

Körperlichkeiten. Aus der Betrachtung argumentiert.

Maria Lassnigs Selbstportraits und
deren feministisches Potential

Theoretische Bachelor – Arbeit

Vermittlung in Kunst und Design

Mentor: Toni Hildebrandt

Kim Käsermann

Hochschule der Künste Bern

Sommer 2021

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung

Seite 3-4

2. Pastosität und radikal gesetzter Duktus – Triumph der weiblichen, deformierten Körperlichkeit in Lassnigs Malereien

Seite 5-6

3. Starke Farbigkeit und malerisches Volumen – Raubtiere und Kuscheltiere in Lassnigs Selbstportraits

Seite 7-8

4. Die Transparenz führt zur Verstummung – die verschiedenen Formen von Zensur in Lassnigs Malereien

Seite 9

5. In sich verwobene Pinselstriche – Kontamination durch Alltagsobjekte in Lassnigs Werk

Seite 10

6. Konklusion

Seite 11-12

7. Literaturverzeichnis

Seite 13-14

8. Abbildungsverzeichnis

Seite 15-19

1. Einleitung

Frauen in der Kunst nutzen seit den 1960er-Jahren vermehrt ihren Körper als Ausdrucksmittel. Provokation, die Eroberung von neuen Wegen in der Kunst oder das Aufzeigen feministischer Grundgedanken können als Ziel dieser körpergeprägten Methode gelesen werden. Es geht um Aufmerksamkeit. Um Rebellion. Darum, sichtbar zu werden in einer von Männern dominierten Kunstwelt.¹

Valie Export schockte die Öffentlichkeit 1968 auf dem Stachus in München mit ihrer Performance und Aktion *Tapp- und Tastkino*. Passanten wurden aufgefordert, mit den Händen Exports Brüste unter einem tragbaren 'Kinosaal' aus Styropor zu berühren. Auch nahm sie Männer an eine Leine und spazierte mit ihnen durch die Stadt. Mit ihren Performances forderte sie einerseits die Selbstbestimmung über ihren eigenen Körper ein und wollte andererseits das Rollenbild der Frau sichtbar machen.² Sie nutzt ihren Körper als Kunstobjekt, als Träger, Provokation, Mitteilungsfenster.

Bei vergleichbaren künstlerischen Positionen wie der von Katharina Grosse oder Judy Millar wird sichtbar, dass die Künstlerinnen ihren Körper als physisches Moment der Bewegung auffassen. Grosse nutzt öffentliche Räume als Malkörper, verwandelt sie in grelle Farbbilder und macht die Malerei zum unbegrenzten Feld von Möglichkeiten. Bei Judy Millars Arbeiten wird die körperliche Bewegung in ihren malerischen Skulpturen erkennbar.³

Maria Lassnig thematisiert den Körper auf subtile und ganz besondere Art und Weise. Die Künstlerin malt Körpergefühlbilder, in denen sie das, was sie innerlich spürt, auf der Leinwand zum Ausdruck bringt.⁴

¹Vgl. dazu Nochlin 1971. Vgl. dazu Eiblmayr 1993. Die Guerilla-Girls stellen mit ihren Aktionen, wie etwa das Poster *Do woman have to be naked to get into the Met. Museum*, eine wichtige Position der feministischen (Kunst) Debatte dar. Vgl. dazu Frigeri 2019. Von heutiger männlicher Dominanz in der Kunstwelt kann in dieser Form nicht mehr gesprochen werden.

Die Biennale 2019 bestand beispielsweise darauf, dass beide Geschlechter gleichwertig vertreten sind.

²Vgl. dazu Dziewior 2012.

³Vgl. dazu Volk 2020. Vgl. dazu Bitterli/Kost/Lutz 2019.

⁴Vgl. dazu Schuemmer 2014.

⁵Unter «deformiert» wird in dieser Arbeit die Verformung, Überformung oder Verfremdung der gemalten Körper Lassnigs verstanden.

⁶Vgl. dazu Schuemmer 2014.

Gefühle wie Stolz, Schmerz, Druck, Angst oder Triumph zeigt sie, indem sie Körperteile grösser, kleiner oder spezifische Organe malt, in denen sie das Gefühl am ehesten verorten kann. Sie verfolgt keine heroisierte Abbildung eines Körpers, sondern zeigt ihn deformiert.⁵

Sie verändert ihn in seiner Oberfläche, Farbe und seinem Volumen. Dies bestätigt beispielsweise das Bild *Violettes Monster* 1964 (Abb.1). Oft sind Sinnesorgane, insbesondere Auge und Mund, verdeckt, wie beim *Kleinen Science-Fiction Selbstportrait* 1995 (Abb.2). Auch zieht sie Tiere oder Objekte hinzu, um Gefühlsgehalt zu verkörpern, was die Bilder *Mit einem Tiger schlafen* 1975 (Abb.3) oder das *Selbstportrait mit Gurkenglas* 1971 (Abb.4) aufzeigen.⁶

Um an der Rolle des Körpers der Frau in der Kunst zu forschen, werden in der vorliegenden Arbeit Maria Lassnig und ihre entstandenen Selbstportraits zwischen 1960 und 2000 exemplarisch als Untersuchungsgegenstand verwendet.

Lassnigs Position scheint mir äusserst interessant, weil sie ihren Körper auf doppelte Art befragt. Einerseits malt sie deformierte Körper, die, laut Lassnig, auf die inneren Gefühlskörper und Wahrnehmungswelten zurückzuführen sind und thematisiert andererseits die Aussenperspektive ihres Körpers, was beim *Selbstportrait mit Stab* 1971 (Abb.5) der Fall ist.

Wie aber setzt Lassnig die Problematiken der Abbildung des weiblichen Körpers malerisch um? Auf welche Art und Weise stellt sie das Inkarnat dar?

Und wie manifestieren sich im malerischen Ausdruck die genannten Problematiken?

