts auf sich selbst und die besondere Un-möglichkeit (sic) einer Behauptung weiblicher Identität.“⁵⁸⁵

Daß es bei guter Kunst mehr gibt als Versagen und Verweigern, zeigen die Bildnisse Maria Lassnigs.

Die unrepräsentative Malerin -

Malen als Thema im Werk Maria Lassnigs

Das Selbstportrait, verallgemeinert Murken, sei typisch für österreichische KünstlerInnen.⁵⁸⁶ Wildermuth schränkt ein, Lassnigs Selbstportraits seien jedoch nicht mehr im traditionellen Sinne zu verstehen.⁵⁸⁷ Statt nur intellektuell analysiert müssen sie auch körperlich nachempfunden werden.

Sigrid Schade formuliert es sehr treffend, wenn sie sagt, Maria Lassnigs Bilder schienen fast so etwas wie einen vorsprachlichen Wahrnehmungsmodus zu zeigen, in dem Tast- und Geruchssinn Körperteile in anderen Dimensionen erscheinen ließen.⁵⁸⁸

Aber obwohl ihre Selbstportraits so ganz anders aussehen als gewohnt, sind ihre Gemälde doch Selbstbildnisse im buchstäblichen Sinne, nämlich „paraphrasierende und metaphorische Selbstbildnisse, mythologische, Assistenzportrait[s], Huldigungsportrait[s],

⁵⁸² vgl. Wieland Schmied, o. P.

⁵⁸³ vgl. Birgit Thiemann, S. 10

⁵⁸⁴ vgl. Sigrun Paas: Und sie sah, daß es gut war, S. 36

⁵⁸⁵ Sigrid Schade (1992), S. 142

⁵⁸⁶ Anm.: Hier nennt sie vor allem Egon Schiele, Günter Brus (*1938), Rudolf Schwarzkogler (1940-1969), Hermann Nitsch (*1938), Friederike Pezold (*1945), Konrad Bayer (1932-1964) und natürlich Maria Lassnig. vgl.: Christa Murken-Altrogge: Zwischen Askese und Sinnlichkeit, S. 729. Sigrid Schade verweist dagegen auf die vielen Künstlerinnen, die sich intensiv mit dem Selbstportrait beschäftigt hätten. Neben den schon genannten erwähnt sie Marie-Louise Vigée-Le Brun, Dorothea Therbusch, Sabine Lepsius und Suzanne Valadon. vgl. ebd. (1992), S. 141f. Anm.: Auch Angelika Kaufmann gehört in diese Reihe.

⁵⁸⁷ vgl. Armin Wildermuth (1985), S. 101

Musen-Allegorie[n], Ständebild[er]“⁵⁸⁹, wie Murken katalogisiert hat, denn sie zeigen die dargestellte Person in ihrer ganzen Individualität und Subjektivität. Sie konzentrieren sich auf das Innere auf Kosten der äußeren Erscheinung, wie es Gosztonyi gefordert hat, wenn er sagt, der Künstler / die Künstlerin solle versuchen, die „Paradoxie [des Menschen] in der Totalität ineinander greifender Dimensionen zu gestalten.“⁵⁹⁰

Die Frage ist nun, ob sie neben der Paradoxie des Menschen auch noch einen anderen Aspekt darstellt: ihre Tätigkeit als Malerin. Peter Dittmar meint, Maria Lassnigs Hauptthema sei ‚Maler und Modell‘⁵⁹¹ und sieht dabei völlig an ihrem Werk vorbei. Denn traditionelle Repräsentationsportraits, wie sie im vorangegangenen Kapitel vorgestellt wurden, finden sich bei Lassnig nicht. Sie knüpft weder physiognomisch an den humanistischen oder melancholischen Typus an, noch stellt sie sich mit Handwerkszeug, Gemälden oder Malerkluft im Atelier dar. Man könnte höchstens so argumentieren, daß das, was sie hauptsächlich ins Bild setzt, nämlich ihren Körper, genau ihr wichtigstes Handwerkszeug ist.

Aber es gibt ein einziges dem Titel und der Darstellung nach explizites Künstlerinnenselbstportrait, von dem man sagen kann, daß es fast nahtlos an die aufgezeigte Tradition anschließt: DIE GRÜNE MALERIN aus dem Jahr 2000 (Abb. 43).⁵⁹²

In einem hochkantigen Format ist vor rosafarbenem Hintergrund eine grünlich violette Gestalt zu sehen, die an den Wangenknochen, der Mund- und Nasenpartie als Maria Lassnig zu erkennen ist. Die Anatomie ist in sich verschoben, läßt aber noch die Bewegung und die Körperhaltung erkennen. Die Figur scheint etwas erhöht zu sitzen, ihr rechtes Knie ist angewinkelt, das andere Bein gestreckt, als säße sie auf einem Barhocker. Ihr rechter Arm liegt vor dem Körper, die Hand ist zur Faust geschlossen. Die andere Hand hat sie über den Kopf erhoben und hält dort einen Pinsel. Dieses Bildnis vereint Lassnigs Konzept der Body-Awareness – hier zu erkennen an der deformierten Anatomie und den für sie typischen Auslassungen, wie zum Beispiel dem fehlenden Hinterkopf oder der verwischten

⁵⁸⁸ vgl. Sigrid Schade (1992), S. 146

⁵⁸⁹ Christa Murken (1990), S. 377

⁵⁹⁰ Alexander Gosztonyi, S. 27

⁵⁹¹ Dittmar, Peter: Unzufrieden mit dem Realismus: Die Malerin Maria Lassnig. In: Die Welt vom 2.1.2002, Berlin (2002), hier zitiert nach <http://www.diewelt.de/finden/index.htm>

⁵⁹² Anm.: Allgemein zum Themenkreis Malen und Malerin sein passen auch die Gemälde: TRAGISCHES DUETT (1987), BEMALUNG (1986), DIE INNIGE VERBINDUNG VON MALER UND LEINWAND (1986), 2 MALER, 3 LEINWÄNDE (1986), BILDERTRANSPORT (1986), INNERHALB UND AUßERHALB DER LEINWAND I + II (beide 1984/85), MIT DEM KOPF DURCH DIE WAND (1985) oder STRICHE IM GLAS I (1989). Interessant wäre ein Vergleich der gerade genannten Gemälde mit der Fotoarbeit BEWOHNTE LEINWAND von Helena Almeida (*1934), auf die hier aus Platzgründen leider verzichtet werden muß. Pinsel werden dargestellt im LEBENSZYKLUS (1985) und in TIERLIEBE (1998). Und Leinwände sind zu sehen auf folgenden Gemälden: SELBSTPORTRAIT MIT MAULKORB (1973), SELBSTPORTRAIT MIT STAB (1971) und DOPPELSELBSTPORTRAIT MIT KAMERA (1974). Aber keines der hier aufgeführten Gemälde zeigt ein erkennbares Selbstportrait, in dem Lassnig sich als Malerin bei ihrer Tätigkeit darstellt. Eine derartige repräsentative Inszenierung würde ihrem Konzept der Body-Awareness auch widersprechen.

Augenpartie – und das traditionelle Repräsentationsbildnis, wie Raupp es für das 17. Jahrhundert analysiert hat. Schon der Bildausschnitt ist ähnlich gewählt wie in den vorgestellten Künstlerselbstportraits. Ihre Hand liegt zwar nicht auf einer Brüstung, ist aber ähnlich vor den Körper drapiert, und die geschlossene Faust verweist auf den Melancholie-Gedanken. Sie präsentiert auf diesem Bildnis ihr Arbeitsgerät: den Pinsel und ihren eigenen Körper. Sie präsentiert ihre Kunst, nämlich das von ihr entwickelte Konzept. Und sie präsentiert den Akt des Malens, in dem sie den Pinsel noch erhoben hält, als säße sie hinter einer Glasscheibe, vor der die Betrachterin steht, und würde gerade den letzten Tupfer des Hintergrundes fertig stellen. Modell, Malerin und Kunstwerk, Body-Awareness und zitierte Ikonographie verschmelzen zu einem Selbstportrait mit programmatischem Charakter.

Narzißmus oder ‚Image‘ – Erklärungen zum Selbstbildnis

Unabhängig von dem Jahrhundert, in dem eine Künstlerin / ein Künstler arbeitet, stellt sich die Frage, warum und wie es zu einer Konzentration auf die eigene Gestalt kommt. Lange Zeit wurde das Selbstbildnis als unmittelbarer Einblick in die KünstlerInnen-Seele verstanden. Diesen Mythos stützten die bekenntnishaften und autobiographischen Schriften von Künstlern wie zum Beispiel Lovis Corinth (1858–1925), der seine Ausführungen mit dreißig Selbstbildnissen verband, Kasimir Edschmid (1890 – 1966), der 1920 seine „Schöpferische Konfession“ schrieb, oder Paul Westheims „Künstlerbekenntnisse“.⁵⁹³ Eine neue Rezeption der Selbstportraits, die auch die Analyse von Mustern, die Ausstellungsfunktion, KünstlerInnen-Rolle, oder die Beziehung zum Publikum umfaßt, gibt es laut Schlink erst in der neueren Zeit.⁵⁹⁴ Noch 1918 heißt es im Katalog „Selbstbildnisse Schweizerischer Künstler der Gegenwart“: „(...) frei vom gelindesten Druck eines Auftraggebers schafft der Künstler und offenbart sich.“⁵⁹⁵ Daß diese Offenbarung auch oft nur ein Rollenspiel ist, zeigen die Selbstbildnisse Max Beckmanns, in denen er sich als jugendlicher Held, Künstler, Schauspieler, Clown, Lebemann u.a. präsentierte.⁵⁹⁶ Dieses Rollenspiel weist darauf hin, daß es im Selbstportrait nicht nur um ein authentisches Zeugnis gehen kann. Die vorliegenden Interpreten bieten eine Reihe von weiteren Erklärungen an.

⁵⁹³ vgl. Wilhelm Schlink, S. 274f

⁵⁹⁴ vgl. ebd., S. 275

⁵⁹⁵ Georg Reinhart (Hrsg.): Selbstbildnisse schweizerischer Künstler der Gegenwart. Katalog zur Ausstellung im Winterthurer Kunstverein. Zürich (1918), hier zitiert nach Wilhelm Schlink, S. 275, Anm. 16

⁵⁹⁶ vgl. ebd., S. 286

Waetzoldt nennt drei Motivationen für Selbstbildnisse: Zum einen sei es praktisch motiviert beim Individualitäts- und Künstlerzeichen, zum zweiten artistisch bei malerischen Studienzwecken und zum dritten psychologisch als Ausdrucksbedürfnis.⁵⁹⁷

Dem dritten Punkt schließt sich Schlink an und sieht den naheliegendsten Grund für die ständige Beschäftigung mit dem eigenen Ich im möglichen Narzißmus der KünstlerInnen. Lassnig ist dies oft vorgeworfen worden, und ebenso oft hat sie sich dagegen gewehrt: „Selbstdarstellung, eine breite Bewegung in der Kunst unserer Zeit, ist nicht Narzißmus und Liebe zu sich selbst, sie ist vielmehr Einsamkeit des Kritischen, Unvermögen der Ausbeutung eines anderen, Meditation und Ansetzen eines wissenschaftlichen Skalpells an einem willigen Objekt, dem Selbst.“⁵⁹⁸

Eine andere Erklärung für Selbstdarstellungen ist die des Legitimationsproblems der KünstlerInnen. Da sie sich nicht mit äußeren Notwendigkeiten wie Tradition, Kultur, Wissenschaft, Nachahmung oder Idealisierung legitimieren können, müssen sie es mit innerer Notwendigkeit. Wassily Kandinsky schrieb 1900 in seinem Aufsatz „Über das Geistige in der Kunst“, auf den im Kapitel über die Darstellung von Innerlichkeit in der Kunstgeschichte noch näher eingegangen werden soll, über das Prinzip der „inneren Notwendigkeit“: „Auf eine geheimnisvolle, rätselhafte, mystische Weise entsteht das wahre Kunstwerk ‚aus dem Künstler‘.“⁵⁹⁹ Der kreative Prozeß ist demnach kein rationales Verfahren aus begründbaren Regeln oder Traditionen, sondern rechtfertigt die Freiheit und die gewählten Mittel und sichert die Qualität der Kunsterzeugnisse.⁶⁰⁰

Eine weitere Erklärung für Selbstbildnisse, die Gorsen mit Selbstgesprächen gleichsetzt⁶⁰¹, ist die der Selbstuntersuchungen.⁶⁰² Das Erforschen der eigenen Persönlichkeit, der charakterlichen und physiognomischen Besonderheit⁶⁰³ führt hierbei zu einer Konzentration auf die eigene Person, was dann natürlich im Narzißmus enden kann – aber nicht muß, denn die eigenen Körpergefühle, so ein Hinweis von Werner Marschall, können auch als Medium der Wahrnehmung der Außenwelt dienen.⁶⁰⁴ Dann würde das Selbstportrait dabei helfen, nicht nur sich selbst, sondern auch die Umwelt besser zu begreifen. Schließlich begründet Werner Schlink das Selbstportrait mit der Erprobung des KünstlerInnen-Bildes, des ‚Image‘.⁶⁰⁵ Mit einem Selbstportrait, zumindest wenn es öffentlich gezeigt werden soll und sich nicht im rein privaten Rahmen wie zum Beispiel

⁵⁹⁷ vgl. ebd., S. 314

⁵⁹⁸ Maria Lassnig (o. J.) in: Bundesministerium für Unterricht und Kunst, S. 44

⁵⁹⁹ Wilhelm Schlink, S. 298. Siehe auch: Wassily Kandinsky (1959), S. 132

⁶⁰⁰ vgl. Wilhelm Schlink, S. 299 und 301

⁶⁰¹ vgl. Peter Gorsen (1985), S. 137

⁶⁰² vgl. Wilhelm Schlink, S. 306

⁶⁰³ vgl. Norbert Borrmann, S. 83

⁶⁰⁴ vgl. Werner Marschall, S. 23

⁶⁰⁵ vgl. Wilhelm Schlink, S. 306

einem Skizzenalbum befindet, muß auch immer die beabsichtigte Außenwirkung berücksichtigt werden. Wilhelm Waetzold formuliert: „Der Künstler malt in sein Eigenportrait den Grad der Selbsteinschätzung hinein, der ihm jeweils eignet und er stellt sich in diesen freiesten seiner Schöpfungen so dar, wie er sein möchte, er gibt das Wunschbild von sich.“⁶⁰⁶ Diese Einschätzung trifft auf repräsentative Selbstbildnisse sicherlich zu. Die Darstellung der eigenen Person von Künstlern wie Rembrandt, Goya, Dix, van Gogh oder Schiele kann aber kaum als ‚Wunschbild‘ bezeichnet werden.

Selbstportraits vor allem von Künstlerinnen werden auch häufig durch soziale Umstände erklärt. Frauen hätten früher alle Fragen in sich selbst klären müssen, weil kaum ein ernsthafter Dialog über die eigene Produktion mit der Außenwelt gestattet gewesen sein, erklären Sigrun Paas und Bettina Roggmann.⁶⁰⁷ Werner Hofmann ergänzt, daß Frauen selbst im 19. Jahrhundert nur in zwei deutschen Städten zu Akademien zugelassen worden seien. Das Aktstudium und auch exaktes Körperstudium an weiblichen Modellen sei aus moralischen Gründen nicht erlaubt gewesen.⁶⁰⁸ Obwohl er als Mann und als Künstler des 20. Jahrhunderts sicher genug Möglichkeiten hatte, Modelle zu finden, erklärt auch Francis Bacon seine Selbstportraits mit organisatorischen Gründen:

„Ich habe eine Menge Selbstporträts gemacht, einfach, weil die Menschen um mich wie Fliegen gestorben sind und niemand anders übrig geblieben ist zum Abmalen als ich selbst. (...) Ich verabscheue mein eigenes Gesicht, und ich habe Selbstporträts nur gemacht, weil ich niemand anderen malen konnte.“⁶⁰⁹

Inszenierung und Mythenbildung - Schlußüberlegungen

Ein Selbstportrait ist in erster Linie ein Gemälde, und das ist immer etwas anderes als die Realität. Was banal klingt, wird oft vermischt – vor allem, wenn die mimetische Qualität des Abgebildeten so hoch ist, daß man meint, das Bild sofort in allen Facetten erfassen und verstehen zu können. So kommt es zum Mißverständnis, daß das, was auf dem Selbstportrait zu sehen ist, ein rein authentisches Zeugnis einer Persönlichkeit inmitten eines bestimmten biographischen Zustandes sei. Oder, um es anschaulicher zu formulieren: Daß Menschen auf Chagalls Gemälden fliegen, bedeutet nicht, daß sie es wirklich können. Und daß eine Anhäufung von Farbe auf einer Leinwand einer bestimmten Person ähnlich sieht, die auch UrheberIn des Werks ist, bedeutet nicht, daß sie wirklich so ist. Der Überblick hat jedoch gezeigt, daß die Selbstbildnisse früherer Jahrhunderte gewisse

⁶⁰⁶ Wilhelm Waetzold, S. 325

⁶⁰⁷ vgl. Sigrun Paas und Bettina Roggmann: Künstlerinnen. In: Werner Hofmann: Eva und die Zukunft. Das Bild der Frau seit der Französischen Revolution. Katalog zur Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle vom 11.7.1986 - 14.9.1986. München (1986), S. 304

⁶⁰⁸ vgl. ebd., S. 304

Darstellungsmodi und ikonographische Schemata verwenden, die man nicht mit dem zeitgenössischen ‚modernen‘ Blick der Psychologie interpretieren darf. Darüber hinaus muß man sich einfach fragen, und die Physiognomik tut nichts anderes, welche Rückschlüsse man überhaupt vom Äußeren auf das Innere eines Menschen ziehen kann. Der Exkurs über Physiognomik wird sich damit näher beschäftigen. Ein rein abbildhaftes Portrait ist gar nicht in der Lage, eine Person mit ihrem vielfältigen Innenleben zu zeigen. Die Moderne hat auf diese Einsicht mit Verzerrungen und Deformationen reagiert. Aber auch in der Moderne kann man am Selbstbildnis kaum mehr über die seelische Verfassung und die Identität der Künstlerin/ des Künstlers ablesen als an jedem anderen Gemälde auch, weil ein Kunstwerk immer eine Inszenierung ist, eine Inszenierung einmal der Person, die das Bild malt, der Zeit und Umgebung, die sie geprägt haben, aber auch der Formen und Farben, aus denen das Kunstwerk besteht und die im Rahmen der Leinwand in eine ästhetische Ordnung gebracht werden. Man müßte alles ausblenden, was am Gemälde inszeniert ist: die verwendete Ikonographie, die Eitelkeit des Malers/ der Malerin, die rein ästhetischen Gesichtspunkte der Gestaltung. Was übrig bliebe, wäre wahrscheinlich allein der Willen, sich aus welchen historischen und biographischen Gründen auch immer selbst darzustellen. Den drückt ein Selbstbildnis in der Tat aus. Dazu kommt auch, daß die Psyche einer Person, ihre Stimmungslage und Befindlichkeit ständig im Fluß begriffen ist, die Herstellung eines Selbstbildnisses aber mitunter eine lange Zeit dauert, ohne sich ständig diesem Wandel angleichen zu können. Und rein gestische Selbstportraits, die womöglich in wenigen Sekunden entstehen, zeigen dann wieder nicht das Ergebnis eines Selbsterkenntnisprozesses, sondern einen unreflektierten Ausbruch. Die tatsächliche Verfassung eines Malers/ einer Malerin kann man wohl eher ablesen an Dingen, an die er / sie selbst gar nicht gedacht hat, z. B. einen fahrigen Pinselstrich oder eine Linie, die plötzlich unter Einfluß einer bestimmten Gefühlslage eckiger wird als sonst. Man könnte einmal untersuchen, ob sich in den Gemälden nach einem schwerwiegenden biographischen Ereignis etwas an den ‚Nullstellen‘ der Bilder ändert, an den Stellen, die der Künstler/ die Künstlerin aller Wahrscheinlichkeit nach nicht bewußt durch konzipiert hat. Maria Lassnig thematisiert den Verlust ihrer Mutter wie schon erwähnt in den Gemälden MUTTER UND TOCHTER und BEWEINUNG, bei dem sich der Stil tatsächlich einmal kurzfristig ändert.

Man darf bei dieser Diskussion allerdings nicht vergessen, daß Mythenbildung auch ein Punkt ist, der zum Verhältnis KünstlerIn – Werk - RezipientIn dazugehört. Auch diese wechselseitige Beziehung unterliegt einer Inszenierung, innerhalb derer Spekulationen

⁶⁰⁹ Francis Bacon im Gespräch mit David Sylvester April 1975. In: David Sylvester, S. 131

über die Authentizität von Selbstbildnissen durchaus ihre Berechtigung haben, und sei es, weil sie dazu anstoßen, sich mit einem Kunstwerk näher auseinanderzusetzen.

Die Expedition ins Innere – über Subjektivität und Wissenschaftlichkeit

Immer wieder hat Lassnig ihren Anspruch⁶¹⁰ bekräftigt, bei der Erforschung und Darstellung der Körpergefühle wissenschaftlich zu arbeiten.⁶¹¹ 1975 sagte sie:

„Ein Gefühl grafisch zu beschreiben, scheint eine unmögliche, romantische, auf jeden Fall supersubjektive Unternehmung zu sein. Ich habe es aber immer mehr als wissenschaftlich angesehen, gleich wie Cezannes optische Sensationen, denn es ist die Entscheidung der Auswahl einer Farbe genauso komplex und subjektiv als [sic] die in der Lokalisierung und Beschreibung eines Gefühls.“⁶¹²

Auch später betonte sie: „Ich hab (...) eher wissenschaftlich gearbeitet als erzählerisch“⁶¹³ (1980) und „(...) Ich arbeite, oder bilde es mir ein, wie ein Wissenschaftler oder wenigstens Forscher (...)“⁶¹⁴ (1982). Noch 1996 notierte sie in ihrem Tagebuch:

„Gehirnforschungsbilder: Es ist die Frage, ob meine Zeichnungen, die überhaupt nicht durch die Wissenschaft abgelesen, von Bildern abgeschaut, also als Wissenschaftsillustrationen entstanden sind, irgendwo eine realwissenschaftliche Wahrheit zeigen oder sie aber vorausahnen. Wahrheit, die eben nur jetzt wahr ist.“⁶¹⁵

Bei aller erstrebten Wissenschaftlichkeit sieht Lassnig den Hauptakzent ihrer Arbeit aber doch im ästhetischen Bereich. Die SEHFELDER lehnt sie bereits in den achtziger Jahren als zu wissenschaftlich und zu wenig artifiziell ab.⁶¹⁶ Oswald Wiener faßte 1982 ihre Arbeitsethik zusammen:

⁶¹⁰ Anm.: Dieser Anspruch verbindet Maria Lassnig mit Eugène Delacroix (1798 – 1863), der sagte: „Ein Bild zu malen, ist eine Kunst und eine Wissenschaft zugleich.“ Hier zitiert nach Wilhelm Waetzoldt, S. 414

⁶¹¹ Anm.: Auch Chris Burden formuliert 1975: „Meine Kunst ist Erforschung, darum geht es in der Kunst.“ Chris Burden: Untitled Statement (1975). In: Jane Butterfield: Chris Burden. Through the Nights Softly. In: Arts 49, Nr. 7 (März 1975), S. 68-72. Und Carsten Höllerer, der über ein fundiertes biologisches Wissen verfügt, baut in seinen Aktionen künstlerische Versuchsanordnungen der Naturwissenschaft, um herauszufinden, wie Funktionen der Körperwahrnehmung mit Gefühlen und Empfindungen gekoppelt sind und welches Verhalten die Qualität eines jeweiligen Gefühls nach sich zieht. In laborähnlichen Situationen provoziert er Grenzsituationen der Wahrnehmung. vgl. Beate Ermacora: Doppelte Haut. In: Hans-Werner Schmidt (Hrsg.): Doppelte Haut. Katalog zur Ausstellung in der Kunsthalle zu Kiel vom 23.6. bis 25.8.1996. Kiel (1996), S. 10. Der Lyriker Mallarmé bezeichnete ebenfalls den Vorgang des Dichtens mit dem naturwissenschaftlichen Begriff des Laboratoriums (S. 114). Und auch T.S. Eliot betonte immer wieder sein wissenschaftsähnliches Arbeiten. Die Intensität des künstlerischen Vorgangs betreffe nicht nur das Herz, sondern auch die Gehirnrinde und das Nervensystem (S. 162). vgl. Hugo Friedrich

⁶¹² Maria Lassnig (1975), hier zitiert nach Ruth Labak, S. 88

⁶¹³ Anm.: Diese Äußerung sollte man in Bezug auf die Fragestellung dieser Arbeit im Kopf behalten. Maria Lassnig in: Elisabeth und Gustav Ernst und Gerda Fassel, S. 24

⁶¹⁴ Maria Lassnig (2000), S. 80

⁶¹⁵ ebd., S. 183

⁶¹⁶ vgl. Arnulf Rohsmann, Klagenfurt (1988) S. 23f

„es gibt aber auch eine künstlerische tradition der beobachtung und genauigkeit, die zugleich eine wissenschaftliche ist. das streben nach präzision im verständnis einer wirkung, das streben nach auffassung von detail führt zwangsläufig zur beobachtung des anteils, den der eigene körper zur wirkung beiträgt. solche künstler sind forschler, die wissen wollen, was ‚ist‘, nämlich was das erlebnis ermöglicht und bestimmt. derjenige teil der forschung, der auf analyse der eigenen empfindungen beruht, kann durch eine etablierte wissenschaft nicht geleistet werden. frau lassnig steht hier auf neuland.“ [Kleinschreibung durch Oswald Wiener]⁶¹⁷

Der Begriff der Subjektivität, der in Deutschland im 18. Jahrhundert entsteht⁶¹⁸, ist ein zentraler Begriff in der Phänomenologie.⁶¹⁹ Edmund Husserl (1859-1938) versteht das Subjekt in seiner Einheit als die Einheit eines Erlebnisstroms. „Der Erlebnisstrom ist eine unendliche Einheit, und die *Stromform* [Hervorhebung durch Lübke] ist eine *alle Erlebnisse eines reinen Ich notwendigerweise umspannende Form (...)* die *Urform des Bewußtseins*.“⁶²⁰ Damit befindet sich dieses Subjekt in der gleichen Lage wie ein analysierender Phänomenologe: Intentionale Akte folgen in freier assoziativer Reihe. Aber das Subjekt existiert laut Lübkes Zusammenfassung von Husserls Thesen nicht in letzter Instanz. Die tatsächlich letzte Instanz sei das beobachtende Subjekt, das die Analyse zum Abschluß bringen und hinschreiben wolle.⁶²¹ Lübke faßt die Gedanken Husserls über die Sinneswahrnehmungen als Erkenntnismöglichkeit zusammen, indem er sich fragt, wie dem inneren Subjekt Wahrnehmung äußerer Phänomene überhaupt möglich sei.

„Dieses als Inneres bestimmte Subjekt ist ja zunächst auf Äußeres gar nicht bezogen; unmittelbar sind ihm, subjektiv, einzig Empfindungen gegeben, denen objektiv materielle Prozesse im eigenen Körper entsprechen. (...) Natürlich wirken diese äußeren Objekte auf den eignen Leib und lösen hier jene Prozesse aus, deren subjektive Seite wiederum die Empfindungen sind. Aber diese Wirkungen sind ja gerade objektiv und erklären deswegen nicht, wie die äußeren Objekte als solche Inhalte subjektiver Wahrnehmung sein können.“⁶²²

Es sei unsinnig, schlußfolgere Husserl, Wahrnehmung des Objektiven von Empfindungen aus konstruieren zu wollen, die das Objektive über einen physikalischen Prozeß im Körper

⁶¹⁷ Oswald Wiener: Maria Lassnig: Untersuchungen zum Entstehen eines Bewußtseinsbildes. In: Hans Albert Peters und Wilfried Skreiner, S. 100

⁶¹⁸ vgl. Volker Rittner: Handlung, Lebenswelt und Subjektivierung, S. 35

⁶¹⁹ Anm.: Nur am Rande sei hier auf Daniel Stern hingewiesen. Nach seinen Thesen entsteht Subjektivität aus der Überlappung von ‚sharable affects‘ und ‚non-sharable affects‘. Er unterscheidet vier Etappen der Entwicklung von Selbstgefühls. 1. „Sense of an emergent self“ (S. 37-68): Zwischen der Geburt und dem 2. bis 3. Lebensmonat gebe es noch kein zentralisiertes Selbst, sondern eine Vielzahl von miteinander unverbundenen Erfahrungen und Fähigkeiten. Dann folgt die Phase des „Sense of a core self“ (S. 69 - 123) zwischen dem 2. und 6. Monat., in denen es zu ersten intersubjektiven Erfahrungen komme. Das Kind erlebe sich als unterschiedene physische Einheit mit eigenen Gefühlen und Zeit-Kontinuitäten. Es komme zur Interaktion mit anderen und mit dem eigenen Körper. Die dritte Phase nennt er „Sense of a subjective self“ (S. 124-161) und siedelt sie zwischen dem 9. und 18. Monat an. Hier entwickle sich eine deutlichere Selbstform. Das Kind begreife außer ihm andere Personen als physische Entitäten und als geistig-intellektuelle Andere. Der Prozeß der Subjektivität wird vervollständigt durch die Phase des „Sense of a verbal self“ (S. 162-184), was bedeutet, daß sich aus allen anderen Phasen sprachliche Beziehungen als viertes Selbstgefühl entwickeln. vgl. Daniel Stern: *The Interpersonal World of an Infant. A View from Psychoanalysis and Developmental Psychology*. New York (1985)

⁶²⁰ Hermann Lübke: *Bewußtsein in Geschichten. Studien zur Phänomenologie der Subjektivität: Mach, Husserl, Schapp, Wittgenstein*. Freiburg (1972), S. 27

⁶²¹ vgl. ebd., S. 27f

erzeuge, und erkläre, man sehe nicht Farbempfindungen, sondern gefärbte Dinge, man höre nicht Tonempfindungen, sondern das Lied der Sängerin.⁶²³

Dem widerspricht Hermann von Helmholtz, der der Ansicht ist, das Subjekt betrachte mittels eines ihm einwohnenden Kausaldenkens die ihm als Empfindungen gegebenen Prozesse in den Nerven seiner Sinnesorgane als Wirkung äußerer Ursachen, schließe von seinen Empfindungen auf diese zurück und habe damit die Außenwelt erreicht.⁶²⁴

M. Bunge möchte den Unterschied zwischen innerer und äußerer Welt nicht absolut gesetzt sehen, denn die Perspektive bezieht sich auf das jeweilige Gehirn: „Was für mein Gehirn innerlich ist, das ist äußerlich für Ihres und umgekehrt.“⁶²⁵

Günter Schulte ist der Meinung, der Wissenschaftler/ die Wissenschaftlerin selbst sei ein ‚geschlossenes System‘, nicht als Lebewesen oder Gehirn, sondern als Geist, als Bewußtsein, als semantisch-selbstreferentielles System. In seinem Geist habe man es nur mit diesem selbst zu tun. Die Wahrnehmungswelt sei lediglich ein Bewußtseinskorrelat.⁶²⁶

Auch für Jürgen Brater kann die Wirklichkeit nicht mit Sinnesorganen wahrgenommen werden, denn, so Brater, es verging eine gewisse Zeit, bis die Sinnesorgane Außenreize an das Gehirn gemeldet hätten.⁶²⁷

Objektivität ist demnach praktisch ausgeschlossen, eine Ansicht, die auch Sautermeister teilt, wenn er sagt: „Wahrnehmung ist subjektiv. Eine objektive Wahrnehmung gibt es nicht. Was wir dort draußen sehen, ist in uns und was in uns ist, das kommt von da draußen.“⁶²⁸ Auch Hinderk M. Emrich ist davon überzeugt, nicht die äußere Welt sei das Dominierende, sondern das Subjekt gestalte selbst mit seiner wirklichkeitserzeugenden kreativen, seelischen Macht, die von innen nach außen gerichtet sei.⁶²⁹

⁶²² ebd., S. 47f

⁶²³ vgl. ebd., S. 53

⁶²⁴ vgl. ebd., S. 100

⁶²⁵ M. Bunge, S. 106

⁶²⁶ vgl. Günter Schulte, S. 146. Diese Ansicht teilt auch: Franz Breuer: Wissenschaftliche Erfahrung und der Körper/Leib des Wissenschaftlers. Sozialwissenschaftliche Überlegungen. In: Wischermann, Clemens und Haas, Stefan (Hrsg.): Körper mit Geschichte. Der menschliche Körper als Ort der Selbst- und Weltdeutung. Reihe: Studien zur Geschichte des Alltags. Hrsg.: Hans J. Teuteberg, Peter Borscheid und Clemens Wischermann, Bd. 17. Stuttgart (2000), S. 33

⁶²⁷ Anm.: Besonders groß, so Brater, sei die Zeitverzögerung beim Hören. Als Beispiel nennt er ein Gewitter, bei dem es zur gleichen Zeit blitze und donnere. Beide Phänomene nehme man aber nacheinander wahr, und zwar den Donner desto später, je weiter weg das Gewitter sei. vgl. Jürgen Brater: Lexikon der rätselhaften Körpervorgänge. Von Alkoholrausch bis Zähneknirschen. F.a.M. (2002), S. 398f

⁶²⁸ Wolfgang Sautermeister: Körper-Bild. In: ders.: Körper-Bild. Katalog zur Ausstellung des Rhein-Neckar-Kreises im Rahmen der 9. Kreiskulturwoche 1997/98. Mannheim (1998). S. 7. Anm.: Sautermeister verweist in diesem Zusammenhang auf das Gedicht „Epirrhema“ von Goethe, in dem es heißt „Müset im Naturbetrachten immer eins wie alles achten, nichts ist innen, nichts ist außen, denn was drinnen, das ist draußen, drum ergreift ohne Säumnis heilig öffentlich Geheimnis...“ Johann Wolfgang von Goethe: Epirrhema. Erstdruck ohne Titel 1820. Hier zitiert nach: ders.: Werke. Hamburger Ausgabe. Bd.1. München (1998), S. 358

⁶²⁹ vgl. Hinderk M. Emrich: Mind and its body – das Hirn und sein Leib. In: Kunstforum International. Bd. 133. Februar – April 1996. Ruppichterth (1996), S. 185

Die Gegenstände der phänomenologischen Forschung sind laut Hermann Lübbe die spezifischen Räume der einzelnen Sinne im Unterschied zum geometrischen Raum, die Bedingung für die Entwicklung der Vorstellung von geometrischem Raum sowie die innere Erfahrung der Zeit.⁶³⁰ Die Vermischung von innerem und äußerem Raum im Werk Lassnigs, die besonders an den abstrakten Hintergründen der Gemälde ablesbar ist, ist bereits besprochen worden. Hermann Lübbe weist auf die Graphik von Ernst Mach hin, die immer wieder mit Lassnigs Arbeit in Verbindung gebracht wird, und bezeichnet sie als „illustrierte Kritik des Auseinanderreißen von Subjekt und Objekt“. Sie demonstriere, wie es im simplen Vorgang des Sehens phänomenal die Welt gar nicht gebe, in der das Subjekt nicht schon selber wäre, und daß es das Subjekt nicht gebe, das sich nicht schon in der Welt fände. Die Zeichnung verdeutliche die spezifische Einheit des Subjekts mit seiner Welt⁶³¹, eine Äußerung, die auch mindestens auf die Verschmelzungen mit Gegenständen oder Landschaft in den Selbstportraits Lassnigs sowie auf ihre am Körper entlangesehenen Körperportraits zutrifft.

Lassnig bewegt sich mit ihrer Arbeit auf dem Feld der phänomenologischen Forschung. Die Frage ist, ob ihre Beschäftigung mit diesen wissenschaftlichen Themen selbst auch wissenschaftlich ist.

Wildermuth entzieht sich dieser Frage, indem er durch das Werk Lassnigs einen Paradigmenwechsel in der Kunst wie in der Wissenschaft eingeläutet sieht. Es sei eine Veränderung in den Grundlagen, die hier stattfindet, nicht mehr Variationen von bisherigen Wahrnehmungsweisen und Regelkontexten.⁶³² Die Wissenschaft kenne nicht „den sinnlichen, somatischen Kosmos, in dem wir durch Leiblichkeit leben.“⁶³³ Und er sieht im Entschluß Lassnigs, Körpergefühle darzustellen, einen grundsätzlichen Wechsel in der Weltorientierung, ja geradezu eine „Veränderung in der Kosmologie.“⁶³⁴ Ihre Erforschung der Körpergefühle bilde „die Brücke zwischen dem Universum, das in den astrophysikalischen Begriffen und Formeln sich entfaltet, und dem Kosmos des inneren, unmittelbaren Erlebens, Erfahrens und sinnlichen Erkennens.“⁶³⁵ Damit sei sie „die erste Vorläuferin der Wende vom verdinglichten Universum der Wissenschaft zum (...) leiblichen Ursprungsfeld der Wirklichkeit“, ⁶³⁶ was den alten Streit um die Verbindung von Wissenschaft und Geist, die Trennung von Subjektivität und Objektivität aufhebe und die

⁶³⁰ vgl. Hermann Lübbe, S. 58

⁶³¹ vgl. ebd., S. 60 und S. 98

⁶³² vgl. Armin Wildermuth (1985), S. 97

⁶³³ ebd., S. 97

⁶³⁴ ebd., S. 97

⁶³⁵ ebd., S. 98. vgl. auch Christa Murken (1990), S. 385f

⁶³⁶ Armin Wildermuth (1985), S. 98

Wiederherstellung der ganzheitlichen Erkenntnis⁶³⁷ bedeute. In der historischen Entwicklung des naturwissenschaftlichen Empirie-Begriffs, so Breuer, habe eine zunehmende Verschiebung von leiblich-sinnlich zu entkörperlichten, apparativ-instrumentellen Wahrnehmungsformen stattgefunden. Breuer hält aber einen stärkeren Bezug auf „empathische Verfahren und Körpereinsatz in selbstreflexiver Verwendung“⁶³⁸ für angemessener. Der Mensch solle mit seinen sinnlichen, geistigen sowie personalen Fähigkeiten und Charakteristika, seinen biologischen und kulturellen Merkmalen, seiner Sozialisation, seinem Habitus usw. an der Erkenntnisbemühung gegenüber seinem Objekt beteiligt sein.⁶³⁹

Brockmann fügt diese neue Art von Wissenschaft in seine Vorstellung von der ‚dritten Kultur‘ ein, in der wir uns gerade befänden. Mit der ‚dritten Kultur‘ meint er die Welt der Empirie, in der Wissenschaftler und andere Denker den Platz der traditionellen Intellektuellen einnehmen, in dem sie „die tiefere Bedeutung unseres Lebens sichtbar machen und neu definieren, wer und was wir sind.“⁶⁴⁰ Das Selbstverständnis des Menschen wird zwar immer noch durch die modernen Naturwissenschaften definiert, aber Geisteswissenschaftler und Philosophen vereinigen sich mit den Naturwissenschaftlern in einer neuen Naturphilosophie, „die sich auf das Wissen um die Wichtigkeit von Komplexität und Evolution gründet.“⁶⁴¹ Obwohl Maria Lassnig keine Wissenschaftlerin ist, ist sie wegen ihrer empirischen Herangehensweise an ihre Kunst trotzdem dieser dritten Kultur zugehörig. Ihre nicht zu leugnende Subjektivität ist dabei kein Hindernis.

Gosztonyi betrachtet die Subjektivität eines Künstlers / einer Künstlerin sogar als Bedingung für die Objektivität, den Wahrheitsgehalt des Kunstwerks, da sie die Voraussetzung für die Behandlung irrationaler Vorgänge sei (...).⁶⁴² Piero Manzoni äußert einen ähnlichen Gedanken: „Wir können sagen, dass die subjektive Empfindung das einzige Mittel zur Entdeckung objektiver Realität ist, das einzige Mittel, das zwischenmenschliche Kommunikation erlaubt.“⁶⁴³

Hier zeigt sich schon das Problem der Diskussion um die Wissenschaftlichkeit, da der Begriff des ‚Objektiven‘ von den AutorInnen in unterschiedlichen Bedeutungen gebraucht wird. Versteht Gosztonyi darunter noch den „Wahrheitsgehalt des Kunstwerks“, was

⁶³⁷ vgl. Michael Carnap: Das Selbst im Bildnis der anderen. Physiognomik als Autognomik. In: Oliver Zybok (Hrsg.): Von Angesicht zu Angesicht. Mimik, Gebärden, Emotionen. Katalog zur Ausstellung im Städtischen Museum Leverkusen Schloß Morsbroich vom 30.9.2000 – 7.1.2001. Leverkusen (2000), S. 76

⁶³⁸ Franz Breuer, S. 46

⁶³⁹ ebd., S. 33

⁶⁴⁰ John Brockmann: Die dritte Kultur. Das Weltbild der modernen Naturwissenschaft. München (1996), S. 5

⁶⁴¹ ebd., S. 43

⁶⁴² vgl. Alexander Gosztonyi, S. 222

⁶⁴³ Piero Manzoni: For the Discovery of a Zone of Images (1957). In: Kristine Stiles und Peter Selz (Hrsg.): Theories and Documents of Contemporary Art. University of California Press, Berkeley (1996), S. 80

immer das auch sein mag, verwenden die folgenden Rezensentinnen einer 1999 gezeigten Ausstellung Lassnigs den Begriff im naturwissenschaftlichen Sinne von ‚nachprüfbar‘, ‚allgemeingültig‘ oder ‚beweisbar‘.

Ursula Maria Probst kritisiert, ein Kunstwerk, das auf Erforschung der eigenen Körperempfindungen beruhe, verlange nach einem Dekodierungssystem, das über Entschlüsselung alltäglicher Wahrnehmungen hinausgehe. Bei Lassnig gebe es aber keine verbindliche Terminologie, keine objektivierbaren wissenschaftlichen Theorien für diese Dekodierung.⁶⁴⁴ Gabriele Schor sieht es ähnlich:

„Lassnigs Thema, die Wahrnehmung ihrer temporären Körpersensationen, ist ein zutiefst introvertiertes, bis an die Grenzen des Autismus gehendes, sich der Gefahr der Selbstsuggestion aussetzendes Konzept. Ihr Insistieren nährt den Mythos radikalierter Subjektivität, aus dem die Künstlerin auch dann nicht herauszutreten vermag, wenn sie vermeintlich postuliert: ‚Der extreme Subjektivismus verkehrt sich durch den Gestaltungsprozeß ins Objektive.‘ Denn durch den Malakt kann ihr höchstens gelingen, das Latente zu manifestieren. Für die erwünschte ‚Objektivierung‘ müßten ihre gemalten Sensationen allerdings nachvollziehbar sein.“⁶⁴⁵

Claudia Benthien referiert Étienne Bonnot De Condillac (1714 - 1780), um zu verdeutlichen, wie schwierig die Frage nach der Objektivität und Nachvollziehbarkeit von Körperempfindungen ist:

„Diese Unterteilung der Hautsinne in genaue (zur ästhetischen Wahrnehmung designierte) und ungenaue (zur ästhetischen Wahrnehmung ungeeignete) ist für die Kunsttheorie seit dem späten 18. Jahrhundert bestimmend. Condillac differenziert deutlich zwischen den von ihm als neutral und objektiv klassifizierten taktilen Wahrnehmungen von äußerer Form, Oberflächenbeschaffenheit und Bewegtheit im Gegensatz zu den hochgradig subjektiven, befindlichkeitsbestimmenden Wahrnehmungen von Wärme, Kälte, Lust und Schmerz. Ihm zufolge sind nur die taktilen Wahrnehmungen einer exakten Beurteilung von äußeren Gegenständen fähig – und können damit intersubjektiv gültige Auskünfte geben –, während die andern Hautempfindungen ungenau sind.“⁶⁴⁶

Da ein Kunstwerk immer mehr ist als die Summe seiner Teile, mehr als Interpretationen, biographische Notizen, stilistische Einordnungen und Analyse von Farben und Formen, kann der Forderung Ursula Maria Probsts nicht zugestimmt werden. Auch ihre explizite Einschränkung, daß dies für Körpergefühls-Erforschung gelte, überzeugt nicht, da auch im Bild veranschaulichte Emotionen und selbst szenisch dargestellte Situationen immer einer Erklärung bedürfen, um sie hundertprozentig nachvollziehen zu können. Solange das Kunstwerk ästhetisch überzeugt, muß man das eine oder andere Geheimnis hinnehmen, das schließlich den Reiz bei der Beschäftigung mit Kunst ausmacht. Der Begriff des ‚Objektiven‘ kann im Werk Lassnigs tatsächlich nur so verstanden werden, wie es Gabriele Schor angedeutet hat und es auch Alexander Gosztonyi versteht: „Die Kunst entspringt aus

⁶⁴⁴ vgl. Ursula Maria Probst: Maria Lassnig. Ich empfinde, also bin ich. Kunstforum Juli. Ruppichterth (1999), S. 421

⁶⁴⁵ Gabriele Schor: Mystik des Physischen. Ausstellung Maria Lassnig in Wien. In: Neue Züricher Zeitung vom 8.5.1999. Zürich (1999), S. 65

⁶⁴⁶ Claudia Benthien, S. 235

dem Drang nach Objektivierung. Er meldet sich beim Künstler als Impuls, der jedoch durch das Streben der Inhalte entsteht, in der sinnlichen Realität anschaulich zu werden.“⁶⁴⁷ Objektivieren bedeutet in diesem Sinn das Sichtbarwerden eines subjektiven Momentes, nicht eine allgemeingültige, naturwissenschaftlich nachprüfbare Formel. Umso unverständlicher ist es, daß Lassnig seit Jahrzehnten auf ihrem Anspruch der Wissenschaftlichkeit beharrt. Ihr Arbeitsprozeß folgt in keinem Stadium wissenschaftlichen Kriterien: Die Wiederholung von Experimenten, die genaue Protokollierung der Rahmenbedingungen, die theoretische Untermauerung, um nur einige Aspekte des wissenschaftlichen Arbeitens zu nennen, sind Punkte, die Lassnig nicht interessieren. Die Verbindung von Wissenschaft und Kunst, die seit dem französischen Akademiestreit (mehr darüber im Kapitel über Innerlichkeit in der Kunstgeschichte) nicht mehr gefordert wurde, erscheint angesichts der sonst so modernen Thesen Lassnigs rückschrittlich und wertet ihre Arbeit unnötig ab.

Komisch, daß die Leute das trotzdem geschluckt haben – die Rezeption

Birgit Thiemann hat die Rezeptionsgeschichte Maria Lassnigs anhand einer umfangreichen Sammlung von Katalogen, Kritiken und Zeitungsartikeln rekonstruiert und analysiert und weist in ihrer unveröffentlichten Magisterarbeit nach, daß Lassnig erst ab Mitte der 70er Jahre eine zunehmende Zahl von Einzelpräsentationen hatte und davor nur einem kleinen überwiegend österreichischen Publikum durch regelmäßige Personal- und Gruppenausstellungen in Galerien bekannt war.⁶⁴⁸ Den Durchbruch Anfang der 80er erklärt sie zum einen mit dem erneuten Interesse der Öffentlichkeit an Malerei und zum anderen mit der zweiten Frauenbewegung, die seit Mitte der 70er Jahre eine Frauenkunstgeschichte mit geschlechtsspezifischen Fragestellungen in Kunst, Kunstgeschichte und Kunstbetrieb gefordert habe. Maria Lassnig hatte sich 1975 an der von Valie Export (*1940) organisierten, feministisch-ausgerichteten Ausstellung „Magna-Feminismus Kunst und Kreativität“ beteiligt und Statements über die Schwierigkeiten von Künstlerinnen im Betrieb verfaßt⁶⁴⁹ und beklagte noch 2000 im Interview⁶⁵⁰ die geringeren

⁶⁴⁷ Alexander Gosztonyi, S. 217

⁶⁴⁸ vgl. Birgit Thiemann, S. 5

⁶⁴⁹ vgl. ebd., S. 5f

Chancen von Künstlerinnen im Betrieb gegenüber ihren männlichen Kollegen. Internationale Anerkennung erreichte sie 1980 mit der Teilnahme der Biennale in Venedig. Im gleichen Jahr trat sie auch ihre Professur in Wien an.⁶⁵¹ Aber erst 1985, wesentlich später als ihre männlichen österreichischen Kollegen, so Thiemann, sei ihr eine Einzelpräsentation im Museum des 20. Jahrhundert in Wien gewidmet worden.⁶⁵² Heute ist sie zwar eine anerkannte, aber selbst in Fachkreisen nicht sonderlich bekannte Künstlerin. Die meisten ihrer Gemälde sind nach wie vor in ihrem Besitz, und die Preise halten sich im Vergleich zu Künstlern wie Arnulf Rainer durchaus im Rahmen: Die Galerie Ulysses verkaufte zum Beispiel ihr informelles Gemälde GANZHEIT für 62.000 €⁶⁵³ Doch nicht nur der Kunstmarkt, auch die Kritik hatte mit ihrer Kunst Probleme. 1995 schrieb Lassnig über das Verhältnis zu ihren KritikerInnen:

„Das Hindernis für den Betrachter ist, daß die optischen Erinnerungen an den Körper verschwunden sind (...). Wenn ich nicht sagen würde, daß das Körperbilder sind, würden es die Leute nicht wissen. (...) Im Unterschied zu meinen Kollegen ist es wichtig, daß ich sage, wovon ich in meinen Bildern ausgehe (...). (...) Ich glaube, es ist für jemanden, der nichts von mir weiß, nicht möglich, meine Bilder als Körpergefühlbilder zu erkennen. Er sieht nur zerstückelte Wesen oder überhaupt nur Striche, die vielleicht manchmal mit etwas Realem enden. Deshalb ist es irgendwie komisch, daß die Leute das trotzdem geschluckt haben; aber die meisten haben es ja nicht.“⁶⁵⁴

Nicht nur ‚die Leute‘, sondern auch das Fachpublikum, die KunsthistorikerInnen, AusstellungsmacherInnen und RezensentInnen standen und stehen ratlos vor Lassnigs Kunst. Deshalb versuchte Lassnig schon früh, den RezipientInnen durch Selbstinterpretationen entgegen zu kommen – ein zweiseitiges Unterfangen. Felix Thürlemann hat sich mit diesem ‚Parallelphänomen‘ der Kunst beschäftigt⁶⁵⁵ und konstatiert, zum Ende des 19. Jahrhunderts hin seien immer mehr Selbstinterpretationen von KünstlerInnen entstanden, die mitunter auch im Widerspruch zu Kritik und Kunstwissenschaft⁶⁵⁶ gestanden hätten. Eine ähnliche Entwicklung zeichnet sich in der Lyrik dieser Zeit ab. Die ‚Werkstattberichte‘, Analysen des dichterischen Vorgangs werden genauso wichtig wie die Dichtung selbst⁶⁵⁷ und selbst LyrikerInnen, die sich mehr auf Inhalte als auf die Form konzentrieren, reflektieren ausgiebig über Formmittel.⁶⁵⁸ Thürlemann erklärt dieses verstärkte Erklärungsbedürfnis damit, daß der Diskurs über

⁶⁵⁰ Maria Lassnig im Gespräch (Juli 2000)

⁶⁵¹ vgl. Birgit Thiemann, S. 6

⁶⁵² vgl. ebd., S. 78

⁶⁵³ Telefonat mit Fr. Wimmer von der Galerie Ulysses am 25.7.2002

⁶⁵⁴ Maria Lassnig (1995), hier zitiert nach Hanne Weskott (1995), S. 70

⁶⁵⁵ Anm.: Kritisiert werden an den Überlegungen Felix Thürlemanns muß, daß er davon ausgeht, es könne eine absolut gültige Interpretation eines Kunstwerks geben, wenn man nur die richtige Methode zur Erschließung des Werks wählt. Das ist aber eine Herangehensweise, die dem Wesen von Kunst nicht gerecht wird. vgl. Felix Thürlemann (1986)

⁶⁵⁶ vgl. ebd., S. 9

⁶⁵⁷ vgl. Hugo Friedrich, S. 35

⁶⁵⁸ vgl. ebd., S. 164

Kunst mit dem alltäglichen Diskurs der Menschen zur Bewältigung der Realität kaum mehr etwas gemeinsam habe und deshalb den InterpretInnen eine neue Rolle zukomme.⁶⁵⁹

Diese neue Rolle wird aber nicht von WissenschaftlerInnen übernommen, sondern von den KünstlerInnen selbst. Theo van Doesburg: „Der moderne Künstler will keinen Vermittler. Er will sich unmittelbar mit seinem Werk an das Publikum wenden. Versteht das Publikum ihn nicht, ist es seine Angelegenheit, Erklärungen zu geben.“⁶⁶⁰

Dabei könnte man zuerst denken, eine Künstlerin selbst sei die kompetenteste Interpretin ihrer Werke, aber Thürlemann widerspricht dieser Annahme⁶⁶¹: Da die Produktion eines Werkes unbewußt, die Rezeption aber bewußt geschehe, sei sogar das Verständnis des Interpreten besser als das des Künstlers.⁶⁶² Auch die „ästhetische Nähe“ der Selbstinterpretation zum Werk sei keineswegs ein Garant für ihre Effizienz, sie könne sich im Gegenteil als doppelte Unzugänglichkeit auswirken⁶⁶³, weil KünstlerInnen immer innerhalb ihrer eigenen ästhetischen und gedanklichen Möglichkeiten bleiben, ihr Blick auf das Werk ist eingeschränkter als der eines Fremden.

Dazu kommt das Problem, daß sich KünstlerInnen in ihren Selbstinterpretationen selbst widersprechen, wie es auch bei Maria Lassnig des öfteren vorkommt⁶⁶⁴. Kandinsky schreibt in seinem Manuskript „Mein Werdegang“ von 1913 zum Beispiel: „Ich will keine Seelenzustände malen“⁶⁶⁵, sagt dann aber, ganz in der Ecke seien weiße Zacken, die ein Gefühl ausdrückten, das er nicht in Worten wiedergeben könne.⁶⁶⁶

Thürlemann unterscheidet zwischen Selbstinterpretationen und selbstinterpretativen Texten. Letztere enthalten zur selbstinterpretativen Komponente zusätzlich Angaben zum Produktionsprozeß und allgemein theoretische Aussagen. Darüber hinaus könnten auch rein autobiographische und theoretische Texte zum Verständnis des Werks beitragen.⁶⁶⁷ Weiterhin nennt er vom Künstler/ von der Künstlerin gefertigte Diagramme und Schemata, die zur Interpretation eines Werks herangezogen werden können.⁶⁶⁸ Hier könnte man auch weitere Bilder und Skizzen hinzufügen, die ebenfalls helfen können, ein Werk zu beleuchten. Insgesamt, betont Thürlemann und schließt sich damit Erwin Panofsky an,

⁶⁵⁹ vgl. Felix Thürlemann, S. 15

⁶⁶⁰ Theo van Doesburg: Drie voordrachten over de nieuwe beeldende kunst: haar ontwikkeling, aesthetisch beginsel en toekomstigen stijl. Amsterdam (1919). Hier übersetzt und zitiert von Felix Thürlemann, S. 60

⁶⁶¹ vgl. ebd., S. 32

⁶⁶² vgl. ebd., S. 19

⁶⁶³ vgl. ebd., S. 33

⁶⁶⁴ Anm.: Zum Beispiel bei der Bedeutung ihrer Farben oder bei der Frage, ob sie Emotionen darstellt.

⁶⁶⁵ Kandinsky (1913). Hier zitiert nach Felix Thürlemann, S. 39

⁶⁶⁶ vgl. ebd., S. 64

⁶⁶⁷ vgl. ebd., S. 30

⁶⁶⁸ vgl. ebd., S. 30

sei aber eine Selbstinterpretation ein weiteres Künstlerzeugnis, das genau wie ein Bild interpretiert werden müsse, ein Objekt und nicht das Mittel.⁶⁶⁹

Genutzt haben Maria Lassnigs Selbstinterpretationen wenig. Immer noch stellen JournalistInnen und WissenschaftlerInnen die gleichen Fragen wie vor fünfzig Jahren. Im Interview sagte sie 2000, sie sei es mittlerweile leid, sich immer wieder zu erklären. Schon Kandinsky hatte erkannt, daß die gleiche Erklärung immer eine positiv oder negative Wirkung haben könne, je nach Einstellung des Rezipienten.⁶⁷⁰ Und so werden Lassnigs Bilder bis heute auch immer wieder mißverstanden. Die fremdartig zusammengesetzten Körper, die dezentralisierten Körperteile werden noch in den achtziger Jahren, als Lassnig ihr body-awareness-Manifest längst veröffentlicht hatte, aufgefaßt als ein Symbol für das dissoziierte Individuum. Peter Weibel glaubte zu verstehen, daß natürlich keine naturalistische Selbstdarstellung als Einheit mit sich selbst möglich sei, wenn es keine Autonomie des Leibes gebe.⁶⁷¹ Und selbst Gorsen, der sich über Jahrzehnte hinweg immer wieder mit der Kunst Lassnigs auseinandergesetzt hat, meint, das oft malträtiert wirkende ‚Körpergehäuse‘ sei gleichzusetzen mit dem instrumentalisierten, der Arbeitsteilung geopfert, mißbrauchten Körper der Gegenwart. Die rumpffartig geschrumpften, zerstückelten und behinderten Figuren des body-awareness-painting seien eine Synthese des kulturell dissoziierten Körpers.⁶⁷² Jutta Hülsewig befand über Lassnigs body-awareness, diese sprengt das Individuum und die unteilbar gestalthafte Ganzheit der menschlichen Anatomie, weil die Außenwelt in das Körpergefühl mit hineingezogen werde.⁶⁷³ Dabei verwechselt die Interpretin, daß nicht die Anatomie gesprengt wird, wie sie es formuliert, sondern lediglich die Darstellung der Anatomie. Im Gegenteil: der Mensch ist durch die Vermischung von Innen- und Außenperspektive ganzheitlicher erfaßt als bei konventionellen Portraits. Das ist Maria Lassnigs Verdienst.

Kandinsky schrieb in seinem Aufsatz „Über die Formfrage“:

„Der ideale Kunstkritiker wäre (...) nicht der Kritiker, welcher die ‚Fehler‘, ‚Verirrungen‘, ‚Unkenntnisse‘, ‚Entlehnungen‘ usw. usw. zu entdecken suchen würde, sondern der, welche zu fühlen suchen würde, wie diese oder jene Form innerlich wirkt, und dann sein Gesamterlebnis dem Publikum ausdrucksvoll mitteilen würde.“ [Hervorhebung durch Kandinsky]⁶⁷⁴

⁶⁶⁹ vgl. ebd., S. 326

⁶⁷⁰ vgl. ebd., S. 59

⁶⁷¹ vgl. Peter Weibel (1985), S. 124

⁶⁷² vgl. Peter Gorsen (1985), S. 139

⁶⁷³ vgl. Jutta Hülsewig: Innenschau: Zum Selbstbildnis von Maria Lassnig. In: Hans Albert Peters und Wilfried Skreiner, S. 15

⁶⁷⁴ Wassily Kandinsky: Über die Formfrage. In: Der blaue Reiter. München (1912). Hier zitiert nach Felix Thürlemann, S.58

Bei der Annäherung an die Werke Maria Lassnigs ist dies eine sehr effiziente Möglichkeit. Wenn man versucht, die Körperhaltung der Figur auf dem Bild nachzuspüren und sich darauf konzentriert, wie die Form auf der Leinwand mit dem Gespürten in Verbindung stehen könnte, bringt das die Rezipientin weiter, als ein Konglomerat an theoretischen Überlegungen in das Bild hineinzuzwingen.

In der letzten Zeit wurde Lassnigs Leistung zumindest mit Auszeichnungen gewürdigt: 2001 erhielt sie den Kunstpreis der Norddeutschen Landesbank Hannover und am 14.3.2002 den Preis der Roswitha Haftmann-Stiftung, den mit 120000 Franken weltweit höchstdotierten Preis für bildende Kunst.⁶⁷⁵ Am 28. Juni 2002 wurde sie mit dem Rubens-Preis der Stadt Siegen geehrt. Ob diese Auszeichnungen ein verstärktes Publikumsinteresse oder höhere Preise auf dem Kunstmarkt nach sich ziehen, muß sich erst noch herausstellen. Auf die Qualität der Katalogtexte haben die Ehrungen leider keinen Einfluß. Birgit Thiemann konstatiert, in den Katalogen würden bevorzugt bereits bekannte Zusammenhänge wiederholt und einzelne Texte von einigen wenigen RezensentInnen ein ums andere Mal abgedruckt. Statt konkreter Beschreibungen und Analysen zu einzelnen Werken findet Thiemann immer wieder sehr allgemein gehaltene Erklärungen und Zitate aus Lassnigs eigenen Texten als Notlösungen.⁶⁷⁶ Leider muß man sagen, daß sich bis heute, zehn Jahre nach Thiemanns Untersuchung zum schweren Stand von Künstlerinnen, kaum etwas daran geändert hat. Im umfangreichen 2001 erschienenen Lexikon „Women Artists. Künstlerinnen im 20. und 21. Jahrhundert“⁶⁷⁷ kommt Maria Lassnig nicht einmal vor. Danach gefragt, äußerte die Herausgeberin Uta Grosenick ihr persönliches Bedauern über eine Verlagsentscheidung, auf die sie keinen Einfluß gehabt habe.⁶⁷⁸

Im ebenfalls 2001 erschienenen Katalog anlässlich des Kunstpreises der Nord/LB und der damit verbundenen Ausstellung in der Kestner-Gesellschaft⁶⁷⁹ findet sich der 1970 geschriebene Text Lassnigs über body-awareness-painting, der seitdem immer wieder für sämtliche ihrer Werke herhalten mußte, auch wenn er sich ursprünglich auf die rein gestischen Bilder bezog. Dem Spätwerk werden in zweifelhafter Weise Zitate zugeordnet, deren ältestes aus dem Jahr 1958 stammt. Dabei hatte sich schon Thürlemann 1986 gegen die Verwendung von aus dem Kontext gerissenen Künstleraussagen ausgesprochen. Solche Zitate könnten zwar interpretativen Wert haben, aber nur wenn vorher ihre Bedeutung im

⁶⁷⁵ vgl. Ohne AutorIn (Kürzel sda): Roswitha-Haftmann-Preis an Maria Lassnig. In: Neue Züricher Zeitung Nr. 20, vom 25.1.2002. Zürich (2002), S. 40

⁶⁷⁶ vgl. Birgit Thiemann, S. 3

⁶⁷⁷ Grosenick, Uta (Hrsg.): Women Artists. Künstlerinnen im 20. und 21. Jahrhundert. Köln (2001).

⁶⁷⁸ Mail von Uta Grosenick vom 28.6.2002

⁶⁷⁹ vgl. Carl Haenlein (Hrsg.): Maria Lassnig. Bilder 1989 – 2001. Kunstpreis der Nord/LB 2002. Katalog zur Ausstellung in der Kestner Gesellschaft vom 8.12.2001 – 3.2.2002. Hannover (2001)

ursprünglichen Kontext bestimmt worden sei⁶⁸⁰, was im vorliegenden Katalog nicht geschehen ist. Verena Auffermann interpretiert so herzerreißend am Werk vorbei, daß man sich fragt, ob sie die Bilder der Ausstellung überhaupt gesehen hat, und die Briefe des Museumsdirektors Carl Haenlein an Maria Lassnig bleiben ganz im Privaten verhaftet. Neue Erkenntnisse sucht man hier wie auch in Thomas Deeckes Laudatio⁶⁸¹ anlässlich der Verleihung des Haftmann-Preises an Maria Lassnig vergebens.⁶⁸²

Wesentlich erfreulicher ist der 2002 erschienene Katalog des Museums für Gegenwartskunst Siegen anlässlich des Rubenspreises an Maria Lassnig⁶⁸³. Barbara Engelbach ist eines der wenigen wirklich aufschlußreichen Interviews mit der Künstlerin gelungen – kein ganz einfaches Unterfangen. Insa Härtel interpretiert detailliert und sachkundlich das SELBSTPORTRAIT ALS PROPHET, und in den übrigen Beiträgen geht es um „Paarungsstrategien“ oder „Transformation und Metamorphose“, durchweg neue Fragestellungen und Perspektiven. Vielleicht, so möchte man hoffen, ist das jetzt der Zeitpunkt, an dem man aufhört, Maria Lassnig wohlwollend zu loben, und statt dessen beginnt, ihr Werk fundiert kritisch zu betrachten.

⁶⁸⁰ vgl. Felix Thürlemann, S. 29

⁶⁸¹ vgl. Thomas Deecke, o. P.

⁶⁸² Anm.: Der jüngste Katalog konnte hier leider nicht mehr berücksichtigt werden, da er beim Verfassen der Arbeit noch nicht vorlag. Der Vollständigkeit halber soll er wenigstens erwähnt werden: Galerie Ulysses (Hrsg.): Eine andere Dimension. Katalog zur Ausstellung von Gemälden Maria Lassnigs in der Galerie Ulysses vom 7.7.2002 – 26.7.2002. Wien (2002)

⁶⁸³ vgl. Der Bürgermeister der Stadt Siegen/ FB4/ Kultur und das Museum für Gegenwartskunst Siegen (Hrsg.): Maria Lassnig. Körperporträts. Rubenspreis der Stadt Siegen 2002. Katalog anlässlich der Rubenspreisverleihung an Maria Lassnig und der Ausstellung im Museum für Gegenwartskunst Siegen vom 23.6.2002 – 1.9.2002

2. TEIL: THEORETISCHE HINTERGRÜNDE

Verschunden, wiedergekehrt, verschunden - der Körper-Diskurs

Die Körperwelle und ein Meer von Meinungen - allgemeine Einleitung und methodische Probleme

Maria Lassnigs Beschäftigung mit dem menschlichen Körper, den sie 1970 „das von mir bewohnte Körpergehäuse“ nannte⁶⁸⁴, muß vor dem Hintergrund des großen Körperdiskurses des 20. Jahrhunderts gesehen werden. 1989 schreibt sie: „Meine Kunst ist die, die sich im Menschen entwickelt (...). Die moderne Kunstphilosophie will das nicht mehr, weil der Mensch immer unnötiger wird (meinen sie).“⁶⁸⁵ Ob das wirklich so ist, wird in vielen Disziplinen diskutiert. Beate Ermacora schreibt in ihrem Katalogbeitrag zur 1996 gezeigten Ausstellung „Doppelte Haut“, der Körper und seine Repräsentation sei das am häufigsten diskutierte Thema der letzten Jahre.⁶⁸⁶ Und tatsächlich scheint es so, als sei dies ein Sujet, das fast alle geistes- und naturwissenschaftlichen Disziplinen, die Wissenschaft und das Laienpublikum gleichermaßen beschäftigt⁶⁸⁷. Die Publikationen dieses Jahrhunderts zum Thema Körper sind unübersehbar, seine einzelnen Richtungen kaum zu trennen. Marie-Luise Angerer:

„(...) eine nicht zu ignorierende ‚Körper-Welle‘ hatte nicht nur Wissens-Disziplinen, sondern unterschiedlichste sozial-politische Gesellschaftssegmente erfaßt, die sich zum Kampf um den Körper rüsteten (...) Das heißt (...) Technologiekritik, feministische und ökologische Bewegung haben sich genauso um den Körper zentriert wie die theoretischen Diskurse von Psychoanalyse und Poststrukturalismus.“⁶⁸⁸

Der Körperdiskurs ist kein sich chronologisch entwickelnder, stringenter Prozeß. Er hat viele divergente und teilweise auch diametral entgegengesetzte Strömungen und Richtungen.

Philip J. Sampson zum Beispiel listet folgende Körperdiskurse auf: die symbolische Körperdarstellung, die psychologische „Macht der mentalen Bilder über den Körper“, die

⁶⁸⁴ Maria Lassnig (1970), hier zitiert nach Johanna Bolkart, S. 79

⁶⁸⁵ Maria Lassnig (2000), S. 110

⁶⁸⁶ vgl. Beate Ermacora, S. 8

⁶⁸⁷ vgl. Cornelia Kemp: Unter die Haut. Blicke in das Innere des menschlichen Körpers.

http://www.beck.de/ls w/Zeitschriften/Leseproben/kt_lp_8.htm

⁶⁸⁸ Marie-Luise Angerer (2000), S. 10f

auf eine Schrift von Pouchelle 1990 zurückgehe, die sozialen Wurzeln des Diskurses über den Körper, die auf einer Theorie von Brown 1990 fußen, und den kulturellen Hintergrund, mit dem sich Siraisi 1990⁶⁸⁹ beschäftige.

Es gibt nicht den einen Körperdiskurs, sondern viele verschiedene, wobei sich die einzelnen Schulen und Richtungen ständig vermischen. Reinhard Jonas beklagt im April 2000, daß diese große Debatte selten offen geführt werde und sich Natur-, Geistes- und Kulturwissenschaften voneinander abgrenzten.⁶⁹⁰ Es mag sein, daß die Vertreter der einzelnen Wissenschaften nicht kooperieren, aber gleichzeitig wird in den meisten Aufsätzen quer durch die verschiedenen Disziplinen argumentiert. GehirnforscherInnen sprechen über Informatik und Cyberspace. FeministInnen äußern sich über psychologische Thesen, AnthropologInnen widmen sich kunsttheoretischen Quellen, und JournalistInnen greifen sich einzelne Aspekte heraus und verknüpfen sie mit Alltagserfahrungen. Der Körperdiskurs zeichnet sich aus durch eine einhellige Vermischung der Kategorien. Ein Ausschnitt aus einem Essay von Peter Weibel soll beispielhaft verdeutlichen, wie in wenigen Sätzen durch eine Vielzahl von Disziplinen hindurch argumentiert wird.

„Mit der digitalen Fotografie nähern wir uns dem vollkommenen synthetisch hergestellten Körperbild. Vom geklonten bis zum virtuellen Körper sehen wir, daß die natürlichen Bedingungen des Körpers zugunsten medialer und sozialer Konstruktionsmöglichkeiten aufgegeben werden. Der rekombinierbare Körper vollendet sich im konstruierbaren Körper, der medial replizierbar und duplizierbar ist. Von der Schrift der Gene bis zur Schrift der Organe wird der Körper umschreibbar und schließlich kopierbar. Der Körper wird gänzlich von einem natürlichen Ort zu einem technischen Ort. Ein im Verlauf von Millionen Jahren entwickeltes natürliches Skript des Körpers wird auf den Ebenen der Medien und Moleküle, der Organe und Gene, zu einem künstlichen Skript.“⁶⁹¹

Im Körperdiskurs wird oft nicht getrennt zwischen dem tatsächlichen Körper, den wir alle haben, und dem dargestellten Körper in Kunst oder Medien, was sich entsprechen kann, aber nicht zwangsläufig muß, da in der Kunst gerade das von besonderem Interesse sein kann, was in der Realität verloren geht. Andererseits ist die Kunst immer auch eine Art Seismograph für die Themen einer Gesellschaft, was wiederum nicht bedeutet, daß Realität in der Kunst abgebildet würde wie in einem Spiegel. Hans-Michael Herzogs Hinweis, das Bild des Körpers sei in allen Jahrhunderten ein Spiegel der Gesellschaft⁶⁹² gewesen, könnte als Erklärung für diese permanente Vermischung dienen. Dazu kommen die Autoren, die den Körper als Inkarnation der Idee des Humanen verstehen oder als abstraktes Zeichen. Auch Jaques le Rider sieht die Abbildung des Körpers in der Kunst eng

⁶⁸⁹ vgl. Philip J. Sampson: Die Repräsentation des Körpers. In: Kunstforum International. Bd. 132. November – Januar 1996. Ruppichteroth (1996), S. 95

⁶⁹⁰ vgl. Reinhard Jonas. vgl. <http://www.sfb511.uni-konstanz.de/publikationen/menschliche.html>

⁶⁹¹ Peter Weibel (2000), S. 58

⁶⁹² vgl. Hans-Michael Herzog: The Body/ Le Corps. In: Ders. (Hrsg.): The Body/ Le Corps. Zeitgenössische Kunst aus Kanada. Katalog zur Ausstellung in der Kunsthalle Bielefeld vom 28.8.1994 bis 16.10.1994, im Haus am Waldsee, Berlin vom 29.10. 1994 bis 11.12.1994 und im Frankfurter Kunstverein, F.a.M., vom 17.12.1994 bis 22.1.1995, Passau (1994) S. 8

mit der Geisteshaltung der jeweiligen Zeit verbunden. Seit der Antike könne man an der Darstellung des Körpers die Behauptung und Emanzipation des Individuums ablesen, seit der Renaissance die Entfaltung des Humanismus. In der Moderne sei nun Dekonstruktion des Humanismus am menschlichen Körper zu beobachten.⁶⁹³

Möglicherweise ist der Diskurs wegen der „Unauflösbaren Zweideutigkeit des Körpers“⁶⁹⁴ so verworren, wie Julika Funk und Cornelia Brück überlegen. Der Körper, so die Autorinnen, sei „zwischen mehreren Ordnungen aufgespannt“: der von Sprache überzogenen und historisch konstruierten Ordnung des Symbolischen, der Ordnung der Darstellung, d. h. des Imaginären, Bildhaften und Figurativen und jenseits der Zeichen situierten Ordnung des Realen, die von Lust, Schmerz, Trauma, Tod und Zeitlichkeit bestimmt ist. Zwischen diesen Ordnungen sei keine trennscharfe Unterscheidung der Kategorien möglich. Den Körper verstehen sie als „Ort der Vermittlung, des Übergangs oder der Verstörung, als Schnittstelle“ oder als „Ort einer Auflösung der Grenzen zwischen den Ordnungen.“⁶⁹⁵

Fast allen AutorInnen gemeinsam ist, daß sie sich zur Illustration ihrer Thesen in der Kunstgeschichte bedienen, und Beispiele aus der bildenden Kunst gibt es für jedes Argument und jedes Gegenargument.

Die beiden großen Schlagworte des Körperdiskurses sind das „Verschwinden des Körpers“ und seine „Wiederkehr“, die in Kamper und Wulfs gleichnamigem Buch von 1982 konstatiert wurden.⁶⁹⁶

Bereits der Begriff des „Verschwindens“ wird von den einzelnen AutorInnen in sehr unterschiedlichem Sinn verwendet. Zum einen ist damit der tatsächliche Körper gemeint, der in den neuen Formen der Kommunikation oder im Cyberspace verschwinde. Andere verstehen darunter das Verschwinden des Körpers als unantastbare biologische Einheit, die durch Implantate oder Operationen entsteht, verändert, zerstört oder allmählich mit Maschinen verschmolzen wird. Einige AutorInnen verwenden den Begriff in dem Sinne, daß die Idee des Körpers als Leib-Seele-Einheit und als Garant des Authentischen verschwindet zugunsten der Vorstellung, daß Körper ein soziales Konstrukt sei, das man auch beliebig verändern kann. Dann, und das ist in dieser Arbeit von besonderem Interesse, wird der verschwindende Körper in der Kunst z. B. in abstrakten Kompositionen oder Installationen thematisiert. Und schließlich, was ein großer Unterschied ist, der aber von den meisten AutorInnen ignoriert wird, meint „Verschwinden“ das Verschwinden des

⁶⁹³ vgl. Jaques Le Rider, S. 228

⁶⁹⁴ Julika Funk und Cornelia Brück, S. 10

⁶⁹⁵ ebd., S. 10

⁶⁹⁶ Dietmar Kamper und Christoph Wulf (Hrsg.): Die Wiederkehr des Körpers. Frankfurt am Main (1982)

unversehrten Körpers in der Kunst. Er wird nach wie vor thematisiert, aber nicht mehr als unversehrte Einheit, sondern zerstückelt oder deformiert.

Obwohl die angeführten Quellen zwischen den Kategorien meist nicht unterscheiden, soll hier versucht werden, die wichtigsten Aspekte des Körperdiskurses aufzuzeigen. Eine Vollständigkeit ist dabei von vornherein ausgeschlossen. Die zahlreichen Meinungen, Thesen und Behauptungen, die durch unterschiedliche Blickwinkel und Fachrichtungen zusätzlich verwirren, machen die Zusammenfassung dieses noch andauernden Diskurses nahezu unmöglich.

Zum einen analysiert der Körperdiskurs die historischen Seiten des Phänomens und beschäftigt sich mit dem Verhältnis von Leib und Seele von der Antike bis Lacan (1901–1981). Die gesellschaftliche, soziologische, anthropologische Diskussion verfolgt die Idee des Verschwindens des Körpers erst durch die Industrialisierung, während der der menschliche Körper schrittweise durch Maschinen ersetzt wurde, bis in der jüngsten Vergangenheit aus den Muskelmaschinen Geistmaschinen wurden und die Welt des Cyberspace auf den menschlichen Körper völlig verzichtete. Daß diese oft erläuterte Argumentation so nicht hingenommen werden muß, wird ein Aufsatz von Gertraud Koch zeigen.

Der feministische Körperdiskurs versteht den Körper einerseits als Garant für Authentizität⁶⁹⁷ und sieht den Körper andererseits als Genderphänomen, der durch gesellschaftliche Determinierung die Identität künstlich bestimmt. Daran schließt sich eine Diskussion an, ob die Zerstückelung des Körpers in der Kunst sexistisch ist oder nicht. Die Forderung nach einer feministischen Kunstwissenschaft wird in diesem Zusammenhang oft gestellt.

Wichtig für diese Arbeit ist vor allem die Richtung des Körperdiskurses, der sich mit dem Körper in der Kunst beschäftigt, wobei Kunst in dieser Argumentationsflut selten das Hauptthema, sondern oft nur als Fundus zur Bebilderung der unterschiedlichen Thesen dient.

Auffallend bei all diesen Richtungen ist, daß es zu jeder aufgezeigten oder behaupteten Entwicklung immer auch eine Gegenbewegung gibt: Zugleich mit der Körperarmut der modernen Arbeitswelt und dem Verzicht auf den Körper im Cyberspace ist ein wahrer Körperwahn zu konstatieren, der sich in der Fitnesswelle, Extremsport, Moden wie Piercings und Tattoos äußert.⁶⁹⁸ Wird auf der einen Seite der Körper scheinbar beliebig

⁶⁹⁷ vgl. Karl-Heinrich Bette: *Körperspuren. Zur Semantik und Paradoxie moderner Körperlichkeit*. Berlin, NY (1989), S. 32

⁶⁹⁸ Anm.: Noch martialischer ist ein aktueller Trend aus den Staaten: Body-Modification, bei dem der Körper von meist jugendlichen Anhängern nicht nur gezeichnet, sondern extrem verletzt wird. Manche schneiden ganze Streifen aus der Haut und zünden die Wunden an, andere lassen sich an Haken aufhängen oder mit

durch Operationen und Implantate verändert, häufen sich auf der anderen Seite die Stimmen, die eine Rückbesinnung auf die Körper-Seele-Einheit fordern. Eine ganze Esoterikbranche lebt von diesen Vorstellungen, Körpertherapien, ganzheitliche medizinische Konzepte usw. boomen. Der zunehmenden Abstraktion in der Kunst stehen Bewegungen wie Hyperrealismus und Pop Art entgegen oder Arbeiten wie Maria Lassnigs und Francis Bacons, die den Körper durchaus thematisieren, wenn sie ihn auch verfremden, oder aber auch KünstlerInnen, die mit ihrem eigenen Körper arbeiten wie z. B. in Schmerzperformances oder die ihren eigenen Körper als Kunstwerk verstehen wie Sterlac (*1946) oder Orlan (*1947).

Gabriele Klein faßt zusammen:

„Eine der erstaunlichsten Paradoxien moderner Mediengesellschaften ist die Gleichzeitigkeit von Körperaufwertung und -verdrängung. Ob Piercing, (...) Schönheitsoperationen oder Extremsportarten, Bungee-Springen und tagelange Raves, der neue Kult um den Körper hat viele Erscheinungsformen. Doch dieser fast alltägliche Kult wird flankiert von einem wissenschaftlichen Diskurs um das Verschwinden des Körpers. Ob durch Bio- und Gentechnologien, Transplantationsmedizin oder durch digitale Medien, der humane Körper, verstanden als eine naturhafte Einheit, scheint sich aufzulösen und mit künstlichen Körpern zu verschmelzen⁶⁹⁹ (...) Während kulturkritische Stimmen das Verschwinden des Körpers durch digitale Medien befürchten, meinen sie aber zugleich auch, dass er in den Mittelpunkt des individuellen und gesellschaftlichen Interesses gerückt sei.“⁷⁰⁰

Woher aber stammt dieses allumfassende Interesse? Wieso ist der Körper *das* beherrschende Thema des 20. Jahrhunderts? Auch dazu gibt es unterschiedliche Meinungen.

