

Maria Lassnig

Mein Stil
hat Pause

Maria Lassnig.
«Mein Stil hat Pause»

Claire Hoffmann **Maria Lassnig. «Mein Stil hat Pause»**

Herausgegeben von der Maria Lassnig Stiftung

«Doch die Kunst beginnt bei der Gehirnleere.»¹

7	Kapitel 1 Einleitung	27	Kapitel 2 «Linien zu ziehen, die noch nicht gezogen wurden». Verbindungslinien im Zeichnen und Schreiben
		37	«Ein Sinn, der noch keinen öffentlichen Namen hat». Zu Maria Lassnigs <i>Körpergefühl</i>
		52	<i>Dessinatrice</i> . Zeichnen bis zuletzt
		79	Vom Löschpapier zur Gehirnleere. Maria Lassnigs Auseinandersetzung mit Surrealismus und Informel
		92	<i>Tabula rasa</i> oder: «Ich habe keine Phantasie!»

107	Kapitel 3 Perspektivwechsel um Maria Lassnigs <i>Untersuchungen zum Entstehen eines Bewusstseinsbildes</i> . Freundschaft und Zusammenarbeit mit Oswald Wiener	223	Kapitel 4 Das Werk umkreisen: Hüllen und Posen
108	Prolog: Schlafende Männer	226	«Das Leben ist ein Sommerkleid». Körperhüllen zwischen Alltag, Maskerade und Bewegungsfreiheit
121	Wiener und Berliner Zusammenarbeiten	271	Verkörperungen vor dem Bild. Malerei, Pose und Fotografie
135	<i>Bildrezepte</i> : Maria Lassnig, Dieter Roth, Oswald Wiener		
143	Vorzeichen einer Zusammenarbeit: Maria Lassnig und Oswald Wiener	319	Kapitel 5 «Ich bin schon ganz elektrisch». Schluss
148	«Adventures of the closed eye». Begriffsentwerrung		
155	<i>Untersuchungen zum Entstehen eines Bewusstseinsbildes</i>		
192	«Die ich rief, die Geister ...». Meinungsumschwünge bei Wiener und Lassnig		
203	Frau Professor oder: fliegen lernen	327	Kapitel 6 Anhang



Kapitel 1

Einleitung

In zeitgenössischen Kunstinstitutionen häufen sich in der jüngsten Vergangenheit Würdigungen und grosse Ausstellungen, die dem Schaffen von Künstlerinnen gewidmet sind, deren eigenständiger Beitrag zu einer Kunstgattung oder einer Kunstströmung spät in ihrer Karriere oder gar posthum gefeiert wird. Renommiertere Häuser zeigten in den letzten Jahren bedeutende Künstlerinnen und präsentierten sie als wichtige Vertreterinnen der Malerei (Miriam Cahn, Alice Neel, Christina Ramberg), der Skulptur und Installation (Eva Aeppli, Heidi Bucher), der Fotografie und Performance (Geta Brătescu, ORLAN, Dora Maar) oder als Pionierinnen und Vertreterinnen gewisser Strömungen, beispielsweise des Surrealismus (Toyen), der Pop Art oder der Neuen Sachlichkeit.¹ Mit der wissenschaftlichen Aufarbeitung ihres Werks und der öffentlichen, meist internationalen Präsentation wird der Anspruch erhoben, eine kunsthistorische Lücke zu schliessen. Denn diese weiblichen Positionen waren lange vom Kanon und insbesondere dem ökonomischen System der Kunst ausgeschlossen. Die Aufarbeitung eines solchen kaum beachteten Œuvres und dessen Rekontextualisierung in die Kunstgeschichte besitzt als kuratorische und kunsthistorische Arbeit einen ganz eigenen Reiz. Oft liegt bei diesen älteren Künstlerinnen ein umfassendes und qualitativ hochstehendes «Lebenswerk» vor. Zudem waren diese vom Kunstbetrieb verkannten Künstlerinnen meist in einem feministischen Kontext engagiert. Für eine Beschäftigung mit ihnen gibt es also einige relevante Gründe und Motivationen, die mich in meiner eigenen kuratorischen Arbeit auch immer wieder antreiben.²

Dass die Sensibilität für eine Überarbeitung des kunsthistorischen Kanons auch in einer breiteren Öffentlichkeit, gar in den grossen Institutionen angelangt ist, birgt jedoch zugleich die Gefahr, sich auf einen simplifizierenden Wiedergutmachungsdiskurs einzulassen und die Künstlerinnen zu monumentalen Figuren zu stilisieren. Auch ist es möglich, dass sich Personen im

- 1 *Eva Aeppli. Le Musée sentimental d'Eva Aeppli*, Ausstellung, Metz, Centre Pompidou-Metz, 2022; *Geta Brătescu. L'art c'est un jeu sérieux*, Ausstellung, St. Gallen, Kunstmuseum St. Gallen, 2022; *Heidi Bucher. Metamorphosen*, Ausstellung, Bern, Kunstmuseum Bern, 2022; *Miriam Cahn. Ich als Mensch*, Ausstellung, Bern, Kunstmuseum Bern; Madrid, Museo Reina Sofia; München, Haus der Kunst; Warschau, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, 2019–2020; *Alice Neel. People Come First*, Ausstellung, New York, Metropolitan Museum of Art, 2021; *Manifeste ORLAN. Corps et sculptures*, Ausstellung, Toulouse, Les Abattoirs Musée, 2022; *Pionnières. Artistes dans le Paris des Années folles*, Ausstellung, Paris, Musée du Luxembourg, 2022; *Christina Ramberg. The Making of Husbands*, Ausstellung, Berlin, KW Institute for Contemporary Art, 2020; *She-Bam Pow Pop Wizz! Les Amazones du Pop*, Ausstellung, Nizza, MAMAC, 2019; *Toyen. L'écart absolu*, Ausstellung, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 2022.
- 2 Auswahl an kuratierten Projekten dieses Ressorts: *Doris Stauffer. Je peux faire disparaître un lion*, Ausstellung, Paris, Centre culturel suisse, 2019; *Manon*, Ausstellung, Zofingen, Kunsthaus Zofingen; Paris, Centre culturel suisse, 2020–2021; *Anne-Marie von Matt. Je ne m'ennuie jamais, on m'ennuie*, avec Mathis Altmann, Sophie Jung, Judith Keller, Simone Lappert, Quinn Latimer, Céline Manz, Sam Porritt, Davide-Christelle Sanvee, Manon Wertenbroek, Ausstellung, Stans, Nidwaldner Museum; Paris, Centre culturel suisse, 2020–2021; *Cathy Josefowitz. The Thinking Body*, Ausstellung, Langenthal, Kunsthaus Langenthal; Paris, Centre culturel suisse; Rom, MACRO, 2021–2022.

Kunstbetrieb die «Entdeckung» einer Künstlerin zuschreiben und sich damit ein Werk aneignen, das ja längst, wenn auch abseits einer grösseren Öffentlichkeit, existiert. All dies kann rasch zu einer ökonomischen und intellektuellen Instrumentalisierung verkommen und die an sich positive, längst fällige Aufmerksamkeit für diese Künstlerinnen mit einem gewissen Unbehagen behaften.³ Daher gilt es, aufmerksam zu bleiben und statt mit dem Impetus einer «monumentalisierenden» Neuschreibung der Künstlerinnen- und Kunstgeschichte mit Sorgfalt und Differenzierung an das Werk heranzugehen. Dafür stehen unterschiedliche Strategien bereit, die Maura Reilly in ihrem Buch zur politisch engagierten kuratorischen Tätigkeit benennt und vorstellt,⁴ allen voran der wohl am häufigsten angewandte *Revisionismus* mit dem Anliegen, übersehene oder zu wenig beachtete Künstlerinnen in den Kanon einzuschreiben. Darüber hinaus erwähnt Reilly die Methode der *Area Studies*, bei der eine unsichtbar gemachte, diskriminierte Gruppe gesondert untersucht wird. Diese Methode wird aufgrund des erneuten «Separatismus» häufig kritisiert, sie erlaubt jedoch einen grösseren, transhistorischen Zugang, der vielfältige Stimmen in einen Dialog bringt. Man denke etwa an Christine Macels Ausstellung *Elles font l'abstraction*, die den Beitrag von Künstlerinnen zur Abstraktion zeigt. Ich möchte hier zwei weitere Herangehensweisen ergänzen, die meiner Erfahrung nach besonders für monografische Untersuchungen gewinnbringend sein können: zum einen ein dialogisches Verfahren, bei dem aktuelle künstlerische Positionen auf das Werk einer Künstlerin aus einer früheren Generation Bezug nehmen und darauf reagieren. Auf diese Weise kann um das Werk ein intergenerationeller Dialog entstehen, der es im aktuellen Kontext neu positioniert; zum anderen eine Annäherung von den Rändern des (mehr oder weniger) bekannten Werks her. Bei dieser zweiten, auch für die vorliegende Arbeit massgeblichen Vorgehensweise werden nebst den von der Rezeption, dem Kunstmarkt und den Institutionen rasch identifizierten «Leuchttürmen» des jeweiligen Œuvres auch die weniger marktauglichen, unauffälligeren oder gar unbehaglicheren Seiten berücksichtigt und damit eine einseitige Lesart von Werk und Leben aufgebrochen. Das Anliegen dieser Arbeit ist es, mit Sensibilität und Aufmerksamkeit und im Wissen um die genannten Problematiken an die künstlerische Arbeit sowie das Selbstverständnis der Künstlerin Maria Lassnig heranzutreten.⁵

3 Anna Louie Sussman, «Why Old Women Have Replaced Young Men as the Art World's Darlings», *Artsy*, 19.6.2017, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-women-replaced-young-men-art-worlds-darlings> [Zugriff: 5.10.2022].

4 Maura Reilly, *Curatorial Activism. Towards an Ethics of Curating* (London: Thames & Hudson, 2018).

5 Die rezeptionshistorische Problematik eines multimedialen Werks, das von den «Rändern» her aufgerollt wird, hebt das Forschungsprojekt um die multimediale, gattungsübergreifende Künstlerin Friedl Dicker-Brandeis hervor. Die Herausgeberinnen argumentieren, dass ihr Werk nicht den klassischen Sparten zugeordnet werden konnte und daher gerade aufgrund seiner Vielschichtigkeit lange wenig beachtet und sogar «marginalisiert» wurde: Stefanie Kitzberger, Cosima Rainer und Linda Schädler (Hrsg.), *Friedl Dicker-Brandeis. Werke aus der Sammlung der Universität für angewandte Kunst Wien*, Edition Angewandte (Berlin: De Gruyter, 2022).

Die österreichische Künstlerin Maria Lassnig (1919–2014) konnte ihr vielfältiges und umfangreiches Werk bereits zu Lebzeiten international präsentieren und eine sukzessiv wachsende Anerkennung genießen. Allerdings liess die Aufmerksamkeit für ihr Werk lange auf sich warten, und auch die erst spät einsetzende ökonomische Sicherheit blieb bis zuletzt ein Zündstoff, der die Künstlerin auch thematisch umtrieb. Nach den anfänglichen Schwierigkeiten, einer einengenden Akademie-Zeit in den Kriegsjahren und ersten eigenständigen Arbeiten im von den internationalen Avantgarden abgekapselten österreichischen Nachkriegskontext lösten bald die Verbindungen zur jungen Kunstszene in Wien, dann – dank wiederholter Aufenthalte in Paris – die Rezeption des Surrealismus und Informel eine Öffnung in ihrem Schaffen aus. Die folgenden Jahrzehnte in Paris (1960er-Jahre), New York (1970er-Jahre) und Berlin (1978–1979) führten zu weiteren künstlerischen Entwicklungen und zur Entdeckung von aktuellen Kunstströmungen und neuen Medien (Experimental- und Animationsfilm). Damit verbunden waren Allianzen mit künstlerischen Gruppierungen und politischen Kontexten wie dem feministischen Aktivismus in New York, der von ihr mitbegründeten Künstlerinnenkooperative Women/Artist/Filmmakers oder dem Kreis um den Künstler und Philosophen Oswald Wiener, mit dem sie in regem Austausch stand. Mit über sechzig tat sich für Lassnig noch ein komplett neues Betätigungsfeld auf, als sie 1980 zur Professorin an der Wiener Hochschule für angewandte Kunst⁶ ernannt wurde. Die internationale Anerkennung als Künstlerin, die gerade in den späten Jahren nochmals zunahm, ist ihr seither nicht mehr zu nehmen.⁷ Maria Lassnigs Gemälde, Filme und Zeichnungen werden rege ausgestellt, publiziert, kritisch rezipiert und zunehmend auch wissenschaftlich aufgearbeitet.⁸

6 Nach diversen Namenswechslern hiess die ehemalige Kunstgewerbeschule in den 1980er-Jahren Hochschule für angewandte Kunst, heute: Die Angewandte. Universität für angewandte Kunst Wien.

7 Aus den renommierten Aufträgen und Auszeichnungen herausgepickt: Österreichischer Pavillon auf der Biennale in Venedig, 1980 (mit VALIE EXPORT); Beteiligung an der documenta 7, 1982; Grosser Österreichischer Staatspreis, 1988; Goldener Löwe für das Lebenswerk, 2013.

8 Ältere Dissertationen stammen etwa von Christa Murken, die Maria Lassnig in der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts verortet, und von Silke Andrea Schuemmer, die sich der Introspektion als künstlerischer Methode bei Lassnig widmet und sie mit dem literarischen Begriff des inneren Monologs vergleicht. Die jüngere Betrachtung von Anna Fricke positioniert sich innerhalb der thematischen Untersuchung der lebendigen Bilder, und Stefanie Proksch-Weilguni untersucht Lassnig im Umfeld der New Yorker feministischen Szene des Experimentalfilms: Christa Murken, *Maria Lassnig. Ihr Leben und ihr malerisches Werk. Ihre kunstgeschichtliche Stellung in der Malerei des 20. Jahrhunderts*, Dissertation, Rheinisch-Westfälische Technische Hochschule Aachen, 1990 (Herzogenrath: Verlag Murken-Altrogge, 1990); Silke Andrea Schuemmer, *Das bewohnte Körpergehäuse. Die introspektive Methode der Maria Lassnig*, Dissertation, Universität Aachen (Hamburg: disserta Verlag, 2014); Anna Fricke, *Lebendige Bilder. Literarische und malerische Konzepte belebter Bilder im 20. Jahrhundert*, Dissertation, Ruhr-Universität Bochum (Würzburg: Koenigshausen-Neumann, 2017); Stefanie Proksch-Weilguni, *Maria Lassnigs Erweiterung feministischer Körperkunst im Verhältnis mit der Künstlerinnengruppe der Women/Artist/Filmmakers in New York (1968–1980)*, Dissertation, Universitäten Basel und Wien, 2022.

Die noch von Maria Lassnig 2001 selbst gegründete und seit 2015 tätige Maria Lassnig Stiftung ist bei der Arbeit, das Schaffen der Künstlerin für Forschende und Kunstinstitutionen sichtbar und zugänglich zu machen, die treibende Kraft. Während Lassnigs Malerei und insbesondere ihre folgenreiche Entwicklung der *Körpergefühlsmalerei*, die an phänomenologische und erkenntnistheoretische Erklärungsmodelle anknüpft, lange die grösste Aufmerksamkeit genoss, werden in der Rezeption mittlerweile auch andere ihrer Werke berücksichtigt, nebst den Zeichnungen zunehmend auch die (neu restaurierten) Filme,⁹ und ihr Œuvre wird innerhalb einer feministischen Kunstgeschichte kontextualisiert. Dass diese eminente Künstlerin ihr gesamtes Leben lang jedoch nicht nur malte, zeichnete und Experimentalfilme drehte oder animierte, sondern auch hunderte Seiten in Notizheften und lose Blätter vollschrieb, Kleider und Kostüme entwarf und nähte, physiologische und kognitive Experimente durchführte und danach Aquarellzeichnungen in Rasterform anfertigte, unterrichtete, fotografierte (oder sich für Fotos in Pose warf) und all diese Tätigkeiten engstens miteinander in Verbindung standen, das ist vielleicht etwas weniger bekannt. Die vorliegende Untersuchung widmet sich diesen bislang kaum berücksichtigten Bereichen von Maria Lassnigs Schaffen. Das geschieht in der Annahme, dass diese Aktivitäten für das Œuvre als Ganzes und für das Selbstverständnis und die Entwicklung der Künstlerin von grosser Bedeutung waren, ja dass sie sogar Auslöser gewisser Entwicklungsschritte und Erkenntnisse waren. Folgt man der Künstlerin auf diesen Nebenwegen, kommt man einer pluralistischen Avantgardistin auf die Spur. Die Diversität der in den Fokus genommenen Aktivitäten wirft immer wieder neu die Frage auf, wie die Verbindung zur Malerei funktioniert, oder genauer gefragt: welcher Aspekt in Lassnigs malerischen Projekt wie mit diesen vielfältigen Aktivitäten dialogisiert.

Dieser Fokus wurde bewusst gewählt, wohlwissend dass Maria Lassnig selbst die Malerei als zentrales Element ihres Schaffens wertete, das engstens mit ihrer künstlerischen Entwicklung und Identität verbunden ist, und dass sie in der Konstruktion ihrer Identität als Malerin wenig Platz lässt für andere Tätigkeiten. Die Künstlerin vertrat einen emphatischen Werkbegriff und hierarchisierte klar die verschiedenen künstlerischen Ausdrucksformen und Gattungen. Dabei orientierte sich Lassnig an einem historisch bedingten Wertekanon, welcher der Malerei das Primat zuspricht.

Die Malerei ist mein Lebensinhalt. Durch die Malerei hat sich mein Verstand entwickelt, mein Empfindungs- und Urteilsvermögen. Vorher war ich nichts, ohne sie bin ich nichts.¹⁰

9 Eszter Kondor et al. (Hrsg.), *Maria Lassnig. Das filmische Werk* (Wien: Österreichisches Filmmuseum und SYNEMA Gesellschaft für Film und Medien, 2021).

10 Maria Lassnig, «Die Malerei ist mein Lebensinhalt», A116, Archiv Maria Lassnig Stiftung. Die Zitate von Maria Lassnig wurden weitestgehend so belassen, wie vorgefunden, einschliesslich der (zum Teil fehlenden) Interpunktion, und nur in Fällen von grober Abweichung von korrekter Rechtschreibung mit [sic!] markiert. Entstehungs-

Die Fetischisierung der Malerei, die immer wieder in Lassnigs eigenem Wertekanon durchdringt, hat zahlreiche Gründe. Historisch erhebt die Malerei den bis heute fortbestehenden Anspruch einer gewissen Autonomie und «Sonderstellung» innerhalb der Künste. Die Sonderstellung ist einerseits ein Resultat des *Paragone*, des Wettstreits zwischen den Künsten, bei dem sich die Malerei historisch – vor allem in der Renaissance und im Barock – gegenüber den anderen Künsten behauptete. Andererseits gilt die Malerei als eine die Künstler und Künstlerinnen vollständig herausfordernde und absorbierende Tätigkeit, die alle anderen Aktivitäten verdrängt. Von Maria Lassnig wird sie als existenzieller «Lebensinhalt» bezeichnet. Nicht zu vergessen ist nebst dem hehren *Inhalt* auch der existentielle *Lebensunterhalt*. Die Malerei ist die marktfreundlichste Kunstgattung, und auch für Lassnig stellte der Verkauf von Gemälden eine anfänglich zwar bescheidene, doch bald ökonomisch wichtige Einkunft dar.

Isabelle Graw dekliniert in ihrem Buch *Liebe zur Malerei. Genealogie einer Sonderstellung* ebendiese eigentümliche Sonderposition mit zahlreichen Beispielen und Argumenten durch. Schreibt Lassnig andernorts von ihrer «Lebensheirat mit der Malerei»,¹¹ so reiht sie sich damit in einen bekannten Topos ein, der sich laut Graw bis in die Antike zurückverfolgen lässt. Die Malerei nimmt die Rolle der Geliebten ein, wobei die Liebe nicht nur den «Motor künstlerischen Schaffens» darstellt, sondern in einem einer «Männerphantasie» entsprechenden Prokreationsverhältnis gar das künstlerische Resultat hervorbringt.¹² Lassnig spricht oft von ihren Bildern als ihren «Kindern» und deutet also geschickt die scheinbar eindeutige geschlechtsspezifische Rollenverteilung des Topos für sich um. Über die Metaphorik hinaus geht es darum, die prominente Stellung, die Lassnig der Malerei zuschreibt, in Verbindung mit dem historisch gewachsenen Primat dieser Gattung zu sehen und, davon ausgehend, anhand des untersuchten Materials zu zeigen, dass die kategorialen Behauptungen und Wertehierarchien, die im Diskurs der Künstlerin unverhandelbar erscheinen, in der Praxis eben doch von einer grossen Durchlässigkeit, Differenzierung und Offenheit gegenüber anderen Einflüssen und Aktivitäten sind.

Wenn in Lassnigs künstlerischer Geografie also die Malerei das Zentrum bildet, finden sich doch innerhalb dieser Kernzone Abstufungen. In der Intensität und Ernsthaftigkeit der Auseinandersetzung bildet die Malerei des *Körpergefühls* das Zentrum des Zentrums. Lassnig beackerte dieses fruchtbare Feld thematisch, stilistisch und formal in einer unvergleichlichen Tiefe und lebenslangen Kontinuität. Im Vergleich dazu sind etwa die

daten sind nur bei begründeten Schätzungen oder genauen Datierungen angegeben. Falls kein Datum bekannt ist, wurde die Ergänzung o. D. der Einfachheit halber weglassen. Andere Zitate wurden, falls nötig, behutsam der heute gültigen Rechtschreibung angepasst.