Im Fokus steht die Untersuchung der Vorgehensweise Lassnigs, die Forschung an ihrer malerischen Strategie und Methode, um so der Rolle des Körpers, gerade als weibliche Kunstschaffende, nachzugehen. Dafür wurden Ausstellungskataloge und Lassnigs Oeuvre intensiv studiert und betrachtet.⁷

Im Verlauf ihres Lebens malte Lassnig zahlreiche Selbstportraits mit einzigartiger, pastoser Farbgebung und radikal entschlossenen Pinselstrichen. Auffallend sind die Gegenspieler: Tiere, Lassnig selbst oder eine Verschmelzung mit Objekten.⁸

Die vorliegende Arbeit orientiert sich an ausgewählten Kategorien und Stationen innerhalb dieser Selbstportraits, um so über Lassnigs Schaffen und die Definition von Körper und Selbstwahrnehmung aufzuklären.

Im zweiten Kapitel wird die immer wiederkehrende Deformation des Körpers (gemeinsamer Nenner aller Malereien) in Lassnigs Werk betrachtet.

In Kapitel drei bis fünf werden die erwähnten Kategorien in den Selbstportraits unter Einbezug von konkreten Beispielen untersucht und die malerische Darstellungsweise und Bedeutung der Gegenspieler analysiert. Im letzten Kapitel werden Erkenntnisse hypothetisch entfaltet, und die Frage nach der Rolle des Körpers Lassnigs in ihrer Kunst beantwortet.

Autorinnen wie Judith Butler oder Julia Kristeva schrieben in ihren feministischen Theorien kaum über Kunst; andere Feministinnen, die sich im Kunstfeld bewegten (z.B. Carla Lonzi) haben sich hingegen nicht konkret zu Lassnig geäußert.

In dieser Arbeit nehme ich diese Perspektive ein und forsche an feministischen Gedanken im Ausdruck ihrer Malerei.

Ziel dieser Arbeit ist nicht das Darlegen verschiedenster Theorien des Körperdiskurses aus unterschiedlichen Bereichen wie der Philosophie oder Gender Studies. Vielmehr geht es darum, innerhalb der und durch die Malereien Lassnigs mögliche feministische Gedanken zu erörtern. Somit ist meine Theorie materialnah.

Meine Überlegungen sind von der Malerei ausgehend. Die Arbeit lässt sich nicht auf theorieinterne feministische Diskurse ein. Referenzen, Einschätzungen und Verweise werden als Ergänzungen und zur Klassifizierung hinzugezogen.⁹

⁷Vgl. dazu Holler-Schuster/Luckow/Pakesch 2013. Vgl. dazu Von Bormann u.a 2019. Vgl. dazu Eiblmayr/Lassnig/Rassel 2015.

⁸Vgl. dazu Schuemmer 2014. Vgl. dazu Boehm 2013.

⁹Vgl. dazu Butler 1991/1995. Vgl. dazu McAfee 2004. Vgl. dazu Kristeva 1996.

Vgl. dazu Ventrella/Zapperi 2021. Vgl. dazu Eiblmayr 1993. Vgl. dazu Schuemmer 2014.

Vgl. dazu Boehm 2013.

2. Pastosität und radikal gesetzter Duktus – Triumph der weiblichen, deformierten Körperlichkeit in Lassnigs Malereien

Lassnig setzt sich in ihren Malereien durch Farbe und Form eigensinnig mit dem menschlichen Körper auseinander. Die Künstlerin beweist eine malerische Virtuosität, die sich vor allem im Umgang mit Farbe zeigt. Sie nutzt überbelichtete Kühle versus Erdfarben. Die Farben sind abgetönt, fahl und pastos.

In dieser Farbgebung malt sie verformte, unproportional fragmentarische (Frauen-) Körper. Körperteile werden grösser oder allenfalls kleiner gestaltet, als würde sie verschiedene Bedeutungen und Wichtigkeiten den jeweiligen Körperstellen zuschreiben.

Laut Silke Andrea Schuemmer, die in ihrem Buch *Das bewohnte Körpergehäuse: Die introspektive Methode der Maria Lassnig* mit verschiedenen historisch oder feministisch verankerten Perspektiven und Beobachtungen Lassnigs Werk zu begreifen versucht, liesse Lassnig konsequent die Körperteile weg, die sie im Moment des Malens nicht spürt. Körperteile würden neu zusammengesetzt, in- und umeinander verschoben und neu kombiniert. Darin liege keine politische Komponente, sondern sei die künstlerische Umsetzung ihres Empfindens.¹⁰

Ihr Interesse am Körper, an der Nacktheit, Haut und dem Fleisch ist unmittelbar ersichtlich. Wie aber entstehen diese deformierten, zerstückelten Körper und mit welcher Absicht?

Der körperliche Kontakt zur Leinwand war für Lassnig wichtig. Sie malte liegend oder sich abstützend, sitzend auf der Leinwand (Abb. 6).¹¹

Durch diese künstlerische Arbeitsweise bleibt ihr das Betrachten des Bildes mit körperlicher Distanz verwehrt. Nur so könnte sie Proportionen und Perspektive auf ihre anatomische Richtigkeit überprüfen. Lassnig wird also selbst Teil des Bildes.

Gottfried Boehm behauptet in seinem Aufsatz *Leib und Leben. Die Bilder der Maria Lassnig* dazu, dass die Künstlerin selbst zum Modell werde, was sich besonders gut beim *Selbstportrait als Astronautin* 1968 (Abb.7) äussere.¹²

¹⁰Vgl. Schuemmer 2014, 23-25.

¹¹Ebd., 30-31. Vgl. dazu Boehm 2013, 14.

¹²Vgl. Boehm 2013, 14-15.

¹³Ebd., 12-23.

¹⁴Vgl. dazu Schuemmer 2014.

¹⁵Vgl. Barz 1998, 1. Vgl. dazu Schuemmer 2014, 161-168. Vgl. dazu Butler 1991/1995.

Weiter verknüpft er die Schaffensart Lassnig mit dem Inhalt der Bilder.

Boehm postuliert, dass das Körpergefühl für Lassnig Dreh- und Angelpunkt in ihrem Werk sei. Es bedeute eine Wendung des Blicks, der auf den eigenen Leib zurückschaut. Der eigene Körper komme ins Spiel und werde zu einer internen, nicht messbaren Grösse. Er bilde eine Örtlichkeit, die nur durch Selbstbezug zugänglich wird.¹³

So kann argumentiert werden, dass Lassnig diese Nähe zur Leinwand braucht, um ihren Körper als Gehäuse (Ort) vollumfänglich zu spüren, damit sie die Körperempfindungen ausdrücken kann. Aus mehreren Zitaten Lassnigs wird deutlich, dass ihre deformierten Körper auf die von ihr im Moment gefühlten Empfindungen zurückzuführen sind.¹⁴

In dem Fall argumentiert sie mittels der fragmentarischen, deformierten Frauenkörper sehr pragmatisch, emanzipiert und autonom.