Hans-Michael Herzog:

„Die Erkenntnis, daß unser traditionelles Weltbild mit seinem letztlich linear und oftmals noch positivistisch ausgerichteten Denken heute nur mehr höchst bedingt als Erklärungsmodell der Welt anwendungsfähig ist, führte zu einer unaufhaltsamen ‚Dekonstruktion‘ herkömmlicher Denkschemata und zu einer fortschreitenden Fragmentierung dieses Weltbildes. Die hieraus resultierende, grundsätzlich veränderte Wahrnehmung der Welt zog zwangsläufig auch eine veränderte Wahrnehmung des Körper nach sich – der selbst wiederum das (...) Instrument unserer Wahrnehmung ist. Mit der Überprüfung gewohnter Wahrnehmungsmuster ursächlich verbunden ist eine neue Anschauung des Körpers – sowohl als wahrnehmendes Subjekt wie auch als wahrgenommenes Objekt – und seines Verhältnisses zum Geist. Die holzschnittartige Vorstellung von Geist und Körper als sich komplementär zueinander verhaltenden Entitäten muß verabschiedet werden.“⁷⁰¹

Manche AutorInnen gehen davon aus, daß die Veränderung der Lebensbedingungen durch technischen Fortschritt die Diskussion um Identitätsbildung durch den Körper ausgelöst habe, andere, daß die Ursache in den feministischen Genderthesen liege, wieder andere sehen den Auslöser der massiven Beschäftigung mit der Frage nach dem Zusammenhang von Körper und Identität in der Psychoanalyse oder in den Thesen Lacans.

Brenneisen Spiralen auf den Bauch brennen. vgl. Irene Stratenwerth: Schnitte, die ansteckend sind. In: Die Woche vom 1.2.2002, Hamburg (2002), S. 30

⁶⁹⁹ Anm.: Also verschwindet der Körper nicht, sondern verändert sich nur.

⁷⁰⁰ Gabriele Klein: Der menschliche Körper löst sich auf – und wird doch kultisch gepflegt. In: Die Zeit vom 26.10.00. Nr. 44, Hamburg (2000), S. 40

Jessica Ullrich:

*„Mit dem anthropologischen Nachdenken über den Körper wird zunehmend auch (...) die Frage nach der Identität des Menschen aufgeworfen – denn wie soll das ‚Ich‘ seinen Ort haben, wenn nicht im Körper? Der Körper erscheint als persönliches und soziales Symbol für Identität. Spätestens seit dem Erscheinen von Lacans Studien zum Spiegelstadium 1930 erforschte man die Subjektbildung und Formation des Egos. Nach dem zweiten Weltkrieg begannen sich die Psychologen, Sprachwissenschaftler und Kulturtheoretiker intensiver mit dem Konzept der Identität zu befassen. In der Weiterentwicklung von Lacans Erkenntnissen wurde seit Mitte der 60er Jahre von Pariser Poststrukturalisten wie Michel Foucault [1926 – 1984], Gilles Deleuze, Jaques Derrida [*1930], Roland Barthes [1915 – 1980] u. a. das Verschwinden des humanistischen Subjekts proklamiert.“⁷⁰²*

Bevor nun auf die einzelnen Strömungen detaillierter eingegangen wird, noch ein Wort vorweg: Daß etwas wiederholt Gegenstand von Diskussionen ist, heißt nur, daß ein Interesse daran besteht. Es heißt nicht, daß das behandelte Thema auch tatsächlich Fakt ist. Daß der reale Körper tatsächlich verschwindet und wir auf eine rein geistige Existenz zusteuern, erscheint ebenso bizarr wie ausgeschlossen. Daß es Überlegungen dazu in die verschiedensten Richtungen gibt, ist eine Tatsache.

Ich heute und Ich einst –

kurzer historischer Abriß über das Verhältnis von Körper und Geist

Der Übersichtlichkeit halber wurde der folgende Abschnitt chronologisch gegliedert. Es muß aber vorausgeschickt werden, daß nicht ein Körperkonzept das vorige ablöste, sondern daß die verschiedenen Anschauungen nebeneinander existieren.⁷⁰³ Eine generelle Klärung des Gegensatzes Innen und Außen, Seele und Körper, mit dem sich Hermann Lübbe⁷⁰⁴ ausführlich beschäftigt, kann im Rahmen dieser Arbeit nicht geleistet werden. Vorausgeschickt wird aber ein Hinweis auf Ulf Landscheids Untersuchung⁷⁰⁵, die zu dem Ergebnis kommt, die Körper-Geist-Probleme seien gar keine. In einer Körper-Sprache würden naturwissenschaftliche Erklärungen von Vorgängen bevorzugt in der Natur gegeben. Die Geistsprache liefere psychologische Erklärungen des Verhaltens bevorzugt

⁷⁰¹ Hans-Michael-Herzog (1994), S. 6

⁷⁰² Jessica Ullrich: Wächserne Identitäten. In: Dies. (Hrsg.): Wächserne Identitäten. Figürliche Wachsplastik am Ende des 20. Jahrhunderts. Katalog zur Ausstellung im Georg Kolbe Museum vom 1.6.2002 bis 11.8.2002. Berlin (2002), S. 12f

⁷⁰³ vgl. Erhard U. Heidt: Körper und Kultur: Die gesellschaftliche Konstruktion des menschlichen Körpers. In: Hans-Michael-Herzog (1994) S. 122

⁷⁰⁴ vgl. Hermann Lübbe, S. 27

⁷⁰⁵ Ulf Landscheids Analyse will keine Wittgenstein-Interpretation oder –Zusammenfassung sein, versteht sich aber als konsequente Ausarbeitung Wittgensteinscher Gedanken. Landscheids Ziel ist es nicht, eine weitere Zwei-Sprachen-Theorie zu entwickeln, sondern die vorliegenden exakt zu belegen. vgl. Ulf Landscheid, vgl. S. 11 und S. 17

beim Menschen. Beide Sprachen seien voneinander unabhängig, erst die Vermischung führe zum Körper-Geist-Problem.

Geisler unterscheidet zunächst zwischen Leib und Körper, da die begriffliche und sprachliche Differenzierung dieser beiden Begriffe in ihrem historischen Wandel immer auch zugleich das jeweilige Menschenbild prägen⁷⁰⁶, wobei man auch sagen könnte, an Hand der Verwendung des einen oder anderen Begriffs lasse sich das Menschenbild der Zeit ablesen. „Leib“ meint für Geisler „Personsein, Leben haben und Körperlichkeit“. Der Leib sei ein offenes System in einem sozialen Kontext. Er sei aus dem gleichen Stoff wie die Welt, in der wir lebten, zugleich aber auch letzte Subjektivität. „Leib sind wir, während wir den Körper nur haben.“ Als Beispiel dieses Leibseins in der Kunst führt er in der für den Körperdiskurs typischen Manier, Thesen mit Kunstwerken zu illustrieren, Frida Kahlos Gemälde "Die zerbrochene Säule" von 1944⁷⁰⁷ an, was sicher zu diskutieren wäre. Mit „Körper“ dagegen bezeichnet Geisler jeden materiellen Gegenstand. „Körper ist alles, was einen bestimmten, meßbaren Raum füllt. Damit steht der Körper im Gegensatz zum Unmeßbaren, zum Beispiel der Seele. Mathematisch betrachtet gilt jedes dreidimensionale Gebilde als Körper, physikalisch jedes makroskopische System (...)“.⁷⁰⁸

Juvenals (60–128), *mens sana in corpore sano* unterscheidet den Körper zwar vom Geist, sieht aber beide als gleichwertig an.⁷⁰⁹ Den Körper niedriger als den Geist stufen Seneca (4 v. Chr. – 65 n. Chr.), der den Körper als Kleid der Seele bezeichnet, und Epiktet ein, der die Auffassung vertritt, bei der Geburt mischten sich zwei Elemente: Der Körper habe Gemeinsamkeiten mit den Tieren und Verstand und Vernunft mit den Göttern⁷¹⁰, ein Wertesystem, das sich auch im „Gilgamesch-Epos“ (ca. 1900 v. Chr.) findet, auf das im literaturwissenschaftlichen Teil der Arbeit näher eingegangen wird. Noch weniger schätzte Platon den Körper, der das ‚Grab der Seele‘ sei.⁷¹¹ Er teilte den Menschen in drei Teile. Die Vernunft siedelte er im Kopf an, das ‚Mutartige‘ im Herzen und das Begehren im Unterleib. Auch bei Aristoteles gibt es diese Dreiteilung, aber sie ist nicht örtlich geteilt wie bei Platon, sondern begrifflich in eine vegetative, sensitive und intellektuelle Seele, die zusammen die menschliche Seele bildeten, deren Sitz im Herzen liege. Nach altgriechischem Verständnis wurde der Körper vom Geist dauerhaft durch den Tod

⁷⁰⁶ vgl. Linus S. Geisler: Das Verschwinden des Leibes. In: Universitas, Nr. 598, Stuttgart 1996, 51. Jahrgang, S. 386 bis 397. Hier zitiert: http://www.linus-geisler.de/artikel/9604universitas_leib.html

⁷⁰⁷ vgl. ebd., o. P.

⁷⁰⁸ ebd., o. P.

⁷⁰⁹ vgl. Erhard U. Heidt, S. 116

⁷¹⁰ vgl. ebd., S. 118

⁷¹¹ vgl. ebd., S. 118

getrennt, während die christliche Lehre durch die Auferstehung des Fleisches den Körper miteinbezieht.⁷¹²

Den Anfang des „Unterirdischwerdens“ des Körpers sieht Rittner in seiner platonisch tradierten Ablehnung durch die christliche Kirche, wobei der Glaube an den Körper und seine Zwecke zunächst stärker gewesen seien.⁷¹³ So wird der Körper in der Liturgie heute noch spirituell und mystisch verstanden als das Ganze, das ‚Ich‘, die Person, wie es auch in der Abendmahlszene mit dem Satz „Dies ist mein Leib ...“ deutlich wird.⁷¹⁴

Das Paradoxe ist, daß die Kirche im Grunde einen ganzheitlichen Ansatz vertritt, das Verschwinden des Körpers mit ihrer Leibfeindlichkeit aber mitbedingt. So gibt es in der Bibel auch unterschiedliche Körperkonzepte. Zum einen wird der Körper als minderwertig angesehen (z. B. bei Matthäus „Der Geist ist willig, aber das Fleisch ist schwach“⁷¹⁵), zum andern aber wird in der Genesis der Mensch nach dem Ebenbild Gottes erschaffen, wie es im 1. Korinther, 6,19 heißt: „oder wisset Ihr nicht, daß euer Leib ein Tempel des heiligen Geistes ist, der in euch ist, welchen ihr habt von Gott und seid nicht euer selbst.“⁷¹⁶

Bis ins Mittelalter zieht sich dieser Konflikt des Menschen als Bild Gottes und dem Körper als Gefängnis der Sünde.⁷¹⁷ Laut Rittner gab es im Mittelalter keine Körpermodelle⁷¹⁸, wohl aber zahllose Streitgespräche zwischen Körper und Seele.⁷¹⁹ Geisler weist darauf hin, daß in dieser Zeit und der frühen Renaissance der Leib-Begriff immer noch eine idealisierte Projektion, eine Entität darstellte, die den Menschen als Ganzes enthalte. ‚Min lip‘ sei synonym mit ‚Ich‘ verwendet worden.⁷²⁰ In der religiösen Ikonographie dienten Körperdarstellungen narrativen und didaktischen Zwecken. Sie bezeichneten Heilige, Engel und Apostel und illustrierten nicht biologische oder anatomische Themen.⁷²¹ Wenn anatomische Darstellungen zu finden sind, bezeichnen sie die Funktion der Organe und sind keine medizinischen Anatomien im heutigen Sinn.⁷²²

Zwei Momente sind nach Angerer einschneidend für die Reorganisation der abendländischen Gesellschaft vom Mittelalter in die Neuzeit: zum einen die durch cartesische Bewußtseinsphilosophie etablierte Entwicklung des cogito ergo sum und zum anderen die Durchsetzung der Zentralperspektive als dominantes Sehmodell. Dieser Prozeß der Zivilisation entstehe durch eine immer größer werdende Distanz zwischen Körper und

⁷¹² vgl. Philip J. Sampson, S. 96

⁷¹³ vgl. Volker Rittner: Handlung, Lebenswelt und Subjektivierung, S. 22

⁷¹⁴ vgl. Markus 14, 22 und Linus S. Geisler, o. P.

⁷¹⁵ vgl. Erhard U. Heidt, S. 118

⁷¹⁶ vgl. ebd., S. 118

⁷¹⁷ vgl. ebd., S. 118

⁷¹⁸ vgl. Volker Rittner: Handlung, Lebenswelt und Subjektivierung, S. 53

⁷¹⁹ vgl. ebd., S. 22

⁷²⁰ vgl. Linus S. Geisler, o P.

⁷²¹ vgl. Philip J. Sampson, S. 96

⁷²² vgl. ebd., S. 96

Geist, männlichen und weiblichen Körpern, eigenem Körper und anderem Körper. „Aus dem mittelalterlich gebundenen Menschen wird ein *selbst*bewußtes und *selbst*kontrolliertes Individuum.“⁷²³ Die Zentralperspektive, die ein ‚autonomes Sehen‘ etabliert habe, fuße dabei genauso wie das ‚cogito ergo sum‘ auf der Ausklammerung des Körpers und seiner Materialität. Sehen und Wissen etablierten nun einen Raum, der sich durch eine immatrielle Gewißheit auszeichne.⁷²⁴

Johanna Bolkart erklärt den Prozeß der Entstehung von Innen und Außen (denn das meint die Trennung von Geist und Körper): Das Verhalten und die Umgangsformen seien in der höfischen Gesellschaft des Mittelalters bis ins Kleinste geregelt gewesen. Affekte, Emotionen und Triebstrukturen hätten sich durch die zunehmende Kontrolle weitreichend verändert. Durch die Regulierung des Umgangs mit Körperinnerem und Körperöffnungen seien Nischen zuvor unbekannter Privatheit entstanden: „Als Kontrollmechanismen körperlicher Bedürfnisse spalten sie das Verhalten in ein Innen und Außen.“ Früher seien es vor allem äußere Zwänge gewesen, dann immer mehr Selbstzwänge. Diese Selbstkontrolle habe schließlich zur Dämpfung von Empfindungen geführt⁷²⁵, vor allem auch, da eine zunehmende Sterilität eine Verkümmern der Sinne zur Folge gehabt habe.⁷²⁶

Der historische Fortschritt vollzog sich in Europa nach Kamper und Wulf aufgrund der spezifisch abendländischen Trennung von Körper und Geist, als „Vergeistigung des Lebens“, sprich als Entmaterialisierung.⁷²⁷ Seit dem 15. Jahrhundert, faßt Sampson zusammen, wurde der christliche Einfluß schrittweise geringer, die Vorherrschaft des griechischen Dualismus von Körper und Seele bzw. Geist bereitete das moderne Verständnis des Körpers vor.⁷²⁸ Nach Descartes erhält der Körper, der funktionieren soll wie eine Maschine, eine Ding-Qualität.⁷²⁹ Der moderne Körper als Objekt von Medizin und Biologie, seine Versachlichung als anatomisches Gebilde, als mechanistische Konstruktion bis zur heutigen Auffassung als biochemischer Maschine vollzieht sich. 1543 gibt Vesalius (1514/15 – 1564) sein Werk "De humanis corpori fabrica" heraus, anatomische Darstellungen des Menschen von höchster Detailtreue, aber sie haben bereits den kalten Blick der Vivisektion. Der niedere Körper wird separiert vom höheren Geist.⁷³⁰ Seitdem wurde die Suche nach dem Ich für die Künstelaut Armin Zweite immer wichtiger,

⁷²³ Marie-Luise Angerer (2000), S. 56

⁷²⁴ vgl. ebd., S. 56

⁷²⁵ vgl. Johanna Bolkart, S. 15f

⁷²⁶ vgl. ebd., S. 18

⁷²⁷ vgl. Dietmar Kamper und Christoph Wulf: Die Parabel der Wiederkehr. Eine Einführung. In: ders. und Christoph Wulf, S. 12

⁷²⁸ vgl. Philip J. Sampson, S. 96

⁷²⁹ vgl. Erhard U. Heidt, S. 118

⁷³⁰ vgl. Linus S. Geisler, o.P.

bis sie heute zur zentralen Herausforderung avancierte.⁷³¹ Michel de Montaigne (1533-1592) schrieb in seinen ‚Essais‘: „(...) es gibt keine irgendwie feststehende Existenz dessen, was wir als unser Wesen, noch dessen, was wir als Außenwelt bezeichnen; wir selbst, unser Urteil und alles, was sterblich ist, zerfließt immer wieder und rollt unaufhörlich dahin.“⁷³²

Im 16. Jahrhundert glaubte man, der Körper besitze bestimmte biologisch gegebene Eigenschaften. In der symboltheoretischen Begriffsdeutung seit dem 19. Jahrhundert nimmt man eher an, daß der Körper bestimmte Eigenschaften symbolisch ausdrückt.⁷³³ Im ausgehenden 17. Jahrhundert setzt sich auch durch Descartes´ Unterscheidung zwischen dem Geist-Ich, das sich die Außenwelt unterwerfe, und dem Körper-Ich, das Teil der Außenwelt sei,⁷³⁴ die moderne Sicht des Körpers langsam durch.⁷³⁵ Bis heute dominiert das mechanistische Körperverständnis in Biologie und Medizin. So spricht Sigmund Freud (1856 – 1939) vom „(An-)Trieb“ und vom „psychischen Apparat“.⁷³⁶

Im 18. Jahrhundert wird er bereits mehr wie ein biologischer Mechanismus wahrgenommen als in der Ganzheitlichkeit der christlichen Auferstehung.⁷³⁷ Der Körper ist eine bloße Hülle, die die Nerven umgibt, für die Seele ist er nur noch Mittler oder Analogie.⁷³⁸ Am Ende des 18. Jahrhunderts wird auch politisch über die Problematik der „Ausspähkunst des Inneren“ reflektiert.⁷³⁹ F.J.J. Buytendijk analysierte 1956:

„War im Anfang noch, wie für Descartes, die Seele eine eigene Substanz, das wissende Sein, also das Bewußtsein (...) zwar mit dem Leibe verbunden, aber dennoch mit bestimmten Eigenschaften, Wirkungen, Inhalten, so hat die spätere wissenschaftliche Psychologie die dualistische Auffassung des Menschen (...) durch einen dualistischen Monismus ersetzt. Besonders in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde das Psychische als Produkt des Gehirns, als Nebenerscheinung der physiko-chemischen Vorgänge in der lebenden Substanz aufgefaßt.“⁷⁴⁰

⁷³¹ vgl. Armin Zweite: Ich ist etwas anderes. S. 28

⁷³² Michel de Montaigne: Essais. Bordeaux (1519), hier zitiert aus ders.: Die Essais. Auszüge. Mit einer Einleitung von Arthur Franz. Sammlung Dieterich, Bd. 137, Leipzig. 2. Auflage (1953), S. 241. vgl. auch <http://www.bautz.de/bbkl/m/Montaigne.shtml>

⁷³³ vgl. Gunter Gebauer: Ausdruck und Einbildung. Zur symbolischen Funktion des Körpers. In: Dietmar Kamper und Christoph Wulf, S. 313

⁷³⁴ vgl. Armin Zweite: Ich ist etwas anderes. S. 30

⁷³⁵ vgl. Philip J. Sampson, S. 98

⁷³⁶ vgl. S. Freud: Abriß der Psychoanalyse (1938) Hier zitiert: http://www.linus geisler.de/artikel/9604universitas_leib.html

⁷³⁷ vgl. Philip J. Sampson, S. 98

⁷³⁸ vgl. Volker Rittner: Handlung, Lebenswelt und Subjektivierung, S. 42

⁷³⁹ vgl. Hans-Georg von Arburg: Seelengehäuse. Das Raumproblem im physiognomischen Diskurs vom ausgehenden 18. bis ins frühe 20. Jahrhundert. In: Paul Michel, S. 38

⁷⁴⁰ F.J.J. Buytendijk: Allgemeine Theorie der menschlichen Haltung und Bewegung als Verbindung und Gegenüberstellung von physiologischer und psychologischer Betrachtungsweise. Berlin (1956). Hier zitiert nach Hermann Lübbe, S. 25f

Rimbaud macht die zunehmende Dissoziation mit seinem Satz „Ich ist ein anderer“⁷⁴¹, den er 1871 mit siebzehn Jahren schrieb, deutlich. Ohne sich auf Rimbaud zu beziehen, erläutert Ruth Mayer⁷⁴² dieses Dilemma aus einer anderen Perspektive, indem sie auf Descartes' Überlegungen zum Identitätsproblem aufbaut, die im späten 19. Jahrhundert, zur Zeit Rimbauds, diskutiert worden seien. In dem Moment, so Mayer, in dem man sich selbst bewußt werde, sehe man sich schon wieder in Frage gestellt, weil man den Bewußtwerdungsprozeß notwendigerweise als Akt der Differenzierung zwischen den beiden Polen Erkennendem und Erkanntem verstehen müsse. ‚Ich bin Ich‘ sei so entweder eine tautologische oder eine paradoxe Aussage. Die logisch notwendige Unterscheidung von Subjekt- und Objektpol kollidiere zwangsläufig mit der unterliegenden Erfahrung von Identität als dem wesentlich Undifferenzierten.⁷⁴³

Claudia Benthien faßt den „paradoxalen Prozeß“ zusammen, der erst um 1800 ende: der Leib als sinntragende, kommunizierende Einheit sei zum Verstummen gebracht und isoliert worden, um dann von Anatomen sachlich wieder geöffnet werden zu können.⁷⁴⁴

Im Laufe des 19. Jahrhunderts verliert der Körper laut Ruth Mayer seine positive Signifikanz. Geist und Seele seien bei allen Materialisierungstendenzen des achtzehnten Jahrhunderts zwar immer als nur mittelbar der Empirie zugänglich verstanden worden, dennoch habe man den Körper aber noch als logisches Zeichensystem verstanden, dessen Dechiffrierung zu eindeutigen Aussagen über Krankheit und Gesundheit führte. Schon im späten 18. Jahrhundert seien aber die optimistischen Zielsetzungen der frühen Aufklärung skeptischer betrachtet worden, weil die Natur- wie Humanwissenschaften begonnen hätten, das Systemdenken in Frage zu stellen. Ein Ergebnis dieser Revision sei die graduelle Hinwendung zu psychologischen und neurologischen Fragestellungen gewesen, die die vagen und scheinbar unmotivierten Sinneseindrücke gegenüber eindeutig abgezielten Symptomen und klar umrissenen Krankheitsbildern aufgewertet hätten. Seitdem müßten Mediziner strikt zwischen individueller Körpererfahrung und empirischer Körperbetrachtung unterscheiden, um überhaupt wieder ein verbindliches Modell für die Erfassung von Körperlichkeit etablieren zu können.⁷⁴⁵

⁷⁴¹ Rimbaud (1971), hier zitiert nach Dietmar Kamper: Das Phantasma vom ganzen und zerstückelten Körper. In: ders. und Christoph Wulf, S. 128

⁷⁴² Anm.: Ruth Mayer untersucht die Romane „Moby Dick“, „Pierre“, „The House of the Seven Gables“ und „The Blithedale Romance“ auf die verwendeten Körperbilder, was vor allem bei der Betrachtung von Kapitän Ahabs Holzbein eine völlig neue Perspektive auf die betrachtete Literatur wirft. vgl. Ruth Mayer: Selbsterkenntnis – Körperfühlen. Medizin, Philosophie und die amerikanische Renaissance. München (1977)

⁷⁴³ vgl. Ruth Mayer, S. 9

⁷⁴⁴ vgl. Claudia Benthien, S. 55.

⁷⁴⁵ vgl. Ruth Mayer, S. 77f

Seit etwa Mitte des 19. Jahrhunderts, analysiert Lydia Andrea Hartl, wird die Vorstellung des anthropozentrischen Weltbildes immer unbedeutender.⁷⁴⁶ Demnach müßte der Körper zunehmend verschwinden.⁷⁴⁷ Trotzdem ist Martina Leeker der Ansicht, die durchgeführte Industrialisierung Anfang des 20. Jahrhunderts mache den Körper nach Jahrhunderten des Schweigens zum zentralen Thema. In diese Zeit fällt auch laut Leeker das erste Beklagen des Körperverlustes durch die Lebensreformbewegung.⁷⁴⁸ Der Körper rücke wieder ins Bewußtsein, weil er in seiner Eigenständigkeit durch beschleunigte Kommunikations- und Transportmittel bedroht sei.⁷⁴⁹ Heute bestimmen zwei diametral entgegengesetzte Körperkonzepte unsere Gesellschaft. Zum einen werden Körper und Identität gleichgesetzt, zum anderen herrscht das Verständnis vor, einen Körper zu haben, nicht zu sein.⁷⁵⁰

Die Reduktion des Menschen oder seiner Organe auf das Fleisch findet sich auch in der Sprache der künstlichen Intelligenz, wenn zum Beispiel das menschliche Gehirn als ‚meat-machine‘ bezeichnet wird. Benutzt wird nicht der Terminus "flesh", lebendiges Fleisch, sondern ‚meat‘, das Fleisch von Kadavern.⁷⁵¹ Neben der Verdinglichung wird der Körper zum sozialen Konstrukt, in dem die Gesellschaften ihre eigenen Bedeutungen des Körpers erschaffen. Der individuelle Körper muß dem sozialen Körper weichen.⁷⁵²

Aus marxistischer Sicht, so Heidt, sei der Körper ein Tauschwert z. B. im erotischen Wettbewerb, ein Kapital, das im Verwertungsprozeß eingesetzt werde⁷⁵³, aber auch ganz konkret eine Ware, wie Stefan Haas am Beispiel von Augenhornhäuten, Spermien, Eizellen und Blut erläutert.⁷⁵⁴

⁷⁴⁶ vgl. Lydia Andrea Hartl: Menschenbilder und die Bilder vom Menschen. Betrachtungen zur Frage nach dem Menschenbild in der Kunst der Gegenwart. In: Rolf Oerter: Menschenbilder in der modernen Gesellschaft. Konzeption des Menschen in Wissenschaft, Bildung, Kunst, Wirtschaft und Politik. Reihe: Der Mensch als soziales und personales Wesen Bd. 15, S. 160

⁷⁴⁷ Anm.: Zumindest in der Kunst ist das nicht passiert. Im Expressionismus und in der Neuen Sachlichkeit ist der menschliche Körper das dominante Motiv.

⁷⁴⁸ vgl. Martina Leeker: Vom Geist der Maschinen. Für eine Kulturgeschichte der technologischen Manipulation des Körpers. In: Kunstforum International. Bd. 133, Februar-April. Hrsg.: Dieter Bechtloff. Ruppichterorth (1996) S. 130. Anm.: Die FFK-Bewegung gewann immer mehr AnhängerInnen. Um 1900 erschien das erste Buch über Nacktkultur und 1903 in Berlin die erste Nacktkultur-Zeitschrift „Schönheit“. Ab 1919 setzte sich der Begriff FKK durch. vgl. <http://www.astrologenverband.de/fkk/messages/4844.htm>. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde auch die ‚Jugendbewegung‘ der Weimarer Republik ins Leben gerufen, deren bekannteste Untergruppe die ‚Wandervogel‘-Vereinigung war. Allerdings waren diese Jugendgruppen keine Massenbewegung, da sie nie mehr als 60.000 Mitglieder umfaßten. vgl. http://www.uni-konstanz.de/FuF/Philo/Geschichte/kursss99/deck/Jugendbewegung_Begriff.htm

⁷⁴⁹ vgl. Martina Leeker, S. 132

⁷⁵⁰ vgl. Erhard U. Heidt, S. 120

⁷⁵¹ vgl. Linus S. Geisler, o P.

⁷⁵² vgl. ebd., o P.

⁷⁵³ vgl. Erhard U. Heidt, S. 120

⁷⁵⁴ vgl. Stefan Haas: Vom Ende des Körpers in den Datennetzen. Dekonstruktion eines Postmodernen Mythos. In: Wischermann, Clemens und Haas, Stefan (Hrsg.): Körper mit Geschichte. Der menschliche Körper als Ort der Selbst- und Weltdeutung. Reihe: Studien zur Geschichte des Alltags. Hrsg.: Hans J. Teuteberg, Peter Borscheid und Clemens Wischermann, Bd. 17. Stuttgart (2000), S. 92

Der Körper, erst als Leib-Seele-Einheit und dann auch in seiner physischen Ganzheit, verschwindet im „Zeitalter digitaler, telematischer Kommunikation in virtuellen Gemeinschaften“⁷⁵⁵ nebst der Aufsplitterung von Identitätskonstrukten, die Doris Krystof seit Ende der sechziger Jahre auch massiv in der Kunst artikuliert sieht. Zuletzt setzte sich die Düsseldorfer Ausstellung „Ich ist etwas Anderes“ damit auseinander.⁷⁵⁶ Dies führt in letzter Konsequenz zu einer Gesellschaft, wie sie Paul Virilio (*1932) schildert: „Man kann sich eine Gesellschaft, die den Körper leugnet, wie man in zunehmendem Maße die Seele geleugnet hat, schwer vorstellen. Doch gerade auf eine solche Gesellschaft treiben wir zu.“⁷⁵⁷

Kampers Thesen zu diesem Thema ändern sich im Laufe der Zeit gewaltig: 1982 konstatierte er, die Zahl der Körpertherapien, deren Ziel es sei, die verlorengegangene Körpersensibilität gegen die Rüstungen und Panzerungen eines abstrakten Ich wiederzugewinnen⁷⁵⁸, nähmen zu. 1996 prophezeit er eine „dritte Revolution“, die mit einer menschenleeren Zivilisation enden könnte.⁷⁵⁹ Und 1999 widerspricht sich Kamper noch einmal, es habe nie eine Gesellschaft gegeben, die dermaßen auf Körper verwiesen habe. Werbung, Fernsehen, Gemälde, Filme, überall seien Körper das Schlüsselzeichen schlechthin, eine „Funktion der letzten Instanz“ und „ein konkreter Rettungsanker im Meer der Abstraktion“.⁷⁶⁰

Der Körper als natürliches Objekt, so Philip J. Sampson, habe sich heute zum kulturellen Artefakt gewandelt.⁷⁶¹ Der postmoderne Körper definiert seine Einheit demnach nicht mehr durch die wissenschaftlich anatomische Grenze von Innen und Außen.⁷⁶² Das Empfinden der Körpergrenzen ist dabei nicht so eindeutig, wie es zunächst erscheint, sondern durch Zeit und Ort bedingt. Sampson macht dies am Beispiel des Haarschneidens deutlich, das heute ohne Zeremonie und Verlustgefühl geschehe. Früher hätten die Haare aber mit Zauber oder Verhexung in Verbindung gestanden und direkt zum Körper und damit zur eigenen Person gehört.⁷⁶³ Durch die Möglichkeit des Klonens der DNA-Muster

⁷⁵⁵ Martina Leeker, S. 130

⁷⁵⁶ vgl. Doris Krystof: Wegen Umbau geöffnet. Einige Bemerkungen zur Architektur des Subjektgehäuses. In: Armin Zweite, Doris Krystof und Reinhard Spieler, S. 81. Siehe auch: Armin Zweite: Vorwort. In: dies. S. 22

⁷⁵⁷ Paul Virilio o. J., hier zitiert nach Dietmar Kamper: Die Entfernung der Körper. Ein Menetekel. In: Kunstforum International. Bd. 133. Februar – April 1996. Ruppichterth (1996), S. 151

⁷⁵⁸ vgl. Dietmar Kamper und Christoph Wulf: Die Parabel der Wiederkehr, S. 10

⁷⁵⁹ vgl. Dietmar Kamper: Die Entfernung der Körper. Ein Menetekel. In: Kunstforum International. Bd. 133. Februar – April 1996. Ruppichterth (1996), S. 152

⁷⁶⁰ Dietmar Kamper: Bilderkörper X Körperbilder. In: Julika Funk und Cornelia Brück, S. 21

⁷⁶¹ vgl. Philip J. Sampson, S. 96

⁷⁶² vgl. ebd., S. 99

⁷⁶³ Anm.: Man denke an Samson, der seine Kraft verlor, als Delila ihm die Haare abschnitt. In Lassnigs Selbstportraits endet der Kopf häufig direkt am Haaransatz. Weil sie diese nicht spürt, läßt sie sie weg und entspricht damit der heutigen Körpergrenze.

sei heute eine ähnliche Zweideutigkeit der Körpergrenze wieder möglich.⁷⁶⁴ Michael Carnap fügt hinzu, die Entschlüsselung des menschlichen Genoms habe die Bedeutung des Problems, wie der körperliche Ausdruck mit der Seele zusammenhänge, verschärft. Das wachsende Interesse richte sich auf die Korrelation zwischen körperlicher Erscheinung und Persönlichkeitsmerkmalen.⁷⁶⁵

Jessica Ullrich faßt den aktuellen Stand des Körperdiskurses zusammen:

„In der so genannten Postmoderne koexistieren Diskurse über multiple, vorübergehende Identitäten, sexuelle Dimorphismen, virtuelle Körper im Cyberspace oder biotechnologisch veränderte Menschen. Auch wenn es im Alltagsverständnis durchaus noch vorhanden ist, wird das Subjekt in den Wissenschaften zunehmend als provisorisch, plural oder fragmentarisch verstanden. Auch die Vorstellung vom Körper als Hort einer vorgeblichen Authentizität wird in den 80er und 90er Jahren des 20. Jahrhunderts abgelöst von einer Auffassung des Körpers als imaginäres Konstrukt. Die Vorstellung vom Menschen als autonomes und selbstreflexives Wesen ist heute weitgehend obsolet.“⁷⁶⁶

Baby be my Cyborg – die Verschmelzung von Mensch und Technik

Mitte der neunziger Jahre sind Lydia Andrea Hartl die Diskussionen um die Erforschung der Form des Menschen, den Körper mit seinen möglichen Grenzen und Entgrenzungen und die Frage nach dem Innen und Außen, aufgefallen.⁷⁶⁷ Das Menschenbild habe schwere Verletzungen wie Verfall, Tod, Terror, Gewalt und Krankheit, Verstümmelung und Verzerrung der Identität erlitten und werde auch dementsprechend dargestellt. Diese Veränderungen seien parallel mit den Entwicklungen der neuen Technologien erfolgt.⁷⁶⁸ Es bleibt unklar, wieso Lydia Andrea Hartl darin eine zeitgenössische Besonderheit sieht und wieso sie diese Konflikte erst Mitte der neunziger Jahre ansiedelt, denn alle von ihr genannten Faktoren sind zeitunabhängig, Krieg und Verfall gab es seit Beginn der Menschheit und waren bereits früher Gegenstand künstlerischer Auseinandersetzung. Als Schlagwort der Moderne nennt sie Hans Sedlmayers 1947 geäußerten Begriff vom „Verlust der Mitte“. Der Mensch, der gleichzeitig Objekt und Subjekt ist, wenn er versucht, sich selbst zu erkennen⁷⁶⁹, sehe die Grenzen von Objektivität und Subjektivität durch Theorien wie Relativitätstheorie und Quantenphysik und damit seine Beziehung zu Raum und Zeit bzw. zu Körper und Energie in Frage gestellt. Im Alltag überfordern ihn Prozesse, die mit vertrauten Sinnen nicht wahrnehmbar sind wie mikroskopische Nähe oder Strahlung.⁷⁷⁰

⁷⁶⁴ vgl. Philip J. Sampson, S. 95

⁷⁶⁵ vgl. Michael Carnap, S. 73

⁷⁶⁶ Jessica Ullrich, S. 13

⁷⁶⁷ vgl. Lydia Andrea Hartl, S. 160

⁷⁶⁸ vgl. ebd., S. 160

⁷⁶⁹ vgl. ebd., S. 165

⁷⁷⁰ vgl. ebd., S. 165f

Sieht Hartl die Angst vor einer Entkörperlichung eher im sinnlich nicht mehr be-greifbaren Weltbild begründet, erklären AutorInnen wie Marie-Luise Angerer die bange Frage nach der Zukunft des Körpers durch die neue Medien-Technologie⁷⁷¹. Geradezu „inflationär geworden“ kommt ihr diese Frage inzwischen vor.⁷⁷² Winkler stellt sogar eine zeitliche Kongruenz der Phänomene Körperdiskurs und Computerdebatte fest.⁷⁷³ Auch Gabriele Klein schließt sich dieser Analyse an:

„Ende der siebziger Jahre verändert sich der technologische Kontext. Körpermaschinen werden immer mehr durch Geistmaschinen ersetzt. Die Debatte um das Verschwinden des Körpers kreist nun nicht mehr um das Problem, dass die organische Einheit des Leibes zerstört und der Körper an industrielle Maschinen gekoppelt werde. Vielmehr ist von einem Verschwinden des Körpers selbst die Rede. Mit der Auflösung von Raum und Zeit scheint auch der Körper in künstliche Welten abzutauchen.“⁷⁷⁴

Als das „Axiom der neuen Wirklichkeit“ bezeichnet Peter Weibel die trans-anthropomorphe Wirklichkeitserfahrung, die die Reichweite des Körpers sprengt.⁷⁷⁵ Und Ute Ziegler stellt fest, die Abtrennung der Sinne und der zerebralen Tätigkeiten vom Körper, die durch den künstlichen Wahrnehmungsraum erzeugt würden, ließen kein ganzheitliches Körperbild mehr zu.⁷⁷⁶ Sie kann der Entkörperlichung aber auch positive Seiten abgewinnen, indem sie darauf hinweist, daß zum Beispiel Videokonferenzen die Menschen zwar einerseits körperlich trennten, andererseits aber auch auf neue Art und Weise wieder zusammenführten.⁷⁷⁷ Die Bereiche zwischen realem und virtuellem Körper schwimmen. Nach einer Zusammenfassung von Gabriele Klein deutet der Medienkritiker Paul Virilio diese Synergien von realen und virtuellen Körperwelten als ein Indiz für das Verschwinden des humanen Körpers, während Autorinnen wie die US-amerikanische ‚Cyber-Feministin‘ Donna Haraway diese Entwicklung als eine Extension des Körpers im Sinne einer Erweiterung körperlicher Wahrnehmungs- und Erfahrungswelten begreift.⁷⁷⁸

⁷⁷¹ Anm.: So thematisiert Stefan Haas zum Beispiel noch 2000 das Verschwinden des Körpers im Cyberspace. vgl. Stefan Haas, S. 85-108

⁷⁷² vgl. Marie-Luise Angerer (2000), S. 10

⁷⁷³ vgl. Hartmut Winkler: Docuverse. Zur Medientheorie der Computer (1997)

⁷⁷⁴ Gabriele Klein, S. 40

⁷⁷⁵ vgl. Peter Weibel: Wirklichkeitsdiffusion. Neue Wirklichkeitserfahrungen in der Kunst zwischen Hyperreal und Hypermedial. In: Bice Curiger und Christoph Heinrich: Hypermental. Wahnhafte Wirklichkeit 1950-2000 von Salvador Dali bis Jeff Koons. Katalog zur Ausstellung im Kunsthaus Zürich vom 17.11.2000 bis 21.1.2001 und in der Hamburger Kunsthalle vom 16.2.2001 bis 6.5.2001.15, S. 28f

⁷⁷⁶ vgl. Ute Ziegler: Medien stammen vom Menschen ab. In: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (NGBK): Erzeugte Realitäten II. Der Körper und der Computer. Sterlac Orlan Louis Bec. Katalog zur Ausstellung des Realismusstudios der NGBK vom 22.10.1994 bis 27.11.1994. Berlin (1994), S. 50

⁷⁷⁷ vgl. Ute Ziegler: Couch Potentos. <http://thing.at/performance-index/forumziegler.html>. Diesen Überlegungen schließt sich auch Gabriele Klein an und nennt als weitere Grenzüberschreitungen zwischen Körper und Technik die japanische Popkultur mit Tamagotchis und Pokémons. vgl. auch Gabriele Klein, S. 40

⁷⁷⁸ vgl. Gabriele Klein, S. 40

Das Verschwinden des Körpers, so überlegt Karin Harrasser, kann in zwei Richtungen passieren: einmal in eine Transzendenz des Organischen, wie es sich zum Beispiel in Askese oder Anorexie äußern kann, oder in die Erweiterung des Organischen durch Technik wie bei Cyborgs.⁷⁷⁹ Linus S. Geisler sieht schon ganz konkret das Ende des realen Körpers gekommen und nennt den Cybersex und den "simulated patient", der in den USA bereits zum Alltag der Mediziner Ausbildung gehöre, als Beispiele.⁷⁸⁰

Auch in der Populärkultur ist die Entkörperlichung durch die Digitalisierung der menschlichen Existenz längst ein Thema.⁷⁸¹ Markus Sailer weist in diesem Zusammenhang darauf hin, daß das, was die letzten zwei Jahrzehnte der Mythen- und Wissensproduktion in Populärkultur und Wissenschaft von den vorigen unterscheidet, der Wirklichkeitscharakter sei, den Theorien und Träume von Mensch-Maschine-Hybridisierungen angenommen hätten.⁷⁸² Er vergleicht das beginnende Cyberspace-Zeitalter mit dem letzten großen Epochensprung, der im Mittelalter mit der mechanischen Zeitmessung und der daraus resultierenden Mechanisierung begonnen und in der Industrialisierung des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts seinen Gipfel erreicht habe.⁷⁸³

Der Mythos vom Maschinenmenschen ist keine Erfindung von Hollywood. Karin Harrasser sieht seine Wurzeln in der Überschneidung von technologischem Fortschritt und der christlich-jüdisch-platonischen Lehre vom Dualismus von Leib und Seele. Der Leib, der in der Cyberpunk-Literatur auch "meat" genannt werde, werde innerhalb dieses diskursiven Kontinuums als eine niedere, materielle Sphäre des Daseins betrachtet, dem eine Bewegung in Richtung Vergeistigung und Vergöttlichung entgegengestellt werde.⁷⁸⁴ Harrasser referiert den Kybernetiker Norbert Wiener, der 1948 folgende Zeiten

⁷⁷⁹ vgl. Karin Harrasser: Drei Randtexte.

http://www.sinn-haft.action.at/nr7_dinner_for_cyborgs/harrasser_3_randtexte_nr7.html

⁷⁸⁰ vgl. Linus S. Geisler, o. P.

⁷⁸¹ Anm.: Gabriele Klein weist auf das Paradox hin, daß ausgerechnet das damals noch neue Medium mit Filmen der Zwanzigern wie Charlie Chaplins (1889 – 1977) ‚Modern Times‘ oder Fritz Langs (1890 – 1976) ‚Metropolis‘ die Technikkritik aufgreift. Techniker und Künstler seien gleichermaßen fasziniert von der Vorstellung der Menschmaschinen gewesen, sagt Klein und verweist auf die flöten-, klavier- und schauspielenden Automaten des 18. Jahrhunderts. (vgl. Gabriele Klein, S. 40) Wurde 1992 im Film ‚Der Rasenmähermann‘ nach einer Kurzgeschichte von Stephen King (*1947), noch die reale Welt der virtuellen gegenübergestellt, sind die beiden Sphären 1999 im mit vier Oscars ausgezeichneten Film ‚Matrix‘ schon völlig durchdrungen. In diesem Film, der wie kein anderer das Lebensgefühl und die Ästhetik kurz vor dem Millennium aufgreift, hat der Cyberspace die wirkliche Welt fast vollständig ersetzt und die Menschheit verklavt, bis letztere sich die neuen Möglichkeiten wieder zunutze macht. Auch in früherer Science Fiction waren hybride Lebensformen ein beliebtes Motiv.

⁷⁸² vgl. Markus Sailer: Warum der T1000 der bessere Cyborg ist:

<http://www.geocities.com/SiliconValley/Station/3035/t1000.htm>

⁷⁸³ vgl. ebd., o P. Anm.: Überprüft man Sailers These jedoch einmal, stellt man fest, daß es zwar dem ‚Zeitgeist‘ entspricht, zu glauben, Metropolis stünde kurz bevor, aber jeder, der einmal versucht hat, mit einer vollautomatischen Telefonanlage zu kommunizieren, weiß, wie weit wir noch entfernt sind vom menschenähnlichen Roboter, der unsere Welt übernimmt.

⁷⁸⁴ vgl. Karin Harrasser, o P.

unterscheidet: die mythisch-golemische Zeit, in der der Körper als formbare, magische Lehmfigur gedacht wurde, das Uhrenzeitalter, dem er die Lehren Descartes' usw. zurechnet, das Industriezeitalter mit der Vorstellung vom Körper als Verbrennungsmaschine und die kybernetische Zeit, in der Kontrolle und Kommunikation von elektronischen Systemen geprägt seien. Das Bild vom Cyborg, so Harrasser, schließe an fast alle diese Vorstellungen an.⁷⁸⁵ Sie sieht dabei zwei aktuelle Varianten, einmal den biotechnologisch optimierten evtl. sogar den gentechnisch vorprogrammierten, im Labor erzeugten Körper und andererseits den Cyberpunk⁷⁸⁶, der sich wie ein Über-Subjekt frei in der Matrix bewegt. Diese beiden konkurrierenden Vorstellungen bezeichnet sie „als vorübergehende Metaphern einer sich zuspitzenden Diskussion um das Verschwinden des Subjekts, aber auch der ethischen Grenzen der Genforschung.“ Die Wahl, die Harrasser sieht, ist die „Transzendenz des Organischen“ oder eine „Verunreinigung“⁷⁸⁷.

Doch es ist ja nicht so, daß Cyborgs unsere Welt von sich aus übernehmen würden. Menschen forschen unter großem Interesse der Öffentlichkeit auf diesem Gebiet. Es ist die naheliegendste Frage, was uns überhaupt dazu treibt, eine virtuelle Existenz anzustreben. Rainer Funke beschäftigt sich mit den Ursachen.

Die Angst vor der eigenen Sterblichkeit, die einem am Verfall der anderen Körper vorgeführt wird, ist laut Funke quasi seit der Steinzeit die Ursache für die Bemühungen des Menschen, sein Leib-sein zu Überwinden.⁷⁸⁸ (Im Cyberspace wieder ‚aufzuerstehen‘ mag auch 1993 die Motivation des Mörders Joseph Paul Jernigan gewesen sein, die Einwilligung zu geben, seinen Leichnam nach der Hinrichtung einzufrieren und Magnetresonanz- und Computertomographieaufnahmen davon anzufertigen. Ein knappes Jahr später wurde sein Körper in 1871 millimeterdicke Schichten zersägt, die einzelnen Scheiben wurden fotografiert und digitalisiert. Seither ist der „digitale Jedermann“ weltweit im Internet präsent.“⁷⁸⁹) Dabei sei der ‚künstliche Mensch‘, ob er nun nur ein Werkzeug benutze oder eine Existenz als Cyborg führe, von zwei Wünschen geleitet: der Erlangung der Unendlichkeit und der Vergrößerung seines Genusses.⁷⁹⁰ Als Methoden gegen die Todesangst nennt Funke Mystizismus und Religion auf der einen Seite und Technik, vor allem Medizin auf der anderen.⁷⁹¹ Angestrebt wird die genetische Anpassung

⁷⁸⁵ vgl. ebd., o. P.

⁷⁸⁶ vgl. Anm.: Dieser Begriff geht zurück auf William Gibsons Romane, v. a. ‚Neuromancer‘. München (1984)

⁷⁸⁷ Karin Harrasser, o. P.

⁷⁸⁸ vgl. Rainer Funke: Cyberspace versus Homunkulus? Beginnt das Problem im Virtuellen? Vortragsscript anlässlich der Tagung "Virtualität contra Realität?". 16. Designwissenschaftliches Kolloquium an der Burg Giebichenstein-Hochschule für Kunst und Design Halle/Saale vom 19.10.95 bis 21.10.95, o. P.

⁷⁸⁹ vgl. Cornelia Kemp, o. P.

⁷⁹⁰ Anm.: Denn wenn ich in der Lage bin, eine Kokosnuß mit einem Stein zu öffnen, vergrößert das meinen Genuß, weil ich somit meinen steinzeitlichen Speiseplan bereichern kann. vgl. Rainer Funke, o. P.

⁷⁹¹ vgl. ebd., o. P.

des Innen-Leibes und seiner Verhaltensprogramme, um ihm eine Lebensdauer von mehreren hundert Jahren zu ermöglichen, Implantationen des Außen-Leibes in den Innen-Leib vermittelt Nano-Techniken, künstlich-menschliche Innen-Seelen in Außen-Leibern wie bei künstlich-intelligenten Robotern und virtuelle Welten als Elemente der Innenseele in der Außenseele.⁷⁹² Schöne neue Welt. Funke:

*„Wir sind auf dem Weg zu einer Kontinuität zwischen äußerlich-artifiziellen Lebewesen, biozellulären Automaten, techno-zellulären Robotern und technisch integriertem menschlichem Selbstbewußtsein auf der Grundlage beherrschter Funktionsabläufe. Die Herausforderung scheint darin zu bestehen, letzterem Autonomie und kreatives Zentrum zu bewahren bzw. neu zu setzen.“*⁷⁹³

Angstfrei geht eine solche Veränderung der Existenz natürlich nicht am Menschen vorbei. Befürchtet werden laut Funke vor allem die Fixierung auf virtuelle Welten und somit Einsamkeit und Autismus sowie der Verlust von Sinnlichkeit im Erleben der Wirklichkeit.⁷⁹⁴

Aber nicht nur die verschiedenen Welten, sondern vor allem die Auswirkungen dieser virtuellen Existenz auf den Körper und das eigene Ich, müssen bewältigt werden. Christin Lahr stellt die Fragen, die neben einem Verschwinden des physischen Körpers noch bewegen:

*„Wo endet der Körper? An den Grenzen der Haut, oder an den Schnittstellen seiner Sinnesorgane? Führt die Ausweitung der Sinnesorgane, technische u. [sic] technologische, materielle sowie immatrielle Prothesen zu einer Ausdehnung des Körpers? Die Ausdehnung des Körpers zu einer Ausdehnung des Geistes? Oder anders gefragt: Wo beginnt der Geist? Ist der Körper lediglich ein Behältnis oder Manifestierung des Geistes? Ist der Geist Teil des Körpers, der Körper Teil des Geistes oder sind diese Begrifflichkeiten voneinander getrennt, im Sinne diskreter Einheiten, gar nicht beschreibbar? (...) Was genau entspricht noch der ‚eigenen‘ Identität? Besetzt die Technologie das Innen des Körpers, oder entwächst, wuchert der Körper konturlos durch Umgebungen, sich mit anderen ‚Körpern‘ durchmischend?“*⁷⁹⁵

Der virtuelle Körper in einer virtuellen Welt ersetzt den realen Körper: Das ist die Angst, die meist mit der fortschreitenden Entwicklung der Cyberwelten verbunden ist. Gertraud Kochs Essay, der sich mit der Körpermetaphorik im wissenschaftlichen Diskurs der Künstlichen Intelligenz (KI) beschäftigt⁷⁹⁶, zeigt indes eine andere Sichtweise.⁷⁹⁷ Die Verdrängung des Körpers als Begleiterscheinung eines wissenschaftlichen

⁷⁹² vgl. ebd., o. P.

⁷⁹³ ebd., o. P.

⁷⁹⁴ vgl. ebd., o. P.

⁷⁹⁵ Christin Lahr: BlindText. In: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (NGBK): Erzeugte Realitäten II. Der Körper und der Computer. Sterlac Orlan Louis Bec. Katalog zur Ausstellung des RealismusStudios der NGBK vom 22.10.1994 bis 27.11.1994. Berlin (1994), S. 8

⁷⁹⁶ vgl. Gertraud Koch: Die Konzeption des Körpers in der Informatik. In: Julika Funk und Cornelia Brück, S. 145

⁷⁹⁷ Anm.: KI erklärt die Autorin als ein Teilgebiet der Informatik, das sich mit der Nachbildung von Intelligenzleistungen auf dem Computer beschäftigt. Markus Sailer geht soweit, zu sagen, durch Technologien wie KI, Digitalisierung, Gentechnik und Mikroelektronik verschwinde die Unterscheidbarkeit zwischen Mensch und Maschine, Natürlichem und künstlich Geschaffenem. vgl. Markus Sailer, o. P.

Forschungsprojektes, das menschliches Denken als Informationsverarbeitung bzw. als Folge von Symbolmanipulationen versteht, erscheine zwar geradezu offensichtlich, räumt Koch ein, diese Tendenz aber als Entkörperlichung zu bezeichnen, wie es in den Sozialwissenschaften vielfach geschehe, sei dagegen nicht sinnvoll. Denn der Körper, so Koch, bleibe auch beim Versuch seiner Minimalisierung immer Referenzpunkt. Er werde weder negiert, noch verschwinde er ganz. Auch in den KI-Diskursen sei oft vom organischen Körper die Rede.⁷⁹⁸ Den Körper, wie er in der Kybernetik zu finden ist, beschreibt Koch als einen technischen Körper, der auf seine Funktionsweise reduziert wird, d. h. er erscheint segmentiert, funktionalisiert, strukturiert, geschlechtslos⁷⁹⁹ und damit anschlussfähig für Technik.⁸⁰⁰ Aber, und das ist die entscheidende Einschränkung: auch wenn diese Minimalisierung des Körpers in der symbolischen KI sehr weitgehend sei, komme es nicht zu einer vollständigen Entkörperlichung.⁸⁰¹ Denn beim Reden über den Körper im schriftlichen Diskurs der Informatik sei der Körper eine zentrale Metapher, mit der das Verhältnis von Mensch und Technik gedeutet werde. Vermittelt über die Körper-Metaphorik näherten sich Mensch und Technik in informatischen Diskursen beständig aneinander an, bis hin zur Auflösung der Grenzen.⁸⁰²

Erst allmählich setze sich in der KI-Community die Wahrnehmung von Körperlichkeit durch. Zunächst habe man sich auf das Organ, in dem vermeintlich Geist lokalisiert ist, beschränkt, und Sinneseindrücke⁸⁰³ weniger berücksichtigt. Zunehmend lerne man aber, daß Kategorien der Sensorik, Wahrnehmungs-, Bewegungs-, Orientierungsfähigkeit, Dimensionen seien, die den KI-Systemen zur Performance von Intelligenz fehlten. Körperlose Intelligenz-Konzepte hätten sich dagegen als unrealistisch erwiesen.⁸⁰⁴ In dieser Entwicklung sieht Koch das Potential zu einer möglichen Aufwertung von anderen, viel schwieriger nachzubauenden Leistungen als Intelligenz. Reine Intelligenz wie sie z. B. beim Schachspielen gefordert werde, sei heute schon künstlich möglich. Fühlen, wahrnehmen, sehen, körpergebundene Fähigkeiten aber nicht.⁸⁰⁵

⁷⁹⁸ vgl. Gertraud Koch, S. 146

⁷⁹⁹ Dabei ist dieser minimalisierte Körper nur angeblich geschlechtslos. Koch sieht es als ein Verdienst der feministischen Kritik, das Bewußtsein dafür geschärft zu haben, daß sich hinter scheinbar geschlechtsunspezifischen Konzepten der Wissenschaften meist ein androzentrisches Weltbild verberge. Salopp formuliert könnte man sagen, daß männliche Wissenschaftlicher männliche Cyborgs konstruieren. Die KI knüpft somit an ein Denkmodell der griechischen Antike an, das Mann und Geist sowie Frau und Körper zusammenfügt und trennt. vgl. ebd., S. 152

⁸⁰⁰ vgl. ebd., S. 148

⁸⁰¹ vgl. ebd., S. 151

⁸⁰² vgl. ebd., S. 145

⁸⁰³ vgl. ebd., S. 155

⁸⁰⁴ vgl. ebd., S. 157

⁸⁰⁵ vgl. ebd., S. 163f

Von Entkörperlichung durch die Informationstechnologie ist laut Koch keine Rede⁸⁰⁶: „Wie das Konzept des Körpers früher die Leiblichkeit verdrängt hat, wird der Körper jetzt durch das Konzept eines technisch-organischen Hybridwesens, durch den Cyborg abgelöst“, eine Entwicklung, die Koch bereits vollzogen sieht.⁸⁰⁷ Und auch die Zukunft als Cyborg versteht sie nicht als Alptraum, sondern als Chance. Durch die neuen Erkenntnisse und Theorien in den Natur- und Technikwissenschaften werde die Selbstwahrnehmung immer wieder verändert und gebe Anlaß, die menschliche Identität neu zu konstruieren.⁸⁰⁸ Die Versuche, die Grenzen des Körpers zu überschreiten, stellen für Koch keine Abschaffung des Körpers dar, sondern nur die Freiheit, ihn in andere Verweisungs- und Erfahrungszusammenhänge zu stellen.⁸⁰⁹ Auch Angerer ist dieser Ansicht, wenn sie sagt, daß es weniger um ein Verschwinden des Körpers im Cyberspace geht, als um eine neue Bezüglichkeit. Statt eines Verschwindens findet sie vielmehr eine Durchdringung von Cyberspace und realem Körper: „Die Obsession mit allem, was den Körper ausmacht, zeigt sich beim ersten Blick in die Welt des Cyberspace: Cybersex, Porno im Netz, Cyber-Partnerschaften, das sind die Themen oder Absichten, die die Netz-User/innen beschäftigen und verfolgen.“⁸¹⁰

Die These, daß auf die virtuellen Möglichkeiten mit einer Überbetonung des Körperlichen reagiert wird, vertreten auch andere AutorInnen:

Gabriele Klein sieht die Antwort der bürgerlichen Alltagskultur auf die Annäherung von Mensch und Maschine in Lebensreform-, Körperkultur- und Ausdruckstanzbewegung, die dem Körper als Mysterium der Natur begriffen und sich auf lebensphilosophische Schriften stützten.

„Hatte schon das aufkommende bürgerliche Denken im 18. Jahrhundert den Körper als Ort des Natürlichen, Authentischen (...) stilisiert, verstehen die technikfeindlichen Bewegungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts den Körper als das entscheidende Instrument des Widerstandes gegen Technisierung und Maschinisierung. Er avanciert zur einzig wirklichen Verankerung in der Welt.“⁸¹¹

In diesem Zusammenhang weist sie auch darauf hin, daß die nachmoderne Paradoxie von Körperabwertung und Körperaufwertung mit Verschiebungen der sozialen Orte des Körpers korrespondiere. Statt Körperkraft im Beruf werde jetzt dessen museale

⁸⁰⁶ vgl. ebd., S. 161

⁸⁰⁷ Anm.: Die Autorin erläutert, daß ein Bewegen in virtuellen Welten ohne physischen Körper gar nicht möglich sei, erst durch körperliche Aktionen wie die Benutzung eines Daten-Handschuhs oder Daten-Helms sei das Agieren im virtuellen Raum möglich. Die Körpererfahrungen der real erlebten Welt seien beim Betreten der virtuellen allerdings wenig brauchbar, da man dort z. B. durch Wände gehen könne. vgl. ebd., S. 161f

⁸⁰⁸ vgl. ebd., S. 161

⁸⁰⁹ vgl. ebd., S. 162

⁸¹⁰ Marie-Luise Angerer (2000), S. 46

Konservierung von Jugendlichkeit im Freizeitbereich betrieben. Die Inszenierung des Körpers werde gezielt eingesetzt zur sozialen Positionierung⁸¹².

Auch Christine Lahr sieht einen kausalen Zusammenhang zwischen dem materiellen Verschwinden des Körpers im Datenraum auf der einen Seite und dem Modellieren am perfekten Körper auf der anderen.⁸¹³ Und Angerer sieht kurz und prägnant „Fitness“ als angewendetes Mittel im Kampf gegen elektronische Medien.⁸¹⁴ Florian Rötzer erkennt nicht in der Vergeistigung, sondern im extremen Körperkult die Reaktion auf die Verunsicherung durch die zunehmende Virtualisierung des Körpers:

„Immer dann, (...) wenn etwas bislang Selbstverständliches sich auflöst, (...) kommt es zu einer heftigen Überbewertung (...). Plötzlich ist nicht mehr der Geist, der heute mehr und mehr als ein Effekt des Gehirns (...) gilt, dasjenige, was man anstrebt und was das existentiell Menschliche ist, sondern der Körper oder das Fleisch wird zum Mysterium, zur einzigen Verankerung in der Wirklichkeit (...).“⁸¹⁵

Die Wiener AktionskünstlerInnen, die massiv Körper und Materialien in Szene gesetzt hätten, führt Rötzer als Argument für seine These an.⁸¹⁶ Am deutlichsten sei das Thema Körper in Hermann Nitschs Mysterienspielen behandelt worden.⁸¹⁷ Der Körperkult breite sich explosiv aus, propagiere den häufigen Wechsel zwischen Körperbildern und begünstige die Modellierung. Rötzer denkt hier an plastische Chirurgie nach modischem Schönheitsideal. Gleichzeitig werde der Körperkult aber auch von rationalitäts- und zivilisationskritischen Stimmungen gefördert, die in Natürlichkeit und Gesundheit die einzige Lösung sähen.⁸¹⁸

In Ute Zieglers Analyse erweist sich die Angst vor der physischen Auflösung indes als unbegründet:

„Was sich im Gebrauch technischer Medien auflöst, ist nicht der Körper, sondern sein historisch bestimmter Begriff. Die Rede vom ‚Verschwinden des Körpers‘ bezieht sich also nicht auf ein wirkliches Verschwinden des Körpers selbst, sondern auf das historisch bestimmte Selbstbild und dessen Veränderungen durch die Erfindung technischer Medien. Geschichte und Überlieferung ist das, was die jeweils zur Verfügung stehenden Formen von Gedächtnissen, so etwa Bildgedächtnisse und Schriftgedächtnisse, überliefert haben. (...) So wie der voralphabetische Körper sich durch das Medium Schrift erweitert und zum alphabetischen Körperselbstbild gestaltet, so erweitert und gestaltet sich der alphabetische Körper durch die Erfindung von technischen Medien zum technomediale Körper.“⁸¹⁹

⁸¹¹ Gabriele Klein, S. 40. Anm.: Diesen Ansatz vertritt auch Lassnig und überträgt ihn ganz wörtlich in die Bildebene in der ANKERZEICHNUNG.

⁸¹² vgl. ebd., S. 40

⁸¹³ vgl. Christin Lahr, S. 9

⁸¹⁴ vgl. Marie-Luise Angerer (2000), S. 64f

⁸¹⁵ Florian Rötzer: Die Zukunft des Körpers. In: Kunstforum International. Bd. 132. November – Januar 1996. Ruppichterth (1996), S. 68

⁸¹⁶ Anm.: Rötzer vermischt damit das gesellschaftliche Phänomen mit einer kunsthistorischen Beobachtung. Dieser Ansicht schließt sich Vincenzo Trione an. vgl.: Vincenzo Trione, S. 612

⁸¹⁷ vgl. Florian Rötzer: Der virtuelle Körper. In: Kunstforum International, Bd. 133, Februar – April. Ruppichterth (1996), S. 57ff

⁸¹⁸ vgl. Florian Rötzer: Die Zukunft des Körpers, S. 55

⁸¹⁹ Ute Ziegler (1994), S. 47. Dieser Ansicht ist auch Rainer Funke. vgl. Rainer Funke, o. P.

Ist die eine große Angst das Verschwinden des überflüssig gewordenen Körpers im Cyberspace, so ist die andere die Auflösung der eigenen Identität durch die Möglichkeit, sein eigenes Ich beliebig zu konstruieren.

„Wer bin ich, wenn ich nicht nur fähig bin, zu mehreren Zeiten an mehreren Orten zu sein, sondern dies auch noch in mehreren Identitäten: als Mann, als Frau (...) alt, jung, (...) als Mensch, Tier, Pflanze oder unbelebtes Objekt (...) oder als Abbild einer Gottheit selbst.“⁸²⁰

Die Vorstellung der Dissoziation durch virtuelle Existenzen teilt auch Günter Metken, der das 20. Jahrhundert auch auf Grund der Psychoanalyse von Ich-Teilung und -Verdoppelung durchzogen sieht. Als „unrettbar“ bezeichnet er den Begriff vom Ich als unabhängiger Einheit, da durch das Internet die Überwindung der Körperschranken, des Geschlechts, Alters und der Persönlichkeiten möglich geworden sei.⁸²¹

Das Argument, daß die vielen möglichen Identitäten, die man dann annehmen kann, die eigene tatsächliche Identität zerstören könnte, entkräftet Funke mit einem Vergleich, der zeigt, daß unsere Identität sowieso nur ein Konstrukt ist: Wenn wir von unserem eigenen Spiegelbild enttäuscht seien, weil es unseren Vorstellungen nicht entspreche, würden wir unsere Enttäuschung Stück für Stück durch partielle Identität ersetzen, indem wir unser Äußeres durch Sport, Friseur oder plastische Chirurgie verändern, indem wir einen schmeichelnderen Spiegel kaufen, indem wir andere davon überzeugen, daß das, was wir sehen, genau richtig ist, oder indem wir das Spiegelbild einfach ignorieren und uns ein schöneres zurechtträumen.⁸²² Diese verschiedenen Spiegelbilder seien schon eine Art Virtualität, so Funke. Und die gebe es nicht nur in bezug auf die eigene Person, sondern auch in bezug auf die Gesellschaft. Dazu führt er Michel Foucaults „Heterotopen“ an⁸²³, mit denen Orte gemeint sind, die innerhalb unserer Gesellschaft anders funktionieren als die Gesellschaft selbst. Foucault nennt als Beispiele Sanatorien, psychiatrische Kliniken, Gefängnisse, Bordelle oder Klöster.⁸²⁴ Ähnlich sieht es auch Bice Curiger, der es „im Spannungsfeld von Kunst und Bewusstsein“ offensichtlich findet, daß „die medial geprägte Gesellschaft kontinuierlich Hyperrealitäten erzeugt.“ Das komme ihm so vor, als hätte sich Dalís „paranoisch-kritische Methode“ längst „als omnipräsentes kollektives Halluzinationsritual eingebürgert“⁸²⁵, denn ähnlich wie Lacan sei Dali davon ausgegangen,

⁸²⁰ Robert Jacobson o. J., hier zitiert nach Florian Rötzer: Der virtuelle Körper, S. 57

⁸²¹ vgl. Günter Metken: Die Sterne zählt man nicht. Panorama der Künste am Rhein. In: Armin Zweite, Doris Krystof und Reinhard Spieler, S. 21

⁸²² vgl. Rainer Funke, o. P.

⁸²³ vgl. Michel Foucault: Andere Räume. In: Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, Leipzig (1990), S.34ff

⁸²⁴ vgl. Rainer Funke, o. P.

⁸²⁵ Bice Curiger: Kommandopult zur Wirklichkeit. In: Bice Curiger und Christoph Heinrich: Hypermental. Wahnhafte Wirklichkeit 1950-2000 von Salvador Dali bis Jeff Koons. Katalog zur Ausstellung im Kunsthaus Zürich vom 17.11.2000 bis 21.1.2001 und in der Hamburger Kunsthalle vom 16.2.2001 bis 6.5.2001. S. 10

daß das „Wahnsystem als raum-zeitliches Totum latent bereits existiert und durch die paranoischen Fähigkeiten nur aktualisiert wird.“⁸²⁶ Die Surrealisten hätten so bereits die Existenz einer psychischen Realität in Kontrast zu einem zu eng gewordenen rationalen Wirklichkeitsbegriff propagiert.⁸²⁷

Es gebe keinen Grund, sich vordem Paralleluniversen des Cyberspace zu fürchten, denn in unserer Realität gingen wir bereits mit einer Vielzahl von Paralleluniversen um.

Ein Bild unter Bildern – der feministische Körperdiskurs und die Zerstückelung des Körpers

Feministischen Wissenschaften gilt der Körper als eines der herausragendsten Themen der Auseinandersetzungen um die Geschlechterdifferenz.⁸²⁸ Körpertheoretikerinnen wie z. B. Barbara Duden, Gesa Lindemann, Elisabeth List, Farideh Akashe-Böhme, die von der Leibphilosophie und Ethnomethodologie inspiriert sind, unterscheiden dabei zwischen dem Körper als Bild, der als äußerlich, objektiviert, zerstückelt, passiv und instrumentalisiert charakterisiert wird, und dem Leib, womit der lebendige, sinnlich erfahrbare, ganzheitliche Körper gemeint ist.⁸²⁹ Während der Körper für die einen der quasi-natürliche, ganzheitliche Garant von Identität oder Differenzen ist, sieht eine andere Gruppe feministischer Wissenschaftlerinnen den Körper als „Zeichenfläche, auf die sich kulturelle Einschreibungen eintragen, und als Effekt diskursiv hervorgebrachter kultureller Konstruktionen“⁸³⁰ und stellen die Behauptung eines ahistorischen natürlichen unveränderlichen Körpers in Frage.⁸³¹ Wichtig ist dabei auch die Beleuchtung des Körpers als physischer Raum der Erfahrung⁸³² und gleichzeitigem Objekt, als „Bild unter Bildern.“⁸³³

Auch der feministische Körperdiskurs hat eine eigene Geschichte:

Mit dem Auftreten der 68er Bewegung, der Frauen- und Ökologiebewegung in den 70er Jahren trat der Körper als „Schlachtfeld“ in Erscheinung.⁸³⁴ Diskutiert wurden patriarchalisches Rollenverständnis, der § 218, neue sexuelle Freiheit usw.

⁸²⁶ ebd., S. 11

⁸²⁷ vgl. ebd., S. 11

⁸²⁸ vgl. Julika Funk und Cornelia Brück, S. 7

⁸²⁹ vgl. Sabine Barz u. a.: Körperbilder – KörperPolitiken. In: kea. Zeitschrift für Kulturwissenschaften. Nr.11, Bremen (1998), S. 3

⁸³⁰ Julika Funk und Cornelia Brück, S. 7

⁸³¹ vgl. Sabine Barz u. a., S. 3

⁸³² vgl. Julika Funk und Cornelia Brück, S. 8

⁸³³ Birgit Erdle: Der phantasmatische und der decouverte weibliche Körper. Zwei Paradigmen der Kulturation. In: Feministische Studien, H. 2 (1991), S. 65

⁸³⁴ vgl. Marie-Luise Angerer (2000), S. 64

Ende der 70er Jahre mit der allmählichen Entwicklung der Virtualität geriet nach Gabriele Klein das Konzept des Naturkörpers in die Kritik, das nun als historisches, in bestimmten sozialen Kontexten entstandenes Konstrukt verstanden wurde. Die Geschlechterforschung, die das scheinbar naturgegebene Verhältnis von Körper und Geschlecht radikal infrage gestellt habe, führte in den gender studies und queer studies zu Fragen nach der Determinierung des Menschen durch das biologische Geschlecht.⁸³⁵ Wenige Jahre später habe diese Diskussion dann auch die Kunstgeschichte erreicht, als Sigrid Schade 1986 in Wien als Wunschbild feministischer Kunstgeschichte den Mythos des ganzen Körpers problematisiert habe, den sie als Folie für eine Pornografiekritik und feministische Kritik der zeitgenössischen Kunst ansah.⁸³⁶ Seit dieser Zeit, so Sabine Barz, sei der Körper zum Hauptgegenstand einer feministisch-wissenschaftlichen Auseinandersetzung geworden. Die Schlüsselwörter, die sie nennt, unterscheiden sich wenig von denen des allgemeinen Körperdiskurses. Es geht um das Verschwinden des Körpers, die neue Leiblichkeit, den Körper als natürlichen Garanten für Identität, den Körper als Effekt diskursiver Praktiken, den Körper als Schlachtfeld von Reproduktionstechnologie, und um Cyborgrealität als feministischer Utopie.⁸³⁷ Eine grundlegende Revision haben die feministischen Körperkonzepte laut Barz in den 90er Jahren durch die Bücher Judith Butlers erfahren, die im deutschsprachigen Raum sehr kontrovers diskutiert worden seien.⁸³⁸

Die ‚Aufsplitterung der Identität‘ und die ‚Zerstückelung vom Körper‘, die in seiner Auflösung kulminiert, sind Aspekte des gleichen Phänomens: der Angst vor dem Verschwinden des Ich. Die feministische Forschung hat sich mit diesem Aspekt besonders intensiv beschäftigt, da es traditionell Frauenkörper sind, die in der modernen Kunst zerstückelt dargestellt werden und zwar – nicht immer, aber meistens – von männlichen Künstlern. Sind diese Darstellungen nun rein ästhetisch zu sehen als die ästhetische Neuorganisation einer Form, die zufällig ein weiblicher Körper ist, oder steckt dahinter ein aggressiver Akt, der Wunsch, den realen Körper zu zerstören? Diese Frage soll an zwei Aufsätzen von Sigrid Schade und Silvia Eiblmayr erläutert werden.

⁸³⁵ vgl. Gabriele Klein, S. 40

⁸³⁶ vgl. Silke Wenk: Mythen von Autorenschaft und Weiblichkeit. In: Kathrin Hoffmann-Curtius und Silke Wenk (Hrsg.): Mythen von Autorenschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert. Marburg (1997), S. 16.

Anm.: Maria Lassnig wird in diesem Buch gänzlich übergangen.

⁸³⁷ vgl. Sabine Barz u. a., S. 1

⁸³⁸ Anm.: Die Autorin spielt an auf Judith Butlers „Das Unbehagen der Geschlechter“ (1991) und „Körper von Gewicht“ (1995). Marie-Luise Angerer, die sich mit den Thesen Butlers intensiv auseinandergesetzt hat, analysiert in ihrem Essay z. B. die Unterscheidung als Thema der emanzipatorischen Diskussion in den siebziger Jahren und dem Körper heute als unbekannte Größe in einer von Männern geführten technopolitischen Diskussion. vgl. Marie-Luise Angerer: Medienbilder-Körperbilder. Oder von Valie Export zu Orlan. In: 8. Österreichischer Kunsthistorikertag der Donau-Universität vom 26.-29.10.1995. Vergangenheit in der Gegenwart – Gegenwart in der Kunstgeschichte? Krems / Stein (1995), S. 103-107. vgl. auch Sabine Barz u. a., S. 3

Laut Marie-Luise Syring änderte sich das Bild vom Menschen seit Ende der sechziger Jahre die Faszination für den Existentialismus nachließ und verstärkt Kritik an marxistischer Doktrin laut wurden.⁸³⁹ Die wichtigsten Theorien zu dieser Entwicklung stammten von Jacques Lacan und Michel Foucault.⁸⁴⁰

So geht auch der Begriff vom zerstückelten Körper, auf den sich Dietmar Kamper bezieht, zurück auf einen 1949 geschriebenen⁸⁴¹ und 1973 veröffentlichten Aufsatz von Jacques Lacan, der in den siebziger Jahren der meistzitiert Texte im Dialog über Kunst und Psychoanalyse in Frankreich war.⁸⁴² Dieser Essay besagt, daß ein Kind zwischen dem 6. und 18. Monat im sogenannten ‚Spiegelstadium‘ seinen Körper im Spiegel erkennt, was neben Freude tiefsitzende Ängste der Hilflosigkeit und des drohenden Mutterverlustes zur Folge habe.⁸⁴³ Er zeige auf, so Sabine Barz, daß die Ganzheit des Körper(bildes) immer nur eine imaginierte, eine einge**ildete** sei [Hervorhebung durch Barz], da das Subjekt sich erst mit einem im Spiegel als vollständig und einheitlich wahrgenommenen Körperbild identifiziere und konstituiere. Körperbilder könnten gerade nicht als illusorischer Garant für die Ganzheit des Subjekts und die Natürlichkeit bestimmter körperlicher Normen genommen werden.⁸⁴⁴

Das Selbsterkenntnis des Bewußtseins bezeichnet Kamper mit ‚Zerstückelung‘. Dadurch wird die Frage aufgeworfen, was denn im Gegensatz dazu unter einem ‚ganzen Körper‘ zu verstehen ist. Lacans These weitergedacht, ist der Mensch nur dann ein ganzer Körper, wenn er seiner selbst nicht bewußt ist, das hieße vor dem sechsten Lebensmonat bzw. menscheitsgeschichtlich gesehen im Stadium vor dem menschlichen Bewußtsein. Demnach wäre die Zerstückelung unser natürlicher Zustand. Dem Gedanken schließt sich Helmut Plessner an, der ausführt, unsere Situation könne man an den beiden Bezeichnungen ‚Körper-Sein‘ und ‚Leib-Haben‘ ablesen. Entweder nehme man das Körper-Sein bewußtlos hin, oder man habe den Körper als fremdes Instrument.⁸⁴⁵ Das theoretische Gegenstück zu Lacans Zerstückelung, das in der Kunst Lassnigs Ansatz vom ganzheitlichen Empfinden sein könnte, sieht Kamper in der imaginierten Ganzheit des

⁸³⁹ Anm.: Syring versteht unter Existentialismus die Auslieferung des Menschen an die Bedingungen seiner Zeit und die Absurdität seiner sinnlosen Existenz. Von der ‚marxistischen Doktrin‘ nennt sie den historischen Materialismus, der besagt, daß der Mensch prädeterminiert und nur scheinbar einem vernünftigen Geschichtsverlauf unterworfen sei. vgl. Marie-Luise Syring, S. 38

⁸⁴⁰ vgl. ebd., S. 38

⁸⁴¹ vgl. Doris Krystof: John Armleder. In: Armin Zweite, Doris Krystof und Reinhard Spieler, S. 88

⁸⁴² vgl. Marie-Luise Syring, S. 42

⁸⁴³ vgl. Dietmar Kamper: Das Phantasma vom ganzen und zerstückelten Körper, S. 127. Siehe auch: Marie-Luise Syring, S. 42

⁸⁴⁴ vgl. Sabine Barz u. a., S. 2

⁸⁴⁵ vgl. Rudolf zur Lippe: Am eigenen Leibe. In: Dietmar Kamper und Christoph Wulf, S. 35

Körperschemas, wie es sich zum Beispiel bei der Wahrnehmung von Phantomgliedern äußert, auf die im Kapitel über Hermann Schmitz ausführlich eingegangen werden wird.⁸⁴⁶

Sigrid Schade kritisiert in ihrem Essay die in der Einleitung angedeutete moralisch argumentierende Abwehr fragmentierter Körperbilder von Teilen der feministischen Theoriebildung.⁸⁴⁷ Dabei stellt sie zunächst einige gängige Thesen über zerstückelte Körper, und damit ist in diesem Kapitel immer ausschließlich die Abbildung des Körpers in der Kunst gemeint, zusammen:

Ein Torso oder ein unkörperliches Fragment, so Schade, könne zum einen das Ergebnis einer Zerstörung z. B. durch die Zeit, die Witterung oder durch politisch oder religiös motivierte Bilderstürmer sein. Möglich sei aber auch eine künstliche Zufügung oder Absicht des Fragmentarischen wie z. B. bei Ruinen in der Romantik oder Parklandschaften des 16. - 18. Jahrhunderts. Auch wenn der erste Entwurf bereits vollkommen sei, könne man zwar vom unvollendeten, aber nicht vom zerstörten Kunstwerk sprechen. Als Beispiele nennt sie hier die Zeichnungen Michelangelos (1475-1564), Rembrandts, Goyas (1746 – 1828) und Auguste Rodins (1840 – 1917). Eine weitere Begründung für Fragmentierung gibt Schade mit dem Hinweis auf die „Aufkündigung eines Herrschaftsanspruches“. Der Körper werde fragmentarisch dargestellt, da man nicht wisse, wie ein einheitliches Ganzes aussehen solle.⁸⁴⁸ Schließlich könne ein Fragment auch als pars pro toto eingesetzt werden, wie es schon in den symbolischen Figuren der christlichen Ikonographie vorkomme, wenn z. B. ein Auge für Gott stehe.⁸⁴⁹

In der zeitgenössischen Lyrik ist Fragmentarismus ein beherrschendes stilistisches und inhaltliches Prinzip.⁸⁵⁰ Laut Hugo Friedrich lautet eine Fundamentalansicht moderner Ästhetik, daß das Fragment das Hochzeichen der Idee sei, das Symbol nahender Vollkommenheit.⁸⁵¹ Es sei die höchstmögliche künstlerische Vergegenwärtigung des Unsichtbaren im Sichtbaren und zeige die Überlegenheit des Unsichtbaren und Unzulänglichkeit des Sichtbaren an.⁸⁵² Wenn man sich vergegenwärtigt, was sich durch die Aussparungen in den Selbstportraits Maria Lassnigs vermittelt, erscheint diese Formulierung wie ein Programm.

Georgy Kepes dagegen erklärt die Vorliebe der Moderne für das Fragment ontologisch aus dem historischen Zusammenhang. Nach dem ersten Weltkrieg hätten die Künstler den

⁸⁴⁶ vgl. Dietmar Kamper: Das Phantasma vom ganzen und zerstückelten Körper, S. 131

⁸⁴⁷ vgl. Sigrid Schade (1987). S. 239

⁸⁴⁸ Anm.: Schade verweist hier auf Adornos Begriff der „produktiven Nichtbesitzbarkeit“, vgl. Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie, Gesammelte Werke Gr. 7, F.a.M. (1970), S. 265ff.