11 Lassnig, «Notizbuch», 1997–2003, A39, Archiv Maria Lassnig Stiftung, 2003.

12 Isabelle Graw, *Die Liebe zur Malerei. Genealogie einer Sonderstellung* (Zürich: Diaphanes, 2017).

Genres des Stillebens oder des Auftragsporträts, die eher einen ökonomischen Entstehungsgrund haben, von einer geringeren Dringlichkeit und weniger zahlreich, ohne dass dies ihre Wertigkeit und Stellung innerhalb des Œuvres mindert.

Wenn die Malerei und also insbesondere die *Körpergefühlsmalerei* als Zentrum und emphatisch vertretenes Ziel des künstlerischen Schaffens etwas auf die Seite gerückt wird – und man sich gewissermassen von der tonangebenden Lektüre der Künstlerin selbst befreit –, können Dinge sichtbar und ausdrücklich werden, die bislang unausgesprochen geblieben sind und auch von der Künstlerin wenig Beachtung erhielten. Der Versuch, die Künstlerin in diesem Sinne «gegen den eigenen Strich» zu lesen, folgt der Auffassung, dass gerade auch in dem (in ihren Augen) Nebensächlichen aufschlussreiche Beobachtungen zu machen sind. Wenn Maria Lassnig auf einer Skizze für einen Kostümentwurf notiert «Mein Stil hat Pause», kommt das befreiende Moment einer solchen Tätigkeit zum Ausdruck, die sich abseits von allen (eigenen und äusseren) Erwartungen an formale ästhetische Ansprüche und die Kohärenz eines Œuvres Raum schaffen darf.

Der Begriff des «Stils» taucht bei Lassnig oft auf und wird jeweils dann beschworen, wenn es um die Verteidigung einer Vielfalt von künstlerischen Stilen geht. Lassnig plädiert immer wieder dafür, unterschiedliche Stile zu erproben, und meint gar, wenn sie sich wie «arrivierte Künstler» auf einen Stil festlegen müsse, könne sie gleich aufhören zu arbeiten.¹³ Andernorts wird noch expliziter, dass sie diese stilistische Freiheit braucht «für neue Forschungen und für die Vielfalt all der Entdeckungen, derer ich fähig bin».¹⁴ Der Begriff des Stils wird bei ihr also nicht nur im kunsthistorischen Sinne einer malerischen, stilistischen Eigenheit verwendet, sondern er wird eng an die Notwendigkeit der Betätigung auf unterschiedlichen Feldern geknüpft – und an die neuen Möglichkeiten, die sich der Künstlerin dadurch eröffnen. Sich den Seitenschauplätzen von Lassnigs künstlerischem Schaffen zu widmen, erlaubt es also, gerade diese leichthändiger ausgeführten Werke und Phasen zu betrachten. Arbeiten fallen in den Blick, die teilweise den Status des Vorläufigen einnahmen und nicht unmittelbar für eine Öffentlichkeit bestimmt waren und die daher mit weniger Pflichtbewusstsein und mehr Experimentierfreude, spürbarer Neugierde und Sorglosigkeit entstanden – wie etwa ihr offen als «Liebhaberei» deklariertes skulpturales Werk.¹⁵

Trotz der rege betriebenen Seitenaktivitäten (und der Suche nach stilistischen Freiräumen) findet gemeinhin Nebensächliches in Lassnigs deklariertem Selbstbild und Selbstverständnis keinen Platz. Wenig erstaunlich also,

13 Lassnig, «Notizbuch», 1961–1967, A15, Archiv Maria Lassnig Stiftung, 1.4.1967.

14 Lassnig, «Notizbuch», 1961–1968, A14, Archiv Maria Lassnig Stiftung, 1967.

15 «Warum Skulpturen? Weil wir sowieso in einer Zeit des Amateurentums leben, d.h. dass man etwas nicht aus Pflichtbewusstsein sondern aus Liebhaberei tut. Ich mache Skulpturen aus Liebhaberei.» Lassnig, «Notizbuch», 1999–2001, A41, Archiv Maria Lassnig Stiftung, Einlageblatt, vermutlich 2001.

dass sie, deren künstlerisches Projekt um «Konzentration» auf Wesentliches bemüht war, das Periphere verwirft, wie sie in einem Notizbucheintrag deutlich macht:

Die Erweiterung d. Kunstbegriffes: Es wäre vielmehr eine Einengung besser eine Konzentration nötig, denn so vieles, das jetzt *peripherisch* unter Kunst läuft ist mehr nachdenken über die Welt od. Kunst als Kunst selbst.¹⁶

Diese Aussage muss zwar in Klammern gesetzt werden, da sie vor dem Hintergrund ihres Misstrauens gegenüber den Projekten und Begrifflichkeiten, einschliesslich des «Erweiterten Kunstbegriffs» von Joseph Beuys, gelesen werden muss, dessen Position sie beim Antritt ihrer Professur in Wien als Konkurrenz betrachtete. Gleichwohl lässt die Passage durchscheinen, dass Lassnig, entgegen ihrer Skepsis, diesen peripheren Dingen doch ein Potenzial zuschreibt: die Möglichkeit, «über die Welt od. Kunst» nachzudenken. Sich den multimedialen, peripheren Aktivitäten im Schaffen Maria Lassnigs zuzuwenden erlaubt es somit auch, einem solchen Nachdenken über die Kunst, ihren Ursprung und ihren Produktionsprozess nachzugehen, der «Unruhe» Raum zu geben, die Lassnig als Movers der Kunst beschäftigte und nie losgelassen hatte. Den Schaffensprozess beschreibt sie treffend als Spannung zwischen schöpferischer Unruhe und (vorläufig) in der Formgebung gefundener Gewissheit:

Jede Zeichnung ist ein Triumph über die Unruhe der Welt. [...]
Die Ausformung des Bildes wird in der Unruhe hin- und hergezerrt, bis es an dem geheimnisvollen Punkt der «Gewissheit» zur Ruhe kommt.¹⁷

Die vorliegende Studie rückt methodisch an Elena Filipovics Buch zu Marcel Duchamp heran, in dem die Kuratorin und Kunsthistorikerin die Bedeutung marginaler, sekundärer und auch explizit nicht-künstlerischer Aktivitäten Duchamps für sein Werk und Kunstverständnis betrachtet. Ihre Herangehensweise von den Rändern her setzt einen Kontrapunkt zur gängigen Tendenz, dass Künstlerinnen und Künstler von aussen – von der Kunstgeschichte und vom Markt – mit gewissen ihrer Werke identifiziert werden, die alles andere in den Schatten stellen. Dass Duchamp mit dem *Readymade* die Ontologie des Kunstwerks in der Avantgarde grundlegend verwandelt hat, sei dermassen in der Kunstgeschichte verankert, dass dabei

16 Lassnig, «Notizbuch», 1995–1997, A35, Archiv Maria Lassnig Stiftung, Sommer 1995. Hervorhebung CH.

17 Lassnig, «Text zum Thema Zeichnung und Körpergefühl», vmtl. 1980er-Jahre, A126, Archiv Maria Lassnig Stiftung.

unter den Tisch gefallen sei, *wie* dies genau stattfand, so Filipovic. Eine analoge Situation könnte sich bei der Rezeption von Maria Lassnigs Körpergefühlsmalerei finden. Sie hat sich als Begriff und Interpretationsschlüssel durchgesetzt und wird rasch mit einigen Anekdoten und Zitaten erklärt, doch wird weniger Interesse dafür aufgebracht, *wie* genau sich Lassnigs Malerei aus dem Körpergefühl heraus langsam entwickelte, in Zeichnung und Schriften befragt und umformuliert wurde, von anderen Aktivitäten und Medien weiter genährt, geschützt, geneckt, und auf diese Weise eine Komplexität und Tiefe entstand, die die Arbeit der Künstlerin ausmacht.

Bei Duchamp ist die Marginalität zunächst von der Natur der Notizen und Materialien selbst bestimmt: Sie sind «ephemer», schwierig zu klassifizieren, «amorph» und meist ohne Publikationsabsicht entstanden. Sie beschreiben, kommentieren, bilden ab, statt selbst Kunst zu sein.¹⁸ Dazu kommt eine Marginalisierung: Die mehr oder weniger bewusste Vernachlässigung dieser Objekte in der auf die «Meisterwerke» fokussierten Rezeption führte um jene herum zu einem «blinden Fleck».¹⁹ So beobachtet Filipovic, wie in der Rezeption Duchamps zwar Notizen für Zitate und Interpretationen inhaltlich «geplündert», aber nicht in dem aktiven, transformativen Potenzial ernst genommen werden, das sie besitzen. Sie deckt eine direkte Auswirkung der «Marginalia» auf das Œuvre Duchamps auf, etwa auf das von ihm vertretene Verhältnis von Original und Reproduktion, seine neuartige Verwendung der Fotografie und die noch kaum bemerkte Verbindung zur Literatur und Poesie seiner Zeit. So zeigt Filipovic, wie die diversen «marginal activities» Duchamps an seiner Werkkonstitution, seiner Anerkennung, Wertschätzung und auch seinem Verständnis des Kunstwerks mitgeschrieben haben.²⁰ Ohne den Werkbegriff kategorial herauszufordern oder zu hinterfragen, wie Duchamp es tat, dessen gesamte Praxis bekanntlich gerade darauf angelegt war, infrage zu stellen, was ein Künstler *ist* und *tut* («destabilizations of artwork and artist»²¹), hat Lassnig doch unablässig darüber nachgedacht, was Kunst ist oder sein sollte. Und sie hat viel Aufwand betrieben, herauszufinden, wie Kunst überhaupt zustande kommt, was Peter Assmann mit dem treffenden Wortungeheuer der «grundsätzlichen Kunstwerkentstehungsfragen» bezeichnet.²²

So wird es auch im Fall von Maria Lassnig darum gehen, aufzuzeigen, wie die von ihr betriebenen vielseitigen Nebenaktivitäten mit Kernfragen ihrer Identität als Künstlerin, ihren künstlerischen Problemstellungen in der Malerei, ihren feministischen Überzeugungen und eigenen Theorien der künstlerischen Prozesse verknüpft sind und wie sie jeweils

18 Elena Filipovic, *The Apparently Marginal Activities of Marcel Duchamp* (Cambridge (Mass.): The MIT Press, 2016), 4.

19 Ebd., 8.

20 Ebd., 3.

21 Ebd., 2.

22 Peter Assmann, «Zum zeichnerischen Textkorpus von Maria Lassnig», in *Maria Lassnig. Die Zeichnung*, hrsg. von Peter Pakesch und Peter Assmann, Ausst.-Kat. Innsbruck, Tiroler Landesmuseen (Salzburg: Residenz Verlag, 2022), 23–28, 26.

zur Vertiefung ihrer Reflexionen, zur Stärkung ihrer Haltung oder gar zu gänzlich neuen Erkenntnissen, einer Infragestellung von Gewissheiten und einem Umdenken beitragen. Dabei werden ihr Leben und der historische Kontext zwar nicht ausgeklammert, doch wird die Biografie nicht als Triebkraft hinter diesen Vorgängen betrachtet. Denn die Untersuchung dieser diversen, einander tangierenden, zum Teil auch kunstfernen Tätigkeiten, die unweigerlich eng mit dem Leben Lassnigs verknüpft sind, soll sich nicht in der Faszination für die Person verlieren. Vielmehr ist das Persönliche und Private auf das Werk zurückzubeziehen, denn die Betrachtung der vielfältigen Aktivitäten Lassnigs soll ja gerade ein neues Licht auf ihr *Werk* werfen.²³ Auch gilt es, diese Aktivitäten nicht immer nur im Dienste der Gesamtkonstellation des Werks und hinsichtlich ihres Einwirkens auf einen anderen künstlerischen Bereich zu betrachten, sondern diese Nebenwege, Momente der «Pause» oder des Auslassens auch eigenständig ernst zu nehmen.

Als nützlicher methodischer Begriff erweist sich die geografische Metapher der Peripherie, die sich zwar an Filipovics Untersuchung des Marginalen anlehnt, wobei die Termini marginal und peripher nicht ganz deckungsgleich sind. Filipovic unterscheidet die Begriffe marginal und peripher eher kunsthistorisch. Periphere künstlerische Materialien sind für sie etwa Zeichnungen, Skizzenbücher, Notizen und Instruktionen der Künstler, die zum Verständnis eines Werks hinzugezogen werden. Davon differenziert sie Duchamps Marginalia durch deren aktives Potenzial und Publikumsorientiertheit. Denn seine «scribbled scraps» wurden reproduziert, verbreitet und in monografischen und retrospektiven Ausstellungen gezeigt.²⁴

In unserem Fall ist das periphere Material hingegen nicht auf Vorarbeiten, direkt zitierbare Quellen zum Verständnis spezifischer Werke reduziert, wie in der eben erwähnten kunsthistorischen Methode. Auch klingt im Marginalen die von aussen bestimmte Marginalisierung mit und damit die (ab)wertende Bedeutung des An-den-Rand-Drängens. Die Semantik des Peripheren ist hingegen geografisch-geometrisch, von seiner Positionierung im Verhältnis zum Zentrum bestimmt. Sie markiert eine Position innerhalb einer Gesamtkonstellation, die an sich noch nicht mit Bedeutung aufgeladen ist. Die vorliegende Studie zu Maria Lassnig baut auf einem Nähe- und Distanzverhältnis zwischen Peripherie und zentraleren Arbeitsbereichen auf. Die Begrifflichkeit des Peripheren charakterisiert somit die Seitenaktivitäten Lassnigs treffend, da das Zentrum immer auch implizit mitklingt. Daher wird sie hier bevorzugt und führt als roter Faden durch die Untersuchung. Die Herausforderung ist dabei, die eigentlich durch die Forschungsarbeit infrage gestellte Hierarchie weder zu verfestigen noch umzukehren. Denn es geht nicht darum, die normative Gewichtung von Peripherie und Zentrum, Parodie und Ernsthaftigkeit, Experiment und autonomem Werk

umzukehren. Das hiesse nämlich, das Potenzial dieser Aktivitätsbereiche misszuverstehen. Der Standort am Rande, der Spielraum im Unernten, die Freiheit im unbeobachteten Experiment, all das ist konstitutiv dafür, dass diese Aktivitäten sich haben entfalten können. Ziel ist es also, die Existenz dieser reichhaltigen, vielfältigen künstlerischen Produktion anzuerkennen, das Auftreten, die Funktionen und Beweggründe dieser Tätigkeiten zu beobachten und zu verstehen, warum und wie sie sich dann wieder an die Malerei zurückbinden.

Bereits im Begriff der «Aktivitäten» steckt ein gewisser Impuls und so entwickelt sich die Dynamik dieser polymedialen Tätigkeiten *vor, nach, neben, zwischen* oder *um* das «eigentliche» Werk *herum* – alles Präpositionen, die eine methodische Rotation um das Kernprojekt der Malerei und der Körpergefühlsmalerei erlauben und somit einen neuen Zugang zu diesem, aber auch eine Öffnung gegenüber aus traditioneller Sicht weniger beachtetem Material ermöglichen. Allerdings greift die räumliche Metapher angesichts der Komplexität und Vielfalt des heterogenen Materials bisweilen zu kurz. Gerade die Art und Weise, *wie* dieses sich zu Lassnigs «Kerngeschäft» verhält, muss zusätzlich differenziert werden. So werden auch gezielt qualitative Begriffe eingeführt wie: ernsthaft, spielerisch, frei, locker, parodierend, experimentell. Damit kann der Tonfall der Werkgenese berücksichtigt werden. Bei den Aktivitäten, die in spielerischem oder humorvollem Ansatz entstehen, fällt etwa die Orientierung auf ein finales Œuvre weg.

Weiter entscheidend ist auch der Werkstatus, das heisst, ob ein Artefakt als autonomes Werk entsteht, nachträglich als solches deklariert wird, als Auftrag von aussen an die Künstlerin herangetragen oder in einem privaten, experimentellen Setting erstmals ohne Öffentlichkeitsabsicht bearbeitet wurde. Je nach Situation fällt die Frage nach der Einordnung dieses Artefakts in ein schlüssiges Œuvre weniger ins Gewicht und gibt den Weg frei für kreative Freiheiten und Umwege – man denke an die wichtige Serie der *Untersuchungen zum Entstehen eines Bewusstseinsbildes*, die zunächst ohne Werkabsicht entstand und schliesslich doch in den eigenen Werkkorpus aufgenommen wurde, womit Lassnig rückwirkend auch ihr Werkverständnis erweitert hat.

Andere der untersuchten Aktivitäten sind im Gegenteil ausdrücklich mit Blick auf eine rezipierende Öffentlichkeit hin entstanden. Die unvoringenommen-explorierende Aufgeschlossenheit, mit der Lassnig vorgeht, wenn sie Kostümdesigns entwirft, die in Magazinen neben ihren Malereien oder an ihren eigenen Vernissagen als Outfit präsentiert werden, ist frappierend. Zumeist als Gelegenheitsarbeiten von aussen an sie herangetragen, stehen sie in einer gewissen Distanz zu Lassnigs von innen heraus generiertem Schaffen und begleiten die Körpergefühlsmalerei dabei doch aufs Engste. Extrovertiert und theatralisch sind auch die performenden Selbstinszenierungen, die sie auf den Fotografien mit ihren Werken einnimmt. Mit diesen Posen schaltet sich Lassnigs Körper performativ ein und reflektiert somit das fotografische Medium im Verhältnis zur Malerei.

So begleiten die Fotografien wie auch ihre Texte beschreibend oder abbildend die Malerei. Keineswegs rein beiläufiges Beiwerk, nehmen sie als zwischengeschaltetes Element dabei eine eigene, «schützende» Funktion ein. Ihre Schriften wiederum theoretisieren ihr Schaffen. Sie sind vermittelnd auf eine zukünftige Leserschaft hin ausgerichtet und sollen das avantgardistische Potenzial und die Originalität des Projekts der Körpergefühlsmalerei auch konzeptuell-begrifflich aufzeigen.

Die vorliegende Studie möchte also einen Beitrag leisten, Maria Lassnigs Schaffen als ein pluralistisches Œuvre zu verstehen. Geleitet wird sie von der Frage, wie die Künstlerin ihre eigenständige künstlerische Position aus der Verknüpfung unterschiedlicher Medien, Intentionen und Nebenaktivitäten gebildet hat. Gemäss dem «methodischen Pluralismus» wird eine Vielfalt unterschiedlicher Teilperspektiven betrachtet, die sich ergänzen (oder stellenweise gar widersprechen),²⁵ und gefragt, wie sie sich in das gesamte Schaffen dieser Künstlerin einfügen. Es wird darum gehen zu untersuchen, wie die in diesen Aktivitäten offensichtlichen Suchbewegungen, Vorläufigkeiten und zugelassenen Umwege zu Kernfragen ihres Projekts führen und welche neuen Erkenntnisse und (teilweise für die Künstlerin selbst überraschenden) Wendungen daraus hervorgehen.

Mäandernd, wie sich Lassnigs periphere Aktivitäten zu ihrem Œuvre und ihrer Biografie verhalten, wird auch in dieser Untersuchung vorgegangen. Die Forschungsbewegung wurde von Affinitäten angetrieben, von Zugang und Nähe zu gewissem Material – insbesondere im Archiv der Maria Lassnig Stiftung in Wien –, und einer Neugierde für Nischen-Werkgruppen gelenkt, überrascht von Zufallsfunden, angespornt von schrittweise und erst aus neu gewonnener Distanz erkennbar werdenden Zusammenhängen und angereichert durch zahlreiche Interviews und informelle Gespräche sowie Konsultationen anderer Archive oder privater Konvolute.

Die Auswahl der behandelten Werkgruppen und Perioden erklärt sich aus ihrem exemplarischen Charakter bezüglich der darzulegenden These. Dabei wird den einzelnen Werkgruppen kein Theorie- und Argumentationsgerüst aufgezwängt, die Analyse der Rolle und Einflüsse sowie der Verbindungen untereinander soll vielmehr aus dem Material selbst entwickelt werden, wie auch die detaillierte Beschäftigung mit der Fragestellung direkt aus der Faszination für die Vielfalt und Ausdruckskraft des Materials hervorgewachsen ist.

Das Medium der Zeichnung – auch konzeptionell der Ausgangspunkt für diese Arbeit – ist in Maria Lassnigs Lebenswerk konstant präsent, verdichtet sich allerdings phasenweise zu besonders aussagekräftigen und wegweisenden Momenten. Gerade von diesen konzentrierten Zeichenpha-

sen und Zeichnungskorpora zweigen dann wiederum Seitenaktivitäten ab, oder die Zeichnungen werden direkt von diesen Begleitformen gespeist. Als eine der entscheidenden Phasen kann die Zeit von 1940 bis Mitte der 1950er-Jahre identifiziert werden, während der Lassnig den Surrealismus und das Informel für sich entdeckt und ihr Zeichnen und Schreiben sich erstmals gegenseitig bereichern – eine Wechselwirkung, an die Lassnig in den späten Zeichnungen der 1990er- und 2000er-Jahre erneut anknüpft. Die zweite hier intensiv untersuchte Arbeitsperiode sind die späten 1970er- und 1980er-Jahre, als sich biografische und künstlerische Umbrüche sowie Auszeichnungen häufen und gerade die forschend-experimentellen Aktivitäten der Nukleus für Neuerungen sind, beginnend im Kontext eines Aufenthalts von Lassnig in Berlin und der Wiederbegegnung mit Oswald Wiener. Die 1980er-Jahre interessieren auch wegen der damals einsetzenden Lehrtätigkeit und der in diesem Rahmen entstehenden und dann weitergeführten Kleider- und Kostümentwürfe sowie wegen Lassnigs performativ-kreativen Umgangs mit der Fotografie, der bis in die 2000er-Jahre hineinreicht.