Gleichwohl kann ein feministisches Moment bei Lassnig festgestellt werden.

Gerade bei der Entdeckung, dass Intimbereiche der Frau wie Brüste und Geschlecht in Szene gesetzt oder gar entblösst und inszeniert werden, entwickle ich den Verdacht, Lassnig habe mit feministischen Hintergedanken gepinselt.

Der Körper ist seit Beginn des feministischen Körperdiskurses (Start 68er-Bewegung) Hauptgegenstand einer feministisch-wissenschaftlichen Auseinandersetzung geworden. Schlüsselbegriffe seien dabei, so Sabine Barz in ihrem Aufsatz *Körper-Bilder – KörperPolitiken*, das Verschwinden des Körpers, die neue Leiblichkeit oder der Körper als natürlicher Garant für Identität. Eine grundlegende Überprüfung und Reflexion der feministischen Körperkonzepte fand in den 90er-Jahren durch die Werke Judith Butlers statt.¹⁵

Die Zerstückelung der Körper in der Kunst, so postuliert Sigrid Schade in ihrem Aufsatz *Der Mythos des ‘Ganzen Körpers’*. *Das Fragmentarische in der Kunst des*

20. Jahrhunderts als Dekonstruktion bürgerlicher Totalitätskonzepte, seien keine Gewaltphantasien, sondern lediglich die Verweigerung, alte Kategorien und Rollenmuster zu übernehmen.¹⁶

Die Vorliebe für das Fragment und die Zerstückelung des Körpers trifft auf Lassnigs Malereien zu. Der Frauenkörper ist per se problematisch. Er wird sexualisiert und objektiviert. Bei Lassnig geht es aber nicht um eine Abbildung eines idealisierten Frauenkörpers. Durch das fragmentarische, grossflächige Auftragen der Farbe entfernt sie sich dieser Vorstellungen und lehnt jegliche aufgezwungenen Rollenbilder ab. Das Selbstportrait *Woman Laokoon* 1976 (Abb.8) muss aus einer feministischen Überzeugung entspringen sein. Lassnig setzt den Frauenkörper in einen männlichen Topos. Das Bild zeigt eine ältere, nackt sitzende Frau mit weit geöffneten Knien und mit einer Schlange ringend. Die Referenz auf die Laokoon-Gruppe ist durch die blaugrün gemalte Schlange, die Drehung des Oberkörpers der Figur und durch den Titel eindeutig.

Was bedeutet es, dieses Ideal von Komposition, Ausgewogenheit und Körperlichkeit in einem Frauenkörper neu zu erfinden? Hat sie das bewusst gemacht?

Maria Lassnig selbst habe sich nie mit Mythologie befasst, so Schuemmer. Während des Prozesses, so Lassnig, bemerkte sie, dass das Bild Richtung Mythologie zieht. Aus der Beobachtung der stark gemalten Bewegungen entstand der Titel und die Schlange später. Ein dritter Arm wächst aus der linken Schulter der abgebildeten Frau, was auf eine schnelle Bewegung deutet. Möglicherweise verkörpert Lassnig eine Empfindung einer raumgreifenden Bewegung.¹⁷

Dennoch öffnet Lassnig ein feministisches Feld der Neuinterpretation dieses Bildes, nämlich in dem sie einen männlichen Topos auf eine weibliche Figur überträgt, die sie nicht heroisiert, sondern deformiert, mit fahlen Hauttönen malt.

Für Schuemmer ist es unter Einbezug von Jan Bialostockis These klar, warum sich die Form des Laokoons in ihrem Bild wiederfand: Laokoon gehöre zum kulturellen Hintergrund Lassnigs.¹⁸

Diese Argumentation scheint mir fraglich und mangelhaft. Ich zweifle daran, dass das Bild nur auf unterbewusste Prozesse zurückzuführen ist. Das Selbstportrait ist zu stark ikonografisch aufgeladen. Die Heldenfigur und der Idealkörper des Laokoons stellt Lassnig in Frage, in dem sie ihn durch einen deformierten Frauenkörper ersetzt. Einerseits kann dies als Angriff auf das Konzept eines Idealkörpers erfasst werden, andererseits als eine Kritik an der etliche Male erbrachten laokoonartigen Darstellung von männlichen Idealkörpern.

Lassnig könnte aber auch eine neue Definition eines Idealkörpers provozieren und diese zur Debatte stellen. Im Sinne des Ideals einer Wahrnehmung des Körpers von innen und nicht von aussen.

Dass Lassnig durchaus politisches Interesse hatte, beweist ihre Teilnahme an der von Valie Export organisierten Ausstellung *Magna – Feminismus: Kunst und Kreativität* 1975, wo sie unter anderem Statements über die Schwierigkeiten der Frau in diesem Betrieb verfasste.¹⁹

Bezüglich ihrer Malereien äussert sie sich nie konkret politisch. Für sie bleibt es ein pragmatischer Entscheid: Es geht um Körpergefühle.²⁰

Meines Erachtens stellen die Selbstportraits, in denen der menschliche Körper mit Tieren spielt und sich inszeniert, eine weitere Methode dar, die Lassnig nutzt, um feministische Gedanken zu wecken. Im nächsten Kapitel werden diese Gegenspieler analysiert, gedeutet und auf feministische Aspekte hin geprüft.

¹⁶Vgl. Schade 1987, 242-257. Vgl. dazu Eiblmayr 1993. Der umfangreiche Diskurs über das «Fragment» seit der Romantik ist mir bewusst. Vgl. dazu Weiss 2015.

¹⁷Vgl. Schuemmer 2014, 55-59.

¹⁸Vgl. Ebd., 55-59. Vgl. dazu Bialostocki 1981.

¹⁹Vgl. Schuemmer 2014, 134-139. Auch in den Briefen an Hans Ulrich Obrist beschwert sich Lassnig über die Unterdrückung der Frau und das Nichtgehört werden in der Kunst. Vgl. dazu Obrist 2020, 18-45.

