

MARIA LASSNIG

UND DER
ORGANLOSE
KÖRPER

VON CHRISTOPH KIRCHER

Vor zehn Jahren starb die österreichische Malerin **Maria Lassnig**. Obwohl sie inzwischen zu den wichtigsten Maler:innen des 20. Jahrhunderts zählt, wirken ihre Bilder nach wie vor befremdlich. Ein Blick in die französische Gegenwartsphilosophie kann bei der Begegnung mit Lassnigs Œuvre hilfreich sein.

Malerei beginnt nie mit einer weißen Leinwand. Die unbemalte, scheinbar leere Leinwand ist immer schon übersät von einer Flut von Bildern – sei es aus der Geschichte der Malerei, sei es aus dem Alltag der Malerin. Zum einen sind es berühmte oder bekannte Bilder, die die Malerin verinnerlicht hat und die sie im Akt des Malens nicht nur inspirieren, sondern auch heimsuchen. Wie lässt sich aber malen, ohne immer wieder ins *Klischee* zu verfallen? Immer wieder dieselbe kubistische Komposition, dieselbe fauvistische Farbvariation? Wie kann eine Malerin *ihr* Bild auf die Leinwand bringen, trotz der virtuellen Präsenz aller anderen Bilder? Dabei ringt die Originalität des Ausdrucks nicht nur mit der Geschichte der Malerei und ihren Konventionen. Die Bilder, die der modernen Malerin ins Atelier folgen, kommen auch aus dem Alltag. Im Alltag begegnet sie immer wieder denselben, wiedererkennbaren sowie wieder-erkannten Bildern. Eine Seerose bleibt eine Seerose; nicht nur für die Malerin, sondern für alle anderen auch. Bereits der Impressionismus hat jedoch gezeigt, dass im Alltag mehr steckt, als der gewohnte Blick erkennen lässt: nicht nur *eine* Seerose, sondern *die* Seerose. Die moderne Malerei strebt danach, nicht nur mit kunsthistorischen Konventionen zu brechen, sondern auch mit der Banalität des Alltags, dem Figurativen. Hierzu gibt es nicht nur den Weg über die *Abstraktion* der Form, es gibt auch den Weg über die *Sensation* der Figur. Vor allem der impressionistische Maler Paul Cézanne ist mit seinen Farbmodulationen diesen zweiten Weg gegangen, so wie auch der englische Maler Francis Bacon mit seinen beklemmenden Darstellungen inkarnierter Gewalt. Maria Lassnig ging ihn auf ihre Weise. Mit ihren *Körpergefühlbildern* revolutionierte sie die darin zum Ausdruck gebrachte Logik der Sensation. Wie ihr das gelungen ist, war ihr selbst zeitlebens ein Geheimnis. Im Folgenden wird dieses Geheimnis ergründet.



DER FREIE GEBRAUCH DER VERMÖGEN

Die Bilder unseres Alltags setzen sich aus heterogenen Sinneseindrücken zusammen – akustische, visuelle, haptische oder olfaktorische Eindrücke. Diese Eindrücke wiederholen sich immer wieder auf die gleiche Art und Weise. Wäre das nicht der Fall, wäre unser Alltag nicht möglich; denn nichts könnte *wiedererkannt* werden. Was wir heute hören, sehen, spüren oder fühlen, würde nicht mehr dem entsprechen, was wir gestern gehört, gesehen, gespürt oder gefühlt haben. Ein Stein etwa, der gestern noch hart war, könnte heute plötzlich weich sein. Laut Immanuel Kant ist es ein transzendentes Prinzip, das die Beständigkeit der Alltagsbilder gewährleistet und uns damit vor verrückten Erfahrungen bewahrt: Weil alle Sinneseindrücke notwendigerweise auf ein und dasselbe Subjekt – das »Ich« – bezogen sind, werden sie von diesem auch gegenständlich als Einheit erfahren. Was *ich* höre, sehe oder spüre, wird automatisch auf das bezogen, was *ich* erinnere; das wird wiederum auf das bezogen, was *ich* vorstelle oder denke. Alles kommt also im Ich bzw. dem transzendentalen Subjekt zusammen. Der Verstand ist dabei jene Fähigkeit, jenes Vermögen, das sich alle anderen Vermögen – Sinnlichkeit, Erinnerung, Imagination etc. – unterwirft und ihre einheitliche Zusammenarbeit beurteilt. Ein ambivalenter Sinneseindruck, der nicht zum erinnerten oder imaginierten Bild passt, wird vom Verstand beispielsweise ausgegrenzt. Damit wird erst eine alltagstaugliche Erfahrung gewährleistet.