Mit der Auswahl der Werkphasen wird keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit erhoben. Im Gegenteil: Die 1960er-Jahre in Paris, die 1970er-Jahre in New York und die während dieser Zeit entstandenen Beiträge Lassnigs zur Pop-Art und insbesondere zum Experimental- und Trickfilm wurden hier weniger berücksichtigt, einerseits weil bereits dazu publiziert²⁶ und auch eine Dissertation²⁷ verfasst wurde, andererseits und vor allem aber, da diese Phasen sich für den hier untersuchten Kontext als weniger ergiebig erwiesen. Gleichwohl konnten punktuell Verbindungslinien gezogen werden, so zwischen der «Zeichnung in Bewegung» im Animationsfilm und den in gerasterten Bildfolgen angelegten *Untersuchungen zum Entstehen eines Bewusstseinsbildes*. Auch werden einige Zeichnungen der 1960er- und 1970er-Jahre sowie zahlreiche in der Pariser Zeit entstandene Notizen im Kontext der späten Zeichnungen und der darin entwickelten eigenständigen Topologie der Zeichnerin untersucht. So wurde das Gesamtwerk zwar im Blick behalten, doch immer im Bemühen, nicht auszufransen oder einen übermäßigen diachronischen Bogen zu spannen.

26 Peter Weiermair (Hrsg.), *Maria Lassnig – Animation*, Ausst.-Kat. Wien, Galerie nächst St. Stephan; Innsbruck, Galerie im Taxis-Palais, 1973; Franziska Bruckner, *Malerei in Bewegung. Studio für experimentellen Animationsfilm an der Universität für angewandte Kunst Wien*, Edition Angewandte (Wien: Springer, 2011); Birgitt Wagner und Waltraud Grausgruber (Hrsg.), *Tricky Women. Animations Film Kunst von Frauen* (Marburg: Schüren, 2011); Sabine Groschup, «Ganzheiten. Maria Lassnig», in ebd., 77–86; Maya McKechney, «Two Telephone Books, a Lightbulb and a Glass Plate. How Maria Lassnig's Low-Fi Animation Films Influenced an Entire Generation of Animation Filmmakers», in *Film Unframed. A History of Austrian Avant-Garde Cinema*, hrsg. von Peter Tscherkassky (Wien: Österreichisches Filmmuseum und SY-NEMA-Gesellschaft für Film und Medien, 2012), 177–185.

27 Proksch-Weilguni, *Maria Lassnigs Erweiterung feministischer Körperkunst im Verhältnis mit der Künstlerinnengruppe der Women / Artist / Filmmakers in New York (1968–1980)*, 2022.

Das zweite Kapitel beschäftigt sich einleitend mit der Rolle, die Zeichnen und Schreiben in Lassnigs Schaffen einnehmen, sowie mit der engen Verbindung zwischen diesen beiden künstlerischen Tätigkeiten. Für das Verständnis des komplexen, referenzreichen Œuvres der Künstlerin scheint es nötig und sinnvoll, Lassnigs Überlegungen zu ihren eigenen künstlerischen Prozessen und deren Vermittelbarkeit einzubeziehen. Dies bedingt zum Einstieg eine Klärung der Begrifflichkeiten um die *Körpergefühlsmalerei* und insbesondere der Frage, wie sich diese wandeln. Dabei geht es über die reine Rekonstruktion der etymologischen Vielfalt und Entwicklung der verwendeten Begriffe hinaus um die Beweggründe, weshalb Lassnig diese Begriffsarbeit stets weitertreibt, und um die Frage, was passiert, wenn ihr Bedürfnis nach Präzision und Verständlichkeit auf ihre Sprachskepsis sowie das Unverständnis beim Publikum stösst. Abgesehen von einem grundsätzlichen Bedürfnis Lassnigs, ihre Arbeitsprozesse mit Schärfe und Genauigkeit in Worte zu fassen, ermöglicht ihr die jahrzehntelange male- rische, zeichnerische und terminologische Forschung zu einem «Sinn, der noch keinen öffentlichen Namen hat» vorzudringen, sich als Pionierin in diesem Feld und auch innerhalb der Kunstwelt zu positionieren.

Durch beider Randposition in der Rangordnung der Künste rücken Zeichnen und Schreiben mit ihrem skizzierenden, reflektierenden Charakter umso enger zusammen. In den 1990er-Jahren setzt bei Lassnig eine intensive Phase des Zeichnens ein, die bis zu ihrem Lebensende anhält. Hier verdichtet sich die Wechselbeziehung zwischen Zeichnen und Schreiben nochmals. Zahlreiche Beischriften und Texte befinden sich direkt auf den Zeichenblättern und, so die These, werfen in Form von nachträglichen Kommentaren oder Korrekturen, aber auch als pointiert gesetzte Titel die Frage nach Lassnigs künstlerischem Vermächtnis, ihrer eigenen Position und ihren Errungenschaften auf. Oft verweist sie dabei auch augenzwinkernd auf persönliche Lebensentscheidungen oder imaginierte biografische Alternativen.

Es gilt ferner im zweiten Unterkapitel zu untersuchen, ob diese identitätsstiftende Funktion der Zeichnungen, die Möglichkeit, sich aus der Zeichnung heraus zu *formen*, auch eine *formale* Entsprechung in der Zeichnung selbst findet. Hier fällt auf, dass Lassnig in den Zeichnungen eine ganz eigenständige topologische Verbindung zwischen ihrem zeichnenden und gezeichneten Körper *auf* dem und *um* das Blatt herum entwickelt. Das Zeichendispositiv, die rahmenden Bedingungen und die körperliche Situiertheit während des Arbeitens, wird in einer Reihe von Zeichnungen, die das Motiv des Zeichnens selbst aufgreifen, zu einem bedeutenden Element, ja gar zur Scharnierstelle für die Betrachtung und das Verständnis des Blattes. In diesen Zeichnungen wird das Entstehen eines Körpers als Darstellung *auf dem* und zugleich dessen zeichnende Präsenz *am* Blatt thematisch. Das Erleben dieser körperlichen Gleichzeitigkeit auf dem Blatt wie im Realraum wird zeichnerisch wiedergegeben durch Kippmomente, in denen die Darstellung bei der Betrachtung umspringt, und durch Faltungen zeichnender Körper, die im Blatt verkeilt sind und sich zugleich aus dem weissen Blatt herausstemmen. Lassnigs zeichnerische Praxis treibt also unablässig

den künstlerischen Prozess und dessen Reflexion voran, und man kann gerade in diesen späten Zeichnungen sehen, so das Argument, wie Lassnig das Blatt immer wieder zum Schauplatz macht, um ihre Position als Künstlerin, innerhalb wie ausserhalb des Blatts, zu verhandeln.

Diese Form der schreibend-zeichnenden Reflexion setzt in den 1940er-Jahren ein und ist bis Mitte der 1950er-Jahre virulent, eine Zeit, in der Lassnig den Surrealismus und das Informel für sich entdeckt und sich parallel im Zeichnen und Schreiben in einer folgenreichen Wechselbeziehung zwischen Notizheft und Zeichenblatt damit auseinandersetzt. Die Beschäftigung mit Surrealismus und Informel ist für Lassnig ein künstlerisch wie konzeptuell einschneidender Moment, in dem ihre Techniken und ihre Reflexion des künstlerischen Prozesses eine rasante Entwicklung durchlaufen und verstärkt um die Frage nach dem künstlerischen Ausgangspunkt und das Entstehen eines Werks kreisen. Für Lassnig kommt die Begegnung mit diesen für sie neuen Einflüssen einer bisher nicht gekannten künstlerischen, technischen und intellektuellen Öffnung, wenn nicht Befreiung gleich. Das hängt einerseits eng mit der spezifischen historischen Situation, der Nachkriegszeit in Österreich, zusammen, andererseits mit dem Status des Surrealismus, der sich bereits in der Zwischenkriegszeit zur dominanten Kunstströmung in Frankreich entwickelt hatte. Aus diesem heraus entwickelte sich die Methode des Automatismus vorerst für das Schreiben (*écriture automatique*) und bald darauf auch in der visuellen Kunst. Dieses spontane, unkontrollierte künstlerische Schaffen hatte sich beinahe als eigener Stil etabliert. Für die Zusammenhänge der vorliegenden Untersuchung ist es in diesem dritten Unterkapitel wichtig zu sehen, wie Lassnig inmitten dieser aufgeladenen historischen Situation zu Beginn ihres Schaffens und angetrieben von drängenden künstlerischen Problemstellungen den Automatismus im Surrealismus für sich entdeckt, sich ihn aneignet und im Informel dann zu einer für ihre weitere Arbeit und ihr Kunstverständnis relevanten Form abwandelt.

Während die von Lassnig zunächst geteilte surrealistische Vorstellung vom Entstehen der Kunst von einer primären Phase der dichten, ungebremsten Inspiration ausgeht, in der sich Unbewusstes und diverse Eindrücke und Einflüsse dem Bewusstsein einprägen wie einem «Löschpapier», scheint das Konzept des Informel gegensätzlich dazu – und geht doch direkt daraus hervor. Es geht hier um den Gedanken eines künstlerischen Neuanfangs oder Nullpunkts. Mit der Rezeption des Informel tauchen in Lassnigs Texten und Zeichnungen Überlegungen zum Ursprung des schöpferischen Prozesses auf, die von einem solchen Nullpunkt ausgehen beziehungsweise von einer *tabula rasa*, einer anfänglichen, immer neu zu umkreisenden Leere. Die Frage nach dem kreativen Anfangspunkt steht in diesem Unterkapitel in engem Zusammenhang mit dem für Lassnig zwiespältigen Begriff der «Phantasie».

So ist bei Lassnig eine Bewegung festzustellen, die vom eng an den Körper gebundenen Nachdenken über ihren kreativen Schaffensprozess ausgeht und in noch unbekannte Bereiche vorstösst. Diese Neuerungen

entwickelt Lassnig mittels der intensiven Zeichenaktivität und Textarbeit. Das dem Kapitel titelgebende Zitat der «Linien, die noch nicht gezogen wurden» erfasst ebenfalls dieses Ausschweifen in neue Gegenden im eigenen Schaffen. Dass Lassnig in ihrer Suche offen bleibt und die Gänge an die Peripherien dann in ihrem künstlerischen Prozess produktiv absorbiert werden, leitet das daran anschließende, dritte Kapitel zum experimentellen Setting mit Oswald Wiener ein.

Die Initialzündung zu dieser Arbeit gaben die schematisch angelegten, in Felder aufgeteilten Blätter der *Untersuchungen zum Entstehen eines Bewusstseinsbildes*, die in ihrer formalen und konzeptuellen Systematik eine Sonderform innerhalb von Lassnigs Werk darstellen und im dritten Kapitel behandelt werden. Das überschaubare, doch entscheidende Werkkonvolut, im engen Austausch mit Oswald Wiener zwischen 1978 und 1980 entstanden, sticht in vielerlei Hinsicht aus Lassnigs Œuvre heraus und ist von einer faszinierenden Widersprüchlichkeit: zugleich akribisch systematisch und rätselhaft, theoriebelastet, wissenschaftlich und ohne künstlerischen Anspruch, kollaborativ in der Anlage und doch radikal subjektiv. Aus dem Dickicht der psychologischen, philosophischen, kunsttheoretischen Diskurse, in dem sich diese *Untersuchungen* positionieren, konnte ein Ausweg gefunden werden dank der direkten Rückbindung an die Werke der *Untersuchungen* und ihre konkrete historische Situierung. Durch die Aufarbeitung der Stimmen und Beiträge auch der Gesprächspartner Oswald Wiener und Dieter Roth wird die Position Maria Lassnigs in diesem intellektuell-künstlerischen Kontext herausgearbeitet und als durchaus eigenständig sichtbar gemacht. In diesem Kapitel wird es darum gehen nachzuzeichnen, wie sich die Liebes-, dann Arbeitsbeziehung der beiden Denker-Künstler-Avantgardisten Lassnig und Wiener auf beiden Seiten in produktiven Momenten und Erkenntnissen kristallisierte, die zwar nicht notwendigerweise deckungsgleich, jedoch folgenreich für den jeweiligen intellektuellen und künstlerischen Prozess wurden. Wenn sich Lassnig also auf ein Setting künstlerischer Forschung einlässt, um formal wie prozessual an die Ränder ihrer bisherigen Tätigkeit zu gelangen, führt sie dies wieder zurück zu ihren Fragen, die sie im Kern und von Anfang an bewegen, den Fragen zum Ursprung ihrer Kunst und dem künstlerischen Prozess, nun bereichert durch die neu gewonnenen Einsichten.

Gewissermassen als Vorspiel zu den *Untersuchungen* wird im ersten Unterkapitel eine intime Gruppe gezeichneter Männerakte behandelt, mit Wiener als Modell, meist schlafend. Das Bild der Versunkenheit des Schlafenden in einen von aussen nicht zugänglichen Zustand und der mit Wiener als männlicher Muse genderspezifisch umgekehrte Topos des Modells als Inspirationsquelle werfen einerseits bereits die Leitfrage des Kapitels auf: die Möglichkeit des Zugangs zu subjektiven Erlebnissen. Andererseits katalysieren uns diese Bilder mitten in eine spezifische historische Situation, in die 1950er-Jahre, eine Zeit, in der sich Lassnig ihre Position als Künstlerin diszipliniert und hart erarbeiten musste. Die Aktzeichnungen entstan-

den parallel zur intensiven Arbeit an einer Gruppe abstrakter Werke. So wird auch hier die befreiende Rolle einer Nebenaktivität festgestellt, da sich diese lustvollen Fingerübungen *neben* und *während* Lassnigs Kerntätigkeit abspielten. In der späteren Konstellation, in der Zusammenarbeit mit Roth und Wiener, gelang es Lassnig, mit der experimentell-wissenschaftlichen Herangehensweise und innerhalb eines männlichen Künstlerkreises ihren eigenständigen künstlerisch-theoretischen Ansatz hervorzukehren. Allen anfänglichen Zweifeln gegenüber diesem als gänzlich unkünstlerisch abgetanen experimentellen Prozess zum Trotz führte diese Phase – erst die Arbeit nach *Bildrezepten* mit Dieter Roth, dann die mit Wiener durchgeführten *Untersuchungen* – zu einem für sie wesentlichen Sprung im Nachdenken über die künstlerische Tätigkeit. Die Argumentation wird geleitet von der Kernfrage, wie sich in dieser Konfrontation zwischen Oswald Wieners Denksystemen zur visuellen Vorstellung und künstlerischen Arbeit und Lassnigs eigenen Erfahrungen, trotz Widersprüchen und entlang steter Revisionen ihrer Modelle und Theorien, ihr Verständnis des künstlerischen Prozesses wandelte und sie mit genaueren und differenzierteren Erkenntnissen aus dem Projekt hervorging.

Die 1980 einsetzende Lehrtätigkeit Lassnigs steht in direkter historischer wie auch künstlerischer Kontinuität. Die Struktur von Aufgabe und Ausführung, die Lassnig für ihre Studierenden vorbereitete, kann ebenfalls an die eigenen Wahrnehmungsaufgaben anschließen. Wie sehr die intensive Reflexionsarbeit der *Untersuchungen* zu Maria Lassnigs Lehrtätigkeit beitrug und ihr grundlegende Argumentationslinien bei der Herausbildung ihres pädagogischen Programms bot, gar ein stützendes Gerüst darstellte bei der Abgrenzung von einem weiteren künstlerisch-intellektuellen Konkurrenten und Kollegen, dem «Kunsterzieher» Joseph Beuys, wird im letzten Teil des dritten Kapitels untersucht. Die Bewegung, die hier stattfindet, spannt also gewissermassen einen pädagogischen Bogen zurück auf ihre künstlerische Entwicklung, bleibt eng verwoben mit ihrer Praxis und hält ihr Nachdenken darüber lebendig.

Die für die vorgelegte Untersuchung titelgebende Bemerkung «Mein Stil hat Pause» – die auch den ästhetischen Sonderstatus der hier untersuchten peripheren Aktivitäten andeutet – wird von Maria Lassnig in einem spezifischen Kontext notiert: Als Professorin an der Hochschule für angewandte Kunst wird sie zusammen mit anderen Mitarbeitenden eingeladen, eine «Künstler-Tunika» zu entwerfen. Die Einladung löste bei ihr unmittelbar eine Reihe von Zeichnungen aus, in denen sie Kostüme imaginierete, eine Arbeit, die sie mit ungläublicher Spontaneität und gestalterischem Witz anging. Die Auseinandersetzung mit diesem kleinen Konvolut an Kostümzeichnungen – Kleiderentwürfe, die später nur zum Teil realisiert wurden – offenbarte auch Parallelen zu Lassnigs alltäglichem, zuweilen auch theatralischem Umgang mit (Ver-)Kleidung und Maskerade. In diesem vierten Kapitel interessiert besonders die Frage, wie sich Lassnig bei der Beschäftigung mit Hüllen, die sich direkt *um* den Körper legen – bis hin

zur eigenen Garderobe –, als Künstlerin, die sich in elementarer Weise mit körperlicher «Innerlichkeit» und deren Repräsentation beschäftigt, diese ganz unerwartete textile Ausdrucksform angeeignet hat. Das Kapitel untersucht, wie es Lassnig gelingt, bei der Realisierung dieses losen Werkkonvoluts einer grundlegenden Kritik an den Darstellungskonventionen und sozialen Zwängen, die auf den weiblichen Körper einwirken, Ausdruck zu verleihen: Kleidung als Identitätsspiel, Schutzvorrichtung und subversives Spielfeld. Der Umfang dieser Arbeiten innerhalb von Lassnigs Werk ist gering und sie sind zum grössten Teil aus Auftragsituationen hervorgegangen. Die Aufmerksamkeit der Künstlerin richtet sich jedoch hier plötzlich ganz unmittelbar *auf* den (weiblichen) Körper und legt sich in materieller Berührung *um* ihn. Die topologischen Verschränkungen zwischen Körper und Werk tauchen hier also auch in einem anderen Medium auf. Fern von der Malerei und doch so nah an den Körperthemen schweifen diese Kleiderentwürfe ab und führen doch zur Malerei zurück oder entwickeln sich motivisch aus ihr heraus.

Die in Form von Zeichnungen oder dank ihrer fotografischen Dokumentation zugänglichen Kleidungsstücke – bisweilen von Lassnig getragen – lenken den Blick der Untersuchung auf den Künstlerinnenkörper in der Fotografie. Hier fallen besonders jene Aufnahmen auf, in denen Lassnig eine ganz eigenwillige Mimesis betreibt und die eigenen Werke durch die körperliche Pose nachahmend in den Realraum fortsetzt. Die Porträtfotos, die Lassnig im Atelier oder in Ausstellungssituationen zeigen, können als eine Form der Kollaboration zwischen Fotograf(in) und Künstlerin betrachtet werden. Hier setzt Lassnig nicht das Schreiben ein, um ihre Position und ihr Tun zu reflektieren und zu affirmieren, der Künstlerinnenkörper übernimmt dies selbst: die Pose und ihr lustvoll-unerntes Nachäffen für die Kamera *vor* dem Werk – oder vielmehr *vor* der Kamera für ihr Werk. Ein Beispiel für Lassnigs bewusste Verbindung der Gegensätze, denn die Leichtigkeit des parodierenden Gestus versteckt tiefgründigere Fragen.

Die Qualität des Peripheren ist hier ebenso räumlich wie zeitlich zu deuten, wenn Lassnig sich *nach* dem malerischen Prozess und *vor* dessen Resultat positioniert – was sich steigert, wenn gar rückwirkend der Blick auf eine Atelieraufnahme sich direkt auf die kompositorische Überarbeitung eines in der Fotografie abgelichteten Gemäldes auswirkt. Positionierte sich die Fotografie vormals als Bedrohung und Konkurrenz zur Malerei, konnte die Künstlerin sie so für sich einnehmen und nutzbar machen. Bereits aus der Zusammenarbeit mit Oswald Wiener konnte Lassnig eine ganze Reihe von zuvor bekämpften Einflüssen versöhnlich in ihren Schaffensprozess integrieren. So gelingt es ihr auch hier mittels der Pose, die Fotografie an die Malerei anzuschliessen.

Mit der Fokussierung auf die Vielfalt der Aktivitäten, genutzten Materialien und Medien soll eine «monumentalisierende» und einseitige Darstellungsweise vermieden werden: Entgegen dem Bild einer genuin aus sich selbst heraus schaffenden Einzelgängerin, die isoliert und abgeschottet an einem

kohärenten, geschlossenen Œuvre arbeitet, erscheint Lassnig vielmehr als in unterschiedlichsten Bereichen sich betätigende, begabte, pluralistische und offene Künstlerin, die künstlerisch wie intellektuell stets in Bewegung bleibt. Das zeigt sich nicht zuletzt daran, dass einige der hier behandelten Werkgruppen von aussen angestossen wurden – auf persönliche Einladung, im diskursiven Kontext einer ästhetischen Strömung oder in direktem Austausch mit Künstlerkollegen – und dass sie auch als (informelle) Zusammenarbeit umgesetzt wurden. Lassnig tritt dann innerhalb dieser künstlerischen und intellektuellen Milieus als eine Schlüsselfigur hervor, die einen eigenen Beitrag geleistet hat und gerade dank solcher Nebenwege – als Ergänzung, Ausgleich und Vertiefung ihrer Arbeit – mit Ausdauer und Beharrlichkeit ihr künstlerisches Projekt verfolgen konnte.