²⁰Vgl. dazu Eiblmayr/Lassnig/Rassel 2015. Vgl. dazu Schuemmer 2014.

3. Starke Farbigkeit und malerisches Volumen – Raubtiere und Kuscheltiere in Lassnigs Selbstportraits

Lassnig malt sich selbst mit Tieren. Interessant dabei ist, dass sie sich sowohl mit wildem Tier, wie Affe oder Tiger darstellt, als auch mit scheuem Haustier wie Hase oder Meerschweinchen. Es handle sich, so Schuemmer, um Symbole für innere Befindlichkeiten, Gefühle und Empfindungen; beziehungsweise seien die dargestellten Tiere Repräsentanten des Unterbewussten.²¹

Lassnig äussert sich in einem Zitat wie folgt dazu: «Die Tierbilder sind eine Mischung von Aussenwelt und Innenwelt (...) Die Tiere sind auf jeden Fall Aussenwelt.» Ausserdem definiert sie Tiere als «mir mysteriöse Wesen».²²

Um die Tiere und deren Rolle als Gegenspieler zu befragen, werden das *Selbstportrait mit Meerschweinchen 2000/2001* (Abb.9) und das Werk *Mit einem Tiger schlafen* hinzugezogen.

Ersteres zeigt ein Selbstporträt ohne Hinterkopf, gehalten in blassrosa, grün, pastosen- und fleischfarbenen Tönen, auf leerem Hintergrund. Die Farbe wurde flächig aufgetragen, was zu einer Abstraktion des Körpers führt. Das Meerschweinchen, vom Körper in der rechten Hand gehalten, weist eine andere Malweise auf.

Damit das Fell möglichst naturalistisch wirkt, wählt Lassnig einen feinen, linearen Duktus mit orangen, weissen und schwarzen Tönen.

Die unterschiedliche Malweise kann auf die unterschiedliche Wahrnehmung der Aussenwelt (Meerschwein) und der Innenwelt (Selbstportrait) Lassnigs zurückgeführt werden. Schuemmer argumentiert, dass sich die Künstlerin mit dem Schwein identifiziere, was auch der frühere Titel *Wahrscheinlich fühl ich mich als Schwein* bestätigt.

Spannend in dieser Szene ist der triumphierende Blick des Selbstportraits, verstärkt durch den geöffneten Mund, beim Hochhalten des Meerschweins. Als hätte Lassnig das Ereignis (Meerschwein) überwunden. Das Bild erinnere an die Redensart «den inneren Schweinehund besiegen», so Schuemmer.²³

²¹Vgl. Schuemmer 2014, 47-51.

²²Ebd., 47-51. Vgl. dazu Ernst/Fassel 1980, 24.

Vgl. dazu Bundesministerium für Unterricht und Kunst 1980, 47.

²³Vgl. Schuemmer 2014, 47-51.

²⁴Ebd., 47-51.

²⁵Vgl. Obrist 2020. Vgl. dazu Schuemmer 2014, 134-139.

Im Gegensatz zum *Selbstportrait mit Meerschweinchen*, welches nicht eindeutig mit feministischen Absichten verknüpft ist, lässt sich beim Werk *Mit einem Tiger schlafen* eine feministische Deutung erkennen. Es zeigt eine existentielle Situation.

Der Tiger beugt sich über die nackte Figur, hockt mit den Hinterpfoten zwischen ihren weit geöffneten Knien und stützt sich mit der linken Pfote auf ihrem Oberarm ab.

Im Gegensatz zum unglaublich voluminös gemalten Tiger, in kraftvollen, naturgetreu gehaltenen Farben, wirkt der Frauenkörper fast transluzide, in fahler Hautfarbe hilflos und verschmilzt mit dem türkisen Hintergrund. Auch die platznehmende Komposition des Tigers weckt das Gefühl von Beengtheit.

Schuemmer deutet in der Körperhaltung des Tigers einerseits den Eindruck von sexueller Macht und andererseits den Eindruck von Unterwerfung.

Den Tiger definiert Schuemmer als Sinnbild für Sexualität und Dominanz, gegen die sich die Frau wehrt, die sie aber auch zulässt. Diese Behauptung macht sie am Gesichtsausdruck der Frau, den sie an Gleichgültigkeit, Resignation oder Hingabe erinnert, fest. Der Tiger könne als Symbol der inneren Bewegung oder als Manifestation eines Gefühls, die im Tiger seine Form gefunden hätten, gelesen werden.²⁴

Dann würde die Frau von einem Gefühl überwältigt, gegen das sie sich nicht wehren kann, was mir soweit schlüssig scheint. Lassnig betonte oft genug, dass je verfremdeter der Körper dargestellt sei, desto mehr er die Innensicht zeigt.

Der Tiger repräsentiert demnach die Aussenwelt. In diesem Sinne könnte der Tiger ein Ereignis symbolisieren, welches Lassnig überwältigte und wogegen sie kämpfte, wie beispielsweise gegen ihre Nicht-Anerkennung in der Kunstwelt.²⁵

Durch die Analyse der unterschiedlichen Malweisen beider Figuren kann durchaus

ein vorherrschendes Ungleichgewicht von Macht interpretiert werden. In diesem Sinne könnte das bedrohlich wirkende Tier ein Symbol für die derzeit von Männern dominierte Kunstwelt sein.

Im Titel verbirgt sich ein Hauch von Stärke. Sie stellt sich diesem Kampf und schläft mit dem Tiger, zähmt ihn also. Lassnig könnte aber auch subtil auf das bekannte Problem der sexuellen Verausgabung in der Kunstwelt hinweisen, in der sie sich zuerst «hochschlafen» müsste, um eine anerkannte Künstlerin zu sein.

Abschliessend kann festgehalten werden, dass Tiere in Lassnigs Bildern zum Einen als Symbole für den Ausdruck ihres Innenlebens stehen, Lassnig Tiere zum Anderen nutzt, um ihre Positionierung als weibliche Künstlerin in der Kunstwelt zu veranschaulichen.

Weiter sind in den Selbstportraits das Spiel mit Mund und Auge auffallend. Sie sind offen, geschlossen oder durch Objekte verdeckt. Mögliche Bedeutungen dieser Sinneseinschränkungen werden im nächsten Kapitel diskutiert.