⁸⁴⁹ vgl. Sigrid Schade (1987). S. 240f

⁸⁵⁰ vgl. Hugo Friedrich, S. 22

⁸⁵¹ vgl. ebd., S. 117

Glauben an den Sinn des eigenen Lebens verloren und zerstörten deshalb alles, was auch nur im kleinsten Kern sinnvollen Zusammenhang hatte. Sie griffen die Sinnstruktur der Kunst an und verwendeten Fragmente als bildnerisches Rohmaterial, „und die zufällige Ansammlung beziehungsloser, fragmentarischer Bedeutungsträger ehemals sinnvoller Bilder enthüllte eine unerwartete Ausdruckskraft.“⁸⁵³

Sigrid Schade hebt ein wichtiges Charakteristikum dieser Fragmentkonzepte hervor, das auch erklären könnte, wie die Bilder Maria Lassnigs immer noch derartig verstörend wirken:

„Ein wesentlicher Zug fragmentarischer Bilder – nicht aber es pars pro toto - ist, daß sie den Spiegelbezug verweigern und Identifikationswünsche zumindest stören, wenn nicht ignorieren. Denn ein Spiegelbild muß „ganz“ sein, um dem betrachtenden Subjekt seine eigene vermeintliche Intaktheit zu garantieren. Wird vom Bild erwartet, daß es Spiegelbild sein sollte, können Fragmentierungen nur als Verletzungen und Destruktionen wahrgenommen werden.“⁸⁵⁴

Die Zerstückelung des Individuums ist nach Schade gleichzeitig konstitutiv und bedrohlich. Um sich selbst als Individuum zu begreifen, muß man einsehen, daß man etwas anderes ist als die anderen, genau wie schon das Kind im Lacanschen Spiegelstadium die Symbiose mit seiner Mutter zerstückeln muß, um sich als Ich zu definieren. Neben der Lösung von der Mutter nennt Schade noch die symbolische Zuordnung des Geschlechts (ich weiß erst, daß ich eine Frau bin, wenn ich weiß, daß Männer etwas anderes sind) als konstitutive Zerstückelung. „Die kontinuierliche Fixierung einer imaginären Identität basiert auf der Verdrängung dieser Schnitte“⁸⁵⁵ und wenn diese Trennungen bewußt gemacht werden, wie es z. B. in der Kunst durch die Darstellung zerstückelter Körpereinheiten geschieht, erzeugt das Ablehnung und Ängste. Es liegt nahe, darin einen Akt der Gewalt zu vermuten, aber Schade erläutert, die zerstückelten Körper seien keine Gewaltphantasien, sondern lediglich die Verweigerung, alte Kategorien und Rollenmuster zu übernehmen. Denn, so ihr Argument, würden Künstlerinnen Frauenkörper unversehrt darstellen als Liegende, Mutter, Heilige, Hure usw. würden sie viel mehr patriarchalischen Gesetzen folgen, als wenn sie sie fragmentarisch darstellen und die Ganzheit als Diktat nicht akzeptieren. In diesem Zusammenhang kritisiert sie Judy Chicagos Vulva-Teller von 1974-79, die die reaktionärste Tradition patriarchalischer Symbolik in Weiblichkeitsdarstellungen aufgriffen.⁸⁵⁶

Das leuchtet zwar ein, trifft aber zum einen doch nur auf Künstlerinnen zu, denn warum sollten sich Künstler patriarchalischen Mustern verweigern? Darüberhinaus stand auch die

⁸⁵² Hugo Friedrich, S. 198

⁸⁵³ Georgy Kepes, S. 175

⁸⁵⁴ Sigrid Schade (1987). S. 242

⁸⁵⁵ ebd., S. 246

⁸⁵⁶ vgl. ebd., S. 257

Zerstückelung zu der Zeit, als Schades Essay publiziert wurde (1987), bereits in einer langen Tradition. Merkwürdigerweise kommt Schade auch auf diese Tradition zu sprechen, ohne darin aber einen Widerspruch zu ihrem Argument zu sehen. Sie zeigt die Zerstückelung des Körpers am Proportions- und Anatomiestudien auf. Dürer zum Beispiel habe einen ganzen Körper produziert, indem er ihn erst in ein Raster von senkrechten und waagerechten Schnitten zerteilt und ihn dann aufs Papier übertragen habe.⁸⁵⁷

Im 20. Jahrhundert hätten, so Schade, die Erkenntnisse Freuds allen deutlich machen müssen, daß die Vorstellungen des ‚ganzen‘ und des ‚zerstückelten‘ Körpers ein Teil der imaginierten Intaktheit des Subjektes sind und zur Konstituierung⁸⁵⁸ des Ichs zwingend dazugehören. Aber es kam anders:

„Die allgemeine Ablehnung und Verdrängung der Freudschen Theorien ist eben selbst als ein Effekt der narzißtischen Kränkungen zu verstehen, deren Funktionen er zu analysieren begonnen hatte, und die schließlich in den kollektiven Machtphantasmen eines totalitären Systems kanalisiert wurden.“⁸⁵⁹

Allein die künstlerische Avantgarde, besonders die Surrealisten hätten sich mit der Psychoanalyse auseinandergesetzt.⁸⁶⁰ Und hier finden sich auch gehäuft zerstückelte, torsohafte, organlose oder beliebig synthetisierte Körperbilder.⁸⁶¹ Man könnte sagen, durch Freuds Thesen mußte der Herrschaftsanspruch, den Menschen als Ganzes darstellen zu können, aufgegeben werden und die ästhetische Form, die diese Erkenntnis transportieren konnte, war die Zerstückelung des unversehrten Körperschemas.

Bellmer zum Beispiel, verwende Formen, die Erinnerungsspuren an männliche und weibliche Körper aufwiesen, in neuen, nicht in der symbolischen Ordnung festgelegten

⁸⁵⁷ vgl. ebd., S. 247ff

⁸⁵⁸ Anm.: Natürlich gehören zur Identitätsbildung noch andere Faktoren als nur das Körperschema. David Riesman hat sich zum Beispiel mit den sozialen und politischen Faktoren der Konstituierung des Ichs auf eine Gesellschaft bezogen beschäftigt, die im Rahmen dieser Arbeit nur als kurzer Ausblick angesprochen werden kann. Vereinfacht könnte man sagen, daß sein Thema der ‚Charakter‘ einer Gesellschaft ist. Er unterscheidet drei Charaktertypen oder soziale Verhaltenskonstanten: Die traditionsgeleitete Gesellschaft, so Riesman, präge das Einzelindividuum durch überkommene, sehr konkrete, oft kasuistische soziale Werte. Diese Werte würden durchgesetzte durch institutionelle Veräußerlichungen in Sitte, Brauchtum und Zeremoniell. Die innengeleitete Gesellschaft determiniere das Individuum durch eine persönliche, verinnerlichte Werthaltung prinzipieller Art, die dem dynamischen Wechsel der sozialen Situationen gegenüber abstrakt anwendbar sei. Und die außengeleitete Gesellschaft schließlich orientiere sich nach einem Maßstab, den Riesman mit die „anderen“ umschreibt (S. 12f). Er unterscheidet den innengeleiteten Menschen, der einen moralischen Kompaß in sich trage, vom außengeleiteten Menschen, der sich nach der öffentlichen Meinung richte (S.13). vgl. David Riesman: *The Lonely Crowd. A Study of the Changing American Character*. New Haven (1950). Hier zitiert aus der deutschen Übersetzung von Renate Rausch: *Die einsame Masse. Eine Untersuchung der Wandlungen des amerikanischen Charakters. Mit einer Einführung in die deutsche Ausgabe von Helmut Schelsky*. Darmstadt, Berlin-Frohnau, Neuwied am Rhein (1956).

⁸⁵⁹ Sigrid Schade (1987). S. 250f

⁸⁶⁰ vgl. ebd., S. 251

⁸⁶¹ vgl. ebd., S. 239

Zusammenhängen, die auf eine geschlechtliche Zuordnung verzichteten.⁸⁶² In dieser Tradition könnte man auch die zwittrigen Selbstportraits Maria Lassnigs sehen.

Fast fünfzehn Jahre später erscheint ein Essay von Silvia Eiblmayr, die das Thema aus einem anderen Blickwinkel beleuchtet. Sie versteht die Zerstörung des weiblichen Körpers in der Kunst als Zerstörung des Bildes an sich. Damit wendet sie sich gegen die konservative und marxistische Kritik an der Moderne, die der Kunst vorwerfe, sie habe in zersetzender Absicht das Menschenbild, das humanistische Ideal vom Menschen zerstört. Diese Kritik, gegen die Eiblmayr in ihrem Essay argumentiert, verurteile auch die Verzerrungen durch freies Assoziieren und die Aufgabe der Zentralperspektive ebenso wie den Surrealismus und die Psychoanalyse.⁸⁶³

Zwei Fragen bestimmen Eiblmayrs Untersuchung: Welche ästhetischen und kunsttheoretischen Kriterien lassen sich für die Repräsentation des weiblichen Körpers in der Kunst des 20. Jahrhunderts definieren? Und gibt es Unterschiede in den Weiblichkeitsinszenierungen der Männer im Vergleich zu den Selbst-Inszenierungen der Frauen, und wie stellt sich diese Differenz unter formalen Kriterien dar?⁸⁶⁴ Im 20. Jahrhundert, so Eiblmayr, seien die Künstlerinnen zum ersten Mal in größerer Zahl vertreten und widmeten sich vorrangig der Auseinandersetzung mit der eigenen Person, sprich dem eigenen Körper, sowie dem Bild und Abbild der Frau in Fremd- und Selbstinszenierung.⁸⁶⁵ Ein vorherrschendes Moment in der Kunst des 20. Jahrhunderts sei die Tendenz zur Destruktion und Auflösung des menschlichen Körpers. Eiblmayr: „Diese ‚Ästhetik der Zerstörung‘ weist auf ein Paradigma der Moderne: die tendenzielle oder reale Zerstörung des Bildes selbst, die in der Mitte unseres Jahrhunderts im Kontext der Malerei vollzogen wurde.“⁸⁶⁶ Der menschliche und vor allem weibliche Körper sei strukturell mit dem Bild selbst verbunden. Eine Körperzerstörung bedeute auch die Zerstörung des Bildes an sich.⁸⁶⁷ Diese Gleichsetzung von Bild und Körper findet Eiblmayr in den „hybriden Mischformen des Wiener Aktionismus“ und anderen aktionistischen Verfahren zur Auflösung des Staffelmildes.⁸⁶⁸ Man könnte hier auf die Schmerz-Performances der 70er Jahre verweisen oder auch auf die Körperkunst Orlans. Auf beides wird im folgenden Kapitel über das Verschwinden des Körpers in der Kunst ausführlicher eingegangen. Maria

⁸⁶² Anm.: Damit argumentiert Schade gegen die landläufige Meinung, Bellmers zerstückelte Körper offenbarten Visionen frauenfeindlicher Perversion, wie sie zum Beispiel von Norman Bryson vertreten wird. vgl. Norman Bryson, S. 15 und vgl. Sigrid Schade (1987). S. 251

⁸⁶³ vgl. Silvia Eiblmayr (1993), S. 53

⁸⁶⁴ vgl. ebd., S. 197

⁸⁶⁵ vgl. ebd., S. 9

⁸⁶⁶ ebd., S. 9

⁸⁶⁷ ebd., S. 9

⁸⁶⁸ ebd., S. 10

Lassnig bildet hierzu eine Gegenposition, da sie zwar ihren eigenen Körper thematisiert und mit ihm als Instrument arbeitet, ihn aber entgegen aller Fehlinterpretationen nicht zerstückelt, sondern „Bruckstückhaftigkeit von Seinserfahrungen des ganzen eigenen Ichs“⁸⁶⁹ darstellt. Außerdem arbeitet sie im traditionellen Bereich des Tafelbildes, gehört nicht in den Kontext der ‚postmodernen BilderstürmerInnen‘.⁸⁷⁰

Wie schon Sigrid Schade verweist auch Eiblmayr auf den Surrealismus, wenn sie sagt, die destruktiven Inszenierungen des weiblichen Körpers im Surrealismus deuteten bereits die tendenzielle Vorwegnahme der Zerstörung des Bildes als symbolische Form an. Der imaginäre weibliche Körper sei zum Instrument des männlichen Künstlers und seines avantgardistischen Kunstausdrucks geworden, mit dem er die konventionellen Formen von Wahrnehmung und Darstellung überwunden habe.⁸⁷¹ Weiterhin knüpft sie lose an Adornos ‚Aufgabe des Herrschaftsanspruchs‘ an, um die Zerstückelung des Körpers in der Kunst zu erklären:

„Die entscheidende Bedeutung der aktionistischen Inszenierung des Körpers liegt m. E. in der Inszenierung der Unmöglichkeit [Hervorhebung durch Eiblmayr], dem Menschen einen souveränen und autonomen Körper sowie einen autonomen Subjektstatus zuzuschreiben. In der Inszenierung als Bild, zu dem der eigene (oder fremde) Körper erklärt wird, offenbart sich die fundamentale Spaltung des Subjekts, eine Spaltung, die gerade im Körper manifestiert wird: das ‚ich ist ein Anderer‘ (Rimbaud).“⁸⁷²

Hier widerspricht Eiblmayr ihrer eigenen These, denn sie ging davon aus, nicht die Zerstörung des Körpers im Bild sei moralisch besetzt, sondern die Zerstörung des Bildes selbst. Die Zerstörung des Körpers in der Performance erklärt sie nun aber moralisch, und fällt somit auf die Kunst herein, denn der Körper in der Performance ist ja auch nur als künstlerische Repräsentanz zu sehen, nicht als realistischer Körper und schon gar nicht als Individuum, als tatsächliches Ich des Künstlers. Und ihr Irrtum besteht auch in der folgenden Argumentation fort: Der weibliche Körper, so Eiblmayr, verliere seine dominante ikonographische Präsenz in den Arbeiten der Männer, der männliche Körper, sprich die Figur des Künstlers, erscheine wieder auf der Bühne, und der reale weibliche Körper tauche in den Selbstinszenierungen der Künstlerinnen auf⁸⁷³. Daß in der aktuellen Kunst der weibliche Körper weniger oft dargestellt wird als früher und die männlichen

⁸⁶⁹ Thomas Deecke: Laudatio anlässlich der Verleihung des Roswitha-Haftmann-Preises an Maria Lassnig im Kunsthaus Zürich am 14.3.2002. Unveröffentlichtes Manuskript, S. 5

⁸⁷⁰ Anm.: Lassnig glaubt, daß die Malerei mit ihr „aussterben“ werde. vgl. Kristian Sotriffer (1997), S. 161. Tatsächlich zeigt sich aber gerade in letzter Zeit wieder ein vermehrtes Interesse an Malerei. Allein in diesem Jahr thematisieren folgende Ausstellungen das Tafelbild: Es gibt kein letztes Bild – Malerei nach 1968. Museum für Gegenwartskunst in Basel, 26.5. – 8.9.2002. Nach der Wirklichkeit - Realismus und aktuelle Malerei. Kunsthalle Basel, 26.5. – 8.9.2002. Ein Jahrhundert Malerei der Gegenwart – 1900 bis 2000. Kunstmuseum Basel, 26.5. – 8.9.-2002 und „Lieber Maler, male mir...“, Centre Pompidou Paris, vom 12.6.-2.9.2002.

⁸⁷¹ vgl. Silvia Eiblmayr (1993), S. 10

⁸⁷² ebd., S. 60

Künstler sich statt dessen öfter für ein Selbstportrait entscheiden, ist schon eine gewagte These, vor allem aber kann der weibliche Körper in der Performance nicht als realer Körper der jeweiligen Künstlerin verstanden werden, sondern lediglich als eine Repräsentanz. Die Authentizität ist eine künstlerische Inszenierung, wie der Abschnitt über die Schmerz-Performances zeigen wird.

Der feministische Wunsch, den männlichen Inszenierungen des weiblichen Körpers eine weibliche entgegenzusetzen, führt laut Eiblmayr zum Bild vom ganzen Körper der Frau.⁸⁷⁴

Und wie Schade sieht sie die Darstellung des unversehrten Körpers als reaktionären Rückgriff auf patriarchalische Strukturen. Die weibliche Authentizität, die unabhängig von der männlichen Ordnung existiere und die von der feministischen Kunsttheorie so gerne behauptet würde, findet sie in den Werken von Künstlerinnen nur selten.⁸⁷⁵

Maria Lassnigs Leistung kann in diesem Zusammenhang nicht genug betont werden, denn sie zeigt eine Darstellung des Körpers, die sich sehr autonom von männlichen Traditionen darstellt und trotzdem nicht in die Trotzhaltung verfällt, alles anders als die männlichen Vertreter der zweitausendjährigen Kunstproduktion vor ihr machen zu müssen, was wiederum eine Abhängigkeit darstellen würde. Und trotz der von ihr gewählten Form des Tafelbildes, einer traditionellen Kunstform, bedient sie sich weder einer traditionellen Frauenikonographie, die die Darstellung des weiblichen Körpers auf Heilige, Mutter, Hure usw.⁸⁷⁶ beschränken würde, noch einer feministischen Ikonographie, die darin bestehen könnte, diese patriarchalischen Schubladen immer wieder diskutieren zu müssen.

Entmaterialisierung und Besessenheit – das Verschwinden des Körpers in der modernen Kunst

„Die Geschichte der modernen Kunst ließe sich als Geschichte des Verschwindens bzw. der Destruktion vom Körperbild umschreiben.“⁸⁷⁷ Dieser Satz von Jaques le Rider faßt sehr kurz das Dilemma zusammen, denn wie selbstverständlich geht er davon aus, daß „Verschwinden“ und „Dekonstruktion“ dasselbe sei, und verweist auf den Surrealismus, in dem der Körper fragmentiert und in maschinellen Metaphern, die Abwesenheit des Körpers gefeiert werde.⁸⁷⁸ Auch Gorsen ist seiner Ansicht:

⁸⁷³ vgl. ebd., S. 64

⁸⁷⁴ vgl. ebd., S. 91

⁸⁷⁵ vgl. ebd., S. 11

⁸⁷⁶ Anm.: Auch wenn Christa Murken dies irrtümlich so sieht. vgl. Christa Murken (1990)

⁸⁷⁷ Jaques Le Rider, S. 229

⁸⁷⁸ vgl. ebd., S. 229

„Die Körperflucht beginnt in ästhetisch-künstlerischer Hinsicht mit dem Verzicht auf die mimetisch abbildende Darstellung, der in vielen Varianten gegeben ist, im Kubismus, im abstrakten Expressionismus, in der geometrischen Abstraktion, in der ‚unformalen Kunst‘ des sogenannten Informel und Tachisme, in der Dekomposition des Körpers zu Fragmenten und maschinellen Metaphern.“⁸⁷⁹

Er fügt Le Riders Dekonstruktion noch die Dekomposition hinzu, was wiederum ein weiterer Aspekt der Darstellung des Körpers ist. Würde die berechnete Unterscheidung zwischen dem vollständigen Verzicht auf die Darstellung des Körpers und seiner verfremdeten Darstellung im Körperdiskurs berücksichtigt, wäre der Eindruck, die moderne Kunst habe sich vom Körper als Sujet verabschiedet, gar nicht erst entstanden. Denn genau das Gegenteil ist der Fall: Die Moderne ist besessen vom menschlichen Körper, sei es, daß sie ihn - wie auch immer verfremdet und deformiert – abbildet, sei es, daß sie ihn in Performances als Kunstwerk begreift.

Der Grund, daß im 20. Jahrhundert immer weniger mimetische Bildnisse gemalt worden seien, erklärt Gosztonyi, sei das aufkommende Bewußtsein gewesen, daß das Äußere das wahre „Wesen“ eines Menschen nur ungenügend spiegele.⁸⁸⁰ Der Mensch der Gegenwart sei als „Maß aller Dinge“ auf Funktionen reduziert, und nur dieser Aspekt zerlegt und analysiert worden.⁸⁸¹ Der Mensch habe daraufhin Kräfte ausgelöst, denen er nicht gewachsen gewesen sei, wobei die seelische und moralische Entwicklung mit den technischen Fertigkeiten nicht habe Schritt halten können.⁸⁸² Da ein Künstler / eine Künstlerin der geistigen Haltung seiner Zeit Ausdruck verleihe, schlußfolgert Gosztonyi, werde der Mensch auch in der Kunst auf seine Funktionen reduziert, wie man es z. B. an den dargestellten Maschinenmenschen sehen könne.⁸⁸³ Martina Lecker ergänzt, bereits die Futuristen hätten die Maschinen komplett in den Körper integrieren wollen⁸⁸⁴, um einen Körper zu erschaffen, der, so Virilio, „dank der Miniaturisierung von beinahe unsichtbaren ‚Mikromaschinen‘ vollständig durch die Technik gespeist“⁸⁸⁵ würde.

Natürlich gibt es Kunstrichtungen und Künstler, die den Körper nicht darstellen, Le Rider nennt als Beispiel Marcel Duchamps oder video- und computergestützte linguistische Kunst, bei der genau wie bei „technologisch-elektronisch inspirierter Simulationsästhetik“ das Körperverschwinden durch Versprachlichung und Dematerialisierung des Bildes

⁸⁷⁹ Peter Gorsen: Vom Zwangs- zum Wunschkörper. In: Karin Wilhelm (Hrsg.): Kunst als Revolte? Von der Fähigkeit der Künste, Nein zu sagen. F.a.M. (1996), S. 92

⁸⁸⁰ vgl. Alexander Gosztonyi, S. 13

⁸⁸¹ vgl. ebd., S. 22f und S. 26

⁸⁸² vgl. ebd., S. 23f

⁸⁸³ vgl. ebd., S. 24

⁸⁸⁴ vgl. Martina Lecker, S. 134

gekennzeichnet sei.⁸⁸⁶ Weiterhin führt er das Spätwerk Kandinskys, Mondrians (1872-1944) oder Malewitschs (1878-1935) als Beispiele an und beschwört nicht nur eine irreversible Trennung von Körper und Geist, sondern sogar eine bis zum Endpunkt geführte Entmaterialisierung der Kunst, die er durch die Abstraktion vom körperlichen und die Transformation ins Geistige gegeben sieht.⁸⁸⁷ Es verwundert schon ein bißchen, daß er in diesem Essay, der 1997 und nicht etwa am Beginn des Jahrhunderts geschrieben wurde, zu diesen Schlußfolgerungen kommt.

Als klares Signal für den Rückzug der Kunst aus der historischen Wirklichkeit wertet Peter Weibel die abstrakte Kunst. „Die Verweigerung der mimetischen Funktion, der Abbildfunktion, wie es ja per definitionem die abstrakte Kunst betreibt, kann als Ausdruck des Verschwindens des Realen, des Raumes, der Zeit und des Körpers interpretiert werden (...).“ Damit hebe die abstrakte Kunst die „Landkartenfunktion der Kunst“ auf, verweigert sich dem Abbilden der physischen, sozialen oder psychischen Wirklichkeit. Weibel: „Der Verlust der Landkarte ist (...) auf die Ersetzung der körperzentrierten durch die maschinen- und medienzentrierte Raumerfahrung zurückzuführen. Sehr früh bereits hat daher die Kunst die Transformation der Wirklichkeitserfahrung durch das Auseinanderklaffen von Landkarte und Wirklichkeit (...) beschrieben.“⁸⁸⁸ Dem könnte man entgegenhalten, daß gerade die abstrakte Kunst eher als die mimetische dafür geeignet erscheint, „psychische Wirklichkeit“ abzubilden, vorausgesetzt, man hält das überhaupt für möglich.

Ursel Berger erklärt die Dominanz der abstrakten Kunst in den 50er und 60er Jahren damit, daß die KünstlerInnen nach der NS-Zeit, dem Weltkrieg und der Atombombe jeden Glauben an die Menschenwürde verloren hätten, räumt aber ein, auch Konzepte, die sich dem Menschenbild noch widmeten, wie z. B. die Pop Art, seien nebenher weiterentwickelt worden.⁸⁸⁹ Das „Abrücken vom abendländischen Anthropozentrismus“⁸⁹⁰, bei dem nicht mehr der Mensch an sich Thema sei, sondern der Mensch bezogen auf seine Kultur, sein Geschlecht oder die ihn umgebenden Dinge⁸⁹¹, kann in der aktuellen Kunst nicht bestätigt werden. Dies werden die folgenden Ausführungen zeigen.

⁸⁸⁵ Paul Virilio: Die Eroberung des Körpers. Vom Übermenschen zum überreizten Menschen. München/Wien 1994. S. 113

⁸⁸⁶ vgl. Jaques Le Rider, S. 229

⁸⁸⁷ vgl. ebd., S. 229

⁸⁸⁸ Peter Weibel: Wirklichkeitsdiffusion. Neue Wirklichkeitserfahrungen in der Kunst zwischen Hyperreal und Hypermedial. In: Bice Curiger und Christoph Heinrich: Hypermental. Wahnhafte Wirklichkeit 1950-2000 von Salvador Dali bis Jeff Koons. Katalog zur Ausstellung im Kunsthau Zürich vom 17.11.2000 bis 21.1.2001 und in der Hamburger Kunsthalle vom 16.2.2001 bis 6.5.2001.15, S. 29

⁸⁸⁹ vgl. Ursel Berger: Vorwort. In: Jessica Ullrich (Hrsg.): Wächserne Identitäten. Figürliche Wachsplastik am Ende des 20. Jahrhunderts. Katalog zur Ausstellung im Georg Kolbe Museum vom 1.6.2002 bis 11.8.2002, Berlin (2002) S. 5

⁸⁹⁰ Peter Gorsen: Vom Zwangs- zum Wunschkörper, S. 97

⁸⁹¹ vgl. Lydia Andrea Hartl, S. 167f. Anm.: Außerdem sind die Attributbeigaben in den Portraits früherer Jahrhundert nichts anderes.

Auch medizinische oder naturwissenschaftliche Schauen thematisieren den Körper wie z. B. die Körperwelten-Ausstellung Gunther von Hagens, die 1998 mehr als 750.000 BesucherInnen in das Mannheimer Landesmuseum für Technik und Arbeit lockte⁸⁹², oder die Sonderausstellung „Unter die Haut. Blicke in das Innere des menschlichen Körpers“, in der 1999 bildgebende Verfahren in der Medizintechnik wie Röntgentechnik, Computer- und Magnetresonanztomographie, von Ultraschall, Nuklearmedizin und Endoskopie⁸⁹³ im Deutschen Museum gezeigt wurden. Das Dresdner Hygienemuseum organisierte eine zur Zeit noch andauernde Wanderausstellung „body travel. Reise in den Körper“ (2002/03), die spielerisch die Funktionsweisen von Sinnesorganen anschaulich machen soll. Weitere Kunst-Ausstellungen, die allein in der letzten Zeit den Körper thematisierten, waren u.a.:

- „Wächserne Identitäten. Figürliche Wachsplastik am Ende des 20. Jahrhunderts“ im Georg Kolbe Museum in Berlin (2002)
- „Nackt - Die Ästhetik der Blöße“ im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe (2002)
- „Von Angesicht zu Angesicht. Mimik, Gebärden, Emotionen“ im Städtischen Museum Schloß Morsbroich Leverkusen (2000/01)
- „Unter der Haut. Under the skin“ in der Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum im Zentrum Internationaler Skulptur in Ostfildern-Ruit (2001)
- „Sinn und Sinnlichkeit. Körper und Geist des Bildes“ im Neuen Museum Weserburg in Bremen (2000)⁸⁹⁴
- „Der anagrammatische Körper. Der Körper und seine mediale Konstruktion“ im Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe (2000)⁸⁹⁵

⁸⁹² vgl. Cornelia Kemp, o.P.. vgl. Landesmuseum für Technik und Arbeit in Mannheim und Institut für Plastination Heidelberg (Hrsg.): Körperwelten. Einblicke in den menschlichen Körper. Katalog zur Ausstellung vom 30.10.1997 - 1.2.1998. Heidelberg (1997)

⁸⁹³ vgl. ebd., o.P.

⁸⁹⁴ Anm.: In der Ausstellung waren vertreten: Louise Bourgeois, Joseph Beuys, Maria Lassnig, Tony Oursler, Arnulf Rainer, Rosemarie Trockel, Cy Twombly, Yves Klein u.v.m.

⁸⁹⁵ Anm.: Diese kleine, aber sehr beeindruckende Ausstellung zeigte in den Abteilungen „Den Körper als Schrift lesen“, „Den Körper neu schreiben“, „Den Körper korrigieren“ und „Den Körper kopieren und klonen“ Werke von Bellmer, Bacon, Maria Lassnig, Tony Oursler, Cindy Sherman, Jake und Dinos Chapman, Valie Export, Orlan oder Aziz und Cucher und machte somit die Hauptpositionen des Körperdiskurses sichtbar, wenn auch nicht immer nicht die stärksten Arbeiten ausgesucht wurden. Von Maria Lassnig z. B. war in der ersten Abteilung das STILLEBEN MIT ROTEM SELBSTPORTRAIT 1969 zu sehen, von Francis Bacon, dessen Portraits um vieles aussagekräftiger gewesen wären, das amorphe Gebilde der SAND DUNE von 1983. Vor allem der Vergleich wiederkehrender Motive wie z. B. die Beiträge des Österreicher Hannes Schwarz (*1926) und der Britin Sarah Lucas (*1962) war ausgesprochen gelungen. Allerdings war dies keine konsequente Ausstellungspraxis, denn die Arbeiten von Cindy Sherman und Bellmer z. B. wurden nicht direkt miteinander konfrontiert. Auf eine historische, philosophische oder moralische Einordnung der Thesen wurde völlig zu Recht verzichtet, so daß diese Ausstellung insgesamt als eine der gelungensten bezeichnet werden muß.

- „Ich ist etwas Anderes. Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts“ in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf (2000)
- „Die verletzte Diva. Hysterie, Körper, Technik in der Kunst des 20. Jahrhunderts“ in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, im Kunstverein München, in der Rotunde Siemens Kulturprogramm München, in der Galerie im Taxispalais Innsbruck und in der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden (2000)
- „Körper-Bild“ im Rahmen der 9. Kreiskulturwoche des Rhein-Neckar-Kreises (1998)
- „Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500-2000“ in der Völklinger Hütte (1998)
- „Doppelte Haut“ in der Kunsthalle zu Kiel (1996)⁸⁹⁶
- „Leiblicher Logos“ u.a. in der Neuen Staatsgalerie Stuttgart und der Neuen Nationalgalerie Berlin (1995)⁸⁹⁷
- „The Body, Le Corps. Zeitgenössische Kunst aus Kanada“ in der Kunsthalle Bielefeld, im Haus am Waldsee in Berlin und im Frankfurter Kunstverein (1994)
- „Erzeugte Realitäten II. Der Körper und der Computer. Sterlac Orlan Louis Bec“ im RealismusStudio der neuen Gesellschaft für Bildende Kunst in Berlin (1994)
- „Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst“ in der graphischen Sammlung Albertina. Wien (1992)

Doch nicht nur in der bildenden Kunst spielt der menschliche Körper eine Hauptrolle. Am Ende des Jahrhunderts erscheinen gehäuft Romane, in denen eine überbetonte Körperlichkeit allgemein oder eine besondere physische Begabung des Haupthelden thematisiert wird und die sich durch große Publikums- wie Kritik-Erfolge auszeichnen.⁸⁹⁸

⁸⁹⁶ Anm.: Der Titel der Ausstellung täuscht allerdings, denn die meisten Exponate beschäftigten sich gar nicht mit dem Thema Haut, und das Niveau vieler Ausstellungsstücke sowie deren Zusammenstellung war höchst zweifelhaft.

⁸⁹⁷ Gezeigt wurden 14 Künstlerinnen, u. a.. Maria Eichhorn, Katharina Fritsch, Rebecca Horn, Asta Gröting oder Rosemarie Trockel, die das Phänomen der körperhaften und -bezogenen Kunst beleuchten und die Frage nach dem weiblichen Element ausloten sollten, „indem es die Hingabe an die sinnliche Wahrnehmung wie auch die leiblich-ästhetische Lust legitimiert.“ http://www.goethe.de/ms/bud/ausst/de_a9.htm

⁸⁹⁸ Anm.: Mit dem Körperdiskurs in der Literatur, auf den hier leider nicht weiter eingegangen werden kann, hat sich Meike Adam in ihrer unveröffentlichten Magisterarbeit beschäftigt. Am Beispiel von Texten wie u. a.. Slavenka Drakulics „Marmorhaut“, Jörg-Uwe Albig's „Velo“, Christoph Ransmayrs „Morbus Kitahara“ oder Michel Houellebecq's „Elementarteilchen“ untersucht sie ausgehend von dem Schlagwort der ‚Neuen Sinnlichkeit‘ die fünf Sinne und ihre philosophische Semantisierung. Die Sehnsucht, so Adam, richte sich in der gegenwärtigen Strömung der ‚Philosophie des Leibes‘ nach dem nicht medial Vermittelten, was sich, so ihre These, nur auf der Folie der Dekonstruktion verstehen ließe. Dieser fortschreitende Verlust von zunächst Repräsentation und in der Zuspitzung jeglicher Präsenz scheint Adam als Reaktion die Suche nach einem unhintergehbaren Anwesenden nach sich zu ziehen. Meike Adam: Neue Sinnlichkeit. Sinneswahrnehmung

Als Beispiele wären hier zu nennen der 1992 erschienene Roman „Schlafes Bruder“ von Robert Schneider (*1961), der 1985 veröffentlichte Bestseller „Das Parfum“ von Patrick Süßkind (*1949) oder „Das Menschenfleisch“ von Marcel Beyer (*1965), das 1991 auf den Markt kam. In der Trivialkultur spricht die Flut von Science-Fiction- oder Actionfilmen für sich, in denen die Helden, mit Maschinen verschmolzen, übernatürliche Kräfte erlangen und auf die im Kapitel über Cyborgs bereits eingegangen wurde.

Ab Ende des 60er Jahre bis in die siebziger Jahre hinein floß Blut in der Kunst. In der ersten Hälfte des Jahrhunderts waren Künstler und Fotografen, die sich ausschließlich und unkonventionell dem Körper näherten, noch Außenseiter wie zum Beispiel André Masson (1896 – 1987), der sich mit seiner Vorliebe für Formdurchdringung den Vorwurf der Gewalttätigkeit gefallen lassen mußte.⁸⁹⁹ Sein Gemälde GRADIVA von 1939 zeigt einen dekonstruierten weiblichen Körper, der mit seiner Gewandung und abstrakten Flächen verwachsen ist. Anders aber als bei Lassnig ist hier eine aggressive Komponente im Bild, da der Körper auf Bein, Busen und eine aus dem Faltenwurf gestaltete Vulva reduziert wird. Während es Lassnig nie darum ging zu verletzen, zu schockieren oder zu sezieren, sagt Masson:

„Die fast immer labyrinthischen Bilder stellten ausgeweidete Körper dar, mit bloßgelegten Verdauungsorganen. Diese Eingeweide-Obsession war manchmal verschleiert, symbolisch ersetzt durch eine offene Frucht, wenn es sich um weibliche Figuren handelte. Die männlichen waren niemals frei von Wunden, Verletzungen, Verstümmelungen.“⁹⁰⁰

Gemartete Körper, bei denen es nicht um den Modus der Darstellung, um eine stilistische Frage geht, wenn sie fragmentiert erscheinen, sondern um eine ganz konkrete Folterung als Bildmotiv, finden sich in Harald Duwes (1926 – 1984) Triptychon GRAUE WAND von 1967. Dieser geschundene Körper, der auch an Christus- und Märtyriumsszenen erinnert, schließt an die Tradition des Bildsujets der Schindung des Marsyas und Bartholomäus an, das im 16. Jahrhundert massiv aufgetreten war⁹⁰¹ und dann wieder verschwand.

Seit den 70er Jahren rückte der Körper immer stärker in den Blickpunkt des künstlerischen Interesses.⁹⁰² Man darf die rituellen Selbstverletzungen von Künstlern wie Günter Brus oder Wolfgang Flatz (*1952) nicht vergessen, aber es waren vor allem die KünstlerInnen,

und Körperdiskurs in Texten der Gegenwartsliteratur. Lehrstuhl für Neuere Deutsche Literatur, RWTH Aachen (2001).

⁸⁹⁹ vgl. Beate Bender, S. 200

⁹⁰⁰ André Masson: Eine Kunst des Wesentlichen (gesammelte Schriften aus den Jahren 1956-1959) Wiesbaden (1961), S. 19

⁹⁰¹ vgl. Claudia Benthien, S. 92

⁹⁰² vgl. Hans-Michael-Herzog (1994) S. 8

die in Performances ihren eigenen Körper „als einzigartiges Instrument sowohl für formale Untersuchungen wie auch zur Darstellung existenzieller Fragen“⁹⁰³ entdeckten. In magischen Handlungen der Selbstbefragung⁹⁰⁴ wurden körperliche und gesellschaftliche Grenzen überschritten, die Haut zerschnitten, der Körper malträtiiert und verletzt. Claudia Benthien betont vor allem die Haut als Thema der Kunst in den 70er Jahren, da die eigene Haut als Moment der Auseinandersetzung verstanden worden sei. „Es handelt sich (...) um eine Ausweitung des Genres des Selbstportraits auf den eigenen Leib, der zudem nicht mehr nur abbildhaft repräsentiert wird, sondern dessen Oberfläche selbst zur Leinwand wird.“⁹⁰⁵

Gina Pane (1936 - 1992) zum Beispiel verstand ihren Körper als von der Gesellschaft verliehen und wollte ihn in ihrer Kunst als „Bollwerk der Individualität entmystifizieren“ und in wirkliche d.h. soziale Funktion überführen.⁹⁰⁶ Aber auch in der aktuellen Kunst setzten sich vornehmlich Künstlerinnen mit dem Schmerz als existentieller körperlicher Erfahrung auseinander. So sagt die Performance-Künstlerin Marina Abramovic (*1946) über ihre Kunst: „Schmerz ist eine Grunderfahrung.“⁹⁰⁷ Und selbst Maria Lassnig, die sich nie verletzt hat, um die Intensität ihrer Körpergefühle zu steigern, zitiert in einem Katalog den Satz „Die einzige Realität ist Schmerz“⁹⁰⁸ von Franz Kafka (1883– 1924) und betitelt 1990 eine Zeichnung: JEDER BEOBACHTUNGS-GEGENSTAND MUSS ZUR BEOBACHTUNG AUSEINANDER GENOMMEN WERDEN, ALSO VERLETZT, was sie im Gespräch im Juli 2000 allerdings nicht mehr nachvollziehen konnte.

Künstlerinnen wie Valie Export oder Cindy Sherman (*1954) machten ihren eigenen Körper immer wieder zum Thema ihrer Kunst, wenn sie auch auf direkte physische Verletzungen verzichteten. In Exports Aktion TAPP- UND TASTKINO von 1968 läßt sie zumindest Übergriffe zu, indem sie ihre nackten, durch einen tragbaren Kasten verborgene Brüste Männern zum Betasten anbot. Und Cindy Sherman, die sich über den Körper vor allem in den Medien der Fotografie und des Films äußert, verletzt dessen Grenzen, indem sie ihn mit Prothesen kombiniert oder so weit entstellt, bis er nicht mehr als identitätsstiftende Qualität vorhanden ist. Ähnlich wie Lassnig mißtraut Cindy Sherman dem eigenen Spiegelbild, wenn auch mit ganz anderen künstlerischen Konsequenzen: Sherman entzieht sich der Individualität trotz ihrer ständigen eigenen Präsenz im

⁹⁰³ Elisabeth Jappe: Performance-Ritual-Prozeß: Handbuch der Aktionskunst in Europa. München/NY (1993), S. 25

⁹⁰⁴ vgl. Beate Ermacora, S. 8

⁹⁰⁵ Claudia Benthien, S. 8

⁹⁰⁶ vgl. Barbara Engelbach: Held, Märtyrer oder Star? Künstlermythen in der Aktionskunst um 1970. In: Kathrin Hoffmann-Curtius und Silke Wenk, S. 188

⁹⁰⁷ Marina Abramovic o. J., hier zitiert nach Anja Heagele: Erst Musik, dann das Messer. In: Der Spiegel. Nr. 5, 29.1.2001. Hamburg (2001), S. 62

⁹⁰⁸ Hanne Weskott (1995), S. 124

Kunstwerk und benutzt die Ähnlichkeit, wie Hanne Wesskott erklärt, als trügerisches Abbild.⁹⁰⁹ Deformationen, Verzerrungen und die Vertauschung von Innen und Außen⁹¹⁰ sind bei Sherman wie Lassnig elementare Faktoren ihrer Kunst. Maria Lassnig, die zeitgleich zu Schmerzperformances und Body Art ebenfalls schon zum Thema Körper arbeitete, gehört ausdrücklich nicht in diesen feministischen Kontext, weil sie nie ein gesellschaftliches Anliegen mit der Zurschaustellung ihres Körpers verbunden hat. Ihr Körper ist bei ihr privates Wahrnehmungsinstrument und Forschungsgegenstand gleichermaßen, aber kein sozialer Funktionsträger und keine gesellschaftliche Metapher. Barbara Engelbach weist zurecht darauf hin, daß der tatsächlich empfundene und nicht anzweifelbare Schmerz die Authentizität des Leidens betonen sollte, aber durch die Tatsache, daß dieser Schmerz wissentlich und vor Publikum herbeigeführt und durch technische Aufzeichnung ins Bild überführt⁹¹¹ wurde, genauso eine Inszenierung war wie jede andere künstlerische Aktion auch. Reinhild Feldhaus erklärt den massiven Körpereinsatz der Künstlerinnen mit dem modernen Mythos des Künstlers als Märtyrer. Qual sei demnach ein Gradmesser für Genialität und der Körper des Künstlers der Ausgangspunkt für die Bewegung ins Transzendente. Bei Künstlerinnen jedoch werde der Körper als „biologisches Schicksal“ verstanden, als „spezifische Natur“, die zugleich Medium und Thema der Kunst (von Frauen) sei. Daher sei das Verlassen des Körpers sofort mit dem Verlust der Kreativität verbunden. „Die Künstlerinnenidentität bleibt an konnotierter Geschlechtsidentität haften, welche für ihre Konsolidierung vermeintliche Körpergrenzen beschreibt. (...) Ihre Kunstwerke, gleichsam als Erzeugnisse ihrer (körperlichen) ‚Natur‘, stehen dementsprechend im Zeichen der Immanenz, thematisieren und verweisen im kunsthistorischen Diskurs auf Grenzen – von Körper/Leben und Kunst.“⁹¹²

Obwohl hier strikt vermieden werden soll, die Bereiche von Kunst und Realität zu vermischen, sei folgende Überlegung gestattet: Auch im alltäglichen Leben ist immer wieder das Phänomen der Selbstverstümmelung und versuchten Entgrenzung des Körperlichen zu beobachten. Radikale Methoden wie Branding, Amputing, kosmetische Chirurgie, aber auch riskante Extremsportarten greifen massiv in den Körper ein und können dauerhafte Schäden nach sich ziehen. Erklärt wird das einhellig mit dem Wunsch nach Kontakt zum eigenen Körper, nach intensivem Erfahren des Körpers in einer zunehmend körperarmen Gesellschaft: Weil der Alltag nicht mehr mit den herkömmlichen

⁹⁰⁹ vgl. ebd., S. 16

⁹¹⁰ vgl. Oliver Zybok: Identität als Konstrukt. In: ders., S. 44

⁹¹¹ vgl. Barbara Engelbach, S. 185

⁹¹² Reinhild Feldhaus: Geburt und Tod in Künstlerinnen-Viten der Moderne. Zur Rezeption von Paula Modersohn-Becker, Frida Kahlo und Eva Hesse. In: Kathrin Hoffmann-Curtius und Silke Wenk, S. 85

Sinnen wahrnehmbar sei, analysiert z. B. Lydia Andrea Hartl, werde mit „barbarische[n] Rituale[n] der Gewalt und des Schmerzes um leibliche Identität“⁹¹³ gerungen. Ernst Pöppel betont, wie wichtig intensive Grenzerlebnisse für die Identitätsfindung sind. Wer nie Lust oder Schmerz erfahre, könne sein Ichbewußtsein nicht entdecken und keine Erfahrung mit der eigenen Identität machen.⁹¹⁴

Wäre es aber (anknüpfend an die Gedanken von Reinhild Feldhaus), da es solche Rituale von Selbstverletzung zu allen Zeiten gab, nicht möglich, daß es nicht nur eine Art Kontaktaufnahme mit einem zunehmend vernachlässigten Teil der eigenen Identität bedeutet, sondern auch den Wunsch nach einer selbstinitiierten Transzendenz? Es überschreitet den Rahmen einer kunsthistorischen Abhandlung bei weitem, aber es wäre sicher interessant, einmal zu verfolgen, ob es nicht einen kausalen Zusammenhang gibt zwischen Schmerzerfahrung und der Erlangung von Transzendenz in Mythen und Hagiographie. Zumindest im christlichen Kontext und bei Schmerz- und Initiationsritualen aus archaischen Gesellschaften scheint das auf der Hand zu liegen.

Die meist in einem feministischen Kontext konzipierten Schmerzperformances verschwanden Ende der siebziger Jahre mit der theorielastigen Phase des Feminismus. Extreme Künstlerinnen wie Orlan, die von Baxmann als eine Art Cyborg verstanden wird⁹¹⁵, muten ihrem Körper heute noch Unvorstellbares zu, aber in weiten Teilen der Kunst hat sich seit den späten 80er und 90er Jahren die Perspektive auf den Körper geändert. Statt eines Protestes gegen alte (patriarchalische) Strukturen wendet sich die aktuelle Körperkunst in Selbstversuchen gegen die Ortlosigkeit und die ständig fließenden Grenzen des Individuums und erforscht die „Momente, die für die Entwicklung des Ich-Bewußtseins maßgeblich sind“⁹¹⁶. Zu nennen wäre hier die „Abject Art“, die „die Inszenierung des Eindringens in den Körper oder des Ausstülpens des Inneren, die ästhetische Gestaltung von Körpersäften und Ausscheidungen und der Metamorphosen des Körpers“⁹¹⁷ thematisiert, wie zum Beispiel bei den Kot- und Organskulpturen von Cornelius Kolig (*1942) und Kiki Smith (1954).⁹¹⁸ Der Schmerz als Thema blieb natürlich bis heute präsent. Der Fotograf Daniel Canogars fotografiert mit einer digitalen Kamera Falten und Poren in Nahaufnahme, um sich Phänomenen wie Schmerz und Lust zu nähern. Für ihn ist der Körper als Geflecht von äußerer und innerer Spannung interessant. Sein

⁹¹³ Lydia Andrea Hartl, S. 169

⁹¹⁴ vgl. Ernst Pöppel: Lust und Schmerz: An den Grenzen unseres Erlebens. In: Kunstforum International. Bd. 126. März – Juni 1994. Ruppichteroth (1994), S. 106

⁹¹⁵ vgl. Inge Baxmann: Geschlecht und Performance. Körperinszenierungen bei aktuellen Performancekünstlerinnen. In: Julika Funk und Cornelia Brück, S. 212

⁹¹⁶ Beate Ermacora, S. 9

⁹¹⁷ Sigrid Schade: Körper zwischen den Spiegeln: Selbst-Inszenierungen in Videos, Filmen und Kunst von Frauen. In: kea. Zeitschrift für Kulturwissenschaften. Nr. 11, Bremen (1998), S. 48

⁹¹⁸ vgl. Peter Gorsen (1995), S. 109

Thema ist die komplexe Sprache der Hautoberfläche und ihre durch körperliche Dynamik verursachten Ausdehnungen.⁹¹⁹

Philip J. Sampson beobachtet vor allem in Werken von Künstlerinnen in der Kunst der achtziger Jahre eine Rückkehr zum Körper, die er in einer Zurückweisung des modernen Rationalismus' motiviert sieht. Aura Rosenberg verwende zum Beispiel Abdrücke ihrer Haut in ihren Gemälden.⁹²⁰ Und Kiki Smith forme Eingeweide aus handgeschöpftem Papier, Brustkörbe aus Gips, oder Hunderte von Spermien aus geschnittenem Glas mit jeweils einem ihrer Fingerabdrücke darauf.⁹²¹ Marc Quinn (*1964) habe seinen Kopf mit eigenem Blut abgegossen, was „sehr schön den Verlust der Grenzen zwischen Körper, Körperflüssigkeiten und menschlicher Identität“ dokumentiere⁹²² und laut Spieler die Frage nach der eigenen Existenz, nach äußerer und innerer Verfassung, nach materieller und spiritueller Substanz⁹²³ aufwirft, da er durch die Verflüssigung fester Formen Metamorphosen der äußeren Gestalt zeigt, die ihr Inneres nach außen wendet. Laut Darian Leader ist der Körper bei Quinn immer ein Thema, allerdings nie in einer vollständigen Form wie ein Spiegelbild zu finden.⁹²⁴

Reinhard Spieler zieht hier den Vergleich zu Francis Bacon, da Quinn bei der Umwandlung von Gestalt zu Substanz „mit ähnlichen Parametern in der Skulptur operiert wie Francis Bacon in der Malerei.“⁹²⁵ Daß man hier auch Lassnigs Werk als Beispiel hätte anführen können, liegt auf der Hand.

Der menschliche Körper in allen seinen Facetten, als historisches, philosophisches oder gesellschaftliches Konstrukt, als identitätsstiftende Qualität oder Objekt für Experimente, als Hindernis auf dem Weg zur Transzendenz oder virtuellen Existenz, als Organlieferant und Verkörperung des Geistigen dominiert in den letzten Jahren alle Bereiche der Kunst. Die Liste der KünstlerInnen, die sich momentan mit dem Thema Körper beschäftigen, ist endlos.⁹²⁶

⁹¹⁹ vgl. Aurora García: Daniel Canogar. In: Armin Zweite, Doris Krystof und Reinhard Spieler, S. 288

⁹²⁰ vgl. Philip J. Sampson, S. 99

⁹²¹ vgl. ebd., S. 102

⁹²² ebd., S. 103

⁹²³ vgl. Reinhard Spieler: Marc Quinn. In: Armin Zweite, Doris Krystof und Reinhard Spieler, S. 180

⁹²⁴ vgl. Leader, Darian: Faltblatt zur Ausstellung im Kunstverein Hannover vom 27.6.1999 – 22.8.1999. Hrsg: Kunstverein Hannover. Hannover (1999), o. P.

⁹²⁵ Reinhard Spieler, S. 180

⁹²⁶ vgl. Hans-Michael Herzog stellt diese sicher weder vollständige noch repräsentative, aber nichtsdestotrotz beeindruckende Liste von zeitgenössischen Künstlerinnen zusammen, die sich mit dem Körper befassen: Annette Messager, Kiki Smith, Charles Ray, Carolee Schneemann, Louise Bourgeois, Rosemarie Trockel, Urs Lüthi, Vito Accinci, Robert Gober, Asta Gröting, Josef Felix Müller, Pia Stadtbäumer, Jürgen Klauke, Jeff Koons, Gran Fury, Elke Krystufek, Paul Blanca, Gary Hill, Gundula Schulze, Helen Chadwick, Rona Pondick, Bruce Nauman, Dieter Appelt, Joel-Peter Witkin, Patrick Tosani, Balthasar Burkhard, Robert Mapplethorpe, Pauline Cumming, Louise Walsh, Cindy Sherman, Jayne Parker, Andres Serrano, Thomas Florschuetz, John Coplans und Hannah Villiger. (Maria Lassnig kommt in seiner umfangreichen Aufstellung erstaunlicherweise nicht vor. Anm.) vgl. Hans-Michael-Herzog (1994) S. 14, Fußnote 2. Nennen könnte man hier auch John Massey, George Lappas, Robert Gober und viele andere.

Es sei ganz normal, so Lydia Andrea Hartl, daß nach hundert Jahren Abstraktion jetzt wieder Körper in der Kunst auftauchten, eine Ansicht, die auch Michael Carnap vertritt.⁹²⁷ Sie würden, so Hartl, gebraucht zur Rettung und Realität des Menschenkörpers, weil ein gemaltes Bild sinnlich begreifbar sei. Foto und Film seien dafür weniger geeignet, weil man nicht wisse, ob sie wirklich seien oder eine Täuschung.⁹²⁸ Die behaupteten hundert Jahre Abstraktion sind sicherlich zu diskutieren, ebenso wie Hartls Beobachtung der Wiederkehr des Körpers in der Kunst, die sie mit keinem Beispiel belegt. Auch ihre Schlußfolgerung, die Kunst könne etwas an der dissoziierten Situation des modernen Menschen ändern und überhaupt die Unterstellung, es gebe eine solche Dissoziation, bleiben fragwürdig. Ihre Beobachtung über den Körper als dominantes Sujet ist dagegen nicht zu leugnen. Diejenigen Künstler, die ihn unversehrt in naturalistischer Genauigkeit als Sujet verwenden, sind allerdings nur eine kleine Minderheit, was Hartl als „Verlust der Ebenbildlichkeit Gottes [in der Kunst]“⁹²⁹ bezeichnet.

Der Körper in der aktuellen Kunst tritt bis zur Unkenntlichkeit verändert, deformiert, zerstückelt oder mit Objekten kombiniert auf. Peter Weibel attestiert der Kunst der Moderne von Picasso bis Bacon, das Bild eines zerstückelten, zerstörten, manipulierten, zerquetschten und gequälten Körpers⁹³⁰ zu zeigen. Daß dies allerdings, obwohl es auf den ersten Blick so wirkt, kein explizit ‚modernes‘ Phänomen ist, hat das Kapitel über den Manierismus als ästhetische Kategorie gezeigt.

Die Deformation ist allerdings eines der charakteristischen Merkmale der Moderne – nicht nur auf die bildende Kunst bezogen, sondern auch in der Literatur. Die moderne Lyrik⁹³¹, wie Hugo Friedrich sie umfassend analysiert hat, widmet sich dem Gegenstand nicht beschreibend, sondern deformierend⁹³², was er an einer Stelle mit dem optischen Begriff der ‚astigmatischen Sehweise‘ umschreibt.⁹³³ Er zeichnet die Entwicklung der Deformation bei den drei Wegbereitern der Moderne nach: In der Dichtung Baudelaires komme sie mehrmals vor und sei bejahend gemeint⁹³⁴, in Rimbauds Gedichten werde der Mensch in einzelnen Körperteilen dargestellt, die im Mißverhältnis zum Körperganzen stünden⁹³⁵,

⁹²⁷ vgl. Michael Carnap, S. 73

⁹²⁸ vgl. Lydia Andrea Hartl, S. 175

⁹²⁹ vgl. ebd., S. 165

⁹³⁰ vgl. Peter Weibel (2000), S. 6

⁹³¹ vgl. Anm.: Gemeint ist mit ‚modern‘ die Dichtung in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts, die von Novalis und Poe vorgeahnt und von Baudelaire vorbereitet schließlich bis zum Extrem bei Rimbaud und Mallarmé verwirklicht wird. vgl. Hugo Friedrich, S. 140

⁹³² vgl. Hugo Friedrich, S. 16

⁹³³ vgl. ebd., S. 22

⁹³⁴ vgl. ebd., S. 56

⁹³⁵ vgl. ebd., S. 71

was die moderne Malerei vorwegnahme.⁹³⁶ Und bei Mallarmé schließlich werde die Deformierung der Wirklichkeit vollendet durch eine ontologische Begründung.⁹³⁷

Peter Gorsen formuliert das immer wieder vorgebrachte Argument:

„Der ‚posthumane Künstler‘ reagiert [...] auf das von der Biotechnologie und Informatik veränderte Menschenbild. Er zeigt den veralteten Körper in den Visionen eines technoid manipulierten und konstruierten Menschen, der in der Abstraktion vom ‚mimetischen Vermögen‘ sich neu erfindet, der alle Wirklichkeitsdeterminanten abgeworfen hat.“ So entstehe der „sich narzißtisch und polymorph pervers inszenierende Körper, ein rhetorisches ‚Mannequin‘, für den ‚modernen Unisexismus‘.“⁹³⁸

Obwohl Peter Gorsen 1995 konstatiert, konkrete Körper würden in der Kunst immer weniger dargestellt,⁹³⁹ erklärt er im gleichen Aufsatz, es habe eine Rückbesinnung auf den Körper gegeben.⁹⁴⁰ Die seit den siebziger und achtziger Jahren antiquierte Leib-Seele-Geist-Synthese werde durch künstliche Körper ersetzt, was die Illusion erzeuge, die Trennung von Körper und Geist könne absolut und substantiell vollzogen werden. Als Vertreter eines technologischen Optimismus führt er Paul Virilio an, der ein Verschwinden der Bilder (Cinematismus) und der Körper beschreibt.⁹⁴¹ Die Kunstgeschichte, so Gorsen, stelle ebenfalls das Verschwinden des Körpers fest⁹⁴², ausgenommen im Zusammenhang mit einer Optimierung des Körpers durch Technik.⁹⁴³ Cyborgs, so könnte man die These Gorsens überspitzt zusammenfassen, haben die Menschen in der Kunst ersetzt.⁹⁴⁴ Erstaunlich ist, daß Gorsen, der seit 1980 das Schaffen Lassnigs beobachtet und beschrieben hat, hier keinerlei Bezug zu ihr herstellt. Das verdeutlicht, wie willkürlich der Körperdiskurs mit Beispielen aus der Kunst belegt wird. Lassnig, die, das KLEINE SCIENCEFICTION SELBSTPORTRAIT einmal ausgenommen, nichts mit Cyber-Technik zu tun hat, aber sehr wohl einen starken Bezug zum Körperlichen aufweist, wird hier ebenso wie KünstlerInnen wie Louise Bourgeois (*1911)⁹⁴⁵ oder Annette Messager (*1943) schlicht ausgeklammert. Natürlich gibt es aber genügend Beispiele für Gorsens These, wie Sterlac, der seinen Körper mit Elektronik aufgewertet sehen möchte und z. B. einen dritten Arm

⁹³⁶ vgl. ebd., S. 81

⁹³⁷ vgl. ebd., S. 96

⁹³⁸ Peter Gorsen: Vom Zwangs- zum Wunschkörper, S. 98

⁹³⁹ Hier hat er wohl den unversehrten, ‚schönen‘ Körper der Klassik im Sinn. vgl. Peter Gorsen: Körperfluchtphänomene in der Kunst des 20. Jahrhunderts. In: 8. österreichischer Kunsthistorikertag. Vergangenheit in der Gegenwart – Gegenwart in der Kunstgeschichte? 26.-29.10.1995. Krems / Stein (1995), S. 108

⁹⁴⁰ Anm.: Und jetzt meint er den wie auch immer gestalteten Körper als Thema. vgl. ebd., S. 108

⁹⁴¹ Anm.: Diese Überlegungen beziehen sich erst einmal auf das gesellschaftliche Phänomen, also auf das ‚reale‘ Leben, nicht auf die Kunst. vgl. ebd., S. 108

⁹⁴² vgl. ebd., S. 108

⁹⁴³ vgl. ebd., S. 108

⁹⁴⁴ Anm.: Die Vehemenz, mit der er diese These vertritt, erinnert schon etwas an die Hysterie der Zuhörer von Orson Welles´ Hörspiel „The War of the Worlds“ von 1938.

⁹⁴⁵ Anm.: Verena Auffermann kommt bei einem Vergleich zwischen Lassnig und Bourgeois zu dem Schluß, das Geschlecht sei bei beiden der zentrale und neuralgische Punkt in ihrer Kunst. vgl. Verena Auffermann, S.

konstruiert hat.⁹⁴⁶ War bisher das bloße Sammeln von Informationen und die Spezialisierung auf einzelne Wissensgebiete die gängige Reaktion auf die fortschreitende Technik, fordert Sterlac eine posthumane, an die Anforderungen des High-Tech-Zeitalters angepasste Körperlichkeit.⁹⁴⁷ Er lehnt den physischen Körper nach eigenen Angaben als „obsolet“⁹⁴⁸ ab, wenn er sagt: “Was wichtig ist, ist nicht mehr der männlich-weibliche Geschlechtsverkehr, sondern die Zwischenfläche zwischen Mensch und Maschine. Der menschliche Körper ist veraltet.“⁹⁴⁹ Gorsen sieht in dieser Entwicklungstendenz zur Neuschaffung des Menschen gleichermaßen eine Tendenz zur Selbstzerstörung wie zur Selbstschöpfung.⁹⁵⁰ Hier könnte man Louis Bec (*1936) anführen, der physische Körper im virtuellen Raum konstruiert. Er entwirft am Computer neue Lebewesen, versieht seine Schöpfung mit wissenschaftlichen Beschreibungen über Physiologie, Stoffwechsel, und berichtet in Vorträgen über seine Spezies.⁹⁵¹

Gorsen findet noch weitere Beispiele: Marcel Duchamp habe schon in seiner Serie WESTEN von 1956-1959 auf die Abwesenheit des Körpers durch das Negativ einer Hülle aufmerksam gemacht.⁹⁵² Weitere materielle Verflüchtigungen sieht Gorsen bei Werken von Bruce Nauman⁹⁵³ und Rebecca Horn (*1944)⁹⁵⁴, was wieder recht willkürlich behauptet ist, da Bruce Nauman sich durchaus mit dem Körper auseinandergesetzt hat, was sein Text KÖRPERDRUCK BODY PRESSURE von 1974 zeigt. Dieser Immaterialisationsprozeß, so Gorsen weiter, sei eingeleitet worden durch Kandinsky, Mondrian oder Malewitsch und habe sich nach 1945 als Krise des Tafelbildes ausgewirkt.⁹⁵⁵ Mit dem Informel, das den Malakt über das Ergebnis gestellt habe, setze das Verschwinden des Körpers ein.⁹⁵⁶ Daß dieser Prozeß nicht zwangsläufig ist, ist am Beispiel Lassnigs nachgewiesen worden. Außerdem verschwindet der Körper im Informel nur als abgebildetes Sujet. Im Malakt ist er wie z. B. auch bei Pollocks Dripping so präsent wie in

⁹⁴⁶ vgl. Armin Zweite: Ich ist etwas Anderes. S. 42. Siehe auch: Jeffrey Shaw: Der entkörperte und wiederverkörperte Leib. In: Kunstforum International. Bd. 132. November – Januar 1996. Ruppichterorth (1996), S. 168. vgl. Außerdem: Paul Virilio, S. 120

⁹⁴⁷ vgl. Markus Sailer, o P.

⁹⁴⁸ vgl. Frank Wagner: Erzeugte Realitäten. In: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (NGBK): Erzeugte Realitäten II. Der Körper und der Computer. Sterlac Orlan Louis Bec. Katalog zur Ausstellung des RealismusStudios der NGBK vom 22.10.1994 bis 27.11.1994. Berlin (1994), S. 5

⁹⁴⁹ Bernad Stiegler: Sterlac und die Zukunft oder das Ende des sexuellen Unterschiedes. In: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (NGBK): Erzeugte Realitäten II. Der Körper und der Computer. Sterlac Orlan Louis Bec. Katalog zur Ausstellung des RealismusStudios der NGBK vom 22.10.1994 bis 27.11.1994. Berlin (1994), S. 33

⁹⁵⁰ vgl. Peter Gorsen (1995), S. 108

⁹⁵¹ vgl. Frank Wagner, S. 5

⁹⁵² vgl. Peter Gorsen (1995), S. 109

⁹⁵³ Anm.: Bruce Nauman wird an anderer Stelle dieser Arbeit als Beispiel für die Wiederkehr des Körpers angeführt, was zeigt, wie ambivalent der Körperdiskurs ist.

⁹⁵⁴ vgl. Peter Gorsen (1995), S. 109

⁹⁵⁵ vgl. ebd., S. 110

⁹⁵⁶ vgl. ebd., S. 110

kaum einer anderen Kunstrichtung, denn die Formen auf der Leinwand entstehen ja gerade erst durch betonten Körpereinsatz. Aber sicher hat Gorsen zumindest im Prinzip recht, wenn er resümiert, die traditionelle mimetische Darstellungsästhetik in der Kunst falle weg.

Jaques le Rider stimmt dem zwar zu, erklärt diese Negation des Mimesisauftrages aber wesentlich optimistischer damit, daß die moderne Kunst so auch nicht Darstellbares darstellen wolle.⁹⁵⁷

Carl Gustav Jung formulierte 1932 über Picassos Kunst folgende Überlegung, die man auch auf die abstrakten Bildelemente in den Selbstportraits Lassnigs beziehen kann:

„Die nicht gegenständliche Kunst bezieht ihre Inhalte wesentlich von ‚innen‘. Dieses ‚Innen‘ kann nicht dem Bewußtsein entsprechen, denn dieses enthält Abbilder der allgemein gesehenen Gegenstände, welche notwendigerweise so aussehen müssen, wie es der allgemeinen Erwartung entspricht. Picassos Gegenstand sieht aber (...) so anders [aus], daß es nicht einmal mehr den Anschein hat, als ob überhaupt Gegenstände der äußeren Erfahrung gemeint seien. (...) Hinter dem Bewußtsein kommt nicht das absolute Nichts, sondern die unbewußte Psyche, welche das Bewußtsein von hinten und innen ebenso affiziert, wie die äußere Welt von vorne und außen. Jene Bildelemente also, welche keinem Außen entsprechen, müssen dem ‚Innen‘ entstammen.“⁹⁵⁸

Daran fügt sich die These Ingo Rentschlers an, daß durch die Entdeckung der Tiefenpsychologie der Ort der Kunst aus dem Reich des Scheins ins Innere des Menschen und damit zum Ursprung der Erkenntnis⁹⁵⁹ verlagert worden sei. Auch Sigrid Schade interpretiert die zerstückelten, verunstalteten Monstren als Vorstellungen des Menschen selbst, die die Genese seines Bewußtseins von sich selbst zwangsläufig begleiteten. Die Entdeckung Freuds, daß der Traum in den Repräsentationen des Unbewußten ein eigenes ästhetisches Verfahren ausbilde, nämlich Verdichtung, Verschiebung, Ersetzung, Entzug festgelegter Bedeutungen, Überdeterminierung usw., sei schon den Romantikern als ästhetische Reflexion bekannt gewesen.⁹⁶⁰ Ingrid Riedel, Theologin, Literaturwissenschaftlerin und analytische Psychologin, betont die Selbstgestaltung beim Malen innerer Bilder:

„Mit inneren Bildern meine ich vor allem Bilder, die aus der Psyche kommen, nicht von der Außenwelt abgeleitet sind. (...) Für die heutige Kunst ist es fast schon selbstverständlich, daß nicht mehr Außenrealität, sondern Innenwelt dargestellt wird. Es sind die ‚inneren Bilder‘, auf die wir in unserer therapeutischen Arbeit setzen (...)“⁹⁶¹

⁹⁵⁷ vgl. Jaques Le Rider, S. 228

⁹⁵⁸ C.G. Jung: Über das Phänomen des Geistes in Kunst und Wissenschaft (1932) Hier zitiert aus ders.: Gesammelte Werke Band 15, § 202, Olten (1971), S.152

⁹⁵⁹ vgl. Ingo Rentschler: Wo ist die Kunst? Oder der Zusammenhang von Erkennen und Fühlen. In: Kunstforum International. Bd. 126, März-Juni. Hrsg.: Dieter Bechtloff, Ruppichterorth (1994), S. 139

⁹⁶⁰ Anm.: Schade bezieht diese Analyse auf die Monstren Goyas, sie erscheint aber so allgemeingültig, daß man sie auch auf die Deformationen im Werk Maria Lassnigs beziehen kann, wobei man immer wieder betonen muß, daß Lassnig keine Visionen, Träume oder psychische Manifestationen, Metaphern oder dergleichen malt, sondern die Deformationen durch die Umsetzung der Körpergefühle ins Medium der Malerei entstehen. vgl. Sigrid Schade (1987). S. 250

⁹⁶¹ Ingrid Riedel: Imaginieren und Malen: Von inneren Bildern zu äußeren Bildern. In: Martina Peter-Bolaender (Hrsg.): Frauen Körper Kunst. Dokumentation der Tagungen Frauen Körper Kunst 1991 – 1994,

Erich Neumann begründet die Abwendung vom intakten Menschenbild ebenfalls psychologisch. Die „lebendige Energie“ verließ die menschliche Form, die bis dahin ihr höchstes Ideal gebildet habe, um außermenschliche und vormenschliche Formen neu zu beleben. An die Stelle der menschlichen Gestalt, die psychologisch die Entsprechung zur im Ich und im Bewußtseinssystem zentrierten Persönlichkeit sei, trete „die anonyme Lebendigkeit des strömenden Unbewußten.“⁹⁶² Verena Kuni formuliert etwas drastisch, die widernatürliche Verwechslung von Innen und Außen, von Seele und Körper, von (Sinn-) Bild und Sein müsse geradezu Monster gebären.⁹⁶³ Dazu muß man anmerken, daß Maria Lassnig Innen und Außen nicht verwechselt, sondern verbindet.

Hart bringt einen weiteren Aspekt in die Diskussion ein, wenn sie sagt, die Bilder vom Menschen im 20. Jahrhundert zeigten nicht objektive Faktoren der Schönheit, sondern erforschten Wahrnehmungsvorgänge.⁹⁶⁴ Und obwohl Hartl Maria Lassnig mit keinem Wort erwähnt, ist sie hier ein treffendes Beispiel. Leuner erklärt den ‚Zentralkonflikt‘ der Moderne: Die Ich-Entscheidungen, durch die der Mensch zwischen Vorstellung, dem Inneren, und Wahrnehmung, dem Äußeren, entscheide, werden in der Moderne nicht mehr getroffen. Innen und Außen verschwammen zur Passivität des Weder-Noch.⁹⁶⁵ Daß auch in der abstrakten geometrischen Kunst seit Kandinsky durch Kodierung mit emotional-physiognomischen Werten eine Symbolsprache entstanden sei, die das geometrische Kunstwerk durch emotionale Besetzung mit semantischer Perspektive fülle, weist Peter

F.a.M. (1995), S. 68f. Anm.: Die Autorin unterscheidet hier nicht zwischen Kunst von KünstlerInnen und der Bildproduktion von PatientInnen. Eckhard Neumann verwarft sich strikt gegen diese Gleichsetzung. Der tiefenpsychologische Umgang mit bildnerischen Produkten verleite zwar zur Annahme, jede bildnerische Tätigkeit sei Ausdruck der Persönlichkeit, das träfe aber nur auf Laien- und Kinderkunst, psychopathische Kunst und Kunst, die mehr oder weniger frei sei von Prägung durch akademisch ästhetische Normen, Kunststile usw. Alles andere unterliege Zwängen der ästhetisch normierenden Umwelteinflüsse. vgl. Eckhard Neumann: *Künstlermythen. Eine psycho-historische Studie über Kreativität.* Frankfurt/New York (1986), S. 202f. Und auch Hocke betont, die meisten Psychiater, die auch etwas von Kunst und Literatur verstünden, seien sich darüber einig, daß man in vielen künstlerischen ‚Manifestationen‘ traumatische Elemente sehr verschiedener Art finden könne, daß psychoanalytische und individualpsychologische Instrumentarien aller Art und zum Verständnis gewisser einzelner Elemente eines Werkes verhelfen könnten, daß sie aber niemals ausreichend seien für eine erschöpfende Erklärung, sofern ein Kunstwerk nicht nur noch eine ‚Spiegelung‘ ‚paranoischer‘ Bilder aus dem Unterbewußtsein werden solle. vgl. Gustav René Hocke (1987), S. 169.

⁹⁶² Erich Neumann: *Kunst und schöpferisches Unbewusstes.* Reihe: *Umkreisung der Mitte.* Aufsätze zur Tiefenpsychologie der Kultur. Zürich (1954), S. 121

⁹⁶³ vgl. Verena Kuni: *Metamorphose im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit.* In: Angela Lammert (Hrsg.): *Raum und Körper in den Künsten der Nachkriegszeit.* Publikation zum Symposium vom 30.10.1997 bis 1.1.1997 anlässlich der Ausstellung „Germaine Richier“ in der Akademie der Künste vom 7.9.1997 bis 2.11.1997. Amsterdam, Dresden (1998). S. 214

⁹⁶⁴ vgl. Lydia Andrea Hartl, S. 167f

⁹⁶⁵ vgl. Barbara Leuner: *Psychoanalyse und Kunst. Die Instanzen des Inneren.* Köln (1976), S. 40f

Gerlach nach.⁹⁶⁶ Nicht mehr die Bildinhalte sind Thema dieser Bilder, sondern der Sehprozeß der RezipientInnen:

„(...) Bilder dienen vielmehr der Protokollierung der Projektionen von Prozessen, die sich in der inneren Struktur des wahrnehmenden Subjekts ereignen müssen. In der Darstellung dieser Innenwelt-Ansicht werden sie zu ‚Monumentalisierungen‘ gerade der subjektiven Täuschung, die seit Platons Zeiten als das Verwerfliche in der Kunst galten.“⁹⁶⁷

Gorsen sieht das Ganze pessimistischer. Die wesentliche Strategie sei nun eine Annäherung von Körper und Geist, Materiellem und Immateriellem bis zur Entgrenzung einheitlicher Erfahrung⁹⁶⁸, womit er meint, daß der Körper sich so weit vergeistigt, bis er mit dem ohnehin vorhandenen Geist verschmilzt, was als philosophisches Gedankenkonstrukt schon gewagt ist, in der Kunst vielleicht noch behandelt werden kann, aber als Realisierung im tatsächlichen Leben ausgeschlossen scheint. Als einen Aspekt dieser neuen Menschwerdung führt Gorsen das pseudohermaphroditische Menschenbild an, das er in der erotischen Kunst von Duchamp, Hans Bellmer (1902-1975), Cindy Sherman oder Orlan findet.⁹⁶⁹ Armin Zweite bestärkt Gorsens These der Entgrenzung und führt aus, Orlan wolle eine „nomadische, multiple und bewegliche Identität“ gewinnen⁹⁷⁰ Und Markus Sailer sieht Orlans künstlerische Leistung vor allem in der „Loslösung von Determinismus, der bislang dem Begriff des Natürlichen anhaftete“, und über den bislang eine Festschreibung der Individuen auf klar umrissene (Geschlechts-) Identitäten erfolgte.⁹⁷¹

Laut Vincenzo Trione sind KünstlerInnen wie Bill Viola (*1951), Orlan, Sterlac, Bruce Nauman oder Cindy Sherman Vertreter einer Kunst, die zwar über den Körper nachdenken, aber posthumane Bilder schaffen, die die Dekadenz und die Krankheit des zeitgenössischen Individuums darstellen: „(...) Viola, (...) Orlan e Sterlac, Nauman e la Sherman (...) invece, danno vita a immagini postumane, volte a rappresentare la decadenza e la malattia dell’individuo contemporaneo.“⁹⁷² Es bleibt die Frage, ob etwas zwingend inhuman sein muß, nur weil es Inhumanes thematisiert. Als Beispiel dafür könnte man auch die Skulpturen der Chapman-Brüder (*1962 bzw. 1966) wie *FOUR HEADED COCKROACH KID* von 1997 zur Diskussion stellen.

⁹⁶⁶ vgl. Peter Gerlach: Zeichenhafte Vermittlung von Innenwelt in konstruktivistischer Kunst. In: Holländer, Hans und Thomsen, Christian W. (Hrsg.): Besichtigung der Moderne: Bildende Kunst, Architektur, Musik, Literatur, Religion, Aspekte und Perspektiven. Köln (1987), S. 157

⁹⁶⁷ ebd., S. 158

⁹⁶⁸ Hier vermischt Gorsen wiederum die Kategorien Realität und Kunst, Anm. vgl. Peter Gorsen (1995), S. 111

⁹⁶⁹ vgl. ebd., S. 112f. Auf Orlan weist auch hin: Hanne Weskott (1995), S. 16

⁹⁷⁰ Orlan o. J., hier zitiert nach Armin Zweite in: Ich ist etwas anderes. S. 42

⁹⁷¹ vgl. Markus Sailer, o P.

⁹⁷² Vincenzo Trione, S. 612

Nicht nur weiblich - Emotionstheorie

Im Kapitel über die Begriffe, die Lassnig selbst für das, was sie malt, gefunden und verwendet hat, wurde deutlich, daß sie selbst das Wort ‚Emotion‘ vermeidet.⁹⁷³ Aber auch bei ihren Definitionen bleibt es schwierig zu bestimmen, was diese Körpergefühle wirklich sind. Sie selbst schreibt 1995:

„Gefühl, haben die Leute gedacht, (...) das ist etwas Weibliches. Erst jetzt kommen sie drauf, daß das eine Empfindung ist, und eine Empfindung ist ja nicht nur weiblich allein. Es gibt nicht nur die großen Gefühle, sondern auch die kleinen, und um die geht es bei mir...“⁹⁷⁴

In diesem Kapitel soll geklärt werden, ob und welchen Unterschied es zwischen ‚Empfindung und Gefühl‘ gibt und ob beides nicht doch zusammenhängt. Dieses Thema ist nicht nur für die Malerei Maria Lassnigs relevant, sondern beschäftigt seit geraumer Zeit den allgemeinen Diskurs. Der Publikumszeitschrift „Stern“ erschien es für ihre LeserInnen so interessant, daß sie im Juni 2002 eine neue Serie „Hirnforschung. Expedition ins Ich. Was unser Denken, Handeln und Fühlen lenkt.“⁹⁷⁵ startete. Und auch Die Woche vom 29.6.2001 stellte im Artikel „Die Welt im Kopf“ die Frage nach der „Blaupause des Bewußtseins“⁹⁷⁶ und der „Architektur der Seele“.⁹⁷⁷

Der einzige Hauptsinn – über die Definition von Emotionen

Schon bei den Begriffsdefinitionen, die im Folgenden chronologisch geordnet werden, ergeben sich erhebliche Schwierigkeiten. Hinderk M. Emrich beschreibt das Problem:

„Bereits die Beschreibung dessen, was es heißt, Gefühle zu haben, [ist] unsicher. Denn das Fühlen spielt sich in einem Bezirk irreduziblen Selbstseins von Subjekten ab, das nicht in dem aufgeht, was seine Beschreibung - als kognitive

⁹⁷³ vgl. Alexander Tolnay, S. 9

⁹⁷⁴ Maria Lassnig (1995), hier zitiert nach Hanne Weskott (1995), S. 38

⁹⁷⁵ Frank Ochmann: So entsteht das Ich. Reihe Hirnforschung, Teil 1. In: Stern. Nr. 25 vom 13.6.2002, Hamburg (2002), S. 68 - 86

⁹⁷⁶ Brigitte Röthlein: Die Welt im Kopf. Den Geheimnissen des Gehirns auf der Spur: Forscher haben begonnen, die Blaupause des Bewusstseins nachzuzeichnen. In: Die Woche Nr. 27 vom 29.6.2001, Hamburg (2001), S. 26f

⁹⁷⁷ Tom Schimmeck: Die Seelenmaschine. Der Psychologe Dietrich Dörner will künstliches Bewusstsein erschaffen: nicht durch Erhöhung von Computerleistung, sondern über digitale Wesen mit einprogrammierten Bedürfnissen. In: Die Woche Nr. 27 vom 29.6.2001, Hamburg (2001), S. 30. Siehe auch: Rüdiger Braun: Der Bauplan der Seele. Wissenschaftler entschlüsseln das menschliche Bewusstsein und wollen Robotern damit Leben einhauchen. In: Die Woche Nr. 27 vom 29.6.2001, Hamburg (2001), S. 1

*Leistung - zu rekonstruieren versucht; d.h. Gefühle gehen nicht in dem auf, was wir über sie wissen und sagen können: Gefühle sind in ihrem Selbstsein nicht erreichbar.*⁹⁷⁸

Ernst Florey schließt sich dieser Einschätzung an und schreibt, man könne Gefühle und Emotionen zwar benennen und sogar in formal-logischen Begriffen analysieren, aber in naturwissenschaftlicher Terminologie ließen sie sich nicht adäquat sprachlich fassen.⁹⁷⁹ So finden sich denn eine Vielzahl von Definitionen und Abgrenzungen, von denen hier einige wenige chronologisch geordnet vorgestellt werden sollen.