Kapitel 2

«Linien zu ziehen, die noch nicht gezogen wurden».

Verbindungslinien im Zeichnen und Schreiben¹

1

Erste Überlegungen zu diesem Kapitel wurden bereits in Form eines Aufsatzes publiziert. Sie sind für die vorliegende Arbeit wesentlich überarbeitet und erweitert worden. Siehe Claire Hoffmann, «Linien zu ziehen, die noch nicht gezogen wurden». Funktionen des Zeichnens für Maria Lassnig», in *Maria Lassnig. Die Zeichnung*, hrsg. von Peter Pakesch und Peter Assmann, Ausst.-Kat. Innsbruck, Tiroler Landesmuseen (Salzburg: Residenz Verlag, 2022), 11–22.

Linien zu ziehen die noch nicht gezogen wurden
(klingt grosspurig aber ich glaube oft, ich tat es
doch u. andere folgen der Spur.)²

Zum Jahresende 1996 hält Maria Lassnig diese Überlegung in ihrem Notizheft fest. Die Künstlerin verbindet dabei das zeichnerische Spurensuchen auf dem weissen Blatt mit dem vielfach abenteuerlichen Vorspuren im unbekanntem Gelände und dem Anspruch, ein bleibendes Zeichen in die Kunstlandschaft zu setzen oder gar eine Wegweiserin für die Nachwelt zu werden.³ Mit diesem selbstbewussten, 1996 bereits weitgehend retrospektiv artikulierten Originalitätsanspruch evoziert sie die Künstlerfigur als Einzelgängerin, die sich in Neuland vorwagt. Trotz der Zelebrierung eines Alleingangs dringt Lassnigs Mitteilungsbedürfnis durch und ihr Wunsch, ihre künstlerischen Entdeckungen zu teilen, sie zu vermitteln und an «andere» weiterzugeben.

Tatsächlich lässt sich Maria Lassnigs künstlerische Entwicklung nicht von ihrer schriftlichen Reflexion ebendieses Prozesses trennen. Über ihre gesamte Schaffenszeit hinweg begleiten ihre Schriften eloquent und doch tastend, nach Begriffen suchend, oft auch zweifelnd und dann wieder legitimierend, verbissen bis locker-ironisch ihre bildnerische künstlerische Arbeit. In einer beeindruckenden Kontinuität findet Lassnig im Papier das geeignete Trägermaterial, handschriftliche und zeichnerische «Linien zu ziehen». Peter Assmann geht in seinem Text zum zeichnerischen Œuvre der Künstlerin so weit, Lassnig als im Wortsinne «vollendete Grafikerin» zu bezeichnen, die «stets im Hinblick auf das altgriechische Wort *graphein*, das Zeichnen und Schreiben in sich vereint».⁴ Sie selbst begreift dieses Hin und Her zwischen beiden Aktivitäten als Wechselwirkung, die man beinahe als intermedialen Dialog bezeichnen könnte: «Die Zeichnungen erwecken die Inspiration für die Texte, die Texte erwecken neue Zeichnungen in Wechselwirkung.»⁵

Maria Lassnigs Texte zur Analyse ihrer Malerei und Zeichnungen hinzuzuziehen ist natürlich nichts Neues. Im Gegenteil, ihre Texte werden in der Literatur beinahe inflationär zitiert und verwendet. Seit den allerersten Falblättern und Katalogen zu Ausstellungen werden Texte der Künstlerin mit abgedruckt, seien dies integrale Kurzesays zu ihrer künstlerischen

2 Lassnig, «Notizbuch», 1985–1997, A27, Archiv Maria Lassnig Stiftung, Dezember 1996.

3 Vgl. zum Topos der Linie auf dem weissen Blatt und der Spur im topografischen Gelände, etwa einer Schneefläche: Norman Bryson, «Ein Spaziergang um seiner selbst willen», in *Öffnungen. Zur Theorie und Geschichte der Zeichnung*, hrsg. von Friedrich Teja Bach, Wolfram Pichler und dem Internationalen Forschungszentrum Kulturwissenschaften (München: Wilhelm Fink, 2009), 27–42.

4 Peter Assmann, «Zum zeichnerischen Textkorpus von Maria Lassnig», in *Maria Lassnig. Die Zeichnung*, hrsg. von Peter Pakesch und Peter Assmann, Ausst.-Kat. Innsbruck, Tiroler Landesmuseen (Salzburg: Residenz Verlag, 2022), 27.

5 Lassnig, «Die Zeichnungen erwecken die Inspiration für die Texte [...]», 1976, Konvolut A137, Archiv Maria Lassnig Stiftung.

Arbeit⁶ oder Auszüge und Zitate, die den Werkabbildungen gegenübergestellt oder in kunsthistorischen Texten für die Argumentation oder zur Veranschaulichung hinzugezogen werden. Zumeist dienen die Auszüge der Erklärung ihres Konzepts der «Körperempfindungen» und deren «Umsetzung auf eine Fläche», wie ein Text der Künstlerin betitelt ist. Jüngst ist in der Forschung zudem eine gesonderte Aufmerksamkeit für Lassnigs schriftliche Zeugnisse als solche zu verzeichnen.⁷ Die Präsenz dieser Texte in der Rezeption ist Ausdruck des Reizes, der Schärfe und Aussagekraft von Lassnigs Schriften. Dabei ergibt sich jedoch eine methodische Problematik, da die Texte oft kontextlos zu den Werken gestellt werden oder in einer selbstreferenziellen Schlaufe die in den Texten vermeintlich geleistete Interpretation des Werks an die Künstlerin zurückdelegiert wird.⁸ Die Texte geraten so in eine dienende Funktion und können als «Anleitung» oder «Regieanweisungen an das Publikum» missverstanden werden, wie Beat Wyss in Bezug auf einen solchen Umgang mit Künstlertexten formuliert.⁹ Dass alle Aussagen von Kunstschaffenden über ihr Werk genauso einer Interpretation unterliegen sollten wie dieses selbst, fordert auch Julia Gelshorn und betont mit Hans-Georg Gadamer, dass Künstler und Künstlerinnen keine Deutungshoheit und Autorität gegenüber anderen Betrachtern besäßen.¹⁰ Auch Andrea Madesta warnt, Maria Lassnigs Selbstaussagen und Texte dürften «nicht als authentische Zeugnisse» betrachtet und zur psychologischen Deutung ihrer Werke herangezogen werden, denn gerade angesichts von Maria Lassnigs subjektiver Methode sei es oft verlockend, zu versuchen, sich in den «Kopf

6 Maria Lassnig, «body – awareness – painting», in *Maria Lassnig. Gemälde, Graphik*, hrsg. von Wilfried Skreiner, Ausst.-Kat. Graz, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum; Wien, Galerie nächst St. Stephan; New York, Austrian Institute, 1970; Maria Lassnig, «Über das Malen von Körpergefühlen», in *Maria Lassnig. Zeichnungen, Aquarelle, Gouachen, 1949–1982*, hrsg. von Hans Albert Peters und Wilfried Skreiner, Ausst.-Kat. Mannheim, Mannheimer Kunstverein; Hannover, Kunstverein Hannover; München, Kunstverein München; Düsseldorf, Kunstmuseum Düsseldorf, Kunstepalast im Ehrenhof; Graz, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum (Düsseldorf: Edition Klaus Richter, 1982), 37; Maria Lassnig, «Über die Umsetzung von Körperempfindungen auf einer Fläche», in *Maria Lassnig*, hrsg. von Wolfgang Drechsler, Ausst.-Kat. Wien, Museum Moderner Kunst; Nantes, Musée des Beaux-Arts de Nantes, Fonds Régional d'Art Contemporain des Pays de la Loire (Klagenfurt: Ritter Verlag, 1999), 86–88.

7 Assmann, «Zum zeichnerischen Textkorpus von Maria Lassnig», 2022; Hans Ulrich Obrist et al., *Maria Lassnig: Briefe an Hans Ulrich Obrist. Mit der Kunst zusammen: da verkommt man nicht!* (Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2020).

8 Siehe zu einem ähnlichen Phänomen bei Francis Bacon: Marcel Finke, *Prekäre Oberflächen. Zur Materialität des Bildes und des Körpers am Beispiel der künstlerischen Praxis Francis Bacon's*, Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 185 (Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2015).

9 Beat Wyss, zit. nach: Julia Gelshorn, «Der Künstler spricht – Vom Umgang mit den Texten Gerhard Richters», in *Legitimationen. Künstlerinnen und Künstler als Autoritäten der Gegenwartskunst. Akten zur internationalen Tagung «Kunstgeschichte der Gegenwart schreiben» der Vereinigung der Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker in der Schweiz, 11. und 12.10.2002, Winterthur*, hrsg. von Julia Gelshorn, Kunstgeschichten der Gegenwart, Bd. 5 (Bern: Peter Lang, 2005), 127–142, 129.

10 Ebd., 132.

des Künstlers» hineinzusetzen.¹¹ Auch Manuela Ammer verwirft diesen allzu oft gewählten psychologisierenden Zugang und möchte vielmehr Lassnigs Werk verstehen «als exemplarische Langzeitstudie eines ‹Selbst›, das den eigenen Körper als Material verwendete, um systematisch und präzise – Bild für Bild für Bild – nach dem Wie zu fragen».¹²

In diesem Sinne werden Lassnigs Aussagen hier also nicht zur psychologischen Auslegung verwendet, sondern zur Annäherung an ihre künstlerische Absicht beziehungsweise als Instrument zur Schärfung der Werkbetrachtung sowie als Ausgangspunkt, um zu sehen, *wie* welche Mittel angewandt wurden, *wie* diese im Prozess am Werk sind und *wie* diese Texte als reflektierte und zum Teil ganz bewusst inszenierte Äusserungen von der Künstlerin eingesetzt werden.

Dass die Texte, die Künstlerinnen und Künstler selbst über ihre Kunst publizieren, oft von einer grossen Qualität und Präzision seien und daher für die kunsthistorische Arbeit durchaus von weiterführendem Interesse sein können, betont Ralph Ubl: Diejenigen, die das Kunstwerk erschaffen hätten, hätten sich selbst «intensiver als jeder Betrachter» mit der jeweiligen Arbeit beschäftigt und könnten auch fundiert darüber Auskunft geben.¹³ In diesem Sinne soll der Künstlerin hier weniger als Theoretikerin eines künstlerischen Programms denn als Beobachterin ihres eigenen Werks und des damit verbundenen Arbeitsprozesses zugehört und der Frage nachgegangen werden, welche Funktion die Schreibtätigkeit in ihrer Praxis einnimmt.

Lassnigs Texte werden daher einer quellenkritischen Lektüre unterzogen und, Gelshorns methodischem Vorschlag folgend, auf «ihre Funktion, ihre jeweiligen Kontexte und gattungsbedingte Eigenschaften» hin untersucht.¹⁴ Dabei gilt nebst der kontextuellen Analyse der einzelnen Textpassagen eine besondere Aufmerksamkeit insbesondere der Entwicklung und Transformation von Lassnigs Konzept des künstlerischen Schaffens über grössere Zeitspannen ihrer langen Karriere hinweg. Lassnigs Aussagen eng mit dem Diskurs ihres Umfelds zu verknüpfen und vor dem jeweiligen historischen Hintergrund zu lesen, erlaubt aufzuzeigen, wie sehr die vermeintlich autonome Figur der Künstlerin eben doch in ein diskursives System eingebunden ist.

11 Andrea Madesta, «Körperbilder», in *Maria Lassnig. Körperbilder – body awareness painting*, hrsg. von Andrea Madesta, Ausst.-Kat. Klagenfurt, Museum Moderner Kunst Kärnten (Köln: Snoeck Verlagsgesellschaft, 2006), 8–35, 25.

12 Manuela Ammer, «‹How's my painting?› (Judge Me, please, Don't Judge Me)», in *Painting 2.0. Malerei im Informationszeitalter. Geste und Spektakel, exzentrische Figuraton, soziale Netzwerke*, hrsg. von Manuela Ammer, Achim Hochdörfer und David Joselit, Ausst.-Kat. München, Museum Brandhorst; Wien, mumok – Museum moderner Kunst, Stiftung Ludwig Wien (München: Prestel, 2016), 85–101, 92.

13 Ralph Ubl, «‹Plaudereien über die Kunst sind fast zwecklos.› Texte und Werke in der modernen Kunst», in *Fondation Beyeler: die Sammlung. Mit Werken und Texten von Künstlerinnen und Künstlern*, hrsg. von Theodora Vischer (Riehen/Basel: Fondation Beyeler, 2017), 225–230, 225.

14 Gelshorn, «Der Künstler spricht – Vom Umgang mit den Texten Gerhard Richters», 2005, 132.

Von grösstem Interesse für eine umfassende kritische Analyse von Lassnigs schriftlichen Äusserungen und Werkkommentaren war das Studium der Autografen im Archiv der Maria Lassnig Stiftung. Die dort aufbewahrten, die ganze Schaffenszeit überspannenden 60 Notizhefte, 11 Filmhefte, 33 Notizblöcke und etwa 60 weiteren losen Konvolute an Notizen konnten integral gelesen und ausführlich exzerpiert werden. Durch Recherchen in weiteren privaten und öffentlichen Archiven¹⁵ und dank Oral-History-Zeugnissen diverser Weggefährtinnen und -gefährten¹⁶ konnten sie in einen grösseren historischen Kontext gestellt und entsprechend eingeordnet werden. Denn trotz der zum Teil existierenden Transkripte und der partiellen Publikation der Texte und Notizen Lassnigs: Erst in der Lektüre der Originalschriften werden wichtige Details sichtbar, wie Randzeichnungen und Skizzen, erst hier lassen sich durch den Wechsel von Schreibutensilien oder Handschrift unterschiedliche Zeitpunkte der Aufzeichnung, nachträgliche Ergänzungen, Datierungen oder Korrekturen erkennen. Und anhand einer roten Umrandung sind jene Passagen zu identifizieren, die für die Publikation der Schriften in Zusammenarbeit mit Hans Ulrich Obrist ausgewählt wurden.¹⁷ Dank der ab den 1950er-Jahren gut leserlichen Handschrift Lassnigs (nur bis in die 1940er-Jahre verwendete sie Kurrentschrift und ganz selten Stenografie) ist dieses Material leicht zugänglich. Mithilfe eines intensiven Quellenstudiums und chronologisch wie thematisch nach Schlagworten und Themen sortierter Exzerpte wurden sowohl die Bandbreite der behandelten Themen ersichtlich als auch die konstant wiederkehrenden Fragestellungen und Probleme, Begriffe und Definitionen in ihren jeweiligen historischen Kontexten. Auch Rückgriffe Lassnigs auf frühere Texte, wiederkehrende Formulierungen, Widersprüche und neue Einflüsse konnten durch Textvergleiche anhand der Exzerpte ermittelt werden. Parallel zum Studium der schriftlichen Quellen konnten aus den hunderten Zeichnungen im Archiv der Maria Lassnig Stiftung zahlreiche Blätter im Original studiert werden – und damit auch die oft mit zusätzlichen Informationen versehenen und dadurch äusserst aufschlussreichen Rückseiten.

Gerade durch ihre Position am Rande der Malerei, durch ihre vermeintliche gattungsbedingte Nebensächlichkeit sind das Zeichnen und das Schreiben bei Lassnig umso enger und auf fruchtbare Weise miteinander

15 So unter anderem in den folgenden themenspezifisch besonders relevanten Archiven: Kunstsammlung und Archiv Universität für angewandte Kunst, Wien; Zeitschriftenarchiv Literaturhaus Wien; Archiv Galerie Ulysses; Archiv Galerie nächst St. Stephan; Archiv Universalmuseum Joanneum, Privatarchiv Silvia Eiblmayr.

16 Unter anderem wurden Gespräche / Oral-History-Interviews geführt mit: Robert Fleck (Kunsthistoriker), Barbara Graf (Künstlerin, ehem. Studentin Lassnigs), Ursula Hübner (Künstlerin, ehem. Studentin Lassnigs), Jacqueline Kaess-Farquet (Dokumentarfilmerin), Ruth Labak (ehem. Assistentin Lassnigs an der Hochschule für angewandte Kunst, Wien), Mara Mattuschka (Künstlerin, ehem. Studentin Lassnigs), Josef Nöbauer (Künstler), Hans Werner Poschauko (Künstler, ehem. Student und Assistent Lassnigs), Gerlinde Thuma (Künstlerin, ehem. Studentin Lassnigs), Oswald Wiener, Ingrid Wiener, Gabriele Wimmer (Galeristin).

17 Maria Lassnig, *Die Feder ist die Schwester des Pinsels. Tagebücher 1943 bis 1997*, hrsg. von Hans Ulrich Obrist (Köln: DuMont, 2002).

verknüpft. Direkt auf dem Papier kreuzen sich die gezeichneten und geschriebenen Linien zwar anfangs eher selten: Skizzen sind nur sporadisch auf den Seiten ihrer A5-Notizhefte anzutreffen. Doch ab den 1990er-Jahren sind Lassnigs Zeichenblätter zusehends mit sprechenden Titeln, kommentierenden Beischriften und affirmativ-behauptenden Erklärungen versehen, die Ausdruck der immer drängender werdenden Frage nach ihrem künstlerischen Vermächtnis sind und zugleich die Bedeutung des Zeichnens in ihrem künstlerischen Werdegang nochmals verdeutlichen. Die beiden peripheren und ihr Schaffen doch konstant durchziehenden Aktivitäten rücken spät also enger zusammen.

Weder braucht die Zeichnung den Text als Erklärung, noch illustrieren die Zeichnungen Lassnigs Gedanken. Auf diesen Blättern ab den 1990er-bis in die 2000er-Jahre kommen vielmehr zwei Möglichkeiten des Ausdrucks und Nachdenkens zusammen, die bisher meist physisch und zeitlich getrennt voneinander auf dem Zeichenblatt respektive im Notizbuch Niederschlag fanden und die nun direkter in Dialog treten. Ja mehr noch, auf verschiedenen Beischriften aus dieser Zeit attestiert Lassnig dem Zeichnen gar eine gegenüber der Malerei erhöhte Aussagekraft und eine gewisse Nähe zum gedanklichen, sprachlichen Ausdruck: «Meine Zeichnungen sind interessanter als die Malereien. / Beschreibung oder Umschreibung»,¹⁸ «Die Sprache des Bleistifts ist spitz, zielgerichtet, nicht zielsicher, verwegen, aber nicht frech.»¹⁹ Andernorts klingt die Schwierigkeit an, sich überhaupt klar auszudrücken, eine philosophische Aporie, die die Künstlerin jedoch in onomatopoetischen und bildhaften Formen zu lösen vermag: «Was ich nicht klar sagen kann, drüber soll man schweigen / das ist aber ein Sprachproblem / ich kann es zischen oder grunzen.»²⁰ Viele Beischriften geben etwas preis über den Entstehungszusammenhang der Zeichnung, etwa den Zeitpunkt und Ort der Erstellung (Ostern, Frühling oder während eines Kuraufenthalts), oder über die zugehörige Gefühlsverfassung («Der Berg voll Traurigkeit»²¹, «Das Gehirn juckt mich»²², «Nervengeflimmer»²³) – Informationen also, die sich direkt auf die Befindlichkeit und den Arbeitskontext beziehen und die zeichnerische Aktivität beeinflusst haben.

Betrachtet man die Zeichnungen parallel zu den Schriften oder liest die Texte mit Blick auf die Zeichnungen, lässt sich nachverfolgen, wie stark

- 18 Maria Lassnig, *Meine Zeichnungen sind interessanter als die Malereien. / Beschreibung oder Umschreibung*, ca. 1990–1999, Kohle auf Papier, 60 × 44 cm, Maria Lassnig Stiftung.
- 19 Maria Lassnig, *Die Sprache des Bleistifts ist spitz, zielgerichtet, nicht zielsicher, verwegen aber nicht frech*, ca. 2000–2009, Bleistift auf Papier, 42 × 29.6 cm, Maria Lassnig Stiftung.
- 20 Maria Lassnig, *Was ich nicht klar sagen kann, drüber soll man schweigen*, ca. 1990–1999, Bleistift auf Papier, 48.6 × 36 cm, Maria Lassnig Stiftung.
- 21 Maria Lassnig, *Der Berg voll Traurigkeit*, 20.6.1995, Bleistift auf Papier, 36 × 48.2 cm, Maria Lassnig Stiftung.
- 22 Maria Lassnig, *Das Gehirn juckt mich*, 1995, Bleistift auf Papier, 50 × 70.2 cm, Maria Lassnig Stiftung.
- 23 Maria Lassnig, *Nervengeflimmer*, November 1991, Bleistift auf Papier, 42.9 × 61.3 cm, Maria Lassnig Stiftung.

Lassnigs zeichnerisches, an der Form orientiertes Vorgehen mit ihrer Begriffsarbeit verbunden ist und wie engmaschig der Arbeitsprozess und das kritische Betrachten ihres Schaffens verknüpft sind. Anders als die Beziehung zwischen Malerei und Fotografie, die Lassnig in einem rivalisierenden Wettstreit zwischen den Künsten sieht, stehen Zeichnung und Schrift bei ihr in einem sich gegenseitig befruchtenden, befragenden Wechselspiel. Die Linien des Zeichnens und Schreibens kreuzen sich an einem Ort der Reflexion.