4. Die Transparenz führt zur Verstumung – die verschiedenen Formen von Zensur in Lassnigs Malereien

Augen und Münder scheinen in Lassnigs Malereien eine ganz besondere Bedeutung zu tragen. Mit wenigen Pinselstrichen lässt sie Augen verschwinden oder überdeckt sie mit einer Brille, die anscheinend die Sehkraft einschränkt, was beim *Kleinen Science-Fiction Selbstportrait* der Fall ist. Das Bild zeigt in pastosen, blassgrünen, grauen und rosafarbenen Tönen ein Portrait mit einer überdimensional grossen, viereckigen Brille. Lassnig formte dieses Bild mit gestischen, eher kleinen Pinselstrichen, in denen die Bewegungen des Strichs in alle Himmelsrichtungen sichtbar sind. Lassnig sehe nach innen, postuliert Schuemmer, was die etlichen Selbstportraits mit den überblendeten und übermalten Augen beweisen würden. Ihren Augen würde sie nicht trauen, da sie den negativen Charakter des Scheins in sich bürden und bereits im Mittelalter Augen als Quelle der menschlichen Irrtümer und Illusion galten.

Deshalb verliesse sich Lassnig auf den Tastsinn, das Fühlen. Indem sie die Augen verwischt, mache sie deutlich, dass ihr Blick nach innen geht, dass sie eben blind sieht.

Auch die offenen oder verdeckten Münder sind ein Merkmal der Selbstportraits. Diese Darstellungsweise weckt das Gefühl des nicht Sprechen-Könnens und gleichzeitig Schreien-Wollens. Im *Selbstportrait mit Maulkorb* 1973 (Abb.10) wird ein nackter, deformierter Oberkörper mit Kopf in einem homogenen, blassen und hellen Hautton gezeigt. Der Körper weist keine hohen Hell-Dunkel-Kontraste auf, was zur Wahrnehmung einer eindimensionalen Oberfläche des Fleisches führt.

Die Augen sind geschlossen. Unterhalb des Mundes befinden sich zwei rechteckige Scheiben. Sie stehen in einem Winkel von 120 Grad zueinander und sind aufgestützt, so, dass es aussieht, als würden sie Mund, Kinn und Backe unangenehm zusammendrücken. Das hell gewählte, flächig aufgetragene Blau, führt zu einer Transparenz, durch welche die Haut wieder durchscheint. Die ganze Körperhaltung wirkt steif, als dürfte sich die Figur weder bewegen, noch sprechen, noch atmen.

Für Schuemmer geht es in diesem Bild nicht um das Bewahren eines Geheimnisses, sondern um das Verbot zu sprechen. Es sei ein Symbol für Zwang und Massregelung. Durch die künstliche Aufrechthaltung des Oberkörpers seien weder freies Sprechen noch Bewegung möglich. Durch dieses starre Korsett käme es zu einer organischen

Neuformation der Anatomie.²⁶

Es ist gut möglich, dass Lassnig auf das Sprechverbot in der Kunst anspielt und die daraus resultierende Lähmung thematisiert. Vor allem die Transparenz und Platzierung des Maulkorbes implizieren, dass Lassnig sehr wohl sprechen möchte, sie aber durch den Maulkorb gezwungen wird zu verstummen. Er schnürt sie zu.

Dass sie als weibliche Künstlerin nicht gehört wurde, beziehungsweise dass ihre Stimme und Intention als Künstlerin weniger wahrgenommen wurde, bestätigen die zahlreichen Briefe an Hans Ulrich Obrist. Ausserdem musste sich Lassnig gegen viel Kritik von aussen behaupten. Ihre Bilder seien nicht auf Anhieb verstanden worden. Im Unterschied zu ihren Kollegen musste sie immer erklären, wovon sie ausgeht.²⁷

Dieser Maulkorb ist nicht das einzige Objekt, welches Lassnig wählt, um eine gewisse körperliche Bedrohung und Brutalität hervorzuheben und auszulösen.

Die Konfrontation zwischen Körper und Alltagsobjekten wird im nächsten Kapitel aufgenommen und auf mögliche Aussagen und Gefühle untersucht.

²⁶Vgl. Schuemmer 2014, 32-35.

²⁷Ebd., 134-139. Vgl. dazu Obrist 2020.

5. In sich verwobene Pinselstriche – Kontamination durch Alltagsobjekte in Lassnigs Werk

Durch die Verschmelzung von Körper und Gegenständen erhalten die Selbstportraits etwas Befremdliches.

Lassnig lässt Körper und Objekt durch schwungvolle Pinselstriche ineinanderfließen. So gibt es keine Grenze mehr zwischen Objekt und Körper, sie verschmelzen zu einem Ganzen. Durch das Aufgreifen einheitlicher Farbgebung hat das Eine mit dem Anderen zu tun.

Im *Selbstportrait mit Gurkenglas* zum Beispiel, so Schuemmer, bilde der vorherrschende Farbton Grün, der sich in allen Bildelementen (Körper, Hintergrund und Glas) wiederfindet, das Bindeglied.²⁸

Neben dem Verdecken des Körpers wählt Lassnig andere Varianten zur Kontamination mit Objekten: Sie lässt den Gegenstand durch den Körper dringen.

Im *Selbstportrait mit Stab* sitzt eine Frau in Hosen mit weit geöffneten Beinen und nacktem Oberkörper auf einem zeichnerisch und malerisch angedeuteten Stuhl in Richtung Betrachtende. Auch hier nimmt Lassnig den blassen Grünton der Hose für den Hintergrund auf. Auf ihren Schultern liegen transparente, mit wenigen Kontrasten gemalte Hände. Links hinter dem Selbstportrait ist ein weiteres, mit Bleistift gezeichnetes Portrait erkennbar. Diese Person wirkt durch Brille und Falten älter als die Frau im Vordergrund. Diese hält mit geballten Händen einen Stab, der in der gleichen Farbigkeit wie der Körper gemalt ist. Der Stab durchbohrt den Oberkörper von links (Achsel) nach rechts (Brust).