Platon siedelt im „Timaios“ die Bildung und Gliederung von Affekten an fest bestimmten Teilen des Rumpfes an.⁹⁸⁰ Juan Luis Vives (1492-1540) beschrieb ‚Affekte‘ als Mittelding zwischen Denken und Fühlen, wobei es dem Fühlen näherstünde.⁹⁸¹ Im achtzehnten Jahrhundert wurde das Wort ‚Gefühl‘ zum deutschen Oberbegriff für alles, was man bis dahin als ‚Passion‘ oder ‚Affekt‘ bezeichnet hatte. Auslöser war der 1758 veröffentlichte Text „Beweis, daß die Menschen nur einen einzigen Hauptsinn, nämlich das Gefühl besitzen“ von Christian Tobias Ephraim Reinhard.⁹⁸²

Für den Psychologen und Philosophen William James (1834-1910) hing Körperliches und Emotionales nicht nur eng zusammen, sondern er stellte sogar die These auf, Gefühle und Emotionen seien nichts anderes als nur gewöhnliche sensorische Hirnprozesse.⁹⁸³ Besonders deutlich wird diese Auffassung in dem Schlagwort „Wir weinen nicht, weil wir traurig sind, sondern wir sind traurig, weil wir weinen“⁹⁸⁴ von James, der in bloßen körperlichen, vasomotorischen Vorgängen die Ursache für Gefühle jeder Art sah⁹⁸⁵:

„Es ist bekannt, daß Blase und Eingeweide, die Drüsen des Mundes, Rachens und der Haut, aber auch die Leber bei heftigen Emotionen stark betroffen sind (...). Daß Herzschlag und Atemrhythmus eine führende Rolle in allen möglichen Emotionen spielen, ist allzu bekannt (...). Aber was wirklich auffällt (...) ist die kontinuierliche Beteiligung der willkürlichen Muskulatur an unseren emotionalen Umständen. (...) Bei einer Depression sind vorzugsweise die Flexoren betroffen, bei freudiger oder kämpferischer Erregung übernehmen die Extensoren die Führung (...). Wenn wir uns in eine starke Emotion versetzen und dann versuchen, aus unserem Bewußtsein alle Empfindungen der charakteristischen körperlichen Symptome zu entfernen, dann finden wir, daß nichts mehr übrig ist, kein ‚Seelen-Stoff‘, aus dem die Emotion rekonstruiert werden kann (...).“⁹⁸⁶

⁹⁷⁸ Hinderk M. Emrich: Über wahrnehmendes Bewußtsein und das Fühlen. In: Kunstforum International. Bd. 126. März – Juni 1994. Ruppichterth (1994), S. 112

⁹⁷⁹ vgl. Ernst Florey: Geist oder Automat: Spekulation über das fühlende Gehirn. In: Kunstforum International. Bd. 126. März – Juni 1994. Ruppichterth (1994), S. 102

⁹⁸⁰ vgl. Peter Gerlach: „Si vis me flere.“ Bilder von Gefühlen. In: Ludwig Jäger (Hrsg.): Zur historischen Semantik des deutschen Gefühlswortschatzes. Aspekte, Probleme und Beispiele seiner lexikographischen Erfassung. Aachen (1988), S. 295

⁹⁸¹ vgl. Volker Rittner: Handlung, Lebenswelt und Subjektivierung, S. 35

⁹⁸² vgl. Peter Gerlach: Ein Mensch mit Eigenschaften. Aber welchen? In: Oliver Zybok, S. 17

⁹⁸³ vgl. Ernst Florey, S. 97

⁹⁸⁴ William James o. J., hier zitiert nach Hermann Schmitz: Der Gefühlsraum. System der Philosophie. 3. Band, 2. Teil. Bonn (1969), S. 166

⁹⁸⁵ vgl. Hermann Schmitz (1969), S. 166

Jürgen Brater beschreibt in seinem populären „Lexikon der rätselhaften Körpervorgänge“ das Gefühl der Angst und begründet es mit ausschließlich physischen Vorgängen: Schuld am Herzklopfen, am trockenen Mund, den weichen Knien und kalten Füße, sowie dem flauen Gefühl im Magen sind demnach Fasern des vegetativen Nervensystems, die den Körper in den Zustand erhöhter Flucht- oder Angriffsbereitschaft versetzen und die Nebennieren veranlassen, in Sekundenbruchteilen Mengen des Stresshormons Adrenalin auszuschütten. Damit erhöhe das vegetative Nervensystem seine Energie, damit man im Notfall schneller flüchten könne. Adrenalin treibe auch die Herzfrequenz in die Höhe und pumpe mehr sauerstoff- und zuckerreiches Blut durch Körper. Sauerstoffreich werde das Blut aber nur, wenn gleichzeitig die Atmung tiefer und schneller werde, was wiederum Erstickungsgefühle hervorriefe. Wegen der so entstandenen Schmerzen oder Beklemmung reagiere das Herz mit einer noch größeren Leistung und erneuter Adrenalinausschüttung. Auf diese Weise schaukele sich der Kreislauf hoch bis zu einer Herzfrequenz von 120 und mehr Schlägen pro Minute. Der trockene Mund erkläre sich dadurch, daß der Körper in diesem Zustand nur auf Leistung und nicht auf Verdauung eingestellt sei, weniger Speichel produziert werde. Das flau Gefühl im Magen entstehe durch die verminderte Durchblutung des Bauchraums, weil mehr Blut in die Muskulatur gepumpt werde.⁹⁸⁷

Gratiolet beschreibt 1856, wie Peter Gerlach ausführt, die aktive Beteiligung des ganzen Körpers beim Erwerb und der ständig modifizierenden Performanz von Gefühlsausdrücken.⁹⁸⁸

Für Schelling (1775 – 1854) konstituierte sich sogar das individuelle Selbstbewußtsein immer in Bezug auf die Erfahrung organischer Körperlichkeit, aber Körperlichkeit war für ihn dennoch keine zwingende Bedingung für Identität. Der eigene Körper sei nur eine ‚Anschauungsart der Intelligenz‘, die Identität denkbar mache, weil sie als undifferenzierte Absolutheit nicht erfaßbar sei.⁹⁸⁹ Ruth Mayer referiert eine weitere Position:

„Johnson geht wie die Frühromantiker davon aus, daß Ich-Identität sich aus dem Miteinander von unbewußten (körperlich-sinnlichen) und bewußten (rationalen) Elementen (‚Empfindungen‘ und ‚Anschauungen‘) konstituiert. Aber die verschiedenen Elemente fügen sich für ihn nicht harmonisch zueinander, indem sie sich sukzessiven Stadien der Individuierung zuordnen lassen, sondern kennzeichnen in ihrer Disparität und Ungerichtetheit die menschliche Natur als in sich gebrochen. Der ständige Wechsel emotionaler, sensorischer und rationaler Impulse läßt ein einheitliches Wesen gar nicht mehr denken.“⁹⁹⁰

⁹⁸⁶ William James o. J., hier zitiert nach Ernst Florey, S. 98. Anm.: Interessant, aber für diese Arbeit zu weit führend, ist die Frage, ob durch einen Unfall Ganzkörpergelähmte nach der Lähmung andere Emotionen an sich beobachten als vorher.

⁹⁸⁷ Anm.: Im ‚Lexikon der rätselhaften Körpervorgänge‘ fehlen Stichworte wie ‚Gefühl‘ oder ‚Emotion‘ ganz, ‚Angst‘ aber wird ausführlich behandelt. vgl. Jürgen Brater, S. 27

⁹⁸⁸ vgl. Peter Gerlach (2000), S. 24

⁹⁸⁹ vgl. Ruth Mayer, S. 10

⁹⁹⁰ ebd., S. 11

In seinem 1868 gehaltenen Vortrag „Traité sur les Passions“ führte Charles Le Brun (1619 – 1690) aus, das Gefühl sei die Fertigkeit, an den Freuden oder Leiden anderer teilzunehmen, eine moralische und soziale Fähigkeit. Die Empfindung dagegen sei die Fähigkeit, an eigenen Gemütsbewegungen Freude zu empfinden und demnach eine interne Aktion des Subjekts.⁹⁹¹

Théodule Ribot (1839 – 1916), den Jean Starobinski in seiner „Kleinen Geschichte des Körpergefühls“ referiert⁹⁹², ging in seiner höchst erfolgreichen, 1884 erschienen Schrift noch einen Schritt weiter. Persönlichkeit beruhte für ihn vollständig auf körperlichen, teilweise unbewußten Nachrichten.⁹⁹³

Sigmund Freud äußert sich ähnlich. Nicht nur die Emotionen rühren von körperlichen Prozessen und vor allem von den Empfindungen der Haut her, sondern die gesamte Konstituierung des Ich, das gesehen werden könne als eine seelische Projektion der Oberfläche des Körpers:

*„I.e. the ego is ultimately derived from bodily sensations, chiefly from those springing from the surface of the body. It may thus be regarded as a mental projection of the surface of the body, besides, as we have seen above, representing the superficies of the mental apparatus.“*⁹⁹⁴

Charles Blondel widerspricht, es sei nicht der Körper, der dem Bewußtsein sein Gesetz aufzwingt, sondern es sei die Gesellschaft, die mit Hilfe der Sprache die Steuerung des Bewußtseins übernehme und dem Körper ihr Gesetz aufzwingt⁹⁹⁵.

Charles Darwin (1809 – 1882) beobachtet in seinem 1872 erschienen Buch „Expression of the Emotions in Man and Animals“, daß bei höheren Säugetieren ganz ähnliche Emotionen wie beim Menschen sichtbar würden. Freude, Angst, Wut usw. könne man an bestimmten Haltungen und Bewegungen ablesen.⁹⁹⁶ Das scheint aber nur teilweise richtig zu sein, denn Schafe zum Beispiel, die von Veterinären als ‚stille Dulder‘ bezeichnet werden, äußern

⁹⁹¹ vgl. Peter Gerlach (2000), S. 17f

⁹⁹² vgl. Jean Starobinski: Kleine Geschichte des Körpergefühls. Konstanz (1987). Hier zitiert aus der Ausgabe mit einer Einleitung von Hans Robert Jauf. F.a.M. (1991)

⁹⁹³ Anm.: „Jemanden nicht riechen können“ ist ein Ausdruck der genau das vermittelt: Beschrieben wird ausschließlich ein körperliches Phänomen, das aber weitreichende emotionale Folgen hat. Théodule Armand Ribot: Les maladies de la personnalité, Paris, (1884), vgl. Jean Starobinski, S. 17

⁹⁹⁴ Claudia Benthien, S. 22, Anm. 4. Anm.: Diesen Kommentar fand Benthien in der englischen Ausgabe von „Das Ich und das Es“, der dem Buch 1927 mit Freuds Genehmigung zugefügt, aber in deutsche Ausgaben bislang nicht übernommen sei. Als bibliographische Quelle gibt sie nur an: Bd. 3 (1978), S. 294. Auch Angerer verfolgt diesen Gedanken. Die Bestimmung des Ichs als körperliche Projektion sei erstmals bei Freud formuliert. Dieses ‚Haut-Ich‘ garantiere Einheit und Identität durch seine nachträgliche Besetzung. Es nehme Reize auf, die sowohl von außen als auch von innen stammten und die durch eine weitere Schicht, das Vorbewußte, differenziert würden. (S. 141f). Den Freudschen Wahrnehmungsapparat findet Angerer außerdem wieder im Zitat der französischen Performance-Künstlerin Orlan: „I am never what I have“. Dieser mache in radikaler Weise die Problematik zwischen Innen und Außen, zwischen einem visuellen Bild und dem nicht-greifbaren, nicht-faßbaren Körperbild deutlich. Marie-Luise Angerer (2000), S. 68

⁹⁹⁵ vgl. Charles Blondel: La conscience morbide. Paris (1914) hier referiert nach Jean Starobinski, S. 21

⁹⁹⁶ vgl. Ernst Florey, S. 100

ihren Schmerz nicht.⁹⁹⁷ Es ist gefährlich zu glauben, daß man jede Emotion und jede Empfindung an körperlichen Reaktionen ablesen könne.

Einen besonderen Platz in der Emotionstheorie nimmt Hermann Schmitz ein, dessen Leibinsel-Philosophie noch detailliert referiert wird. Schmitz entwickelt seine Theorie der Gefühle unabhängig von der anatomischen Forschung: Gefühle sind laut ihm nicht innerhalb der jeweils erlebten Umgebung umschrieben, sondern wie das Wetter weiträumlich zerfließen.⁹⁹⁸ Jedes Gefühl manifestiert sich durch die leibliche Empfindung eines Subjekts.⁹⁹⁹ Nach Schmitz' Einschätzung ist die Grenze zwischen Gefühl und leiblicher Regung bis 1969 noch nicht gezogen worden.¹⁰⁰⁰ Daß Gefühle immer an leibliche Regungen gekoppelt sind, zeigt sich für Schmitz auch in sprachlichen Wendungen wie einer ‚zugeschnürten Kehle‘ oder einem ‚schweren Herzen‘.¹⁰⁰¹ Schon mittelhochdeutschen Dichtern sei das Einwirken der Gefühle bekannt gewesen, wenn sie bei Freude vom ‚Aufsteigen den Herzens‘ und bei Trauer von dessen ‚Absinken‘ sprechen.¹⁰⁰²

Seit den siebziger Jahren herrschen die kognitivistischen Emotionstheorien, bei denen man unter Emotionen sekundäre Bewertungen vorab ablaufender komplexer kognitiver Prozesse¹⁰⁰³ versteht, und die systemtheoretisch-holistischen Emotionstheorien, in denen Emotionen als Informationsverarbeitungs-Prozesse (IV) erklärt werden, die mit vielen anderen IV-Prozessen interagieren und nur in funktionaler Einbettung in komplexe IV-Prozesse erklärbar sind.¹⁰⁰⁴

Nach Georg Francks in den neunziger Jahren geäußerten Ansicht sind Gefühle der Art nach am nächsten verwandt mit Empfindungen. Gefühle gehören dabei zu den Phänomenen (im terminologischen Sinn des Wortes, d.h. identisch in Existenz- und Erscheinungsform), die nur dadurch vorkommen, daß sie wahrgenommen werden. Sie haben keine von Wahrnehmung unabhängige Existenz und sind nicht im herkömmlichen Sinne physisch.¹⁰⁰⁵

In der psychologischen und neurobiologischen Fachliteratur, referiert Ernst Florey, werde kein Unterschied zwischen ‚Emotion‘ und ‚Gefühl‘ gemacht, nur die Reichweite der

⁹⁹⁷ vgl. Wenzlawowicz von, Martin in: Renate Nimtz-Köster: Zurück ins Mittelalter. Der Veterinär Martin von Wenzlawowicz über die Empfindungen von Tieren beim Schächten und das Karlsruher Urteil. In: Der Spiegel 4/2000, Hamburg (2002), S. 184

⁹⁹⁸ vgl. Hermann Schmitz (1969), S. 150

⁹⁹⁹ vgl. ebd., S. 152

¹⁰⁰⁰ vgl. ebd., S. 153

¹⁰⁰¹ ebd. S. 153

¹⁰⁰² vgl. ebd., S. 161

¹⁰⁰³ vgl. Erich Kiefer: Emotionen. In: Kunstforum International. Bd. 126. März – Juni 1994. Ruppichterorth (1994), S. 188f

¹⁰⁰⁴ vgl. ebd., S. 188f.

beiden Phänomene sei verschieden. Die Emotionen seien ichbezogen, die Gefühle dagegen könnten auch objektbezogen sein. Beides bewerte jede Wahrnehmung und Handlung.¹⁰⁰⁶

Erich Kiefer steuert zwei Definitionen zum Begriff der ‚Emotion‘ bei: Erstens werde die Emotion verstanden als mentaler Prozeß mit verhaltens- und handlungsbewertender, steuernder und kontrollierender Funktion. Und zweitens sei sie ein Reaktionsmuster auf diskrete, auslösende interne wie externe Ereignisse.¹⁰⁰⁷ Man müsse, so fährt er fort, konzeptuell zwei Ausprägungen von Emotionen unterscheiden: Emotionen als intervenierende, interne mentale Prozesse, die vollständig ohne Bewußtsein ablaufen, und bewußt subjektiv erlebte Emotionen, die man dann mit dem ‚Gefühl‘ umschreibe.¹⁰⁰⁸ Gefühle wiederum könnten auch ohne somatosensorische Wahrnehmungen auftreten, seien aber sehr oft damit verknüpft, eine Trennung von Gefühlen und Empfindungen wie Hunger, Durst, Schmerz usw. sei daher schwierig.¹⁰⁰⁹

Ebenso kritisch in dieser Hinsicht ist Landscheid, der sich aus sprachphilosophischer Sicht fragt, wie die Gegenstände der äußeren Welt die Empfindungen im Bewußtsein erzeugen, ob die Empfindungen im Gehirn geschehen oder wo sie sonst anzusiedeln sind und wie der immatrielle Wille und der materielle Körper aufeinander wirken. Er sieht Schmerz, Hören und Sehen als gleichberechtigte Bestandteile der wirklichen Welt. Das macht für ihn deutlich, daß es keine einheitliche Theorie der Wahrnehmung nach physikalischem Muster geben kann. „Insbesondere eine Konstruktion nach dem Schema *erzeugende Quelle – im Bewußtsein erzeugte Wahrnehmung* [Hervorhebung durch Landscheid] wird nicht funktionieren.“¹⁰¹⁰

Was Empfindung und Gefühl schließlich für den künstlerischen Prozeß bedeuten, erläutert Alexander Gosztonyi:

*„Denn während die Empfindung auf die Auswertung sinnlicher Wahrnehmungs- oder Körperreize gerichtet ist und somit von den Sinnen und der Leiblichkeit abhängig ist (wie etwa das Farb- oder Formempfinden), bedeutet das Gefühl das Hineinreichen in eine fremde Dimension, etwa in die innere Welt eines anderen Menschen oder in eine transrationale Sphäre. (...) Auch der schöpferische Prozeß wird dadurch eingeleitet, daß der Künstler neue Inhalte in sich aufsteigen fühlt. Wenn das bis dahin nur Erfühlte sich zu konkretisieren beginnt, so geht das Gefühl in Inspiration über.“*¹⁰¹¹
[Hervorhebung durch Gosztonyi]

¹⁰⁰⁵ vgl. Georg Franck: Die temporale Wirklichkeit der Gefühle. Eine Kritik der materialistischen Psychologie. In: Kunstforum International. Bd. 126. März – Juni 1994. Ruppichterorth (1994), S. 127

¹⁰⁰⁶ vgl. Ernst Florey, S. 93 und 102

¹⁰⁰⁷ vgl. Erich Kiefer, S. 187

¹⁰⁰⁸ vgl. ebd., S. 187

¹⁰⁰⁹ vgl. ebd., S. 188

¹⁰¹⁰ Ulf Landscheid, S. 67

¹⁰¹¹ Alexander Gosztonyi, S. 220

Ésprits oder Reptiliengehirn - die Entstehung von Emotionen

Bis heute ist nicht geklärt, wie bewußt erlebte Emotionen entstehen.¹⁰¹² Nach Descartes` Schrift „Les passions de l`âme“ von 1649 entstehen Gefühle, indem Organflüssigkeiten auf bestimmte Teile des Gehirns einwirken, ausgelöst von der anima, die sich in der Hirnanhangdrüse materialisiere. Durch die „ésprits“ werden die Muskeln gereizt zu sichtbaren Reaktionen wie z. B. der Verfärbung der Haut.¹⁰¹³

Der Neurochirurg und Anthropologe Paul Broca (1824-1880) prägte den Begriff des „limbischen Systems“, das zusammen mit benachbarten Hirnstrukturen für Emotionen verantwortlich gemacht wurde.¹⁰¹⁴ 1990 erschien MacLeans Modell des ‚triune brain‘, das in letzter Zeit von der Fachwelt kritisch beurteilt wird.¹⁰¹⁵ Nach diesem Modell dreiteilt sich das menschliche Gehirn entsprechend der stammesgeschichtlichen Entwicklung: Zum einen in ein Reptiliengehirn, das im wesentlichen den Hirnstamm umfasse und für Reflexe und Instinkte zuständig sei. Der zweite Teil sei das primitive Säugergehirn mit dem limbischen Gehirn, in dessen Aufgabenbereich Gefühle und Triebe fielen. Der dritte Teil schließlich sei das fortgeschrittene, für den Menschen typische Säugergehirn, das dem Neocortex zugefügt sei und für rationales, problemlösendes Verhalten Sorge. Der Grund für die Schwierigkeit, Affekte und Emotionen rational zu steuern, liege an den wenigen anatomischen Verbindungen zwischen limbischem System und Neocortex. Laut Gerhard Roth ist dieses Modell falsch, weil alle wesentlichen Teile des Wirbeltiergehirns in der Evolution gleichzeitig entstanden seien. Außerdem seien das limbische System und der Neocortex funktional eng miteinander verbunden, was neuere neuroanatomische und physiologische Untersuchungen¹⁰¹⁶ ergeben hätten.

Hinderk M. Emrich betont, daß sich menschliche Identität nicht nur in der Identität des Gehirns erschöpft. Identität werde gebildet vom Zusammenspiel des Zentralen Nervensystems mit der Psychomotorik und Psychosensorik des ganzen Körpers, inklusive der sozialen Gegebenheiten, Rollen und Erwartungen, dem gesellschaftlichen Status usw. „Geist“, so schließt er, „ist genauso im Leib wie im Gehirn.“¹⁰¹⁷

Schulte beschreibt einen Versuch, bei dem Affen Gehirnsonden ins sogenannte Glückszentrum des Gehirns eingesetzt wurden. Durch Tastendruck wurde diese Region mit Stromstößen stimuliert. Dieser Versuch wurde zur Sensation, denn er widerlegte Freuds

¹⁰¹² vgl. Erich Kiefer, S. 186

¹⁰¹³ vgl. Peter Gerlach (2000), S. 15

¹⁰¹⁴ vgl. Ernst Florey, S. 101

¹⁰¹⁵ vgl. ebd., S. 101

¹⁰¹⁶ vgl. Gerhard Roth: Verstand und Gefühl. In: Kunstforum International. Bd. 126. März – Juni 1994.

Ruppichterth (1994), S. 120

¹⁰¹⁷ Hinderk M. Emrich (1996), S. 187

Triebtheorie, weil es eine hirnpfysiologische Entsprechung zum Lust-Unlust-Prinzip nachwies. Triebbefriedigungen wie Essen oder Sex seien nicht die Befriedigung eines Triebes im Sinne einer Energieabfuhr, wie Freud dachte, sondern nur Sättigungseffekte im Zusammenhang mit peripherer Reizung, eine Ermüdung von Rezeptoren. Das, so Schulte, sei aber keine Sättigung oder Reduzierung von Trieben.¹⁰¹⁸ Ähnliches berichtet von Ditfurth von Patienten, die große Glücksgefühle während eines gehirnehirnchirurgischen Eingriffs erlebten. Wegen der Schmerzunempfindlichkeit werden derartige Eingriffe ohne Vollnarkose durchgeführt. Einer der Patienten habe seinem Chirurgen nachträglich sogar ausdrücklich versichert, daß der Tag seiner Hirnoperation ungeachtet aller mit ihm verbundenen Ängste und Unannehmlichkeiten aus diesem Grunde der schönste Tag sei, an den er sich überhaupt erinnern könne.¹⁰¹⁹

Georg Franck beschreibt das bisherige Scheitern an dem Versuch, die Entstehung von Gefühlen wissenschaftlich zu analysieren. Empfindung von Schmerz oder Euphorie, so Franck, seien zwar Empfindungsqualitäten, die durch Nervenprozesse hergestellt würden, aber es seien keine feuernden Neuronen zu beobachten.¹⁰²⁰ Auch am Nervensystem sei lediglich elektrische und chemische Aktivität von außen feststellbar. Die Empfindungen tauchten nur im individuellen Bewußtsein des empfindenden Organismus auf.¹⁰²¹ Franck:

„Die Anerkennung phänomenaler Wirklichkeiten endet im Mystizismus (...) Es ist für unser wissenschaftliches Verständnis schlicht und einfach miraculös, wie Nervensysteme zu einer phänomenalen Innenansicht kommen. Wir haben nicht die geringste Ahnung, was zwischen der neuralen Verarbeitung des physischen Reizes und dem Auftauchen phänomenalen Schmerzes passiert.“¹⁰²²

Hier, in diesem „Mystizismus“, liegt die künstlerische Arbeit von Lassnig begründet.

Ozeanische Selbstentgrenzung – über außergewöhnliche Bewußtseinszustände (ABZ)

Abschließend soll noch auf ein besonderes Phänomen hingewiesen werden, das interessant im Zusammenhang mit dem Werk Lassnigs erscheint: die sogenannten außergewöhnlichen Bewußtseinszustände (ABZ). Lassnig hat oft beschrieben, wie sie beim Malen ihren Körperempfindungen nachspürt, wie sich ein Gefühl auf einen Gegenstand übertragen kann oder wie sich Körperteile im Nachfühlen ausdehnen. Das klingt phantastischer als es

¹⁰¹⁸ vgl. Günter Schulte, S. 29 und 31

¹⁰¹⁹ vgl. Hoimar von Ditfurth, S. 325

¹⁰²⁰ vgl. Georg Franck, S. 127

¹⁰²¹ vgl. ebd., S. 128

ist, denn die ABZ, an die ihre Beschreibung frappierend erinnert, sind wissenschaftlich dokumentiert.

Die Suche nach veränderten Bewußtseinszuständen durch institutionalisierte Rituale gibt es laut Rudolf Kapellner bei über 90% aller Kulturen. In der europäisch-amerikanischen Kultur fehlten diese Rituale allerdings fast ganz, was unseren Kulturkreis von anderen deutlich unterscheidet. Mögliche Ursachen dafür sieht Kapellner in der Geschichte: Das jahrhundertelange Wirken der Inquisition in Europa habe auch das Wissen über die Anwendung bewusstseinsverändernder Rituale, Praktiken und Substanzen wie zum Beispiel die sachkundliche Verwendung von Fliegenpilzen, Binsenkraut, Mutterkorn oder Tollkirsche nahezu ausgelöscht.¹⁰²³

1994 prägte Adolf Dittrich für diese außergewöhnlichen Bewußtseinszustände, die auch z. B. durch gezielte Drogeneinnahme oder Meditation hervorgerufen werden können, die Abkürzung ABZ.¹⁰²⁴ Kapellner teilt ABZ in zwei große Typen ein, einen pharmakologischen und einen psychologischen Typus, wobei für diese Arbeit der zweite von Bedeutung ist.¹⁰²⁵

Die Bedingungen für ABZ sind dabei im Wesentlichen der Psychotherapie entlehnt¹⁰²⁶, wie Kapellner erläutert. Bei diesen Experimenten fließe alles, was den Probanden betrifft, mit in das Erlebnis ein, seine gesamte körperliche, seelische und geistige Verfassung, alle Einstellungen, Prägungen, Gewohnheiten, und auch ganz konkret die Erfahrungen der letzten vierzehn Tage vor der ABZ. Weiterhin bestimmten den Verlauf des ABZ die Erwartungen, Befürchtungen, Projektionen und vorhergegangenen Erfahrungen des Probanden, der außerdem noch von der Gestaltung der Umgebung und der Situation sowie den Begleitern beeinflusst wird.¹⁰²⁷

Kapellner referiert Dittrichs Erfahrungen, was während eines ABZ geschehen kann: Veränderung der Denkabläufe, Veränderung des Zeiterlebens, Angst vor Verlust der Selbstkontrolle, Intensive Emotionen von Glückseligkeit bis Panik, Körperschema-Veränderungen bis zur „Körperlosigkeit“, was im Hinblick auf die Arbeit Maria Lassnigs spannend erscheint, und ein verändertes Bedeutungserleben.¹⁰²⁸

Adolf Dittrich:

„Es kommt zu einer primärprozessartigen Veränderung des Denkens mit subjektiven Konzentrationsstörungen oder dem Gefühl, klarer und schneller als sonst zu denken. (...) Es tritt ein Gefühl der (...) punktuellen Gegenwart von

¹⁰²² ebd., S. 135

¹⁰²³ vgl. Rudolf Kapellner: Bewußtsein und Floaten. , o. P.

¹⁰²⁴ vgl. Günter Haffelder: http://www.nathal.ch/ger/rz7395.htm#rz7395_4

¹⁰²⁵ vgl. Rudolf Kapellner, o. P.

¹⁰²⁶ vgl. ebd., o. P.

¹⁰²⁷ vgl. ebd., o. P.

¹⁰²⁸ vgl. ebd., o. P.

*Vergangenheit und Zukunft [ein]. Es kommt zu einer Selbstverfremdung, einem Gefühl des Verlustes der Selbstkontrolle, welches mit intensiven positiven und negativen Emotionen einhergeht. Die Stimmung fluktuiert stark (...). Das Körperschema ist verändert, einschließlich subjektiver Levitationsphänomene und Gefühlen der Körperlosigkeit. Es kommt zu einer Auflösung der Subjekt-Objekt-Schranke und damit zu einer Einswerdung des Ichs mit der Umwelt. Weitere Veränderungen der Wahrnehmung im Sinne von halluzinatorischen Phänomenen treten fast ausschließlich im optischen Bereich auf. (...)*¹⁰²⁹

Psychologische Auslöser für außergewöhnliche Bewußtseinszustände sind laut Adolf Dittrich eine Verringerung der Umweltreize bzw. des Umweltkontakts. Diesen Reizentzug nenne man ‚sensorische Deprivation‘.¹⁰³⁰

Warum der Mensch überhaupt ABZ haben kann und warum es nicht alle Menschen gleichermaßen empfinden, weiß man bislang nicht.¹⁰³¹ Dittrich katalogisiert drei Formen von ABZ:

Erstens die ‚ozeanische Selbstentgrenzung‘ (OSE), die sich dem Begriff nach an das ‚ozeanische Gefühl‘ anlehnt, das die Psychoanalyse für ‚Ekstase‘ oder ‚kosmisch mystisches Erleben‘ verwendet.¹⁰³² Dabei löse sich die Grenze zwischen sich und der Umwelt auf. Raum und Zeit transzendiere. Manchmal begleitet die OSE das Gefühl der Körperlosigkeit und eine tiefempfundene positive Stimmung. Bei extremer Ausprägung weise die OSE, so Dittrich, auf etwas hin, was in einem relativ gut definierten religionswissenschaftlichen Sinne zumindest als Keim von ‚mystischen Erfahrungen‘ bezeichnet werden könnte.¹⁰³³

Das zweite Phänomen steht fast im Gegensatz zu der OSE mit ihrer positiv empfundenen Verschmelzung des Ichs mit der Umwelt¹⁰³⁴ und wird mit ‚angstvoller Ichauflösung‘ (AIA) umschrieben. Die Einheit der Person zersplittere, eine willentliche Selbstbestimmung sei nicht mehr möglich. Das unheimliche Gefühl, automatisiert zu sein und keine Verfügbarkeit über die normalen Ich-Funktionen zu haben, sei bestimmend für diese ABZ.¹⁰³⁵

Und drittens ist die ‚visionäre Umstrukturierung‘ (VUS) beobachtet worden.¹⁰³⁶ Hierbei habe die Probandin szenisch visuell-halluzinatorische Erlebnisse, manchmal auch

¹⁰²⁹ Adolf Dittrich, ‚Facetten veränderter Bewusstseinszustände‘, in: ‚Mind Machines‘, Tagungsband des Gottlieb Duttweiler-Institutes Zürich, 20.9.1991. Hier zitiert nach Rudolf Kapellner, o P.

¹⁰³⁰ vgl. Adolf Dittrich: Außergewöhnliche Bewußtseinszustände - große Gefühle und Wahrnehmungsveränderungen. In: Kunstforum International. Bd. 126. März – Juni 1994. Ruppichterth (1994), S. 110

¹⁰³¹ vgl. ebd., S. 110

¹⁰³² vgl. Adolf Dittrich, ‚Facetten veränderter Bewusstseinszustände‘. Hier zitiert nach Rudolf Kapellner, o P.

¹⁰³³ vgl. ebd., o. P.

¹⁰³⁴ vgl. Adolf Dittrich: Ätiologie – unabhängige Dimensionen veränderter Wachbewußtseins-Zustände (ABZ). Focus Newsletter 2/1993. <http://www.focus.at/archiv/NL932/dittr-2.html>

¹⁰³⁵ Anm.: Eine faszinierende Auflistung von Aussagen der Probanden, die diesen Zustand durchlebten, findet man auf der Internetseite <http://www.focus.at/archiv/NL932/dittr-2.html>

¹⁰³⁶ Anm.: Auch hierzu gibt es wieder eine Liste mit Aussagen der ProbandInnen im Internet: <http://www.focus.at/archiv/NL932/dittr-2.html>

Synästhesien.¹⁰³⁷ Dittrich beschreibt innerhalb der VUS vier zusammengehörige Erlebnisse: optisch-halluzinatorische Phänomene, geometrische Muster und Synästhesien, verändertes Bedeutungserleben und schließlich ein „increased internal input“, eine Aktivierung der Vorstellungskraft mit dem Einfließen informationstheoretischer Erkenntnisse aus überhöhtem Bedeutungserleben.¹⁰³⁸ Der Inhalt der VUS ist dabei geprägt durch individual-psychologische und kulturelle Faktoren. Dittrich weist in diesem Zusammenhang auf die Visionen christlicher Mystiker hin, die in auffälliger Weise den Stil des Zeitgeistes spiegelten.¹⁰³⁹

Dittrich kommt zu dem Schluß, die drei Bewußtseinszustände OSE, AIA und VUS entspräche den religiösen Kategorien des ‚Himmel‘, der ‚Hölle‘ und den ‚Visionen‘¹⁰⁴⁰ und könnten auch gemeinsam auftreten.¹⁰⁴¹

Ein andere Form von ABZ sind die Erfahrungen, die in ‚Tank-Experimenten‘ gemacht wurden. J. C. Lilly beschreibt, er habe in der warmen Salzlösung und frei von akustischen und visuellen Reizen keine Möglichkeit gehabt zu unterscheiden, wo er sich genau befinde.¹⁰⁴² Eine ähnliche Erfahrung im Tank machte auch der Nobelpreisträger für Physik Richard Feynman: „Mein Ich war ein bißchen seitlich verschoben, um ein paar Zentimeter (...) Das Gefühl in meinen Fingern und alles andere war genau wie sonst, bloß daß mein Ich draußen saß und das alles ‚beobachtete‘.“¹⁰⁴³ Das klingt sehr nach den Beschreibungen Lassnigs, wobei sie diese Zustände allerdings ohne unterstützende Mittel oder psychologische Führung erreicht. In ihren Gemälden finden sich Motive, die den Erlebnissen der ProbandInnen frappierend ähneln: die Verschmelzung mit Gegenständen,

¹⁰³⁷ Anm.: Darunter versteht man die Fähigkeit mancher Menschen, Vorgänge, die andere nur mit einer Sinnesmodalität wahrnehmen, gleichzeitig in zwei oder mehr Sinneskanälen zu erleben. Zum Beispiel können Farben gerochen oder Töne als Farben gesehen werden. Auffällig an diesen Menschen, so Hendrik, sei oft eine fast völlige Angstfreiheit auf Grund einer „Entabstrahierung“ des Lebens hin in die konkrete unmittelbare Leiberfahrung. Besonders im Bezug auf Maria Lassnig interessant: „Gefühlsströme in ihrer Nichtbeschreibbarkeit werden zu inneren Bildern, die in der eigenen Leiblichkeit vorkommen.“ vgl. Hinderk M. Emrich (1996), S. 186

¹⁰³⁸ vgl. Adolf Dittrich, „Facetten veränderter Bewusstseinszustände“. Hier zitiert nach Rudolf Kapellner, O P.

¹⁰³⁹ vgl. Adolf Dittrich: Ätiologie – unabhängige Dimensionen veränderter Wachbewußtseins-Zustände (ABZ), o. P.

¹⁰⁴⁰ vgl. ebd., o. P.

¹⁰⁴¹ vgl. Adolf Dittrich: Außergewöhnliche Bewußtseinszustände, S. 111. Anm.: Der Vollständigkeit halber sei an dieser Stelle auch auf die Nathal-Methode hingewiesen, die Dittrichs Katalog weitere ABZ hinzufügt. Die Nathal-Methode ist ein Training, mit dem man laut Günter Haffelder unterschiedlichste Menschen in relativ kurzer Zeit von vier bis fünf Tagen beibringen kann, ABZ zu erleben. Haffelder fügt den drei ABZ von Dittrich (OSE, VUS, AIA) noch folgende hinzu: Erstens die Stabilisierung visionärer Empfindungen (SVE), wobei der Proband lernt, bewußt Ebenen zu erreichen und diese zu erhalten. Zweitens die Erhaltung von visionären Informationen (EVI), bei der der Proband bewußt auf diesen Ebenen kommunizieren kann, und drittens Transformation in den Realbereich (TRB), bei dem es dem Probanden möglich ist, die erhaltenen Informationen in unsere Realität zu übertragen, z. B. über Sprache, Zeichnung oder Kryptogramme. Günter Haffelder, o P.

¹⁰⁴² vgl. Hinderk M. Emrich (1996), S. 184

die Verschmelzung mit der Umwelt, die Veränderung des Körperschemas, eine Ausdehnung von Körperteilen oder eine Körperlosigkeit. Trotz der vielen Interviews mit Maria Lassnig kann bislang nicht geklärt werden, ob ihr persönliches Verfahren der Introspektion methodische Ähnlichkeiten hat mit den Experimenten Dittrichs oder der Nathal-Methode. Lohnend wäre es sicherlich, in dieser Richtung weiterzuforschen.

Leibinsel und Ringelwurm - Körperphilosophie

Ein Gewoge von Leibinseln – zur Theorie Hermann Schmitz'

Es ist kaum zu glauben, daß Maria Lassnig und der Philosoph Hermann Schmitz sich bzw. ihre gegenseitige Arbeit nicht gekannt haben. Beide haben in den sechziger Jahren grundlegend Neues zum Thema Körper und Körperempfindung in unterschiedlichen Disziplinen erarbeitet. Man könnte Schmitz' Thesen durchgängig mit Bildern Lassnigs illustrieren. Und seine Überlegungen lesen sich wie ein Manifest ihrer Kunst. Die Körpertheorie von Schmitz hilft entscheidend, Lassnigs Kunst besser zu verstehen. Später, wahrscheinlich angeregt durch Wildermuth, hatte Lassnig von Schmitz' Leibphilosophie zumindest gehört, denn sie schrieb 1992, Schmitz' zentralen Begriff der Leibinseln aufgreifend: „Das Unsichtbare ist nicht das Unsinnliche, denn es ist ja das Spürbare. Statt ‚Leibinseln‘ entstehen Leibballen, von der Linienhaut zusammengehalten.“¹⁰⁴⁴

1965 definierte Hermann Schmitz: „Leiblich ist das, dessen Örtlichkeit absolut ist. Körperlich ist das, dessen Örtlichkeit relativ ist. Seelisch ist, was ortlos ist.“¹⁰⁴⁵ Der Leib¹⁰⁴⁶, den man nicht nur sehen und betasten, sondern auch spüren kann, ist demnach der beseelte Körper, und um ihn geht es auch in der Arbeit Lassnigs. Wie bei ihrer Körpergefühlmalerei, so sieht auch Schmitz, der den Begriff des Körpergefühls allerdings ablehnt und statt dessen ‚leibliche Disposition‘ bevorzugt¹⁰⁴⁷, die Grenze zwischen seelischen und leiblichen oder körperlichen Phänomenen als nicht klar zu trennen.¹⁰⁴⁸ „Ein der Leiblichkeit angehöriges Phänomen wird scheinbar in einen körperlichen und einen

¹⁰⁴³ ebd., S. 185

¹⁰⁴⁴ Maria Lassnig in: Kaspar König (1993), S. 30

¹⁰⁴⁵ Hermann Schmitz: Der Leib. System der Philosophie. 2. Band, 1. Teil. Bonn (1965), S. 6

¹⁰⁴⁶ Anm.: Johanna Bolkar weist darauf hin, daß philosophische Anthropologen und Phänomenologen die Differenzierung von ‚Körper‘ und ‚Leib‘ benutzten, um objektive äußere Körperaspekte und subjektive leibliche Innenerfahrung zu unterscheiden. vgl. Johanna Bolkart, S. 71. Arnim Wildermuth sieht mit dem Begriff des ‚Körpergefühls‘ eben diese beiden Bereiche abgedeckt. vgl. ders. (1985), S. 99

¹⁰⁴⁷ vgl. Hermann Schmitz: Der Leib im Spiegel der Kunst. System der Philosophie. 2. Band, 2. Teil. Bonn (1966), S. 4

seelischen Bestandteil zerlegt, obwohl beide in Wirklichkeit gar nicht in ihm vorkommen.“¹⁰⁴⁹ Zu dieser Aussage Schmitz' paßt die empirische Beobachtung, daß man Organe auch nur dann glaubt fühlen zu können, wenn man genau weiß, wo sie liegen und was in etwa ihre Aufgabe ist bzw. wenn man einen gewissen symbolischen Gehalt mit ihnen verbindet. Unter einem Magengefühl kann sich jeder etwas vorstellen, das Sesambein oder die Milz kennt man aber zu wenig, um sie fühlen zu können.¹⁰⁵⁰

Die Naturwissenschaften, so Schmitz, erreichten, weil sie auf Messungen gegründet seien, nur das Geschehen an relativen Orten, das Körperliche, nicht das Leibliche.¹⁰⁵¹

Jeder Mensch hat nun ein Raumbild in sich, das die einzelnen Teile des Körpers und ihre gegenseitige räumliche Beziehung zueinander enthält, und dieses Raumbild nennt Schmitz Körperschema.

„Körperbilder meint mehr als bloße Bilder vom Körper“, schreibt Hartwig, der das Körperschema als Voraussetzung für das Körperbild versteht. Dieser psychologische Begriff und diese Metapher meine etwas, das erfahren werde, ohne daß der Blick beteiligt sei. „Körperbilder werden von anderen Sinnen als dem Sehen entziffert und verweisen auf Kräfte, die mich anders durchdringen, als es die Anatomie vorschreibt.“¹⁰⁵² Ergänzend dazu sei Schilder erwähnt, der das Körperbild bereits 1978 als extrem fließend und dynamisch beschreibt, seine Grenzen seien osmotisch und besäßen die Fähigkeit, Inneres und Äußeres fortlaufend zu verschieben, das Äußere einzusaugen und Inneres auszustoßen.¹⁰⁵³

Angerer erläutert Hartwigs Position:

„Diese Beschreibung des Körperbildes geht implizit von einer neuro-physiologisch-psychoanalytischen Definition aus, derzufolge zwischen Körperbild und Körperschema unterschieden wird, das Körperschema wird dabei als Tatsache definiert (...). Das Körperschema ist das, was den aktuellen Körper im Raum auf die unmittelbare Erfahrung bezieht. (...) Das Körperbild hingegen ist an das Subjekt und dessen Geschichte geknüpft. (...) Es kann als unbewußte symbolische Verkörperung des begehrenden Subjekts begriffen werden. Und: Nur in ihrer Durchkreuzung, also im Gerüst des Körperschemas, kann sich das Körperbild mitteilen.“¹⁰⁵⁴ (...) Die Bestimmung eines unbewußten Körperbildes und eines (teils) bewußten Körperschemas verweisen auf zwei Körper: Eine unbewußte Fassung des Körpers, die den wirklichen, den realen Körper wie eine unsichtbare Hülle umspannt. Das heißt, es gibt einen Körper, der wir sind, der ‚wirkliche‘ Körper, und es gibt einen unbewußten Körper, den wir (nicht) haben.“¹⁰⁵⁵

¹⁰⁴⁸ vgl. Hermann Schmitz (1965), S. 9

¹⁰⁴⁹ Hermann Schmitz (1966), S. 86f

¹⁰⁵⁰ Anm.: Hingewiesen sei hier auf Oliver Sacks Buch ‚Der Tag, an dem mein Bein fortging‘, Reinbek (1991), in dem sich der Autor sehr anschaulich mit neurologischen Phänomenen beschäftigt.

¹⁰⁵¹ vgl. Hermann Schmitz (1965), S. 9

¹⁰⁵² Helmut Hartwig: Die Grausamkeit der Bilder. Horror und Faszination in alten und neuen Medien. Weinheim und Berlin (1986), S. 47

¹⁰⁵³ vgl. Paul Schilder: The Image an Appearance of the Human Body: Studies in the Constructive Energies of the Psyche. New York (1978), S. 202

¹⁰⁵⁴ Marie-Luise Angerer (2000), S.160f

¹⁰⁵⁵ ebd., S.162

Oswald Wiener beschreibt Körperschemata als physiologische Theorie über die Repräsentation des Körpers in sensorischen und motorischen Hirnrinde-Teilen und in den Statur und Postur berechnenden anderen Hirnregionen. Die Steuerung der Körperbewegungen, so Wiener, laufe über das Relais dieser Repräsentationen.¹⁰⁵⁶ Bislang gebe es keine Erklärung für das Visualisieren des Körperschemas.¹⁰⁵⁷ Genau hier setzt das Kunstkonzept Lassnigs an. Oswald Wiener schreibt 1989:

„Maria Lassnig hat einen tiefliegenden und besonders dunklen Bereich gefunden: Körperschemata... Eine der vielen in diesem Bereich noch ungelösten Aufgaben ist die Erklärung der Tatsache, daß wir unser Körperschema ‚visualisieren‘, nämlich daß wir Tastempfindungen, propriozeptive und kinästhetische, Wärme und Schmerzempfindungen etc. in ein als visuell empfundenes Bild eintragen, wenn wir über diese Empfindung nachdenken (und es gibt Grund zu der Annahme, daß dieses ‚Bild‘ stets mitwirkt, wenn die Empfindung die Bewußtseinsschwelle überschreitet).“¹⁰⁵⁸

Wildermuth weist darauf hin, daß in den Darstellungen Lassnigs, in denen beinlose Rumpfe, Verdoppelungen oder eine zusammengesackte Körperlichkeit zu sehen ist, das Körperschema und die Körpersituation identisch geworden seien.¹⁰⁵⁹

Im Gegensatz zum eigenen Körper und zum Körperschema zerfällt der Leib nach Schmitz‘ Theorie in Inseln ohne stetigen räumlichen Zusammenhang¹⁰⁶⁰, in die sogenannten Leibinseln, die sich durch labile Wandelbarkeit und unscharfen Umriß auszeichneten, was bedeutet, daß jeder Schmerz oder jeder Entspannungsimpuls das Gefüge des Leibes verschiebe.¹⁰⁶¹ Die strömenden Übergänge und die verwischenden Strömungen seien für die große Verschiebbarkeit der Leibinseln zum Beispiel im Rumpf verantwortlich. Die vom Herzen absinkenden Ströme stünden hinter dem Glauben, daß Herz und Magen in alten Büchern, im Volksmund und –glauben vertauschbar seien, und auch im Griechischen würden beide Organe nicht unterschieden.¹⁰⁶² Schmitz erklärt das Modell der Leibinseln:

„Welchem normalen Menschen sollte es wohl einfallen, sich von sich selbst ein unstetiges Bild zu machen? Nun mache man aber einmal den Versuch, ebenso stetig an sich selbst ‚hinunterzuspüren‘, ohne Augen und Hände (...)! Man wird gleich sehen, daß das nicht geht. Statt eines stetigen räumlichen Zusammenhangs begegnet dem Spürenden jetzt bloß noch eine unstetige Abfolge von Inseln(...)“¹⁰⁶³

Jeder kann das Phänomen der Leibinseln am eigenen Körper nachvollziehen. Besonders sensibilisiert dafür seien, so Schmitz, durch Krankheit geübte Personen, wie zum Beispiel anorektische Mädchen.¹⁰⁶⁴

¹⁰⁵⁶ vgl. Oswald Wiener (1989), o. P.

¹⁰⁵⁷ vgl. ebd., o. P.

¹⁰⁵⁸ vgl. Maria Lassnig in: Galerie Ulysses (1992), o. P.

¹⁰⁵⁹ vgl. Armin Wildermuth (1985), S. 106

¹⁰⁶⁰ vgl. Hermann Schmitz (1965), S. 25

¹⁰⁶¹ vgl. ebd., S. 26

¹⁰⁶² vgl. ebd., S. 297

¹⁰⁶³ ebd., S. 25f

¹⁰⁶⁴ vgl. ebd., S. 292f

Wie sehr sich das Körperschema bzw. der tatsächliche Körper vom Gewoge der Leibinseln unterscheidet, macht Schmitz am Beispiel von Phantomgliedern deutlich, von denen in dieser Arbeit schon die Rede war.

Allgemein bekannt ist das Phänomen des Phantomschmerzes, bei dem die Patienten Jucken oder Schmerzen an amputierten Gliedmaßen spüren. Landscheid vergleicht den Phantomschmerz, der für Descartes ein Beweis für die Trennung von Körper und Geist war¹⁰⁶⁵, und den Mayer als Grenzfall zwischen neurologisch-physiologischen, psychologischen und philosophischen Interessen¹⁰⁶⁶ bezeichnet, mit dem Tinnitus, bei dem man Geräusche und Töne hört, die objektiv nicht messbar sind. Der Unterschied sei, daß es beim Tinnitus die anderen seien, die den Ton nicht hörten, beim Phantomschmerz sei es den Betroffenen aber selbst klar, daß das schmerzende Glied nicht mehr existiere.¹⁰⁶⁷ Diese Erfahrung ist für Mayer der „Ausgangspunkt einer letzten radikalen Infragestellung der Grenzen von Objektivität und Subjektivität, individueller Wahrnehmung und kollektivem Weltbild¹⁰⁶⁸, durch die die Utopie des absolut funktionalen und unverletzbaren Automatenkörpers als endgültig absurd angesehen werden könne.¹⁰⁶⁹ Nach neuen Erkenntnissen bemüht sich das Gehirn dabei, den Wegfall großer Nervenbereiche, die zu dem amputierten Glied gehörten und die dadurch fehlende Informationsmenge durch Bildung neuer Hirnverknüpfungen zu kompensieren, was bedeutet, daß Phantomschmerzen in Zukunft vielleicht einmal behandelt werden können¹⁰⁷⁰, was zur Zeit noch nicht möglich ist.

Nicht so verbreitet ist die Tatsache, daß Patienten, denen ein Arm oder ein Bein amputiert wurde, diese Körperteile nicht nur spüren, sondern auch weiterhin sehen und zwar so, wie diese früher ausgesehen haben, und die Patienten könnten, so berichtet Schmitz, das auch weder durch Augenkontrolle noch durch Willensanstrengung ändern. Auch wenn der Patient danach greife, bleibe die Illusion bestehen. Schmitz fiel in seiner Arbeit auf, daß bei den Phantomgliedern häufig ein isoliertes Hervortreten der Gelenke und der unteren Enden beschrieben wurde. Finger, Hände, Ellbogen und evtl. Ausschnitte des Unterarms blieben deutlich, die Oberarme verschwommen oder verschwanden, wobei die Phantomhand dann vor der Brust des Patienten zu schweben schien.¹⁰⁷¹ Erklären kann man sich dieses Phänomen vielleicht dadurch, daß man selbst Unterarme und Hände oft sieht, weil sie zum unmittelbaren Sehfeld gehören. Man erinnere sich an die Körperportraits

¹⁰⁶⁵ vgl. Ruth Mayer, S. 80

¹⁰⁶⁶ vgl. ebd., S. 79

¹⁰⁶⁷ vgl. Ulf Landscheid, S. 66

¹⁰⁶⁸ vgl. Ruth Mayer, S. 80

¹⁰⁶⁹ vgl. ebd., S. 83

¹⁰⁷⁰ vgl. Jürgen Brater: Lexikon der rätselhaften Körpervorgänge. Von Alkoholrausch bis Zähneknirschen. F.a.M. (2002), S. 293

Lassnigs, die durch Heruntersehen am eigenen Körper entstanden. Das Hervortreten der Gelenke kommt womöglich dadurch zustande, daß man an diesen Stellen den Körper besonders deutlich wahrnimmt durch Schmerz oder Bewegung. Die meisten Menschen werden etwas zum Körpergefühl in den Knien sagen können, aber die wenigsten zum Körpergefühl im Schienbein. Schmitz sieht diese Phantomglieder nun als Sammlung von Inseln.¹⁰⁷² Diese abgespaltenen Leibinseln hat Schmitz nicht nur bei Amputationen, sondern auch beim autogenen Training¹⁰⁷³ beobachtet oder bei Verletzung, Vergiftung oder Erkrankung¹⁰⁷⁴ sowie „im Bereich des gewöhnlich jedermann zugänglichen Erlebens“, wie z. B. in Versuchen, bei denen die Probanden sich vorstellen sollten, sie hätten keinen linken Arm.¹⁰⁷⁵

Daß es möglich sei, den eigenen Leib ohne Nachsehen oder Nachtasten als Einheit zu erfassen¹⁰⁷⁶, liege, so betont Schmitz, nicht am Körperschema, da zum Beispiel siamesische Zwillinge ihre Körper nicht verwechselten, nur weil sie „eine Brücke aus Fleisch und Blut“ verbindet. Außerdem empfänden Neugeborene eigene Körperteile als Fremdkörper.¹⁰⁷⁷ Die Einheit des eigenen Körpers, schließt Schmitz daraus, komme nicht schon durch den stetigen, abgeschlossenen Zusammenhang der Gestalt allein zustande.¹⁰⁷⁸ Schmitz faßt zusammen:

„Was sich bei unmittelbarem Spüren als eigener Leib zu präsentieren pflegt, ist einerseits leiblich (...), d. h. absolut-örtlich, namentlich durch einen absoluten Ort im Ganzen als unzersplitterte, fraglose Einheit gegeben; andererseits ist es körperlich (...), d. h. relativ-örtlich, und als solches gegliedert in ein Gewoge verschwommener Inseln.“¹⁰⁷⁹

Das Körperschema sieht Schmitz als das Ergebnis einer nachträglichen und für die Leibgegebenheit unwesentlichen Verarbeitung.¹⁰⁸⁰ Drei Arten von Vorgängen katalogisiert Schmitz im Gewoge der verschwommenen Leibinseln: die Umbildung bestehender Inseln, das Schwinden alter Inseln und Bilden neuer und das, mal stärkere, mal schwächere Hervortreten einzelner Inseln, bzw. die Insel-Neubildung gegenüber der Einheit des Leibes.¹⁰⁸¹

¹⁰⁷¹ vgl. Hermann Schmitz (1965), S. 29

¹⁰⁷² vgl. ebd., S. 30

¹⁰⁷³ vgl. ebd., S. 31

¹⁰⁷⁴ vgl. ebd., S. 32

¹⁰⁷⁵ ebd., S. 33

¹⁰⁷⁶ Anm.: Thomas Zaunschirm betont, es sei unmöglich, den ganzen Leib als Einheit zu empfinden: „Kein Körper hat je so logisch von einem Teil zum nächsten (...) empfunden (...).“ vgl. Thomas Zaunschirm in: Galerie Raymond Bollag (Hrsg.): Maria Lassnig. Science Fiction. Katalog zur Ausstellung vom 23.11.1991 – 18.1.1992. Zürich (1991), S. 6

¹⁰⁷⁷ vgl. Hermann Schmitz (1965), S. 37

¹⁰⁷⁸ vgl. ebd., S. 36

¹⁰⁷⁹ ebd., S. 39

¹⁰⁸⁰ vgl. ebd., S. 49

¹⁰⁸¹ vgl. ebd., S. 151 und S. 291

Die einzelnen im Bild schwebenden Körperteile oder die aus einer abstrakten Farbfläche auftauchenden Körperinseln in den Gemälden Lassnigs erinnern sehr an diese Überlegungen. Ihre eigenen Beschreibungen ihrer Körpergefühle decken sich frappierend mit den von Schmitz protokollierten Aussagen eines Patienten im Meskalinrausch: „Einmal riß ich mich unwillkürlich am rechten Ohrläppchen (...), dabei war es mir, als wenn mein Körpergefühl nur noch in diesem Ohrläppchen säße, das ich riesengroß in meiner Hand hatte. Während ich auf den Vorgang achtete, verdichtete sich das Leibgefühl an dieser Stelle.“¹⁰⁸² Johannes Linschoten beschrieb 1955/56 das Gefühl des Einschlafens: „Arme und Beine verlieren ihren Platz, die Kenntnis von der Körperlage verliert sich. Nicht selten spürt man nur noch seinen Kopf (...). Manchmal sind es die Hände, die noch ‚fortbestehen‘, obwohl die Arme bereits verloren gingen.“¹⁰⁸³

Im Abschnitt über Lassnigs Subjektivität und ihren Anspruch auf Wissenschaftlichkeit wurde schon deutlich, daß es bisher keine Wissenschaft gibt, die dem Modell der Leibinseln gerecht werden könnte. Die Naturwissenschaften erweisen sich als unzureichend¹⁰⁸⁴, die Mystik als zu willkürlich. Schmitz hatte bereits 1965 die Vorstellung einer neuen Wissenschaft, einer Topographie des Leibes, denn in der herkömmlichen Wissenschaft würden die leiblichen Phänomene entweder als Organempfindungen aufgefaßt oder als rein seelische Vorgänge.¹⁰⁸⁵ Die neue Wissenschaft hätte, so Schmitz, in Bezug auf den körperlichen Leib dieselbe Aufgabe zu erfüllen wie die topographische Anatomie in Bezug auf den reinen Körper. Er gibt zu, die Arbeit dieser neuen Disziplin sei schwierig, da sie kein deutliches, beharrliches, beliebig transportierbares Substrat zum Inhalt hätte, sondern ein verschwommenes Gewoge, das jeder nur an sich selbst spüre und in dem er sich auf eigene Faust zurechtfinden müsse, weil Sachverhalte des affektiven Betroffenseins der vollständigen Objektivierung entzogen seien.¹⁰⁸⁶ Die neue Wissenschaft würde zunächst die Übung eines neuen Sehens erfordern.¹⁰⁸⁷ Zudem plädiert er für Überprüfbarkeit:

*„Gegen einsame Selbstbeobachtung bin ich skeptisch; zu leicht verrennt sich der Introspezient und verliert seine Selbstständigkeit. Für sehr aussichtsreich (...) würde ich dagegen Versuchsreihen halten, bei denen die Versuchsperson Aufgaben erhält und ihre Erlebnisse bei deren Ausführung sofort danach zu Protokoll gibt.“*¹⁰⁸⁸

¹⁰⁸² ebd., S. 155

¹⁰⁸³ Johannes Linschoten (1955/56), hier zitiert nach Johanna Bolkart, S. 76

¹⁰⁸⁴ vgl. Armin Wildermuth (1985), S. 100

¹⁰⁸⁵ Hermann Schmitz (1966), S. 7

¹⁰⁸⁶ vgl. Hermann Schmitz (1969), S. 51

¹⁰⁸⁷ vgl. Hermann Schmitz (1965), S. 283

¹⁰⁸⁸ ebd., S. 286

Die Anstöße zu diesen Überlegungen bekam Schmitz durch autogenes Training, in dem er sein Herz schlagend und das Sonnengeflecht warm fühlte. „Der naive Glaube, daß es sich in diesen Fällen um ‚Organempfindungen‘ der zugehörigen Körperteile handle, erweist sich (...) als gegenstandslos.“¹⁰⁸⁹ Während er das an dieser Stelle nicht näher begründet, greift er in einem vier Jahre später erschienenen Werk das Thema noch einmal auf und führt aus, er habe nachgewiesen, daß es gar keine Organempfindungen gebe, sondern daß die leiblichen Regungen eigenständige Leibinseln seien, die durch ungefähre räumliche und zeitliche Korrespondenz mit dem Geschehen im optisch und taktile gegebenen Menschenkörper zusammenhängen.¹⁰⁹⁰ Das leuchtet ein, wenn man bedenkt, daß weder Sonnengeflecht noch Chakren, die man beim autogenen Training und beim Yoga deutlich spürt, tatsächliche Organe sind. Die beobachtete Leibinselballung wie bei ausstrahlender Wärme¹⁰⁹¹ oder ausstrahlendem Schmerz¹⁰⁹² könne sogar durch „provozierende Lektüre“¹⁰⁹³ hervorgerufen werden, wobei Schmitz ‚provozierend‘ nicht näher erläutert, aber man denke an das Gefühl des zusammengeschnürten Halses bei besonders spannenden Büchern oder auch körperlicher Erregung bei erotischer Lektüre.

Das Modell der Leibinseln hat Schmitz auch in der Frage nach einer bildnerischen Übersetzbarkeit beschäftigt. Er kam 1965 zu dem Schluß, daß dieses Bild vom Menschen höchstens von einem surrealistischen Maler erfaßt werden könne, der ein Portrait nicht gemäß dem Körperschema, sondern nach dem körperlichen Leib malen würde.¹⁰⁹⁴ Der Gedanke an nahezu alle Selbstportraits von Lassnig drängt sich auf.

Außerdem entwickelt er unter anderem die These, daß nicht ein „geistiger oder seelischer Akt“ für das Schaffen eines Kunstwerks maßgeblich ist, wie es Platons Lehre bzw. dem Verständnis der Renaissance entspreche, sondern die „Leiblichkeit des Künstlers“. Der Körper des Künstlers sei kein „Vollzugsorgan“, sondern präge die künstlerische Idee durch sein spezifisch eigenleiblich gespürtes Befinden.¹⁰⁹⁵ Dazu paßt Ernst H. Gombrichs Beobachtung, daß Kokoschka seinen eigenen ungewöhnlich großen Nasen-Kinn-Abstand auf Portraits anderer Menschen übertrug.¹⁰⁹⁶

Schmitz beweist den Zusammenhang zwischen leiblicher Disposition des Künstlers / der Künstlerin und dem künstlerischen Prozeß, indem er sagt, daß beim Übergang vom Bewegungsbegriff im eigenleiblichen Spüren zum gezeichneten Bild das Medium

¹⁰⁸⁹ vgl. ebd., S. 284

¹⁰⁹⁰ vgl. Hermann Schmitz (1969), S. 168

¹⁰⁹¹ vgl. Hermann Schmitz (1965), S. 287

¹⁰⁹² vgl. ebd., S. 288

¹⁰⁹³ vgl. ebd., S. 289

¹⁰⁹⁴ vgl. ebd., S. 27f

¹⁰⁹⁵ vgl. Hermann Schmitz (1966), S. 74

¹⁰⁹⁶ vgl. Norbert Borrmann, S. 54. Anm.: Wilhelm Waetzoldt bemerkt, auch Dürer habe seine eigene Physiognomie in die Züge seiner Modelle „hineingedrängt.“ vgl. ders., S. 324

gewechselt werde und die Versuchspersonen von ihrer eigenen Ausführung des Entwurfs überrascht seien. Dennoch fänden sie darin etwas Bekanntes wieder. Dagegen ließe ein schon in der optischen Phantasie entworfenes Bild keinen Platz für diese Überraschung. Schmitz:

*„Der Leib, nicht der Geist des Künstlers, empfängt die Inspiration: ein gedanklich oder gefühlhaft konzipiertes Motiv wächst im eigenleiblichen Spüren von Bewegungssuggestionen zu der Gestalt hin, als die es dann, beim Übergang in ein sicht-, hör- oder tastbares Medium (...) das Licht der Welt erblicken kann...“*¹⁰⁹⁷

Ein solches leibliches Heranwachsen einer Konzeption spiegelt sich auch im umgangssprachlichen Idiom „mit einer Idee schwangergehen“ wieder. Das Kunstwerk ist nach Schmitz eine „objektivierte, vom leiblichen Befinden inspirierte Gebärde.“ Besonders deutlich sieht Schmitz dies in Kunstwerken bestätigt, bei denen die Gebärden des Künstlers / der Künstlerin selbst zum Teil des Gemäldes werden, wie zum Beispiel bei Pollocks Dripping¹⁰⁹⁸ oder Maria Lassnigs Extensionen. Es wäre aber naiv, schränkt Schmitz ein, im Kunstwerk immer den nahezu automatischen Ausdruck einer im Künstler / in der Künstlerin vorhandenen leiblichen Disposition zu sehen.¹⁰⁹⁹

Der Ringelwurm quer der Körperachse – zur Muskelpanzer-Theorie Wilhelm Reichs

Lange vor Hermann Schmitz Leibinseltheorie hat sich der umstrittene Sexualtherapeut Wilhelm Reich mit dem Zusammenhang zwischen Psyche und ihrem Ausdruck im Körperbild beschäftigt. 1928 entstand seine erste Untersuchung über die Existenz eines muskulären Panzers als Vorarbeit zur „Charakteranalyse“, die Reich 1933 in Wien im Selbstverlag herausbrachte.¹¹⁰⁰ Auf Reichs schillernde Biographie, seine spätere Paranoia und seine exzentrischen bis abstrusen Ideen soll hier nicht weiter eingegangen werden. Auch ein Vergleich zwischen den Theorien Freuds bzw. Schmitz' und Reichs kann im Rahmen dieser Arbeit leider nicht geleistet werden. Entscheidend im Zusammenhang mit dem Werk Maria Lassnigs ist seine Charakteranalyse und die darin enthaltenen Überlegungen zur ‚Auflösung des Muskelpanzers‘, die hier nach einer Zusammenfassung von Michael Lütge skizziert werden sollen.¹¹⁰¹

¹⁰⁹⁷ Hermann Schmitz (1966), S. 76f und S.83

¹⁰⁹⁸ vgl. ebd., S. 78f

¹⁰⁹⁹ vgl. ebd., S. 85

¹¹⁰⁰ vgl. Michael Lütge: <http://homepage.ruhr-uni-bochum.de/Michael.Luetge/reich.htm>

¹¹⁰¹ Anm.: Maria Lassnig selbst hat sich nie über Wilhelm Reich geäußert. Ähnlich wie die ABZ wird seine Theorie als eine Art ‚externer Schlüssel‘ herangezogen, um sich ihrem Werk anzunähern.

Reichs Theorie fußt auf der Annahme, daß die Befindlichkeit der Patientin nicht nur an ihren Äußerungen, sondern am gesamten Körperausdruck abzulesen sei. Dabei befaßt sich Reich mit der „Gesturalexpression“ des gesamten Körpers bis in die Kleidung hinein, was er später die „Ausdruckssprache des Lebendigen“ nennt. Nicht nur das Symptom, sondern alles Verhalten sei bestimmt durch infantile Reaktionsbildungen der Ich-Abwehr.¹¹⁰² Reich polarisiert den Urgegensatz Angst und Sexualität, Engung und Weitung. Dabei konstatiert er auf der einen Seite die narzißtische Angstreaktion, die mit einer Erregung des sympathischen Nervensystems einhergeht und sich in Symptomen wie einer Erhöhung der Aktionshäufigkeit der Herzkammern auf 100 oder mehr Schläge pro Minute, Bluthochdruck, Hautblässe, kaltem Schweiß, Trockenheit von Augen, Mund, Darm und Genitalien, verstärktem Einatmen und einer Straffung der glatten Muskulatur äußert. Als vegetativer Urgegensatz dazu gilt die objekt-orientierte, ausbreitende, Feuchtigkeit anlagernde Lustwirkung des Cholins¹¹⁰³ und des Parasympathicus¹¹⁰⁴ und läßt sich an einem ruhigen, vollen Puls mit niedrigem Druck, einer durchbluteten, trockenen Haut, glänzenden Augen sowie Sekretion in Mund, Darm und Genitalien und weiterhin im verstärkten Ausatmen und einer lockeren glatten Muskulatur ablesen.¹¹⁰⁵

Reichs Lehre vom Muskelpanzer thematisiert die somatische Form des Ausdrucks psychischer Regungen und die psychosomatische Einheit der Person in allen ihren Möglichkeiten der lebendigen Ausdruckssprache. Anfangs verwendet Reich den Begriff ‚Panzer‘ als Metapher, später meint er damit ganz konkret die Verhärtung des Ich, die Manifestation der Psyche in der Muskulatur, deren Spannung bei einer gesunden Verfassung beweglich und durchlässig ist. Angst, sexuelle Lust oder Aggression führen laut Reich zu einer Verhärtung dieses Muskelpanzers und äußern sich in Lähmung oder erhöhtem Puls, Schweiß und Blässe. Dabei könne die muskuläre Starre als eine Art Bewältigungsversuch die vegetative Angstreaktionen ersetzen. Die Muskelspannung erspare den Angsteffekt durch somatische Aufzehrung ihrer psychischen Energie. Reich folgert, es sei so, als ob die Hemmung der Lebensfunktionen wie Libido, Angst, Aggression durch die Bildung eines muskulären Panzers um das Innere der biologischen Person erfolge. Je nach Charakter des Patienten verhärtete sich der Muskelpanzer in Krisen

¹¹⁰² vgl. Michael Lütge, o. P.

¹¹⁰³ Anm.: Der Vitamin B enthaltende Baustoff Cholin wird im Körper zur Produktion des Nervenbotenstoffes Acetylcholin benutzt und muß für ungestörte Nervenfunktionen, für den Transport und Stoffwechsel von Fett und Cholesterin immer ausreichend zur Verfügung stehen. vgl.: J.P. Schädé: Lexikon Medizin und Gesundheit. Köln (2001), S. 194

¹¹⁰⁴ Anm.: Parasympathikus bezeichnet einen Teil des Hirn-Rückenmark-Systems, der fast vollständig aus den Nervenverästelungen des Vagusnervs besteht. Dessen Fasern erstrecken sich bis zum Herz und über fast den gesamten Verdauungsapparat. Der Parasympathikus des Lendenbereiches kontrolliert die Kontraktion der Eingeweidemuskulatur. vgl. ebd., S. 497f

¹¹⁰⁵ vgl. Michael Lütge, o P.

oder sei chronisch fixiert. Ein Neurotiker reagiere mit einem Zusammenpressen der Muskeln, im Anus, Nacken, Mund oder Becken. Reich liest dabei die Art der Neurose an der Art der Verspannung ab und geht davon aus, daß jede Verspannung die Ursache ihrer Entstehung in sich trage, da sie die Verdrängung im Körperlichen konserviere. Rückgezogene Schultern, hochgehaltener Brustkorb, festgeklemmtes Kinn, flacher, verhaltener Atem, hohles Kreuz, rückgezogenes, 'stilles' Becken, 'ausdruckslose' oder starr gestreckte Beine sind die wesentlichen Anzeichen der Zurückhaltens einer psychischen Krise. Subjektiv wahrnehmbar seien dabei aber nur die somatischen Symptome, nicht die Panzerung selbst, die vom Patienten auch nicht selbständig gelöst werden kann. Patienten, die mit Beschwerden und Krankheiten wie Herzschmerzen, Verstopfung, Nervosität, Übelkeit, Gastritis, Rheuma, Arthritis, Angina pectoris oder Krebs zu Reich kamen, ließ er bei der Untersuchung auch agieren und stellte fest, daß sie ein versteiftes Becken hatten, nicht voll ausatmen oder schreien konnten. Reichs Technik, den Patienten gezielt jedem Impuls nachgeben zu lassen, zum Beispiel zu hyperventilieren, ist mittlerweile zu einem Standard der Gestalttherapie geworden. Zur Gestalttherapie, so Lütge, gehöre–und dieser Begriff wird hier nicht ohne Hintergedanken zitiert–die Verstärkung von „awareness“ und Körperausdruck. Reichs Ziel, das er so zu erreichen versucht, ist die Zerstörung der Panzerung und die erneute Beweglichkeit des Körperplasmas. Ist die beschriebene Zurückhaltung erst einmal aufgelöst, tritt automatisch der Orgasmusreflex ein, der bis dahin vom Muskelpanzer verhindert wurde. Zum Orgasmusreflex gehören Gefühle von Lebendigkeit, unmittelbarem Kontakt zur Welt und sich selbst.

Reich unterteilt den Körper in sechs verschiedene Muskelgruppen, sogenannte Segmente oder Blocks, in denen er je nach ihrer Lage unterschiedliche Affekte lokalisiert. Diese Panzerringe weisen laut Lütge frappierende Parallelen zu den leibinselhaften¹¹⁰⁶ Chakras des indischen Yoga auf, in denen sich an bestimmten Körperstellen psychische Befindlichkeiten und Krisen wie Überlebensangst, Sexualität, Macht, enttäuschte Kontaktangst, Angst vor Hineinnahme von Luft, vor Anregungen, vor Verhungern, und Angst vor Ausdruck von Emotionen in offener Kommunikation, Angst vor dem Schauen manifestierten.¹¹⁰⁷ Reichs Segmente sind nach dem Muster des Ringelwurms quer der Körperachse ringförmig angeordnet und zwar jeweils etwa in Höhe von Augen, Mund, Hals, Brust, Zwerchfell und Becken. Bei einer Lockerung der einzelnen Partien angefangen vom Gesicht, laufen bis zum Becken begleitet von Zuckungen und Prickeln sichtbar wellenartige Spasmen durch das entsprechende Körpersegment. Sind alle Sperren

¹¹⁰⁶ Anm.: Ob Schmitz seine Leibinseltheorie auf der Begrifflichkeit Reichs aufbaut, kann an dieser Stelle leider nicht geklärt werden.

¹¹⁰⁷ vgl. Michael Lütge, o. P.

aufgelöst, komme es zum befreienden Orgasmusreflex. Sobald ein Block gelöst sei, folgten aber meist sofort neue Verhärtungen. Es werde nicht rein technisch ein Segment nach dem anderen befreit, sondern ganzheitlich gearbeitet.

Lütge beschreibt anschaulich:

„Der okulare, erste Panzerring um Augen und Stirn mit maskenhaft starrer Blickleere unterdrückt den Schreck, der die Augen aufreißt. Grimassieren mobilisiert diese Abwehrhärtung. Der orale, zweite Panzerring um Mund, Kinn und Obernacken erstickt die infantilen Impulse des Saugens, Weinens, Brüllens, Beißens und Brechwürgens. Die Hartnäckigkeit der dritten, der Hals-Panzerung mit Ansatz der Zungenmuskulatur zeugt vom Herunterwürgen von Wut oder Weinen. Das vierte, das Brustsegment, verhindert durch flache Atmung, durch Einatmen als Hauptstück der Panzerung die Erregung jedweder Emotion, indem durch Reduktion der atmenden Sauerstoffzufuhr die Verbrennungsprozesse überhaupt gedrosselt werden und lähmende Müdigkeit die Erregung ablöst. Brüllende Wut, herzhaftes Weinen und herzerreißende Sehnsucht werden mit zurückgezogenen Schultern selbstbeherrscht zusammengerissen“¹¹⁰⁸.

Der berühmte ‚Knoten in der Brust‘ offenbare Wut oder Angst, wenn man dem Patienten die Brust zusammendrücke und ihn dann laut schreien oder hyperventilieren ließe. Die Trapezmuskelblocks zwischen den Schulterblättern signalisieren Trotz. Der fünfte, der Zwerchfellblock, sei als Hohlkreuz erkennbar und lasse sich extrem schwer lösen. Wiederholtes Auslösen des Würgereflexes bei den schon entpanzerten ersten vier Blocks lasse das Zwerchfell frei schwingen und die Atmung spontan und voll arbeiten. Der sechste Panzerblock im Mittelbauch, die Lendenmuskulatur, sei relativ leicht zu lösen. Danach gelangt man sofort zum siebten Segment, dem Becken.¹¹⁰⁹

Die Theorie Reichs wurde hier (sehr vereinfacht) vorgestellt, weil sie eine Brücke bildet zwischen der Emotionstheorie, die sich mit der Frage nach einer- wie dargestellt wurde, wechselseitigen - Beziehung zwischen Psychischem und Physischem beschäftigt, der Leibinseltheorie Hermann Schmitz, der body-awareness Maria Lassnigs, die sich auf einzelne Körpergefühle konzentriert, um ihrem Selbst nachzuspüren, sowie der Introspektion als Medium der Selbsterkenntnis und Imaginationssteigerung, wie sie im Folgenden beschrieben werden wird.

¹¹⁰⁸ ebd., o. P.

¹¹⁰⁹ vgl. ebd., o. P.

Erkenne dich selbst – die Introspektion als Imaginationsteigerung

Feuergluten, welche die Seele erfassen - Einleitung

Eine wichtige Voraussetzung für das Spüren der leiblichen Disposition wie der Emotionen ist die Introspektion. Obwohl Lassnigs Konzentration auf den Körper keinesfalls ‚Malerei aus dem Bauch‘, sondern eine Kopfleistung¹¹¹⁰ bedeutet, ist die Findung der Form kein rein intellektueller, sondern ein sehr sinnlicher Prozeß, bei dem die Künstlerin ihren ganzen Körper miteinbezieht. Sie beginnt ohne genaue Vorstellungen und fühlt ihrem Körper nach. Maria Lassnig: „(...) Jeder Ort unseres Körpers kann durch Bewußtwerden zum Leben erweckt werden, das Knie kann zu prickeln beginnen, der Rücken wird eine vibrierende Fläche, die Nase eine heiße Höhle, die Beine zu Schrauben (...).“¹¹¹¹ Meist unterstützt sie dieses Nachfühlen durch bestimmte Körperhaltungen, die ihr Druck- und Spannungsmomente durch Überbeanspruchung besonders deutlich machen. So berichtet sie 1970:

„Ich zeichne oder male ein Bild in einer bestimmten Körperlage: z. B. sitzend, aufgestützt, auf einem Arm fühlt man das Schulterblatt, von Arm selbst nur den oberen Teil, die Handteller wie die Stützen eines Invalidenstocks. Ich fühle die Druckstellen auf dem Divan, den Bauch, weil er gefüllt ist wie ein Sack“¹¹¹² „der Kopf ist eingesunken in den Pappkarton der Schulterblätter, die Gehirnschale ist nach hinten offen, im Gesicht spüre ich nur die Nasenöffnungen, groß wie die eines Schweines, und rundherum die Haut brennen, die wird rot gemalt.“¹¹¹³

Lassnig beschreibt diese Vorbereitungen 1968:

„(...) man öffnet oder schließt die Fenster, sieht hinaus oder nicht, setzt oder legt sich (möglichst auf ein weiches Bett, auf dem Fußboden kann man nicht lange arbeiten), fühlt den Kopf oder Körper, sieht darüber hinaus oder nicht, befreit sich von Erinnerungsbildern oder nicht, fühlt möglichst deutlich und genau oben und unten, vorne und hinten, Leere und Gefühltsein, wählt Grundriß oder Aufriß (oder eine Mischung von beiden). (...) Die introspektiven Erlebnisse werden umso surrealer, je realer und deutlicher die Wahrnehmungen sind. (...)“¹¹¹⁴

Nach diesen ersten intuitiven Überlegungen kommen die bewußten Entscheidungen:

„(...) Die Frage ist nun, ob 1) realistische Erinnerungsassoziationen ausgeschaltet oder angewendet werden, das heißt, ob ich das Bein oder die Hand realistisch, wie ich es gesehen male oder als Stab, wie ich es fühle, oder als Draht, Bindfaden, Wurst oder gar nicht. 2) ob ich mich teilweise nur gegen die Außenwelt abschirme, das heißt, wenn ich vor

¹¹¹⁰ vgl. Hanne Weskott (1995), S. 14

¹¹¹¹ Maria Lassnig (1994), hier zitiert nach Wolfgang Drechsler: Ihre Kunst ist ichbezogen, Wien (1999), S. 34. Und vgl. Paul Kruntorad in: ders.: Eine Retrospektive im 20er Haus des Museums moderner Kunst, Stiftung Ludwig in Wien. In: Alles für Wien vom 28.3.1999. Wien (1999), o. P.