Der französische Philosoph Gilles Deleuze stellt vor diesem Hintergrund die Frage, was ein *freier Gebrauch der Vermögen* wäre – ein Gebrauch also, der nicht durch den Verstand geregelt und beurteilt wird. Ein jedes Vermögen wäre auf sich selbst zurückgeworfen, müsste in sich selbst eine *höhere* Form entdecken, d. h. ohne das Zutun der anderen Vermögen aktiv werden. Ein ambivalenter Sinneseindruck könnte beispielsweise nicht mehr einfach durch Hilfe des Verstandes auf eine bereits bekannte Erinnerung zurückgeführt werden. Er müsste vielmehr *an sich erforscht* werden; als etwas, das nicht erinnert, vorgestellt oder gedacht, sondern *nur* empfunden werden kann. Nur so ist laut Deleuze die Entdeckung von Neuem und Originellem für jedes einzelne Vermögen möglich, der Banalität des Alltags zum Trotz. Solche Momente können zufällig geschehen, sie können aber auch *methodisch* heraufbeschworen werden – wie etwa in der Kunst und insbesondere in den Werken von Maria Lassnig.

SINNLICHE FORSCHUNG

Der freie Gebrauch des Vermögens meint bei Lassnig: *nur* das malen, was gespürt wird; nur Körperempfindungen malen. Das ist aber gar nicht so einfach. Denn das, was wir spüren, wird im Sinne von Kant immer schon durch andere Vermögen vorweggenommen. Wir assoziieren gewisse Sensationen beispielsweise automatisch mit bestimmten Bildern aus unserer Erinnerung. Im Alltag mag das hilfreich sein, in der Kunst führt es jedoch oft zu Klischees. Ausgangspunkt für Lassnig war deshalb die radikale Suspension aller anderen Vermögen, insbesondere des Erinnerungsvermögens. Befreit von Erinnerungsassoziationen und fokussiert auf das Empfindungsvermögen konnte sie das, was sie spürte, auch so malen, wie sie es spürte. Lassnig malte nicht einfach impulsiv, sie ging vielmehr methodisch vor: Sie wollte ihre Empfindungen systematisch *erforschen*. Als autoskopische Praktik wurde das Malen so zu einem Experiment, das einer strengen Versuchsanordnung folgte. Beispielsweise wurden störende Sinneseindrücke im Vorfeld eliminiert (zum Beispiel externe Geräusche oder Gerüche), die körperliche Verfassung musste stimmen (zum Beispiel ausgeschlafen sein, weder hungrig noch übersättigt) und die passende Körperlage musste immer erst gefunden werden (zum Beispiel stehend, liegend oder sitzend). Lassnig malte nur noch das, was sie in der aktuellen Situation fühlte: »Zum Beispiel sitzend, aufgestützt auf einen Arm, fühlt man das Schulterblatt, vom Arm selbst nur den obersten Teil, die Druckstellen des Gesäßes auf dem Diwan, den Bauch, weil er gefüllt ist wie ein Sack, 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 Schweins und rundherum die Haut brennen, die wird rot gemalt.« Was so auf der Leinwand erscheint, ist der Körper – allerdings nicht als Gegenstand oder Objekt, sondern als Feld heterogener Empfindungen und *Intensitäten*. Lassnig wollte den Körper nicht figurativ darstellen. Vielmehr wollte sie dessen innere, intensive und vitale Realität zum Ausdruck bringen.