Diese Durchdringung des Körpers weckt das Gefühl von Schmerz, was sich mit dem Verlust der Mutter verbinden liesse. Wäre dies der Fall, ist die Bleistiftzeichnung wohl eine Verkörperung der Mutter. Auch malerisch ist diese Interpretation gültig, denn die Zeichnung verschwindet, im Gegensatz zur voluminösen Malerei im Hintergrund.

Im Unterschied zu anderen hier erwähnten Gemälden weist dieses Bild eine kältere Farbigkeit auf. Ausserdem ist der Körper beinahe naturalistisch gemalt und verfügt über einen Hinterkopf und Haare. Was heisst das in Bezug auf Lassnigs Aussage: je erkennbarer sie sei, desto mehr stelle sie dar, wie sie von anderen wahrgenom-

men wird? So stünden Stab und Mutter für die Innenwelt und das Selbstportrait für die Aussenperspektive. Innen und Aussenwelt treffen visuell beim Durchdringen des Körpers via Stab aufeinander, was durch einheitliche Farbgebung und ineinander verwobene Pinselstriche von Stab und Körper verstärkt wird.²⁹

In diesem Fall vermittelt Lassnig das Aufeinandertreffen verschiedener Wahrnehmungen. Einerseits drückt sie ihr inneres Körpergefühl mittels Stab und Zeichnung aus und malt andererseits gleichzeitig den körperlichen Eindruck (Erscheinung) ihrer selbst aus der Aussenwahrnehmung.

Schlussfolgernd kann gesagt werden, dass Lassnig die Objekte nutzt, um Gefühle ihrer Innenwelt zu symbolisieren und zu betonen. Die Darstellungsweise kann auch eine Andeutung auf die membranartige Wechselwirkung zwischen Aussen- und Innenwelt sein, was rein malerisch im Umgang mit der Farbe ersichtlich wird.

Da in diesem Fall nicht mehr der deformierte Körper, sondern ausgewählte Objekte innere Gefühle repräsentieren, kann dem naturalistisch gemalten Körper eine neue Funktion oder Rolle zugeschrieben werden: Er stellt den Spiegel der Aussenperspektive dar.

Nach den Beobachtungen und Feststellungen aus den thematisierten Malereien Lassnigs werden im letzten Kapitel die Erkenntnisse noch einmal spekulativ aufgenommen.

²⁸Vgl. Schuemmer 2014, 40-44.

²⁹Vgl. dazu Schuemmer 2014, 40-44.

6. Konklusion

Obschon Lassnig ihre deformierten Körper auf ihre inneren Körperempfindungen zurückführt, bewegt sie sich eindeutig – durch die Art und Weise, wie sie das Inkarnat darstellt – im politischen, feministischen Feld des Körperdiskurses.

Durch das fragmentarische, grossflächige Auftragen der Farbe entfernt sie sich von jeglicher Vorstellung eines idealisierten Frauenkörpers.

Die Problematiken der Abbildung des weiblichen Körpers manifestieren sich in Lassnigs Malereien durch kompromisslose, gestische Pinselstriche.

Sie malt den Körper meist in fahlen, pastosen Hauttönen, malt ihn entblösst, deformiert und anatomisch neu zusammengestellt.

Durch die Analyse der verschiedenen Gegenspieler wird zudem die These, Lassnigs Malereien könnten mit einem feministischen Blick gedeutet werden, gestärkt.

Indem Lassnig sich selbst als zerstückelten Frauenkörper malt und ihn in einen männlichen Topos überträgt (siehe *Woman Laokoon*), weist sie auf die problematische Vorstellung eines Idealkörpers hin und kritisiert innerhalb dieser die vielzähligen laokoonartige Darstellungen von männlichen Idealkörpern. Ausserdem provoziert Lassnig eine neue Definition von Idealkörper im Sinne des Ideals einer Wahrnehmung des Körpers von innen und nicht von aussen.³⁰

Auch wenn Lassnig selbst behauptet, sie mache keine politische Kunst, bildet für mich diese Beobachtung ein Gegenargument. Zumindest unterbewusst sind Lassnigs Malereien feministisch geprägt. Gerade weil die diskutierten Werke in der omnipräsenten Körperdebatte des 20. Jahrhunderts entstanden sind, kann ich ihr die Absicht nicht unterstellen, der Einfluss ist aber benennbar.³¹

Weiter ist durch die Art und Weise, wie Tiere in Lassnigs Malereien gemalt sind, ein feministischer Zusammenhang zu beobachten. Das Werk *mit einem Tiger schlafen zeigt, dass sich Lassnig* an verschiedenen Techniken, Farben und Ausdrucksweisen

der Malerei bedient, um unterschiedliche Bedeutungen, Hierarchien und Machtpositionen zu betonen.

Während der Tiger in knalligen, naturgetreuen Farben gemalt wurde, ist die nackte Figur in fahlen, blassrosanen Tönen gehalten. Auch im Duktus macht sich ein Unterscheid bemerkbar: Der Tiger gepinselt in kleinen, schnellen Bewegungen, die Figur flächig und grosszügig. Ausserdem bedient sich Lassnig der altbekannten malarischen Debatte des Figur-Grund-Prinzips und lässt so die nackte Figur im Hintergrund verschwinden. Der rein malarische Umgang mit Farbe und Duktus führt zur Präsenz und Dominanz des Tigers und zu einer Absenz der Figur. Obwohl Lassnig den Tiger der Aussen- und die Figur der Innenwelt zuschreibt, stimme ich Schuemmers Behauptung, der Tiger sei ein Sinnbild für Sexualität und Dominanz, zu. Auch hier lässt sich ein feministisches Moment festhalten.

In zahlreichen Selbstportraits spielt Lassnig durch rigorosen Pinselstrich mit der Öffnung, Schliessung und dem Verdecken des Mundes, was nach der vorliegenden Forschung auf das Sprechverbot in der Kunst hinweisen könnte. Dabei ist die Transparenz eine weitere malarische Strategie, die Lassnig nutzt, wodurch die Aussage des Bildes (siehe *Selbstportrait mit Maulkorb*) in eine feministische Richtung rückt. Durch Platzierung und Transparenz des Maulkorbes wird angedeutet, dass Lassnig sehr wohl sprechen möchte, sie aber durch den Maulkorb gezwungen wird zu verstummen. Es liegt ein als feministisch zu wertender Gedanke zu Grunde: Die Stimme und Intention der Künstlerin wird in der von Männern dominierten Kunstwelt nicht wahrgenommen.³²

Offene und geschlossene Augen und Münder können auch als Ausdruck der Schaffensart Lassnigs gelesen werden. Sie sieht die Welt von innen, malt in diesem Sinne blind, schaltet die Aussenwelt ab und wiedergibt das, was sie innerlich spürt.³³

³⁰Der Idealkörper ist der Körper, der die männlich geprägte westliche Kultur im späten 20. Jahrhundert präsentiert und konsumiert. Mir ist bewusst, dass sich Körperideale und kulturelle Codes schnell ändern. Vgl. dazu Eco 2006.