Beispielhaft zeigt sich dies an einem Blatt von 1992 (Abb. 1/S. 36), auf dem gleich mehrere Beischriften um eine ausradierte, dann erneut ge- oder überzeichnete Form verteilt sind, die in der raschen Strichführung und den amorphen, runden Formen an die informellen frühen Zeichnungen erinnert – doch stellt die Künstlerin darunter klar, dass sie damit nicht in ihre «gestuelle» Phase zurückkehren will und zugleich die Bleistiftspitze als sensibles Instrument deklariert: *Keine Rückkehr zum Gestuellen, nur zur Empfindsamkeit der Bleistiftspitze*. Zugleich und wie im Widerspruch damit notiert sie unten rechts ein Arbeitsprinzip, das in diese frühe Werkphase zurückführt: «Von Innen nach aussen u. zurück – von Aussen nach innen». Wie an der leicht veränderten Schrift und dem verstärkten Druck erkennbar wird, ergänzt sie diese Äusserungen zu einem späteren Zeitpunkt unten links mit einer Feststellung über die wiederkehrenden Formen in ihrem Œuvre: «Es gibt nichts, das nicht an irgendetwas erinnert», eine Reflexion, die sichtlich von einem zweiten Blick auf das Blatt ausgelöst worden ist und das Hin und Her zwischen den Aktivitäten exemplifiziert: vom Zeichnen zum Schreiben, zum Reflektieren und Bewerten und schliesslich zum erneuten Schreiben.

Dienlich für eine solche parallele Betrachtung von Schriften und Zeichnungen ist der wissenschaftshistorische Strang der Literatur zur Zeichnung, der dieses Medium – oder vielmehr die Linie – als operatives Instrument begreift, um Wissen zu schaffen, und diese als «generative[n] Raum des Denkens» betrachtet.²⁴ Steht hier auch der wissenschaftliche Einsatz der Zeichnung im Mittelpunkt, so zeigen einschlägige Studien doch, wie die Linie nicht nur in der Wissenschaft, sondern ebenso sehr von Kunstschaffenden als Instrument zur Gewinnung von Erkenntnis verwendet wird. Wesentlich für diese Herangehensweise, etwa ausgeführt in den Bänden *Wissen im Entwurf*,²⁵ ist die Verschiebung des analytischen Blicks vom Resultat hin zur Entstehung der Linie, zur Zeichnung als Verfahren, das auf dem Postulat ba-

24 Angela Lammert et al. (Hrsg.), *Räume der Zeichnung* (Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst, 2007), 6. Siehe in diesem Band insbesondere: Horst Bredekamp, «Denkende Hände. Überlegungen zur Bildkunst der Naturwissenschaften», 12–24.

25 Johannes Rössler und Christoph Hoffmann (Hrsg.), *Daten sichern. Schreiben und Zeichnen als Verfahren der Aufzeichnung*, Wissen im Entwurf, Bd. 1 (Zürich: Diaphanes, 2008); Barbara Wittmann (Hrsg.), *Spuren erzeugen. Zeichnen und Schreiben als Verfahren der Selbstaufzeichnung*, Wissen im Entwurf, Bd. 2 (Zürich: Diaphanes, 2009); Karin Krauthausen und Omar W. Nasim (Hrsg.), *Notieren, Skizzieren. Schreiben und Zeichnen als Verfahren des Entwurfs*, Wissen im Entwurf, Bd. 3 (Zürich: Diaphanes, 2010); Jutta Voorhoeve und Christoph Hoffmann (Hrsg.), *Welten schaffen. Zeichnen und Schreiben als Verfahren der Konstruktion*, Wissen im Entwurf, Bd. 4 (Zürich: Diaphanes, 2011).

siert, dass der «Akt der Aufzeichnung an der Entfaltung von Gegenständen des Wissens» teilhabe.²⁶ Insbesondere sei dies bei der Selbstbeobachtung und Selbstaufzeichnung der Fall, wo der Schreib- und Zeichenprozess zum Ort wird, an dem sich noch nicht Bekanntes manifestieren könne, und zwar in dem Sinne, dass die Aufzeichnung als «Symptom» eines bestimmten Moments unmittelbar mit dem Moment der Aufzeichnung in eins falle, wie Barbara Wittmann zeigt.²⁷

In welchem Masse der Moment des Entwerfens selbst produktiv werden kann, erläutert Karin Krauthausen. Sie begreift den Entwurf als iteratives Verfahren, bei dem das Aufgezeichnete zur neuerlichen Reflexion anregt und in die bisherigen Überlegungen eingespeist wird, sodass sich Denken – Entwerfen – Anschauen in einem fruchtbaren Austauschprozess verknüpfen und sich die Erkenntnisse beständig erweitern und öffnen. An die Stelle einer vermeintlich linearen Entwicklung der Erkenntnis tritt eine «Suche» nach Wissen, in die das Vorläufige, Unvollendete, Unleserliche, ja sogar die Störung hineinspielen.²⁸ Ganz ähnlich ist auch Lassnigs Praxis der Selbstaufzeichnung geleitet von einem Vortasten, einem Suchen und Erkunden, das darauf zielt, zu verbildlichen und zu verschriftlichen, was nicht sichtbar ist, eine Tätigkeit, die sie als «traumwandlerisch» bezeichnet: «Ein Handwerker des Wortes bin ich nicht. Viel eher nur ein Traumwandler zwischen den Worten.»²⁹ Während sie sich der Linien der Zeichnung bedient, um ihre Erlebnisse zu umfahren und Kontur gewinnen zu lassen, sucht sie stets auch schreibend und um Formulierungen ringend nach Begriffen und Erklärungsansätzen für ihr künstlerisches Tun.

Zeichnen und Schreiben lassen sich also als von Lassnig bevorzugte Verfahren der Reflexion benennen, doch wie positioniert sie sich dabei selbst als Künstlerin im realen Umfeld und als Zeichnerin auf dem Medium Papier? Um dieser Frage nachzugehen, soll im zweiten Unterkapitel, untersucht werden, wie Lassnig in ihren Zeichnungen der 1990er-Jahre im wörtlichen wie übertragenen Sinne *auf dem* und *durch* das Zeichenblatt über ihre spezifische soziale und historische Position als Künstlerin nachdenkt und wie sie dies in einer eigenwilligen künstlerischen Topologie an die Zeichensituation *am* Blatt zurückzubinden weiss.

26 Christoph Hoffmann, «Festhalten, bereitstellen. Verfahren der Aufzeichnung», in *Daten sichern. Schreiben und Zeichnen als Verfahren der Aufzeichnung*, hrsg. von Johannes Rössler und Christoph Hoffmann, Wissen im Entwurf, Bd. 1 (Zürich: Diaphanes, 2008), 7–20, 7.

27 Barbara Wittmann, «Symptomatologie des Zeichnens und Schreibens. Verfahren der Selbstaufzeichnung», in *Spuren erzeugen. Zeichnen und Schreiben als Verfahren der Selbstaufzeichnung*, hrsg. von Barbara Wittmann, Wissen im Entwurf, Bd. 2 (Zürich: Diaphanes, 2009), 7–19.

28 Karin Krauthausen, «Vom Nutzen des Notierens. Verfahren des Entwurfs», in *Notieren, Skizzieren. Schreiben und Zeichnen als Verfahren des Entwurfs*, hrsg. von Omar W. Nasim und Karin Krauthausen, Wissen im Entwurf, Bd. 3 (Zürich: Diaphanes, 2010), 7–29.

29 Lassnig, «Notizbuch», 1999–2001, A41, Archiv Maria Lassnig Stiftung, März/April 2000.

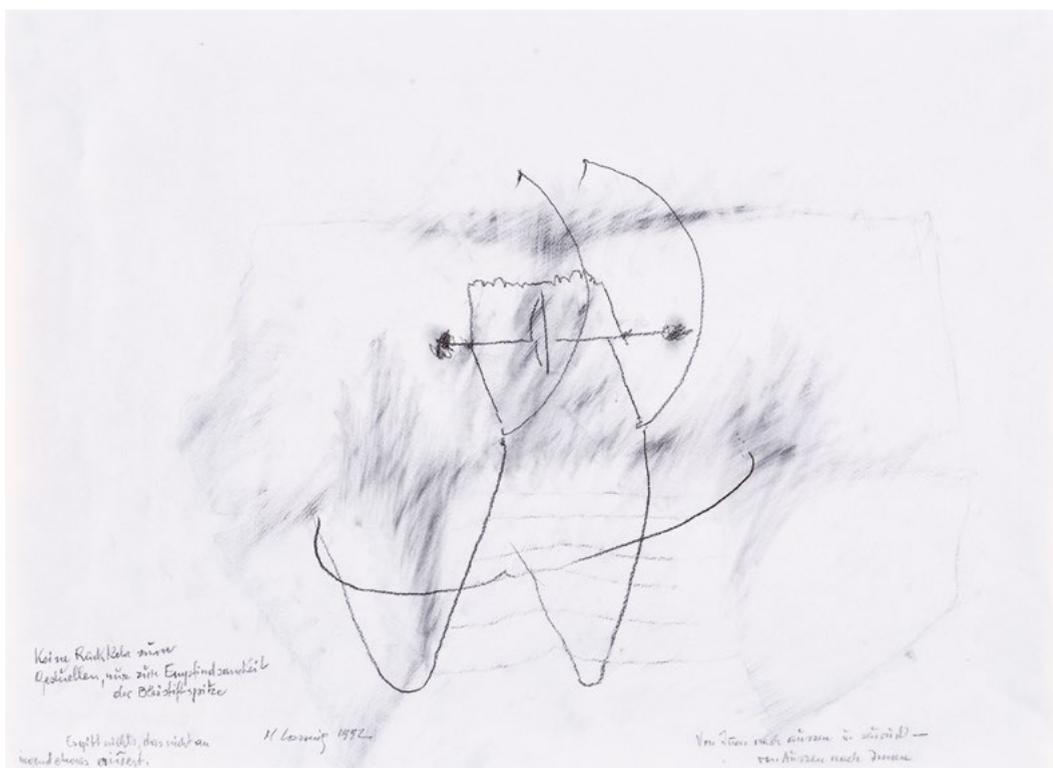
Auf die Überlegungen zur Art und Funktion der Begriffsarbeit einerseits und der Zeichenaktivität ab den 1990er-Jahre andererseits folgt im dritten und vierten Unterkapitel eine genauere Betrachtung von Lassnigs surrealistischer und informeller Phase. Bereits in diesen frühen Schaffensphasen waren die zeichnerische und schreibende Tätigkeit aufs Engste verbunden. Auch wenn sie zu diesem Zeitpunkt noch räumlich getrennt stattfanden, auf Zeichenpapier und in Notizheften, ging es kompositorisch und begrifflich doch um parallele Entwicklungen, die sich gegenseitig beeinflussten, was an einer Auswahl von Zeichnungen herausgearbeitet werden soll. Der Übergang vom Surrealismus zum Informel ist dabei ein Schlüsselmoment im Œuvre der Künstlerin, da hier das zeichnerische Vokabular sogar auf die Malerei überschwappte. So erinnert sich Maria Lassnig im Gespräch mit Hans Ulrich Obrist:

Weil ich hab ja nach dem Weltkrieg [...] so viele Ismen durchgemacht. Da war der Surrealismus darunter, und auch das Informel, beim Informel waren das Vorn und Rückwärts nicht so wichtig. Und also, dann hab ich eigentlich mehr gezeichnet. Und da hab ich einfach die Zeichnung, das für mich Wesentliche, die Auswirkungen von meinem Körpergefühl, *hab ich einfach auf die Leinwand gezeichnet*. Und da musste die Leinwand einfach weiss sein.³⁰

Mit einer zusammenführenden Analyse von Maria Lassnigs schriftlichen Überlegungen und von Beobachtungen, die aus Close-Readings zu einzelnen Blättern gewonnen werden, sollen das intermediale Zusammenspiel in Maria Lassnigs Werkprozess und Werkentwicklung untersucht werden. Erst in der Verbindung von introspektiven Methoden, künstlerischer Handarbeit und Übung, von materiellem Dispositiv, historischem Kontext und reflexiver Schreibarbeit werden kreative Vorgänge denkbar und somit auch beschreibbar und nachvollziehbar – für Lassnig selbst wie für andere.

30

Maria Lassnig und Hans Ulrich Obrist, *Maria Lassnig. Das Interview. Maria Lassnig im Gespräch mit Hans Ulrich Obrist*, Video, Farbe, Ton, 38 Min., gefilmt von Jacqueline Kaess-Farquet, Independent artfilms J.K.F. - P.M.E. (London, Serpentine Gallery, 2008), Transkript vom Archiv der Maria Lassnig Stiftung. Hervorhebung CH.



«Ein Sinn, der noch keinen öffentlichen Namen hat». Zu Maria Lassnigs Körpergefühl

Schon Mitte der 1940-Jahre finden sich schriftliche Aufzeichnungen der Künstlerin, in denen einerseits das technische, malerisch-zeichnerische Vorgehen, andererseits der gedankliche Vorlauf, der zur materiellen Umsetzung führt, kommentiert werden, was sie als Prozess der «Selbst-Beschreibung»³¹ bezeichnet. Am 10. Juni 1945 (wenige Wochen nach Kriegsende!) beschreibt Maria Lassnig die Schwierigkeit, die unterschiedlichen Zustände der «Seele» zu beobachten und wahrzunehmen, denn es sei «ein kaum spürbarer Prozess – (diesen doch noch zu spüren ist meine Religion, dem Instrument u. der Hand die darauf spielt)».³² Diese Bemerkungen fokussieren genau auf den Moment, in dem die Hand und das Zeicheninstrument «verschmelzen». Zugleich etabliert Lassnig hier ihr künstlerisches Projekt, innere Zustände zu beobachten und deren Entstehungsprozess künstlerisch nachzuspüren («meine Religion») und beides nachträglich kritisch schriftlich festzuhalten. Wie sie betont, erkennt und folgt sie dabei einem Bildfindungsprozess, der nicht etwa auf der «Vorstellung» eines imaginierten, erst zu schaffenden Bildes gründet, sondern auf aufmerksamen, feingliedrigen Beobachtungen innerer Zustände, die akribisch und am liebsten unmittelbar mit Bleistift festgehalten werden wollen:

Man darf sich Bilder nicht vorstellen, wie sie werden sollten; dies kann die Bescheidung in der reinen Beobachtung beeinträchtigen.³³

- 31 Lassnig, «Notizbuch», 1941–1946, A4, Archiv Maria Lassnig Stiftung, Dezember 1945.
32 Lassnig, «Notizbuch», 1945–1946, A2, Archiv Maria Lassnig Stiftung, 10.6.1945.
33 Lassnig, «Notizbuch», 1941–1946, A4, Oktober 1946.

Jahrzehnte später, am 18. Januar 2006, beschreibt Lassnig erneut die Schwierigkeit, relevante Beobachtungen und Gedanken festzuhalten, und sieht den Hauptgrund dafür in der Flüchtigkeit, mit der sie ganz unerwartet in jeder Situation auftauchen können, auch wenn kein Schreibwerkzeug zur Hand ist.³⁴ Die Faszination für den Ursprung des künstlerischen Schaffens reisst über die Jahre nicht ab, und Lassnig wird immer wieder ansetzen, den Ursprung ihrer Bilder in Körperempfindungen zu beschreiben, wofür sie sogar eine Gleichung aufstellt: «KG = Ausgangspunkt = Beginn = Inhalt = Idee».³⁵ Es sind Spannungen und Druckgefühle, das Eigengewicht des Körpers, dessen äussere Hautgrenze, Empfindungen von Hitze, Völle, Leere, Hunger, Juckreiz bis hin zur körperlichen Wahrnehmung von äusseren Einflüssen wie Geräuschen oder Vibrationen und deren steter Veränderung, die am Anfang stehen und um die es in ihrer Kunst genuin geht. Lassnigs Ansatz hat seinen Ausgangspunkt in der Feststellung, dass der anfänglich eher als störend und lästig empfundene Körper in seiner blossen Existenz eine Vielfalt an Wahrnehmungszuständen ermöglicht, welche «zur Anregung und zur Erforschung für wert gehalten» werden können, wie sie in dem oft zitierten Text «body awareness painting» von 1970 und in einem Vortrag in Kassel 1983 erläutert:

Das Gewahr werden des Körpers kann entweder durch Druck, Spannung oder Überbeanspruchung eines Körperteiles in einer bestimmten Körperlage entstehen, sich also im Druck oder Spannungsgefühlen in Gefühlen der Völle oder Leere etzetera äussern.³⁶

Warum ich aber unter allen beständigen oder flüchtigen Erkenntnissen oder Erscheinungen gerade meinen Körper als Darstellungsobjekt fand oder wählte, obwohl ich nicht gerade verliebt in ihn war, sogar im Gegenteil?

Ich glaube es war deshalb weil er als Störungsfaktor beim Denken empfunden wurde, mit all seinen Funktionen; der Magen muss dauernd gefüllt werden, der Bauch rumpelt, man muss sich kratzen, das Gesäss tut vom Sitzen weh, die Ohren müssen den Lärm vertragen (mein Selbstportrait als Ohr machte ich 1949)

34 «Ich müsste das Heft immer bei mir haben, am besten um den Hals gehängt, denn es sind minimale Gedanken die kommen u. gut sind, aber so schnell sie kommen verschwinden sie, ich dreh mich um weg sind sie, ich hol den Blei, weg ist es, dabei haben sie mehr Sinn als grosse Geständnisse, grosse Ereignisse hab ich sowieso immer ausgelassen, wieso eigentlich? Sie sind wahrscheinlich zu offensichtlich, zu verschiedentlich auszulegen.» Lassnig, «Notizbuch», 2004–2006, A51, Archiv Maria Lassnig Stiftung, 18.1.2006.

35 Lassnig, «Text zum Thema Zeichnung und Körpergefühl», vmtl. 1980er-Jahre, A126, Archiv Maria Lassnig Stiftung.

36 Lassnig, «body awareness painting», 1970, A127, Archiv Maria Lassnig Stiftung.

Also wurde meine Druckempfindlichkeit, die Geräuschempfindlichkeit, die Völle und Spannungsgefühle als Meditationsstörung zur Anregung und zur Erforschung für wert gehalten.³⁷

Lassnig interessiert sich zwar auch für die emotionalen Zustände und für extremere und somit deutlicher benennbare Empfindungen wie etwa den Schmerz, doch stehen diese nicht in Verbindung mit ihrem Konzept des Körperbewusstseins. Letztlich geht es ihr um die «Banalität des Körperlichen» oder deren Alltäglichkeit und gerade nicht die erhabenen Empfindungen, die traditionell kunstwürdig sind:

[...] natürlich Schmerz ist ein ganz grobes Körpergefühl, davon sprech ich nicht und stelle es nicht dar, es ist irrtümlich mir das Wort entschlüpft, darauf wurde ich als Darsteller des Schmerzes, als Schmerzensfrau erklärt, fälschlich [...] Körpergefühle haben bei mir nichts mit Gemütsbewegung, Emotionen oder seelischen Dingen zu tun, - es sind physische Gefühle die mich interessieren³⁸

Ihre Selbstbeobachtung wird im Laufe ihres Schaffens immer feiner und differenzierter. Lassnig erkennt, dass die physischen Zustände sich während der Beobachtung verändern können und sie gezielt auf einzelne Aspekte fokussieren kann – eine Veränderlichkeit, die sich dann zeichnerisch in ausradierten und neu angesetzten Linien niederschlägt, mit denen sie die «Hauptspannungen» des Körpers eingrenzt, wie sie selbst in den Notizen des Vortrags in Kassel über ihre künstlerische Entwicklung erläutert:

Wie meine Beobachtung wandert oder stillsteht, man wird bemerken, dass es von der Beobachtung abhängt, ob ich eine Stelle spüre oder nicht. [...] Zuerst begnügte ich mich die Hauptlinien die Körper ein[zu]grenzen nachzuzeichnen und die Hauptspannungen, die ich aber oft auslöschte, denn ich merkte dass sie sich auch im Ruhezustand dauernd änderten, Auslöschung sowie Radierung in den Zeichnungen war da mein wichtigstes Stilmerkmal, darunter sind oft die alten Ergebnisse sichtbar.³⁹

37 Lassnig, «Vortrag für Kassel», Januar 1983, Konvolut A134, Archiv Maria Lassnig Stiftung. Maria Lassnig hat 1982 an der von Rudi Fuchs organisierten documenta 7 teilgenommen, die wenige Monate vor diesem Vortrag zu Ende ging. Es konnte trotz Nachforschungen jedoch nicht nachvollzogen werden, in welchem Kontext die Einladung zu diesem Vortrag in Kassel zustande kam.