¹¹¹² Maria Lassnig (1970), hier zitiert nach Johanna Bolkart, S. 58

¹¹¹³ Maria Lassnig (o. J.) hier zitiert nach Bundesministerium für Unterricht und Kunst, S. 44

¹¹¹⁴ Maria Lassnig: Chancen des Kreativen. In: Otto Breicha und Gerhard Fritsch (Hrsg.): Angelegentliches über Maria Lassnig. In: dies. (Hrsg.): Protokolle 68. Wiener Jahresschrift für Literatur, Bildende Kunst und Musik. Wien / München (1969), S. 132f

einem Tisch mit Äpfeln sitze, ich ihn auch wirklich sehe und male, mich selbst aber nur als Eisenzange, die sich an ihm festhält, also die Gefühlsschulterblätter in den optischen Tisch als Zangen hineinragen lasse. 3) ob ich die realistischen Erinnerungsassoziationen mit den frei gefundenen Sensationen innerhalb eines Bildes mische, zum Beispiel den Körper wie einen Ofenschirm male, an dem die realistischen Schamteile angebracht sind.“¹¹¹⁵

Sehr abstrakt beschrieb Armin Wildermuth den Arbeitsprozeß: „Sie [Maria Lassnig, Anm.] konzentriert sich einerseits auf das Leibapriori, das immer schon gegeben, nicht-hintergebar und durch den Körper praktisch ist, und andererseits auf die Bild-Phänomenalität, die von Hand und Pinsel oder Stift erzeugt wird.“¹¹¹⁶ Durch Selbstdistanzierung von eigenleiblicher Intimität, so Wildermuth, werde eine Brücke geschlagen zwischen Leibapriori und Bild-Phänomenalität. Von ihm stammt auch der wichtige Hinweis, daß sich die Philosophie, die das heute (äußerst abstrakte) Körperbild bei der Standortbestimmung eines Subjektes in der Welt wieder mehr in den Vordergrund rücken will, parallel zu Lassnigs Kunst entwickelte.¹¹¹⁷ Es ist schwierig nachzuvollziehen, wie die gefundene Form entsteht. Die Intention ist eine direkte Übersetzung von innerkörperlichen Vorgängen wie Druckpunkten, Spannungen, Verdichtungen oder Streckungen¹¹¹⁸ in ein Kunstwerk, das auch ästhetisch überzeugen muß. Reine Bestandsaufnahmen reichen ihr nicht aus:

„Ein Körpergefühl in plastische oder grafische Sprache zu übersetzen ist nicht leicht, seine Ausbreitung auf bestimmte Grenzen und Formen beschränken zu wollen, ist ein Willkürakt, der seine Berechtigung nur in seiner jeweiligen Intensität, Originalität und Auswahl hat. Man hat die Pein der Wahl zwischen vagen Empfindungen und vagen Möglichkeiten, sich auszudrücken, zwischen runden und eckigen Strichen, zwischen rechts und links, weiter vorne, weiter hinten, umschreibend rundherum oder quer hindurch.“¹¹¹⁹ „Es ist mir nie um Stil gegangen, ich hatte genug zu tun, das täglich, stündlich sich verändernde Existentielle, das ich bin, einzufangen und nieder zu schreiben. Irgendwie? Nein, die Form mußte immer sehr erarbeitet werden.“¹¹²⁰

Erschwert wird das Erarbeiten der Form dadurch, daß sich Körpergefühle zum einen ständig verändern und zum anderen eine sehr komplexe Wahrnehmung, eine Einheit der verschiedensten Eindrücke auf unterschiedlichen Ebenen und mit unterschiedlichen Prioritäten sind, ein physisch-psychisches Konvolut, aus dem man kaum eine einzelne Beobachtung destillieren kann. In einem Bild ist deshalb immer nur ein winziger Ausschnitt all dessen zu sehen¹¹²¹, was im Moment der Konzentration auf die Künstlerin einströmt.

Lassnig hat diese Vorbereitung nicht nur oft beschrieben, sondern auch in ihrer Zeichnung INTROSPEKTION von 1967 veranschaulicht, und greift damit auf eine lange Tradition

¹¹¹⁵ Maria Lassnig (o. J.) in: Bundesministerium für Unterricht und Kunst, S. 44

¹¹¹⁶ Armin Wildermuth (1985), S. 101f

¹¹¹⁷ vgl. ebd., S. 102

¹¹¹⁸ vgl. Wolfgang Drechsler, Klagenfurt (1999), S. 23

¹¹¹⁹ Maria Lassnig (o. J.), hier zitiert nach: Bundesministerium für Unterricht und Kunst, S. 44

¹¹²⁰ Maria Lassnig (1994), hier zitiert nach Wolfgang Drechsler in: Ihre Kunst ist ichbezogen, Wien (1999), S. 34

zurück. Die Selbsterhellung war schon ein zentrales Anliegen in der frühen griechischen Philosophie¹¹²², die Körper und Seele als Einheit sah, beides zur Selbsterforschung betrachtete. Erst im 19. Jahrhundert meint introspicere die rein psychologische Beobachtung und Analyse eigener Verhaltensmuster oder Gedanken und impliziert die okzidentale Spaltung von Leib und Seele.¹¹²³

Bevor die Introspektion ein rein psychologischer Vorgang wurde, war die genaue Beobachtung des eigenen Körpers und der damit verbundenen Gefühle für Künstler eine Möglichkeit, die eigene Seele zu erkunden und neue Kreativitätspotentiale zu erschließen. Michelangelos literarisches Altersbildnis und eines seiner letzten Gedichte, hier in freier Übersetzung von Hocke, zeigt, wie sehr Michelangelo seine Verbitterung in poetischer bis drastischer Weise am Verfall seines Körpers festmachte:

„Ich bin wie Mark in seiner Hülle, ängesperrt, arm, einsam (...). Ausgeleiert bin ich, zerrissen, zerbrochen (...) Ein Lederbeutel bin ich, voll Knochen und Sehnen, und Steine hab ich im Bauch. Die Augen sind trüb und krank, die Zähne abgegriffen, sie klappern beim Sprechen. Mein Antlitz (...) ist ein Bild des Grauens. Im Ohr nistet eine Spinne, im andern eine Grille. Das katarrhalische Gekratze raubt mir den Schlaf.(...) Ich löse mich auf, wenn ich nicht bald sterbe.“¹¹²⁴

Ein Vergleich mit den bereits erwähnten Gedichten Maria Lassnigs, die ebenfalls den Körper thematisieren, wäre sicherlich eine spannende Angelegenheit, kann im Rahmen dieser Arbeit aber leider nicht durchgeführt werden.

Ein Auszug aus der Höllenmeditation des Jesuiten Ignatius von Loyola (1492-1556), in der immer wieder die Formel ‚ich soll mir vorstellen‘ vorkommt, liefert zum einen eine Art Anleitung zur Introspektion in Form einer methodischen Bewußtseinsweiterung und zeigt auf der anderen Seite, wie die Sinne systematisch mit Empfindungen gekoppelt werden:

„Mit den Augen der Einbildungskraft die Länge, Breite und Tiefe der Hölle schauen (...) (Hören:) Weinen, Geheul, Geschrei (...) (Riechen:) Rauch, Schwefel, Unrat (...) (Schmecken:) Tränen, Traurigkeit, den Wurm des Gewissens... (Tasten:) die Feuergluten, welche die Seelen erfassen und verbrennen.“¹¹²⁵

Die Psychologie des Subjektiven, so Hocke, der diese Stelle auch frei übersetzt hat, werde hier systematisch. Die Introspektion als körperlicher Vorgang hat für Poszgai „deutliche Züge einer Auto-Anatomie bei lebendigem Leib“¹¹²⁶, eine Assoziation, die man

¹¹²¹ vgl. Hanne Weskott (1995), S. 17

¹¹²² vgl. Gaetano Benedetti und Therese Wagner-Simon: Zur Einführung. In: Gaetano Benedetti und Therese Wagner-Simon, S. 7

¹¹²³ vgl. Christian Scharfetter: Meditation und Introspektion. In: Gaetano Benedetti und Therese Wagner-Simon, S. 48

¹¹²⁴ Gustav René Hocke (1987), S. 78f

¹¹²⁵ ebd., S. 82

¹¹²⁶ Mathias Poszgai: Topographien des Authentischen. Körperbilder in Anatomie und Literatur. In: Julika Funk und Cornelia Brück, S. 183

nachvollziehen kann, wenn man die Vehemenz betrachtet, mit der die eigenen körperlichen und emotionalen Empfindungen seziert werden.

15 Unzen Brot – über Jacopo da Pontormo

Ein Künstler, der systematisch seinen Körper und seine Gewohnheiten beobachtet und seine Befindlichkeit immer wieder auch mit dem Fortgang seines Werks verbindet, ist Jacopo da Pontormo. Anfang 1554 begann er sein berühmtes Tagebuch, in dem er von 1554 - 1556 den täglichen Speiseplan, Krankheiten und Fortschritte seiner Arbeit notierte.

Nigro:

„(...) das entsprach einer Praxis, für die die allseits bekannten und befolgten Ratschläge des Sokrates in den Memorabilia in ferner Vergangenheit bürgten: ‚Lebhaft (...) munterte er seine Vertrauten auf, sie sollten sich um ihre Gesundheit kümmern (...), und jeder einzelne solle sich selbst sein ganzes Leben lang beobachten, um zu erfahren, welche Speise, welches Getränk, welche Anstrengung ihm wohl tue und welchen Gebrauch er von diesen Dingen machen müsse, um sich bester Gesundheit zu erfreuen.(...)‘“¹¹²⁷

Nigro sieht bei Pontormo Leonardos Vorstellung der geistigen Mühe bei der Malerei auf Körper übertragen.¹¹²⁸ Der Zustand seines Werks und seines Körpers hängen dabei für Pontormo, der an Werktagen aus Diätgründen nur eine Mahlzeit zu sich nahm¹¹²⁹, zusammen. In der Notiz „Montag Hammel, Salat, Trauben und Käse und 15 Unzen Brot; und den Kopf gemacht, der unterhalb der oben gezeichneten Figur ist.“¹¹³⁰ trennt den Bereich des Essens und den der Kunst nicht einmal durch Syntax oder Absatz. Auch das folgende Zitat, der fast satirisch wirkt, vermischt seine Befindlichkeit mit seiner Arbeit:

„Freitag das Bein der großen, ganzen Figur gemacht. Den 20. des Monats: morgens einen Scheffel Weizen bekommen; abends die Füße gewaschen und mit dem Fuß gegen die Haustür geschlagen, so daß ich mir wehtat und ich's heute noch spüre, da wir den 25. haben. 25., Samstag, den großen Schenkel gemacht.“¹¹³¹

Nicht nur der Einfluß seiner Mahlzeiten auf das Werk, sondern auch die Wirkung des Malens auf sein körperliches Befinden erscheinen Pontormo erwähnenswert:

„Mittwoch machte ich den Putto fertig, und es war mir beschwerlich, den ganzen Tag gebückt zu bleiben, so daß ich am Donnerstag Kreuzweh hatte. Und am Freitag tat es mir noch immer weh, ich war außerdem schlecht beisammen und mir

¹¹²⁷ Salvatore S. Nigro: *Ecce homo*. In: Jacopo da Pontormo: *Il libro mio*. Aufzeichnungen 1554-1556.

Bearbeitet und kommentiert von Salvatore S. Nigro. Mit einem Vorwort von Giorgio Manganelli. München (1988), S.17. In der Literatur wird diese Einstellung z. B. deutlich im Roman „Buddenbrooks“ von Thomas Mann, in denen psychische Befindlichkeiten durchgängig mit dem Speiseplan korrespondieren. vgl. Thomas Mann: *Buddenbrooks*. Berlin (1901)

¹¹²⁸ vgl. Salvatore S. Nigro, S.14

¹¹²⁹ vgl. ebd., S.76, Fußnote 122

¹¹³⁰ Jacopo da Pontormo: *Il libro mio*. Aufzeichnungen 1554-1556. Bearbeitet und kommentiert von Salvatore S. Nigro. Mit einem Vorwort von Giorgio Manganelli. München (1988), S. 67

¹¹³¹ ebd., S. 91

*war nicht wohl, und am Abend aß ich nichts; und am Morgen (...) machte ich die Hand und den halben Arm der großen Figur, das Knie mit dem Stück des Beines, wo sie ihre Hand hinlegt und es war der besagte Freitag, und an diesem Abend kein Essen, gefastet bis Samstagabend, dann 10 Unzen Brot und zwei Eier und Salat aus Borretschblüten.*¹¹³²

Akribisch bis pedantisch notiert Pontormo Hammelfleisch, ‚Eierfische‘ (eine Art Omelett) und registriert seinen Weinkonsum. Aber auch soziale Kontakte, Tischgenossen und die möglicherweise erotische Beziehung zu seinem Mitarbeiter Batista werden notiert. Auf seine Zeitgenossen wirkte Pontormo befremdlich, und noch Hocke charakterisiert ihn als genialisch, melancholisch, subjektiv, bizarr und manieristisch¹¹³³. Giorgio Vasari (1511–1574) schreibt scharfzüngig, seine Kammer sehe

*„vielmehr wie die Behausung eines einsamen Sonderlings, als wie ein gut ausgedachtes Wohnhaus aus. So stieg man zu dem Zimmer, wo er schlief und bisweilen arbeitete, auf einer Holzleiter empor, die er, sobald er eingetreten war, mit einem Gewinde aufzog, damit nur keiner ohne seinen Willen oder sein Wissen zu ihm heraufkommen könnte.“*¹¹³⁴

Noch etwas extremer soll Lorenzo Bernini seinen Körpereinsatz zur Imaginationsteigerung betrieben haben. Parmentier munkelt, dieser habe, als er die Marterung des Hl. Laurentius meißelte, sein Bein ins Feuer geschoben, um den Ausdruck der Todesqualen nachempfinden zu können¹¹³⁵ und nennt als Quelle dieser Anekdote Raupp. Allerdings ist in dessen hier ausführlich vorgestellten Untersuchungen zum Künstlerbildnis kein Hinweis auf Bernini zu finden, und der Autor stritt im Telefongespräch amüsiert jede Autorschaft für diese Anekdote ab.

Da Vinci (1452 – 1519) riet seinen Schülern, Flecken an Mauern zu betrachten, um die Phantasie anzuregen:

*„Ich werde nicht ermangeln, unter diesen Vorschriften eine neuerfundene Art des Schauens herzusetzen (...) Sie besteht darin, dass du auf manche Mauern hinsiehst, die mit allerlei Flecken bekleckst sind, oder auf Gestein von verschiedenem Gemisch. Hast du irgend eine Situation zu erfinden, so kannst du da Dinge erblicken (...) unzählige Dinge, die du in vollkommene und gute Form bringen magst. (...) Durch verworrene und unbestimmte Dinge wird nämlich der Geist zu neuen Erfindungen wach.“*¹¹³⁶

¹¹³² ebd., S. 49

¹¹³³ vgl. Gustav René Hocke (1987), S. 28

¹¹³⁴ Giorgio Vasari: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*. Florenz (1550/1568). Hier zitiert die dt. Ausgabe: A. Gottschewski und G. Gronau (Hrsg.): *Die Lebensbeschreibungen der berühmtesten Architekten, Bildhauer und Maler*. Absatz „Jacopo da Pontormo“. Bd. VI/XII. Straßburg (1906), S. 197-243. Anm.: auch Hocke erwähnt diese Stelle. vgl. Gustav René Hocke (1987), S. 27. Und ebenfalls bei: Giorgio Mangenelli: *Pontormos ‚Buch‘*. In: *Jacopo da Pontormo*, S. 8f

¹¹³⁵ vgl. Michael Parmentier, S. 46

¹¹³⁶ Leonardo da Vinci: *Art und Weise den Geist zu verschiedenerlei Erfindungen zu mehren und anzuregen*. In: ders.: *Das Buch von der Malerei* (nach dem Codex Vaticanus, 1270, dt. Heinrich Ludwig (Hrsg.), Wien (1882). Hier zitiert die Osnabrücker Ausgabe (1970), 2. Teil, Abschnitt I, Kap. d, §66, S. 56f. Diese Technik erwähnt auch Beate Bender, ohne Leonardo da Vinci explizit zu erwähnen. vgl. Beate Bender, S. 270

Dieses akausale Spielen mit der Phantasie wendeten neben Leonardo auch Künstler wie Bosch oder Breughel¹¹³⁷ an, wie Hocke ergänzt.

Magnetischer Schlaf und état de rêve – über Surrealismus

Etwa vier Jahrhunderte später griffen die Surrealisten diesen Gedanken noch einmal auf und verfolgten die Methode der Imaginationssteigerung¹¹³⁸, indem sie das Wachbewußtsein gezielt in ein regressives Bewußtseinsniveau absenkten.¹¹³⁹ Das wichtigste Merkmal des surrealen Automatismus ist nach Bender die passive Haltung gegenüber der Umwelt¹¹⁴⁰, was an Maria Lassnigs Introspektionsverfahren erinnert, bei dem sie sich ganz auf sich selbst konzentriert und Empfindungen nicht gewollt steuert. Eine Verbindung zwischen der gehäuften Verwendung des weiblichen Körpers, sei es als Motiv oder als Material, mit dem psychischen Automatismus André Bretons (1896–1966) zieht Eiblmayr. Breton habe darin eine Methode zur Freisetzung des Unbewußten gesehen, durch die im künstlerischen Produktionsprozeß ‚der wirkliche Ablauf des Denkens‘ ausgedrückt werden könne. In diese Methode des ‚psychischen Automatismus‘ spielten körperliche Erfahrungen mit hinein¹¹⁴¹, genau wie in der Körperkunst der Moderne eine hinter den Dingen liegende Wahrheit oder Authentizität durch die Verwendung des Körpers gesucht wurde.

Breton schrieb 1922 über den ‚état de rêve‘, es sei ein Zustand vor dem Schlaf, während das Bewußtsein noch nicht ganz ausgeschaltet sei. So werde eine bewußte Rezeptionsfähigkeit von Bildern ohne Kontrolle des Verstandes möglich. Bilder tauchten auf und drängen ins Bewußtsein. Dies sei kein Schlafzustand, aber eine Annäherung daran. Breton verwendet den Terminus ‚état de rêve‘ zur Bezeichnung des Übergangsstadiums zweier Bewußtseinszustände, wofür Freud laut Bender bereits 1900 den Begriff des Vorbewußten geprägt habe.¹¹⁴²

Die Surrealisten, faßt Hocke zusammen, hätten die Welt schlafend im Traum erfahren wollen¹¹⁴³, wobei Breton von einer Art traumähnlichen Versenkungszustand ausgeht, in dem sich Traumrealitäten von einer Versenkung zur nächsten fortsetzen und auch prophetische Qualitäten haben können.¹¹⁴⁴

¹¹³⁷ vgl. Gustav René Hocke (1987), S. 91

¹¹³⁸ vgl. Beate Bender, S.6f

¹¹³⁹ vgl. ebd., S.5

¹¹⁴⁰ vgl. ebd., S.16

¹¹⁴¹ vgl. Silvia Eiblmayr (1993), S.171

¹¹⁴² vgl. Beate Bender, S.17. Anm.: Dieses Übergangsstadium ist aber nicht identisch mit Lassnigs Introspektion.

¹¹⁴³ vgl. Gustav René Hocke (1987), S.199

¹¹⁴⁴ vgl. Beate Bender, S.269

Mit dem surrealistischen Schlaf hat die Introspektion Maria Lassnigs sehr wenig gemeinsam. Lediglich die Konzentration auf das eigene Innere, das Zulassen von Bildern und Gefühlen und die sur-realen Resultate weisen Parallelen auf. Aber während der Surrealismus Bretons versucht, das Bewußtsein auszuschalten, um Visionen hochsteigen zu lassen, schärft Maria Lassnig ihr Bewußtsein über das normale Maß hinaus, um Körpergefühle, Leibinseln mit all ihren emotionalen Konnotationen wahrzunehmen, die im Alltagsbewußtsein nicht oder nur verschwommen wahrgenommen werden. Ihre Innenansichten als Visionen zu bezeichnen, würde der Sache auch nicht gerecht, denn, wie Ludwig Klages (1872-1956) ausführt, besteht ein Unterschied zwischen Vision und Kunst:

„Nun können Künstler daneben noch Visionäre sein, ganz sicher aber nicht darin liegt ihre Künstlerschaft. (...) wären alle Künstler von Rang ebenso große Visionäre gewesen (...) so gäbe es gar keine Kunst! Weil nämlich echte Visionen sofort auch als ein Fertiges dastehen, so wäre der einzige Antrieb, den sie in gleichsam künstlerischer Hinsicht vermitteln könnten, der Wunsch, dieses Fertige unvergänglich zu machen durch Nachbildung seiner in einem beständigen Stoff (...).“¹¹⁴⁵

Trotz dieser Unterschiede soll kurz auf die Wurzeln des psychischen Automatismus eingegangen werden, um zu verdeutlichen, wie sehr der Wunsch des Menschen, durch ein Verlassen des Tagesbewußtseins, verborgene Potentiale erschließen zu können, die Epochen durchzieht.

Die Grundlage des psychischen Automatismus ist laut Bender in den Theorien über die Suggestibilität des Menschen zu suchen, die vor allem durch Hypnose forciert wurde. Leitfigur war der Arzt Franz Anton Mesmer, der um 1774 eine Heilmethode auf der Basis magnetischer Ströme entwickelte. Laut Mesmers Theorie besteht eine Verbindung zwischen dem Menschen, seiner Umwelt und dem Universum. Bei krankhaften Zuständen sei dieses Gleichgewicht gestört. Mesmer gab seine Magnettherapie schließlich zugunsten suggestiver Behandlungsmethoden auf, die aber ebenfalls kein wissenschaftlicher Erfolg wurden. Trotzdem setzte eine 'Mesmeromanie' ein, Sociétés de l'Harmonie entstanden, und seine Lehre wurde von seinem Schüler Marquis de Puységur fortgesetzt. Der entdeckte in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zufällig den 'künstlichen Somnambulismus' oder 'magnetischen Schlaf'. Puységur machte so weitere Fortschritte bei der Entdeckung der Psyche, und in spiritistischen Zirkeln wurde Tischrücken, Pendeln, Wünschelrutengang oder Séancen mit Medien populär.¹¹⁴⁶

¹¹⁴⁵ Ludwig Klages: Ausdrucksbewegung und Gestaltungskraft. Leipzig (1913). Hier zitiert nach der 3. und 4. Auflage (1923), S. 163ff

¹¹⁴⁶ vgl. Beate Bender, S. 41ff. Anm.: Eine bekannte 'magnetische' Heldin der Literatur ist die junge Ottilie aus Goethes Wahlverwandtschaften. vgl. Johann Wolfgang von Goethe: Die Wahlverwandtschaften. Tübingen (1809)

Weder hungrig noch übersatt – Meditation

Die wissenschaftliche Erforschung der Introspektion begann mit der klassischen Psychologie, und meint die Fähigkeit, sich mit verdrängten Erlebnissen auseinanderzusetzen oder das Tiefenniveau aktueller Erlebnisse zu steigern. Die Introspektionsfähigkeit bestimmt Intensität und Qualität des Erlebens mit. Wildermuth definiert die Introspektion im Sinne Lassnigs und Schmitz', wenn er schreibt: „Die Introspektion ist intentional auf die Befindlichkeit des Körpers und seiner leiblichen Gefühlsintensitäten konzentriert. (...).“¹¹⁴⁷

Der Weg zum introspektiven Erlebnis führt meist über Meditation. Manchmal jedoch auch über Drogen oder Alkohol, wie Francis Bacon im Interview mit Sylvester berichtet. Die KREUZIGUNG von 1962, so Bacon, habe er unter Alkoholeinfluß gemalt. Bacon: „Vielleicht hat das Trinken mir geholfen, etwas lockerer zu werden. (...) ich glaube, mit großer Anstrengung kann ich mich lockerer machen, ich meine, dazu braucht man entweder Drogen oder Alkohol.“ Sylvester: „Oder extreme Ermüdung?“ Bacon: „Extreme Ermüdung? - Möglich. Oder Willen.“¹¹⁴⁸ Auch diesen vagen Bericht des ‚Lockerwerdens‘ kann man als eine Art Ringen um gesteigerte Kreativität betrachten.¹¹⁴⁹ Die Erfahrungen der ABZ und der Tank-Erlebnisse, die eine Sonderform der Meditation bilden, wurden bereits geschildert. Laut Ernst Pöppel sind die durch die Meditation erreichten veränderten Bewußteinszustände durch einen plötzlichen Umschlag von ergotroper zu trophotroper Regulation im Gehirn zu erklären.¹¹⁵⁰

Lassnig nennt 1992 die idealen Voraussetzungen zur Introspektion: „Ruhezustand, sitzen, völlig ausgeschlafen, weder hungrig noch übersatt, beste Gesundheit, aufmerksam, kein Alkohol, keine Drogen, aber philosophische Bücher, keine Musik, Gerüche etc.“¹¹⁵¹ Bereits in der Satipatthana, der buddhistischen „Geistesschulung durch Achtsamkeit“¹¹⁵², werde gelehrt, das reine Bewußtsein nach innen zu richten auf die eigenen körperlichen und psychischen Vorgänge, ihr Entstehen und Vergehen, wie das Lassnig tut. Die Übung beginne mit Körper-Betrachtung, dann Gefühls-, Bewußtseins- und Bewußtseinsinhaltsbetrachtung, Atmungs-Achtsamkeit, Aufmerksamkeit auf

¹¹⁴⁷ Armin Wildermuth (1985), S. 99

¹¹⁴⁸ Francis Bacon im Gespräch mit David Sylvester Oktober 1962. In: David Sylvester, S. 16. Ähnlich äußert sich Bacon auch 1966: vgl. Francis Bacon im Gespräch mit David Sylvester Mai 1966. In: David Sylvester, S. 55f

¹¹⁴⁹ Anm.: Genau von der anderen Seite her versucht sich Douglas Gordon (*1966) in seinem Videostill DEAD RIGHT von 1998 seinem Körper und dessen Darstellung zu nähern. Während Maria Lassnig in sich hineinfühlt, um sich stärker zu spüren, als das mit dem Alltagsbewußtsein möglich wäre, schnürte sich Gordon die rechte Hand mit einem Band ab, bis sie taub war und wie tot dalag.

¹¹⁵⁰ vgl. Ernst Pöppel, S. 107

¹¹⁵¹ Maria Lassnig (2000), S. 130f

Körperhaltung, Körperteile und ihre Zusammensetzung.¹¹⁵³ Eine derartige Meditation führt laut Sharfetter zu einer Änderung gegenüber dem Alltagsbewußtsein:

„Von da aus mögen zum Teil die veränderten Leib-Erfahrungen plausibel abgeleitet werden: Größen- und Proportionsveränderungen, mannigfache coenästhetische Phänomene (Schwere, Leichtigkeit, Schweben, Fliegen, Hitze, Kälte). Kraftströme können auftauchen, z. B. auch entlang der Wirbelsäule aufsteigen, eventuell mit Ballungszentren (Chakras). Die Körpergrenzen können unscharf werden oder verschwinden. Auch das Gefühl der Körperlosigkeit kommt vor. (...) Das Zeit und Raumerleben ist aufgehoben. Zahlreiche visuelle und akustische Erlebnisse kommen vor.“¹¹⁵⁴

Lassnig hat eine Vielzahl der genannten Phänomene dargestellt. Oswald Wiener weist noch einmal darauf hin, es gebe einen Unterschied zwischen den Vorstellungsbildern, die „wie Schnappschüsse“ die Illusion von Bestimmtheit, optischer Schärfe, Farbigkeit usw. hervorrufen könnten, und den visuellen Ergebnissen prolongierter Selbstbeobachtung, die blasse, ständig bewegte und „letztendlich nur metaphorisch als visuell zu bezeichnende Gebilde“ seien.¹¹⁵⁵ Auch Bacon kennt den Unterschied zwischen Vorstellungsbildern und den Konzeptionsbildern eines Werks: „Es stimmt, daß ich stundenlang tagträumen kann und daß dann die Bilder auftauchen wie Dias. Aber das heißt nicht, daß die Bilder, die ich dann ausführe, irgend etwas zu tun haben mit den Gemälden, die mir in den Kopf gekommen sind (...).“¹¹⁵⁶

Und an einer andern Stelle desselben Interviews:

„(...) es gibt eine Art von Empfindungsbild innerhalb der (...) Struktur des eigenen Ichs, das nichts zu tun hat mit einem mentalen Bild -, wenn also dieses Bild durch Zufall sich zu formen beginnt. Ich denke, dann kommt die kritische Seite ins Spiel, und man beginnt aufzubauen auf dieser Grundlage, die man organisch durch Zufall erhalten zu haben scheint.“¹¹⁵⁷

Parmentier schließlich verweist auf eine mögliche lustvolle, spielerische Seite der Introspektion, wenn er sagt:

„Für manche Ohren mag (...) ‚Selbsterforschung‘ vielleicht etwas zu angestrengt und analytisch klingen. Doch er enthält durchaus auch eine genußvolle Komponente, denn in der Kunst ermöglicht die Selbsterforschung dem Maler eine zweite Existenz. Vor der Staffelei stehend eröffnet sich für ihn die Chance, sein Ich auf der leeren Leinwand noch einmal hervorzubringen, und zwar jetzt als ‚Herr der Lage‘, in der beruhigenden Gewißheit, daß alle sonstigen Belastungen und Zwänge des Daseins suspendiert sind. Im Möglichkeitsraum des ästhetischen Spiels kann er seine Wünsche und Ängste, seinen Stolz und seinen Schmerz, seine Zweifel und Ambitionen, auch die verborgenen, noch einmal durchspielen und sich dabei selbst aus sicherer Distanz zusehen. Die Selbsterforschung auf der Leinwand ist nicht nur ein reflexiver, sondern auch ein produktiv-befreiender Vorgang.“¹¹⁵⁸

¹¹⁵² vgl. Christian Scharfetter, S. 53

¹¹⁵³ vgl. ebd., S. 54

¹¹⁵⁴ ebd., S. 50

¹¹⁵⁵ Oswald Wiener: Für Maria. In: Wolfgang Drechsler, Klagenfurt (1999), S. 183

¹¹⁵⁶ Francis Bacon im Gespräch mit David Sylvester April 1975. In: David Sylvester, S.135

¹¹⁵⁷ Francis Bacon im Gespräch mit David Sylvester April 1975. In: ebd., S. 162

¹¹⁵⁸ Michael Parmentier, S. 49

3. TEIL: EXKURS

Die Sprache des Gefühls – über die Darstellung des Inneren in der Kunst

Eine sämtliche Epochen umfassende kunsthistorische Abhandlung über die Darstellung von Innerlichkeit, emotionalen und psychischen Zuständen, Gedanken und Charakter gibt es bislang genausowenig wie eine Entwicklungsgeschichte des Gefühls oder der Gefühlsausdrücke, wie Peter Gerlach 1988 feststellte – wohl aber eine Reihe von Büchern und Katalogen, die sich mit der Geschichte der Physiognomik beschäftigen oder einen Überblick in einem speziellen Teilgebiet versuchen, und die im Physiognomik-Kapitel kurz vorgestellt werden. Dieser längst überfällige Überblick kann im Rahmen der vorliegenden Arbeit leider nicht geleistet werden, wäre aber ein interessantes weiterführendes Forschungsgebiet. Bei einer derartigen Darstellung des Gefühls in der Kunstgeschichte müßte neben den kunsthistorischen Betrachtungen auch die Emotionstheorie und das Vokabular der jeweiligen Zeit berücksichtigt werden, wie Peter Gerlach erläutert:

„(...) wenn es zutrifft, daß die ‚Sprache der Gefühle‘ auch in den Bildwerken nur in dem Maße denkbar ist, den ein in der zeitgenössischen Theorie greifbarer Rahmen absteckt, wenn nur das als Gefühl präsent ist, was sich in sprachlichen Termen niederschlägt, so ist zu folgern, daß gleiches auch für das Bild gilt. Auch dort sind ein theoretisches Vorwissen (z. B. christlich-theologischer Ikonographie) und eine theoretische Konzeption von der Signaturenlehre der anima permotio der Rahmen, in dem sich die artistische Umsetzung ‚zulässiger‘ Gefühle in das Bildmedium vollzieht.“¹¹⁵⁹

Entweder könnte eine solche Arbeit chronologisch die einzelnen Epochen abhandeln oder die künstlerischen Möglichkeiten, Innerlichkeit darzustellen, wie z. B. Farbe, Mimik und Gestik, Pinselduktus, Landschaft und Wetter, Räumlichkeit und Weite, Symbole, Allegorien, Metaphern und Accessoires, Proportionen und Aktionen im Bild, jeweils getrennt analysieren. In diesem Kapitel kann dies nicht vollständig untersucht werden. Deshalb wird nach einem kurzen Überblick über einige prägnante Beispiele der Fachliteratur, die sich mit dem einen oder anderen Aspekt beschäftigen, ein historischer Abriß folgen, in dem ohne Anspruch auf Vollständigkeit einige Bemerkungen über die Darstellung von Innerlichkeit in der Kunstgeschichte angefügt werden. Anschließend wird

¹¹⁵⁹ Peter Gerlach (1988), S. 312

die Kunsttheorie Wassily Kandinskys behandelt, da er entscheidende Hinweise zum Thema dieser Arbeit gibt. Zum Schluß folgt ein ebenfalls skizzenartiger Physiognomik-Exkurs, da Mimik und Gestik die dominantesten Mittel sind, um Innerlichkeit im Bild zu transportieren.

Von der allegorischen Figur zur Individualpsychologie – historischer Abriss

Vorweg soll der grundlegende Hinweis von Peter Gerlach aufgegriffen werden, daß Ratio, Empfindung, Distanziertheit und Intuition gleichermaßen an jede menschliche Handlung geknüpft, in jedem Werk vergegenständlicht seien, wenn nicht als explizites Thema, dann in der künstlerischen Formulierung.¹¹⁶⁰ Auch das Bild eines Baumes oder ein Stilleben können durch die Art der Malweise und Komposition Stimmungen vermitteln und etwas über den Künstler / die Künstlerin und seine Befindlichkeit bzw. die Befindlichkeit, die er im Bild sehen wollte (denn beides muß sich nicht zwangsläufig decken), aussagen.

In der alten Kunst, so Jurrie Poot, ohne ‚alt‘ näher zu definieren, wurden körperliche oder geistige Zustände durch Symbole oder allegorische Figuren bzw. Darstellungen vermittelt¹¹⁶¹, wohingegen Harald Sterk die konkrete Widerspiegelung psychischer Zustände wie Spannung, Schmerz oder Furcht in Gesichtern und Skulpturen des fünften Jahrhunderts vor Christus beobachtet hat.¹¹⁶²

In der Kunst des Mittelalters, faßt Franz Meyer zusammen, habe die Außenschau Inneres gemeint. Die sichtbar gemachte geistige Welt habe in wesentlichen Zügen der intellektuellen Vorstellung aller Gläubigen entsprochen, die das Dargestellte verbindlich für alle als Wirklichkeit empfunden hätten.¹¹⁶³ Demnach sind die Teufel und Dämonen auf Gemälden von Hieronymus Bosch keine Allegorien für psychische Befindlichkeiten oder Visionen der Angst, sondern tatsächlich Dämonen, die zum christlichen Weltbild gehörten. Der erste Maler, der begleitende Gefühle darstellte, war laut Barbara Leuner Leonardo da Vinci, dessen konturenauflösende Malweise des ‚Sfumato‘ die Darstellung individueller menschlicher Reaktionen intensiviert habe.¹¹⁶⁴ Auch das Transportieren von Gefühl durch Natur sieht Leuner hier begründet und nennt als Beispiel die felsige Landschaft bei Leonardos ANNA SELBDRITT, durch die Gefühle der Härte und Distanz vermittelt werden.¹¹⁶⁵ In der Renaissance, so Harald Sterk, sei die Persönlichkeit entdeckt und in den

¹¹⁶⁰ vgl. ebd., S. 293

¹¹⁶¹ vgl. Jurrie Poot, S. 22

¹¹⁶² vgl. Harald Sterk, S. 7

¹¹⁶³ vgl. Franz Meyer, S. 131

¹¹⁶⁴ vgl. Barbara Leuner (1976), S. 37

¹¹⁶⁵ vgl. ebd., S. 37

Portraits eine immer feinere Psychologisierung vorgenommen worden. Die physiognomische Realistik sei jetzt mit einer Innenschau und mit dem Versuch verbunden worden, das spezifisch Individuelle im Portrait sichtbar zu machen.¹¹⁶⁶ Peter Gerlach betont, im frühen 16. Jahrhundert hätten die Bilder von Gefühlen auf dem Ideal der Ausgewogenheit basiert. In einer stufenförmig absteigenden Skala der hierarchisch geordneten Temperamenten-Mischung sei jeder Mensch erfaßt worden, wobei es als nieder und verworren galt, alltägliche Leidenschaften zu zeigen.¹¹⁶⁷ Der expressiv deutbare Gesichtsausdruck sei kulturell nicht schicklich gewesen und habe einen negativen moralischen Wert oder die Zugehörigkeit zu niederer Schicht¹¹⁶⁸ gezeigt. Womöglich läßt sich diese Einstellung auch schon früher ablesen, denn Rudolf zur Lippe weist darauf hin, daß an den Gewändern der Figuren in Gemälden Sandro Botticellis innere Bewegtheit durch die geblähten Schleier dargestellt wurde.¹¹⁶⁹ Auch bewegte Haare gelten als Träger emotionaler Erregung¹¹⁷⁰, ein Mittel, das Lassnig in ihrem SELBSTPORTRAIT MIT KOCHTOPF von 1995 aufgreift. Ein Teil dieser Mißbilligung den ablesbaren Affekten gegenüber wirkt bis in die Neuzeit fort, denn der bayrische Bildhauer Franz Xaver Messerschmidt, so Gerlach, sei bis in unsere Zeit hinein für geisteskrank erklärt worden, weil er expressive Zustände in seinen Plastiken dargestellt habe.¹¹⁷¹

Ausgangspunkt der Debatte, ob Gefühlszustände mit den damit verbundenen Verzerrungen der Mimik gezeigt werden sollten oder ob eine ‚geschönte‘ Darstellung vorzuziehen sei, war das 1651 erstmals erschienene Malereitragat Leonardos, in dem er forderte, der Künstler solle der Natur folgen, ein Gedanke, den Franciscus Junius 1673 wieder aufnahm¹¹⁷² und damit auf Kritik stieß.¹¹⁷³ Gegner des Naturstudiums plädierten dafür, man solle sich an vorbildlichen Lösungen wie dem LAOKOON orientieren.¹¹⁷⁴ Der Vergleich von Bernard Picarts LA COLERE nach Charles le Brun von 1702 und dem 1707

¹¹⁶⁶ vgl. Harald Sterk, S. 8

¹¹⁶⁷ vgl. Peter Gerlach (1988), S. 330

¹¹⁶⁸ vgl. ebd., S. 334

¹¹⁶⁹ vgl. Rudolf zur Lippe, S. 31

¹¹⁷⁰ vgl. Andreas Strobl, S. 166

¹¹⁷¹ vgl. Peter Gerlach (1988), S. 339f

¹¹⁷² Anm.: Im 18. Jahrhundert plädierte Lessing in seinem Laokoon-Aufsatz von 1767 dafür, daß ein Künstler das, was er in der Figur zu gestalten vorhabe, selbst fühlen müsse, eine Ansicht, die auch in der deutschen Ausgabe des Franciscus Junius von 1770 geteilt wird. vgl.: Peter Gerlach (1988), S. 292

¹¹⁷³ vgl. Thomas Kirchner, S. 29. Anm.: Thomas Kirchner hat sich in seinem Buch „L'Expression des passions“ eingehend und in sehr übersichtlicher und nachvollziehbarer Weise mit der Darstellung von Leidenschaften in der französischen Kunst und Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts befaßt. Er spannt den Bogen von Charles Le Bruns Vortrag „Traité des passions“, den er 1668 vor der Académie Royale de Peinture et de Sculpture hielt und der den Höhepunkt im Dogmatisierungsprozeß der Darstellung von Passionen (vgl. S. 29) bildete, und dem 1784 gemalten SCHWUR DER HORATIER von Jacques-Louis David (1748 – 1825), in dem er versuchte, die Leidenschaften bzw. den Ausdruck so weit es ging zu verdrängen. Dies sind die beiden Pole, zwischen denen Kirchner sich bewegt (vgl. S. 7).

¹¹⁷⁴ vgl. ebd., S. 31

entstandenen HERKULES von Michel-Ange Houasse (1680 – 1730) verdeutlicht dieses Verfahren.

Auf der einen Seite gab es Verfechter für einen reglementierten, wissenschaftlichen Umgang mit der Darstellung von Affekten in der Kunst: Le Brun verfaßte ein gegen Leonardo gerichtetes Nachschlagewerk, „Expression des passions“, in dem er die Ansicht vertrat, die Kunst solle statt der realistischen eine ideale Natur zeigen.¹¹⁷⁵ Der Hintergrund dieser Diskussion war laut Kirchner, daß seit der Wende zum 18. Jahrhundert die Affekte besonders seit Rousseaus Schriften als Verursacher menschlichen Handelns gesehen wurden, was wiederum Descartes verurteilt habe. Die Leidenschaften waren für Descartes Hemmungs- und Störungserscheinung, ethischen Wert habe nur die vom freien Willen bestimmte Handlung.¹¹⁷⁶

Die andere Partei bildeten die KünstlerInnen und KunsttheoretikerInnen, die sich vom Studium der Natur mehr Hilfe bei der Darstellung von Leidenschaften versprachen. Als einzige Abhilfe sieht er die Beobachtung der Menschen auf der Straße¹¹⁷⁷, was Leonardos Naturstudium nahe kommt. Die häufige Pointierung und Übersteigerung des mimischen und gestischen Ausdrucks erklärt Kirchner durch die Verbindung mit dem Theater der Zeit, wo man Affekte beobachten konnte. Manche Hintergründe der Bilder ähnelten deshalb auch Kulissen wie zum Beispiel bei DIE REUIGE MAGDALENA von Charles le Brun.¹¹⁷⁸ Die größte Schwierigkeit sah Charles-Alphonse Du Fresnoy darin, die seelischen Regungen glaubhaft darzustellen, da einstudierte Mimik oder Gestik nie wie wirkliche Leidenschaft aussehe.¹¹⁷⁹ Wenn das Modell versuche, Leidenschaft zu imitieren, ergäbe das nur Grimasse, deshalb müsse der Künstler / die Künstlerin die entsprechenden Muskeln kennen¹¹⁸⁰, eine Forderung, die zunächst naheliegend erscheint, aber zu keiner Lösung führte, denn es zeigte sich, daß zunehmende anatomische Kenntnisse den Wunsch nach natürlich dargestellten Affekten nicht förderten.¹¹⁸¹

Jacques Louis David begann seine Laufbahn, indem er die traditionellen, akademischen Vorstellungen befolgte, dann aber die emotionalen Vorgänge mehr und mehr reduzierte, was sich zum Beispiel im Gemälde LES SABINES von 1799¹¹⁸² zeigt. Beeinflußt wurde David dabei von Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), der den Leidenschaften die

¹¹⁷⁵ vgl. ebd., S. 36

¹¹⁷⁶ vgl. ebd., S. 46

¹¹⁷⁷ vgl. ebd., S. 49

¹¹⁷⁸ vgl. ebd., S. 106

¹¹⁷⁹ vgl. ebd., S. 49

¹¹⁸⁰ vgl. ebd., S. 323

¹¹⁸¹ vgl. ebd., S. 341

¹¹⁸² vgl. ebd., S. 346 und 356

Seele entgegentellte. Die Affekte spielten sich an der Oberfläche ab, die Seele aber sei nur sichtbar, wenn die Leidenschaften zurückgedrängt würden.¹¹⁸³

Durch die Reduzierung der Affekte wurden die Ausdrucksformen in der Wiedergabe als künstlich erfahren. Die Annahme, es handele sich um reale Leidenschaften, war nicht mehr möglich. An die Stelle der wissenschaftlichen Herleitung trat nun ein abstraktes Zeichensystem. David-Pierre-Giottino Humbert de Superville (1770-1832) entwickelte ein System von Zeichen wie Linien, Flächen und Farben als Ausdrucksträgern.¹¹⁸⁴ Jean-Jacques Lequeu schließlich stellte 1778/79 einen Kopf aus Bausteinen vor, die man je nach Ausdruck anders zusammensetzen konnte. Wenn ab diesem Zeitpunkt eine Auseinandersetzung des Künstlers / der Künstlerin mit den Wissenschaften stattgefunden habe, so Kirchner, dann aus Interesse an der Psyche, die Wissenschaft sei aber nicht mehr Voraussetzung für die Entstehung eines Kunstwerks¹¹⁸⁵ gewesen.

Daß Landschaften, Gezeiten, Tageszeiten mit den jeweiligen Lichtstimmungen und nicht zuletzt auch das Wetter Innerlichkeit transportieren können, zeigt die Kunst der Romantik, z. B. Caspar David Friedrichs (1774-1840) Gemälde, in denen die Rückenfiguren, sofern sie überhaupt vorkommen, höchstens als eine Art Platzhalter des äußeren Menschen inmitten einer überwältigenden Größe von Gefühlen und Empfindungen wirken. In seinem Gemälde DIE GESCHEITERTE HOFFNUNG von 1821 ist nicht nur ein zerschelltes Schiff dargestellt, sondern es manifestiert sich die im Titel angedeutete ganze Wut und Enttäuschung im Bild der aufeinanderbrechenden Eisschollen. Die Verbindung von Kosmologie und Innenschau, die Verschmelzung mit tierischer und pflanzlicher Natur sieht Murken als romantische Elemente in der Kunst Lassnigs an.¹¹⁸⁶

Im Symbolismus, faßt Maurice Denis zusammen, habe es eine genaue Korrespondenz zwischen Formen und Emotionen gegeben, die Erscheinungen seien bezeichnete Seelenzustände gewesen.¹¹⁸⁷ Lassnig ist demzufolge keine Symbolistin.

In der Moderne ändert sich das Bild vom Menschen grundlegend. Barbara Leuner paraphrasiert, seit der Renaissance sei der Mensch in seiner Souveränität dargestellt worden, die moderne Kunst aber zeige den Mensch als konflikthafte Wesen.¹¹⁸⁸ Die beginnende Individualpsychologie des 19. Jahrhunderts eröffnete laut Peter Gerlach völlig neue Perspektiven, „die schließlich das herkömmliche Äußere der Gefühlsdarstellungen an der Gestalt des Menschen zerstörten und sie in den Strukturen von Zeichnung und Malerei

¹¹⁸³ vgl. ebd., S. 357f

¹¹⁸⁴ vgl. ebd., S. 362

¹¹⁸⁵ vgl. ebd., S. 364

¹¹⁸⁶ vgl. Christa Murken (1990), S. 360

¹¹⁸⁷ vgl. ebd., S. 349

¹¹⁸⁸ vgl. Barbara Leuner (1976), S. 49

selber als Anmutsprojektion subjektiver Befindlichkeit vorfand...“¹¹⁸⁹ Als Beispiel der Verwendung der Landschaft als Ausdrucksträger subjektiver Empfindungen führt Gerlach Wilhelm Buschs (1832-1908) Zeichnung eines Betrunkenen an.¹¹⁹⁰

Ab dem Ende des 19. Jahrhunderts sieht auch Jurrie Poot körperliches und seelisches Leiden als die wichtigsten Themen in bildender Kunst und Literatur und nennt als Beispiele Gemälde von Van Gogh, Toulouse-Lautrec (1864-1901), Munch, Beckmann, Kirchner, Kollwitz, Modersohn-Becker, Kokoschka, Schiele.¹¹⁹¹ Das äußert sich nicht nur in den dargestellten Situationen, sondern vor allem in der Form, der Deformierung des Körpers. Vincenzo Trione fügt an, die Monstrosität sei in diesem Jahrhundert ein künstlerischer Topos, der in gewisser Weise an bestimmte visuelle Lösungen vor allem von Leonardo, von Lorenzo Lotto (um 1480–1557), Jusepe de Ribera (1591–1652), von Théodore Géricault (1701 – 1824) und Goya anknüpft.¹¹⁹² Für Ried ist Goya dabei eine Ausnahmeerscheinung, da er das Dämonische seiner eigenen Seele darstelle: „Sein dämonischer Blick kommt aus gärenden Geistesgründen, sein Mund kündigt Seelenqualen; seine Züge, die etwas Zerfleisctes, Gefoltertes haben, erschauern unter der Lebhaftigkeit seiner Vorstellungen.“¹¹⁹³

Der innere Klang - Wassily Kandinsky

In den beiden Aufsätzen „Über das Geistige in der Kunst“ und „Über die Formfrage“ beschäftigt sich Wassily Kandinski seiner eigenen mythischen Herangehensweise gemäß mit den Fragen, was ein wirkliches Kunstwerk ausmacht, wie es entsteht und was seine Wirkung ist, wobei er, wie Peter Gerlach feststellt, Wörter der Gefühlssprache für Resultate der autosuggestiven Projektionen¹¹⁹⁴ verwendet. Hier werden seine Äußerungen in Bezug auf die Themenstellung der vorliegenden Arbeit dahingehend zusammengefaßt, was er über Innen und Außen eines Kunstwerks und über den Entstehungsprozeß als Dialog des Künstlers / der Künstlerin mit seinem Material sagt. Es soll versucht werden, die Thesen Kandinskys erst als Skizze möglichst klar zusammenzufassen und anschließend seinem spezifischem Vokabular zu folgen.

¹¹⁸⁹ Peter Gerlach (1988), S. 341

¹¹⁹⁰ vgl. ebd., S. 158

¹¹⁹¹ vgl. Jurrie Poot, S. 22

¹¹⁹² vgl. Vincenzo Trione, S. 607

¹¹⁹³ Fritz Ried, S. 132f

¹¹⁹⁴ vgl. Peter Gerlach (2000), S. 24

Kandinskys Schriften sind ein Appell an wahrhaftige KünstlerInnen, sich nicht von äußeren Bedingungen wie dem Kunstmarkt oder dem allgemeinen Geschmack in künstlerischen Fragen leiten zu lassen, sondern sich ganz auf ihren inneren gestalterischen Drang zu konzentrieren. Die Dinge und auch die abstrakten Formen im Bild haben für Kandinsky eine Seele, einen inneren Klang, auf den man hören müsse, wenn man diese Seele gestalten wolle. Die gefundene Form und der Inhalt müssen sich dabei entsprechen, sonst beurteilt er die Konzeption als Willkür. Dabei sei es nicht nur Aufgabe des Künstlers / der Künstlerin, seine Seele vibrieren zu lassen, sondern auch die des Publikums. Das sei die innere Notwendigkeit. Kunst, die sich an äußeren Notwendigkeiten, wie z. B. dem Geschmack des Kunstmarktes richte, könne nie wirklich groß sein. Das ewig Künstlerische solle sich in einer großen Improvisation äußern.

Kandinsky sieht die ‚primitiven‘ KünstlerInnen als Vorbild, da sie versuchten, nur das Innerlich-Wesentliche in Werke zu bringen und auf äußerliche Zufälligkeiten verzichteten.¹¹⁹⁵ Das Innere, der oft zitierte „innere Klang“, ist für Kandinsky die abstrakte Vorstellung, das dematerialisierte Sein eines Gegenstandes, das er an der Wirkung, der „Vibration im Herzen“ festmacht, die der Name des Gegenstandes auslöst.¹¹⁹⁶ So erhielten die Gegenstände erst einen inneren Wert, dann einen inneren Klang.¹¹⁹⁷ Der Klang sei die Seele der Form, und die Form der äußere Ausdruck des inneren Inhalts.¹¹⁹⁸

Kandinskys Begriff vom ‚inneren Klang‘ bezeichnet für Peter Gerlach „ein kindliches Spiel einer anthropomorphisierenden Außenprojektion auf abstrakte Bild-Strukturen derartiger Selbstvorstellungen“. Kandinsky, so erklärt Gerlach, habe explizit Wörter der Gefühlssprache für die Resultate dieser autosuggestiven Projektionen benutzt.¹¹⁹⁹

Eine Form, so Kandinsky weiter, sei ihrer Bezeichnung im Äußeren nach die Abgrenzung einer Fläche von einer anderen. Alles Äußere aber habe Inneres in sich. Somit sei die Bezeichnung der Form im Inneren die Äußerung des inneren Inhalts.¹²⁰⁰ Auch wenn eine Form ganz abstrakt sei, habe sie einen inneren Klang und sei ein geistiges Wesen mit Eigenschaften, die mit dieser Form identisch seien.¹²⁰¹ Wenn es keinen inneren Klang der Form gebe, sei die Komposition „bodenlose Willkür“.¹²⁰²

Angelehnt an das Sokrateswort „Erkenne dich selbst“ fordert Kandinsky vom Künstler / der Künstlerin, daß er /sie das Material findet und prüft, ob es für seine /ihre Kunst

¹¹⁹⁵ vgl. Wassily Kandinsky (1959), S. 21f

¹¹⁹⁶ vgl. ebd., S. 45f

¹¹⁹⁷ vgl. ebd., S. 60

¹¹⁹⁸ vgl. Wassily Kandinsky: Über die Formfrage. Hier zitiert nach: Klaus Piper und Karin Staisch: Lust an der Kunst. München / Zürich (1991), S. 264

¹¹⁹⁹ vgl. Peter Gerlach (1995) S. 86

¹²⁰⁰ vgl. Wassily Kandinsky (1959), S. 69

¹²⁰¹ vgl. ebd., S. 68

¹²⁰² ebd., S. 78

geeignet ist¹²⁰³, und „Vibration in die menschliche Seele“ zu bringen, was er als Hauptaufgabe des Künstlers / der Künstlerin sieht und als „Prinzip der inneren Notwendigkeit“ bezeichnet.¹²⁰⁴ Zum einen soll der Künstler / die Künstlerin als Schöpfer seine / ihre innere Welt zum Ausdruck bringen¹²⁰⁵ und zum anderen die menschliche Seele anrühren.

Die innere Notwendigkeit, so Kandinsky, bestehe aus drei mystischen Gründen. Zum einen seien die KünstlerInnen SchöpferInnen, die das Eigene ausdrückten. Zum zweiten seien sie Kinder der Epoche und drückten Epoche und Nation aus. Und zum dritten seien sie DienerInnen der Kunst und müssten das ‚ewig Künstlerische‘ darstellen. Diese drei Aufgaben durchdringen sich, die ersten beiden könnten sich auch behindern.¹²⁰⁶ Das eigene Schöpferische und die Epoche führten zur äußeren und subjektiven Form, das ewig Künstlerische sei das objektive Element, das mit Hilfe des subjektiven verständlich werde.¹²⁰⁷

„Das unvermeidliche Sichausdrückenwollen des Objektiven ist die Kraft, die hier als innere Notwendigkeit bezeichnet wird und die aus dem Subjektiven heute eine allgemeine Form braucht und morgen eine andere. Sie ist der ständige unermüdete Hebel. Die Feder, die ununterbrochen ‚vorwärts‘ treibt. (...) die Wirkung der inneren Notwendigkeit und also Entwicklung der Kunst [ist] eine fortschreitende Äußerung des ewig-Objektiven im zeitlich-Subjektiven. Und also andererseits das Bekämpfen des Subjektiven durch das Objektive.“¹²⁰⁸

Am wichtigsten ist Kandinsky die Frage, ob die Form aus der inneren Notwendigkeit gewachsen ist oder nicht.¹²⁰⁹ Die äußere Notwendigkeit könne nie über die Grenzen des tradierten Schönen hinausgehen, die innere Notwendigkeit kenne diese Grenzen nicht, deshalb könne Kunst auch ‚unschön‘ sein.¹²¹⁰

„Wenn z. B. Gesichtszüge oder verschiedene Körperteile aus künstlerischem Grunde verschoben und ‚verzeichnet‘ werden. So stößt man doch außer auf die rein malerische Frage auch auf die anatomische, die die malerische Absicht hemmt und ihr nebensächliches Berechnen aufzwingt. In unserem Falle fällt aber alles Nebensächliche von selbst ab, und es bleibt nur das Wesentliche – das künstlerische Ziel.“¹²¹¹

Der Künstler / die Künstlerin, fordert Kandinsky, müsse etwas zu sagen haben. Weder solle er nur die Form beherrschen¹²¹², noch einen bewußten Inhalt in ein Werk hineinpressen. „Geheimnisvoll entsteht das wahre Kunstwerk“, sagt Kandinsky und beschreibt den kreativen Prozeß, für den er Böcklins Ausspruch von der „großen

¹²⁰³ vgl. ebd., S. 54

¹²⁰⁴ vgl. ebd., S. 64

¹²⁰⁵ vgl. ebd., S. 54

¹²⁰⁶ vgl. ebd., S. 81f

¹²⁰⁷ vgl. ebd., S. 82

¹²⁰⁸ ed., S. 82

¹²⁰⁹ vgl. Wassily Kandinsky (1991), S. 267

¹²¹⁰ vgl. Wassily Kandinsky (1959), S. 86

¹²¹¹ vgl. ebd., S. 78

Improvisation“ zitiert: Die innere Stimme sage dem Künstler / der Künstlerin, welche Form er brauche und ob er sie aus der äußeren oder inneren Natur holen müsse.¹²¹³ Zur passenden Zeit finde der schaffende Geist einen Zugang zur Seele und verursache einen innerlichen Drang. Bewußt oder unbewußt suche der Künstler / die Künstlerin dann die materielle Form für den neuen geistigen Wert.¹²¹⁴ Kandinsky: „Die Kraft, die auf der freien Bahn den menschlichen Geist nach vor- und aufwärts bewegt (...) muß natürlich herausklingen und gehört werden können (...) *Das ist die innere Bedingung.*“¹²¹⁵ [Hervorhebung durch Kandinsky] Zur Erklärung der inneren Notwendigkeit referiert Oliver Zybok die Aussage Felix Thürlemanns, dieser innere Drang rechtfertige die gesellschaftliche Sonderstellung der auftragslos arbeitenden KünstlerInnen und sichere ihren schöpferischen Freiraum neben den Darstellungskonventionen.¹²¹⁶

Kandinsky fordert einen höchst ethischen und rein künstlerischen Dialog mit dem Material, fern ab von profanen Überlegungen wie ‚Imagepflege‘ oder Verkaufsargumenten. Der geheimnisvolle Schöpfungsprozeß folge eigenen Gesetzen, die sich zum einen aus der Seele des Künstlers / der Künstlerin und zum anderen aus der Seele der Dinge und Formen ergeben. Eine derartige rein seelische Kunst ist schon ein Widerspruch in sich: Konsequenz wäre sie nur, wenn sie sich tatsächlich ausschließlich am ‚Seelenaustausch‘ von Künstler / Künstlerin und Material orientieren würde. Aber schon die Forderung, auch die Seele des Publikums anzusprechen, bedeutet ein Einlassen auf äußere Gegebenheiten, auf etwas, das außerhalb von Künstler / Künstlerin und Material steht.

In manchen Punkten entspricht Kandinskys Kunsttheorie Lassnigs Malerei. Auch sie geht ganz von dem aus, was sie berührt und interessiert, und nimmt dabei in Kauf, vom Kunstmarkt fast übersehen zu werden. Ihre Deformationen entsprechen dem inneren Klang, den ihre Körpergefühle haben, ohne auf die realistische Anatomie Rücksicht zu nehmen. Sie sucht die Form, die ihrem Inhalt entspricht, ob sie ‚tradiert schön‘ ist oder nicht.

¹²¹² vgl. ebd., S. 135

¹²¹³ vgl. ebd., S. 136

¹²¹⁴ vgl. Wassily Kandinsky (1991), S. 262

¹²¹⁵ ebd., S. 263

¹²¹⁶ vgl. Oliver Zybok, S. 40

Zur Beförderung der Menschenkenntnis –

Physiognomik-Exkurs

Die vorangegangenen Untersuchungen haben gezeigt, daß sich das Selbst neben der Kultur und der persönlichen Biographie primär durch den Körper konstituiert und daß sich Äußeres und Inneres durchdringen. Die Physiognomik hat sich zur Aufgabe gestellt, das Inneren am Äußeren abzulesen. Deshalb soll diese ‚mythische Wissenschaft‘ in einem Exkurs vorgestellt werden. Es ist bereits gesagt worden, daß bislang keine Untersuchung über die Darstellung von Innerlichkeit in der Kunstgeschichte im Sinne einer lückenlosen Behandlung aller Teilgebiete der Physiognomik, aller Thesen und Positionen vorliegt. Hier steht der Wissenschaft noch ein weites Feld offen.¹²¹⁷ Folgende AutorInnen wurden für dieses überblicksartige Kapitel herangezogen: Kirstin Breitenfellner¹²¹⁸, Norbert Borrmann, Claudia Schmölders¹²¹⁹, Falvio Caroli¹²²⁰ und Ilsebill Barta Fliedl.¹²²¹

¹²¹⁷ Anm.: Eine wissenschaftliche Quellenzusammenstellung findet sich unter:

http://arch.rwth-aachen.de/kunst/Ww/gerlach/Physiognomik/Archiv/start_3.html

Merkwürdige Blüten treibt die zeitgenössische Physiognomik, die Kurse zur beruflichen Weiterbildung anbietet und sektenartige Heilsversprechungen macht, wie z. B. unter

<http://www.physiognomik.ch/>

<http://www.esogetics.com/1ger/T12/12401.html>

oder <http://www.carl-huter.ch/cha/cha231.html>

¹²¹⁸ Anm.: Kirstin Breitenfellners 1999 erschienenes Buch „Physiognomie und Charakter bei Ganghofer, Fontane und Döblin. Mit einem Exkurs über den Verbrecher als literarische Gestalt von Schiller bis Böll und einer systematischen Bibliographie zum Thema ‚Physiognomie und Charakter‘“ gibt einen Überblick über die wichtigsten Schriften und Thesen pro und contra Lavater (1741-1802). Sie referiert, zunächst ohne eigene Thesen aufzustellen, übersichtlich den physiognomischen Zusammenhang, um im literaturtheoretischen Hauptteil Personendarstellungen dahingehend zu untersuchen, ob und wie der jeweilige Autor physiognomische Merkmale gebraucht, auf welche Weise das Äußere des Menschen geschildert wird und ob es im Roman einen Zusammenhang zwischen Physiognomie und Charakter gibt (S. 171). In einem Exkurs beschäftigt sie sich mit dem Verbrecher als literarischer Gestalt und stellt abschließend eine systematische Bibliographie vor. Auf den sehr interessanten und oft überraschenden literaturtheoretischen Teil dieses Buches kann hier leider nicht näher eingegangen werden. Ohne ihre sehr schlüssigen Einzelbeobachtungen vor allem zu Thomas Mann abzuwerten, widerlegt sich Kirstin Breitenfellner im Grunde selbst: Der Zusammenhang zwischen Physiognomie und Charakter im Roman ist, wenn es einen gibt, ein künstlicher, kein Abbild der Wirklichkeit oder der Kunsttheorie und deshalb kein Argument, sondern ein Kunstprodukt, was die Autorin auch einräumt. Die Absicht, einen Kausalzusammenhang herzustellen, ist ungefähr so, als wolle man untersuchen, ob und wie Menschen auf Gemälden fliegen, und zum Schluß kommt, daß sie es bei Chagall tun, was aber nichts über Flugtheorien oder die tatsächliche Flugfähigkeit von Menschen aussagt. vgl. Kirstin Breitenfellner: Physiognomie und Charakter bei Ganghofer, Fontane und Döblin. Mit einem Exkurs über den Verbrecher als literarische Gestalt von Schiller bis Böll und einer systematischen Bibliographie zum Thema ‚Physiognomie und Charakter‘. Dresden / München (1999)

¹²¹⁹ Anm.: Obwohl Claudia Schmölders` Buch „Das Vorurteil im Leibe“ mit dem Untertitel ‚Eine Einführung in die Physiognomik‘ versehen ist und sie explizit zwischen ‚Laie‘ und ‚Fachmann‘ trennt, ist ihr Buch als Einstieg ungeeignet. Sehr umfassend widmet sie sich nach einem kurzen Überblick über die Geschichte der Physiognomik vor allem der sprachlichen bzw. literarischen Seite des Themas. Das Kapitel ‚Der sprachliche Horizont‘ mit der Untersuchung von rhetorischen und sprachlichen Mustern nimmt denn auch einen breiteren Raum ein als ‚Der Horizont der Bilder‘, und diese Verteilung ist durchaus Programm. Claudia Schmölders geht nicht von Kunst, sondern von ihren eigenen Ideen aus, die sie nur in wenigen Fällen deutlich als Hypothesen kennzeichnet, und verwendet Kunst dann als Illustration oder Argument. Daß sich für jede These immer auch Bilder finden lassen, haben schon die Ausführungen über den Körperdiskurs gezeigt. Auch die Bildauswahl befremdet manchmal, vor allem wenn sie Bildtypen statt Individualbildnisse heranzieht, wie es bei physiognomischen Überlegungen sinnvoller wäre. Manche ihrer Schlußfolgerungen erscheinen auch trotz ihrer geschickten Argumentation willkürlich, wie zum Beispiel die Behauptung, Freuds Es, Ich und Über-Ich

Das Ablesen des Charakters aus den Gesichtszügen oder sonstigen körperlichen Merkmalen ist laut Kirstin Breitenfellner seit dem antiken Griechenland¹²²² nicht nur in unserem Kulturkreis, sondern auch im ägyptischen, chaldäischen, arabischen und chinesischen¹²²³ Raum verbreitet. Volksliterarisch vorbereitet sieht Claudia Schmölders die Physiognomik in der ‚Zuckungsliteratur‘, nach der die kleinsten Reizungen an Körperteilen mit Deutungen belegt waren, eine Lehre, die in der Chiromantie bis ins 20. Jahrhundert fortwirkt.¹²²⁴ Eine auf die bildende Kunst bezogene Theorie der Gefühle gibt es, wie Gerlach referiert, weder bei Platon noch bei Aristoteles. In der griechischen Kunst komme Mimik bis in die spätklassische Zeit ebenfalls nicht vor.¹²²⁵ Es überwiege harmonische Ausgeglichenheit in den Gesichtern. Nur in niederem Genre könne man in der hellenistischen oder kaiserzeitlichen Kunst die Überzeichnung des mimisch Expressiven wie Lachen o. ä. beobachten. Die stärkste Physiognomie finde man in der Laokoongruppe, da Leiden als höchster, tragischer Modus angesehen worden sei.¹²²⁶ Für Cicero (103-43), so Gerlach, seien Leidenschaften im Gesicht und vor allem an den Augen

sein Kategorien der Physiognomik. Die sprachlich etwas gekünstelte Untersuchung verwendet aber die neueste Literatur und schließt mit einer aufschlußreichen Quellensammlung. vgl. Claudia Schmölders: *Das Vorurteil im Leibe. Eine Einführung in die Physiognomik*. Berlin (1995)

¹²²⁰ Anm.: Die verschiedenen AutorInnen des Katalogs „L’Anima e il Volto. Ritratto e Fisognomica da Leonardo a Bacon“ beschäftigen sich in ihren Essays mit den ‚Bewegungen der Seele‘. Schwierig macht es der Katalog seinen LeserInnen vor allem dadurch, daß die einzelnen Texte sich nicht aufeinander beziehen, also nicht ein Thema aus verschiedenen Blickwinkeln betrachten, sondern ganz unterschiedliche Betrachtungsgegenstände haben. Neben Überlegungen über das florentinische Portrait finden sich Artikel über Physiognomie und Psychologie oder das „allzu menschliche“ 20. Jahrhundert. Die Abteilungen der Ausstellungen sind gegliedert in: Die Bewegung des Geistes, das magische Gesicht des 16. Jahrhunderts, das natürliche Gesicht des 17., das Welttheater im 18., das Familienportrait im Innenraum und das Prisma des 20. Jahrhunderts. Ein ausführlicher Schlußteil des Katalogs beschäftigt sich mit der Restaurierung eines Gemäldes. Für das vorliegende Physiognomik-Kapitel konnte wenig aus dem Katalog verwendet werden, da die Texte oft recht emotional verfaßt sind und selten präzise ins Detail gehen. vgl. Flavio Caroli: *L’Anima e il Volto. Ritratto e Fisognomica da Leonardo a Bacon*. Milano (1998)

¹²²¹ Anm.: Der Katalog „Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst. Katalog zur Ausstellung in der graphischen Sammlung Albertina“ von Ilsebill Barta Fliedl und Christoph Geissmar entkräftet eindrucksvoll das Vorurteil, Körperdarstellungen in der Kunst seien Abbilder realer Körper, deren Körpersprache ein Ausdruck innerer Bewegung sei. Sie machen mit ihrer Ausstellung deutlich, daß Körpersprache vielmehr ein System aus Zeichen ist, die auf den geistigen oder sozialen Stand, auch auf Emotionen oder ganz spezielle Aussagen hinweisen und die als kommunikative, symbolische und historische Rhetorik zu sehen sind. Die in der Körpersprache beinhalteten Elemente wie Gestik, Haltung, Physiognomik, Pathosformeln oder Attribute werden in ihren historischen Bezügen auf übersichtliche Weise behandelt. Auch die sehr gute Zusammenfassung der Geschichte der Physiognomik erwies sich als hilfreich. Der Bezug der Physiognomik zum Kapitel über Schlachtenordnung, dem Hans-Christian Andersens Märchen vom standhaften Zinnsoldaten vorangestellt wird, bleibt allerdings vage. Der Katalog setzt sich zusammen aus einzelnen Betrachtungen über verschiedene Themen, so daß eine Einordnung in einen größeren chronologischen - oder kausalen - Zusammenhang schwierig bleibt. Ilsebill Barta Fliedl und Christoph Geissmar (Hrsg.): *Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst. Katalog zur Ausstellung in der graphischen Sammlung Albertina*. Wien (1992)

¹²²² vgl. Kirstin Breitenfellner, S. 18

¹²²³ vgl. ebd., S. 17

¹²²⁴ vgl. Claudia Schmölders: *Das Vorurteil im Leibe. Eine Einführung in die Physiognomik*. Berlin (1995),

S. 20

¹²²⁵ vgl. Peter Gerlach (1988), S. 294

¹²²⁶ vgl. ebd., S. 299f

ablesbar.¹²²⁷ Diese Vorstellung wirkte bis ins Mittelalter hinein, wo dem Kopf als Sitz des Gehirns ein hoher Rang zugeschrieben wurde und die Augen als Zeichen der Seele galten.¹²²⁸ Eine im Mittelalter entstandene Verknüpfung von astrologischen, christlichen und naturwissenschaftlichen Elementen prägten das variantenreiche System der Physiognomik, wie Eleonora Louis erläutert.¹²²⁹

Seit Alberti (1404-1472) galt in der Kunsttheorie die äußere Beschaffenheit des Menschen als Spiegelung des inneren Wesens.¹²³⁰ Schon wenige Jahre später, zwischen 1450 und 1520, seien, so Gerlach, physiognomische Theorien für Betrachter und Produzenten präsent gewesen.¹²³¹ Die physiognomischen Theorien dieser Zeit konzentrierten sich nicht auf Momentanes, sondern auf das Dauerhafte der psychischen Struktur des Individuums.¹²³² Bereits Tilman Riemenschneider (um 1460–1531) schuf, wie Gerlach erläutert, mit der Gruppe des Hohenpriesters Kaiphas des Schreins des Wiblinger Altars ein hohes Maß an mimischer Differenziertheit durch Verformung, Kopfbewegungen, Dehnungen, Stauchungen und Streckungen der beweglichen Teile des Gesichts.¹²³³

Die antiken Physiognomie-Theorien, die durch arabische Tradition ins Mittelalter weitergegeben worden waren, wurden in der Renaissance wieder aufgegriffen. Als erste explizit für KünstlerInnen geschriebene Physiognomik nennt Claudia Schmolders die 1530 veröffentlichte Schrift ‚De Sculptura‘ des Bildhauers Pomponius Gauricus (ca. 1482–ca. 1530).¹²³⁴ Das bedeutendste Werk vor Lavaters ‚Fragmenten‘ war ‚De humana physiognomia‘ von Giambattista della Porta, die hauptsächlich Tier-Mensch-Vergleiche enthielt.¹²³⁵ Darin sieht Borrmann einen philosophisch-geisteswissenschaftlichen Ansatz, der die Physiognomik zu kosmischer Physiognomik erweitert habe. Jeder Inhalt in der Natur habe demnach eine zweckmäßige Form und umgekehrt.¹²³⁶

Im 17. Jahrhundert, so Konrad Oberhuber, seien Gesten und Gesichtsausdrücke zunehmend von den KünstlerInnen kodifiziert worden.¹²³⁷ Durch Descartes wurde die Physiognomik wissenschaftlicher, wie Kirstin Breitenfellner erläutert. Die Entdeckung der Epiphyse im Gehirn habe den Sitz des Gefühls vom Herzen in den Kopf verlegt, deshalb seien die Gesichtszüge wieder wichtiger geworden. Descartes habe vierzig

¹²²⁷ vgl. ebd., S. 297f

¹²²⁸ vgl. ebd., S. 304

¹²²⁹ vgl. Eleonora Louis: Der beredte Leib. Bilder aus der Sammlung Lavater. In: Ilsebill Barta Fliedl und Christoph Geissmar (Hrsg.): Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst. Salzburg/ Wien (1992), S. 114

¹²³⁰ vgl. Peter Gerlach (1987), S. 161

¹²³¹ vgl. Peter Gerlach (1988), S. 309

¹²³² vgl. ebd., S. 296

¹²³³ vgl. ebd., S. 309 u. 311

¹²³⁴ vgl. Claudia Schmolders, S. 24

¹²³⁵ vgl. Kirstin Breitenfellner, S. 19

¹²³⁶ vgl. Norbert Borrmann, S. 10

unterschiedliche Passionen unterschieden, die den Menschen nicht mehr wie in der antiken Vorstellung von außen anfliegen, sondern von innen kommen.¹²³⁸

Im ausgehenden 18. Jahrhundert erreichte die Physiognomik einen neuen Höhepunkt¹²³⁹ und versuchte zum ersten Mal, mit rationalistischen Methoden den Ausdruck der Seele zu erklären, wie es dem wissenschaftlich orientierten Geist des Jahrhunderts entsprach.¹²⁴⁰

Die Rolle Le Bruns ist schon erwähnt worden. Das bürgerliche Zeitalter zeichnete sich durch ein neues Menschenbild aus, bei dem der Einzelne in den Interessenmittelpunkt rückte.¹²⁴¹ Johann Caspar Lavater, der oft als Begründer der Physiognomik gesehen wird, stand am Schnittpunkt mehrerer Traditionen. In seinem Werk ‚Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe‘ (1775-1778) sieht er im Zusammenspiel von Innerem und Äußerem eine Analogie zur Sichtbarkeit Gottes in der Schöpfung.¹²⁴² In diesem Werk stellt er auch die seit Hippokrates (um 400 v. Chr.) bekannte Temperamentenlehre vor, die vier Typen umfaßt: Den Melancholiker, den Phlegmatiker, den Sanguiniker und den Choleriker, die laut Lavater auch optisch als solche zu erkennen sind.¹²⁴³ Der Mensch hat demnach einen festen, nur sehr begrenzt veränderbaren Charakter. Lavater lehnt die Pathognomik, Ausdruck, Gestik, Mimik, Bewegung etc. deswegen ab¹²⁴⁴.

Lavaters Thesen waren nicht unumstritten. Kant (1724-1804), Schiller (1759-1805) und Moses Mendelssohn (1729-1786) zählten zu seinen Kritikern.¹²⁴⁵ Der bekannteste aber war Georg Christoph Lichtenberg (1742-1799), der 1777 schrieb, die Verbindung von Leib und Seele sei uns unbekannt, der Körper werde nicht nur von Neigung und Fähigkeiten geprägt, sondern auch von Schicksal, Klima, Krankheit, Nahrung usw. Lichtenberg bevorzugt deshalb die Pathognomik und glaubt zudem sehr modern eher an eine Charakterinterpretation durch Raumdeutung und rät, Menschen nach ihren Handlungen zu beurteilen.¹²⁴⁶ Hans-Georg von Arburg entwickelt diesen Gedanken weiter und schlußfolgert, der Charakter lasse sich beim modernen Großstadtmenschen überhaupt nicht mehr am Gesicht ablesen, sondern an seinen Räumen.¹²⁴⁷ Schon Goethes Beitrag zu Lavaters Arbeit hatte in der Erweiterung von der Lesbarkeit der Gesichtszüge auf den

¹²³⁷ vgl. Konrad Oberhuber (1992), S. 8

¹²³⁸ vgl. Kirstin Breitenfellner, S. 19f

¹²³⁹ vgl. ebd., S. 20f

¹²⁴⁰ vgl. Norbert Borrmann, S. 12

¹²⁴¹ vgl. Kirstin Breitenfellner, S. 20f

¹²⁴² vgl. ebd., S. 23

¹²⁴³ vgl. Norbert Borrmann, S. 15

¹²⁴⁴ vgl. Kirstin Breitenfellner, S. 24

¹²⁴⁵ vgl. ebd., S. 33

¹²⁴⁶ vgl. ebd., S. 31f

¹²⁴⁷ vgl. Hans-Georg von Arburg, S. 62

Stand, die Gewohnheit, Besitztümer, Kleidung usw. bestanden.¹²⁴⁸ Daß die Gegenstände um einen Menschen mehr über ihn aussagen als sein Körper, ist eine Überlegung, die heute auch Christian Boltanski (*1944) in seiner Kunst aufgreift. Sein INVENTAR DER OBJEKTE, DIE EINEM JUNGEN MANN AUS OXFORD GEHÖREN von 1973 soll Rückschlüsse auf den vermeintlichen Besitzer provozieren.

Einer der einflußreichsten Nachfolger Lavaters war der deutsche Arzt und Phrenologe Franz Joseph Gall (1758-1828), der sich auf die Physiognomik der Schädelknochen konzentrierte, was ihm wissenschaftlicher erschien als Lavaters Arbeit.¹²⁴⁹ Nach Claudia Schmölders ging Gall davon aus, daß bei ausgewachsenen Menschen Vertiefungen und Erhöhung der Schädeldecke auf das Vorhandensein oder Fehlen von Gehirnarealen hindeuten und daß menschliche Fähigkeiten und Dispositionen in diesen Arealen erzeugt würden.¹²⁵⁰ Borrmann zählt Gall und „zahlreiche Naturwissenschaftler des 19. und 20. Jahrhunderts“ zum naturwissenschaftlichen Ansatz der Physiognomik, die das Wechselspiel zwischen Körper und Seele, Innerem und Äußerem in überprüfbaren Gesetzen festzulegen versucht haben.¹²⁵¹ In jüngster Zeit beschäftigt sich vor allem Marc Renneville, Dozent für Geschichte an der Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis mit der Phrenologie, deren Geschichte er in seinem 2000 erschienenen Buch „Le langage des crânes. Une histoire de la phrénologie“ aufzeichnete. Im selben Jahr erhielt er für diese Abhandlung den prix de la Société Française d' Histoire de la Médecine.¹²⁵²

Die Geschichte der Physiognomik des 19. Jahrhunderts in Bezug auf bildende Kunst müsse, so Peter Gerlach, erst noch geschrieben werden.¹²⁵³ Charles Darwin erläuterte 1872, es bestehe kein Zusammenhang zwischen äußeren Merkmalen und Eigenschaften. Anhand der Untersuchung von Arten über Generationen hinweg fand er heraus, daß die Gewohnheit, Gefühle durch bestimmte Bewegungen auszudrücken, allmählich gelernt und mittlerweile angeboren sei.¹²⁵⁴ Der Arzt und Maler Carl Gustav Carus (1789-1869), der laut Borrmann den künstlerisch-intuitiven Ansatz in der Physiognomik vertritt, versuchte mit bildhaftem Denken, die menschliche Gestalt auf sich wirken zu lassen, was mit dem instinktiven Physiognomieren jedes Menschen verwandt sei.¹²⁵⁵ Die Physiognomik beschränkte sich mehr und mehr auf die beweglichen Teile des Gesichts¹²⁵⁶, bis die

¹²⁴⁸ vgl. Kirstin Breitenfellner, S. 24

¹²⁴⁹ vgl. ebd., S. 37

¹²⁵⁰ vgl. Claudia Schmölders, S. 30

¹²⁵¹ vgl. Norbert Borrmann, S. 10

¹²⁵² Anm.: Weitere Angaben über Projekte und Werke Rennevilles sowie eine von ihm zusammengestellte Bibliographie zur Phrenologie findet sich unter: <http://m.renneville.free.fr/plus.html>

¹²⁵³ vgl. Peter Gerlach (1995) S. 86

¹²⁵⁴ vgl. Kirstin Breitenfellner, S. 39

¹²⁵⁵ vgl. Norbert Borrmann, S. 10

¹²⁵⁶ vgl. ebd., S. 13

Psychoanalyse den Menschen, so Borrmann, als leiblich-sichtbare Erscheinung verdrängt habe.¹²⁵⁷

Im 20. Jahrhundert erschienen als physiognomische Hauptwerke ‚Handschrift und Charakter‘ (1917) und ‚Grundlegung der Wissenschaft vom Ausdruck‘ (1936) von Ludwig Klages. 1921 wurde ‚Körperbau und Charakter‘ von Ernst Kretschmer (1888-1964) veröffentlicht, der sich während des Dritten Reiches berufen fühlte, praktische Vorschläge zur freiwilligen Menschengzucht auszuarbeiten und sein Hauptbetätigungsfeld in „Rassenhygiene“ und der „Ausmerzungen der Defekt- und Kümmerformen“ sah.¹²⁵⁸ In Aby Warburg (1866 – 1929) sieht Konrad Oberhuber denjenigen, der sich zu dieser Zeit am intensivsten mit den Gesten und ihrer Sprache durch die Jahrhunderte hinweg beschäftigt habe. Warburgs interdisziplinäre Arbeit habe das Fortwirken von Gesten im sozialen, kollektiven Gedächtnis der Menschen behandelt.¹²⁵⁹ Ilsebill Barta Fliedl und Christoph Geissmar ergänzen: „Warburgs Theorie der im sozialen Gedächtnis eingepprägten Ausdrucksformen der Leidenschaften und ihre - je nach historischen und psychologischen Notwendigkeiten - uminterpretierte und umgeformte ‚Pathosformeln‘ in den Künsten bergen genug Fragestellungen, die noch ungelöst sind.“¹²⁶⁰

Die Physiognomik wurde schließlich in die Ausdrucks- und Gestaltpsychologie eingegliedert. Breitenfellner weist darauf hin, daß neue Körpertherapien wieder den Zusammenhang von Körperausdruck und Charakter bzw. psychischer Befindlichkeit betonten.¹²⁶¹

Die Geschichte der Physiognomik ist laut Peter Strasser ein Beispiel für die Gefahren, die ein „Mythos als Wissenschaft“ mit sich bringt.¹²⁶² Das kann man bis in die heutige Zeit beobachten. Claudia Schmölders nennt dazu die in Frankreich praktizierte Morphopsychologie¹²⁶³, die sozialpsychologische und neuropsychologische Forschung, die Anthropologie in bezug auf die Frage nach der Wiederkehr des Körpers, mit der sich diese Arbeit ja schon beschäftigte, die Humanwissenschaften und die Literatur- und Kunstwissenschaften sowie das weite Feld der nonverbal communication. Die Gefahr der Verallgemeinerung und des Mißbrauchs, auf die schon Lichtenberg hinwies und die sich auf extremste Art im Dritten Reich bewahrheitete, muß hier nicht näher erläutert werden.