KÖRPERLICHE INTENSITÄTEN

Es ist allerdings nicht leicht, die extensive Realität des Körpers hinter sich zu lassen, um seine intensive Realität zu erfassen. Hierfür muss somatisches Neuland betreten und kartografiert werden: Wo genau beginnen unsere Körperempfindungen? Wo enden sie? Und wie lassen sie sich präzise übersetzen? Eine Möglichkeit, der intensiven Realität des Körpers gerecht zu werden, entdeckt Lassnig in einer freien und ungebundenen Linienführung. Die Hand, die den Pinsel hält, folgt nicht mehr dem Auge und damit den optischen Formen des Verstandes. Sie verselbständigt sich und verlängert nur noch die Sensationen anderer Regionen des Körpers, sowohl in ihrer Ausrichtung als auch Intensität. Eine weitere und vielleicht wichtigere Möglichkeit entdeckt Lassnig in den Farben. Durch das, was sie als »absolutes Farbsehen« bezeichnet, gelingt es ihr, körperliche Intensitäten *chromatisch* zu verarbeiten: »Die Stirn bekommt eine Gedankenfarbe, die Nase eine Geruchsfarbe, Rücken, Arme und Beine Fleischdeckenfarbe; es gibt Schmerzfarben und Qualfarben, Nervenstrangfarben, Druck- und Völlefalten, Streck- und Pressfarben, Höhlungs- und Wölbungsfarben, Quetsch- und Brandfarben, Todes- und Verwesungsfarben, Krebsangstfarben.« Lassnig löst die Körpergefühle von den damit verbundenen Organen und Körperteilen ab, um die Intensitäten des Körpers rein farblich zum Ausdruck zu bringen. Gesichts-, Gehör-, Geruchs-, Geschmacks- oder Tastsinn verlieren damit ihre extensiven Konturen oder Koordinaten und verbinden sich in der intensiven Kontinuität koloristischer Variationen.

DER ORGANLOSE KÖRPER

Damit steht die Malerei von Lassnig dem Denken von Deleuze in vieler Hinsicht nahe. Nicht nur, weil Lassnig das reine, sinnliche Empfinden in den Mittelpunkt ihrer Kunst stellt; auch, weil sie dadurch etwas materisch verarbeitet, was Deleuze als »organlosen Körper« bezeichnet. Damit ist nicht gemeint, dass dem Körper zwangsläufig Organe fehlen. Vielmehr soll damit auf eine *unorganisierte*, vitale Realität des Körpers hingewiesen werden: auf ein »ganz spezielles Gefühl vom Inneren des Körpers, weil eben der Körper unterhalb des Organismus gefühlt wird«, wie Deleuze es präzisiert. Es geht um eine intensive Bewegung, die quer zu den vorherrschenden Organen verläuft.



2

Auch Lassnig betont, »unter Verzicht auf die physiognomischen Wichtigkeiten der Augen, Nase, Mund« usw. zu malen. Ihre Vorgangsweise ist äußerst konsequent: Spürt sie ihre Ohren oder Füße nicht, verschwinden sie auch auf der Leinwand; fühlen sich ihre Hände oder Beine an wie Draht, Bindefäden oder Wurst, werden sie auch genauso gemalt; sind Nase und Mund gefühlsmäßig ununterscheidbar, verschmelzen sie zu einem neuen Organ; fühlt sie sich aufgebläht, wird sie zum Knödel; und wenn sich der Rücken hart wie ein Brett anfühlt, dann wird daraus ein menschlicher Sessel. Der organlose Körper wird Stück für Stück in einer experimentellen Praktik geschaffen, die einer inneren, aber auch äußeren Autoskopie folgt.

MONSTRÖSE KREUZUNGEN

Laut Gilles Deleuze kann der organisierte Körper jedoch nie vollständig aufgelöst werden. Es muss immer etwas übrigbleiben – ein Minimum an Signifikanz und Subjektivität –, an dem der Prozess der Auflösung festzumachen ist. Lassnig scheint sich für die figurativen Überbleibsel in ihren Gemälden aber fast zu entschuldigen: Wenn die gefühlte Realität »mit der optisch gesehenen oft kongruent ist, dann deshalb, weil mein Distanzgefühl, an äußeren Dingen geschult, sich eine blinde Sicherheit angeeignet hat, sodass sich die äußere Realität – das, was jeder am Körper sieht – mit der gefühlten Realität – also der so schwer definierbaren – deckt«. Dennoch