38 Ebd.

39 Ebd.

Nebst den beobachteten physischen Körperzuständen selbst fließt im Zuge der malerisch-zeichnerischen Umsetzung auch die visuelle und damit äusserliche Wahrnehmung des Körpers in ihre Werke mit ein. Das führt zu dem für Lassnig bezeichnenden Zusammenspiel von abstrakten und realistischen Darstellungen. So erklärt sie 1990 einer Studentin gegenüber, die ihr für ein Referat schriftlich Fragen stellt, ungeduldig dieses ihr selbst so selbstverständlich erscheinende Zusammenspiel von unterschiedlichen Wahrnehmungsweisen:

Je mehr das Bild realistische Dinge oder realistische Menschen darstellt, desto mehr ist der Ursprung von dem gesehenen (also nicht von dem gefühlten) Körpergefühl ausgegangen: das ist doch klar!!⁴⁰

Wohl aufgrund der Natur des (unsichtbaren) Studienobjekts der Körpergefühle, die von Dritten nicht unmittelbar erlebbar sind, war Lassnigs künstlerisches Projekt in fundamentaler Weise angetrieben von dem Drang nach Mitteilung und dem Ausloten entsprechender Möglichkeiten. Dabei war es ihr insbesondere wichtig, ihren forschenden Anspruch transparent zu machen, wie etwa James Boaden in seinem Aufsatz zusammenfasst.⁴¹ Auch Peter Weiermair definiert Lassnigs Zeichnungen als Ort der Auseinandersetzung, an dem subjektive Erlebnisse Form gewinnen und zu Darstellungen werden, die Objektives vermitteln wollen.⁴² Diesen Anspruch, aus einer subjektiv-individuellen Vertiefung Allgemeingültiges zu schaffen, das sich mitteilen, vermitteln lässt, formulierte Maria Lassnig mehrfach selbst als zentrale Herausforderung und künstlerische Intention:

Physische Empfindungen kann jeder haben, weil sie für mich Wirklichkeit sind, male ich sie. Ist es extremster Subjektivismus, kehrt es sich hier durch den Gestaltungsprozess ins Objektive um.⁴³

Jeder Ort unsres Körpers kann durch Bewusstwerden «zum Leben erweckt werden», das Knie kann zu prickeln beginnen, der Rücken wird eine fibrierende

40 Lassnig, «Antwortschreiben Lassnigs an eine Studentin, Ulla Weich», 2.11.1990, Konvolut A135, Archiv Maria Lassnig Stiftung.

41 James Boaden, «The Optical Age? Maria Lassnig and American Experimental Film», in *Maria Lassnig*, hrsg. von Kasia Redzisz et al., Ausst.-Kat. Liverpool, Tate; Aalborg, Kunsten Museum of Modern Art; Essen, Museum Folkwang (London: Tate Publishing, 2016), 55–67.

42 *Zeichnungen der österreichischen Avantgarde*, Ausst.-Kat. Chur, Bündner Kunsthau Chur (Innsbruck: Druck Tyrolia, 1974), o. S.

43 Jurrie Poot (Hrsg.), *Das Innere nach aussen. Maria Lassnig. Bilder/Schilderijen/Paintings*, Ausst.-Kat. Amsterdam, Stedelijk Museum (Amsterdam; Wien, Galerie Ulysses, 1994), 4.

Fläche [sic!], Meine Bilder sind fast durchwegs Abdrücke meiner Körperempfindungen, die jeder haben könnte. Sie sind deshalb lebensgross gemalt. Der Stil ist kein einheitlicher Krawattenstil.⁴⁴

Wie ich zum Malen der Körperempfindungen kam: Zuerst hab ich wohl erkannt, dass alles relativ ist was existiert (erinnere mich an den Augenblick dieser Erkenntnis, vorne in einer 63 Strassenbahn, man musste vorne einen Schilling einwerfen. Das nächste war dass ich erkannt, dass das was für mich wirklich wirklich war, die augenblicklichen Körperzustände waren, die sind da und lassen sich nicht ableugnen, jetzt hast Du ein Hungergefühl, jetzt tut Dir der Popo weh.⁴⁵

Hier bezeichnet Lassnig ihre physischen Empfindungen als eine «Wirklichkeit», die «jeder» für sich analog spüren und erleben könne. Während sie in Bezug auf das Leben grundsätzlich die Erkenntnis macht, «dass alles relativ ist was existiert», findet sie eine Bestätigung ihrer Existenz im Erleben des eigenen Körpers in unterschiedlichen Zuständen, («wirklich wirklich»), deren Abdrücke sie dann «lebensgross» malt. Wenngleich die Empfindungen als individuelle Realität nicht unmittelbar durch Dritte erlebbar sind (im Gegensatz etwa zu Dingen im Raum, auf die sich diverse Subjekte gleichzeitig beziehen können), dient Lassnig der «Gestaltungsprozess» dazu, einen intersubjektiven Bezug herzustellen und Empfindungen «ins Objektive» zu kehren. Da es sich bei Körperempfindungen jedoch jeweils um «extremsten Subjektivismus» handelt und sie von einem spezifischen Zustand ausgeht, muss sie immer wieder neu ansetzen. Es kann also keine Systematik oder kein Referenzsystem (etwa medizinisches Vokabular) angewandt werden (wenngleich dies später etwa von Oswald Wiener angestrebt wurde).

Hier dringen Lassnigs philosophische Lektüren durch, in denen sie sich mit dem Empirismus beschäftigt hat, insbesondere mit David Hume,⁴⁶ der mehrfach in ihren Notizen auftaucht: «Hume: Durch unsre Sinne fliesst alle Weisheit in uns hinein.»⁴⁷ Andernorts wird nochmals ihre Definition des Empirismus kondensiert:

44 Lassnig, «Text über Körperempfindungen», Konvolut A135, Archiv Maria Lassnig Stiftung.

45 Lassnig, «Text über die erste Zeichnung vom Popogefühl im Jahr 1948», Konvolut A137, Archiv Maria Lassnig Stiftung.

46 Lassnig, «Notizbuch», 1941–1946, A4.

47 Lassnig, «Notizbuch», A59, Archiv Maria Lassnig Stiftung, Einlageblatt. Vgl. auch «David Hume: Skeptizismus. Zweifel an der Tragweite des Denkens. Durch d. Denken können wir nur verbinden, erweitern, umgruppieren, es besagt nichts über die Existenz. Ideen sind nur Erdichtungen der Einbildungskraft.» Lassnig, «Notizbuch», 1941–1946, A4.

Rationalismus: «Nur das Denken kann erzeugen, was als Sein gelten darf.» (Descartes, Parmenides, Plato, Sokrates)

Gegenteil: Empirismus Kenntnis durch Erfahrung u. probieren (ohne von theoretischen Ansichten geleitet zu sein) Sinnes-Erfahrung.^{4 8}

Damit scheint der Horizont zwischen individueller Erfahrung und verallgemeinerbarer Aussage – ein Grundproblem bei jeglicher introspektiven Untersuchung – abgesteckt. Einerseits besteht der grundsätzliche Wunsch nach Mittelbarkeit und Objektivierbarkeit des individuellen Erlebnisses und Erkenntnisprozesses. Andererseits steht dem die philosophische Behauptung gegenüber, gerade in der absoluten Subjektivität beziehungsweise in einer transparenten, offengelegten Sprechposition des jeweiligen Subjekts läge die einzige Möglichkeit der Objektivität.

Die Auseinandersetzung hat auch eine existenzielle Dimension, der sich Lassnig durchaus bewusst ist. Denn über das Erleben des eigenen Körpers hinaus kann sie sich durch ihre Wahrnehmungen und Empfindungen auch ihres eigenen Daseins versichern:

Über den meinen Existenzialismus. Denn jeder hat wohl einen anderen, dass ein Mensch sein Ich erkennt ist sein Ereignis, – dass er Empfindungen von den «Gefühlen» unterscheiden kann auch^{4 9}

In seinem Buch zum inneren Sinn (*The Inner Touch*) nähert sich der Philosoph und Literaturwissenschaftler Daniel Heller-Roazen (via diverser literarischer tierischer Protagonisten) genau dieser Idee an, dass einem durch das Empfinden des eigenen Körpers die Dimension der eigenen Existenz gewahr werde und dass diese gefühlte Erkenntnis allen Lebewesen, auch Tieren, zugänglich sei. Über das, was er als Empfindungssinn («sense of sensing»⁵⁰) bezeichnet – also ein innerer Sinn, der wahrnimmt, dass man wahrnimmt –, könne man die Realität seines eigenen Lebens, seines «lebendigen Daseins»⁵¹ erkennen. Vordergründig scheint Lassnig jeweils auf konkrete Körpergefühle fokussiert, doch spielt bei ihr die Reflexion über deren Wirkung, oft gar ein Staunen über das Wahrnehmen dieser Sinneseindrücke, eine wichtige Rolle, also durchaus gemäss Heller-Roazens «innerem Sinn» oder «Eigensinn». Dieser existenzielle Aspekt der Körper- und Lebenswahrnehmung und das Wissen, dass diese allen mit Sinnen ausgestatteten Lebewesen zugänglich sind, dringt also auch bei Lassnig immer

48 Lassnig, «Notizbuch», 1980–1982, A21, Archiv Maria Lassnig Stiftung, 1982.

49 Lassnig, «Notizbuch», 2007–2009, A57, Archiv Maria Lassnig Stiftung, 2009.

50 Daniel Heller-Roazen, *The Inner Touch. Archaeology of a Sensation* (New York: Zone Books, 2007), 19.

51 Markus Wild, «Das Gefühl des Daseins. Daniel Heller-Roazens anregende Archäologie des inneren Sinns», *Neue Zürcher Zeitung*, 24.10.2012, 47.

wieder durch, so in der oben zitierten Passage, in der sie für die je individuelle, durch Empfindungen und Gefühle zugängliche Erkenntnis des eigenen Ich argumentiert.

Die selbst eingeforderte «Wissenschaftlichkeit» von Lassnigs Vorgehensweise liegt also eher in der exakten und forschenden Analyse der Empfindungen, da eine Wiederholbarkeit (unter identischen Parametern im Sinne des Experiments) von sinnlichen Erfahrungen nicht möglich sei und der «Gestaltungsprozess» jedes Mal neu angesetzt werden müsse, ein anderes Resultat hervorbringe und daher unerschöpflich sei: «Ich male Body-awareness seit dem Beginn meiner Malerei, sie ist als ideale Kunstbetätigung zu empfehlen, weil sie nie zu erschöpfen ist.»⁵² Immer wieder betont Lassnig, dass es keinen einheitlichen Stil gebe (siehe oben die despektierliche Bemerkung zum «Krawattenstil»). Umso wichtiger ist für sie die Frage, *wie* diese «Dinge die keine Sprache haben»⁵³ darstellbar sind, *wie* eine Darstellung ausfällt – «mehr real oder mehr abstrakt» – und *wie* es zur Wahl der jeweiligen künstlerischen Umsetzung in dem Moment kommt, in dem der «Gestaltungsprozess» einsetzt: «wie, das ist die Wahl, also ist meine Wahl das Geheimnis und nicht dasselbe zu wählen wie vorher sondern etwas anderes immer etwas anderer.»⁵⁴ Die Entscheidung für die jeweilige Darstellungsform bezeichnet sie als ihre Wahl, gar als Geheimnis, stets verbunden mit einem hohen Anspruch auf Erneuerung:

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 – und wenn auch jeder der vorbeifliessenden Augenblicke festgenagelt werden kann, so ist doch die Wahl der Augenblicke das nächste Rätsel.⁵⁵

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.⁵⁶ welche Form hat ein Spannungsgefühl, ist es rund, eckig, spitzig, gezackt?⁵⁷

52 Lassnig, «body awareness painting», A127.

53 Lassnig, «Über die Umsetzung von Körperempfindungen auf einer Fläche», A125, Archiv Maria Lassnig Stiftung.

54 Ebd.

55 Lassnig, «Text zum Thema Zeichnung und Körpergefühl», vmtl. 1980er-Jahre, A126.

56 Lassnig, «body awareness painting», 1970, A127.

57 Lassnig, «Vortrag für Kassel», Januar 1983, A134.

So präzise lässt Lassnig immer wieder ihr Anliegen beschreiben und den «Ausgangspunkt» im bewussten Erforschen der Körperempfindungen zu entmystifizieren sucht, so setzt doch dort, wo es um die Ausführung geht, zwischen dem «Erkennen» und dem «Stiftansetzen» eine in gewisser Weise schwammige Terminologie ein, in der von «Rätselhaftigkeit», «Geheimnis» und bisweilen sogar von «Willkür» die Rede ist.

Diese Ungenauigkeit überrascht inmitten eines um Deutlichkeit bemühten Diskurses. Auch hier fasst Lassnig immer wieder nach und affirmiert, dass die gewählten Formen bei allem Bemühen um Originalität nicht etwa «irgendwie» zustande kommen, sondern «sehr erarbeitet» werden:

Es ist mir nie um Stil gegangen, ich hatte genug zu tun, das täglich, stündlich, sekundlich sich verändernde Existenzielle, das ich bin einzufangen und zu bannen. Irgendwie? Nein, die Form musste immer sehr erarbeitet werden.⁵⁸

Wie komm ich dazu Unsichtbarkeiten in der Kunst sichtbar zu machen? Denn Empfindungen sind ja unsichtbar, nur spürbar, u. ich tue sie sogar aufmalen!

Das war die Herausforderung u. ist es noch immer!⁵⁹

Interessanterweise betrachtet Lassnig das zeichnerische Erfassen eines Gefühls nicht als ein mimetisches Abbilden, sondern als einen *willkürlichen* kreativen Akt, der sich vergleichen lässt mit der definitorischen Macht, den Dingen «einen Namen zu geben», sie sieht also eine Entsprechung zwischen der Wahl ihrer künstlerischen «Zeichen» und dem, was die Semiotik als Besonderheit der Sprache ausgemacht hat: die Arbitrarität der Zeichen oder, genauer, der kaum oder gar nicht motivierten Beziehung zwischen Zeichen und Bezeichnetem. Bekanntlich bedeutet dieses arbiträre Verhältnis zwischen Zeichen und Bezeichnetem nicht, dass Sprache ohne Regelsystem funktioniert. So macht Lassnig in Bezug auf ihre Malerei auch ein solches inneres Regelwerk und die Kohärenz innerhalb des künstlerischen Prozesses geltend, wie etwa in der folgenden Notiz (wenngleich zugegebenermaßen syntaktisch ausgesprochen holprig):

Es ist eine Herausforderung der Erschlüsselung unserer Selbst, mit dem schwierigsten zu beginnen und so Komplexheiten wie Körpergefühle verbildlichen zu wollen [...] nur von einer Realität in die andere übersetzen braucht, eines Gefühls grafisch bestimmen zu wollen ist genau so ein kreativer (d.h. willkürlicher) Akt

wie einem noch nie dagewesenen Ding einen Namen zu geben. Die Kontur fasst als Endergebnis wie eine Haut die Intensität zusammen.⁶⁰

Ganz so willkürlich, wie hier behauptet, sind Lassnigs Formfindungen dann doch wieder nicht, lässt sich doch gerade in den zellförmigen Zeichnungen Ähnlichkeit mit gewissen körperlichen Formen erkennen, die, wie sie hier schreibt, als «Kontur» das «Endergebnis wie eine Haut» zusammenfassen.

Bis wenige Jahre vor ihrem Tod bleibt dieses Bemühen um einen klar definierten bildhaften Ausdruck visuell unbestimmter Sinneseindrücke für Lassnig eine wesentliche Herausforderung. Die fundamentale Spannung zwischen ihrer akribischen, doch hochsubjektiven Methode eines beständigen Analysierens und dem Wissen um die Notwendigkeit eines gewissen Loslassens oder Kontrollverlusts klingt in der folgenden Passage an:

Zweifel und Gewissheit in der Kunst: Da es sowieso nur subjektive Erkenntnisse gibt, dürfte es auch kein Zweifel geben. Das Seltsame ist mir aber die Gewissheit.⁶¹

Wenngleich die Beschreibung der unterschiedlichen Zustände der Körpergefühle an sich nachvollziehbar und verständlich ist, stösst Lassnig mit der daraus entwickelten Kunst doch auf grossen Widerstand und Unverständnis. Aus ihrem Rückblick spricht noch immer die Frustration über die schwierigen Anfänge:

Ich nannte meine Body-awareness-painting zuerst «introspektive Erlebnisse», später nannte ich sie überhaupt nicht mehr, als ich meine Knödel und Quadrate als «Selbstportraits» behauptend nur Hohn erntete.⁶²

Trotz des Anspruchs der Genauigkeit und wissenschaftlichen Objektivierbarkeit, «immer in nüchternen Worten über Gefühle, die noch dazu nur physiologische Punkte im Körper sein sollen», zu sprechen,⁶³ und obschon sie gewisse Erläuterungen als notwendig erachtet,⁶⁴ muss Lassnig feststellen, dass ihr Bemühen um Verständlichkeit und Transparenz oft missver-

60 Lassnig, «Notizbuch», 1973–1976, A67, Archiv Maria Lassnig Stiftung.

61 *Maria Lassnig – Zeichnungen und Aquarelle*, Ausst.-Kat. Wien, Galerie Ulysses, 1992.

62 Lassnig, «body awareness painting», 1970, A127.

63 Lassnig, «Notizbuch», vmtl. 1978–1979, A16, Archiv Maria Lassnig Stiftung.

64 Maria Lassnig im Gespräch mit Hannah Weskott, Februar und Juni 1995: «Das Hindernis für den Betrachter ist, dass die optischen Erinnerungen an den Körper verschwunden sind, und je mehr dieser sichtbar im Bild verschwunden ist, desto realer ist er für mich, aber nicht für die anderen. Wenn ich nicht sagen würde, dass das Körperbilder sind, würden es die Leute nicht wissen. Eigentlich ist es nur mein Bekenntnis,

standen wird. So betont sie, dass ihr Projekt als Klärung von diesem «Ausgangspunkt der doch soo mysteriös sein soll in der Kunst»⁶⁵ zu verstehen sei. Am spöttischen Tonfall, mit dem sie einen übermässig «mysteriösen» Anfangspunkt der Kunst heraufbeschwört, hört man gut heraus, wie sehr sie missverstanden und ihre Arbeiten sogar «mythologisiert» wird:

Mythologie wider Willen. Ich arbeite, oder bilde mir ein, wie ein Wissenschaftler oder wenigstens Forscher, und heraus kommt Mythologie.⁶⁶

Zum Teil stossen Lassnigs verschriftlichte Erkenntnisse zum künstlerischen Prozess allerdings schlicht auf Desinteresse, was angesichts ihres Vermittlungsbedürfnisses bei ihr selbst immer wieder Zweifel hervorruft: «sollen wir Künstler überhaupt erklären, welches die Ursprünge, die «sources» sind, von denen wir ausgehen? ich bin dabei immer auf eine schreckliche Ernüchterung beim Publikum gestossen [...]»⁶⁷, oder auch: «Worte können ja Barrieren sein, in diesem Fall überhaupt eine zweite u. undurchsichtige Schicht Kunstwerk bilden, in meinem speziellen Fall».⁶⁸

Die Sprachskepsis, die Lassnig hier äussert, ist Ralph Ubl zufolge in Künstlertexten gängig und meist eher Ausdruck einer generellen Unsicherheit über die Legitimität, Sprache zum Werk hinzuzuziehen,⁶⁹ beziehungsweise über den Nutzen und das Verständnis, das diesen schriftlichen Erkenntnissen entgegengebracht wird. Für Lassnig bleibt diese Unsicherheit als (produktive) Spannung zwischen ihrem Mitteilungsdrang und der Unfähigkeit, sich auszudrücken, stets bestehen. Im Austausch mit einer jüngeren Generation, ausgelöst durch ihre Lehrtätigkeit als Professorin an der Hochschule für angewandte Kunst in Wien ab 1980, flammt diese Problematik für sie nochmals auf. In den Unterrichtsvorbereitungen und Notizen aus dieser Zeit finden sich zahlreiche Passagen, in denen Lassnig ihre Auffas-

dass sie das als Körperbewusstsein auffassen müssen, weil ich es sage, dass es das ist; aber sehen können sie es nicht, bei den richtigen Körpergefühlbildern sehen sie es nicht. Aber es ist mir wichtig, dass die Leute es wissen, weil ich finde, dass das wichtig ist. Im Unterschied zu meinen Kollegen ist es wichtig, dass ich sage, wovon ich in meinen Bildern ausgehe, welches der Ausgangspunkt ist. Ich habe das erfunden, ich habe das gefunden, und weil es so schwierig ist, war es für mich die Herausforderung. Ich verstehe gut, dass alle anderen das nicht sehen. 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.» Hanne Weskott und Josef Helfenstein (Hrsg.), *Maria Lassnig. Zeichnungen und Aquarelle 1946–1995*, Ausst.-Kat. Bern, Kunstmuseum Bern (München: Prestel, 1995), 70.