¹²⁵⁷ vgl. ebd., S. 16

¹²⁵⁸ vgl. Kirstin Breitenfellner, S. 42f

¹²⁵⁹ vgl. Konrad Oberhuber (1992), S. 8

¹²⁶⁰ Ilsebill Barta Fliedl und Christoph Geissmar (Hrsg.): Einführung. In: dies., S. 9

¹²⁶¹ vgl. Kirstin Breitenfellner, S. 44

¹²⁶² vgl. ebd., S. 10

¹²⁶³ vgl. Claudia Schmölders, S. 11

Im Werk Lassnigs hilft die Physiognomik zur Interpretation nicht viel weiter. Die klassischen Physiognomik-Thesen haben sie künstlerisch nicht beschäftigt.¹²⁶⁴ Meistens ist ihr Gesicht in ihren Selbstportraits zwar eindeutig zu erkennen, aber Gefühle oder Inneres im allgemeinen kann man, wie an verschiedenen Bildern gezeigt wurde, so gut wie nie ablesen. Vincenzo Trione sieht sogar das Ende der Physiognomik gekommen, da sie ihr eigenes Forschungsobjekt verloren habe: „Ma... la gloriosa scienza fisiogomica ha oramai smarrito il proprio oggetto d'indagine. A fine millennio, non C'è più spazio per cavalieri o per eroi, ma solo per uomini, costretti a vivere nei difficili e inospitali territori del nostro tempo.“¹²⁶⁵ Der Mensch, so Trione, sei nicht mehr das, als was er erscheine, sondern repräsentiere vor allem das, wessen er sich nicht bewußt sei: „L'oumo non è più solo ciò che appare, ma rappresenta soprattutto ciò di cui non è consapevole. Non è più L'immagine, ma il sou tramite.“¹²⁶⁶ Die Kunst stelle im 20. Jahrhundert nicht mehr die Gesichter dar, sondern das, was sie verbergen oder verteidigen, wie es bereits im Kapitel über Francis Bacon angesprochen wurde. Gespiegelt würden, so Vincenzo Trione, jetzt die Themen der psychoanalytischen Forschung¹²⁶⁷, nicht mehr die der Physiognomik. So hat auch Maria Lassnig im Gespräch ihr Desinteresse an der Physiognomik als Wissenschaft bekundet und sich mehr auf die Thesen Freuds berufen.

Als Beispiele nennt Trione die Neo-Expressionisten Anselm Kiefer (*1945) und Baselitz, die in ihren Gemälden eine magische Ursprünglichkeit evozierten, die aus den tiefsten Trieben des Unbewußten auftauche.¹²⁶⁸ Was zähle, sei die Innerlichkeit.¹²⁶⁹ Seit dem Informel der sechziger Jahre, faßt Trione zusammen, sei es nicht mehr möglich gewesen, ein Abbild des Gesichtes und des Körpers anzubieten. Das sei der Beginn der nicht-humanistischen Kunst gewesen: „D'ora in avanti, non sarà più possibile offrire un'immagine del volto e del corpo. Su attua l'avento dell'arte ,non-umanistica‘(...).“¹²⁷⁰ Maria Lassnig widerlegt diese Einschätzung durch ihre Verbindung von Außen- und Innensicht, die durchaus als 'humanistische Kunst' verstanden werden kann.

¹²⁶⁴ vgl. Maria Lassnig im Gespräch (Juli 2000).

¹²⁶⁵ Vincenzo Trione, S. 612

¹²⁶⁶ ebd., S. 31f

¹²⁶⁷ vgl. ebd., S. 31f

¹²⁶⁸ vgl. ebd., S. 612

¹²⁶⁹ vgl. ebd., S. 606

¹²⁷⁰ ebd., S. 611

Die Kopfgalerie - Maria Lassnigs Inspiration

Maria Lassnigs Kunst hat ihre Wurzeln nicht in einer einzigen Geistesrichtung, einem Stil oder im Werk eines Künstlers, sondern in der europäischen Kulturgeschichte als großem Ganzen. Wurden vor dem Krieg partielle Entdeckungen wie z. B. die sogenannte ‚primitive‘ Kunst oder der Japonismus von den KünstlerInnen rezipiert und zitiert, fließen in der Kunst der Nachkriegszeit Stile, Gedankengut und Formen in individuellen Konglomeraten zusammen. Lassnig wird von zeitgenössischen Strömungen in ähnlicher Weise inspiriert wie von der Antike oder Epochen dazwischen. Wie in der modernen Lyrik sind die Quellen dabei interdisziplinär und stammen keineswegs nur aus der bildenden Kunst. Philosophische Texte, Literatur, Medizin, Technik und Trivialkultur vermischen sich mit der eigenen Biographie.

Maria Lassnig ist keine Manieristin, obwohl in ihrer Kunst manieristische Elemente zu finden sind. Sie ist keine Surrealistin, obwohl ihre traumartig anmutenden Kompositionen surrealistisch aussehen. Sie ist keine Expressionistin, obwohl ihre Gebärden und ihre tief empfundene Anteilnahme expressionistisch anmutet. Sie malt keine Repräsentationsbilder, obwohl ihr Thema immer wieder sie selbst und ihre Tätigkeit als Künstlerin ist. Der kubistisch wirkende Faltenwurf des PFINGSTSELBSTPORTRAITS machen sie nicht zur Kubistin, die realistischen Außenansichten nicht zur Realistin und die collagenartigen Verbindungen nicht zur Dadaistin. Sie ist all das. Und sie ist all das nicht.

4: TEIL: DER ‚INNERE MONOLOG‘ IN DER LITERATUR

Im ersten Teil der Arbeit wurde untersucht, wie Innerlichkeit in der Malerei bzw. speziell in den Selbstportraits Lassnigs transportiert wird. Im zweiten Teil wird nun untersucht, welche Möglichkeiten es in der Literatur gibt, um dann zu der Klärung der Begriffe überzuleiten.

Unter ‚Innerlichkeit‘ wird hier jede Form von inneren Vorgängen verstanden: Gedanken, Gefühle, Charakterisierung, Biographie usw. Die große Kunst des Dichters sei es, so Roman Ingarden, von den psychischen Zuständen und Charakterzügen der ‚Helden‘ nicht bloß zu reden, sondern sie darzustellen, da sie sonst ‚papieren‘ wirkten.¹²⁷¹ Das explizite Erwähnen eines seelischen Zustandes wie in den Sätzen „Er war zornig“, „Ich fühle mich ausgenutzt“ oder „Du warst immer schon ein Versager“ ist eher ein Charakteristikum der Trivialliteratur. In der gehobenen Literatur werden diese expliziten Charakterisierungen manchmal verwendet, um eine Diskrepanz zwischen direkter Charakterisierung und tatsächlichem Charakter darzustellen. Zum Beispiel könnte in dem Fall eine Romanheldin ständig von sich sagen „Ich bin humorlos, das wissen alle“, und gleichzeitig wird sie in Situationen geschildert, die eindeutig zeigen, daß sie das genaue Gegenteil ihrer eigenen Behauptung ist.

Da es einen Überblick über die stilistischen Möglichkeiten zur Darstellung von Innerem in der Literatur offenbar bislang nicht gibt, folgen nun als Einleitung dieses Kapitels kurz eigene Überlegungen, die ohne den Anspruch auf Vollständigkeit einige Techniken vorstellen. Die aufgezählten Möglichkeiten müssen im literarischen Text natürlich immer wieder neu aus dem Kontext erschlossen werden. Sie erscheinen nur in der Aufzählung getrennt, im literarischen Text durchdringen und bedingen sie sich. Es hat auch nicht jedes Vorkommen eines der folgenden Elemente zwingend etwas im Roman zu sagen. Als Faustregel beim Schreiben von literarischen Texten gilt, daß ein Motiv immer mehrmals verwendet werden sollte, um es als Bedeutungsträger zu kennzeichnen.

¹²⁷¹ vgl. Roman Ingarden: Das Literarische Kunstwerk. Tübingen (1960), S. 293. Dem schließen sich Käthe Friedmann und Friedrich Spielhagen an. vgl.: Käthe Friedemann: Die Rolle des Erzählers in der Epik. Darmstadt (1969), S. 72 sowie Winfried Hellmann: Objektivität, Subjektivität und Erzählkunst. Zur Romantheorie Friedrich Spielhagens. In: Klaus Ziegler (Hrsg.): Wesen und Wirklichkeit. Festschrift für Helmut Plessner. Göttingen (1957), S. 342

Unwetter und Vogelgezwitscher – zur Darstellung von Innerlichkeit in der Literatur

Zum einen lassen sich Gefühle, Befindlichkeiten sowie der Charakter einer Romanheldin durch die Beschreibung von umgebenden Gegenständen, Natur, Umfeld oder Wetter verdeutlichen. Eine Figur tritt in einem Roman gleich ganz anders auf, ob sie von einem tosenden Unwetter begleitet erscheint oder von Vogelgezwitscher. Auch die Formen der Gegenstände, die direkt im Bezug zur Heldin stehen, können Rückschlüsse auf ihr Inneres zulassen. Ist zum Beispiel eine Figur immer wieder mit spitzen oder scharfen, verletzenden Gegenständen umgeben, kann das auf einen Konflikt, eine Verletzung oder eine verletzende Absicht hinweisen.

Wie in der bildenden Kunst auch, ist eine der gängigsten Methoden zur Charakterisierung eines Romanhelden die Beschreibung seines Gesichtes, seines Körpers, seiner Stimme, der Kleidung oder seiner Krankheiten, was Thomas Mann in den ‚Buddenbrooks‘ eindrucksvoll demonstriert. Auch die Beschreibung von Körperhaltung, Körperreaktion, Bewegung oder körperlichen Vorgängen läßt Rückschlüsse auf das Innere der Figur zu.

Gerade in der epischen und dramatischen Dichtung sind die Figuren durch Handlung gekennzeichnet. Wie sie sich verhalten, wie sie reagieren, wie sie über andere sprechen bzw. wie über sie selbst gesprochen wird, sind Indizien für ihren Charakter, ihre Gefühle und Befindlichkeiten.

Die biographische Reflexion gibt, wenn sie ausführlich ist, weitere Hinweise, vorausgesetzt, die Autorin / der Autor folgt allgemein zugänglichen psychologischen Entwicklungsmustern. Die aktuelle Befindlichkeit läßt sich häufig durch die Auswahl der reflexiven Szenen ablesen. Wenn ein Protagonist / eine Protagonistin zum Beispiel lange darüber monologisiert, wie oft ihn seine Eltern und Freunde alleingelassen haben, oder wenn er als Analogie eine Geschichte von einem verlassenen Tier erzählt, kann das bedeuten, daß er sich gerade einsam fühlt, wobei man beim Interpretieren einer gesprochenen oder gedachten Sequenz immer möglichst viele Faktoren wie die nähere Bestimmung der Aktionen im Umfeld der Reflexion berücksichtigen sollte, um herauszufinden, ob es sich vielleicht um Ironie handelt, um Zorn oder tatsächlich um Trauer.

In der Lyrik und lyrischen Prosa gibt es darüberhinaus die Möglichkeit, Gefühle durch Bilder, Symbole, Metaphern oder Chiffren zu beschreiben. Wenn eine Figur immer wieder im Kontext mit dunklen Farben auftaucht, kann das ein Indikator für eine dunkle Seelenlage sein. Allgemeine Gefühle und Befindlichkeiten lassen sich auch durch

Stellvertreter und Analogien transportieren, was aber eher in der Lyrik verwendet wird, wie man am Beispiel des Panthers in Rilkes (1875 – 1926) gleichnamigem Gedicht verdeutlichen kann, der als Metapher für Eingesperrt- und Gefangensein gilt.

Weiterhin gibt es Texte, die die aktuelle und allgemeine Befindlichkeit, Gefühle und den Charakter ihrer Figuren durch das Collagieren von literaturfremden Texten erreichen. Wenn in einer Streitszene zwischen einem Maschinenschlosser und seiner Frau die technische Beschreibung eines Dampfkessels und Anweisungen, was im Fall der Überhitzung zu tun ist, eingefügt sind, könnte man dies so interpretieren, der Schlosser ärgere sich so, daß er bald wie seine Maschine ‚überkochen‘ werde.

Schließlich gibt es seit dem Ende des 19. Jahrhunderts den ‚Inneren Monolog‘, der direkt aus dem Gehirn der Person heraus die aktuelle Befindlichkeit zu schildern scheint. Mit diesem Punkt wird sich diese Arbeit ausführlicher beschäftigen.

Um im letzten Teil der Arbeit untersuchen zu können, ob man den Begriff des literarischen ‚Inneren Monologs‘ auf die Arbeit von Lassnig bzw. auf ihre Selbstportraits übertragen kann, muß zunächst geklärt werden, was unter einem ‚Inneren Monolog‘ zu verstehen ist und wie diese literarische Stilform durch eine zunehmende Verinnerlichung der Literatur zustande kam.

In naiver Verstrickung – die Verinnerlichung der Literatur

Erich Kahler betrachtet in seinem überaus hilfreichen Essay die Literaturgeschichte als Geschichte des Bewußtseins, in der die Kunst als Ausdrucksform menschlichen Lebens und Erlebens die Wirklichkeit registriert und mitgestaltet.¹²⁷² Die fortschreitende Verinnerung, die „Interiorisierung des Geschehens“, die Kahler von den ersten Anfängen des Erzählens bis in die Moderne nachvollzieht, zeige eine wachsende Verlagerung vom Außenraum in den Innenraum, was eine Erweiterung von Bewußtsein und gleichzeitig eine Einverleibung bedeute, da sich die Verinnerung durch immer tiefere Gegenständlichkeit vollziehe und das Bewußtsein in immer neue Schichten der Realität vordringe.¹²⁷³ Ein wichtiger Bestandteil dieses Prozesses sei die Objektivierung, das Bewußtmachen von

¹²⁷² vgl. Erich Kahler: Die Verinnerung des Erzählens. Teil 1. In: Die Neue Rundschau Nr. 68. Frankfurt am Main (1957), S. 501

¹²⁷³ vgl. ebd., S. 503

Weltbereichen, in die der Mensch vorher naiv verstrickt war und die er jetzt analysiert, von sich abtrennt und so zum Gegenstand macht. Diese Objektivierung ist für Kahler eine wichtige Voraussetzung für entstehendes Bewußtsein.¹²⁷⁴ Kahler: „So führt der Doppelprozeß paradoxer Weise durch eine immer gesteigerte Objektivierung von Welt, Außen- wie Innenwelt, am Ende zu einer immer weiteren Subjektivierung der Welt.“¹²⁷⁵ Auf den Prozeß der literarischen Verinnerlichung wird hier eingegangen, weil er zum einen die bereits geäußerten Überlegungen zur Wechselwirkung zwischen Innen und Außen ergänzt und sich zum anderen ein ähnlicher Prozeß wie in der Kunstgeschichte vollzieht.

Gilgamesch und Madame Bovary – die historische Entwicklung

Im ältesten erzählerischen Werk, das bisher gefunden wurde, dem ‚Gilgamesch-Epos‘, kam in Form einer Totenklage bereits menschliches Gefühl zur Sprache. Der Held Gilgamesch, der teils göttlich teils menschlich ist, freundet sich nach einem Zweikampf mit seinem Kontrahenten, einem haarigen Tierdämon an, was Kahler als Ausdruck einer seelischen Anthropologie wertet: „Vom Gott wie vom Tier her drängt es zum Menschen.“¹²⁷⁶ In den homerischen und biblischen Werken hat im Vergleich zum Gilgamesch-Epos eine zunehmende Verirdischung des Menschen und eine Distanzierung von der Urverbundenheit mit den Elementarmächten stattgefunden. Das seelische Empfinden ist jetzt völlig präsent und zeigt die früheste Verinnerlichung des Geschehens¹²⁷⁷, eine Entwicklung, die sich im Alten Testament vollendet. David ist im Gegensatz zu Gilgamesch ein ganz und gar sündiger Mensch, der in rein menschliche Konflikte verstrickt ist. Seine Klage um Jonathan empfindet Kahler ergreifender als Gilgameschs Klage oder Achills Totenklage um Patroklos.¹²⁷⁸ In der Antike bis zum Ende des Mittelalters, faßt Kahler zusammen, habe der Mensch im Mythos gelebt, der Mythos durchsetzte sein Schrifttum mit überlieferten Bild- und Redeformeln. Ganz allmählich habe sich die Anschauung von sanktionierten Topoi zu einem persönlichen Blickwinkel geändert, was gleichbedeutend sei mit einer völligen Loslösung aus der Verbundenheit mit äußeren Mächten. Die psychische Innenwelt werde jetzt ganz klar der irdischen Außenwelt gegenübergestellt.¹²⁷⁹ Die Verinnerlichung des Geschehens und das Zurückdrängen des mythisch Formelhaften, das Öffnen der persönlichen Psyche im Ausdruck findet sich in

¹²⁷⁴ vgl. ebd., S. 503

¹²⁷⁵ ebd., S. 503

¹²⁷⁶ ebd., S. 505f

¹²⁷⁷ ebd., S. 505f

¹²⁷⁸ ebd., S. 506

¹²⁷⁹ vgl. ebd., S. 507f

den großen Epen erst stellenweise.¹²⁸⁰ Hauptsächlich werden äußere Geschehnisse wie Kämpfe, Intrigen, Irrfahrten, erotische Verbindungen in einer reinen Aufzählung dargestellt.¹²⁸¹ Das Thema sei die Neuigkeit an sich gewesen, die Kuriosität des Ergebnisses. Als Beispiele nennt Kahler die ‚Milesiaca‘ des Aristides von Milet aus dem zweiten Jahrhundert nach Christus, die Geschichten aus 1001 Nacht und die Erzählungen von Boccaccio.¹²⁸²

Im Mittelalter gab das christlich motivierte, spirituell-moralische Element im anekdotischen Erzählen entscheidende Impulse für den Prozeß der Verinnerung des Erzählens.¹²⁸³ Der christliche Einfluß sorgte für die Sinngebung im Erzählen, wie Kahler am Beispiel der Falken-Novelle aus dem Dekameron (1348) verdeutlicht, in dem mehr als bloße Neuigkeit und Kuriosität dargestellt würde. Ein Edelmann liebt eine Frau, die ihn selbst nach dem Tod ihres Mannes abweist. Bei einem unverhofften Besuch tötet er seinen Falken, um ihn ihr zum Essen zu servieren. Sie wollte sich den Falken aber als Geschenk für ihr krankes Kind erbitten. Das Kind stirbt, und die beiden kommen zusammen.¹²⁸⁴ Die modernen seelischen Konflikte erklärt Kahler aus dem Zusammentreffen der aufdoktrinierten Moral mit den praktischen Notwendigkeiten: Im feudalen Mittelalter habe es keine fixierte eigenständige Moral gegeben, weil die Moral in Religion und Standessitten inbegriffen war. Im 16. Jahrhundert habe der Calvinismus dann den Menschen seiner eigenen Gewissensforschung unterworfen. Diese neue Anforderung habe zu den Konflikten geführt, die nun auch mehr und mehr dargestellt wurden.¹²⁸⁵ Die Renaissance trieb die Verinnerung voran, da dies eine Zeit großer gesellschaftlicher Veränderungen gewesen sei.¹²⁸⁶ Diese Veränderungen hatten nach Kahler drei Folgen: erstens die Tiefe der Psyche, zweitens die Breite des Sinnenraums und drittens die Höhe der aufsteigenden Symbolik¹²⁸⁷, die jetzt ausführlicher beschrieben werden sollen:

¹²⁸⁰ Anm.: In der griechischen Tragödie erreichte die Verinnerlichung in Form von Klagen, Beschwörungen, Vorahnungen oder Gefühlsausbrüchen frühzeitiger ein größeres Ausmaß als in der antiken und mittelalterlichen Epik. Als Grund dafür sieht Kahler die rituale und szenische Beschränkung. Epik könne sich ausbreiten und werde nicht zur Innen-Wendung gezwungen. In der Tragödie konnten die aufgepolsterten, gestelzten und maskierten Personen nicht handeln, sondern nur reden. Statt der äußeren Tat rückte das Motiv in den Mittelpunkt des Interesses. Den feurigen Stil, der eine stärkere Erregung hervorbringen sollte, sieht Kahler im großen Übergang von barbarischer Wildheit zu neuer Fühlsamkeit begründet: „Der freie Wille des verantwortlichen Individuums erhebt sich gegen alle diese Zwänge von außen, und der solcherart in die Enge getriebene, in widersprüchliche Anforderungen verwickelte Mensch schreit sein Leiden heraus und findet den neuen erschütternden Ausdruck.“ vgl. ebd., S. 508f

¹²⁸¹ vgl. ebd., S. 508

¹²⁸² vgl. ebd., S. 509

¹²⁸³ vgl. ebd., S. 510

¹²⁸⁴ vgl. ebd., S. 510f

¹²⁸⁵ vgl. Erich Kahler: Die Verinnerung des Erzählens. Teil 2. In: Die Neue Rundschau Nr. 70. Frankfurt am Main (1959), S. 6

¹²⁸⁶ vgl. Erich Kahler (1957), S. 512

¹²⁸⁷ vgl. Erich Kahler (1959), S. 1

In der Renaissance waren die überirdischen Werte ins Wanken geraten, das eigene Gewissen wurde die entscheidende Instanz. Deshalb wurde eine besondere Aufmerksamkeit auf das Verhalten und den Charakter des Mitmenschen nötig¹²⁸⁸, was zur Psychologie auf der einen Seite und zur Selbstdisziplin in langfristigen Intrigen auf der anderen Seite führte. Die subtilen Stellungskämpfe des zivilen Hoflebens hätten schließlich zur Introspektion¹²⁸⁹ geführt, denn der Mitmensch sei wie das eigene Innenleben zum Gegenstand bewußter Beobachtung objektiviert worden.¹²⁹⁰ Autoren wie La Bruyère (1645-1696) oder Molière (1622-1673) hatten noch Charaktertypen und sozialtypische Verhaltensweisen dargestellt, nicht die individuelle Psyche in ihrer ganzen Komplexität.¹²⁹¹ Vertreter der neuen Richtung waren Machiavelli (1469-1527), Montaigne oder Mme. de La Fayette (1634-1693), die ‚Princesse de Clèves‘ schrieb, in der eine subtile Dialektik des Empfindens auf die neue Seelenkenntnis hinweist und in der äußere und innere Handlung bereits verschmolzen sind.¹²⁹² Das meint Kahler mit der erwähnten „Tiefe der Psyche“.¹²⁹³ Als neue literarische Formen bildeten sich die Memoiren- und Briefliteratur sowie die diplomatischen Berichte heraus.¹²⁹⁴

Die bewußte Darlegung des eigenen wie des fremden Innenlebens, ihre Spiegelungen und Wechselwirkungen führten zu einer Ausdehnung des Bewußtseins im sozialen Bereich und in der Natur.¹²⁹⁵ Gott, erklärt Kahler, sei durch die menschliche Ratio verdrängt worden. Naturbeobachtungen und Naturwissenschaften führten zu einer bewußten Abtrennung: „Der rationale Mensch tritt der materiellen Natur gegenüber, und er wird sich dieses Gegensatzes bewußt.“¹²⁹⁶ Aus dem neuen Gegenüber von Mensch und Natur bzw. von Bürger und Ritter im Gesellschaftlichen kamen Anstöße zur Erweiterung des Bewußtseins und der Realität. Das objektivierende Erkennen der Natur habe, so Kahler, dem objektivierenden Erkennen des menschlichen Innenlebens entsprochen, was eine Voraussetzung für die perspektivische Erzählung in der Epik sei. Diese literarische Entwicklung sieht Kahler als etwas spätere Parallelerscheinung zur neuen perspektivischen Malerei. Noch die Renaissancenovellen seien rein lineare Erzählungen gewesen, in denen der Raum des Schauplatzes kaum spürbar gewesen sei. Viel freier und offener waren nun die Erzählungen von Cervantes (1547-1616), Grimmelshausen (1622-1676) und Johann

¹²⁸⁸ vgl. Erich Kahler (1957), S. 512

¹²⁸⁹ vgl. ebd., S. 512

¹²⁹⁰ vgl. ebd., S. 512

¹²⁹¹ vgl. ebd., S. 512

¹²⁹² vgl. ebd., S. 513f

¹²⁹³ Erich Kahler (1959), S. 1

¹²⁹⁴ vgl. Erich Kahler (1957), S. 512

¹²⁹⁵ vgl. ebd., S. 520

¹²⁹⁶ ebd., S. 521

Beer (1655-1700)¹²⁹⁷, die die Sozialkritik in Form der Satire und damit die Realistik, die genaue Aufmerksamkeit für Details, hervorbrachten.¹²⁹⁸ Den ‚Don Quixote‘ (1605-1614) nennt Kahler als Beispiel für die ausdrückliche Konfrontation des Romantisch-Imaginären mit der derben Pansa-Realität der bäuerlichen Welt.¹²⁹⁹ Der Sinnesraum hat sich ausgebreitet.

Das symbolische Verfahren bei Dante (1265-1321) glich noch das Erdenleben dem präexistenten göttlichen Kosmos an, es wurde von ihm ab- und zu ihm hingeleitet. Die Neuerung war nun, daß die KünstlerInnen die Symbolik im vollen Maße selbst entwickelten. Nichts sei mehr von der äußeren Realität hinzugesetzt worden. Der Künstler / die Künstlerin habe aus sich selbst heraus den ganzen Umfang des Werks geschaffen.¹³⁰⁰ Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) beschrieb diese Wandlung von Dante zu Shakespeare (1564-1616): „Die Gestalten Dantes sind in eine ungeheure Architektonik hingestellt (...) die Gestalten Shakespeares sind nicht nach den Sternen orientiert, sondern nach sich selber; und sie tragen in sich selber Hölle, Fegefeuer und Himmel (...)“¹³⁰¹.

Im 18. Jahrhundert beginnt wiederum ein neues Stadium der Verinnerung¹³⁰², denn zum ersten Mal wurde die Natur zum selbständigen Gegenstand der Betrachtung¹³⁰³, eine Entwicklung, die in der Kunst, so Kahler, bereits früher mit den ersten Landschaften in der Renaissance von Altdorfer und Dürer eingesetzt habe.¹³⁰⁴ Naturwissenschaftliche Exaktheit¹³⁰⁵ war eine Forderung, die die AutorInnen zu erfüllen hatten. Die Realität mit sozialen und lokalen Schilderungen entsprach dem Interesse des Bürgertums¹³⁰⁶, das sich nun auf materielle Dinge¹³⁰⁷ konzentrierte. Giovanni Boccaccios Bericht über die Pest (im Dekameron) war noch eine summarische Aufzählung von wenigen Seiten gewesen. Daniel Defoes (1659-1731) Buch über die Pest von 1722 war bereits ein umfängliches Memorandum, in das dokumentarische Augenzeugnisse, Verordnungen und Statistiken eingewebt waren.¹³⁰⁸ Das entsprach dem bürgerlichen Verlangen nach ‚wahren Geschichten‘.¹³⁰⁹ Nicht nur eine überseeische Exploration fand durch Defoes ‚Robinson

¹²⁹⁷ vgl. ebd., S. 522f

¹²⁹⁸ vgl. ebd., S. 523

¹²⁹⁹ vgl. ebd., S. 524

¹³⁰⁰ vgl. ebd., S. 541

¹³⁰¹ ebd., S. 541

¹³⁰² vgl. Erich Kahler (1959), S. 7

¹³⁰³ vgl. ebd., S. 7

¹³⁰⁴ vgl. ebd., S. 7

¹³⁰⁵ vgl. ebd., S. 15

¹³⁰⁶ vgl. ebd., S. 17

¹³⁰⁷ vgl. ebd., S. 22

¹³⁰⁸ vgl. ebd., S. 17f

¹³⁰⁹ vgl. ebd., S. 22

Crusoe¹³¹⁰ statt, sondern es wurden auch neue kosmische Bereiche¹³¹¹ erforscht: Regionen, die vorher außerhalb des sinnlichen Bereichs lagen, wurden miteinbezogen, was Kahler mit der Konstruktion des Teleskops 1608¹³¹² und der Erfindung des Mikroskops nach 1663¹³¹³ erklärt. Der Mensch in der Unendlichkeit wurde immer wieder thematisiert, was sich in der Literatur an Jonathan Swifts (1667-1745) 1726 veröffentlichten Satire ‚Gullivers Reisen‘¹³¹⁴, zeige, in der der Mensch zwischen Überkleinem und Übergroßem einen Wechsel der Perspektiven erlebt¹³¹⁵. Die Differenzierung der menschlichen Fühlsamkeit sei nach und nach in Empfindsamkeit ausgeartet.¹³¹⁶ Diese Entwicklung vollzog sich laut Kahler in England wegen der moralischen Konflikte und Selbstprüfungen der puritanischen Lehre und in Frankreich wegen des keimenden Selbstüberdrusses und der Neuerungslust des Adels und der Intellektuellen.¹³¹⁷ Jean-Jacques Rousseau habe mit rationalistischen Mitteln für die Geltung des natürlichen Empfindens und gegen formale und soziale Konventionen gekämpft.¹³¹⁸ Der persönlich-seelische Konflikt wurde, so Kahler, in der Literatur im ständisch-moralischen Konflikt symbolisiert.¹³¹⁹ Die Erzählungen dieser Zeit schildern vorwiegend Schicksale von Personen dunklerer oder illegitimer Herkunft, wie zum Beispiel Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux` (1688-1763) ‚Vie de Marianne‘¹³²⁰ (1731-1742), in dem die wahre Tugend gegen die scheinheilige Wohlanständigkeit des Adels¹³²¹ gesetzt wird. Durch eine neue Sensibilität der Betrachtung sieht Kahler eine bis dahin unerreichte Charakterisierung von Personen und Szenarien erreicht, die sich zum Beispiel in seitenlangen Personenbeschreibungen äußern¹³²². Die Dialektik der Gefühle wird in Selbstgesprächen dargestellt, was Kahler als eine erste Andeutung des ‚Inneren Monologs‘ bzw. einer Bewußtseinsströmung¹³²³ wertet. Das bewußte, artikulierte Bezeugen vom Überquellen der Empfindung und dem Drang

¹³¹⁰ vgl. ebd., S. 22

¹³¹¹ vgl. ebd., S. 23

¹³¹² vgl. ebd., S. 24

¹³¹³ vgl. ebd., S. 25

¹³¹⁴ vgl. ebd., S. 36

¹³¹⁵ vgl. ebd., S. 41f

¹³¹⁶ vgl. ebd., S. 47

¹³¹⁷ vgl. ebd., S. 47

¹³¹⁸ vgl. ebd., S. 48

¹³¹⁹ vgl. ebd., S. 49

¹³²⁰ vgl. ebd., S. 51

¹³²¹ vgl. ebd., S. 49

¹³²² Anm.: Diese Entwicklung, erwähnt Kahler, habe im Drama wieder früher stattgefunden: Shakespeare habe in seinem ‚König Lear‘, ‚Richard II‘, ‚Heinrich V‘ und im ‚Hamlet‘ einen tiefen, transrationalen und transmoralischen Zusammenhang von Charakteren geschaffen. In der Epik sei eine Position jenseits von Gut und Böse noch nicht erreicht, da christliche und humane Werte noch zu stark gewesen seien. vgl. ebd., S. 50ff

¹³²³ vgl. ebd., S. 179f

zum Aussprechen des Unaussprechlichen wurden zum Kennzeichen der echten KünstlerInnen.¹³²⁴ Erich Kahler über die ‚Marianne‘:

*„Die Details der Beschreibung, die hier erreicht sind, entspringen aus freier, subtil fixierender Unterscheidung, sie treiben aus dem Physiognomischen ins Innere der Person, in die Komplexität eines Charakters. Zum erstmal ist von Erzählern die innere Struktur individueller Wesen gesehen.“*¹³²⁵

Als neue Mittel der befreiten Empfindung zählt Kahler die Ich-Erzählung und die Brief-Erzählung¹³²⁶ auf, wobei es die Ich-Erzählung seit der Antike in der Epik gebe, als Bericht eigener Erlebnisse, Memoiren und Meditationen, aber im 18. Jahrhundert¹³²⁷ zu Verinnerung und Bekenntnis geworden sei.¹³²⁸ Als Vorteile der Ich-Erzählung nennt Jürgen Zenke, daß das erzählende Ich Beobachtungen berichten kann, die genauso gut auktorial wiedergegeben werden könnten und daß es in emotionaler Beziehung zum Erzählten bzw. Erlebten stehe. Ansätze dieser Technik sieht Zenke in Johann Grimmelshausens ‚Simplicissimus‘, voll ausgebildet sei es im englischen Raum, bedingt durch den Einfluß der puritanischen Seelentagebücher in Defoes ‚Moll Flanders‘.¹³²⁹

Als früheste Bekenntnisse nennt Kahler die ‚Confessiones‘ (397/98) von Augustinus (die Selbstbetrachtungen des Marc Aurel seien nur eine Darstellung stoischer Ethik), die aus einer strikt religiösen Beichte und einer exemplarischen Begründung seiner Bekehrung bestünden und damit einzigartig für sein Zeitalter seien.¹³³⁰ Die ‚Confessions‘ (1764-1770) von Rousseau waren nun das erste rein persönliche Bekenntnis, das keinem religiösen Zweck folgte, sondern nur einem Willen zur unbedingten Wahrheit.¹³³¹

Die dialogische Brief-Erzählung hatte es ebenfalls schon früher, nämlich bei hellenistischen Rhetoren (Alkiphron und der sog. Aristaenetus)¹³³² und auch im Barock gegeben. Aber erst im 18. Jahrhundert sei ihr eine zentrale Bedeutung zugefallen,¹³³³ und zwar durch Samuel Richardson (1689-1761) und seinen Roman ‚Clarissa Harlowe‘.¹³³⁴ Darin wird die Hauptperson zum ersten Mal nicht durch äußeres Geschick der Vorsehung bestimmt, sondern durch eine innere Verkettung von Charakteren und Zuständen. Die moralische Absicht wird laut Kahler verdrängt durch die Macht der inneren

¹³²⁴ vgl. ebd., S. 53

¹³²⁵ ebd., S. 53

¹³²⁶ vgl. ebd., S. 177

¹³²⁷ vgl. ebd., S. 177

¹³²⁸ vgl. ebd., S. 177

¹³²⁹ vgl. Jürgen Zenke: Die deutsche Monolog Erzählung im 20. Jahrhundert. Kölner germanistische Studien.

Hrsg. von Paul Böckmann, Bd. 12. Köln / Wien (1976), S. 15f

¹³³⁰ vgl. Erich Kahler (1959), S. 177. vgl. auch: Jürgen Zenke, S. 15f

¹³³¹ vgl. Erich Kahler (1959), S. 178

¹³³² vgl. ebd., S. 181

¹³³³ Anm.: Jürgen Zenke schließt sich dem an und bezeichnet den Briefwechselroman als adäquaten Ausdruck des voll literaturfähigen intimen Seelenbekenntnisses. vgl.: Jürgen Zenke, S. 16

¹³³⁴ vgl. Erich Kahler (1959), S. 182

Entwicklung.¹³³⁵ In den ‚Leiden des jungen Werther‘ (1774 bzw. 1787) von Johann Wolfgang Goethe tritt der Autor als Herausgeber der Briefe auf.¹³³⁶ Der Werther ist ein Briefroman ohne Antwortbriefe und nähert sich damit dem Tagebuchroman. Dies würde ein Höchstmaß an Vergegenwärtigung seelischer Offenbarungen bedeuten, wäre da nicht diese Herausgeberschaft, schränkt Zenke ein.¹³³⁷

Die Brieftechnik, so Kahler, war konsequenter als der Ich-Roman, weil der Mensch ungezwungener und von strikter Erzählfolge entbunden wurde. Diese völlige Aufgabe der Ausdrucksdisziplin wurde in adeligen Kreisen allerdings als schamlos empfunden.¹³³⁸ Eine weitere Neuerung der Brieftechnik bestand in der Spaltung des Gesichtspunktes¹³³⁹ und in der seelischen und zeitlichen Unmittelbarkeit der Briefe sowie in der Präsenz des Erzählens: „Der Beobachtungsposten (...) des Erzählers wird (...) im Innersten des Menschen aufgeschlagen und mehr und mehr verschiebt sich dann auch das Geschehen selbst in das erzählende Ich hinein.“¹³⁴⁰ Die Vertraulichkeit zwischen Leser und Erzähler sei auch dadurch verstärkt worden, weil man der innerlichen Erzählung nicht mehr so spielend folgen konnte wie den losen Erlebnissen im Abenteuerroman. Deshalb mische sich der Erzähler immer wieder kommentierend ein und werde immer persönlicher und subjektiver.¹³⁴¹ Daraus ergibt sich nach Kahler folgendes Paradox: Der Drang zu engster Verbindung mit dem Leser führt zu einer neuen künstlichen Distanzierung des Erzählers. Er verschwindet wieder als kommentierende Person, objektiviert sich und erzählt aus der Psyche des Handelnden in Erinnerungen wie z. B. in Tagebuchaufzeichnungen, im ‚Inneren Monolog‘ und in der freien Assoziation, oder wie Gustave Flaubert (1821-1880) im objektiven Vorgang,¹³⁴² der, wie Zenke erläutert, jede Spur kommentierender Anteilnahme des Erzählers in seiner Romanwelt vermeiden will.¹³⁴³

Den Grund für den Wunsch nach objektivem Erzählen sieht Zenke in der Verunsicherung der Menschen durch den Beginn des technisch-industriellen Zeitalters mit seinen politischen und sozialen Revolutionen, im Prozeß der Kollektivierung und Nivellierung des Individuellen und in der Entfremdung des Individuums von sich selbst und gesellschaftlichen Bindungen. Der wissenschaftliche, distanzierte Blick sei, so Zenke, das

¹³³⁵ vgl. ebd., S. 194

¹³³⁶ vgl. Jürgen Zenke, S. 16

¹³³⁷ vgl. ebd., S. 16f

¹³³⁸ vgl. Erich Kahler (1959), S. 183

¹³³⁹ vgl. ebd., S. 184

¹³⁴⁰ ebd., S. 195

¹³⁴¹ vgl. ebd., S. 200

¹³⁴² vgl. ebd., S. 201

¹³⁴³ vgl. Jürgen Zenke, S. 6

geeignete Mittel für die Analyse der komplexen Kausalität einer veränderten Wirklichkeit gewesen.¹³⁴⁴ Erich Kahler schließt sich dem an:

*„Seitdem die Industrialisierung und Technisierung der Welt in großem Maße eingesetzt hat, ist das entscheidende Geschehen der Welt nicht mehr individuelles, sondern kollektives und technisches Geschehen. Und was zwischen den menschlichen Individuen sich begibt, ist rein privat geworden, das heißt, es kann als solches nicht mehr repräsentativ und daher auch in der Kunst nicht mehr symbolisch sein für das wesentliche Geschehen der Zeit.“*¹³⁴⁵

Die Forderung nach Objektivität führte laut Zenke zu einer szenischen Darstellung als Weiterentwicklung des szenischen Berichts.¹³⁴⁶ Diese szenische Darstellung gelang durch die Personalisierung der Erzählerstimme. Berichtet wurde nicht mehr aus dem Blickwinkel eines Unbeteiligten, sondern aus der Perspektive einer der erzählten Figuren. Den Typ des personalen Erzählers sieht Zenke durch die Forderung nach Objektivität als philosophischem Prinzip, durch die strenge und konsequente Einhaltung einer bestimmten Perspektive als erzähltechnische Neuerung, und als neues Thema, weil er das Bewußtsein und das Unterbewußtsein des Menschen offenlege.¹³⁴⁷

Genauso wie der Erzähler verschwinde auch der konkrete Leser.¹³⁴⁸ Der Empfänger wird rein imaginär.¹³⁴⁹ Kunst werde vom Autor / von der Autorin nicht länger als Mittel der Unterhaltung gesehen.¹³⁵⁰ Das zeige sich auch sprachlich. Im ‚Tristram Shandy‘ von Lawrence Sterne (1713-1768) werde schon ein Sprachstil frei von konventioneller Satzform verwendet. Die Grammatik, die ungeordnete Interpunktion, plötzliche Abbrüche, Einwüfe, Übergänge folgten nur der unmittelbaren Inspiration des Autors / der Autorin.¹³⁵¹ Oliver Zybok ergänzt, der Bewußtseinsroman ‚Tristram Shandy‘ sei angeregt worden durch John Locke (1636-1704), der den Austausch zwischen inneren und äußeren Relationen formulierte, wonach das Bewußtsein ein Zusammenspiel von äußerer Erfahrungen und daraus abgeleiteten inneren reflexiven Momenten sei. Zybok: „Dies entspricht bei Sterne der Durchdringung von ‚Innerem Monolog‘ und äußerer Handlung.“¹³⁵²

Den Endpunkt der Entwicklung zum ‚Inneren Monolog‘ sieht Zenke im Übergreifen der Verinnerung auf die Darstellung des Vorbewußten. 1891 forderte Hermann Bahr

¹³⁴⁴ vgl. ebd., S. 5

¹³⁴⁵ Erich Kahler (1957), hier zitiert nach Wolfgang Kayser in: Wer erzählt den Roman? In: Die Neue Rundschau. Jahrgang 1957. Frankfurt am Main (1957), S. 447f

¹³⁴⁶ vgl. Jürgen Zenke, S. 9f

¹³⁴⁷ vgl. ebd., S. 9

¹³⁴⁸ vgl. Erich Kahler (1959), S. 201

¹³⁴⁹ vgl. ebd., S. 202

¹³⁵⁰ vgl. ebd., S. 202

¹³⁵¹ vgl. ebd., S. 218

¹³⁵² Oliver Zybok, S. 34

programmatisch, man solle darstellen, „was sich der Selbsterkenntnis und darum der Beichte entzieht“, um „sich der unbewußten Ereignisse bewußt zu werden“.¹³⁵³ Man müsse nach einer „Methode zur Objektivierung der inneren Seelenstände“ suchen, die auch in der Ich-Form die „Unpersönlichkeit des Kunstwerks“ bewahren könnte.¹³⁵⁴ Damit, analysiert Zenke, nehme Bahr Sigmund Freud vorweg, der 1900 gesagt habe: „Das Unbewußte ist das (...) reale Psychische, uns nach seiner inneren Natur so unbekannt wie das Reale der Außenwelt, und uns durch die Daten des Bewußtseins ebenso unvollständig gegeben wie die Außenwelt durch die Angaben unserer Sinnesorgane.“¹³⁵⁵ Bahr weiter: „Wir wollen den Gegenstand selbst, (...) nicht einen zuverlässigen Vermittler, der (...) von ihm berichtet, ohne Vertrauen zu erzwingen.“¹³⁵⁶ Die Sensationen allein seien Wahrheit. Das Ich sieht Bahr immer schon als Konstruktion, als willkürliche Anordnung und Umdeutung der Wahrheit. Darauf, so Bahr, baue das literarische Verfahren des „psychologischen Monologs“ auf, der „einsame, weltflüchtige Selbstgespräche“ thematisiere. Der Autor / die Autorin fühlt sich zu der Fiktion gezwungen, die Wirklichkeit objektiv ohne jede Vermittlung in der Erzählung darzustellen.¹³⁵⁷

„Innerer Monolog“, „stream of consciousness“ und „erlebte Rede“ – zu den Begriffen

Da es eine terminologische Unsicherheit bei den Begriffen ‚Innerer Monolog‘, ‚erlebte Rede‘, und ‚stream of consciousness‘¹³⁵⁸ gibt, sollen diese zunächst kurz geklärt werden, wobei nur der ‚Innere Monolog‘ als Teilthema dieser Arbeit ausführlich betrachtet wird.

Vom Dämmerhaften bis zur höchsten Reflexion – „stream of consciousness“

Der Psychologe William James prägte 1884 den Begriff des ‚stream of consciousness‘ zur Kennzeichnung des Ablaufs von Bewußtseinsvorgängen. James‘ Definition entwickelte sich laut Jürgen Zenke in einer Zeit, als die literarischen Erzähler, von der sich entwickelnden Psychologie inspiriert, versuchten, den Bereich des Vor- und Unbewußten

¹³⁵³ Hermann Bahr (1891), hier zitiert nach Zenke S. 17

¹³⁵⁴ Hermann Bahr (1891), ebd., S. 8

¹³⁵⁵ Hermann Bahr (1891), ebd., S. 17

¹³⁵⁶ Hermann Bahr (1891), ebd., S. 17

¹³⁵⁷ Hermann Bahr (1891), ebd., S. 18

¹³⁵⁸ vgl. Jürgen Zenke, S. 1

in ihre Darstellungen einzubeziehen.¹³⁵⁹ Charakteristisch für den stream of consciousness ist laut Zenke das gleitende Ineinanderübergehen der Bewußtseinsinhalte, die durch willkürliche Assoziationen und eine Fluktuation zwischen verschiedenen Bewußtseinsebenen von höchsten Reflexionsstufen bis zu tiefsten Schichten eines dämmerhaften Unbewußten brüchig wirken.¹³⁶⁰ Als Folgen für den Sprachduktus sieht Zenke die Anpassung an die Tiefenlagen des jeweils dargestellten Bewußtseins. Je tiefer die dargestellte Bewußtseinsschicht, desto weniger konventionell bis kaum mehr zusammenhängend müsse die Sprache sein. Darstellungsmöglichkeiten seien vulgäre Wortwahl, Reduktion des syntaktischen Gefüges, unverbundene Reihung von selbständigen sprachlichen Einzelheiten oder Bruchstücken, Häufigkeit von Fragen und Ausrufen, Ellipsen, Anakoluthen und Anaphern.¹³⁶¹

Unhörbare Bewußtseinsinhalte – die ‚erlebte Rede‘

Der grammatisch-stilistische Aspekt der erlebten Rede, die eine Vorstufe zum ‚Inneren Monolog‘¹³⁶² darstellt, wurde laut Zenke 1887 von A. Tobler entdeckt und 1921 von E. Lorck als feststehender Begriff etabliert.¹³⁶³ Unhörbare Bewußtseinsinhalte¹³⁶⁴ werden dabei in einer Mischform zwischen Erzählbericht und ‚Innerem Monolog‘ vermittelt, wobei die erlebte Rede eine grammatische Mittelstellung zwischen direkter und indirekter Rede darstellt.¹³⁶⁵

Ein Auszug aus Alfred Döblins (1878-1957) ‚Berlin Alexanderplatz‘ von 1929 soll die stilistischen Mittel verdeutlichen: „Er setzt sich in der Brunnenstraße in eine Kneipe, nimmt eine Zeitung.“ (Szenische Darstellung) „Ob wo sein Name steht oder Miezens oder Herberts oder Reinholds?“ (erlebte Rede, durch „sein“ vom ‚Inneren Monolog‘ entfernt) „Nichts.“ (Übergang) „Wo soll ich hingehn, wo werd ich hingehn? Eva, ich will Eva sehn.“ (‚Innerer Monolog‘).¹³⁶⁶

¹³⁵⁹ vgl. ebd., S. 21

¹³⁶⁰ vgl. ebd., S. 22

¹³⁶¹ vgl. ebd., S. 22f

¹³⁶² vgl. ebd., S. 28

¹³⁶³ vgl. ebd., S. 28

¹³⁶⁴ vgl. ebd., S. 30

¹³⁶⁵ vgl. ebd., S. 30

¹³⁶⁶ Alfred Döblin (1929) hier zitiert nach Jürgen Zenke, S. 14

Von der Experimentalform zur Konvention – der ‚Innere Monolog‘

1922 führte Valery Larbaud (1881-1957) den Begriff des „monologue intérieur“ in die Literaturwissenschaft ein.¹³⁶⁷ Wahrscheinlich übernahm er ihn von Paul Bourget (1852-1935), der 1893 einen herkömmlichen Monolog in einem seiner Romane so bezeichnet hatte.¹³⁶⁸

Vereinzelte frühe Beispiele des ‚Inneren Monologs‘ glaubt Zenke bereits in mittelhochdeutschen Epen gefunden zu haben, ohne diese Texte näher zu konkretisieren. Die bewußte Verwendung sei aber erst mit dem personalen Roman entstanden.¹³⁶⁹

Der ‚Innere Monolog‘, der sich im zwanzigsten Jahrhundert von einer Experimentalform zur Konvention entwickelt hat¹³⁷⁰, bezeichnet laut Larbaud eine naturgetreue Abbildung der tiefsten nichtsprachlichen Bewußtseinschichten und scheint Gedanken unmittelbar bei ihrer Entstehung zusammenzufassen¹³⁷¹, wobei die dem Unbewußten naheliegenden Gedankenschichten in noch ungeordneter Folge einbezogen werden, wie Erika Höhnisch ergänzt.¹³⁷² Unter ‚Bewußtsein‘, so Therese Fischer, versteht man dabei alle mentalen Phänomene, Akte und Sachverhalte, auch Gedanken und Sinneswahrnehmungen, sofern sie als unausgesprochen dargestellt werden.¹³⁷³

James Joyce erklärt die Forderung, im ‚Inneren Monolog‘ unmittelbaren Einblick in das epische Ich zu gewähren: Seit der Erforschung der Psyche sei nachgewiesen, daß sich der Individuationsprozeß in Bereichen vollziehe, die nie ganz einseh- und reproduzierbar seien. Deshalb könne eine Identität von erlebendem und erzählendem Ich nicht mehr vorgetäuscht werden. Die Wirklichkeit eines Ichs könne nur diesem selbst identisch

¹³⁶⁷ vgl. Jürgen Zenke, S. 10

¹³⁶⁸ Anm.: Erika Höhnisch berichtet, Edouard Dujardin habe gesagt, Valery Larbaud, der Dujardins Roman ‚Les Lauriers sont coupés‘ 1924 für die literarische Welt wiederentdeckte, habe ihn auf Paul Bourget zurückgeführt, und Bourget wiederum habe 1893 in seinem Roman ‚Cosmopolis‘ 1893 einen seiner herkömmlichen Monologe so bezeichnet. vgl.: Erika Höhnisch: Das gefangene Ich. Studien zum inneren Monolog in modernen französischen Romanen. Heidelberg (1967), S. 11

¹³⁶⁹ Anm.: Als erste konsequente Monologergzählung wird Edouard Dujardins (1861-1949) Roman ‚Les Lauriers sont coupés‘ von 1887 gesehen. Jürgen Zenke zählt folgende Vorläufer des ‚Inneren Monologs‘ auf: Victor Hugo (1802-1885), F. M. Dostojewskij (1821-1881), W. M. Garschin (1855-1888), dessen Text einige Forscher für das früheste Beispiel des ‚Inneren Monologs‘ hielten, weiterhin Anton Tschechow (1860-1904), Arthur Schnitzler (1862-1931) und James Joyce (1882-1941). vgl.: Jürgen Zenke, S. 1, 24, 28 und 35f. Den ersten deutschen Roman, der den ‚Inneren Monolog‘ in großem Umfang verwendet, sieht Gisela Uellenberg in Hermann Brochs (1886-1951) 1945 veröffentlichtem ‚Tod des Vergil‘. vgl.: Gisela Uellenberg: Bewußtseinsstrom, Innerer Monolog und Rollenprosa. In: Thomas Koebner (Hrsg.): Tendenzen der deutschen Literatur seit 1945. Stuttgart (1971), S. 280

¹³⁷⁰ vgl. Erika Höhnisch, S. 136

¹³⁷¹ vgl. Therese Fischer: Bewußtseinsdarstellung im Werk von James Joyce. Von Dubliners zu Ulysses. Frankfurt am Main (1973), S. 10f

¹³⁷² vgl. Erika Höhnisch, S. 10

¹³⁷³ vgl. Therese Fischer, S. 9

sein¹³⁷⁴, und dieser Subjektivierung müsse man Rechnung tragen. Deshalb, so Erika Höhnisch, werden im ‚Inneren Monolog‘ die Außenwelt und alle Handlungen gleichfalls vom Standpunkt des Monolog-Ichs gesehen, was jede objektive Kontrolle von Seiten eines Betrachters unmöglich macht.

*„Auch wird Außenwelt hier niemals in einer Beschreibung sichtbar, sondern nur pointilistisch als Impression. Daher das im inneren Monolog oft so verwirrende Nacheinander von Außen und Innen, ohne daß dem durch Umschaltung auf ein anderes Erzählmittel Rechnung getragen würde. Damit erklärt sich sogleich, warum die äußere Realität in Werken, die ganz oder vornehmlich im inneren Monolog geschrieben sind, einen verschwindend kleinen Raum einnimmt.“*¹³⁷⁵

Therese Fischer betont in diesem Zusammenhang noch einmal, daß die im Roman geschilderte Außenwelt natürlich nicht real, sondern ebenfalls gestalteter Raum sei.¹³⁷⁶

Weder ErzählerIn noch ZuhörerIn – über den Verzicht auf Kommentare

Während ein traditioneller Romanschreiber seine Gestalten als kommentierender Beobachter von außen sieht¹³⁷⁷, verzichtet der ‚Innere Monolog‘, um besonders authentisch und objektiv zu wirken, auf eine eingreifende Erzählerstimme.¹³⁷⁸ Er ist ausschließlich in der ersten Person Präsens geschrieben¹³⁷⁹, um der Leserin das Gefühl zu vermitteln, direkt am Gedankenstrom des erzählenden Ichs teilnehmen zu können.¹³⁸⁰ Das entscheidend Neue dabei ist die Fiktion des ‚Sich-Selbst-Erzählens‘, wie Jürgen Zenke erläutert. Der ‚Innere Monolog‘ geht mit der szenischen Vergegenwärtigung seelischer Vorgänge über den psychologischen Roman hinaus, in dem auch in der ersten Person Singular die Stimme des Erzählers durch Wendungen wie „sie überlegte“¹³⁸¹ sichtbar bleibt. Im ‚Inneren Monolog‘ überträgt der Autor / die Autorin die visuellen oder akustischen Vorgänge auf die Eindrücke der Romangestalt, damit sich die Leserin selbst ein Urteil bildet.¹³⁸² Diese Forderung des absoluten Aufgehens in der Figur führt allerdings zu einem etwas mühsamen fortwährenden Umspringen des Blickpunkts. Die Leserin muß selbst dahinter kommen, welche Person gerade monologisiert, was sie tut und was um sie herum passiert.

¹³⁷⁴ vgl. Gisela Uellenberg, S. 278f

¹³⁷⁵ Erika Höhnisch, S. 160

¹³⁷⁶ vgl. Therese Fischer, S. 15

¹³⁷⁷ Diese Zusammenfassung stammt aus Dujardins ‚Essai d’une définition‘. vgl.: Erika Höhnisch, S. 9

¹³⁷⁸ Jürgen Zenke S. 5 und S. 14. vgl. auch Therese Fischer, S. 12

¹³⁷⁹ vgl. Jürgen Zenke, S. 14

¹³⁸⁰ Anm.: Zenke formuliert „Der innere Monolog zeigt das Bewußtsein in Aktion.“ ebd., S. 25

¹³⁸¹ ebd., S. 24

¹³⁸² vgl. Werner Neuse: Geschichte der erlebten Rede und des inneren Monologs in der deutschen Prosa. American University Studies. Series I Germanic Languages and Literatures Vol. 88. New York, Bern, Frankfurt am Main, Paris (1990), S. ix.

Außerdem werden so unklare seelische Zustände auch unklar dargestellt¹³⁸³, was vielleicht authentisch ist, aber nicht einfach nachzuvollziehen. So kommt es auch immer wieder zu Mißverständnissen bei der Rezeption von Lassnigs Kunst.

Die Zurückhaltung des Erzählers, die bereits Aristoteles empfohlen hatte¹³⁸⁴, begründet Virginia Woolf (1882-1941) mit der undurchdringlichen Dunkelheit des Lebens, die keine Allwissenheit erlaube. Die Aufgabe des Romanschriftstellers sei es demnach, das Leben in Unerkennbarkeit und Zerstückelung darzustellen¹³⁸⁵, eine Begründung, die womöglich aus ihrer Biographie zu erklären ist. Meist wird der ‚Innere Monolog‘ mit der Forderung nach Objektivität begründet. Diese literarische Stilform stehe, so Zenke, historisch wie typologisch im Schnittpunkt einer spezifischen Form von Objektivität und einer radikalen Verinnerung.¹³⁸⁶ Erika Höhnisch schränkt diese „spezifische Form von Objektivität“ ein:

„Entspringt der innere Monolog auch dem Bedürfnis nach Objektivität und einem extremen Wirklichkeitsstreben, so sind doch innerhalb eines ‚monologue intérieur‘ die Begriffe Realismus oder Naturalismus fehl am Platze, da in ihm nur absoluter Subjektivismus im Impressionismus herrschen kann.“¹³⁸⁷

Was sich im ‚Inneren Monolog‘ darstellt, ist keineswegs Objektivität, sondern extrem stilisierte Kunst.¹³⁸⁸ Winfried Hellmann formuliert es schärfer, das ‚objektive Darstellen‘ diene dann nur dazu, einem ganz und gar Subjektiven dichterisch den Anschein zu geben, es sei objektive Realität, und nähere sich der „geistigen Falschmünzerei“.¹³⁸⁹

Ebenso wie der Erzähler scheinbar verschwindet, verschwindet im ‚Inneren Monolog‘ auch der Zuhörer - andernfalls wäre es ein herkömmlicher Monolog. Nach Edouard Dujardin (1861 – 1949) ist der ‚Innere Monolog‘ noch mehr als der Bühnenmonolog auf ein Fehlen des Zuhörers konzipiert. Monologe, bei denen Gesprächspartner wie Leser, Beichtvater usw. impliziert sind, entsprechen demnach nicht der strengen Definition des ‚Inneren Monologs‘.¹³⁹⁰

¹³⁸³ vgl. Käthe Friedmann: Die Rolle des Erzählers in der Epik. Darmstadt (1969), S. 70

¹³⁸⁴ vgl. Jürgen Zenke, S. 5

¹³⁸⁵ vgl. Wolfgang Kayser: Wer erzählt den Roman? In: Die Neue Rundschau. Jahrgang 1957. Frankfurt am Main (1975), S. 446f

¹³⁸⁶ vgl. Jürgen Zenke, S. 4

¹³⁸⁷ Erika Höhnisch, S. 160

¹³⁸⁸ vgl. Jürgen Zenke, S. 18f

¹³⁸⁹ Winfried Hellmann: Objektivität, Subjektivität und Erzählkunst. Zur Romantheorie Friedrich Spielhagens. In: Klaus Ziegler (Hrsg.): Wesen und Wirklichkeit. Festschrift für Helmut Plessner. Göttingen (1957), S. 369

¹³⁹⁰ vgl. Jürgen Zenke, S. 2, 17 und S. 25. vgl. außerdem: Therese Fischer, S. 12

Die ununterbrochene Gedankenkette - Zeit im ‚Inneren Monolog‘

Der ‚Innere Monolog‘ folgt einer strengen Stetigkeit der Zeit, wie Eduard Berend erläutert, da die Gedankenkette außer im Schlaf niemals abreißt.¹³⁹¹ Ein stilistisches Mittel, um dieses Phänomen darzustellen, ist das szenische Präsens, eine Weiterentwicklung der Tagebucherzählung¹³⁹², ohne aber den zeitlichen Abstand des Tagebuchdatums zu übernehmen.¹³⁹³ Diese Technik ist laut Zenke eine extreme Konsequenz der szenischen Vergegenwärtigung. Texte solcher Art hätten eine strukturelle Affinität zu Filmszenarien und intendierten, überlegt Zenke, wohl eine mehr oder minder „visuelle“ Rezeption¹³⁹⁴, was im Hinblick auf den hier beabsichtigten Vergleich zwischen Literatur und bildender Kunst interessant erscheint.

Meist bleibt die im „zero-point of the narrative distance“ verwirklichte Erzählung aber eine fiktive Simultanität von Erleben und Erzählen¹³⁹⁵, das bedeutet, daß im ‚Inneren Monolog‘ meist das Prinzip der Zeitraffung angewendet ist. Liest man die Monologe laut, ist die Handlungszeit länger als die Lesezeit.¹³⁹⁶ Ein Beispiel für ein Buch des Inneren Monologs, das laut gelesen genauso viel Zeit braucht, wie den Figuren des Textes zur Verfügung steht, ist der 1999 erschienene Roman ‚Red Rain‘ von Marcus Jensen (*1967).¹³⁹⁷

Krise und Existenz - Situationen und Personal

Die Figuren des ‚Inneren Monologs‘ befinden sich in Krisensituationen wie Todes- und Kriegsangst, unerfüllter Liebe¹³⁹⁸, Sprach- und Ichzerstörung, gesellschaftlicher Ächtung oder psychischer Auflösung. Diese existentielle Bedrohung zwingt die Figuren zur Bestandsaufnahme.¹³⁹⁹ Als äußere Bedingungen nennt Zenke Laufen, Warten, Träumen, Einschlafen, Situationen ohne besondere Anlässe.¹⁴⁰⁰

Zenke unterscheidet drei Typen des monologisierenden Ichs:

Der erste Typ ist das assoziativ erkennende Ich, das spontan und deshalb unkontrolliert auf innere und äußere Reize reagiert. Dadurch beeinträchtigt es selbst sein Bestreben, die

¹³⁹¹ vgl. Eduard Berend: Die Technik der Darstellung in der Erzählung. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift. XIV. Jahrgang. Heidelberg (1926), S. 232

¹³⁹² vgl. Jürgen Zenke, S. 13

¹³⁹³ vgl. ebd., S. 17

¹³⁹⁴ ebd., S. 14

¹³⁹⁵ vgl. ebd., S. 17

¹³⁹⁶ vgl. ebd., S. 148

¹³⁹⁷ vgl. Marcus Jensen: Red Rain. Frankfurt am Main (1999)

¹³⁹⁸ vgl. Jürgen Zenke, S. 141f

¹³⁹⁹ vgl. Heiner Willenberg: Die Darstellung des Bewußtseins in der Literatur. Vergleichende Studien zu Philosophie, Psychologie und deutscher Literatur von Schnitzler bis Broch. Frankfurt am Main (1974), S. 152. Ähnlich sieht es Erika Höhnisch, S. 161

¹⁴⁰⁰ vgl. Jürgen Zenke, S. 141f

eigene Situation zu erhellen. Eine längere Kontinuität der Bewußtseinsinhalte wird durch geminderte Konzentrationsfähigkeit verhindert. Scheinbar abseitige und unkontrollierte Assoziationen bedingen ein Höchstmaß an Selbstenthüllung dieses Ichs.¹⁴⁰¹

Der zweite Typus ist der des visionären Erkennens. Aus einem überindividuellen Geltungsanspruch heraus entfernt sich die Vision von empirischer Erfahrung wie von rationaler Erkenntnis. Innen- und Außenwelt vermischen sich besonders stark. Die Leserin muß selbst entscheiden, ob Phantasterei dargestellt ist oder eine höhere Wahrheit.¹⁴⁰²

Der dritte Typ zeichnet sich durch einen räsonnierenden Erkenntnismodus aus. Er hat die größte Bewußtseinsdistanz. Das Ich versucht mit weitgehend kontrolliertem Bewußtsein, Erfahrungen zu verarbeiten. Dieser Typ entspricht dem ‚Inneren Monolog‘ am wenigsten, weil er Vergangenheits- und Zukunftsbezüge oder überzeitliche Reflexionen miteinbezieht.¹⁴⁰³

Als sprechende Hauptfigur wählt der Autor / die Autorin nach Zenke entweder ein verlässliches oder nicht verlässliches Ich, je nachdem ob die LeserInnen sein Wertesystem übernehmen oder ablehnen sollen.¹⁴⁰⁴ Dieses Ich kann auf eine Identitätskrise mit dem Versuch der Selbstbewahrung reagieren und diese Krise auch bewältigen¹⁴⁰⁵, oder es kann mit größter Emphase den Anspruch erheben, eine bestimmte Rolle zu erfüllen, was zu einer Identitätskrise führt, die sich mit Pathos tarnt.¹⁴⁰⁶ Weiterhin kann ein nichtverlässliches Monolog-Ich zum Gegenstand der Satire werden¹⁴⁰⁷, weil es den Identitätskonflikt nicht lösen kann. Eine weitere Variante ist, daß das Ich sich in besonderem Maße mit nicht verlässlichen Selbstdeutungen problematisiert. Dieses Ich besitzt einerseits einen hohen Reflexionsgrad, ist autoritätsgebietend und deutungskonstitutiv, verweigert aber andererseits jede Deutung mit gleicher Autorität.¹⁴⁰⁸

Kampf oder Anpassung – das innere Verhältnis zur Gesellschaft

Als „Momentaufnahme aus dem Sozialisierungsprozeß“¹⁴⁰⁹ sieht Zenke den ‚Inneren Monolog‘. Daraus folgert, daß dieser Stilform entweder der Typ des unangepaßten oder des angepaßten Ichs entspricht. Ersterer handelt aus einem Gefühl der Einsamkeit heraus. Er durchlebt eine objektive Isolation und kämpft mit der Anpassung an die Gesellschaft, wofür der Autor / die Autorin entweder das Ich oder die Umgebung verantwortlich

¹⁴⁰¹ vgl. ebd., S. 143

¹⁴⁰² vgl. ebd., S. 143f

¹⁴⁰³ vgl. ebd., S. 144

¹⁴⁰⁴ vgl. ebd., S. S.151

¹⁴⁰⁵ vgl. ebd., S. 152

¹⁴⁰⁶ vgl. ebd., S. 152f

¹⁴⁰⁷ vgl. ebd., S. 153

¹⁴⁰⁸ vgl. ebd., S. 153f

macht.¹⁴¹⁰ Der Typ des angepaßten Ich lebt ohne gesellschaftlichen Konflikt und trägt auch innere Schwierigkeiten nicht aus. Bei einer Satire hat er häufig überhaupt kein Konfliktbewußtsein. Die Überanpassung ist dann die Voraussetzung für die Reflexionen des Autors / der Autorin über die Gesellschaft. Der Autor / die Autorin will beim Leser bewirken, daß er sich von der Ich-Perspektive distanziert.¹⁴¹¹

Die fehlende syntaktische Ordnung – sprachliche Mittel

Folgende technische Mittel des ‚Inneren Monologs‘ nennt Erika Höhnisch: Assoziationen, abhängig von Erinnerung, Sinnen, Imagination, dann kinematographische Methoden, um den dualistischen Aspekt des Lebens, die Gleichzeitigkeit von Innen und Außen zu verdeutlichen, weiterhin mechanische Methoden, worunter sie Typographie und Interpunktion zusammenfaßt, außerdem impressionistische Methoden wie die typische Auflösung einer Einheit in Details (nicht der Glanz einer Glasvase, erklärt sie, würde beschrieben, sondern ein Bündel funkelnder Strahlen, die aufblitzen¹⁴¹²) sowie die Inversion¹⁴¹³ und schließlich symbolistische Methoden, um in dichterischer Form Sprachloses in Sprache umzusetzen.¹⁴¹⁴ Das Merkmal des ‚Inneren Monologs‘ sei, so Erika Höhnisch weiter, daß innerhalb der Person eine dramatische Situation bestehe und eine Spaltung des Ich bewirke, die sich in der dialogischen Struktur des Monologs wie Fragen und Antworten, Imperativen usw. äußere.¹⁴¹⁵ Dadurch seien imaginäre Gespräche mit anderen, abwesenden Personen ebenso wie Erinnerungen und Zukunftsentwürfe möglich.¹⁴¹⁶ Diese dialogische Struktur ist laut Erika Höhnisch ein lyrisches Element¹⁴¹⁷, was, so Jürgen Zenke, auf einen symbolistischen bzw. impressionistischen Ursprung hinweise.¹⁴¹⁸ Auch für Dujardin ist der ‚Innere Monolog‘ eine Errungenschaft des Symbolismus, der sich durch die Abwendung vom Außen und die Hinwendung zum inneren Leben und das Hintansetzen des Rationalen auszeichne. Die Trennung von Poesie und Prosa sieht Dujardin so endgültig überwunden.¹⁴¹⁹ Jürgen Zenke ergänzt, der ‚Innere Monolog‘ zeichne sich sprachlich aus durch eine geringe oder fehlende syntaktische Ordnung und die häufige Verwendung von Ellipsen oder Anakoluthen, auch durch

¹⁴⁰⁹ ebd., S. 144

¹⁴¹⁰ vgl. ebd., S. 145

¹⁴¹¹ vgl. ebd., S. 145

¹⁴¹² vgl. Erika Höhnisch, S. 146

¹⁴¹³ vgl. ebd., S. 147

¹⁴¹⁴ vgl. ebd., S. 135 und S. 15

¹⁴¹⁵ vgl. ebd., S. 134

¹⁴¹⁶ vgl. ebd., S. 14

¹⁴¹⁷ vgl. ebd., S. 138

¹⁴¹⁸ vgl. Jürgen Zenke, S. 26

¹⁴¹⁹ vgl. Erika Höhnisch, S. 10

umgangssprachliche Wendungen, die mit tendenziell anspruchsvollem Wortschatz oder hoher Stillage kombiniert werden können.¹⁴²⁰

Zyklisch und spiralig – die Struktur

Der ‚Innere Monolog‘ ist laut Erika Höhnisch bestimmt durch die Einheit von Zeit, Ort, Person und Handlung. Weitere strukturgebende Elemente sind Leitmotive, die burleske Verwendung traditioneller literarischer Formen, symbolische Strukturen oder szenische Arrangements, darüber hinaus natürliche zyklische Schemata wie Jahreszeiten oder Gezeiten und letztlich theoretische zyklische Schemata wie musikalische Strukturen oder historische Stadien.¹⁴²¹ Die monologische Erzählung ist bestimmt durch einen „spiraligen Vorgang“. Das Denken der Personen kreist unentwegt um den gleichen entscheidenden Gegenstand, „bohrt eine bestimmte Idee in spiraliger Austiefung aus und setzt alle zufällig auftretenden Gestalten und Dinge in Relation zu ihr.“¹⁴²² Im „statisch-zyklischen Bautyp“ ist die Perspektive gegenwartsverhaftet oder rückwärtsgerichtet. Erweckte Erwartungen über den Verlauf der äußeren Handlung werden nicht erfüllt oder von vornherein niedrig gehalten. Es folgen immer neue Variationen im Prozeß der Selbstenthüllung, die mit einem offenen Schluß endet.¹⁴²³ Der „finale Bautyp“ beschreibt meist die Geschichte einer Seelenkrise und steht in enger Affinität mit der äußeren Situation wie z. B. mit Selbstmord. Seine Perspektive ist zukunftsorientiert und hält die Spannung bis zum Ende.¹⁴²⁴

Eine reine Monologergzählung ist aus den Schwierigkeiten, die sich durch die extrem subjektive Perspektive für die Leserin/ die Leser ergeben, eine seltene Experimentalform¹⁴²⁵, die meist in kürzeren Texten vorkommt. Die erläuterten Typen und Bauformen sind hier der Übersichtlichkeit halber isoliert, in literarischen Texten sind sie vermischt zu finden.¹⁴²⁶

Der ‚Innere Monolog‘ nähert sich mit all diesen Merkmalen der Grenze epischer Darstellungsmöglichkeiten, was ihm den Vorwurf des Mangels an innerer Formkraft eingebracht hat. 1927 bezeichnete ihn Kurt Tucholsky (1890–1935) auf Joyce bezogen als „Fleischextrakt“ und schrieb: „Man kann es nicht essen. Aber es werden noch viele Suppen damit zubereitet werden.“¹⁴²⁷

¹⁴²⁰ vgl. Jürgen Zenke, S. 147f

¹⁴²¹ vgl. Erika Höhnisch, S. 15

¹⁴²² ebd., S. 161f

¹⁴²³ vgl. Jürgen Zenke, S. 150

¹⁴²⁴ vgl. ebd., S. 150f

¹⁴²⁵ vgl. ebd., S. 1

¹⁴²⁶ vgl. ebd., S. 154

¹⁴²⁷ Kurt Tucholsky (1927), hier zitiert nach Jürgen Zenke, S. 26f

5. TEIL: SCHLUSSÜBERLEGUNGEN

An dieser Stelle soll der Bogen zurück zu einer zentralen Fragestellung dieser Arbeit geschlagen werden, der Überlegung, ob man den literarischen Begriff des ‚Inneren Monologs‘ analog setzen kann mit dem Phänomen der Selbstanalyse, das in der Kunstgeschichte im Selbstportrait zu beobachten ist und das in der vorangegangenen Untersuchung speziell am Beispiel Maria Lassnigs beleuchtet wurde.

Zunächst werden die Kriterien der Analogie erläutert, bevor eine Antwort, basierend auf den in dieser Arbeit analysierten Argumenten, formuliert wird. Da es eine Wissenschaft, die sich mit der Übertragbarkeit von beschreibenden Begriffen von einer Kunstgattung in eine andere beschäftigt, nicht gibt, sind die schlußfolgernden Ausführungen als Thesen zu sehen.

Ord nende Übereinstimmug und gewisser Gleichlauf – über Analogie und Metapher

Aristoteles unterscheidet in seiner ‚Poetik‘ vier Metapherntypen: von der Gattung auf die Art, von der Art auf die Gattung, von der Art auf die Art, und viertens die Analogie. Sie entspricht der Metapher im modernen Verständnis.¹⁴²⁸ Bei einer Analogie, die einer Metapher zugrundeliegt, braucht nach Thomas von Aquin (um 1224/5-1274) der Vergleich nicht in allem zu stimmen.¹⁴²⁹ Gründe und Ursachen können verschieden sein, solange die analog gesetzten Dinge etwas Gemeinsames haben.¹⁴³⁰ Laut Aquins Definition liegt die Analogie in der Mitte zwischen Univokation, was bedeutet, daß ein Begriff von mehreren Subjekten immer im Sinne derselben Definition ausgesagt wird, und Äquivokation, wonach zwei Begriffe keinerlei Gemeinsamkeit, nicht einmal in der Bedeutung haben, und nur dasselbe Wort verwenden. W. Kluxen: „Analoge Prädikation rechtfertigt sich, wenn ihre Subjekte trotz verschiedener Wesensbestimmtheit (...) einem selben zugeordnet sind (...) und zwar gerade ihrer ‚ratio‘ nach.“¹⁴³¹ Dabei stellt laut Kluxen das überkategorial Gemeinsame im Sinne der Analogie keine Übergattung dar. Die

¹⁴²⁸ vgl. H. Weinrich: Metapher. In: Joachim Ritter und Karlfried Gründer: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Band 5. Darmstadt (1980), S. 1179

¹⁴²⁹ vgl. H. Weinrich, S. 1180

¹⁴³⁰ vgl. W. Kluxen: Analogie. In: Joachim Ritter: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Band 1. Darmstadt (1971), S. 218

¹⁴³¹ ebd., S. 222

Analogie schaffe vielmehr konkrete Verbindungen quer zu den Kategorien.¹⁴³² In der Linguistik bezeichnet ‚Analogie‘ Sprachmittel, die einander in Inhalt, Gestalt, Formenbildung oder Fügungsweise entsprechen und sich auch in den jeweils übrigen Stücken mehr oder weniger nacheinander richten. Wichtig sei dabei, so H. Schwarz, eine ordnende Übereinstimmung für einen gewissen Gleichlauf zwischen Inhalt und Ausdruck.¹⁴³³

Fehler oder originale Denkform – die Wissenschaftlichkeit der Verwendung von Analogien

Schon Cicero hatte bemerkt, daß in manchen Situationen kein originärer Ausdruck zur Verfügung stehe, so daß die Metapher notwendig werde.¹⁴³⁴ Und Quintilian (35-100) schrieb der „analogia“ die Kraft zu, „Zweifelhaftes auf etwas Ähnliches, das nicht in Frage steht, zu beziehen, um Ungewisses durch Gewisses zu beweisen“.¹⁴³⁵ Nach den Lehren Thomas von Aquins galt es in der Philosophie wie auch in den exakten Wissenschaften als fehlerhaft, sich einer an Metaphern reichen Sprache zu bedienen¹⁴³⁶, wie H. Weinrich ausführt. Wilhelm von Humboldt (1767-1835) widersprach dem 1812 mit der Erkenntnis, „daß Alles in einer Sprache auf Analogie beruht (...)“.¹⁴³⁷ Seit dem 18. Jahrhundert änderte sich diese Einstellung, und die Analogie wurde als originale Denkform geschätzt.¹⁴³⁸ Es bleibt allerdings die Frage, ob es auch im wissenschaftlichen Bereich sinnvoll ist, in Analogien zu sprechen. Nach Johannes Duns Scotus (um 1265/66– 1308) kommt es auf den Begriff an, der entweder univok ist und fähig, Beweismittel zu sein, oder äquivok, dann reiche die bloße Bedeutungsnahe nicht zur Begriffseinheit. „Alle metaphysischen Begriffe sind nur als univoke wissenschaftlich brauchbar.“¹⁴³⁹ Das bedeutet, ein Begriff muß immer demselben Sinn zugrunde liegen, er muß eindeutig sein.

Im Kapitel über den ‚Inneren Monolog‘ in der Literatur ist skizziert worden, was man unter diesem Begriff versteht, wie er sich sprachlich und als Phänomen entwickelte, und welche Kriterien ihn bedingen. Damit stellt sich die Ausgangsfrage dieser Arbeit: Ist es wissenschaftlich haltbar, den Begriff des literarischen ‚Inneren Monologs‘ auf die Arbeit Lassnigs zu übertragen bzw. ist es überhaupt zulässig, einen Begriff über Kunstsparten hinweg zu verwenden? Um auf die zweite Frage zuerst zu antworten: Wenn es in einer

¹⁴³² vgl. ebd., S. 218

¹⁴³³ vgl. H. Schwarz: Analogie. In: Joachim Ritter, S. 227

¹⁴³⁴ vgl. H. Weinrich, S. 1182f

¹⁴³⁵ W. Kluxen zitierter Quintilian, S. 219

¹⁴³⁶ vgl. H. Weinrich, S. 1180

¹⁴³⁷ W.V. Humboldt (1812), hier zitiert nach H. Schwarz, S. 227

¹⁴³⁸ vgl. H. Weinrich, S. 1181

¹⁴³⁹ Johannes Duns Scotus (o. J.), hier zitiert nach W. Kluxen, S. 224

Kunstsparte keinen Begriff gibt für ein Phänomen und in einer anderen ein Begriff vorhanden ist, der ein ähnliches Phänomen beschreibt, ist es nach der oben aufgeführten Definition zulässig, diesen als Analogie zu verwenden. Wassily Kandinsky, der selbst musikalische Begriffe wie ‚melodische‘ oder ‚symphonische Komposition‘ verwendete, um Kunst zu beschreiben¹⁴⁴⁰, meinte dazu:

„Dieses Vergleichen der Mittel verschiedenster Künstler und dieses Ablernen einer Kunst von der anderen kann nur dann erfolg- und siegreich werden, wenn das Ablernen nicht äußerlich, sondern prinzipiell ist. D. h. eine Kunst muß bei der anderen lernen, wie sie mit ihren Mitteln umgeht, (...) um dann ihre eigenen Mittel prinzipiell gleich zu behandeln, d. h. in dem Prinzip, welches ihr allein eigen ist.“¹⁴⁴¹

Wissenschaftlich ist es allerdings erst dann, wenn der Begriff eindeutig definiert ist. Da Phänomene aus zwei Kunstsparten sich niemals wirklich ganz entsprechen¹⁴⁴², liegt keine Univokation vor. Demnach müßte der analog gefundene Begriff bei Verwendung in Bezug auf eine andere Kunstsparte neu definiert werden.