³¹Die Briefe an Obrist und die Teilnahme an Exports Ausstellung sind Beweise dafür, dass Lassnig auf jeden Fall politisch involviert und engagiert war. Vgl. dazu Obrist 2020. Vgl. dazu Schuemmer 2014 134-139.

³²Vgl. Schuemmer 2014, 134-139. Vgl. dazu Obrist 2020.

³³Ebd., 72-79. Vgl. dazu Boehm 14-15.

Das Thema der Innen- und Aussenwelt zeigt sie im Verschmelzen von Körper und Objekt durch schwungvolle Pinselstriche und dem Aufgreifen einheitlicher Farbgebung (siehe *Selbstportrait mit Stab*). So kann sie die unterschiedlichen Wahrnehmungen zusammenführen und weist dabei auf die membranartige Wechselwirkung von Innen und Aussen hin.

In allen besprochenen Selbstportraits wurde der Hintergrund weggelassen oder eine Farbe des Vordergrunds aufgenommen. Hätte Lassnig den Hintergrund bearbeitet, so würden Betrachtende ein zusätzliches Narrativ deuten. Die Figuren sind so weder an Ort, noch an Zeit gebunden, was die Bemerkung Lassnigs, sie pinsle via Abbildung vom Körper das, was sie in diesem Moment gerade fühlt, verstärkt.

Lassnig versteht demnach ihr Körper als Gehäuse, in dem Gefühle walten, die sie in die Malerei mittels körperlichen Aktes transferiert.

Die in der Einleitung eingeführte Fragestellung, auf welche malerische Art und Weise Lassnig das Inkarnat darstellt und wie sich dadurch Problematiken der Abbildung des weiblichen Körperdiskurses manifestierten, lässt sich durch die diskutierten, unterschiedlichen Verwendungen malerischen Techniken beantworten. Durch ihren Pinselauftrag und ihre Farbverwendung deformiert sie den Frauenkörper und unterläuft jegliche Sexualisierung und Objektivierung des Körpers.

Ich komme zum Schluss, dass mit Lassnigs Malen und mit ihren Malereien das feministische Diskussionsfeld betreten werden kann.

Im Ausblick auf eine umfangreichere Forschungsarbeit würde ich gerne das Verhältnis feministischer Theorien aus den Genderstudies oder der Philosophie mit der künstlerischen Praxis Maria Lassnigs verknüpfen.

7. Literaturverzeichnis

Barz 1998

Sabine Barz, «Körperbilder – KörperPolitiken.», in: *kea. Zeitschrift für Kulturwissenschaften. Nr. 11*, hrsg. von Sabine Barz u.a., Bremen: Kea-Ed 1998, 1 – 10.

Bialostocki 1981

Jan Bialostocki, *Stil und Ikonographie: Studien zur Kunstwissenschaft*, Köln: DuMont 1981.

Bitterli/Kost/Lutz 2019

Frozen Gesture: Gesten in der Malerei, Ausst. Kat. Winterthur, Kunst Museum Winterthur beim Stadthaus, 18.05.2019-18.08.2019, hrsg. von Konrad Bitterli, Lynn Kost und Andrea Lutz, Winterthur: Hirmer Kunst Museum Winterthur 2019.

Boehm 2013

Gottfried Boehm, «Leib und Leben – Die Bilder der Maria Lassnig», in: *Maria Lassnig – Der Ort der Bilder*, hrsg. von Günther Holler-Schuster, Dirk Luckow und Peter Pakesch, Köln: Deichtorhallen Hamburg und Verlag der Buchhandlung Walther König 2013, 12 – 23.

Bundesministerium für Unterricht und Kunst 1980

O.A., *Maria Lassnig. Austria*, hrsg. von Bundesministerium für Unterricht und Kunst, Bienna le di Venezia, Wien: O.V 1980.

Butler 1991

Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt/M: Suhrkamp 1991.

Butler 1995

Judith Butler, *Körper von Gewicht: Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Berlin: Berlin-Verlag 1995.

Dziewior 2012

Válie Export: Archiv, Ausst. Kat. Bregenz, Kunsthaus Bregenz, 29.10.2011-22.1.2012, hrsg. von Yilmaz Dziewior, Bregenz: Kunsthaus Bregenz 2012.

Eco 2006

Umerito Eco, *Die Geschichte der Schönheit*, hrsg. von Umerito Eco; aus d. ital. übers. von Friederike Hausmann und Martin Pfeiffer, München: Carl Hanser Verlag 2006.

Eiblmayr/Lassnig/Rassel 2015

Silvia Eiblmayr, Maria Lassnig, Laurence Rassel, *Maria Lassnig. Werke, Tagebücher und Schriften*, Köln: König Walther 2015.

Eiblmayr 1993

Silvia Eiblmayr, *Die Frau als Bild: der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Berlin: Reimer 1993.

Ernst 1980

Elisabeth Ernst und Gerda Fassel, «Gespräch mit Lassnig», in: *Das Wespennest. Nr. 39.*, Wien: O.V 1980, 21 – 31.

Frigeri 2019

Flavia Frigeri, *Frauen in der Kunst*, hrsg. von Gregory C. Zäch, Zürich: Midas Verlag AG 2019.

Holler-Schuster/Luckow/Pakesch 2013

Maria Lassnig – Der Ort der Bilder, Ausst. Kat. Hamburg, Neue Galerie Graz, 17.11.2012–28.04.2013, hrsg. von Günther Holler-Schuster, Dirk Luckow und Peter Pakesch, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2019.