65 Lassnig, «Notizbuch», vmtl. 1978–1979, A16.

66 Lassnig, *Die Feder ist die Schwester des Pinsels. Tagebücher 1943 bis 1997*, 2002, 80.

67 Lassnig, «Notizbuch», vmtl. 1978–1979, A16.

68 Ebd.

69 Ubl, ««Plaudereien über die Kunst sind fast zwecklos.» Texte und Werke in der modernen Kunst», 2017, 226.

sung zu vermitteln sucht oder ihrer Frustration über das Unverständnis, das sie erntet, freien Lauf lässt. Sie wirft den «neuen jungen Malern» vor – womit wohl nicht nur die Studierenden, sondern auch die neue Generation der figurativen Maler der 1980er-Jahre gemeint sind –, ihre künstlerische Tätigkeit eher verschleiern statt transparent machen zu wollen:

6. Nov. 1984. Der Unterschied zwischen mir u. den neuen jungen Malern ist folgender: Ich versuche etwas Geheimnisvolles (was mein Ausgangspunkt auf jeden Fall ist) zu verdeutlichen, zu enthüllen, zu «realisieren», klar herauszustellen; die neuen Maler aber machen es umgekehrt, sie suchen ein deutliches Thema (was die Wirklichkeit ist) zu verhüllen, durch Malerei geheimnisvoll zu machen, zu malen, zu zerstören.⁷⁰

Die Lehrtätigkeit stösst bei Lassnig also eine reflexiv hoch produktive Phase an, für die sie dank ihrer jahrzehntelangen auch methodischen Auseinandersetzung mit ihrem Arbeitsprozess sowie dank des Austauschs mit Oswald Wiener gut gewappnet ist. Für sie ist es unverständlich, ja geradezu unverantwortlich, wenn Künstlerinnen oder Künstler unpräzise, romantisierende Texte verfassen oder publizieren lassen, die ihrem Schaffen nicht auf den Grund gehen, sondern die Schaffensumstände «verschleiern». Noch 2009 (im Zusammenhang mit dem Katalog für ihre grosse Ausstellung im Museum moderner Kunst, Wien) schreibt sie sich geradezu in Rage:

Hat es nicht Zeiten gegeben als die Künstler (Klee, Bauhaus, van Gogh) ihr Werk glaubten erklären zu müssen, u. das war gut.
Jetzt scheint es eher eine Zeit der Verschleierung (trotz der vielen Interview) zu sein. Der wirkliche Ausgangspunkt, die Technik wird verschwiegen, weil es niemand wissen will, weil man sich darüber schämt, weil es zu leicht ist. Sie, die Künstler, lassen lieber drüber schreiben, romantisch od. science-fisisch schildern ...
verschwommen, verschleiern, verschmieren, verworren, verekeln, verenden, verfälschen, verfaulen, verteufeln, verfehlen, verfeinden, verfilzen, verflüssigen, verformen, verflechten, vergewaltigen, vergessen, vergiften, verwässern, vergreisen, verhöhnern, verhungern, verkalken, verkommen, verkümmern.⁷¹

Meist wird auch die Literatur über Maria Lassnig dem hohen Anspruch der Künstlerin an eine differenzierte Terminologie nicht gerecht. Als Erklärungsansatz für ihre Malerei wird gemeinhin schlicht das Körpergefühl angeführt, das Ausgangspunkt für den ihr eigenen malerischen Prozess sei. Auch wenn dies an sich nicht falsch ist, greift es doch zu kurz. Denn es lässt fälschlicherweise einen einzigen, feststehenden Begriff und eine damit verbundene klar umrissene Bedeutung vermuten – und somit auch einen gleichbleibenden Ursprung oder Beweggrund ihrer Kunst. Die Auseinandersetzung Lassnigs mit den Begrifflichkeiten, die damit verbundene intellektuelle Arbeit und Entwicklung der von ihr verwendeten Begriffe, ist jedoch nicht zu unterschätzen. Diese interessieren nicht also solche, es geht also nicht etwa um ein etymologisches Präzisionsspiel, sondern es spiegelt sich darin der unablässige Drang der Künstlerin, ihr Projekt weiter zu öffnen, es zu überprüfen und zu vertiefen. Für Maria Lassnig erschöpft sich die Frage danach, wie ihre Kunst entsteht und wie dieser Prozess zu beschreiben wäre, nie. Unter anderem spricht und schreibt sie zu unterschiedlichen Zeitpunkten von: *Introspektion* und *introspektiven Erlebnissen*, *Körperbewusstsein*, *Körpergefühl*, *KG*, *Körperempfindung*, *body-awareness*, *Körpersensationen*, *Sinnesempfindungen*. Über ihre jahrzehntelange Beschäftigung mit diesem Nukleus ihres Schaffens hinweg bleibt die Problematik der Benennung für Lassnig bis zum Schluss virulent. Sie verwendet die Begriffe für ihre Bilder beziehungsweise deren Anliegen parallel, verwirft gewisse Begriffe oder wendet sie sogar noch im Nachhinein auf längst abgeschlossene Werke an. Bezeichnendes Beispiel für dieses nie abgeschlossene und auch retrospektive Nachdenken über ihre Arbeit ist die Zeichnung *Dame am Sekrétaire, Bodyawareness* (1946) (Abb. 2 / S. 51), die sie nachträglich mit Kugelschreiber mit dem erst viel später verwendeten englischen Begriff *bodyawareness* versieht (hier ausnahmsweise ohne Bindestrich). Mit dieser Rückschau und Neubetitelung ist eine Denkbewegung verbunden, Lassnig beschreibt dies ganz explizit wie auch die mit der begrifflichen Arbeit verbundene Möglichkeit, das eigene Œuvre im Zusammenhang zu erfassen:

Die Introspektiven Erlebnisse von 1949 waren bereits «body awareness»-Zeichnungen, die ersten Selbstdarstellungen einer Innenschau, die ich seither nicht verlassen habe, sei die Periode informell, abstrakt oder teilweise realistisch.⁷²

Lassnig reagiert auch auf Missverständnisse und «falsche» Assoziationen in der Rezeption. Gerade den von ihr selbst zu Beginn viel verwendeten Begriff *Körpergefühl*, für den sie bisweilen das Kürzel *KG* benutzt, lehnt sie später aufgrund der psychologischen, sentimentalischen und weiblichen Konnotation von «Gefühl» ab und ersetzt ihn durch *body-awareness* und *Kör-*

perempfindung. Auch die ebenfalls eher frühen Begriffe *Introspektion* und *introspektive Erlebnisse* werden später verworfen, da diese den Aspekt des Sehens evozieren, den sie gerade umgehen will: «weil ich nicht nach innen geschaut habe, sondern gefühlte Erlebnisse niederschrieb».⁷³ *Introspektion* verfehlt nicht nur aufgrund der Wortwurzel (sehen statt fühlen) die Methode, die Lassnig interessiert und anwendet, sondern auch aufgrund des damit suggerierten Untersuchungsgegenstands. Generell gilt Introspektion als eine auf mentale Aktivität gerichtete Fokussierung, die höchstens am Rande von einem direkten sensorischen Reiz ausgelöst wird und sich also gerade nicht auf sinnliche respektive physische Erlebnisse richtet.⁷⁴

Gewiss liessen sich hier spezifische existierende Begriffe aus der Wahrnehmungspsychologie beziehen, etwa die *Interozeption* beziehungsweise *Propriozeption*, die dem von Maria Lassnig beschriebenen Phänomen deutlich näher kommen würden, da mit ihnen eine rein physiologische Eigenwahrnehmung des Körpers bezeichnet wird (letzteren Begriff verwendet etwa Oswald Wiener in Bezug auf Lassnigs Werke). Die Wahrnehmungspsychologie versteht unter Eigenwahrnehmung ein «Spürbild des Körpers», das völlig unabhängig von dessen visueller Erscheinung ist, was durchaus in die Richtung des von Lassnig beschriebenen Phänomens geht.⁷⁵ Doch selbst in der Wahrnehmungspsychologie ist die Terminologie zur Körperwahrnehmung schwammig und uneinheitlich, wie Rainer Schönhammer feststellt.⁷⁶

Lassnigs Neologismen und Begriffswolken, ihre zahlreichen Varianten an Definitionen gründen wohl also vor allem darin, dass die existierende Terminologie Lassnig nicht befriedigt und sie ihr Anliegen genauer fassen, es immer aufs Neue überprüfen will und dass sie es allem voran vermeiden will, in eine «Gewissheit» oder in Selbstverständlichkeiten zu verfallen. Ihr Schaffensprozess bleibt also trotz ihrer Erfahrung und ihres ausgewiesenen Könnens geprägt von einer beeindruckenden Neugierde und Offenheit gegenüber dem Wandel, einem immer neuen Ansetzen, Lernen und auch Verlernen:

Es ist nicht so, dass ich ein geschickter Maler bin und ein ungeschickter Redner. Ich verlerne von mal zu mal beides. Ich habe auch immer Angst bevor ich beginne, das grosse Zögern, das wahrscheinlich immer notwendig ist um sich wandeln zu können, das ist mir angeboren.⁷⁷

73 Maria Lassnig, *Maria Lassnig. Zeichnungen 1948–1950*, Ausst.-Kat. Wien, Galerie Ariadne, 1975.

74 Eric Schwitzgebel, «Introspection», in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, hrsg. von Edward N. Zalta (Stanford University, Winter 2016), <https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/introspection/> [Zugriff: 17.9.2017].

75 Rainer Schönhammer, *Einführung in die Wahrnehmungspsychologie. Sinne, Körper, Bewegung* (Wien: facultas wuv, 2009), 34.

76 Ebd.

77 Lassnig, «Notizbuch», 1984, A68, Archiv Maria Lassnig Stiftung.

Zweifelsohne ist diese stete Überprüfung und Neubenennung ihres Projekts auch ein Mittel, um dieses als singulär und ganz ihr eigen zu demarkieren und sich gerade nicht an existierende Konzepte anzuhängen. So versucht sie etwa Anfang der 2000er-Jahre im Anschluss an ein Telefongespräch mit dem Kurator Ulrich Loock noch einmal, das, worum es ihr geht, diesen «Sinn, der noch keinen öffentlichen Namen hat», in Worte zu fassen:

Seine Frage, von welchem Sinn geht mein Körperbewusstsein aus. Nicht von Augen, Nasen, Ohren, haptischen Sinn [...] Diese Sinne sind alle nach aussen gerichtet [...] Es gibt aber Aktionen im Inneren des Körpers, die bemerkt werden - und die noch keinen Namen haben - ich sage nicht durch Gefühl, weil das Wort wurde leider so missbraucht, missverstanden, ist abgestanden, und klingt unwissenschaftlich (natürlich auch unmännlich) - [...] diese Zustände können bemerkt werden, das ist ein Sinn, der noch keinen öffentlichen Namen hat [...] ^{7 8}

Dass Lassnig sich auf etwas einlässt, für das es – auch nach ihrer jahrzehntelangen malerischen, zeichnerischen und terminologischen Forschung – «noch keinen öffentlichen Namen» gibt, dass sie sich wieder und wieder in dieses Gebiet vertieft und es mit ihrer Kunst erkundet, ermöglicht ihr, sich als Pionierin zu positionieren, welche «Linien» zieht, «die noch nicht gezogen wurden»⁷⁹.



Dessinatrice.

Zeichnen bis zuletzt

Die Zeichnung mit ihrem experimentellen, unmittelbaren Charakter ist für Maria Lassnig, das sollte deutlich geworden sein, ein Medium der Reflexion. In den 1990er-Jahren kurbelt die Künstlerin ihre zeichnerische Praxis nochmals wesentlich an: Über tausend Zeichnungen entstehen in den letzten gut zwanzig Jahren ihres Lebens. In einer grossen Anzahl dieser Zeichnungen reflektiert Lassnig auf ganz unterschiedliche Weise das künstlerische Arbeiten selbst, sie hebt ihre künstlerische Leistung hervor und fordert eine angemessene, ihr zustehende Anerkennung ein, in wechselndem Tonfall: mit Vehemenz, Humor, Resignation. Entsprechend sind in ihren Zeichnungen und Notizheften aus dieser Zeitspanne gehäuft Momente der Selbstkanonisierung anzutreffen.

Das Zeichnen erlaubt ihr, die eigene Künstlerinbiografie humorvoll und kritisch zu affirmieren oder sie sogar fiktiv auszuweiten. Auffallend ist auch das Motiv der zeichnenden Hand, mit dem sie ihre Aktivität gleichsam bestätigt. Dabei ist sie kompositorisch zumeist um ein ausgefeiltes topologisches Verhältnis des gezeichneten zeichnenden Körpers zum weissen Blatt bemüht und verdeutlicht auf diese Weise mit dem entstehenden gezeichneten Körper nochmals das Zeichnungsdispositiv. Damit stellt sie sich zentralen Problemen der künstlerischen Identitätsfindung und der eigenen körperlichen Situiertheit.

Anhand einer Auswahl später Zeichnungen wird den Funktionen nachgespürt, die das Zeichnen für Maria Lassnig hat und mit denen sie sich in den späteren Lebensjahren erneut und verstärkt beschäftigt, auch in Auseinandersetzung mit der Frage nach ihrem Vermächtnis. Zugleich lässt sich an den herangezogenen Beispielen zeigen, dass für Lassnig der Prozess der zeichnerischen Recherche nie abgeschlossen ist. Noch in den letzten

Zeichnungen versichert sie sich mittels der gezeichneten und geschriebenen Linie – in zittriger, fragiler Form – ihrer künstlerischen Existenz und der Spuren, die sie damit hinterlässt.

Eine Zeichnung, die um 2009 entsteht (Abb. 3 / S. 65), setzt auf mehrfache Weise die Hand und deren Tätigkeit und Fähigkeiten ins Bild. Auf engstem Raum kreuzen sich sprachliche und visuelle Bilder für die Schritte und Schwierigkeiten der künstlerischen Entwicklung. Das Blatt ist kompositorisch von einem Dualismus geprägt, der jedoch systematisch durchkreuzt wird; es kontrastieren sich realistische und abstrahierende Körperdarstellung, Text und Zeichnung, Mensch und Tier, und es kommt zu einer symmetrischen Verdoppelung von bildlich dargestellter Hand und Textblock. Die gezeichnete Hand wiederum sitzt jeweils an einem Arm, der – so zumindest eine Lesart – wie die Verlängerung eines ausserhalb des Papiers zu denkenden Körpers in die Zeichnung hineinragt. Zwei Mal führt die gezeichnete Hand eine spezifische Handlung auf dem Blatt aus und greift gleichsam von aussen in die Handlung und in die körperliche Kohärenz und Komposition ein.

Im linken oberen Viertel des Blattes umfasst eine präzise konturierte Hand eine flatternde Meise, als habe sie diese gerade gefangen. Leicht versetzt darunter und etwas grösser gezeichnet imitiert eine zweite Hand in Verlängerung eines modular aufgebauten Arms, der Knochen oder einer Ritterrüstung gleicht, diese Geste. Er scheint dem Oberkörper zugehörig, der auf der Zeichnung mit aufgeblättertem Kopf-Block angedeutet ist, wenngleich er dann als linker Arm verkehrt herum sitzt. Könnte dieser Arm nicht auch zu jenem Körper gehören, der ausserhalb des Blatts die Zeichnung herstellt, und somit «richtig» herum, aber doch auf fiktive Weise am Körper befestigt sein? Am unteren Blattrand scheint dieser Körper der Zeichnerin ins Bild zu drängen, dort wo eine doppelte Ausbuchtung eine Schlüsselbeinform oder auch den unteren Rand von Brillengläsern andeutet. Doch auch diese Linie ist ambivalent, sie liesse sich mit gleicher Berechtigung so lesen, als deuteten die zwei Wölbungen die Brust des frontal gezeichneten Oberkörpers der Figur auf dem Blatt an. Je nachdem, wie diese untere Linie gelesen wird, konkav oder konvex, kippt der Körper von einem Brustbild in eine Rückenansicht; die Linie wird so zu einer Schaltstelle, durch die sich die Körper innerhalb und ausserhalb des Blatts trennen oder verbinden lassen.

Die modulare, michelangeleske Schöpferhand lüftet dem auf diesem ambivalenten Oberkörper sitzenden Kopf beziehungsweise sich selbst einen Schleier – oder ist es ein Blatt? Fast so, als wäre es ein Zeichenblock, den man umblättert. Zwei dunkle Augenpunkte, in das weiche, organische Oval einer Gesichtsform eingebettet, kommen zum Vorschein. Das Motiv des Blätterns und Aufdeckens wird noch sinnstiftender, wenn man es auf den Beibetext direkt darüber bezieht. In retrospektivem Tonfall beschreibt Lassnig hier ihre künstlerische Selbstfindung als eine «Sucht», nicht nach Gedanken, sondern «nach dem Selbst», so zumindest die überschriebene und im Bild zu erkennende Version:

[E]s war ein Selbst das den anderen, das andre Selbst entdeckte, ich war sehr jung u. es ist verständlich, dass ich mich nur sehr langsam entfaltetete, auftat für die Welt.

Mit schwarzer Tinte überschrieb sie diese erst mit Bleistift geschriebene Textpassage. Durch diese Überarbeitung wird die schrittweise Entfaltung eines versteckten Selbst auch entlang der sukzessiven Schreib-, Zeichen- und Lektüremomente innerhalb des Blatts lesbar. Mit derselben Tinte hat sie die Hand mit der flatternden, sich wehrenden Meise umfahren, sodass die Konturen auf dem Blatt schwärzer und schärfer hervortreten. Vom nachgeschriebenen Text zur überzeichneten Zeichnung wird so der Blick von rechts nach links schräg über das Blatt geleitet, gegen die gängige Leserichtung, und gleitet weiter auf den zweiten Textblock. Hier mahnt die handschriftliche Warnung, sich zur Wehr zu setzen, wenn man gezwickt oder eingefangen wird. Dies ist eine der zahlreichen «Lebensweisheiten» Lassnigs, die sie oft in Tiermetaphern kleidet und gerade ihren Studierenden gegenüber formuliert, um sie auf die Gefahren hinzuweisen, die auf dem künstlerischen Karrierepfad lauern.

Gemäss diesem Blatt, das mehrere Motive enthält, die auf die künstlerische Entwicklung Bezug nehmen, könnte Künstlerin zu sein also heissen, unter die Oberfläche und in sich «selbst» hineinzuschauen – genau das also, was Lassnig mit der introspektiven Methode der Körperempfindungsmalerei, bei der sie auch realistische und andere Darstellungsformen miteinander verbindet, ein Leben lang versucht hat. Ein Fluktuieren, das sie hier im Motivdoppel von realistisch und schematisch dargestellten Körpern exemplifiziert. Künstlerin zu sein könnte aber ebenso gut heissen, sequenziell zu arbeiten, einen Zeichenblock umzublättern, Motive zu wiederholen, zu üben, sich kritisch zu hinterfragen, zu verwerfen oder zu korrigieren und sich schriftlich zu kommentieren. Auch diese Lesart ist im Blatt angelegt. Und schliesslich könnte Künstlerin zu sein bedeuten, ganz eigenständige Bildfindungen zu entwickeln, so wie es hier in dem topologischen Verhältnis von zeichnendem und gezeichnetem Körper angedeutet ist.

Künstlerin zu sein ist allerdings, wie das Vogelmotiv zeigt, auch mit Gefahren verbunden. Um sich in einem sozialen Kontext zu positionieren und zu behaupten, sollte man sich gegenüber äusseren Zugriffen wehren und gut gewappnet sein, mit einem gefestigten *Selbst*bewusstsein oder auch *Selbst*ironie – so wie sie Lassnig nutzte, um die unerreichten Erfolgsgeschichten zumindest in den Zeichnungen durchzuspielen.

Erfolg zu haben, auf Lorbeeren gebettet zu werden oder gar sich darauf auszuruhen, bleibt lange ein nur in der Zeichnung erfüllter Traum – treffend dazu die Textpassage und Zeichnung in einem Notizheft der 1960er-Jahre, das «die auf ihrem geträumten Lorbeer ruhende M. L.» zeigt (siehe in Kap. 3) (Abb. 27 / S. 117).⁸⁰

Lassnigs Anspielung auf historische Vorbilder, etwa Dürer, Michelangelo, Picasso, Velázquez, Munch oder van Gogh,⁸¹ knüpft ebenfalls an das Gefühl an, nie im richtigen Moment zu sein. So steht oben auf der Lorbeerblattzeichnung: «Mein Leben unter dem Motto: Zu früh u. zu spät, zu früh ist zu spät.»⁸² Oder auf der Titelseite eines Pariser Notizhefts in der französischen Variante: «trop tôt et trop tard». In demselben Notizheft findet sich auch ein Schattenriss im Lorbeerkranz, der als eine Überblendung der allegorischen Gestalt der französischen Marianne mit Maria Lassnigs Zügen verstanden werden kann (Abb. 4 / S. 66), wenige Seiten weiter verknüpft mit dem Selbstpromotionstraum, ihren Namen mittels der französischen Währung zu verbreiten: «Ce serait une bonne propagande: écrire son nom sur tous les Dix-milles Francs.»⁸³ Doch wird just der 10 000er-Schein der «Anciens Francs» mit der allegorischen Darstellung eines weiblichen «génie français» ab 1960 aus dem Umlauf gezogen und durch die 100-Francs-Note ersetzt. Lassnigs Propagandatraum ist, kaum erdacht, schon wieder «trop tard». Tritt die Anerkennung aber einmal ein, wird sie gefeiert. Maria Lassnigs autobiografischer Film *Maria Lassnig Kantate* (1992) erzählt burlesk, die Formen von Zeichentrickfilm, Cabaret und Bänkelsang adaptierend, Lebensetappen nach. Auf einem den Film bewerbenden Plakat sind diese Etappen von Lassnigs persönlichem und künstlerischem Werdegang verknüpft und in Miniatur nachgezeichnet. Besonders gut zu erkennen ist in der zweituntersten Reihe die mit Lorbeerkranz und Preisen geschmückte Künstlerin, die auf der Biennale in Venedig (Gondel) ausstellt, endlich Aufnahme in den Tempel der Kunst findet, wie ihr Name im Tympanon anzeigt, und vor deren Ausstellung die Menschen fortan Schlange stehen (Abb. 5 / S. 67).⁸⁴

In Zeichnungen konnte Maria Lassnig aber auch ihr Leben weiter schreiben, sich «versäumte Heiraten» vorstellen oder nie geborene Kinder, die sie mit ihren Partnern, etwa Oswald Wiener, hätte haben können (Abb. 6 / S. 68) – eine Praxis der zeichnerischen Möglichkeitsform, die sie bis in ihre Jugendjahre zurückdatiert:

halberwachsen zeichnete ich die Profile von meinen Verehrern und daneben oder darüber mein eigenes, dann die Resultierende von meinen und jeweiligen Verehrer Profil [sic!] um herauszufinden wie unsere Kinder aussehen würden. Später als es schon näher zum Kinderkriegen kam war ich an Kindern nicht mehr interessiert.⁸⁵

- 81 Lassnig, «Notizbuch», 1959–1966, A12, Archiv Maria Lassnig Stiftung; Lassnig, «Notizbuch», 1983–1986, A24, Archiv Maria Lassnig Stiftung; Lassnig, «Notizbuch», 2007–2009, A57.
- 82 Lassnig, «Notizbuch», 1960–1965, A13, 1960–1961.
- 83 Lassnig, «Notizbuch», 1961–1967, A15, Archiv Maria Lassnig Stiftung, Ende 1967.
- 84 Lassnig, «Poster für Kantate Filmscreening, am 24.22.1994, Galerie Ulysses, Wien, Konvolut K1.1a, Archiv Maria Lassnig Stiftung.
- 85 Lassnig, «Notizbuch», A60, Archiv Maria Lassnig Stiftung.