„Innerer Monolog‘ oder innerer Monolog – Sprechen über Maria Lassnigs Kunst

„Innerer Monolog‘, Introspektion und kreativer Prozeß – die Kategorien

Dieter Ronte bezeichnet die Selbstportraits Maria Lassnigs als „Derivate einer verinnerlichten Selbstbefragung.“¹⁴⁴³ Wildermuth nennt sie „höchst einsame, nie abbrechende Dialoge mit sich selbst“¹⁴⁴⁴ und „konstant innere Selbstbegegnung.“¹⁴⁴⁵ Weitere Beschreibungen sind: „sezierende anatomische Selbstversuche“¹⁴⁴⁶ (Murken), „selbstreferentieller Anspruch“¹⁴⁴⁷ (Gabriele Schor), „sozial beeinflusster

¹⁴⁴⁰ vgl. Wassily Kandinsky (1959), S. 139

¹⁴⁴¹ ebd., S. 55

¹⁴⁴² vgl. ebd., S. 106

¹⁴⁴³ Dieter Ronte in: Wolfgang Drechsler (1985), S. 7

¹⁴⁴⁴ Armin Wildermuth (1985), S. 103

¹⁴⁴⁵ ebd., S. 110

¹⁴⁴⁶ Christa Murken-Altrogge: Zwischen Askese und Sinnlichkeit, S. 729

¹⁴⁴⁷ Gabriele Schor: Mystik des Physischen. Ausstellung Maria Lassnig in Wien. In: Neue Züricher Zeitung vom 8.5.1999. Zürich (1999), S. 65

Selbsterkundungs- und Selbstfindungsprozeß¹⁴⁴⁸ (Gorsen) oder „beunruhigende Berichte“¹⁴⁴⁹ (Rudi Fuchs). Peter Gorsen schreibt 1987: „Maria Lassnig malt eine Welt mit Nischen, wo das Objekt noch mit sich allein sein darf und im ‚inneren Monolog‘ mit sich ins reine kommt“¹⁴⁵⁰, wobei er den behandelten Begriff noch in Anführungszeichen setzt, was deutlich macht, daß er ihn im übertragenen Sinn verwendet. Murken gebraucht ihn 1987 wie Gorsen, 1990 hingegen ohne die Kennzeichnung der Hochkommata¹⁴⁵¹, ebenso wie Rudolph J. Wojta 1988¹⁴⁵² und Gabriele Schor 1999.¹⁴⁵³ Ohne sich auf Lassnig beziehen zu können, begründet Wilhelm Waetzoldt 1908 die Sonderstellung des Selbstportraits unter anderem mit dem Interesse des Publikums an „intime[r] monologische[r] Offenbarung der Persönlichkeit“¹⁴⁵⁴, da es Einblicke in die Seele der KünstlerInnen zu geben scheint. Parmentier verwendet 1998 das Wort „Selbstgespräch“¹⁴⁵⁵ allgemein für Selbstportraits, und Benkhard formuliert 1927 im Zusammenhang mit Selbstbildnissen: „Selbstgespräch im ästhetischen Material“, „Frage und Antwortspiel mit sich selbst“, „monologisches Zwiegespräch“, „sein eigenes Wesen selbst zu spalten.“¹⁴⁵⁶ Auch Theo Schulze spricht vom „ästhetischen Selbstgespräch.“¹⁴⁵⁷ Erich Neumann findet „Monologe“ und „Einsamkeitsmonologe“ bei den äußersten Werken der Kunst.¹⁴⁵⁸ Arnold Gehlen bezeichnet Kandinskys Bilder als „Selbstgespräche in einer Sondersprache.“¹⁴⁵⁹ Diese Auflistung zeigt, wie inflationär der Begriff des ‚Inneren Monologs‘ und des Selbstgesprächs in der kunsthistorischen Literatur verwendet werden. Dahinter steht, so hat sich gezeigt, die Vorstellung, daß das Selbstportrait ein Forum für den Künstler/ die Künstlerin darstellt, mit sich selbst ins Gespräch zu treten und in einem introspektiven Akt der Selbsterkenntnis malerisch das eigene Innere kennenzulernen. Das wiederum impliziert die Annahme, daß ein Selbstportrait ein authentisches Zeugnis ist, eine Öl gewordene Innenvision, um es salopp zu formulieren. Die vorangegangenen Untersuchungen haben aber gezeigt, daß eine psychologisierende Fragestellung bei der kunsthistorischen Betrachtung von Selbstportraits schon seit den siebziger Jahren überholt ist. So betont auch

¹⁴⁴⁸ Peter Gorsen (1999), S. 51

¹⁴⁴⁹ Rudi Fuchs: Die Farben haben etwas beunruhigendes. in: Stedelijk Museum Amsterdam (Hrsg.): Maria Lassnig. Das Innere nach Außen. Bilder Schilderijen Paintings. Katalog zur Ausstellung im Stedelijk Museum Amsterdam, in der Galerie Wien sowie in St. Petri Lübeck. Amsterdam (1994), S. 6

¹⁴⁵⁰ Peter Gorsen (1987), S. 186

¹⁴⁵¹ vgl. Christa Murken: Zwischen Askese und Sinnlichkeit, S. 101 und 154

¹⁴⁵² Rudolph J. Wojta: Armes Tauberl. Wochenpresse Wien, Nr.27 vom 8.7.1988, Wien (1988), S. 48f

¹⁴⁵³ vgl. Gabriele Schor: Mystik des Physischen. Ausstellung Maria Lassnig in Wien. In: Neue Züricher Zeitung vom 8.5.1999. Zürich (1999), S. 65

¹⁴⁵⁴ Wilhelm Schlink, S. 274

¹⁴⁵⁵ Michael Parmentier, S. 49

¹⁴⁵⁶ Ernst Benkhard: Das Selbstbildnis vom 15. bis zu Beginn des 18. Jahrhunderts. Berlin (1927)

¹⁴⁵⁷ Theo Schulze, S. 70f

¹⁴⁵⁸ Erich Neumann, S. 105

¹⁴⁵⁹ Arnold Gehlen: Zeit-Bilder: Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei. Frankfurt am Main (1960), S. 121

Sigrid Schade, daß entgegen der häufig verwendeten Formulierung, das Selbstportrait sei ein Dialog des Künstlers mit sich selbst, festgehalten werden müsse, daß sich auch ein Selbstportrait wie jedes Bild (und jeder Text) immer an einen Dritten, an die Öffentlichkeit wende.¹⁴⁶⁰

Parmentier setzt Selbstportraits von der Wertigkeit durchaus gleich mit Autobiographien, Tagebüchern, Lebenserinnerung, Briefen usw.¹⁴⁶¹ Er macht jedoch folgende Unterscheidung:

„Während die Autobiographie das vergangene Leben in einer irgendwie gearteten, gradlinigen oder verschachtelten Zeitenfolge in der Rückschau erzählt, beschreibt das Selbstportrait nur das, was der Maler aktuell im Spiegel sieht und in seinem Inneren spürt“¹⁴⁶² Der Maler eines Selbstportraits erzählt keine Geschichte, sondern deutet seinen gegenwärtigen Zustand durch Auswahl und Akzentuierung.“¹⁴⁶³

Autobiographische Äußerungen, so Parmentier, enthalten das Ich implizit und explizit, als darstellendes und dargestelltes Ich. Diese Doppelung und der für sie konstitutive Reflexionsakt sei allen autobiographischen Äußerungen und somit auch dem Selbstportrait gemeinsam.¹⁴⁶⁴ Denn auch das Selbstportrait sei als Resultat einer reflexiven Bewegung, in der das darstellende Ich all das, was es im Verlauf seiner bisherigen Biographie an Kompetenzen erworben habe, einsetze, um sich selbst in unterschiedlichen Situationen und zu wechselnden Anlässen darzustellen.¹⁴⁶⁵ Daher gebe das Selbstportrait Aufschluß über Professionalität des Malers, über sein technisches Perfektionsniveau und den Umfang des Formenrepertoires sowie über den Selbstbildungsprozeß des malenden Ichs.¹⁴⁶⁶ Und dieser Punkt ist so wichtig, daß man ihn noch einmal herausstellen muß: Beim Selbstportrait geht es immer um die Selbstdarstellung eines Künstlers/ einer Künstlerin, aber das kunstschaftende Element ist nur ein Wesenszug, eine Persönlichkeitsstruktur innerhalb des ganzen Konglomerats, das wir ‚Person‘ nennen. Es mag der dominanteste, alles bestimmende Wesenszug einer Person sein, doch ein Mensch ist niemals nur Künstlerin oder Künstler. Und die anderen Facetten fehlen im Selbstportrait wie in jeder anderen künstlerischen Gestaltung sprich Inszenierung, die laut Sigrid Schade den Kulminationspunkt neuzeitlicher Künstlermythen darstellt.¹⁴⁶⁷ Denn zum einen ist es unmöglich, alle Facetten eines Charakters darzustellen, und zum anderen ist der Akt des

¹⁴⁶⁰ vgl. Sigrid Schade (1992), S. 140

¹⁴⁶¹ vgl. Michael Parmentier, S. 44

¹⁴⁶² Anm.: Daß dies eine etwas naive Vorstellung ist, hat sich in dieser Arbeit gezeigt.

¹⁴⁶³ Michael Parmentier, S. 44. Anm.: Ausnehmen muß man hier Bildfolgen, die durchaus eine Geschichte erzählen, wie sich im Kapitel ‚Innerer Monolog‘, Introspektion und kreativer Prozeß – die Kategorien gezeigt hat.

¹⁴⁶⁴ vgl. ebd., S. 43

¹⁴⁶⁵ vgl. ebd., S. 43

¹⁴⁶⁶ vgl. ebd., S. 43

¹⁴⁶⁷ vgl. Sigrid Schade (1992), S. 140

Darstellens so dominant in der Bildfindung, daß er einen möglichen Selbsterkenntnisprozeß überlagern kann. Außerdem zeigt ein Bild immer nur einen Moment, die Konstituierung einer Persönlichkeit ist dagegen ein Prozeß, der sich ständig verändert. Deshalb kann man die oft beschworene „Seele“ des Künstlers bestenfalls als Ausgangspunkt eines Kunstwerks betrachten, als Motiv oder als Antrieb, aber man kann beides, Seele und Selbstportrait, nicht gleichsetzen und auch nicht als Abbild voneinander betrachten, weil dann die Kategorien vermischt würden.

Die Frage, die bleibt, ist, ob man die Inszenierung des Selbstportraits mit dem Begriff des ‚Inneren Monologs‘, der ja ebenfalls eine Inszenierung - wenn auch auf literarischem Gebiet - ist, sinnvoll beschreiben kann oder nicht.

Vielleicht führt diese bereits teilweise zitierte Aussage Gorsens weiter:

„Maria Lassnig malt eine Welt mit Nischen, wo das Objekt noch mit sich allein sein darf und im ‚inneren Monolog‘ mit sich ins reine kommt. Das altgriechische ‚erkenne dich selbst‘ zählt noch immer für eine Kunst, die im Selbstgespräch respektive Selbstbildnis keine Flucht aus der Wirklichkeit, sondern die Basis für eine Auseinandersetzung mit ihr sucht.“¹⁴⁶⁸

Gorsen verwendet den Begriff des ‚Inneren Monologs‘ offenbar im Sinne der Introspektion. Dies ist aber ein Kategorienfehler. Der ‚Innere Monolog‘ in der Literatur bezeichnet eine stilistische Form, mittels derer der Bewußtseinsstrom der dargestellten Figur sichtbar wird. Das lyrische Ich entspricht aber nicht dem Autor, der sich als schreibend beschreibt, genauso wie das Selbstportrait nicht den Maler/ die Malerin beschreibt, der/die es malt, sondern ein bildhaftes Zeichen seiner/ ihrer Inszenierung darstellt. Aber nehmen wir einmal hypothetisch an, es ginge um den Bewußtseinsstrom der dargestellten Figur. Auch dies entspräche zum einen inhaltlich nicht der Arbeit Lassnigs, da sie sich, wie ausführlich dargestellt wurde, generell nicht mit Gedanken, Gefühlen oder Erinnerungen beschäftigt, sondern mit konkreten Körperempfindungen. Zum anderen geht es im literarischen ‚Inneren Monolog‘, wie gerade erläutert, nicht um die tatsächlichen Gedanken der AutorInnen sprich KünstlerInnen, sondern um die Gedanken ihrer erfundenen Figuren bzw. lyrischen Stimmen.

Auch Christa Murken verwechselt die Begriffe ‚Innerer Monolog‘ und ‚Introspektion‘, wenn sie schreibt: „Es gehört gewissermaßen zu Lassnigs Methode, Kindheitskrisen, Todesverarbeitungen, Wahnvorstellungen oder Körperkonflikte konstruktiv in Form von Monologen in ihre Kunst einzubringen. So umkreist sie bestimmte Ängste oft

¹⁴⁶⁸ Peter Gorsen (1987), S. 186

mehrfach.¹⁴⁶⁹ Dieser Analyse Murkens kann nur bedingt zugestimmt werden. Die von Murken aufgeführten Themen sind eindeutig Ausnahmen oder Randerscheinungen im Werk Lassnigs, das sich fast ausschließlich mit Körperempfindungen beschäftigt. Murken versteht unter ‚Monolog‘ anscheinend ein immer wieder stattfindendes Auseinandersetzen mit sich selbst. Aber auch dies ist eher die Definition von ‚Introspektion‘. Um die tatsächlichen Gedanken der Künstlerin geht es, wenn man einmal unterstellt, daß diese Bilder authentische Gedanken darstellen, in Gemälden wie WAS FÄLLT MIR BEIM WORT HUND EIN von 1980 oder OSWALD WIENER IM EXIL von 1979. Dies sind aber keine Selbstportraits.

Wassily Kandinskys Schriften zum ‚inneren Klang‘ sind ausführlich behandelt worden, weil auch sie Aufschluß geben können über den ‚Inneren Monolog‘ der KünstlerInnen beim Entstehen eines Kunstwerks. Der Dialog, den ein Künstler / eine Künstlerin mit dem Material führen soll, ist kein ‚Innerer Monolog‘ im literarischen Sinne, sondern meint den kreativen Prozeß, etwas, das im Künstler / in der Künstlerin stattfindet, nichts, das sich im Bild befindet.

Damit ist der Hauptunterschied zwischen dem ‚Inneren Monolog‘ im literarischen Sinne und im Sinne der bildenden Kunst geklärt: In der Literatur ist er das dargestellte Selbstgespräch einer vom Autor / von der Autorin gestalteten Figur, wobei die Ich-Perspektive keinen zwingenden Hinweis auf Authentizität gibt. Der ‚Innere Monolog‘, wie er bisher in kunsthistorischen und kunsttheoretischen Texten verwendet wurde, meint den kreativen Prozeß zwischen Künstlerin / Künstler und Objekt oder Künstlerin / Künstler und Idee, dessen Resultat das Bild ist. In der Literatur monologisiert der Dargestellte, in der Kunst der schaffende Künstler / die schaffende Künstlerin. Diese Auseinandersetzung zwischen Künstler / Künstlerin und Material ist es auch, was Kandinsky meint. Der ‚Innere Monolog‘ in der Literatur und in der Kunst findet auf unterschiedlichen Ebenen, in unterschiedlichen Kategorien statt. Den kreativen Prozeß gibt es in der Literatur beim Schreiben eines Textes natürlich auch, nur bezeichnet ihn keine Literaturwissenschaftlerin mit ‚Innerer Monolog‘, weil dieser Begriff in der Literaturwissenschaft bereits belegt ist. Wenn man den Begriff, abgesehen von den bisherigen Überlegungen, direkt in die bildende Kunst übertragen würde, müßte eine Figur innerhalb der Bildrealität monologisieren. Da ein Monolog, wie das entsprechende Kapitel über seine Eigenschaften gezeigt hat, immer narrative Elemente hat, könnte dieser Vorgang nur in einer Bildabfolge wie in einem Comic dargestellt werden, wie zum Beispiel im Gemälde TRAUM VOM EHEGLÜCK von 1965, THE MURDER OF MARIA LASSNIG von 1973 und wie in Lassnigs

¹⁴⁶⁹ Christa Murken (1990), S. 79

Zeichentrickfilmen, wobei Lassnig selbst ja öfter betont hat, nicht erzählerisch zu arbeiten.¹⁴⁷⁰ Die Ausstellung „Erzählstrukturen in der zeitgenössischen Kunst“ hat sich diesem Thema gewidmet und untersucht, wie das erzählerische Element in der Kunst seit den neunziger Jahren wieder verstärkt an Bedeutung gewonnen hat. Die meisten ausgestellten KünstlerInnen verfolgen beim Erzählen ihrer Geschichten keinen chronologischen Handlungsablauf, sondern setzen sie in einzelnen Stücken zusammen, die die BetrachterInnen selbst ergänzen oder zusammenfügen können¹⁴⁷¹, was eher einem zersplitterten mono-szenischen Einzelbild entspricht als einem comicartigen Register wie bei Maria Lassnig.

Im mono-szenischen Einzelbild, in dem wie in Historienbildern des 17. und 18. Jahrhunderts der zentrale Augenblick der peripeteia dargestellt ist, sind sowohl Vergangenheit wie Zukunft der Handlung vereint.¹⁴⁷² Aber auch im monoszenischen Bild kann, wie Aron Kibedi Varga ausführt, die Betrachterin nur Handlung wahrnehmen, keine Geschichte. Dies gelingt erst, wenn sie zum Beispiel durch den Titel einen größeren narrativen Zusammenhang herstellen kann.¹⁴⁷³ Ein Bild alleine zeigt bei Lassnig immer nur eine Zustandserfassung, keine Handlung. Sie hat sich auch wiederholt entschieden gegen Narration in ihren Gemälden ausgesprochen. Aber natürlich ist es im Sinne Murkens möglich, das Gesamtwerk als Bildabfolge aufzufassen. Und so zeigt sich tatsächlich, daß sich Lassnig immer wieder mit einem Thema, nämlich mit Körperlichkeit auseinandersetzt. Ihr ‚Innerer Monolog‘ im Sinne einer fortgeführten Auseinandersetzung mit einem Gegenstand zeigt sich an immer neuen Werken zu diesem Thema, wobei strenggenommen diese Bilder dann nicht für die Öffentlichkeit gedacht sein dürften, denn ein wichtiges Element des literarischen Monologs ist es ja, auf ZuhörerInnen bzw. BetrachterInnen konsequent zu verzichten, wie es zum Beispiel in einem geheimen Skizzenbuch der Fall sein könnte.

¹⁴⁷⁰ vgl. Maria Lassnig in: Elisabeth und Gustav Ernst und Gerda Fassel, S. 24

¹⁴⁷¹ Erzählstrukturen in der zeitgenössischen Kunst. Vom 28.3.2002 bis 23.6.2002 im Haus der Kunst in München.

¹⁴⁷² vgl. Aron Kibedi Varga: Visuelle Argumentation und visuelle Narrativität. In: Wolfgang Harms (Hrsg): Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposium. Stuttgart (1990), S. 363

¹⁴⁷³ vgl. ebd., S. 364

Introspektiv kreativer Monolog – die Schlußthese

Die Ergebnisse dieser Arbeit lassen sich zu folgenden Thesen zusammenfassen:

- Prinzipiell ist es möglich, einen beschreibenden Begriff von einer Kunstgattung in eine andere zu übertragen.
- Der analog gesetzte Begriff muß aber bei Verwendung in einer anderen als der Ursprungsgattung neu und eindeutig definiert werden, um Gemeinsamkeiten und Unterschiede zur ursprünglichen Begriffsverwendung deutlich zu machen.
- Im Fall Maria Lassnigs wird der Begriff des ‚Inneren Monologs‘ in den vorliegenden Quellen einerseits im Sinne von ‚Introspektion‘ verwendet und andererseits im Sinne von ‚kreativer Prozeß‘. Beides unterscheidet sich kategorial und inhaltlich vom literarischen ‚Inneren Monolog‘. Die Gemeinsamkeiten sind relativ gering.

Deshalb wird in dieser Arbeit abschließend ‚introspektiv kreativer Monolog‘ als eindeutigerer Begriff für die Auseinandersetzung mit dem eigenen Ich im künstlerischen Prozeß vorgeschlagen.

Literatur

OHNE AUTORIN (Kürzel sda): Roswitha-Haftmann-Preis an Maria Lassnig. In: Neue Züricher Zeitung Nr. 20, vom 25.1.2002. Zürich (2002), S. 40

OHNE AUTORIN (Kürzel: jah): Das ewig Leibliche. In: Welt am Sonntag vom 3.2.2002, Berlin (2002), S. 64

OHNE AUTORIN (Kürzel fun): Kribbeln im Bauch. Wien: Maria Lassnig - Retrospektive zum 80. Geburtstag. In: Kunstzeitung. Nr. 32. April. Regensburg (1999)

OHNE AUTORIN: Ausstellungsempfehlung Maria Lassnig. Gemälde im Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig. Wien 26. März - 24. Mai 1999. In: Portfolio Newsletter, Januar, Wien (1999)

OHNE AUTORIN: Maria Lassnig. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig. In: Artforum, Januar, New York (1999)

OHNE AUTORIN: Maria Lassnig 20er Haus. 1030 Wien, Arsenalstraße 1. 26. März bis 24. Mai 1999. In: Verein der Museumsfreunde. März, Wien (1999)

OHNE AUTORIN: Maria Lassnig. In: Wiener Journal. März Wien (1999)

OHNE AUTORIN: Lassnig lockt in die Ulysses. In: Kurier. Unabhängige Tageszeitung für Österreich vom 25.3.1999, Wien (1999)

OHNE AUTORIN: Lassnig. In: Neue Vorarlberger Tageszeitung vom 26.3.1999, Bregenz (1999)

OHNE AUTORIN: Maria Lassnig. In: Industrie vom 15.4.1999, Wien (1999)

OHNE AUTORIN: Körper(1)ich. In: Kunst aktuell. o. O., April (1999)

OHNE AUTORIN: Das Wiener 20er Haus ehrt Maria Lassnig mit einer Retrospektive. In: Der Standard vom 26.3.1999, Wien (1999)

OHNE AUTORIN: Lassnigs Ich. In: Neue Zeit vom 26.3.1999, Graz (1999)

OHNE AUTORIN: Vom Leben gewürgt. Künstlerin Maria Lassnig zum 80er. In: Vorarlberger Nachrichten vom 3.4.1999, Schwarzbach (1999)

OHNE AUTORIN: Diagonal - zur Person: Maria Lassnig, Malerin. In: Gehört vom 15.5.1999, Wien (1999)

OHNE AUTORIN: Maria Lassnig. In: Harma-Time. April, Wien (1999)

OHNE AUTORIN: Maria Lassnig - Telekom Austria sponsort Ausstellung im 20er Haus. In: Perspektiven. H 2-3. o. O. (1999), S. 14

OHNE AUTORIN: Indianergirl mit heißer Nase. In: Der Spiegel, Nr. 13. Hamburg (1999), S. 236

OHNE AUTORIN: Wien: Maria Lassnig. Prickelndes Knie und heiße Nasenhöhle. In: art. Das Kunstmagazin. April, Hamburg (1999)

OHNE AUTORIN: Maria Lassnig. Beigelegtes Informationsblatt der Zeitschrift Texte zur Kunst. Edition Heft Nr. 28. Köln (o. J.)

OHNE AUTORIN: Kribbeln im Bauch. Wien: Maria Lassnig – Retrospektive zum 80. Geburtstag. In: Kunstzeitung. Nr. 32. April, Regensburg (1999)

OHNE AUTORIN: Maria Lassnig im Haus Lützowplatz. In: Heute Kunst, Nr. 24. Berlin (1979), S. 10

ADAM, MEIKE: Neue Sinnlichkeit. Sinneswahrnehmung und Körperdiskurs in Texten der Gegenwartsliteratur. Lehrstuhl für Neuere Deutsche Literatur, RWTH Aachen (2001).

ADORNO, THEODOR W.: Ästhetische Theorie, Gesammelte Werke Gr. 7, F.a.M. (1970)

AKASHE-BÖHME, FARIDEH (Hrsg.): Reflexionen vor dem Spiegel. F.a.M. (1992). S. 139-163

ALBERTINA: Maria Lassnig. Zeichnungen. Katalog zur Ausstellung in der Albertina vom 22.4. - 28.5.77 und im Kunstverein Kärnten vom 17.6. – 7.7.77. Wien (1977)

ALPHEN, ERNST VAN: Die Dekonstruktion der Männlichkeit - Zur Körpersprache im Werk Francis Bacons. In: Haus der Kunst München (Hrsg.): Francis Bacon. Katalog zur Ausstellung vom 1.11.1996 - 26.1.1997. Ostfildern-Ruit (1997), S. 32-41

ANDINA-KERNEN, ANNEMARIE: Zur Darstellung innerer Räume im kunstpsychotherapeutischen Prozeß. In: Michel, Paul (Hrsg.): Symbolik von Ort und Raum. Schriften zur Symbolforschung, Bd. 11. Bern (1997), S. 19-31

ANDRES, KATHARINA: Antike Physiognomie in Renaissance-Portraits. Bern (1999)

ANGERER, MARIE-LUISE: body options. körperspuren. medien. bilder. Reihe Cultural Studies Bd. 2, Hrsg.: Christina Lutter und Markus Reisenleitner. 2. durchgesehene und verbesserte Auflage. Wien (2000)

ANGERER, MARIE-LUISE: Medienbilder-Körperbilder. Oder von Valie Export zu Orlan. In: 8. Österreichischer Kunsthistorikertag der Donau-Universität vom 26. - 29.10.1995. Vergangenheit in der Gegenwart – Gegenwart in der Kunstgeschichte? Krems / Stein (1995), S. 103-107

ANGERER, MARIE-LUISE: Vom „Schlachtfeld weiblicher Körper“ zum sprechenden Körper der Frau. Verschiebungen im Diskurs zur weiblichen Sexualität. In: Good, David F., Grandner, Margarete; Maynes, Mary Jo (Hrsg.): Frauen in Österreich. Beiträge zu ihrer Situation im 19. und 20. Jahrhundert. Wien, Köln, Weimar (1993), S. 190 - 207

ARBURG, HANS-GEORG VON: Seelengehäuse. Das Raumproblem im physiognomischen Diskurs vom ausgehenden 18. bis ins frühe 20. Jahrhundert. In: Michel, Paul (Hrsg.): Symbolik von Ort und Raum. Schriften zur Symbolforschung, Bd. 11. Bern (1997), S. 33-69

ARISTOTELES: Poetik. Übersetzt von Olof Gigon. Stuttgart (1964)

AUFFERMANN, VERENA: „Mein Herz schlägt so stark, daß die Außenwelt wackelt.“ In: Carl Haenlein (Hrsg.): Maria Lassnig. Bilder 1989–2001. Kunstpreis der Nord/LB 2002. Katalog zur Ausstellung in der Kestner Gesellschaft vom 8.12.2001–3.2.2002. Hannover (2001), S. 5-8

BARZ, SABINE U.A.: Körperbilder – KörperPolitiken. In: kea. Zeitschrift für Kulturwissenschaften. Nr. 11, Bremen (1998), S. 1-10

BAUMER, DOROTHEA: Weibliche Welterfahrung. Die Österreicherin Maria Lassnig stellt in München aus. In: Süddeutsche Zeitung vom 9.7.1981, München (1981)

BAUMGÄRTL, BETTINA: Angelika Kauffmann (1741 – 1807). Zu Selbstentwürfen von Malerinnen der Aufklärung – Selbstbildnisse im Gewand des Herkules am Scheideweg. Vortrag im Rahmen der Vortragsreihe „Berliner Wissenschaftlerinnen stellen sich vor“ der Zentraleinrichtung zur Förderung von Frauenstudien und Frauenforschung an der Freien Universität Berlin am 16.6.1992. Berlin (1992)

BAXMANN, INGE: Geschlecht und Performance. Körperinszenierungen bei aktuellen Performancekünstlerinnen. In: Funk, Julika und Brück, Cornelia (Hrsg.): Körper-Konzepte. Reihe Literatur und Anthropologie. Im Auftrag des Sonderforschungsbereichs 511 hrsg. v. Gerhart von Graevenitz, Bd. 5. Tübingen (1999), S. 209-221

BAYER, KONRAD: h.c. artmann und die wiener dichtergruppe. In: Breicha, Otto und Fritsch, Gerhard (Hrsg.): Aufforderung zum Mißtrauen. Literatur, Bildende Kunst, Musik in Österreich seit 1945. Salzburg / Wien (1967), S. 342-352

BECHTLOFF, DIETER: Das Selbstportrait. In: Kunstforum 14. Köln (1975)

BENDER, BEATE: Freisetzung von Kreativität durch psychische Automatismen. Eine Untersuchung am Beispiel der surrealistischen Avantgarde der zwanziger Jahre. F.a.M. (1989)

BENEDETTI, GAETANO UND WAGNER-SIMON, THERESE: Zur Einführung. In: Wagner-Simon, Therese und Benedetti, Gaetano (Hrsg.): Sich selbst erkennen. Göttingen (1982)

BENEDETTI, GAETANO: Vom Wesen der Psychoanalyse als einer Wissenschaft der Introspektion. In: Wagner-Simon, Therese und Benedetti, Gaetano (Hrsg.): Sich selbst erkennen. Göttingen (1982), S. 15-25

BENKHARD, ERNST: Das Selbstbildnis vom 15. bis zu Beginn des 18. Jahrhunderts. Berlin (1927)

BENTHIEN, CLAUDIA: Literaturgeschichte Körperbilder Grenzdiskurse. Reinbek bei Hamburg (1999)

BEREND, EDUARD: Die Technik der ‚Darstellung‘ in der Erzählung. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift 14 (alte Folge). Heidelberg (1926), S. 222-233

BERGER, RENATE: Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert. Kunstgeschichte als Sozialgeschichte. Köln (1987)

- BERGER, RENATE:** Portrait einer Künstlerin. In: Stephan, I. und Weigel, S. (Hrsg.): Feministische Literaturwissenschaft. Berlin (1984). S. 77-102
- BERGER, URSEL:** Vorwort. In: Jessica Ullrich (Hrsg.): „Wächserne Identitäten. Figürliche Wachsplastik am Ende des 20. Jahrhunderts. Katalog zur Ausstellung im Georg Kolbe Museum vom 1.6.2002 bis 11.8.2002. S. 5
- BETTE, KARL-HEINRICH:** Körperspuren. Zur Semantik und Paradoxie moderner Körperlichkeit. Berlin, NY (1989)
- BEYER, WALTER:** Zur Ausstellung von Maria Lassnig im Wiener 20er Haus. Wenn Kritik vor der Größe der Kunst verstummt. In: OÖNachrichten vom 23.4.1999, Linz (1999)
- BIALOSTOCKI, JAN:** Stil und Ikonographie. Studien zur Kunstwissenschaft. Köln (1981)
- BOLKART, JOHANNA:** Bei Leibe und von Sinnen. Körper und Körpererfahrung. Versuch einer Annäherung an das Schaffen der Künstlerin Maria Lassnig. Diplomarbeit für die Diplomprüfung im Studiengang Kulturpädagogik. Hildesheim (1987)
- BOLLAG, GALERIE RAYMOND:** Maria Lassnig. Science Fiction. Katalog zur Ausstellung in der Galerie Raymond Bollag vom 23.11.1991 – 18.1.1992. Zürich (o. J.)
- BOLTANSKI, LUC:** Die soziale Verwendung des Körpers. In: Kamper, W. und Ritter, V. (Hrsg.): Zur Geschichte des Körpers. Reihe Hanser Perspektiven der Anthropologie. München / Wien (1976), S. 139-177
- BORCHARDT-BIRBAUMER, BRIGITTE:** Museum moderner Kunst: Arbeiten von Maria Lassnig. Malen als eine Art Häutung. In: Wiener Zeitung vom 31.5.1999, Wien (1999)
- BORRMANN, NORBERT:** Kunst und Physiognomik. Menschendeutung und Menschendarstellung im Abendland. Köln (1994)
- BRATER, JÜRGEN:** Lexikon der rätselhaften Körpervorgänge. Von Alkoholrausch bis Zähneknirschen. F.a.M. (2002)
- BRAUN, RÜDIGER:** Der Bauplan der Seele. Wissenschaftler entschlüsseln das menschliche Bewusstsein und wollen Robotern damit Leben einhauchen. In: Die Woche Nr. 27 vom 29.6.2001, Hamburg (2001), S. 1
- BREICHA, OTTO:** 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. 27 - 32
- BREICHA, OTTO:** Drauf und Dran. Zur bildkünstlerischen Situation seit 1968. In: Breicha, Otto und Urbach, Reinhard (Hrsg.): Österreich zum Beispiel. Literatur, bildende Kunst, Film und Musik seit 1968. Salzburg / Wien (1982), S. 19-34
- BREICHA, OTTO:** Angelegentliches über Maria Lassnig. In: ders. und Fritsch, Gerhard (Hrsg.): Protokolle 68. Wiener Jahresschrift für Literatur, Bildende Kunst und Musik. Wien / München (1968), S. 135-139

BREICHA, OTTO: Bildende Kunst. In: Breicha, Otto und Fritsch, Gerhard (Hrsg.): Aufforderung zum Mißtrauen. Literatur, Bildende Kunst, Musik in Österreich seit 1945. Salzburg / Wien (1967), S. 11-16, S. 128-133 und S. 321-327

BREITENFELLNER, KIRSTIN: Physiognomie und Charakter bei Ganghofer, Fontane und Döblich. Mit einem Exkurs über den Verbrecher als literarische Gestalt von Schiller bis Böll und einer systematischen Bibliographie zum Thema ‚Physiognomie und Charakter‘. Dresden / München (1999)

BREUER, FRANZ: Wissenschaftliche Erfahrung und der Körper/Leib des Wissenschaftlers. Sozialwissenschaftliche Überlegungen. In: Wischermann, Clemens und Haas, Stefan (Hrsg.): Körper mit Geschichte. Der menschliche Körper als Ort der Selbst- und Weltdeutung. Reihe: Studien zur Geschichte des Alltags. Hrsg.: Hans J. Teuteberg, Peter Borscheid und Clemens Wischermann, Bd. 17. Stuttgart (2000), S. 33-50.

BROCKHAUS. Die Enzyklopädie in 24 Bänden. 20. überarbeitete und aktualisierte Auflage. Band 6. Leipzig / Mannheim (1997), S. 539

BROCKHAUS. Die Enzyklopädie in 24 Bänden. 20. überarbeitete und aktualisierte Auflage. Band 10. Leipzig Mannheim (1997), S. 553

BROCKHAUS. Die Enzyklopädie in 24 Bänden. 20. überarbeitete und aktualisierte Auflage. Band 21. Leipzig Mannheim (1999), S. 524

BROCKMANN, JOHN: Die dritte Kultur. Das Weltbild der modernen Naturwissenschaft. München (1996)

BRYSON, NORMAN: Das unvollendete Projekt des Surrealismus. In: Bice Curiger und Christoph Heinrich: Hypermental. Wahnhafte Wirklichkeit 1950-2000 von Salvador Dali bis Jeff Koons. Katalog zur Ausstellung im Kunsthaus Zürich vom 17.11.2000 bis 21.1.2001 und in der Hamburger Kunsthalle vom 16.2.2001 bis 6.5.2001.15

BUCHART, DIETER: Maria Lassnig. Das 20er Haus, 1030 Wien, zeigt bis zum 6. Juni 1999 eine umfassende Werkschau Maria Lassnigs. In: Vernissage. Wien (1999), S. 31-33.

BÜRGI, BERNHARD: Zur Ausstellung. In: Kunstmuseum Winterthur (Hrsg.): Körperzeichen Österreich. Egon Schiele, Arnulf Rainer, Hermann Nitsch, Maria Lassnig, Valie Export, Friederike Pezold. Katalog zur Ausstellung im Kunstmuseum Winterthur vom 20.9. - 7.11.1982. Winterthur (1982), S. 3

BÜRGI BERNHARD: Körperzeichen. Leitlinien zu einem thematischen Aspekt der österreichischen Kunst. In: Kunstmuseum Winterthur (Hrsg.): Körperzeichen Österreich. Egon Schiele, Arnulf Rainer, Hermann Nitsch, Maria Lassnig, Valie Export, Friederike Pezold. Katalog zur Ausstellung im Kunstmuseum Winterthur vom 20.9. - 7.11.1982. Winterthur (1982), S. 15 - 30

BUNDESMINISTERIUM FÜR UNTERRICHT UND KUNST (Hrsg.): Maria Lassnig. Austria. Biennale di Venezia 1980. Wien (1980)

BUNGE, M.: Das Leib-Seele-Problem. Ein psychobiologischer Versuch. Tübingen (1984)

BUTTERFIELD, JANE: Chris Burden. Through the Nights Softly. In: Arts 49, Nr. 7 (März 1975), S. 68-72

CARNAP, MICHAEL: Das Selbst im Bildnis des anderen - Physiognomik als Autognomik. In: Oliver Zybok (Hrsg.): Von Angesicht zu Angesicht. Mimik, Gebärden, Emotionen. Katalog zur Ausstellung im Städtischen Museum Leverkusen Schloß Morsbroich vom 30.9.2000 - 7.1.2001. Leverkusen (2000), S. 72-79

CAROLI, FLAVIO: L'Anima e il Volto. Ritratto e Fisognomica da Leonardo a Bacon. Milano (1998)

CHRISTOPH, HORST: Wozu man nicht geboren ist. In: Profil 12, Wien (1999), S. 140f

CHRISTOPH, HORST: Den Stil verwerfen. In: Profil 16, Wien (1985), S. 66-67

CHRISTOPH, HORST: Frauenkörper, Frauenblut. In: Profil 11, Wien (1980), S. 60-61

CHRISTMANN, HOLGER: Keine Allianz mit der Niedertracht. Österreichs Intellektuelle protestieren gegen die mögliche Regierungsbeteiligung Jörg Haiders. In: Die Welt vom 4.2.2000, Berlin (2000)

CHRISTMANN, HOLGER: Die Kunst gehört dem Volke. Ein Museums-Neubau für Österreichs größte private Kunstsammlung des Unternehmer-Ehepaars Essl. In: Die Welt vom 1.12.1999, Berlin (1999)

CLAUSSEN, PETER CORNELIUS: Nachrichten von den Antipoden oder der mittelalterliche Künstler über sich selbst. In: Matthias Winner (Hrsg.): Der Künstler über sich in seinem Werk. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana Rom 1989. Weinheim (1992)

COHN, DORRIT: Erlebte Rede im Ich-Roman. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift 19. (Neue Folge). o. O. (1969), S. 305-313

CURIGER, BICE: Kommandopult zur Wirklichkeit. In: Bice Curiger und Christoph Heinrich: Hypermental. Wahnhafte Wirklichkeit 1950-2000 von Salvador Dali bis Jeff Koons. Katalog zur Ausstellung im Kunsthaus Zürich vom 17.11.2000 bis 21.1.2001 und in der Hamburger Kunsthalle vom 16.2.2001 bis 6.5.2001.

CURIGER, BICE UND HEINRICH, CHRISTOPH: Hypermental. Wahnhafte Wirklichkeit 1950 – 2000 von Salvador Dali bis Jeff Koons. Katalog zur Ausstellung im Kunsthaus Zürich vom 17.11.2000 bis 21.1.2001 und in der Hamburger Kunsthalle vom 16.2.2001 bis 6.5.2001.

DANLZIK-BRÜGGEMANN, CHRISTOPH: Isolationismus. In: Tageszeitung. o. O., 7.7.1993

DEECKE, THOMAS: Laudatio anlässlich der Verleihung des Roswitha-Haftmann-Preises an Maria Lassnig im Kunsthaus Zürich am 14.3.2002. Unveröffentlichtes Manuskript.

DELEUZE, GILLES: Francis Bacon - Logik der Sensation. München (1995)

DIIFURTH, HOIMAR VON: Der Geist fiel nicht vom Himmel. Hamburg (1976)

DITTMAR, PETER: Unzufrieden mit dem Realismus: Die Malerin Maria Lassnig. In: Die Welt vom 2.1.2002, Berlin (2002), hier zitiert nach <http://www.diewelt.de/finden/index.htm>

DITTMAR, PETER UND LESKE, MARION: Weltweises Geraune aus Elfenbeintürmen. Erklärungen als Kunstwerk: Die documenta strebt nicht weniger an als eine Standortbestimmung der Menschheit am Ende des zweiten Jahrtausends. In: Die Welt vom 21.6.1997. Hamburg (1997)

DITTRICH, ADOLF: Außergewöhnliche Bewußtseinszustände – große Gefühle und Wahrnehmungsveränderungen. In: Kunstforum International. Bd. 126, März-Juni. Hrsg.: Dieter Bechtloff. Ruppichterorth (1994), S. 109-111

DITTRICH, ADOLF: Ätiologie – unabhängige Dimensionen veränderter Wachbewußtseins-Zustände (ABZ). Focus Newsletter 2/1993. <http://www.focus.at/archiv/NL932/dittr-2.html>

DITTRICH, ADOLF: Facetten veränderter Bewusstseinszustände, in: Mind Machines. Tagungsband des Gottlieb-Duttweiler-Institutes Zürich, 20.9.1991

DOESBURG, THEO VAN: Drie voordrachten over de nieuwe beeldende kunst: haar ontwikkeling, aesthetisch beginsel en toekomstigen stijl. Amsterdam (1919)

DONNES, JOHN: Devotions upon emergent occasion. Hrsg. Anthony Raspa. Montreal, London (1975)

DRECHSLER, WOLFGANG (Hrsg.): Über die innige Verbindung von Maler und Malerei. In: 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. 9 - 34

DRECHSLER, WOLFGANG: Ihre Kunst ist ichbezogen. Maria Lassnig vom 26. März bis 24. Mai 1999 im 20er Haus. In: Neues Museum, Nr. 3-4. Wien (1999), S. 33-36

DRECHSLER, WOLFGANG (Hrsg.): Innen und Außen. Expressiv. Mitteleuropäische Kunst seit 1960. Central European Art since 1960. Katalog zur Ausstellung im Museum moderner Kunst und im Museum des 20. Jahrhunderts Wien vom 30.11.1987 - 26.1.88 sowie im Hirshhorn Museum and Skulpture Garden Washington D.C. vom 18.2. - 17.4.88. Wien / New York (1988), S. 146-155.

DRECHSLER, WOLFGANG: Maria Lassnig. Katalog zur Ausstellung im Museum moderner Kunst und Museum des 20. Jahrhunderts Wien, im Kunstmuseum Düsseldorf, in der Kunsthalle Nürnberg und in der Kärntner Landesgalerie Klagenfurt (ohne weitere Daten). Klagenfurt (1985)

DRECHSLER, WOLFGANG: Außen und Innen. Zur Malerei Maria Lassnigs. In: ders. (Hrsg.): Maria Lassnig. Klagenfurt (1985), S. 9 - 15

EBELING, KNUT: Das Persönliche des Kärntner Knödels.
http://www2.tagesspiegel.de/archiv/1997/06/01/au020697_2.html

EFFIGER, BIRGIT UA.: Keusch wie ein Kinderherz. Lesarten der Ausstellung Leiblicher Logos und nationale Repräsentation. In: Kathrin Hoffmann-Curtius und Silke Wenk (Hrsg.): Mythen von Autorenschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert. Marburg (1997), S. 259 - 269

EGGEBRECHT, HARALD: Sichtbare Zeichen unsichtbarer Kräfte. Die Züricher Ausstellung ‚Das Antlitz – Eine Obsession‘ feiert Johann Caspar Lavater. In: Süddeutsche Zeitung Nr. 37 vom 14.2.2001. München (2001), S. 17

EIBLMAYR, SILVIA UA. (Hrsg.): Die verletzte Diva. Hysterie, Körper, Technik in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Katalog anlässlich der gleichnamigen Ausstellung vom 4.3.2000 – 7.5.2000 in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, im Kunstverein München, in der Rotunde Siemens Kulturprogramm München, in der Galerie im Taxispalais Innsbruck und in der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden. Köln (2000)

EIBLMAYR, SILVIA: Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Berlin (1993)

EMRICH, HINDERK M.: Mind and its body - das Hirn und sein Leib. In: Kunstforum International. Bd. 133, Februar-April. Hrsg.: Dieter Bechtloff. Ruppichteroth (1996), S. 184-187

EMRICH, HINDERK M.: Über wahrnehmendes Bewußtsein und das Fühlen. In: Kunstforum International. Bd. 126, März-Juni. Hrsg.: Dieter Bechtloff. Ruppichteroth (1994), S. 112-117

ENGELBACH, BARBARA: Transformation und Metamorphose in Maria Lassnigs jüngstem Werk. In: Der Bürgermeister der Stadt Siegen/ FB4/ Kultur und das Museum für Gegenwartskunst Siegen (Hrsg.): Maria Lassnig. Körperporträts. Rubenspreis der Stadt Siegen 2002. Katalog anlässlich der Rubenspreisverleihung an Maria Lassnig und der Ausstellung im Museum für Gegenwartskunst Siegen vom 23.6.2002 – 1.9.2002, S. 97-102

ENGELBACH, BARBARA UND LASSNIG, MARIA: Vorstellungs- und Empfindungsbilder. Auszüge aus Briefen im Kontext der Ausstellungsvorbereitung. In: Der Bürgermeister der Stadt Siegen/ FB4/ Kultur und das Museum für Gegenwartskunst Siegen (Hrsg.): Maria Lassnig. Körperporträts. Rubenspreis der Stadt Siegen 2002. Katalog anlässlich der Rubenspreisverleihung an Maria Lassnig und der Ausstellung im Museum für Gegenwartskunst Siegen vom 23.6.2002 – 1.9.2002, S. 24 - 29

ENGELBACH, BARBARA: Held, Märtyrer oder Star? Künstlermythen in der Aktionskunst um 1970. In: Kathrin Hoffmann-Curtius und Silke Wenk (Hrsg.): Mythen von Autorenschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert. Marburg (1997)

ENGERTH, RÜDIGER: Maria Lassnig: Retrospektive in Wien und Nantes. Die Malflüsse des Ich. In: Handelsblatt vom 4./5.6.1999, Düsseldorf (1999)

ERDLE, BIRGIT: Der phantasmatische und der decouverte weibliche Körper. Zwei Paradigmen der Kulturation. In: Feministische Studien, H. 2 (1991), S. 65

ERMACORA, BEATE: Doppelte Haut. In: Hans-Werner Schmidt (Hrsg.) Doppelte Haut, Katalog zur Ausstellung in der Kunsthalle zu Kiel vom 23.6. bis 25.8.1996. Kiel (1996)

ERNST, ELISABETH, ERNST, GUSTAV UND FASSEL, GERDA: Gespräch mit Maria Lassnig. In: Das Wespennest. Nr. 39. Wien (1980), S. 21-31

ERTZ, KLAUS (Mitarb.): Breughel – Brueghel, Peter Breughel der Jüngere – Jan Brueghel der Ältere: Flämische Malerei um 1600. Katalog zur Ausstellung in der Villa Hügel Essen vom 16.8.1997 – 16.11.1997. Lingen (1997)

FELDHAUS, REINHILD: Geburt und Tod in Künstlerinnen-Viten der Moderne. Zur Rezeption von Paula Modersohn-Becker, Frida Kahlo und Eva Hesse. In: Kathrin Hoffmann-Curtius und Silke Wenk (Hrsg.): Mythen von Autorenschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert. Marburg (1997)

FELIX, JÜRGEN (HRSG.): Unter die Haut. Signaturen des Selbst im Kino des Körpers, Reihe: Filmstudien Bd. 3, Hrsg.: Thomas Koebner, St. Augustin (1998)

FISCHER, THERESE Bewußtseinsdarstellung im Werk von James Joyce. Frankfurt am Main (1973)

FLIEDL, ILSEBILL BARTA UND GEISSMAR, CHRISTOPH (Hrsg.): Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst. Katalog zur Ausstellung in der graphischen Sammlung Albertina. Wien (1992)

FLOREY, ERNST: Geist oder Automat: Spekulationen über das fühlende Gehirn. In: Kunstforum International. Bd. 126, März-Juni. Hrsg.: Dieter Bechtloff. Ruppichterorth (1994), S. 92-103

FOUCAULT, MICHEL: Andere Räume. In: Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Leipzig 1990

FOLKWANG MUSEUM (Hrsg.): Katastrophen und Desaster. Das Jahrhundert am Ende. Katalog zur Ausstellung im Folkwang Museum vom 13.2. – 2.4.2000. Essen (2000)

FRANCK, GEORG: Die temporale Wirklichkeit der Gefühle. In: Kunstforum International. Bd. 126, März-Juni. Hrsg.: Dieter Bechtloff. Ruppichterorth (1994), S. 127-138

FRAUEN IN DER KUNST, ARBEITSGRUPPE Künstlerinnen international 1877-1977. Katalog zur Ausstellung im Schloß Charlottenburg (keine genaueren Daten angegeben) Berlin (1977)

FREUD, S.: Abriß der Psychoanalyse (1938). Hier: Frankfurt/Main 1972.

FRIEDEMANN, KÄTE: Die Rolle des Erzählers in der Epik. Darmstadt (1969)

FRIEDRICH, HUGO: Die Struktur der modernen Lyrik. Reinbek bei Hamburg (1956)

FRITSCH, SIBYLLE: Kein feminines Feigenblatt. In: Profil 11. Wien (1980), S. 70f

FUCHS, RUDI: An der Grenze. Maria Lassnig. In: Noema art journal. Mai / Juni. Eugendorf (1999), S. 34-43

FUCHS, RAINER: Exhibition. Katalog zur Ausstellung im 20er Haus vom 30.9.1994 – 27.11.1994. Wien (1994), S. 22-25 u. 144

FUCHS, RUDI: Die Farben haben etwas Beunruhigendes. In: Stedelijk Museum Amsterdam (Hrsg.): Maria Lassnig. Bilder Schilderijen Paintings. Katalog zur Ausstellung

im Stedelijk Museum Amsterdam, in der Galerie Wien sowie in St. Petri Lübeck.
Amsterdam (1994), S. 6

FUNK, JULIKA UND BRÜCK, CORNELIA: Fremdkörper: Körper-Konzepte. Ein Vorwort. In: Diess. (Hrsg.): Körper-Konzepte. Reihe Literatur und Anthropologie. Im Auftrag des Sonderforschungsbereichs 511 hrsg. v. Gerhart von Graevenitz, Bd. 5. Tübingen (1999), S. 7 – 17

FUNKE, RAINER: Cyberspace versus Homunkulus? Beginnt das Problem im Virtuellen? Vortragsscript anlässlich der Tagung "Virtualität contra Realität?". 16. Designwissenschaftliches Kolloquium an der Burg Giebichenstein-Hochschule für Kunst und Design Halle/Saale vom 19.10.95 bis 21.10.95, o. P.

GARCIA, AURORA: Daniel Canogar. In: Zweite, Armin; Krystof, Doris; Spieler, Reinhard (Hrsg.): Ich ist etwas Anderes. Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts. Katalog zur Ausstellung in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf: 19.2. - 18.6.2000. Köln (2000), S. 288-291

GEBAUER, GUNTER: Ausdruck und Einbildung. Zur symbolischen Funktion des Körpers. In Kamper, Dietmar und Wulf, Christoph (Hrsg.): Die Wiederkehr des Körpers. Frankfurt am Main (1982), S. 313-329

GEHLEN, ARNOLD: Zeit-Bilder: Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei. Frankfurt am Main (1960)

GEIGENMÜLLER, HANS: Unbewußte Ängste bei der Kunstinterpretation. In: fragmente. schriftenreihe zur psychoanalyse. gegen-bilder über kunst und kreativität. Hrsg: Wissenschaftliches Zentrum II für Psychoanalyse, Psychotherapie und psychozoiale Forschung (WZII) der Gesamthochschule Kassel. Nr.50/21. September (1986)

GEISLER, LINUS S.: Das Verschwinden des Leibes. In: Universitas, Nr. 598, Stuttgart 1996, 51. Jahrgang, S. 386 - 397. Hier zitiert:
http://www.linus.geisler.de/artikel/9604universitas_leib.html

GEORGEN, THERESA; LINDNER, INES; RADENHAUSEN, SILKE (Hrsg.): Ich bin nicht ich, wenn ich sehe. Dialoge – ästhetische Praxis in Kunst und Wissenschaft von Frauen. Berlin (1991)

GERLACH, PETER: Ein Mensch mit Eigenschaften. Aber welchen? In: Oliver Zybok (Hrsg.): Von Angesicht zu Angesicht. Mimik, Gebärden, Emotionen. Katalog zur Ausstellung im Städtischen Museum Leverkusen Schloß Morsbroich vom 30.9.2000 - 7.1.2001. Leverkusen (2000), S. 10-29

GERLACH, PETER: 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. 77-89

GERLACH, PETER: Si vis me flere. Bilder von Gefühlen. In: Jäger, Ludwig (Hrsg.): Zur historischen Semantik des deutschen Gefühlswortschatzes. Aspekte, Probleme und Beispiele seiner lexikographischen Erfassung. Aachen (1988)

GERLACH, PETER: Zeichenhafte Vermittlung von Innenwelt in konstruktivistischer Kunst. In: Holländer, Hans und Thomsen, Christian W. (Hrsg.): Besichtigung der Moderne: Bildende Kunst, Architektur, Musik, Literatur, Religion, Aspekte und Perspektiven. Köln (1987)

GERLACH, PETER: Konfrontationen. Ernst Wille, Zeichnungen und Bilder 1930 - 1986. Katalog zur Ausstellung in Waldbröl. Köln (1986)

GOETHEINSTITUT BUDAPEST: http://www.goethe.de/ms/bud/ausst/de_a9.htm

GOODROW, G. A.: Ego Alter Ego. Das Selbstportrait in der Fotografie der Gegenwart. Katalog zur Ausstellung des Nassauischen Kunstvereins vom 29.8. – 10.10.1999 Wiesbaden (1999)

GORSEN, PETER: 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, Frankfurt am Main 15.4.1999, S. 51

GORSEN, PETER: Vom Zwangs- zum Wunschkörper. In: Karin Wilhelm (Hrsg.): Kunst als Revolte? Von der Fähigkeit der Künste, Nein zu sagen. Frankfurt am Main (1996)

GORSEN, PETER: Körperfluchtphänomene in der Kunst des 20. Jahrhunderts. In: 8. Österreichischer Kunsthistorikertag der Donau-Universität vom 26.-29.10.1995. Vergangenheit in der Gegenwart – Gegenwart in der Kunstgeschichte? Krems / Stein (1995), S. 108-114

GORSEN, PETER: Die Kunst der guten und schlechten Gefühle. In: Kunstforum International. Bd. 89. Hrsg.: Dieter Bechtloff. Ruppichterorth (1987), S. 186-191

GORSEN, PETER: Die Kunst der guten und schlechten Gefühle. Ausflug in die Werkstatt einer Malerin. In: Drechsler, Wolfgang: Maria Lassnig. Katalog zur Ausstellung im Museum moderner Kunst und Museum des 20. Jahrhunderts Wien, im Kunstmuseum Düsseldorf, in der Kunsthalle Nürnberg und in der Kärntner Landesgalerie Klagenfurt (ohne weitere Daten). Klagenfurt (1985), S. 137 - 149

GORSEN, PETER: Frauen in der Kunst. In: Nabakowski, Gisling; Sander, Helke und Gorsen, Peter (Hrsg.): Frauen in der Kunst. Bd. 2. Frankfurt am Main (1980)

GORSEN, PETER: Kunst und Krankheit. Metamorphosen der ästhetischen Einbildungskraft, F.a.M. (1980)

GORSEN, PETER: Maria Lassnig zu ihren Selbstportraits. Vorabauszug aus ‚Frauen in der Kunst‘. O. O., o. J.

GOSZTONYI, ALEXANDER: Der Mensch in der modernen Malerei. München (1970)

GRAEVENITZ, ANTJE VON: Paarungsstrategien von Maria Lassnig. In: Der Bürgermeister der Stadt Siegen/ FB4/ Kultur und das Museum für Gegenwartskunst Siegen (Hrsg.): Maria Lassnig. Körperporträts. Rubenspreis der Stadt Siegen 2002. Katalog anlässlich der Rubenspreisverleihung an Maria Lassnig und der Ausstellung im Museum für Gegenwartskunst Siegen vom 23.6.2002 – 1.9.2002, S. 61 - 67

GROSENICK, UTA (Hrsg.): Women Artists. Künstlerinnen im 20. und 21. Jahrhundert. Köln (2001).

GRÜTZMACHER, CURT: Manierismus - ein europäischer Stil. Nachwort zum Buch von Gustav René Hocke: Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur. Erstausgabe 1957 bzw 1959. Hier zitiert die durchgesehene und erweiterte Ausgabe. Hrsg.: Curt Grützmacher. Reinbek (1987)

GÜTERSLOH, ALBERT PARIS: Rede auf Maria Lassnig. In: Breicha, Otto und Fritsch, Gerhard (Hrsg.): Aufforderung zum Mißtrauen. Literatur, Bildende Kunst, Musik in Österreich seit 1945. Salzburg / Wien (1967), S. 116-117

HAAS, STEFAN: Vom Ende des Körpers in den Datennetzen. Dekonstruktion eines Postmodernen Mythos. In: Wischermann, Clemens und Haas, Stefan (Hrsg.): Körper mit Geschichte. Der menschliche Körper als Ort der Selbst- und Weltdeutung. Reihe: Studien zur Geschichte des Alltags. Hrsg.: Hans J. Teuteberg, Peter Borscheid und Clemens Wischermann, Bd. 17. Stuttgart (2000), S. 85-108

HABICHT, WERNER UND LANGE, WOLF DIETER: Der Literatur Brockhaus. Grundlegend überarbeitete und erweiterte Taschenbuchausgabe in 8 Bänden. Mannheim / Leipzig / Wien / Zürich (1995)

HEAGELE, ANJA: Erst Musik, dann das Messer. In: Der Spiegel. Nr. 5, 29.1.2001. Hamburg (2001), S. 62

HAENLEIN, CARL: Unveröffentlichtes Briefmanuskript. Zwei Briefe an Maria Lassnig. Erscheint demnächst im Jahrbuch der Bayerischen Akademie der Schönen Künste Nr. 16, Schafflach (2002).

HAENLEIN, CARL: An Maria Lassnig - Drei Briefe. In: ders. (Hrsg.): Maria Lassnig. Bilder 1989 – 2001. Kunstpreis der Nord/LB 2002. Katalog zur Ausstellung in der Kestner Gesellschaft vom 8.12.2001 – 3.2.2002. Hannover (2001), S. 5-8

HÄRTEL, INSA: Verkündung beunruhigender Wahrheiten. Maria Lassnigs Selbstporträt als Prophet (1967). In: Der Bürgermeister der Stadt Siegen/ FB4/ Kultur und das Museum für Gegenwartskunst Siegen (Hrsg.): Maria Lassnig. Körperporträts. Rubenspreis der Stadt Siegen 2002. Katalog anlässlich der Rubenspreisverleihung an Maria Lassnig und der Ausstellung im Museum für Gegenwartskunst Siegen vom 23.6.2002 – 1.9.2002, S. 47-53

HAFELDER, GÜNTER: http://www.nathal.ch/ger/rz7395.htm#rz7395_4

HALDER, JOHANNES: Maria Lassnig. Zeichnungen, Aquarelle, Gouachen 1949-1982. In: Das Kunstwerk 36. H 1. Stuttgart / Berlin / Köln / Mainz (1983).

HAMBURGER, KÄTE: Die Logik der Dichtung. Stark veränderte 2. Auflage. Stuttgart (1968), S. 74-78

HARRASSER, KARIN: Drei Randtexte.

http://www.sinn-haft.action.at/nr7_dinner_for_cyborgs/harrasser_3_randtexte_nr7.html

HARTL, LYDIA ANDREA: Menschenbilder und die Bilder vom Menschen. Betrachtungen zur Frage nach dem Menschenbild in der Kunst der Gegenwart. In: Oerter, Rolf (Hrsg.): Menschenbilder in der modernen Gesellschaft. Konzeptionen des Menschen in

Wissenschaft, Bildung, Kunst, Wirtschaft und Politik. Reihe: Der Mensch als soziales und personales Wesen. Bd. 15. Stuttgart (1999), S. 159-177.

HARTWIG, HELMUT: Die Grausamkeit der Bilder. Horror und Faszination in alten und neuen Medien. Weinheim und Berlin (1986)

HARTWIG, HELMUT: Dehnen, Zerstückeln, Ummontieren. Organlose Körper in der neuen Malerei. In: Kunst und Unterricht, Zeitschrift für Kunstpädagogik, 93 (1985), S. 39ff

HAUSENSTEIN, WILHELM: Vom Künstler und seiner Seele. Vier Vorträge gehalten in der Akademie für Jedermann in Mannheim. Heidelberg (1914)

HEIDT, ERHARD U.: Körper und Kultur: Die gesellschaftliche Konstruktion des menschlichen Körpers. In: Herzog, Hans-Michael (Hrsg.): The Body, Le Corps. Zeitgenössische Kunst aus Kanada. Katalog zur Ausstellung in der Kunsthalle Bielefeld vom 28.8.1994 – 16.10.1994, im Haus am Waldsee in Berlin vom 29.10. 1994 – 11.12.1994 und im Frankfurter Kunstverein vom 17.12.1994–22.1.1995. Passau (1994), S. 110 – 129

HEIDT HELLER, RENATE: Unter der Haut. Under the skin. Katalog zur Ausstellung der Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum im Zentrum Internationaler Skulptur. Ostfildern-Ruit (2001)

HEISSENBERGER, ANGELA: Die Hungerkünstlerin. In: Anschläge. Mai. Wien (1999), S. 40-42

HELFENSTEIN, JOSEF: Umschreibung der äußersten Grenze. In: Hanne Weskott (1995), S. 132 - 137

HELLMANN, WINFRIED: Objektivität, Subjektivität und Erzählkunst. Zur Romantheorie Friedrich Spielhagens. In: Ziegler, Klaus (Hrsg.): Wesen und Wirklichkeit des Menschen. Festschrift f. Helmut Plessner. Göttingen (1957), S. 340-397

HERSCH, JEANNE: Fragwürdigkeit der Introspektion. In: Wagner-Simon, Therese und Benedetti, Gaetano (Hrsg.): Sich selbst erkennen. Göttingen (1982), S. 250-254

HERSHMAN, LYNN: Romantisierung des Antikörpers. Gier und Begehren im (Cyber)space. Hrsg.: Armin Zweite, Doris Krystof, Reinhard Spieler: Ich ist etwas Anderes. Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts. Katalog zur Ausstellung in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf vom 19.2. - 18.6.2000. Köln (2000), S. 60-64

HERZOG, HANS MICHAEL: Böhmische Onkelz - die Brüder Dinos und Jake Chapman. In: Gerhard Finck (Hrsg.): Katastrophen und Desaster. Das Jahrhundert am Ende. Katalog zur Ausstellung im Museum Folkwang Essen vom 13.2. – 9.4.2000. Bottrop (2000). S. 22-29

HERZOG, HANS-MICHAEL: The Body, Le Corps. In: Ders. (Hrsg.): The Body, Le Corps. Zeitgenössische Kunst aus Kanada. Katalog zur Ausstellung in der Kunsthalle Bielefeld vom 28.8.1994 – 16.10.1994, im Haus am Waldsee in Berlin vom 29.10.1994– 11.12.1994 und im Frankfurter Kunstverein vom 17.12.1994 – 22.1.1995. Passau (1994), S. 6-15

HESS, VOLKER: Des Menschen ‚heiliges Organ‘. Der Einfluß der Romantik auf das physiologische Verständnis des Herzens. In: fundiert. Das Wissenschaftsmagazin der Freien Universität Berlin. (2000). <http://www.elfenbeinturm.net/archiv/2000/ges3.html>

HILGER, ERNST GALERIE: 4 x 4 Positionen. Österreichische Kunst nach 1945. Broschüre zur Sonderschau des Düsseldorfer Kunstmarktes vom 14.- 18.4.1999. Wien / Paris (1999)

HOCKE, GUSTAV RENÉ: Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur. Reinbek bei Hamburg (1957). Hier zitiert nach der durchgesehenen und erweiterten Ausgabe, Hrsg. Curt Grützmacher, Reinbek bei Hamburg (1987)

HOCKE, GUSTAV RENÉ: Malerei der Gegenwart. Der Neo-Manierismus. Vom Surrealismus zur Meditation. Wiesbaden und München (1975)

HOFFMANN-CURTIS, Kathrin und Wenk, Silke: Mythen von Autorenschaft und Weiblichkeit. Tübingen (1996)

HOFMANN, WERNER: Eva und die Zukunft. Das Bild der Frau seit der Französischen Revolution. Katalog zur Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle vom 11.7.1986 – 14.9.1986. München (1986)

HOHL, REINHOLD: Paul Klees Zwischenreich. In: Wagner-Simon, Therese und Benedetti, Gaetano (Hrsg.): Sich selbst erkennen. Göttingen (1982), S. 142-153

HÖHNISCH, ERIKA: Das Gefangene Ich. Studien zum inneren Monolog in modernen französischen Romanen. Beiträge zur neuen Literaturgeschichte. Dritte Folge. Bd. 3. Heidelberg (1967)

HORNY, HENRIETTE: Es ist mir nie um Stil gegangen. Maria Lassnig ist an der Weltspitze der Kunst angelangt, wie die Schau im 20er Haus zeigt. In: Kurier. Unabhängige Tageszeitung für Österreich. Wien, 26.3.1999

HUBER-LANG, WOLFGANG: Für immer jung. In: Format 12/99. o. O. (1999), S. 150f

HÜLSEWIG, JUTTA: Innenschau: Zum Selbstbildnis von Maria Lassnig. In: Peters, Hans Albert und Skreiner, Wilfried (Hrsg.): Maria Lassnig. Zeichnungen Aquarelle Gouachen 1949-1982. Katalog zur Ausstellung im Mannheimer Kunstverein vom 24.10.-21.11.1982, dem Kunstverein Hannover vom 10.4. - 12.5.1983, im Kunstverein München 18.5. - 26.6.1983, im Kunstmuseum Düsseldorf Kunstpalastr im Ehrenhof 7.7. - 21.8.1983 sowie in der neuen Galerie am Landesmuseum Joanneum Graz vom 19.1. -27.2.1984. Düsseldorf (1982)

HUNTER, SAM: Francis Bacon. Die Anatomie des Grauens. In: Haus der Kunst München (Hrsg.): Francis Bacon. Katalog zur Ausstellung vom 1.11.1996- 26.1.1997. Ostfildern-Ruit (1997). S. 245-248

INGARDEN, ROMAN: Das literarische Kunstwerk. 2. verbesserte und erweiterte Auflage. Tübingen (1960)

JAPPE, ELISABETH: Performance-Ritual-Prozeß: Handbuch der Aktionskunst in Europa. München/New York (1993), S. 25

JAUB, HANS ROBERT: 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)

JENSEN, MARCUS: Red Rain. Frankfurt am Main (1999)

JONAS, REINHARD: <http://www.sfb511.uni-konstanz.de/publikationen/menschliche.html>

JUNG, C. G.: Gesammelte Werke Band 15. Über das Phänomen des Geistes in Kunst und Wissenschaft, § 202, Olten (1971)

JUNG, C. G.: Über das Phänomen des Geistes in Kunst und Wissenschaft (1932) Hier zitiert aus ders.: Gesammelte Werke Band 15, § 202, Olten (1971)

JUNG, C. G.: Theoretische Überlegungen zum Wesen des Psychischen. Von den Wurzeln des Bewußtseins. Band 8, Zürich (1954)

JUNG, C. G.: Zur Psychologie des Kind-Archetypus. In C.G. Jung, K Kerényi: Die göttliche Kunst. Amsterdam/ Leipzig (1940)

KAHLER, ERICH: Die Verinnerung des Erzählens. In: Die Neue Rundschau Nr. 70. Frankfurt am Main (1959), S. 1-54 und 177-220.

KAHLER, ERICH: Die Verinnerlichung des Erzählens. In: Die Neue Rundschau Nr. 68. Frankfurt am Main (1957), S. 501-546

KAMPER, DIETMAR: Bildkörper X Körperbilder. In: Funk, Julika und Brück, Cornelia (Hrsg.): Körper-Konzepte. Reihe Literatur und Anthropologie. Im Auftrag des Sonderforschungsbereichs 511 hrsg. v. Gerhart von Graevenitz, Bd. 5. Tübingen (1999), S. 19-24

KAMPER, DIETMAR: Die Entfernung der Körper. Ein Menetekel. Kunstforum International. Bd. 133, Februar-April. Hrsg.: Dieter Bechtloff. Ruppichteroth (1996), S. 150-152

KAMPER, DIETMAR UND WULF, CHRISTOPH (Hrsg.): Die Wiederkehr des Körpers. Frankfurt am Main (1982)

KAMPER, DIETMAR: Das Phantasma vom ganzen und vom zerstückelten Körper. In: Kamper, Dietmar und Wulf, Christoph (Hrsg.): Die Wiederkehr des Körpers. Frankfurt am Main (1982), S. 125-136.

KAMPER, DIETMAR UND WULF, CHRISTOPH: Die Parabel der Wiederkehr. In: Kamper, Dietmar und Wulf, Christoph (Hrsg.): Die Wiederkehr des Körpers. Frankfurt am Main (1982), S. 9-21

KANDINSKY, WASSILY: Über die Formfrage. In: Der blaue Reiter. München (1912)

KANDINSKY, WASSILY: Über das Geistige in der Kunst. München (1912). Hier zitiert die 6. Auflage. Mit einer Einführung von Max Bill. Bern / Bümpliz (1959)

KAPELLNER, RUDOLF: Bewußtsein und Floaten.
http://www.jueta.ch/de_ch_at/bewusstsein.html

KAYSER, WOLFGANG: Wer erzählt den Roman? In: Die neue Rundschau Nr. 68. Frankfurt am Main (1957), S. 444-459

KELLERMANN, KERSTIN: Maria Lassnig. Wolken umzäunen - Wirklichkeit anstoßen. Die schaffensfreudige Malerin Maria Lassnig zeigt Werke der letzten 15 Jahre im Wiener 20er Haus. In: Volksstimme, Wien 1.4.1999

KEMP, CORNELIA: Unter die Haut. Blicke in das Innere des menschlichen Körpers. http://www.beck.de/lsw/Zeitschriften/Leseproben/kt_lp_8.htm vom (6.2.2002)

KEMPAS, THOMAS, SALZMANN, SIEGFRIED UND SELLO, KATRIN: Zu dieser Ausstellung. In: Kunstverein Hannover (Hrsg.): Spiegelbilder. Katalog zur Ausstellung im Kunstverein Hannover vom 9.5.1982–30.6.1982, im Wilhelm-Lehmbruck-Museum der Stadt Duisburg vom 11.7.1982–25.8.1982 und im Haus am Waldsee Berlin vom 10.9.1982–24.12.1982. Hannover (1982), S. 9-11

KEMPAS, THOMAS: Der Künstler und sein Spiegel-Selbst. Splittrige Angaben und Spekulationen. In: Kunstverein Hannover (Hrsg.): Spiegelbilder. Katalog zur Ausstellung im Kunstverein Hannover vom 9.5.1982–30.6.1982, im Wilhelm-Lehmbruck-Museum der Stadt Duisburg vom 11.7.1982–25.8.1982 und im Haus am Waldsee Berlin vom 10.9.1982–24.12.1982. Hannover (1982), S. 45-49

KEPES, GYORGY: Language of vision. Chicago (1944), hier zitiert nach der deutsche Erstausgabe. Sprache des Sehens. Neue Bauhausbücher. Neue Folge der von Walter Gropius und Laszlo Moholy-Nagy begründeten Bauhausbücher. Hrsg.: Hans M. Wingler. Mainz/Berlin (1971)

KIEFER, BERND: Allegorien des Körpers. Bacon, Mapplethorpe und die Vor-Bilder der Postmoderne. In: Jürgen Felix (Hrsg.): Unter die Haut. Signaturen des Selbst im Kino der Körper. St. Augustin (1998)

KIEFER, ERICH: Emotionen. In: Kunstforum International. Bd. 126, März-Juni. Hrsg.: Dieter Bechtloff. Ruppichteroth (1994), S. 185-205

KIRCHNER, THOMAS: L'expression des passions. Mainz (1991)

KLAGES, LUDWIG: Ausdrucksbewegung und Gestaltungskraft. Leipzig (1913). Hier zitiert nach der 3. und 4. Auflage (1923)

KLEIN, GABRIELE: Der menschliche Körper löst sich auf – und wird doch kultisch gepflegt. In: Die Zeit vom 26.10.00. Nr. 44, Hamburg (2000), S. 40

KLEINSPEHN, THOMAS: Der Flüchtige Blick. Sehen und Identität in der Kultur der Neuzeit. Reinbek (1989)

KLUXEN, W.: Analogie. In: Joachim Ritter: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Band 1. Darmstadt (1971), S. 222

KOCH, GERTRAUD: Die Konzeption des Körpers in der Informatik. In: Funk, Julika und Brück, Cornelia (Hrsg.): Körper-Konzepte. Reihe Literatur und Anthropologie. Im Auftrag des Sonderforschungsbereichs 511 hrsg. v. Gerhart von Graevenitz, Bd. 5. Tübingen (1999), S. 145-164

KÖNCHES, BARBARA: [http://on1.zkm.de/zkm/discuss/msgReader\\$1076](http://on1.zkm.de/zkm/discuss/msgReader$1076)

KÖNIG, KASPAR (Hrsg.): Der zerbrochene Spiegel. Positionen zur Malerei. Katalog zur Ausstellung im Museumsquartier / Messepalast und Kunsthalle Wien vom 26.5.1993 – 25.6.1993 und in den Deichtorhallen Hamburg vom 14.10.93 – 2.1.1994. Wien (1993)

KÖNIG, KASPAR UND SCHLEBRÜGGE, JOHANNES (Hrsg.): Maria Lassnig. Kunstfiguren. Reihe Künstlerbücher, anlässlich des Österreich-Schwerpunktes zur Frankfurter Buchmesse. Stuttgart (1995)

KOLDEWEIG, JOS: Hieronymus Bosch. Das Gesamtwerk. Katalog zur Ausstellung im Museum Boijmans Van Beuningen Rotterdam vom 1.9.2001 – 11.11.2001. Rotterdam (2001)

KOOCK, ULRICH: Malen mit geschlossenen Augen. In: Neuer Berliner Kunstverein, Berliner Künstlerprogramm des DAAD, 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)

KRIS, ERNST UND KURZ, OTTO: Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch (1934) Neue Folge Bd. 34, (1980)

KROB, GABRIELE: Die Seele: Gefängnis des Körpers. Rezension Michel Foucault: Surveiller et punir. Naissance de la prison. Gallimard. Paris 1975, 318 S. In: Kamper, W. und Ritter V. (Hrsg.): Zur Geschichte des Körpers. Reihe Hanser Perspektiven der Anthropologie. München/Wien (1976), S. 207-210

KRUMPL, DORIS: Wattestäbchen für das Frauenbild. In: Der Standard. o. O. 16./17.5.1998

KRUNTORAD, PAUL: Eine Retrospektive im 20er Haus des Museums moderner Kunst, Stiftung Ludwig in Wien. In: Alles für Wien. Wien, 28.3.1999

KRYSTOF, DORIS: Wegen Umbau geöffnet. Einige Bemerkungen zur Architektur des Subjektgehäuses. In: Zweite, Arnim; Krystof, Doris; Spieler, Reinhard (Hrsg.): Ich ist etwas Anderes. Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts. Katalog zur Ausstellung in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf vom 19.2. - 18.6.2000. Köln (2000), S. 80-87

KRYSTOF, DORIS: John Armleder. In: Zweite, Arnim; Krystof, Doris; Spieler, Reinhard (Hrsg.): Ich ist etwas Anderes. Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts. Katalog zur Ausstellung in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf vom 19.2.-18.6.2000. Köln (2000), S. 88-89

KRYSTOF, DORIS: Hannah Wilke. In: Zweite, Arnim; Krystof, Doris; Spieler, Reinhard: Ich ist etwas Anderes. Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts. Katalog zur Ausstellung in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf vom 19.2. - 18.6.2000. Köln (2000), S. 128-133

KUNI, VERENA: Metamorphosen im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit. In: Lammert, Angela (Hrsg.): Raum und Körper in den Künsten der Nachkriegszeit. Publikation zum Symposium vom 30.10.1997 bis 1.11.1997 anlässlich der Ausstellung „Germaine Richier“ in der Akademie der Künste vom 7.9.1997 bis 2.11.1997. Amsterdam/Dresden (1997). S. 201 – 217

KUNZ, MARTIN: Vorwort. 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. 7 - 8

KUNZ, MARTIN: 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. (Keine genaueren Daten angegeben) Klagenfurt (1989), S. 17 - 23

LABAK, RUTH: Zur Malerei von Maria Lassnig. Diplom-Arbeit, Hochschule für angewandte Kunst. Wien (1979)

LANDESMUSEUM FÜR TECHNIK UND ARBEIT in Mannheim und **INSTITUT FÜR PLASTINATION** Heidelberg (Hrsg.): Körperwelten. Einblicke in den menschlichen Körper. Katalog zur Ausstellung vom 30.10.1997 - 1.2.1998. Mannheim (1997)

LAHR, CHRISTIN: BlindText. In: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hrsg.): Erzeugte Realitäten II. Der Körper und der Computer. Sterlac Orlan Louis Bec. Katalog zur Ausstellung im RealismusStudio der neuen Gesellschaft für Bildende Kunst vom 22.10.1994 – 27.11.1994. Berlin (1994), S. 6 - 10

LANDSCHEID, ULF: Wittgenstein - Theorie und Tatsachen. Wittgensteins sprachanalytische Methode und die Lösung der Leib-Seele-Probleme. Freiburg im Breisgau (2000)

LANKHEIT, K.: Die Frühromantik und die Grundlagen der ‚gegenstandslosen‘ Malerei. In: Neue Heidelberger Jahrbücher, N. F., 1951, S. 55-90

LASSNIG, MARIA: Die Feder ist die Schwester des Pinsels. Tagebücher 1943-1997. Köln (2000)

LASSNIG, MARIA: Aquarelle. Katalog zur Ausstellung in der Kärntner Landesgalerie Klagenfurt, in der graphischen Sammlung Albertina Wien sowie den Salzburger Landessammlungen Rupertinum Salzburg. (Keine genaueren Daten angegeben) Klagenfurt (1988)

LASSNIG, MARIA: Chairs. In: Breicha, Otto und Urbach, Reinhard (Hrsg.): Österreich zum Beispiel. Literatur, bildende Kunst, Film und Musik seit 1968. Salzburg / Wien (1982), S. 287

LASSNIG, MARIA: The Murdering of Maria Lassnig, NY. In: Die Drossel. Katastrophen Vermessung. Nr. 13. Januar. Berlin (1975)

LASSNIG, MARIA: Chancen des Kreativen. In: Breicha, Otto und Fritsch, Gerhard (Hrsg.): Protokolle 68. Wiener Jahresschrift für Literatur, Bildende Kunst und Musik. Wien / München (1968), S. 130-135

LEADER, DARIAN: Marc Quinn. Faltblatt zur Ausstellung im Kunstverein Hannover vom 27.6.1999 – 22.8.1999. Hrsg.: Kunstverein Hannover. Hannover (1999)

LEEKER, MARTINA: Vom Geist der Maschinen. Für eine Kulturgeschichte der technologischen Manipulation des Körpers. In: Kunstforum International. Bd. 133, Februar-April. Hrsg.: Dieter Bechtloff. Ruppichteroth (1996), S. 130-138

LENK, ELISABETH: Die sich selbst verdoppelnde Frau. In: Ästhetik und Kommunikation. Heft 25. Berlin (1976), S. 84-87

LESKE, MARION: Biss ins Bein. Konsequente Selbsterforschung: Maria Lassnig. In: Kunstzeitung, Nr. 68. April, Regensburg (2002)

LEUNER, BARBARA: Psychoanalyse und Kunst. Die Instanzen des Inneren. Köln (1976)

LEUNER, BARBARA: Emotion und Abstraktion in der Kunst. Köln (1967)

LIPPARD, LUCY: From the Center. Feminist Essays on Women's Art. New York (1976)

LIPPARD, LUCY: Warum separierte Frauenkunst. Einführung zum Katalog der Ausstellung Magna Feminismus in der Galerie nächst St. Stephan, Hrsg. von Valie Export. Wien (1975)

LIPPE, RUDOLF ZUR: Am eigenen Leibe. In: Kamper, Dietmar und Wulf, Christoph (Hrsg.): Die Wiederkehr des Körpers. Frankfurt am Main (1982), S. 25-39

LÖSEL, ANJA: Wut, Witz und Widerstand. Die österreichische Malerin Maria Lassnig zeigt in Hannover ihr grandioses Spätwerk. Stern 50/2001, Hamburg (2001)

LÖSEL, ANJA: Malen – ein Liebesbeweis an die Welt. In: art. Das Kunstmagazin. H1, Oktober. Hamburg (1979), S. 118-119

LOUIS, ELEONORA: Der beredte Leib. Bilder aus der Sammlung Lavater. In: Ilsebill Barta Fliedl und Christoph Geissmar (Hrsg.): Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst. Salzburg/ Wien (1992)

LÜBBE, HERMANN: Bewußtsein in Geschichten. Studien zur Phänomenologie der Subjektivität. Mach, Husserl, Schapp, Wittgenstein. Rombach Hochschul Paperback Band 37. Red. Gerd-Klaus Kaltenbrunner. Freiburg im Breisgau (1972)

LÜTGE, MICHAEL: <http://homepage.ruhr-uni-bochum.de/Michael.Luetge/reich.htm>

MANGENELLI, GIORGIO: Pontormos 'Buch'. In: Jacopo da Pontormo: Il libro mio. Aufzeichnungen 1554-1556. Bearbeitet und kommentiert von Salvatore S. Nigro. Mit einem Vorwort von Giorgio Manganelli. München (1988)

MANZONI, PIERO: For the Discovery of a Zone of Images (1957). In: Kristine Stiles und Peter Selz (Hrsg.): Theories and Documents of Contemporary Art. University of California Press, Berkeley (1996)

MARIJNISSEN, ROGER H.: Bosch. Köln (2002)

MARSCHALL, BRIGITTE: Maria Lassnig: Malerin ihrer selbst. In: Vernissage. Jg. 5, Nr. 1, Februar. Wien (1985), S. 4-5

MARSCHALL, WERNER: Maria Lassnig. In: Tendenzen 26, Nr. 152. Köln (1985), S. 22-26.