3

löst sie den Körper nicht völlig auf. Entweder injiziert sie ihren Körpergefühlsbildern kleine Dosierungen optischer Realität – sogenannte Netzhautbilder – oder sie bringt die Grenze zwischen diesen, zwischen Innen- und Außenwelt, selbst auf die Leinwand. Dadurch entstehen mitunter monströse Kreuzungen, die die Bandbreite und die Ausdruckskraft ihrer Malerei erweitern. Manchmal – vor allem wenn es darum ging, externe Ereignisse aus ihrem Leben zu verarbeiten, wie Krieg, Liebe, Tod usw. – malt Lassnig auch *nur* realistische Netzhautbilder. Etwa dann, wenn sie sich in Selbstporträts darstellt, die der *organisierten* Realität des Körpers entsprechen, oft unter Beifügung von Tieren und Gegenständen.

LASSNIG UND WIR

Bei diesen »realistischen« Bildern handelt es sich aber nicht um Körpergefühlsbilder im engeren Sinne. Ein Beispiel dafür ist das Gemälde »Women Power« aus dem Jahr 1979, das wohl zu Lassnigs bekanntesten Werken zählt. Hier macht sie das, was sie eigentlich vermeiden möchte: Die Sensation macht dem Sensationellen Platz; die diskursive Aussage überschattet den künstlerischen Ausdruck; die innere Realität wird von der äußeren völlig verdeckt. Lassnig mag dieses Bild selbst am wenigsten, sie bezeichnet es sogar als »kindisch«. Tatsächlich scheinen insbesondere die figurativen,

illustrativen und narrativen Elemente ihrer Werke sie der Gefahr auszuliefern, auf eine bloß »weibliche Ästhetik« reduziert zu werden. »Alibifrau« sein – das wollte Lassnig aber nie. Ein Körpergefühl zu malen ist, wie sie selbst betont, auch gar nicht »was spezifisch Weibliches«. Es ist sehr viel mehr – mehr als tradierte Geschlechterkonventionen erahnen lassen, obwohl gerade diese ihre künstlerische Karriere am meisten ausgebremst haben. Mir ihren Körpersensationsbildern bringt Lassnig eine *existenzielle* Qualität zum Ausdruck; ein intensives Faktum, das die gesellschaftlichen Produktionsbedingungen ihrer Malerei transzendiert. Ihr künstlerisches Schaffen erlangt damit eine ästhetische bzw. *aisthetische* (αἰσθησις, »Wahrnehmung, Empfindung«) Tiefe, die über ihre, aber auch unsere historische Zeit hinausweist und sie auf eine Stufe mit den großen Malern der Sensation stellt. Der künstlerische Stellenwert von Maria Lassnig kann nicht hoch genug eingeschätzt werden.

CHRISTOPH KIRCHER studierte Soziologie und Ökonomie in Bozen, Bremen und Innsbruck. 2021 wurde er mit einer Arbeit zum Begriff des Neuen im Werk von Gilles Deleuze promoviert. Derzeit arbeitet er als Post-Doc bei Eurac Research in Bozen.

1 Maria Lassnig, *Selbstporträt als Prophet*, 1967, Gemälde, 125 x 105,2 cm, Hamburg, Hamburger Kunsthalle © bpk / Hamburger Kunsthalle / Elke Walford, © Maria Lassnig Stiftung / Bildrecht, Wien 2024

2 Maria Lassnig, *Selbstporträt mit Affen (Geliebte Vorväter)*, 2001, Öl auf Leinwand, 125,0 x 100,0 cm, Frankfurt am Main, Städel Museum © bpk / Städel Museum, © Maria Lassnig Stiftung / Bildrecht, Wien 2024

3 Maria Lassnig, *Vom Tode gezeichnet*, 2011, Öl auf Leinwand, 150 x 210 cm, Köln, Museum Ludwig © bpk / Rheinisches Bildarchiv Köln / Sabrina Walz, © Maria Lassnig Stiftung / Bildrecht, Wien 2024



Wir sind
MUSEUMSPARTNER



MuseumsPartner
IHRE Kunst in sicheren Händen.
Lassen Sie sich beraten:
info@museumpartner.com
+43-5238-21212

Ihr Spezialist
für nationale &
internationale
Kunsttransporte