Kristeva 1996

Julia Kristeva, *Julia Kristeva Interviews*, hrsg. von Ross Mitchell Guberman, New York: Columbia University Press 1996.

McAfee 2004

Noelle McAfee, *Julia Kristeva*, New York/London: Routledge Taylor und Francis Group 2004.

Nochlin 1971

Linda Nochlin, «Why have there been no great woman artists?», in: *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness*, hrsg. von Gornick Vivian, New York: Basic Books 1971.

Obrist 2020

Hans Ulrich Obrist, *Maria Lassnig-Briefe an Hans Ulrich Obrist*, hrsg. von Hans Ulrich Obrist, Peter Pakesch und Hans Werner Poschauko, Köln: Maria Lassnig Stiftung und Verlag der Buchhaltung Walther König 2020.

Schade 1987

Sigrid Schade, «Der Mythos des ‘Ganzen Körpers’». Das Fragmentarische in der Kunst des 20. Jahrhunderts als Dekonstruktion bürgerlicher Totalitätskonzepte.», in: *Frauen Bilder Männer Mythen. Kunsthistorische Beiträge*, hrsg. von Barta, Ilsebill u.a., Berlin 1987 (https://blog.zhdk.ch/siridschade/files/2013/07/mythos_des_ganzen_koerpers.pdf, 28.05.2021).

Schuemmer 2014

Silke Andrea Schuemmer, *Das bewohnte Körpergehäuse – Die introspektive Methode der Maria Lassnig*, Hamburg: disserta Verlag 2014.

Von Bormann u.a 2019

Maria Lassnig – Ways of being, Ausst. Kat. Wien, Albertina, 6.09.2019–1.12.2019, hrsg. vom Beatrice von Bormann, Antonia Hoerschelmann und Klaus Albrecht Schröder, München: Hirmer Verlag GmbH 2019.

Ventrella/Zapperi 2021

Francesco Ventrella und Giovanna Zapperi, *Feminism and art in postwar Italy: the legacy of Carla Lonzi*, London: Bloomsbury Visual Arts 2021.

Volk 2020

Gregory Volk, *Katharina Grosse*, London: Lund Humphries 2020.

Weiss 2015

Johannes Weiss, *Das frühromantische Fragment: eine Entstehungs- und Wirkungsgeschichte*, Paderborn: Wilhelm Fink 2015.

8. Abbildungsverzeichnis



Abb.1: Maria Lassnig, Violettes Monster, 1964, Öl auf Leinwand, Maria Lassnig Stiftung Wien.

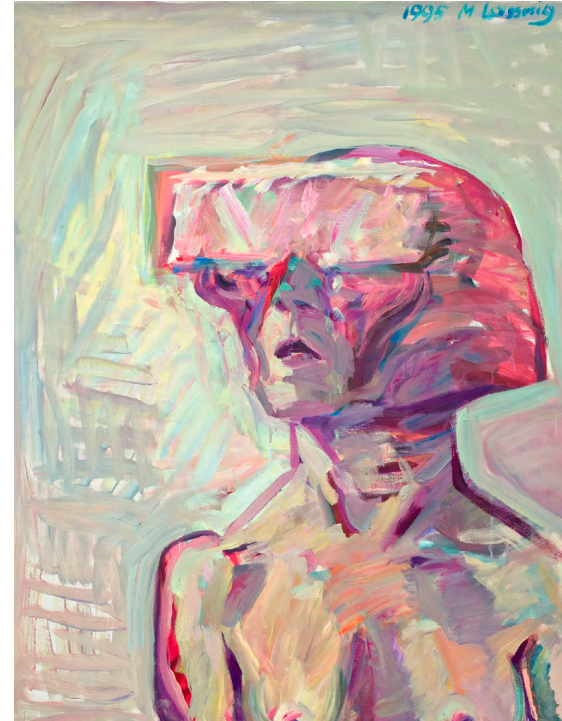


Abb.2: Maria Lassnig, Kleines Science-Fiction Selbstportrait, 1995, Öl auf Leinwand, Maria Lassnig Stiftung Wien.



Abb.3: Maria Lassnig, Mit einem Tiger schlafen, 1975, Öl auf Leinwand,
Maria Lassnig Stiftung Wien.



Abb.4: Maria Lassnig, Selbstportrait mit Gurkenglas, 1971, Öl auf Leinwand,
Maria Lassnig Stiftung Wien.



Abb.5: Maria Lassnig, Selbstportrait mit Stab, 1971, Öl auf Leinwand, Maria Lassnig Stiftung Wien.



Abb.6: Maria Lassnig, Atelierraufnahme, o. J.



Abb.7: Maria Lassnig, Selbstportrait als Astronautin, 1968, Öl auf Leinwand, Maria Lassnig Stiftung Wien.

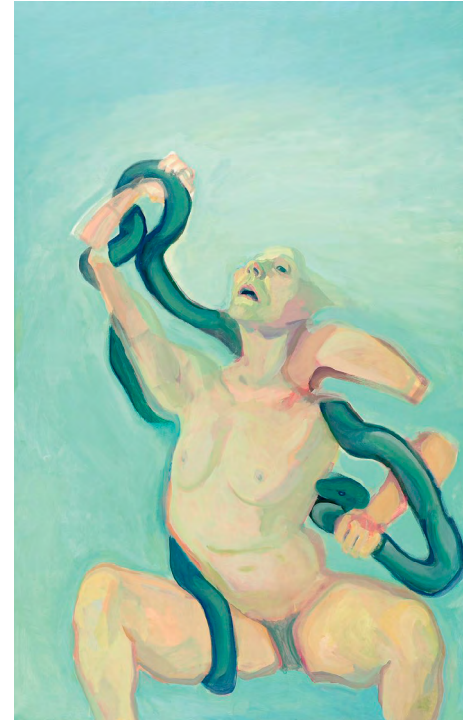


Abb. 8: Maria Lassnig, Woman Laokoon 1976, Öl auf Leinwand, Maria Lassnig Stiftung Wien.



Abb. 9: Maria Lassnig, Meerschweinchen 2000/2001, Öl auf Leinwand, Maria Lassnig Stiftung Wien.



Abb. 10: Maria Lassnig, Selbstportrait mit Maulkorb 1973, Öl auf Leinwand, Maria Lassnig Stiftung Wien.