MASSON, ANDRE: Eine Kunst des Wesentlichen (gesammelte Schriften aus den Jahren 1956-1959), Wiesbaden (1961)

MATT, PETER VON: Der Monolog. In: Keller, Werner (Hrsg.): Beiträge zur Poetik des Dramas. Darmstadt (1976), S. 71-90

MAYER, RUTH: Selbsterkenntnis – Körperfühlen. Medizin, Philosophie und die amerikanische Renaissance. München (1977)

MELCHART, ERWIN: Museum des 20. Jahrhunderts: Große Ausstellung zum 80. Geburtstag von Maria Lassnig. Wer ist diese junge Malerin? In: Neue Kronen Zeitung vom 26.3.1999, Wien (1999)

MERLEAU-PONTY, MAURICE: Phénoménologie de la perception. Paris (1945)

MEIKEN, GÜNTER: Die Sterne zählt man nicht. Panorama der Künste am Rhein. In: Zweite, Arnim; Krystof, Doris; Spieler, Reinhard (Hrsg.): Ich ist etwas Anderes. Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts. Katalog zur Ausstellung in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf vom 19.2. - 18.6.2000. Köln (2000), S. 10-21

MEYER, FRANZ: Introspektion und bildende Kunst. In: Wagner-Simon, Therese und Benedetti, Gaetano (Hrsg.): Sich selbst erkennen. Göttingen (1982), S. 131-141

MEYER, WERNER (Hrsg.): Robert Schad. Körper-denken. Katalog zur Ausstellung in der Städtischen Galerie Göppingen vom 10.5.1998– 16.6.1998 und im Muzeum Sztuki Łódź im April/Mai 1999. Göppingen (1999)

MITTRINGER, MARKUS: Das Wiener 20er Haus ehrt Maria Lassnig mit einer Retrospektive. Empfindung als Widerstand. In: Der Standard vom 26.3.1999, Wien (1999)

MONTAGU, JENNIFER: The Expressions of the Passions. The origin and influence of Charles Le Brun's Conférence sur l'expression générale et particulière. New Haven / London (1994)

MONTAIGNE, MICHEL DE: Essais. Bordeaux (1519), hier zitiert aus ders.: Die Essais. Auszüge. Mit einer Einleitung von Arthur Franz. Sammlung Dieterich, Bd. 137, Leipzig. 2. Auflage (1953)

MÜLLER, DOROTHEE: Pinsels Abenteuer. Arbeiten der Malerin Maria Lassnig in einer Wiener Ausstellung. In: Süddeutsche Zeitung, Nr. 87, vom 16.4.1999, München (1999)

MURKEN, CHRISTA: Maria Lassnig. Ihr Leben und ihr malerisches Werk. Ihre kunstgeschichtliche Stellung in der Malerei des 20. Jahrhunderts. Herzogenrath (1990)

MURKEN, CHRISTA UND AXEL (Hrsg.): Melancholie und Eros in der Kunst der Gegenwart. Katalog zur Ausstellung in der Kunsthalle im Haus der Jugend Barmen vom 15.3. - 26.4.1998. Köln (1998)

MURKEN-ALTROGGE, CHRISTA UND HINRICH, AXEL: Der Körper als Konflikt und Metapher. Zur Malerei Maria Lassnigs. In: Kunst und Antiquitäten 13. H 5. München (1989)

- MURKEN-ALTROGGE, CHRISTA:** Zwischen Askese und Sinnlichkeit. In: Die Kunst. 1987/2. 99. Jg. H 9. München (1987), S. 726-730.
- MURKEN-ALTROGGE, CHRISTA:** Die Frau ohne Eigenschaften. In: Pan. H 9. München (1987), S. 56-60.
- NABAKOWSKI, GISLIND:** Was ist anders? Ist was anders? Andere Avantgarde. Katalog zur Ausstellung im Bruckner-Haus (keine genaueren Daten angegeben). Linz (1983), S. 15-21
- NAUMAN, BRUCE:** Körperdruck. Body Pressure. In: Zweite, Armin; Krystof, Doris; Spieler, Reinhard (Hrsg.): Ich ist etwas Anderes. Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts. Katalog zur Ausstellung in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf: 19.2.-18.6.2000. Köln (2000), S. 94
- NEUER KUNSTVEREIN ASCHAFFENBURG UND JESUITENKIRCHE, GALERIE DER STADT ASCHAFFENBURG** (Hrsg.): Avantgarde in Aschaffenburg. Katalog zur Ausstellung in der Galerie 59. Aschaffenburg (1993)
- NEUMANN, ECKHARD:** Künstlermythen. Eine psychohistorische Studie über Kreativität. F.a.M., New York (1986)
- NEUMANN, ERICH:** Kunst und schöpferisches Unbewusstes. Zürich (1954)
- NEUSE, WERNER:** Geschichte der erlebten Rede und des inneren Monologs in der deutschen Prosa. American University Studies. Series I, Germanic Languages and Literatures Vol. 88. New York / Bern / Frankfurt am Main / Paris (1990)
- NIGRO, SALVATORE S.:** Ecce homo. In: Jacopo da Pontormo: Il libro mio. Aufzeichnungen 1554-1556. Bearbeitet und kommentiert von Salvatore S. Nigro. Mit einem Vorwort von Giorgio Manganelli. München (1988)
- NIMTZ-KÖSTER, RENATE:** Zurück ins Mittelalter. Der Veterinär Martin von Wenzlawowicz über die Empfindungen von Tieren beim Schächten und das Karlsruher Urteil. In: Der Spiegel 4/2000, Hamburg (2002), S. 184
- NISSIOTIS, NIKOS A.:** Introspektion als Gemeinschaftserlebnis. In: Wagner-Simon, Therese und Benedetti, Gaetano (Hrsg.): Sich selbst erkennen. Göttingen (1982), S. 58-72
- OBERHUBER, KONRAD:** Vorwort. In: Fliedl, Ilsebill Barta und Geissmar, Christoph (Hrsg.): Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Körpersprache in der Kunst. Katalog zur Ausstellung in der graphischen Sammlung Albertina. Wien (1992)
- OBERHUBER, KONRAD:** Die Begegnung mit der Außenwelt. Zu den Aquarellen von Maria Lassnig. In: Maria Lassnig: Aquarelle. Katalog zur Ausstellung in der Kärntner Landesgalerie Klagenfurt, in der graphischen Sammlung Albertina Wien sowie den Salzburger Landessammlungen Rupertinum Salzburg. Klagenfurt (1988)
- OBRIST, HANS ULRICH:** Die Gegenwart bewegt sich langsam. In: Maria Lassnig. Die Feder ist die Schwester des Pinsels. Tagebücher 1943-1997. Köln (2000), S. 11 - 16
- OCHMANN, FRANK:** So entsteht das Ich. Reihe Hirnforschung, Teil 1. In: Stern. Nr.25 vom 13.6.2002, Hamburg (2002), S. 68 - 86

ONNASCH, GALERIE REINHARD: Maria Lassnig. Innerhalb und außerhalb der Leinwand. Katalog zur Ausstellung in der Galerie Reinhard Onnasch vom 3.4. - 3.5.1987. Berlin (1987)

ORLAN: ohne Titel. In: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hrsg.): Erzeugte Realitäten II. Der Körper und der Computer. Sterlac Orlan Louis Bec. Katalog zur Ausstellung im RealismusStudio der neuen Gesellschaft für Bildende Kunst vom 22.10.1994–27.11.1994. Berlin (1994)

ORNSTEIN, ROBERT UND THOMPSON, RICHARD F.: Unser Gehirn: das lebendige Labyrinth. Reinbek (1993)

OSTERWOLD, TILMAN: Das Egozentrische in der Kunst. In: Erika Billeter (Hrsg.): L' Autoportrait. Das Selbstportrait im Zeitalter der Fotografie. Lausanne/ Bern 1985, S. 27-33

PAAS, SIGRUN: Maria Lassnig, Abb. 68, Mit einem Tiger schlafen. Text zum Katalogteil im Kapitel Sexualität und Gewalt. In: Werner Hofmann (Hrsg.): Eva und die Zukunft. Das Bild der Frau seit der Französischen Revolution. Katalog zur Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle vom 11.7.1986 - 14.9.1986. München (1986), S. 142

PAAS, SIGRUN: Anton Räderscheidt, Abb.198, Selbstportrait. Text zum Katalogteil im Kapitel Freundinnen. In: Werner Hofmann: Eva und die Zukunft. Das Bild der Frau seit der Französischen Revolution. Katalog zur Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle vom 11.7.1986 - 14.9.1986. München (1986), S. 281

PAAS, SIGRUN: Maria Lassnig, Abb. 374, Setzlinge. Text zum Katalogteil im Kapitel Fron oder Aufbruch. In: Werner Hofmann (Hrsg.): Eva und die Zukunft. Das Bild der Frau seit der Französischen Revolution. Katalog zur Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle vom 11.7.1986 - 14.9.1986. München (1986), S. 435

PAAS, SIGRUN: Und sie sah, daß es gut war: Evas Aufbruch ins dritte Jahrtausend. In: Werner Hofmann (Hrsg.): Eva und die Zukunft. Das Bild der Frau seit der Französischen revolution. Katalog zur Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle vom 11.7.1986 - 14.9.1986. München (1986), S. 33 – 39

PAAS, SIGRUN UND ROGGMANN, BETTINA: Künstlerinnen. In: Werner Hofmann (Hrsg.): Eva und die Zukunft. Das Bild der Frau seit der Französischen revolution. Katalog zur Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle vom 11.7.1986- 14.9.1986. München (1986), S. 303 - 305

PAKESCH, PETER (Hrsg.): Abbild. Recent portraiture and depiction. Wien (2001)

PARMENTIER, MICHAEL: Die Selbstbilder Rembrandts – eine visuelle Autobiographie? In: Stephanie Hellekamps (Hrsg.): Ästhetik und Bildung. Das Selbst im Medium von Musik, Bildender Kunst, Literatur und Fotografie. Reihe: Bibliothek für Bildungsforschung, Bd. 12, hrsg. von Dietrich Benner, Jürgen Schriewer und Heinz-Elmar Tenorth. Weinheim (1998), S. 43-65

PATZEL-MATTERN, KATJA: Schöne neue Körperwelt? Der menschliche Körper als Erlebnisraum des Ich. In: Wischermann, Clemens und Haas, Stefan (Hrsg.): Körper mit Geschichte. Der menschliche Körper als Ort der Selbst- und Weltdeutung. Reihe: Studien

zur Geschichte des Alltags. Hrsg.: Hans J. Teuteberg, Peter Borscheid und Clemens Wischermann, Bd. 17. Stuttgart (2000), S. 65 - 84

PEPPIATT, MICHAEL: Francis Bacon. Anatomie eines Rätsels. (1996). Hier: Köln (2000)

PETERS, HANS ALBERT UND SKREINER, WILFRIED (Hrsg.): Maria Lassnig. Zeichnungen Aquarelle Gouachen 1949-1982. Katalog zur Ausstellung im Mannheimer Kunstverein vom 24.10. -21.11.1982, dem Kunstverein Hannover vom 10.4. - 12.5.1983, im Kunstverein München 18.5. - 26.6.1983, im Kunstmuseum Düsseldorf Kunstpalast im Ehrenhof 7.7. - 21.8.1983 sowie in der neuen Galerie am Landesmuseum Joanneum Graz vom 19.1. -27.2.1984. Düsseldorf (1982)

PIPER, KLAUS UND STAISCH, KARIN: Lust an der Kunst. München / Zürich (1991)

PÖPPEL, ERNST: Lust und Schmerz: An den Grenzen unseres Erlebens. In: Kunstforum International. Bd. 126, März-Juni. Hrsg.: Dieter Bechtloff. Ruppichterorth (1994), S. 104-108

PONTORMO, JACOPO DA: Il libro mio. Aufzeichnungen 1554-1556. Bearbeitet und kommentiert von Salvatore S. Nigro. Mit einem Vorwort von Giorgio Manganelli. München (1988)

POOT, JURRIE: Maria Lassnig. Das Innere nach Außen. in: Stedelijk Museum Amsterdam (Hrsg.) Maria Lassnig. Das Innere nach Aussen. Bilder Schilderijen Paintings. Katalog zur Ausstellung im Stedelijk Museum Amsterdam, in der Galerie Wien sowie in St. Petri Lübeck. Amsterdam (1994), S. 17 - 24

POSZGAL, MATHIAS: Topographie des Authentischen. Körperbilder in Anatomie und Literatur. In: Funk, Julika und Brück, Cornelia (Hrsg.): Körper-Konzepte. Reihe Literatur und Anthropologie. Im Auftrag des Sonderforschungsbereichs 511 hrsg. v. Gerhart von Graevenitz, Bd. 5. Tübingen (1999), S. 165-189

PRINZHORN, HANS: Bildnerie der Geisteskranken. Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung. Berlin (1922)

PROBST, URSULA MARIA: Maria Lassnig. Ich empfinde, also bin ich. In: Kunstforum. Juli. o. O. (1999), S. 420f

PROPYLÄEN DER KUNSTGESCHICHTE. Sämtliche Bände. Berlin (o. J.)

RAUPP, HANS-JOACHIM: Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung im 17. Jahrhundert. Hildesheim (1984)

REICH, WILHELM: Charakteranalyse. Köln (1971)

REINERS, LUDWIG: Stilkunst. Ein Lehrbuch deutscher Prosa. München (1943)

REINHARDT, BRIGITTE: Mensch und Tier. In: Hanne Weskott (Hrsg.): Maria Lassnig. Zeichnungen und Aquarelle 1946-1995. München (1995), S. 138 - 144

REINHARDT, GEORG: In der Linie den Körper erfühlen. In: (Hrsg.): Maria Lassnig. Zeichnungen und Aquarelle 1946 - 1995. München (1995), S. 145 - 150

REINHART, GEORG (Hrsg.): Selbstbildnisse schweizerischer Künstler der Gegenwart. Katalog zur Ausstellung im Winterthurer Kunstverein. Zürich (1918).

REINLE, ADOLF: Das stellvertretende Bildnis. Plastiken und Gemälde von der Antike bis ins 19. Jahrhundert. München/Zürich (1984)

REMANE, A.: Analogie. In: Ritter, Joachim und Gründer, Karlfried (Hrsg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 1. Basel (1971)

RENNEVILLE, MARC: <http://m.renneville.free.fr/plus.html>

RENTSCHLER, INGO: Wo ist die Kunst? Oder der Zusammenhang von Erkennen und Fühlen. In: Kunstforum International. Bd. 126, März-Juni. Hrsg.: Dieter Bechtloff. Ruppichteroth (1994), S. 139-146

RIDER, JACQUES LE: Gilles Deleuze über Francis Bacon. Eine Collage mit Kommentar. In: Lammert, Angela (Hrsg.): Raum und Körper in den Künsten der Nachkriegszeit. Publikation zum Symposium vom 30.10.1997 bis 1.1.1997 anlässlich der Ausstellung „Germaine Richier“ in der Akademie der Künste vom 7.9.1997 bis 2.11.1997. S. 228–245.

RIED, FRITZ: Das Selbstbildnis. Berlin (1931)

RIEDEL, INGRID: Imaginieren und Malen: Von inneren Bildern zu äußeren Bildern. In: Peter-Bolaender, Martina (Hrsg.): Frauen Körper Kunst. Dokumentation der Tagungen Frauen Körper Kunst 1991-1994. F.a.M. (1995), S. 68 – 76.

RIESMAN, DAVID: The Lonely Crowd. A Study of the Changing American Character. New Haven (1950). Hier zitiert aus der deutschen Übersetzung von Renate Rausch: Die einsame Masse. Eine Untersuchung der Wandlungen des amerikanischen Charakters. Mit einer Einführung in die deutsche Ausgabe von Helmut Schelsky. Darmstadt, Berlin-Frohnau, Neuwied am Rhein (1956).

RITTNER, VOLKER: Das Exotische in der Industriegesellschaft. Rezension Mary Douglas: Ritual, Tabu und Körpersymbolik. Sozial-anthropologische Studien in Industriegesellschaft und Stammeskultur. Conditio humana. Frankfurt am Main 1974, 255 S. In: Kamper, W. und Rittner, V. (Hrsg.): Zur Geschichte des Körpers. Reihe Hanser Perspektiven der Anthropologie. München / Wien (1976), S. 201-203

RITTNER, VOLKER: Handlung, Lebenswelten und Subjektivierung. In: Kamper, W., und Ritter, V. (Hrsg.): Zur Geschichte des Körpers. Reihe Hanser Perspektiven der Anthropologie. München / Wien (1976), S. 13-66

RÖTHLEIN, BRIGITTE: Die Welt im Kopf. Den Geheimnissen des Gehirns auf der Spur: Forscher haben begonnen, die Blaupause des Bewusstseins nachzuzeichnen. In: Die Woche Nr.27 vom 29.6.2001, Hamburg (2001), S. 26f

ROHSMANN, ARNULF: Katalog Alpen Adria, Jenseits des Realismus, Figuration-Abstraktion-Informel 1945-60. Zur Ausstellung in der Neuen Galerie am Landesmuseum Joanneum (keine genaueren Daten angegeben). Graz (1988/89)

ROHSMANN, ARNULF: Körper und Genius loci. Zur Rolle der Landschaft in den Reisebildern von Maria Lassnig. In: Maria Lassnig: Aquarelle. Katalog zur Ausstellung in

der Kärntner Landesgalerie Klagenfurt, in der graphischen Sammlung Albertina Wien sowie den Salzburger Landessammlungen Rupertinum Salzburg. (Keine genaueren Daten angeben) Klagenfurt (1988), S. 21 - 28

RONTE, DIETER: Vorwort. In: Drechsler, Wolfgang: Maria Lassnig. Katalog zur Ausstellung im Museum moderner Kunst und Museum des 20. Jahrhunderts Wien, im Kunstmuseum Düsseldorf, in der Kunsthalle Nürnberg und in der Kärntner Landesgalerie Klagenfurt (ohne weitere Daten). Klagenfurt (1985), S. 7

ROPAC, GALERIE THADDEUS: Maria Lassnig. Zeichnungen und Aquarelle 1957-1962. Zeichnungen 1986/87. Salzburg (1987)

ROTH, GERHARD: Hirnforschung als Geisteswissenschaft. In: Frankfurter Rundschau vom 11.6.1996, Frankfurt am Main (1996)

ROTH, GERHARD: Verstand und Gefühle. Kunstforum International. Bd. 126, März-Juni. Hrsg.: Dieter Bechtloff. Ruppichterorth (1994), S. 118-126

RÖTZER, FLORIAN: Die Zukunft des Körpers. In: Kunstforum International. Bd. 132, November-Januar. Hrsg.: Dieter Bechtloff. Ruppichterorth (1996), S. 55-71

RÖTZER, FLORIAN: Der virtuelle Körper. In: Kunstforum International. Bd. 133, Februar-April. Hrsg.: Dieter Bechtloff. Ruppichterorth (1996), S. 54-67

RÖTZER, FLORIAN: Große Gefühle - Simulation und Stimulation. In: Kunstforum International. Bd. 126, März-Juni. Hrsg.: Dieter Bechtloff. Ruppichterorth (1994), S. 85-91

SACKS, OLIVER: Der Tag, an dem mein Bein fortging. Reinbek (1991)

SAILER, MARCUS: Warum der T1000 der bessere Cyborg ist:
<http://www.geocities.com/SiliconValley/Station/3035/t1000.htm>

SAMPSON, PHILIP J.: Die Repräsentation des Körpers. In: Kunstforum International. Bd. 132. Hrsg.: Dieter Bechtloff. Ruppichterorth (1995/96), S. 94-111

SANNA, SIMONETTA: Im gesprungenen Spiegel des Wahnsinns: Die Moderne und ihre Bewußtseinskrise. In: Vietta, Silvio und Kemper, Dirk (Hrsg.): Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik. München (1997)

SAUL, NICHOLAS: Experimentelle Selbsterfahrung und Selbstdestruktion: Anatomie des Ichs in der literarischen Moderne. In: Vietta, Silvio und Kemper, Dirk (Hrsg.): Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik. München (1997), S. 321-342

SAUTERMEISTER, WOLFGANG: Körper-Bild. Katalog zur Ausstellung des Rhein-Neckar-Kreises im Rahmen der 9. Kreiskulturwoche 1997/98. Mannheim (1998)

SCHADÉ, J. P.: Lexikon Medizin und Gesundheit. Köln (2001)

SCHADE, SIGRID: Vom Versagen der Spiegel. Das Selbstportrait im Zeitalter seiner Unmöglichkeit (Maria Lassnig, Cindy Sherman, Alice Mansell, Eva-Maria Schön). In: Farideh Akashe-Böhme (Hrsg.): Reflexionen vor dem Spiegel. F.a.M. (1992)

SCHADE, SIGRID: Körper zwischen den Spiegeln: Selbst-Inszenierungen in Videos, Filmen und Kunst von Frauen. In: kea. Zeitschrift für Kulturwissenschaften. Nr. 11, Bremen (1998), S. 37 - 54

SCHADE, SIGRID: 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. 239-260

SCHARFETTER, CHRISTIAN: Meditation und Introspektion. In: Wagner-Simon, Therese und Benedetti, Gaetano (Hrsg.): Sich selbst erkennen. Göttingen (1982), S. 48-57

SCHICKEL, JOACHIM: Narziß oder die Erfindung der Malerei. Das Bild des Malers und das Bild des Spiegels. In: Kunstverein Hannover (Hrsg.): Spiegelbilder. Katalog zur Ausstellung im Kunstverein Hannover vom 9.5.1982 – 30.6.1982, im Wilhelm-Lehmbruck-Museum der Stadt Duisburg vom 11.7.1982 – 25.8.1982 und im Haus am Waldsee Berlin vom 10.9.1982 – 24.12.1982. Hannover (1982), S. 14-26

SCHILDER, PAUL: The Image an Appearance of the Human Body: Studies in the Constructive Energies of the Psyche. New York (1978)

SCHIMMECK, TOM: Die Seelenmaschine. Der Psychologe Dietrich Dörner will künstliches Bewusstsein erschaffen: nicht durch Erhöhung von Computerleistung, sondern über digitale Wesen mit einprogrammierten Bedürfnissen. In: Die Woche Nr. 27 vom 29.6.2001, Hamburg (2001), S. 30

SCHLICH, THOMAS: Vom Golem zum Roboter. Der Traum vom künstlichen Menschen. In: Dülmen, Richard van: Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500-2000. Katalog Völklinger Hütte. Wien / Köln / Weimar (1998), S. 543 - 557

SCHLINK, WILHELM (Hrsg.): Bildnisse. Die europäische Tradition der Portraitkunst. Rombach Wissenschaft-Reihe Studeo. Freiburg im Breisgau (1997)

SCHLOSSER VON, JULIUS: Stilgeschichte und Sprachgeschichte der bildenden Kunst. Ein Rückblick. In: Sitzungsberichte der Bayrischen Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Abteilung, 1935, I, München (1935), S. 1ff

SCHMELLER, ALFRED: L'art autre in Österreich. In: Breicha, Otto und Fritsch, Gerhard (Hrsg.): Aufforderung zum Mißtrauen. Literatur, Bildende Kunst, Musik in Österreich seit 1945. Salzburg / Wien (1967), S. 134-142

SCHMELLER, ALFRED: L'Art autre in Österreich. Künstler und künstlerische Tendenzen in den 50er und 60er Jahren. In: Wort und Wahrheit. H 8/9. Wien (1964), S. 548-551.

SCHMIDT, HANS M.: Ernst Wille: Werkverzeichnis 1926 – 1993. Köln (1994)

SCHMIDT, HANS-WERNER (Hrsg.): Doppelte Haut. Katalog zur Ausstellung in der Kunsthalle zu Kiel vom 23.6.1996 bis 25.8.1996. Kiel (1996)

SCHMIDT-GLEIM, MEIKE: Kunst. In: Falter. Nr. 11 und 14. vom 19.-25.3.1999 und 9.-15.4.1999, Wien (1999)

SCHMIED, WIELAND: Ein 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), S. 11-13

SCHMITZ, HERMANN: Der Gefühlsraum. System der Philosophie. Band 3: Der Raum. Teil 2. Bonn (1969)

SCHMITZ, HERMANN: Der Leib im Spiegel der Kunst. System der Philosophie. Band 2, Teil 2. Bonn (1966)

SCHMITZ, HERMANN: Der Leib. System der Philosophie. Band 2, Teil 1. Bonn (1965)

SCHMÖLDERS, CLAUDIA: Das Vorurteil im Leibe. Eine Einführung in die Physiognomik. Berlin (1995)

SCHNEIDER, ROBERT: Schlafes Bruder. Leipzig (1992)

SCHOR, GABRIELE: Mystik des Physischen. Ausstellung Maria Lassnig in Wien. In: Neue Züricher Zeitung vom 8.5.1999, Zürich (1999), S. 65

SCHULTE, GÜNTER: Neuromythen. Das Gehirn als Mind Machine und Versteck des Geistes. F.a.M (2000)

SCHULZE, THEO: Selbstbildnis und Bildung. Kommentierende Fragen zum Vortrag von Michael Parmentier. In: Stephanie Hellekamps (Hrsg.): Ästhetik und Bildung. Das Selbst im Medium von Musik, Bildender Kunst, Literatur und Fotografie. Reihe: Bibliothek für Bildungsforschung, Bd. 12, hrsg. von Dietrich Benner, Jürgen Schriewer und Heinz-Elmar Tenorth. Weinheim (1998), S. 67 – 77

SCHWANBERG, JOHANNA: Expressive Direktheit. In: Die Furche vom 22.4.1999, Wien (1999)

SCHWARZ, H.: Analogie. In: Joachim Ritter: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Band 1. Darmstadt (1971), S. 227

SCHWEIKHART, GUNTER: Boccaccios De Claris mulieribus und die Selbstdarstellungen von Malerinnen im 16. Jahrhundert. In: Matthias Winner (Hrsg.): Der Künstler über sich in seinem Werk. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana Rom 1989. Weinheim (1992)

SCHWENK, BERNHART: Francis Bacon. In: Zweite, Armin; Krystof, Doris; Spieler, Reinhard (Hrsg.): Ich ist etwas Anderes. Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts. Katalog zur Ausstellung in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf: 19.2. - 18.6.2000. Köln (2000), S. 158-161

SHAW, JEFFREY: Der entkörperte und wiederverkörperte Leib. In: Kunstforum International. Bd. 132, November-Januar. Hrsg.: Dieter Bechtloff. Ruppichterorth (1996), S. 168-171

SIEGEN, DER BÜRGERMEISTER DER STADT / FB4/ KULTUR UND DAS MUSEUM FÜR GEGENWARTSKUNST SIEGEN (Hrsg.): Maria Lassnig. Körperporträts. Rubenspreis der Stadt Siegen 2002. Katalog anlässlich der Rubenspreisverleihung an Maria Lassnig und der Ausstellung im Museum für Gegenwartskunst Siegen vom 23.6.2002 – 1.9.2002

SKREINER, WILFRIED: Zwischen den Welten: Die neuen Aquarelle von Maria Lassnig. In: ders. und Hans Albert Peters (Hrsg.): Maria Lassnig. Zeichnungen Aquarelle Gouachen 1949-1982. Katalog zur Ausstellung im Mannheimer Kunstverein vom 24.10. - 21.11.1982, dem Kunstverein Hannover vom 10.4. - 12.5.1983, im Kunstverein München vom 18.5. - 26.6.83, im Kunstmuseum Düsseldorf Kunstpalast im Ehrenhof 7.7. - 21.8.1983 sowie in der neuen Galerie am Landesmuseum Joanneum Graz vom 19.1. - 27.2.1984. Düsseldorf (1982)

SNIECINSKI, MAREK: Vorwort. In: Galerie Pankow (Hrsg.): Die Körperlichkeit des Körpers. Fotografie aus Wrocław. Natalia LL und Studenten der Hochschule für Fotografie „afa“. Leporello zur Ausstellung in der Galerie Pankow vom 13.1.2001–24.2.2001. Berlin (2001)

SOTRIFFER, KRISTIAN: Das Ich, der Körper und die Welt. In: Schaufenster. Nr. 13. o. O. 26.3.1999

SOTRIFFER, KRISTIAN: Mobiler als viele Junge – von einem Aggregatzustand in den anderen. In: Die Presse vom 27.3.1999, Wien (1999)

SOTRIFFER, KRISTIAN: Maria Lassnig im Gespräch mit Kristian Sotriffer, Wien, März 1997. In: Köb, Edelbert (Hrsg.): KünstlerInnen. 50 Gespräche. Publikation anlässlich der Ausstellung KünstlerInnen 50 Positionen zeitgenössischer internationaler Kunst Videoprotraits und Werke im Kunsthaus Bregenz vom 28.9. bis 30.11.1997. Köln (1997), S. 157 - 161

SPICKERNAGEL, ELLEN: Vom Aufbau des großen Unterschieds. Der weibliche und männliche Körper und seine symbolischen Formen. In: Barta, Ilsebill u.a.: Frauen Bilder Männer Mythen. Berlin (1987)

SPIELER, REINHARD: Marc Quinn. In: Zweite, Armin; Krystof, Doris; Spieler, Reinhard (Hrsg.): Ich ist etwas Anderes. Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts. Katalog zur Ausstellung in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf: 19.2. - 18.6.2000. Köln (2000), S. 178-181

STÄDLER, THOMAS: Lexikon der Psychologie. Wörterbuch Handbuch Studienbuch. Stuttgart (1998)

STAIGER, EMIL: Grundbegriffe der Poetik. München/ Zürich (1946). Hier zitiert die fünfte Auflage (1983)

STAROBINSKI, JEAN: Kleine Geschichte des Körpergefühls. Konstanz (1987). Hier zitiert aus der Ausgabe mit einer Einleitung von Hans Robert Jauß. F.a.M. (1991)

STEDELJK MUSEUM AMSTERDAM: Maria Lassnig. Das Innere nach Außen. Maria Lassnig. Bilder Schilderijen, Paintings. Katalog zur Ausstellung im Stedelijk Museum Amsterdam, in der Galerie Wien sowie in St. Petri Lübeck (keine genaueren Daten angeben). Amsterdam (1994)

STELZER, O.: Die Vorgeschichte der abstrakten Kunst (1964)

STEPHAN, GALERIE NÄCHST ST.: Maria Lassnig. Paintings-Gemälde. Katalog zur Ausstellung in der neuen Galerie im Landesmuseum Joanneum Graz vom 4.9. – 27.9.,

außerdem in der Galerie nächst St. Stephan vom 5.10. - 21.10.1970 sowie im austrian institute New York vom 30.11.-18.12.1970. Wien / New York (1970)

STERK, HARALD: Österreichische Portraits. Das Bildnis in der Gegenüberstellung von malerischer und photographischer Interpretation. Wien (1982)

STERN, DANIEL: The Interpersonal World of an Infant. A View from Psychoanalysis and Developmental Psychology. New York (1985)

STERNATH-SCHUPPANZ, MARIE LUISE: Aquarelle mag ich nicht, Landschaften liegen mir nicht. Hinweise zu einer Bemerkung von Maria Lassnig. In: Maria Lassnig: Aquarelle. Katalog zur Ausstellung in der Kärntner Landesgalerie Klagenfurt, in der graphischen Sammlung Albertina Wien sowie den Salzburger Landessammlungen Rupertinum Salzburg. (Keine genaueren Daten angegeben) Klagenfurt (1988), S. 31 - 35

STIEGLER, BERNHARD: Sterlac und die Zukunft oder das Ende des sexuellen Unterschiedes. In: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hrsg.): Erzeugte Realitäten II. Der Körper und der Computer. Sterlac Orlan Louis Bec. Katalog zur Ausstellung im RealismusStudio der neuen Gesellschaft für Bildende Kunst vom 22.10.1994–27.11.1994. Berlin (1994)

STILES, KRISTINE UND SELZ, PETER (Hrsg.): Theories and Documents of Contemporary Art. University of California Press, Berkeley (1996)

STRATENWERTH, IRENE: Schnitte, die ansteckend sind. In: Die Woche vom 1.2.2002, Hamburg (2002) S. 30f

STRATENWERTH, IRENE: Jenseits der Grenze. In: Die Woche vom 1.2.2002, Hamburg (2002), S. 31

STROBL, ANDREAS: Maria Lassnig. In: Zweite, Armin; Krystof, Doris; Spieler, Reinhard (Hrsg.): Ich ist etwas Anderes. Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts. Katalog zur Ausstellung in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf: 19.2. - 18.6.2000. Köln (2000), S. 166-173

SÜSKIND, PATRICK: Das Parfum. Zürich (1985)

SYLVESTER, DAVID: Gespräche mit Francis Bacon. München (1997)

SYRING, MARIE LUISE: Bilder des Formlosen und der Nicht-Identität. In: Kunstverein Hannover (Hrsg.): Spiegelbilder. Katalog zur Ausstellung im Kunstverein Hannover vom 9.5.1982 – 30.6.1982, im Wilhelm-Lehmbruck-Museum der Stadt Duisburg vom 11.7.1982 – 25.8.1982 und im Haus am Waldsee Berlin vom 10.9.1982–24.12.1982. Hannover (1982), S. 38-44

SZTULMAN, PAUL: Maria Lassnig. In: Documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungen GmbH (Hrsg.): Short guide / Kurzführer zur Documenta X vom 21.6. – 28.9.1997. S. 134f. Ostfildern (1997)

TABOR, JAN: Biennale-Teilnehmerin Maria Lassnig: ...ist hier anzuführen. In: Extrablatt. Nr. 2., 4. Jahrgang. Februar. Wien (1980), S. 74-76

THIEMANN, BIRGIT: „Von Anfang an mit dabei gewesen... und doch gerne übersehen!“ Zur Rezeption von Maria Lassnig. Unveröffentlichte Magisterarbeit, eingereicht an der Philipps-Universität, Marburg (1992)

THÜRLEMANN, FELIX: Kandinsky über Kandinsky. Der Künstler als Interpret eigener Werke. Bern (1986)

TIBON-CORNILLOT, MICHEL: Die transfigurativen Körper. Zur Verflechtung von Techniken und Mythen. In Kamper, Dietmar und Wulf, Christoph (Hrsg.): Die Wiederkehr des Körpers. Frankfurt am Main (1982), S. 145-164

TITZ, SUSANNE: Valie Export. In: Zweite, Armin; Krystof, Doris; Spieler, Reinhard (Hrsg.): Ich ist etwas Anderes. Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts. Katalog zur Ausstellung in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf: 19.2. - 18.6.2000. Köln (2000), S. 98-102

TITZ, WALTER: Der Geist aus dem Körper. In: Kleine Zeitung. o. O., 26.3.99

TITZMANN, MICHAEL: Theoretisch-methodologische Probleme einer Semiotik der Text-Bild-Relation. In: Harms, Wolfgang (Hrsg.): Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposium. Stuttgart (1990), S. 368-384

TOLNAY, ALEXANDER: Sentio, ergo sum. In: Neuer Berliner Kunstverein, Berliner Künstlerprogramm des DAAD und Kunsthalle Bern (1998)

TRIONE, VINCENZO: In: Flavio Caroli: L'Anima e il Volto. Ritratto e Fisignomica da Leonardo a Bacon. Mailand (1998)

UELLENBERG, GISELA: Bewußtseinsstrom, innerer Monolog und Rollenprosa. In: Koebner, Thomas (Hrsg.): Tendenzen der deutschen Literatur seit 1945. Stuttgart (1971), S. 276-301

ULLRICH, JESSICA: Wächserne Identitäten. In: dies. (Hrsg.): „Wächserne Identitäten. Figürliche Wachsplastik am Ende des 20. Jahrhunderts. Katalog zur Ausstellung im Georg Kolbe Museum vom 1.6.2002 bis 11.8.2002. S. 7-16

ULYSSES, GALERIE: Eine andere Dimension. Katalog zur Ausstellung in der Galerie Ulysses vom 7.7.2002 – 26.7.2002, Wien (2002)

ULYSSES, GALERIE: Maria Lassnig. Zeichnungen und Aquarelle. Texte von Maria Lassnig und Oswald Wiener. Katalog zur Ausstellung in der Galerie Ulysses 1992 (keine genaueren Daten angegeben). Wien (1992)

VARGA, ARON KIBEDI: Visuelle Argumentation und visuelle Narrativität. Harms, Wolfgang (Hrsg.): Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposium. Stuttgart (1990), S. 356-367

VASARI, GIORGIO: Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori. Florenz (1550/1568). Hier zitiert die dt. Ausgabe: A. Gottschewski und G. Gronau (Hrsg.): Die Lebensbeschreibungen der berühmtesten Architekten, Bildhauer und Maler. Absatz „Jacopo da Pontormo“. Bd. VI/XII. Straßburg (1906)

VIELHABER, CHRISTINE: Kunst, die aus dem Keller kommt. Meisterwerke der Malerei schlummerten im Depot des Museums Morsbroich in Leverkusen. Nun werden die schönsten Stücke präsentiert. In: Welt am Sonntag vom 3.2.2002, Berlin (2002), S. 87

VINCI, LEONARDO DA: Das Buch von der Malerei (nach dem Codex Vaticanus, 1270, dt. Heinrich Ludwig (Hrsg.), Wien (1882). Hier zitiert die Osnabrücker Ausgabe (1970)

VIRILIO, PAUL: Die Eroberung des Körpers. Vom Übermenschen zum überreizten Menschen. München / Wien (1994)

WAGNER, FRANK: erzeugte Realitäten. In: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hrsg.): Erzeugte Realitäten II. Der Körper und der Computer. Sterlac Orlan Louis Bec. Katalog zur Ausstellung im RealismusStudio der neuen Gesellschaft für Bildende Kunst vom 22.10.1994 – 27.11.1994. Berlin (1994), S. 5

WAGNER, RENATE: Wien / Museum des 20. Jahrhunderts: Maria Lassnig zum 80er. In: Neues Volksblatt vom 31.3.1999, Linz (1999)

WAGNER-SIMON, THERESE UND BENEDETTI, GAETANO: Zur Einführung. In: Wagner-Simon, Therese und Benedetti, Gaetano (Hrsg.): Sich selbst erkennen. Göttingen (1982), S. 7-14

WALDENFELS, BERNHARD: Der Aufruhr des Leibes in der Malerei von Maria Lassnig. In: Der Bürgermeister der Stadt Siegen/ FB4/ Kultur und das Museum für Gegenwartskunst Siegen (Hrsg.): Maria Lassnig. Körperporträts. Rubenspreis der Stadt Siegen 2002. Katalog anlässlich der Rubenspreisverleihung an Maria Lassnig und der Ausstellung im Museum für Gegenwartskunst Siegen vom 23.6.2002 – 1.9.2002, S. 17-22

WALZEL, OSKAR: Das Wortkunstwerk. Mittel seiner Erforschung. Leipzig (1926)

WATZOLD, WILHELM: Die Kunst des Portraits. Leipzig (1908)

WEH, VITUS H.: Ich habe Talent. In: Falter. Nr. 12. Wien (1999)

WEIBEL, PETER: Wirklichkeitsdiffusion. Neue Wirklichkeitserfahrungen in der Kunst zwischen Hyperreal und Hypermedial. In: Bice Curiger und Christoph Heinrich: Hypermental. Wahnhafte Wirklichkeit 1950-2000 von Salvador Dali bis Jeff Koons. Katalog zur Ausstellung im Kunsthaus Zürich vom 17.11.2000 bis 21.1.2001 und in der Hamburger Kunsthalle vom 16.2.2001 bis 6.5.2001

WEIBEL, PETER: Der anagrammatische Körper. Der Körper und seine mediale Konstruktion. Katalog zur Ausstellung im Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe vom 7.4.2000 bis 18.6.2000. Karlsruhe (2000)

WEIBEL, PETER: Die Malerin spricht als Körper. Zur Körpersprache von Maria Lassnig. In: Drechsler, Wolfgang: Maria Lassnig. Katalog zur Ausstellung im Museum moderner Kunst und Museum des 20. Jahrhunderts Wien, im Kunstmuseum Düsseldorf, in der Kunsthalle Nürnberg und in der Kärntner Landesgalerie Klagenfurt (keine weiteren Daten angegeben). Klagenfurt (1985), S. 123-136

WEINRICH, H.: Metapher. In Ritter, Joachim und Gründer, Karlfried (Hrsg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 5. Basel (1980), S. 1179-1186

WEINZIERL, ULRICH: Wenn Männer mit Eisleichen turteln. Der Steirische Herbst hat begonnen. In: Die Welt vom 11.10.2001, Berlin (2001)

WELTI, ALFRED: Kunst, die vom Körper kommt. In: art. Das Kunstmagazin. Nr. 8. Hamburg (1983) S. 42-51

WENNINGER, GERD (Red.): Lexikon der Psychologie. Band 2, F – L. Heidelberg (2001)

WENK, SILKE: Mythen von Autorenschaft und Weiblichkeit. In: Kathrin Hoffmann-Curtius und Silke Wenk (Hrsg.): Mythen von Autorenschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert. Marburg (1997)

WESKOTT, HANNE: Maria Lassnig. Der Rhythmus des Malens soll sein wie Atemstöße, wenn uns das Leben würgt. In: Parnass, Nr. 1. Wien (1999), S. 86-92

WESKOTT, HANNE Weskott: Zeichnung und Aquarell im Werk von Maria Lassnig. In: dies. (Hrsg.): Maria Lassnig. Zeichnungen und Aquarelle 1946–1995. München (1995), S. 8-37

WESKOTT, HANNE: Die Malerei ist eine Urstandskunst. In: Künstler Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst. Ausgabe 22 (Loseblattausgabe) München (1993), S. 3-15

WESSEL, ALEXANDRA UND WIRTHS, AXEL: Selbstverloren zwischen Kamera und Projektion. In: Zweite, Armin; Krystof, Doris; Spieler, Reinhard (Hrsg.): Ich ist etwas Anderes. Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts. Katalog zur Ausstellung in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf: 19.2. - 18.6.2000. Köln (2000), S. 314-232.

WIDRICH, HANS: Innenwelt und Außenwelt. Maria Lassnig. In: Die Brücke. Kärntner Kulturzeitschrift 8, Nr. 4. Klagenfurt (1982), S. 10-15.

WIEN, HOCHSCHULE FÜR ANGEWANDTE KUNST (Hrsg.): Meisterklasse Maria Lassnig 1980-1989. Katalog zur Ausstellung im Heiligenkreuzerhof Wien vom 18.4. - 5.5.1989. Wien (1989)

WIEN, MUSEUM DES 20. JAHRHUNDERTS (Hrsg.): Anfänge des Informel in Österreich 1949-1953. Maria Lassnig Oswald Oberhuber Arnulf Rainer. Vorläufer und Zeitgenossen. Katalog zur Ausstellung im Museum des 20. Jahrhunderts, Schweizergarten vom 20.1. – 21.3.1971. Wien (1971)

WIENER OSWALD: Für Maria. In: Drechsler, Wolfgang (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. 177-187

WIENER, OSWALD (Hrsg.): Maria Lassnig. Bilder der sechziger Jahre. Katalog zur Ausstellung in der Galerie Klewan. 5.10. - 2.12.1989. München (1989)

WIENER, OSWALD: Maria Lassnig: Untersuchungen zum Entstehen eines Bewußtseinsbildes. In: Hans Albert Peters und Wilfried Skreiner (Hrsg.): Maria Lassnig. Zeichnungen Aquarelle Gouachen 1949-1982. Katalog zur Ausstellung im Mannheimer Kunstverein vom 24.10. - 21.11.1982, dem Kunstverein Hannover vom 10.4. - 12.5.1983,

im Kunstverein München 18.5. - 26.6., im Kunstmuseum Düsseldorf Kunstpalast im Ehrenhof 7.7. - 21.8.1983 sowie in der neuen Galerie am Landesmuseum Joanneum Graz vom 19.1. -27.2.1984. Düsseldorf (1982), S. 95-101

WILDERMUTH, ARMIN: Philosophische und künstlerische Implikationen im Werk von Maria Lassnig. in: Martin Kunz: 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. 9-16

WILDERMUTH, ARMIN: Vom Leib zum Bild. Maria Lassnigs künstlerischer Erkenntnisprozeß. In: Drechsler, Wolfgang: Maria Lassnig. Katalog zur Ausstellung im Museum moderner Kunst und Museum des 20. Jahrhunderts Wien, im Kunstmuseum Düsseldorf, in der Kunsthalle Nürnberg und in der Kärntner Landesgalerie Klagenfurt (keine weiteren Daten angegeben). Klagenfurt (1985), S. 97-112

WILHELM, KARIN (Hrsg.): Kunst als Revolte? Von der Fähigkeit der Künste, Nein zu sagen. Frankfurt am Main (1996)

WILLENBERG, HEINER: Die Darstellung des Bewußtseins in der Literatur. Vergleichende Studien zu Philosophie, Psychologie und deutscher Literatur von Schnitzler bis Broch. Frankfurt am Main (1974)

WINKLER, HARTMUT: Docuverse. Zur Medientheorie der Computer (1997)

WINNER, MATTHIAS (Hrsg.): Der Künstler über sich in seinem Werk. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana Rom 1989. Weinheim (1992)

WINTERTHUR, KUNSTMUSEUM: Körperzeichen Österreich. Egon Schiele, Arnulf Rainer, Hermann Nitsch, Maria Lassnig, Valie Export, Friederike Pezold. Katalog zur Ausstellung im Kunstmuseum Winterthur vom 20.9. – 7.11.1982. Winterthur (1982)

WISNIEWSKI, JANA: Es gibt immer weniger Menschen, die sehen können. Was würde Kokoschka zu meinen Filmen sagen? Mit Maria Lassnig im Gespräch. In: Salzburger Nachrichten. Salzburg, 27.3.99

WOJTA, RUDOLPH J.: Armes Tauberl. Wochenpresse Wien. Nr. 27 vom 8.7.1988, S. 48–49, Wien (1988)

WULFFEN, THOMAS: Maria Lassnig. In: Noema 12/13. o. O. (1987), S. 112-113

ZAUNSCHIRM, THOMAS in: Galerie Raymond Bollag (Hrsg.): Maria Lassnig. Science Fiction. Katalog zur Ausstellung vom 23.11.1991 – 18.1.1992. Zürich (1991)

ZEIDLER, KURT: Die Lieder Heinrich von Morungen. Das Problem ihrer zyklischen Anordnung. Unveröffentlichte Magisterarbeit. Institut für ÄDL, Aachen (1982)

ZENKE, JÜRGEN: Die deutsche Monologergzählung im 20. Jahrhundert. Köln / Wien (1976)

ZIEGLER, UTE: Medien stammen vom Menschen ab. In: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hrsg.): Erzeugte Realitäten II. Der Körper und der Computer. Sterlac Orlan Louis Bec. Katalog zur Ausstellung im RealismusStudio der neuen Gesellschaft für Bildende Kunst vom 22.10.1994 – 27.11.1994. Berlin (1994), S. 47-50

ZIEGLER, UTE: Couch Potentos. <http://thing.at/performance-index/forumziegler.html>

ZWEITE, ARNIM: Ich ist etwas anderes. In: Zweite, Armin; Krystof, Doris; Spieler, Reinhard (Hrsg.): Ich ist etwas Anderes. Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts. Katalog zur Ausstellung in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf: 19.2. - 18.6.2000. Köln (2000), S. 27-50

ZWEITE, ARNIM: Vorwort. In: Zweite, Armin; Krystof, Doris; Spieler, Reinhard (Hrsg.): Ich ist etwas Anderes. Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts. Katalog zur Ausstellung in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf: 19.2. - 18.6.2000. Köln (2000), S. 22

ZYBOK, OLIVER: Identität als Konstrukt. In: Zybok, Oliver (Hrsg.): Von Angesicht zu Angesicht. Mimik, Gebärden, Emotionen. Katalog zur Ausstellung im Städtischen Museum Leverkusen Schloß Morsbroich vom 30.9.2000 - 7.1.2001. Leverkusen (2000), S. 20-47

ABZ-BERICHTE:

<http://www.focus.at/archiv/NL932/dittr-2.html>

ANTON RÄDERSCHIEDT:

<http://www.raederscheidt.com/>

AUSSTELLUNG LEIBLICHER LOGOS:

http://www.goethe.de/ms/bud/ausst/de_a9.htm

FRANCIS BACON:

<http://francis-bacon.cx>

JOHANN CHRISTIAN REIL:

http://www.sgipt.de/biogr/b_reil.htm

KÖRPER- UND JUGENDKULT:

<http://www.astrologenverband.de/fkk/messages/4844.htm>.

<http://www.uni->

konstanz.de/FuF/Philo/Geschichte/kursss99/deck/Jugendbewegung_Begriff.htm

MONTAIGNE:

<http://www.bautz.de/bbkl/m/Montaigne.shtml>

PHYSIOGNOMIK:

http://arch.rwth-aachen.de/kunst/Ww/gerlach/Physiognomik/Archiv/start_3.html

<http://www.physiognomik.ch/>

<http://www.esogetics.com/1ger/T12/12401.html>

<http://www.carl-huter.ch/cha/cha231.html>

Auszüge aus einem Interview mit Maria Lassnig am 2.7.2000 in Wien

Bezieht sich Ihre Introspektion, ihre Beschäftigung mit Gefühlen ausschließlich auf Körpergefühle, also auf Physisches? Welche Rolle spielen in Ihren Bildern Emotionen, Psychisches, Charakter usw.?

Die großen Gefühle, Emotionen usw., die habe ich eigentlich nicht hineinbezogen, ich hab sie nicht behandelt und nicht erforscht, ich weiß nicht warum. Weil es zu sehr Psyche ist, und irgendwie ist mir das so selbstverständlich gewesen. Ein Gefühl, der Zorn oder die Trauer, wie soll man die Trauer ausdrücken als durch ein Symbol oder ein Sinnbild, und das wollte ich nicht. Ich habe das Gefühl gehabt, es wäre eine Illustration, und Illustrationen bin ich auch aus dem Weg gegangen.

Das heißt also, Sie konzentrieren sich ausschließlich auf Physisches?

Ja. Ziemlich. Ich hab mich darauf verlassen, alles andere kommt sowieso zum Vorschein durch das Unterbewußte, und das habe ich auch immer bemerkt. Und dadurch habe ich dann auch immer romantische Titel gehabt, weil ich dann nachgeschaut habe, naja, wie schaut das Bild aus? Ich wußte ja nie, wie das Bild ausschauen wird.

Würden Sie denn sagen, daß sich alle Emotionen auch körperlich niederschlagen, also daß es für jedes Gefühl auch ein entsprechendes Körpergefühl gibt?

Nein, das nicht. Na schon, das sind so abgedroschene Dinge, bei Trauer, da sinkt man zusammen, und man wird kleiner, und Freude, die macht ausfahrende Bewegungen. Auf jeden Fall merkt man das, wenn man Emotionen hat, das ist leicht zu merken bei einem Menschen.

Sind die Body-Awareness-Bilder Protokolle der entdeckten Körpersensationen, also quasi Umsetzungen von Gefühl in Farbe und Form, oder direkter Ausdruck des Erlebens?

An der Form muß man wohl arbeiten. Das ist der schwierigste Teil, daß man überhaupt eine Form findet. Man muß lang lang arbeiten, und ich fang meistens ganz dünn an, weil

ich weiß, daß ich´s immer wieder wegwische und nicht zufrieden bin, bis ich dann etwas Endgültiges habe. Meistens fange ich mit Umrissen an oder mit Extensionen, mit Ausdehnungen.

Sie haben in einem Artikel von Hans Christoph, erschienen in der Zeitschrift „Profile 16“ 1985, gesagt, Sie könnten Ihr Gesicht blind malen. Oft reduzieren Sie ihr Gesicht im Bild auf den Bereich Augen, Wangenknochen, Mund. Ist für sie dieser Teil des Körpers besonders aussagekräftig und wichtig für Sie? Und hat die klassische Physiognomik Sie je beschäftigt?

Nein, da habe ich mich nicht mit beschäftigt, aber das ist für mich so klar wie nur etwas. Am Bau des Gesichtes kann man sehr viel ablesen: die Kompliziertheit, die Einfachheit, Grobheit, alles kann man ablesen.

Haben die verschiedenen Sinne für Sie verschiedene metaphorische Bedeutungen? Hat ein Sinn Priorität?

Ich könnte als Tester auftreten für Flakons oder für Gesundheitswesen, denn ich rieche alles, was andere Leute nicht riechen, leider Gottes, und dann glaubt mir nie jemand. Genauso sehe ich Sachen, die andere Leute nicht sehen, mit dem Geschmack ist es wahrscheinlich nicht so arg, ich schmecke schon, aber ich bin kein Gourmet. Hören tu ich auch leider zu gut, also meine Sinnesorgane sind so gut entwickelt, leider Gottes zu gut, ich kann da verzweifelt sein, sonst habe ich eigentlich keine Nachdenkphasen darüber, muß ich ehrlich sagen.

Sie haben 1982 gesagt (gedruckt in Drechsler 1985), daß Sie mit der Dualität von Körper und Geist aufgewachsen seien. Was bedeutet das genau?

Ja, daß der Geist etwas extra ist und der Körper etwas extra, daß die sich wohl beeinflussen, aber das ist eine ganz grobe Philosophie, nicht einmal in der Schule hab ich das gelernt. Jetzt weiß ich natürlich mehr: jede kleine Zelle hat schon den Geist in sich. Man weiß jetzt, daß diese Trennung nicht mehr da ist.

Ist der dargestellte Körper, der in den meisten Fällen Ihre Züge trägt, immer ausschließlich Ihr Körper, oder ist der dargestellte Körper auch Symbol für etwas, für ein Gefühl oder eine Situation z.B.?

Nachdem ich überhaupt ohne Absichten vor die Leinwand trete, sondern nur interessiert bin, was sich physisch so abspielt im Körper, ist es nicht absichtlich, aber heraus kommen eigentlich immer irgendwelche Haltungen, die man dann interpretieren kann als irgendein Gefühl. Ich sehe nachher immer ganz genau, warum das Bild so aussieht, warum ich gerade diese Haltung gehabt habe: Da hat mich gerade jemand geärgert oder so etwas.

Ist Malen für Sie auch ein spiritueller Erkenntnisprozeß? Wissen Sie nach Beendigung eines Gemäldes mehr über sich als vorher?

So direkt weiß man's nicht, aber so mit der Zeit wächst man halt und wird immer gescheiter, ich glaube und hoffe wenigstens, daß man immer gescheiter wird, außer daß man im Alter halt vergeßlich wird, und schon langsam alles erlischt.

Wie würden Sie Ihr Verhältnis zum eigenen Körper beschreiben? Unterscheiden Sie zwischen sich selbst als Modell und als Privatkörper/ als Privatperson?

Was heißt das? Ich bin doch eine Privatperson, um Gottes Willen, ich bin ja doch keine öffentliche Person.

Sie sind ja aber auch Ihr eigenes Modell.

Ja, weil man sich selber am besten kennen muß. Das muß man.

Sie unterscheiden gerade bei Ihren amerikanischen Gemälden sehr zwischen Außen- und Innenbildern. Können Sie diesen Unterschied noch einmal erklären?

Während der Zeit hab ich realistische Bilder gemalt, weil die Amerikaner die anderen nicht verstanden haben. Sie haben gemeint, das wäre irgendwie verrückt und absurd und krankhaft. Entsetzlich. Inzwischen haben sie sich sehr verändert, so wie ich jetzt dort war. Die malen quasi nach meinem Rezept jetzt. Und weil sie das nicht verstanden haben, habe ich realistische Bilder gemalt, um ihnen das zu zeigen, aber natürlich waren die Bilder nie so realistisch wie eine Fotografie. Die haben immer irgend so einen Ausdruck, und irgendwas hab ich besonders betont, sonst ist es ja langweilig.

Aber es geht doch auch in diesen realistischeren Arbeiten um Körpergefühle?

Da hab ich alle Sorten, alle Sorten von Realismus. Wenn man zeitlich nah beieinander zwei Arten von Malerei übt, dann nähern sich die zwei. Da habe ich zum Beispiel eine realistische Nase gemalt und dafür keinen Mund, weil ich den Mund nicht gefühlt hab. Oder ich hab keinen Hals gemalt, weil ich den Hals nicht gefühlt habe usw. Das sind halt die Entscheidungen gewesen. Es war riskant, weil das eben selten jemand verstanden hat, und ich bin ja sehr lange nicht verstanden worden.

Es wird im Zusammenhang mit ihren Bildern oft von Inside-Ansichten und von Introspektion gesprochen, seltener auch von innerem Monolog. Sind Ihre Bilder für Sie ein innerer Monolog?

Das sind jetzt zwei verschiedene Fragen. Inside-Ansichten: Ich habe ja nicht gesehen, was ich fühle, sondern ich hab's dann ausgeformt, ich hab's erarbeitet. Und der innere Monolog: Ich weiß nicht, ich hab ja nicht mit mir gesprochen. Ich kann ja nicht sprechen mit einem Druckgefühl. Das kann man nicht so ausdrücken. Aber was für eine Selbstwiderspiegelung ist es (beim inneren Monolog, Anm.)? Eigentlich eine psychologische Analyse. Es ist ja auch ein zu weiter Begriff: innerer Monolog. Es ist einfach ein anderes Medium. Wenn man irgendein Gefühl nimmt und eine Farbe - ich arbeite ja mit Farben und Linien. Natürlich kann man es vergleichen, aber es ist nicht dasselbe. Bei Malerei und Musik werden immer die Töne mit Farben verglichen usw., und das ist natürlich auch eine Willkür.

Und den ganzen Arbeitsprozeß, könnte man den als inneren Monolog bezeichnen, weil Sie sich über Jahre hinweg immer wieder mit einem Thema beschäftigt haben?

Das ist ein literarischer Begriff, den Sie da anwenden. Den würde ich nicht verwenden.

Verstehen Sie Ihre Gemälde als Folge in einer großen Serie oder steht jedes für sich?

Das ist einmal eine gute Frage. Ich habe Serien eigentlich nie gemacht, aber trotzdem sind Ähnlichkeiten herausgekommen. Aber ich male nicht wie die sogenannten Serienmaler, die stellen zehn Leinwände von der gleichen Größe hin und malen auf jedem Bild so einen Strich und dann malen sie wieder einen zweiten Strich. Also Serien entstehen meistens auch zugleich, während ich wirklich um ein Bild gekämpft habe bis zum Schluß, viele Bilder sind übereinander, indem ich sie immer wegwasch oder drübermal usw., also ein

Bild wird zuende gemalt, und dann erst das nächste, damit ich aus dem sozusagen die Erfahrung zum nächsten tragen kann. Das muß richtig fertig sein, zufrieden muß ich sein. Ich muß es verhauen können, ich verhaue sehr oft Bilder. Das Serielle kommt erst in letzter Zeit hervor, zum Beispiel bei den „Beziehungen“, da hat’s mich gefreut, und da muß man so eine gewisse Leichtigkeit haben, daß man von einem Bild zum anderen hüpf.

Wollen Sie mit Ihren Bildern Zustände zeigen oder auch Geschichten erzählen?

Ja manchmal tu ich das schon auch. In letzter Zeit hab ich ein paar Bilder gemacht, wo ich was erzählen will, zum Beispiel über Competition, über Konkurrenz. Da habe ich das richtig aufgezeichnet, also die Figuren so gegeneinander gestellt. Ich begegne dem ziemlich oft, dem Konkurrenzdenken. Ich selber hab das eigentlich nie gehabt. Und wie ich dann plötzlich bemerkt hab, daß das zuviel Konkurrenzdenken ist unter den Kollegen, da war ich sehr traurig, wirklich.

In „Die Kunst“ 1987 bezeichnen Sie sich als große Freudianerin. Gleichzeitig sagen Sie, Sie brauchen keinen Psychiater. Was genau spricht Sie von Freuds Thesen so an?

Ich hab schon viel Freud gelesen, aber jetzt im Augenblick ist mir keine ausgesprochene These zur Hand. Aber das Unterbewußtsein, daß er das erfunden hat sozusagen, herausgeholt, das hab ich bemerkt, daß man das hat, daß man auf jeden Fall Mengen von Unterbewußtsein hat, bei Tag, bei Nacht, immer.

Ist Malerei für Sie auch eine Art Psychoanalyse? Hat Ihr Malen einen Katharsiseffekt?

Ja sicher. Ich komm mir ganz klebrig vor, wenn ich lange nichts tu, ganz schmutzig.

Wovon wollen Sie sich damit befreien?

Ja, von der Alltäglichkeit, die ja eine schmutzige Geschichte ist.

Wieland Schmied schreibt in einem Katalogvorwort 1992, Sie seien geprägt von einer Fremdheit zu Hause und draußen in der Welt, und diese Fremdheit beginne im eigenen Körper. Ich habe eher das Gefühl, daß Sie in Ihrer Körperinnerlichkeit mehr zu Hause sind als in der Welt draußen. Was sagen Sie dazu?

Ja ich finde auch, daß Sie recht haben und der Wieland Schmied nicht. Dem ist das (das Körpergefühl, Anm.) sicher peinlich.

Weiter schreibt er, diese Grunderfahrung der Fremdheit teilten Sie mit den Kärntner Dichterinnen Ingeborg Bachmann und Christine Lavant. Sehen Sie selbst einen Bezug zu diesen beiden Dichterinnen?

Ja natürlich, zu jedem Dichter, der gut ist, sehe ich immer einen Bezug. Die Christine Lavant hab ich zu wenig gelesen, ich bin ihr ein paar Mal begegnet.

Würden Sie sich als Karrierefrau beschreiben?

Nein, gerade das Gegenteil.

Das hat Sie nie interessiert?

Jetzt schon, jetzt schon, weil ich knapp vorm Abkratzen bin, ja wirklich, und weil ich Angst hab, ich hab ja überhaupt keine Nachkommenschaft, jetzt muß ich schauen, daß die Bilder nicht irgendwie verkommen, wenn ich tot bin. Also deshalb bemühe ich mich jetzt schon, daß die Bilder irgendwo einen guten Platz kriegen, aber es geht ja eh sehr schwer da in Österreich. Also ich hab ja in Deutschland so viele schöne Ausstellungen gehabt, glauben Sie, daß irgendein Sammler draußen was gekauft hat? Nichts.

Und dort hab ich immer gute Rezensionen gehabt in der Öffentlichkeit, immer.

Man hat den Eindruck, wer sich so sehr mit Innerlichkeit beschäftigt, der müßte die Welt draußen eigentlich satt haben. Sie aber sind viel gereist und haben in Ihren Bildern auch u.a. Stellung für den Naturschutz bezogen. Haben Sie gesellschaftliche Anliegen?

Ja, der Naturschutz ist ein gesellschaftliches Anliegen. Ich glaube, um die Menschen braucht man sich nicht zu kümmern, die kämpfen schon selber miteinander und gegeneinander und füreinander, aber um die Natur muß man sich kümmern. Das finde ich. Und jetzt überhaupt, so seit fünfzehn Jahren habe ich am Land so ein Landatelier, das ist ganz in der Einsicht, und da merk ich so vieles. Ich merk viel mehr wie die ganzen Bauern selber. Glauben Sie, die merken, wie die Natur zu Grunde geht? Wie sie selber die Natur zu Grunde richten? Die merken nichts. Aber ich merk das alles.

Glauben Sie denn, daß man mit Kunst an gesellschaftlichen Zuständen etwas ändern kann?

Ach, nicht viel, aber schon etwas, schon etwas.

Manche ihrer Körper sind Zwitterwesen aus Menschen und Gegenständen, bei anderen ist das Geschlecht nicht auszumachen. In welchem Verhältnis stehen für Sie Ihre eigene Existenz und die Umwelt? Fühlen Sie sich durch Ihren Körper und Ihre Individualität von der Umwelt isoliert, oder nehmen Sie sich gerade durch die Umwelt erst wahr und fühlen sich in sie integriert und in ihr gespiegelt?

Ich benütze sozusagen die Gegenstände von außen. Grad auf einfache Art und Weise, was halt herumliegt. Wenn so alte von der Wasserleitung abmontierte Schrauben oder so was herumliegen, montiere ich das sozusagen in das Bild. Warum? Weil mir diese Gegenstände meistens auch seltsam sind. Mir sind Gegenstände im Allgemeinen ziemlich wurscht. Ja wirklich. Diesen Gegenstandsfetischismus, den hab ich nie verstanden, vom Andy Warhol, daß er eine Suppenkanne so verherrlicht und wichtig findet, daß er sie darstellt. Naja, wenn diese Suppenkanne wunderschön glänzen würde, eine seltene Form hätte... Also ein Apfel interessiert mich auch noch immer, aber es ist mir zu banal. Mir sind die Gegenstände einfach zu banal. Wenn zum Beispiel eine Kerze einen Strahl ausübt oder eine Glühbirne, das ist für mich schon wieder ein Rätsel, das würde ich vielleicht benützen. Hab ich ja auch schon probiert, aber da bin ich gescheitert zum Beispiel an einer Kerze. Oder Gläser hab ich auch sehr viel dargestellt in der realistischen Phase, Gläser sind schwer, das ist eine Herausforderung, die sind durchsichtig, man sieht auf der anderen Seite etwas. Schwierige Dinge, schwierige Gegenstände erfreuen mich, und habe ich dargestellt. Mich selber hab ich ja auch, ein paarmal sogar, als Glas dargestellt.

Unter eine Graphik von 1990 haben Sie geschrieben „Jeder Beobachtungsgegenstand muß zur Beobachtung auseinandergenommen werden, also verletzt.“ Verletzen Sie sich bei der Introspektion?

Das sind große Worte, natürlich. Ich hätte es nicht gesagt, wenn es nicht irgendwo eine Verletzung wäre. Ich glaube, ich sag meistens nicht irgendwas aus dem Blauen heraus, aber jetzt kann ich es auch nicht nachvollziehen, muß ich ehrlich sagen. Aber es wird schon etwas Wahres dran sein.

Macht es einen Unterschied, ob ein Bild „Selbstportrait“ heißt oder „Körpergefühl“? Körpergefühlsbilder sind doch gerade Selbstportraits, oder?

Körpergefühlsbilder können ja nur von mir selbst sein, weil ich weiß, was ich fühle. Es ist ja so verwirrend für die ganze Welt, weil alles Körpergefühl heißt. Wenn eine sich auf die Stiege legt und mit der Stiege eins wird und das fotografiert, dann nennt man das schon Körpergefühl und so weiter. Ich finde das gräßlich, das wird alles als Körpergefühl behandelt, es ist furchtbar. Es ärgert mich. Die meisten können ja auch keinen Titel finden für ihre eigene Mache. Und das muß ich auch anprangern: Das Ärgste ist, wenn sie Fotografie und Videosachen als Malerei bezeichnen. Die sagen, das ist Malerei. Da gibt es auch keine Differenzierung, nicht einmal in den Titeln, die Kritiker haben überhaupt kein Differenzierungsgefühl mehr, es ist zum Aus-der-Haut-fahren.

Sie verfolgen die Suche und Sichtbarmachung von Körpergefühlen mit wissenschaftlicher Akribie. Wie würden Sie die Ergebnisse Ihrer Suche zusammenfassen?

Man findet so viele Variationen, daß ich deshalb eigentlich nicht aufhören kann. Ich kann immer wieder weitermalen. Es kommt immer wieder, weil ich auch ein Mensch bin, der eben so große Differenzierungen findet, und es kommt immer wieder etwas Neues heraus. Man muß etwas Neues finden. Wenn ich nämlich nichts Neues mehr finde, hör ich sowieso auf. Das ist einmal sicher.

Ein Rezensent, Johannes Halder, schrieb 1983 über Ihre Ausstellung „Zeichnungen, Aquarelle, Gouachen 1949-1983“: „Zu wehleidig, zu selbstverquält und tränenselig kommt dieses Werk daher - die Meditation ist am Ende nichts als Masochismus“. An anderer Stelle zitieren Sie Kafka: „Die einzige Realität ist der Schmerz“. 1993 haben Sie das Cover einer Ausgabe von Marquis de Sade gestaltet. Wie ist in Ihrem Werk die Verbindung von Lust und Schmerz? Schöpfen Sie Ihre Kreativität aus dem Schmerz? Ist der Prozeß der Bildfindung lustvoll oder schmerzvoll?

Naja, ich hab das einmal niedergeschrieben von Kafka, die einzige Realität ist der Schmerz. Es ist eine schöne Aussage, aber natürlich eine sehr kräftige, es ist auf jeden Fall übertrieben. Sie brauchen nur einmal probieren, wenn Sie eine Stunde lang in einer Lage sind und sich nicht rühren, spüren Sie einen Schmerz, wo Sie sonst nichts spüren, es ist also insofern jedes Bekanntwerden irgendeines Körperteils ein besonderes Körpergefühl, aber man muß sich natürlich drauf konzentrieren, sonst spürt man's nicht. Und zwischen

Druck und Schmerz ist ja nur eine kleine Brücke. Es gibt auch irgendeinen Philosophen, der gesagt hat – ich hab's aber unabhängig von ihm schon bemerkt – daß ein gesunder Körper sich selbst eigentlich nicht spürt. Also ich bin ja ein gesunder Mensch, ich tu mich nur konzentrieren und habe so ein feines Gefühl, daß ich eben dies als Darzustellenwertes finde.

Und wenn Sie die Form erarbeiten für dieses Gefühl, ist das dann ein lustvoller Prozeß oder ein schmerzvoller?

Ich meine, wenn man sich plagt, ist man ganz entsetzt, daß man nichts zusammengebracht hat, weint womöglich, und versucht es dann noch einmal, und das ist eine Plage. Aber es ist kein Schmerz.

Lydia Andrea Hartl schreibt in ihrem Essay „Menschenbilder und die Bilder vom Menschen. Betrachtungen zur Frage nach dem Menschenbild in der Kunst der Gegenwart“ 1999: „...unterwerfen wir uns barbarischen Ritualen der Gewalt und des Schmerzes, um uns unserer leiblichen Identität im Hier und Jetzt zu versichern.“ Ist Ihre Malerei eine Möglichkeit für Sie, sich der eigenen Existenz und Körperlichkeit zu versichern?

Naja, ich tu's nicht so wie eine Tätowierung. Es gibt ja Menschen, die sich selbst bemalt haben und das als Körperarbeit oder irgendwie bezeichnet haben.

Nach welchen Kriterien verwenden Sie Gegenstände oder Tiere im Bild? Haben Sie eine symbolische Aussage?

Ja sicher. Zum Beispiel der Wasserleitungshahn. Da hab ich mich selber so als Ballon und unten am Wasserleitungshahn gemalt, das ist bestimmt symbolisch, man kann mich da abdrehen, sozusagen. Man kann mir das Wasser abdrehen.

Sie haben einmal gesagt, daß Sie Mythologie nicht interessiert. Trotzdem gibt es Bilder, die z.B. Laokoon oder Samson aufgreifen. Wieso?

Ich fang nicht an mit dem mythologischen Thema, aber wie ich dann dreiviertel fertig war mit dem Bild, hab ich gemerkt, daß es dorthin zieht, ich habe starke Bewegungen gemacht und dann ist die Taufe so ausgefallen: Laokoon.

Die dargestellten Körper befinden sich meistens im luftleeren Raum, d. h. der Hintergrund ist eine abstrakte Farbfläche. Wieso?

Das genügt mir meistens, die eine Figur oder die zweite oder dritte, und der Raum interessiert mich eigentlich nicht. Ich hab eigentlich eher immer Schwierigkeiten mit dem Hintergrund, den überhaupt zu malen, und deshalb hab ich in letzter Zeit keinen. Da ist nirgends mehr ein Hintergrund dabei. Den laß ich verschwinden.

In manchen Bildern wie „Doppelsebstportrait mit Kamera“ von 1974 oder „Die Last des Fleisches“ von 1973 erscheint der Körper im Bild verdoppelt. Warum?

Naja. Das sind alles so selbstverständliche Dinge. Warum soll ich mich nicht zweimal malen? Es sind zwei verschiedene Arten, sich zu sehen im Doppelsebstportrait, einmal von außen, dann von innen.

Hat das dann nichts mit Dissoziation zu tun?

Nein. Eine Verstärkung eher. Oder man ist ja heute nicht dasselbe wie morgen, deshalb die verschiedenen zeitlichen Phasen.

Wenn jemand Ihnen den Vorwurf des Sadismus machen würde, weil die Körper im Bild verstümmelt wirken, was würden Sie dazu sagen?

Sadismus? Nein. Ich bin sicher gleichmäßig sadistisch wie ich masochistisch bin, wenn man überhaupt so was ist. Aber das hat nichts mit dem Auslassen (von Gliedmaßen und Körperregionen, Anm.) zu tun. Ich spür's einfach nicht. Auslegen kann's jemand, wie er will. Das ist mir schon ganz schnurz, muß ich ehrlich sagen.

Gibt es neben den Beweinungsbildern, die nach dem Tod Ihrer Mutter entstanden, weitere autobiographische Aspekte in Ihren Bildern?

Ja die Illusionsbilder zum Beispiel. Die sind ein bißchen autobiographisch.

Wie entstehen die Titel zu den Bildern?

Im nachhinein. Die Ähnlichkeit, die Assoziationen, die sie dann in mir erschaffen. Und dann mein literarisches, neckisches Unternehmen. Die Hanne Weskott hat gesagt, sie möchte ein Buch über meine Titel schreiben, weil sie so lustig sind, halt eben erfinderisch auch sind.

Welchen Bezug haben Sie überhaupt zur Literatur? Finden Sie in Texten auch Anregungen, die Sie aufgreifen?

Nein, ich brauch das eigentlich nicht. Ich brauch aber die Gescheitheit um mich schon herum, um selber auch gescheit zu bleiben. Wenn man immer nur mit saublöden Leuten zusammen wär, dann würd ich wahrscheinlich schon leiden an meinem Geist.

Viele Ihrer Bildtitel sind ausgesprochen humorvoll, was den meisten Ihrer RezensentInnen anscheinend nicht auffällt. Welche Rolle spielt Humor in Ihrem Werk?

Der beste Humor kommt bei mir in den Filmen zum Vorschein. Da ist sehr viel Humor dabei. Die Leute sagen manchmal, in den Gemälden ist sehr viel Humor dabei. Ich find's eigentlich nicht so sehr. Ich karikiere nicht ausgesprochen oder übertreibe so, daß es eine Karikatur wird. Karikatur finde ich eine nicht so erhobene Kunst.

Sie haben anfangs Ihre Body-Awareness-Bilder häufig erklärt, weil Sie nicht verstanden wurden. Haben Sie heute noch das Bedürfnis, Ihre Bilder zu erklären oder sind Sie es leid?

Ich bin es leid.

Machen Sie sich bei der Entstehung eines Bildes schon Gedanken darum, wie es wohl interpretiert werden wird?

Nein. Ich denke beim Titel natürlich schon manchmal daran, vielleicht verstehen die Leute das dann besser. Ich mach die Titel ja meistens nur, damit ich ein Bild vom anderen unterscheiden kann. Manchmal schadet der Titel oft.

Sie sind erst spät als Künstlerin gewürdigt worden. Auch die Publikationen über Sie halten sich in Grenzen. Sind Sie heute mit der Forschungssituation zufrieden? Können Sie sich mit den Interpretationen Ihrer Bilder anfreunden?

Nein, ich bin natürlich nicht zufrieden. Und vor allem bin ich sehr unglücklich, weil ich in keine Kasette und kein Fach hineinpasse, weil ich jetzt übertüncht, überlagert werde von den Leuten, die Fotos machen von ihren Körpern, von nackten Körpern, wo die Geschlechtsorgane zugenäht sind oder so irgendwelche Sachen. Ich existiere weniger als diese Leute, die eigentlich dann in der Welle mitgeschwommen sind. Das ist eine traurige Sache. Ich bin jetzt weniger traurig, weil ich jetzt sehr oft eingeladen war zu großen Ausstellungen, und vorher war ich eben nie ausgestellt. Wahrscheinlich bin ich jetzt nur deshalb eingeladen, weil es immer große Rückblicke von den letzten fünfzig Jahren sind.

Sehen Sie selbst irgendwelche Bezüge zwischen Ihrer Arbeit und der von Cindy Sherman?
Welche Beziehung haben Sie zur Kunst Frida Kahlos?

Zu der Cindy Sherman hab ich keine Beziehung. Die macht ein Theater, schön natürlich, phantasievoll. Und die Frida Kahlo, die hat wirkliche Schmerzen, die war ja gelähmt. Ich male ja nicht aus Schmerzen heraus.

Welche Bilder/Werkphasen bedeuten Ihnen persönlich am meisten?

Eigentlich die ganz reinen Körpergefühlbilder, die mag ich eigentlich am liebsten, die ganz abstrakten. Die sind auf jeden Fall am mutigsten gewesen und am wenigsten verstanden natürlich. Verstanden worden ist es als informelle Kunst damals. Aber es war mehr als informell.

Was wünschen Sie sich für die Zukunft?

Ich hab in meiner Jugend Zeit verschwendet wie nur was, ich war ja keine Karrierefrau. Jetzt verschwende ich keine Zeit mehr. Ich möchte viel malen noch. Und schreiben möchte ich auch können. Auf die Welt bin ich eigentlich nicht so sehr neugierig.

Herzlichen Dank, daß Sie sich Zeit genommen haben.

Lebenslauf

Homepage: www.silke-andrea-schuemmer.de
 Email: silke@silke-andrea-schuemmer.de

Geb. 20.6.1973 in Aachen

Schulen:

- 1979 – 1983 katholische Grundschule Aachen-Brand
- 1983 – 1992 Geschwister Scholl Gymnasium

Studium:

- Seit WiSe 1992/ 93 Kunstgeschichte, Germanistik und Philosophie an der RWTH Aachen
- 2001 Magister Artium

Ausgeübter Beruf:

- Seit Oktober 2001 freischaffende Schriftstellerin und Journalistin
- Seit 1992: Kurzgeschichten, Gedichte, Artikel, Kritiken, Kolumnen und Essays in Anthologien, Zeitschriften und im Rundfunk im deutschsprachigen Raum, Russland, Niederlande und USA

Bücher:

- Juli 1996: „Triptychon oder Salzig schmeckt der Algenstrang.“ Gedichte. Künstlerbuch in einer Bibliophilen Ausgabe mit Originalfrottagen von Wolf Spies. edition fiebig berlin.
- November 1996: „Die Form des Fisches ist sein Wissen über das Wasser.“ Prosa. Künstlerbuch in einer Bibliophilen Ausgabe mit Graphiken von Krzysztof Jarzebinski. Mariannenpresse. Berlin.

Auszeichnungen:

- 1994 Aufenthaltsstipendium im Literarischen Colloquium Berlin
- 1995 Arbeitsstipendium des Kultusministeriums des Landes NRW
- 1996 Aufenthaltsstipendium im Künstlerhaus Ahrenshoop
- 1996 foglio-Literaturpreis
- 1997 Christine-Lavant-Förderpreis für Lyrik (A)
- 1998 Stadtschreiberin von Otterndorf
- 1999 Georg-Christoph-Lichtenberg-Preis für Literatur
- 2000 2. Platz Gratwanderpreis für erotische Kurzprosa
- 2002 Springorum-Denkünze der RWTH Aachen

Tag der mündlichen Prüfung: 11.12.2002