Seien es eigene Lebensentscheidungen oder Lebenssituationen, denen sie ausgeliefert war, in der Zeichnung werden diese kommentiert, Alternativen ausgetestet und eingefordert – der Entwurfscharakter der Zeichnung wird geschickt genutzt, sodass autobiografische Werke entstehen, die im Zwischenbereich zwischen erfahretem Leben und imaginärem Lebensentwurf angesiedelt sind.

Um dem Wunsch, sich in eine gewisse Tradition einzureihen, und ihrem unablässigen Ringen um Sichtbarkeit und Legitimation als Künstlerin in einem stark männerdominierten Kunstfeld auch bildlich Ausdruck zu verleihen, bedient sich Lassnig der Metapher des künstlerischen *Durchbruchs*, die sie beim Wort nimmt und in einer grösseren Werkgruppe der 1980er-Jahre, betitelt *Innerhalb und ausserhalb der Leinwand*, motivisch als ein Durchdringen an die Oberfläche des Bildträgers selbst gestaltet. In Zeichnungen der 1990er- und 2000er-Jahre vertieft sie dieses Motiv. Auch hier wird das Material «durchdrungen», der Bildträger ins Bild gesetzt, das Papier umgeblättert, gefaltet, die Rückseite ins Spiel gebracht und die Transparenz des Blatts genutzt,⁸⁶ und zwar in einer Form, die die Spannung zwischen ihrem Streben danach, in den Kanon aufgenommen zu werden, und ihrem kompromisslosen, eigenständigen Vorgehen thematisch werden lässt.

Im Jahr 2009 nimmt Maria Lassnig beispielsweise den Werbeslogan auf der Rückseite eines Zeichenblocks der Marke Dürer Hase, «Zeichne wie Dürer», zum Anlass, mit diesem Altmeister zu konkurrieren. Auf einem der Blätter zeichnet die Neunzigjährige mit feinen Linien ein plastisch schattiertes Selbstporträt in leichter Untersicht, sodass sie mit strengem Blick von oben herab auf den Betrachter sieht (beziehungswise in den Spiegel blickt); signiert ist das Blatt mit ihren Initialen in einer augenzwinkernden Adaptation des berühmten Dürer-Monogramms. Nonchalant präsentiert Lassnig in diesem ironisch-pathetischen Selbstporträt die Virtuosität ihrer Zeichnung und stellt sich damit als eine Dürer ebenbürtige Künstlerin dar (Abb. 7 / S. 69) (Abb. 8 / S. 69). Im Kontrast zu dieser selbstbewussten Geste erscheint die nachträglich angebrachte Notiz auf der Rückseite des Blocks umso fragiler: Mit zittriger Hand berichtet sie dort wenige Monate später von ihrer Verunsicherung, wohl infolge eines Unfalls, den sie im Oktober 2009 erlitten hat. Sie könne kaum mehr fernsehen, schreibt sie, und begründet es damit, dass sie, nachdem ihr Leben an einem seidenen Faden gegangen habe, «alles Lebende» höher schätze «als ein Scheinbild». Ihr Wunsch ist also, sich des Wirklichen zu versichern, während ihre Unsicherheit unmittelbar an der Handschrift abzulesen ist. Im Mai desselben Jahres

86

Dass Lassnig mit der Transparenz der Darstellung spielt und die Möglichkeiten von durchscheinendem Papier bewusst einsetzt und ausschöpft, kann auf die Anwendung von Transparentfolie im Animationsfilm zurückgeführt werden, zeigt sich aber auch in der Praxis der Selbstarchivierung, wenn mit Kohledurchschlagpapier eigene Zeichnungen kopiert werden, um die Blätter nach dem Verkauf nicht aus den Augen zu verlieren – wie etwa in dreifacher Ausführung die Zeichnung *Introspektion* bzw. mit den Titelvarianten *Introspection* und *Introspektion oder die kommunizierenden Gefässe* (1967) (vermutlich ist das Original die Version in Salzburg; Abb. 12 / S. 73).

hatte sie noch die Erkenntnis notiert, dass es im Zeichnen intuitiv möglich sei, aus «vielen kleinen Unsicherheiten eine grosse Zusammenfassung zu erringen», dass also durch eine jahrelange Erfahrung Sicherheit entstehe.⁸⁷

Es mag sein, dass nach ihrem Unfall die Anstrengung grösser wurde und der Strich weniger fluide war, doch Maria Lassnig zeichnete mit diesen «kleinen Unsicherheiten» und der schwächer werdenden Hand in die Richtung weiter, «wo man hin will».⁸⁸ Ihrem zeichnenden Selbst, ihrer zeichnenden Hand spürte Lassnig denn auch bis zuletzt beinahe obsessiv nach. Dies umso mehr, als die Zeichnung für sie am Ende zu einem «Refugium» wurde, da für die Malerei die Kraft nicht mehr ausreichte.⁸⁹ Zwei Monate vor ihrem Tod zeichnet Lassnig auf zwei aufeinanderfolgenden Blättern eines Papierblocks Selbstporträts, begleitet von der dreifachen Wiederholung ihres Namens (Abb. 9 / S. 70) (Abb. 10 / S. 71). Auf das untere der beiden Blätter zeichnet sie am unteren linken Blattrand mit rotem Kugelschreiber und braunen Filzstift eine kleine Zeichnerin. Mit dem Finger verwischte Tinte rötet deren Wangen und lässt sie frisch und lebendig erscheinen. Die Zeichnerin arbeitet an einer Zeichnung, unter ihrem Bleistift sieht man eine an frühe Zeichnungen Lassnigs erinnernde amorphe Form entstehen. Mit der kräftigen rotbraunen Figur, in voller Tätigkeit begriffen, korrespondiert im oberen Bereich des Blatts die dreifache Nennung des Namens der Künstlerin, zwei Mal vollständig mit Vor- und Nachnamen und zwei Mal in Rot. Auf dem darüberliegenden Blatt ist die von unten durchscheinende Silhouette mit Bleistift abgepaust. Die Kopie zeigt nur mehr einen Schatten der Zeichnerin, in Grau gehalten, die Zeichnung selbst ist verschwunden und lediglich die Geste der den Stift haltenden Hand bleibt grob und karikierend stehen – sogar die zeichnende Hand wechselt hier nach links. Man könnte gar in dieser Mutation ein humoriges Selbstporträt als Faultier sehen. Oberhalb, in der Blattmitte befindet sich ein Porträt mit wolkig verwischten Augen, bei dem unklar bleibt, wen es darstellt. In kondensierter Form kommen hier nochmals ein verdoppeltes Selbstporträt, die Signatur Lassnigs und das motivische Zeugnis ihrer unablässigen zeichnerischen Praxis zusammen. Allein schon die Existenz dieser späten Blätter, in denen gegen die schwindende Kraft und die zitternde Hand angezeichnet wird, ist ein eindrückliches Zeugnis der ungebrochenen Befragung wie Bejahung ihres künstlerischen Selbst im Zeichnen.

Zentral für Maria Lassnigs künstlerische Selbstreflexion in den Zeichnungen ist die Thematisierung des weissen Blattes, das es als künstlerisches Territorium zu erkunden und zu erobern gilt. Indem sie die beim Zeichnen

87 «Ich denke jetzt eigentlich nicht wenn ich zeichne [...] denn da ist wohl eine Sicherheit, da wo man hin will, mit vielen kleinen Unsicherheiten eine grosse Zusammenfassung zu erringen [...]» Maria Lassnig, «Text über das Zeichnen», Mai 2009, Konvolut A136, Archiv Maria Lassnig Stiftung.

88 Ebd.

89 Peter Pakesch, «Zeichnung, Sprache, Stift, Körperwahrnehmung – Ein Vorwort», in *Maria Lassnig. Die Zeichnung*, hrsg. von Peter Pakesch und Peter Assmann, Ausst.-Kat. Innsbruck, Tiroler Landesmuseen (Salzburg: Residenz Verlag, 2022), 8.

eingenommene körperliche Position, die räumliche Situation und das Erlebnis des materiellen Widerstands ihres Zeichenmaterials in die Zeichnung miteinbezieht, kann sie zeigen, welche entscheidende, produktive Rolle das Zeichnungsdispositiv spielt. Denn Lassnig kann so das subjektive Erleben eines Körpers im Raum und dessen Entstehung auf dem Papier untersuchen und zugleich ins Bild setzen. Wenige Tage bevor Maria Lassnig den am Anfang dieses zweiten Kapitels untersuchten Notizhefteintrag zu den Linien, «die noch nicht gezogen wurden»,⁹⁰ gemacht hat, entstand das Blatt *Dessinatrice* (Abb. 11 / S. 72). Schon der Titel (die Zeichnerin) verweist deutlich auf die Urheberin – und die wenigen Striche auf dem Blatt skizzieren sie mit ihren Materialien: Von angewinkelten Armen und Schultern umgriffen, befindet sich in der Bildmitte die unregelmässige Trapezform eines Zeichenblatts, rechts in einer stilisierten Hand ein spitzer Gegenstand, der das Zeicheninstrument andeutet. Das Blatt scheint zugleich der Kopf dieses Kopffüsslers zu sein, der auf dünnen Strichbeinen steht, die in kleine abgewinkelte Füßchen übergehen.

Was hier als chiffrenhaft verkürzte Zeichensituation erscheint, ist tatsächlich das Kondensat einer jahrzehntelangen Auseinandersetzung mit dem Motiv der tätig über das Blatt gebeugten Zeichnerin, deren Körperteile fragmentarisch *um* ein Blatt im Blatt angeordnet sind: die Hände zeichnend (rechts) und das Blatt haltend (links), Knie und Füße (oben), Schulterpartie (unten) und Kopf und Unterkörper (mittig), oder die vielmehr über und unter der Zeichenfläche situiert und mit dieser verwoben sind: sich vom Zeichenblatt abhebend oder darauf stützend, von ihm durchschnitten oder gespiegelt. Anders als bei der von Lassnig ebenfalls oft gewählten klassischen Form des Selbstporträts im Spiegel, die stärker von der malerischen Praxis geprägt ist,⁹¹ geht hier die Perspektive direkt vom Blick auf das Blatt und dessen Unterlage über auf eine Ansicht des Raums und des Körpers, die sich darum herum befinden. Die waagerechte Unterlage des Zeichenblatts, die Haltung des zeichnenden Körpers darüber oder darunter sind für alle Kunstschaaffenden Ausgangspositionen, die wesentlich auf die Zeichnung einwirken und als Rahmenbedingungen «nicht nur durchscheinen, sondern an der künstlerischen Arbeit mitwirken, gleichsam mitzeichnen», wie Wolfram Pichler und Ralph Ubl in ihren Ausführungen zum Zeichnungsdispositiv beschrieben haben.⁹² Wie sehr sich das Zeichnungsdispositiv gerade in Lassnigs Zeichnungen auswirkt, hat auch Barbara Reisinger insbesondere in Bezug auf die Zeichnungen der 1970er-Jahre und die Fernsehzeichnungen ausgeführt. Dabei legte sie die Konsequenzen der jeweiligen körperlichen Position für das Zeichnen frei, die Reichweite des eigenen Armes etwa, den

90 Lassnig, «Notizbuch», 1985–1997, A27, Dezember 1996.

91 Vgl. zu den halb malerischen, halb zeichnerischen Selbstporträts: Pakesch, «Zeichnung, Sprache, Stift, Körperwahrnehmung – Ein Vorwort», 2022, 7.

92 Ralph Ubl und Wolfram Pichler, «Vor dem ersten Strich. Dispositive der Zeichnung in der modernen und vormodernen Kunst», in *Randgänge der Zeichnung*, hrsg. von Werner Busch, Oliver Jehle und Caroline Meister (München: Wilhelm Fink, 2007), 231–255, 242.

harten Untergrund, direkt am Boden des Lofts liegend, oder die Position auf dem Rücken liegend mit der Zeichenunterlage auf dem Bauch.⁹³ In den Zeichnungen kreuzen sich vertikale und horizontale Blickachsen und führen in einem komplexen Gefüge in ganz verschiedene Richtungen – in den Raum, in den Spiegel, auf das Blatt, auf den eigenen Körper. Am Zeichnen schätzte Lassnig gerade auch diese Beweglichkeit, ihren Körper und die Zeichenfläche in unterschiedlichste Positionen zueinander setzen zu können. Dadurch folgte für sie, dass sie mit der Zeichnung ihren Ideen und dem unmittelbaren Augenblick am nächsten kommen könnte:

Meine Zeichnungen haben mehr Freiheit und Beweglichkeit in sich als die Ölbilder, weil ich ein Blatt Papier, das wohl auf einer harten Unterlage sein muss, besser plazieren kann, auf meinen Knien, auf dem Bauch im Bett, auf dem Tisch, am Boden, am Sessel, und ich selbst davor kann alle möglichen Stellungen einnehmen, was mit einer aufgespannten Leinwand nicht oder nur schwer möglich ist.
«Die Zeichnung ist der Idee am nächsten».
Die Zeichnung ist dem Augenblick am nächsten.
Jeder Augenblick hat nur eine Möglichkeit.
Der Versuch eine «endgültige» Zeichnung zu machen ist doch von Zeit zu Zeit notwendig.⁹⁴

Lassnig reflektiert selbst über die Definition eines Dispositivs und dessen Einfluss im künstlerischen Prozess, sie notiert sich die Stichworte «anordnend, verfügend» und «zwischen Werk und Kommentar geschaltet».⁹⁵ Bezeichnenderweise betrachtet sie die durch ein Dispositiv «vorgeschriebene[n]» Regeln jedoch als individuell modifizierbar. Ihre Auflistung von Definitionen, bei der allerdings das «Operative Dispositiv» etwas obskur bleibt, lautet vollständig:

Pragmatik? = Das Nützliche, Sachbezogene
Dispositiv? = anordnend, verfügend
Operatives Dispositiv = «Theorie» (zwischen Werk und Kommentar geschaltet)
Dispositif: rechtlich vorgeschriebene Regeln, die durch die Beteiligten geändert werden kann [sic!].⁹⁶

- 93 Barbara Reisinger, «Zeichnung, Körper, Fernsehen. Maria Lassnig und die 1970er-Jahre in New York», in *Maria Lassnig: Zwiesgespräche. Retrospektive der Zeichnungen und Aquarelle*, hrsg. von Antonia Hoerschelmann und Anita Haldemann, Ausst.-Kat. Wien, Albertina; Basel, Kunstmuseum (München: Hirmer, 2017), 36–47.
- 94 Lassnig, «Text zum Thema Zeichnung und Körpergefühl», vmtl. 1980er-Jahre, A126.
- 95 Lassnig, «Die Zeichnungen erwecken die Inspiration für die Texte [...], 1976, Konvolut A137».
- 96 Ebd.

In diesen Angaben dominiert das Rahmende, Regelnde, doch endet Lassnig mit der Überlegung der grundsätzlichen Veränderlichkeit. Und in der Tat hat sie selbst, am Zeichenblatt sitzend, die Rahmenbedingungen des Zeichnungsdispositivs erweitert, Blickrichtungen verschränkt, Räumlichkeiten gekippt und Körperkohärenzen aufgelöst und so die Freiheiten der Zeichnung voll ausgenützt. Das Blatt ist der weisse Grund, aus dem die Künstlerin die Form hervorkommen lässt, aber auch die Ebene, die sich verbindend und trennend zwischen die Zeichnung und die Zeichnerin schiebt. Lassnig schichtet die von ihrem eigenen Körper aus betrachtete räumliche Arbeitssituation zu einer Art Körper-Blatt-Körper-Sandwich, da sich ihr Oberkörper tatsächlich oberhalb des Blatts, die Beine und ihr Unterkörper unterhalb der Zeichenunterlage oder dem Tisch befinden.

Bereits die Zeichnungen der 1960er- und 1970er-Jahre beschäftigen sich explizit mit dem Motiv der Infragestellung der Körperkohärenz und der Verquickung der Bild- und Körperebene. Allen voran die oft hervorgehobene Zeichnung *Die Verankerung*⁹⁷ mit dem sich selbst berührenden, gleich einer Sardine in der Dose aufgerollten Körper, die meist in Referenz an Ernst Machs Experimentalzeichnung angeführt wird.⁹⁸ Und fast noch expliziter in den drei Variationen der Zeichnung *Introspection*, auf der zwei an den Füßen zusammengewachsene und aufgeklappt scheinende Körper sich auf dem Zeichenblatt selbst herstellen (zeichnen) und dabei den Arbeitsprozess beobachten (eine Hand, die in das Gehirn greift). Eine der drei Versionen trägt den treffenden Untertitel *Kommunizierende Gefässe*, in dem nebst der Referenz zu André Bretons *Les vases communicants* die fließende Verbindung dieser beiden unterschiedlichen gezeichneten und zeichnenden Körper anklingt (Abb. 12 / S. 73). In dieser aufgeklappten Körpersituation wird bereits die Genese des gezeichneten Körpers aus dem weissen Blatt ins Verhältnis zum zeichnenden Körper gesetzt. In den späteren Zeichnungen besteht ein noch dichteres topologisches Verhältnis, in dem die Kippungen mehrfach ineinander verkeilt sind.

Aufschlussreich ist ein Blick auf eine fünfzig Jahre vor der Zeichnung *Dessinatrice* entstandene Darstellung des gleichen Motivs einer zeichnenden bzw. schreibenden Figur: die *Dame am Sekretaire* (Abb. 2 / S. 51). Bereits in dieser surrealistisch-kubistisch anmutenden Zeichnung überlagern sich Blatt- und Kopfumriss, finden körperliche Transparenz und räumliche Kippmomente zusammen. Das auf dem Sekretär liegende Papier verschmilzt mit dem Kopfumriss mit Ohr in Denkerpose, gestützt von der schwarzen Hand,

97 Maria Lassnig, *Die Verankerung*, 1971–1972, Buntstift, Bleistift auf Papier, 60.9 × 44.5 cm, Privatsammlung, USA.

98 Gottfried Boehm, «Leib und Leben. Die Bilder der Maria Lassnig», in *Maria Lassnig. Der Ort der Bilder*, hrsg. von Peter Pakesch, Ausst.-Kat. Graz, Neue Galerie Graz, Universalmuseum Joanneum; Hamburg, Deichtorhallen Hamburg (Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2012), 14; Antje von Graevenitz, «Paarungsstrategien von Maria Lassnig», in *Maria Lassnig. Körperporträts. Rubenspreis der Stadt Siegen 2002*, hrsg. von Barbara Engelbach und Antje von Graevenitz, Ausst.-Kat. Siegen, Museum für Gegenwartskunst Siegen, 2002, 61–67.

die das Zeichenblatt auf dem Schreibtisch festhält, damit es nicht verrutscht. In einem zyklischen Tintenfass-Auge sind die für das Kunstschaffen zentralen Funktionen von Sehen und Zeichnen / Schreiben zusammengezogen. Transparente Linien deuten noch einen zweiten Schädel an: Die riesigen scharfen Zähne gehören wohl zu einem Hundeschädel, der sich mit dem Blatt, Kopf und Körper der «Dame» überlagert. Und mag ihr der eine Arm abhandengekommen sein, führt doch die Wölbung dieses Hundeschädels wie ein angewinkelter Arm zum Tisch, zu Blatt und Schreibutensil. Die verschiedenen in der Darstellung vereinten Perspektiven blicken einem entgegen, je nach Blickrichtung sind verschiedene Lesarten möglich und zeigen sich diverse Schreib- und Zeichensituationen.

Diese Art der Verschränkung von Perspektiven und Blickrichtungen schärft Lassnig in ihren Zeichnungen in den 1990er- und 2000er-Jahren. Sie beschreibt die für sie kompositorisch grundlegenden Perspektivwechsel mit einem architektonischen Vokabular: als Wechsel zwischen «Grundriss» und «Aufriss», also zwischen horizontaler und vertikaler Ausrichtung. Entsprechend hänge es, so Lassnig, jeweils «vom Standpunkt der Aufmerksamkeit» ab, wie sie die Dinge darstelle. Sie wechsele «wie ein Architekt» zwischen den Darstellungsformen:

da bemerke ich, dass es vom Standpunkt der Aufmerksamkeit abhängt (von oben, unten, seitlich usw.)
wie ich ihn darstelle, Wie meine Beobachtung wandert oder stillsteht, man wird bemerken, dass es von der Beobachtung abhängt ob ich eine Stelle spüre oder nicht [...]
Also wie ein Architekt kann man den Grundriss oder Aufriss der Körpergefühle beobachten u. darstellen.⁹⁹

Die von Lassnig hier als Darstellungsprinzip formulierte parallele Darstellung einer Seitenansicht und eines Schnitts findet sich in ihren Werken oftmals nebeneinander, so in den häufig anzutreffenden Doppelkompositionen (vgl. etwa das *Hasenbild*) (Abb. 13/S.74). Insbesondere in den späten Zeichnungen kommt es jedoch auch zu einer Verdichtung der beiden Ansichten: Wie in einer kubistischen Komposition fallen Grund- und Aufriss in einer einzigen Darstellung zusammen. Der aufgestützte Körper der Zeichnung *Ohne Titel* (Abb. 14 / S. 75) treibt dieses Vexierspiel von Blickrichtungen und Körperfaltungen weiter: mit angewinkelten Beinen, den Kopf in den Nacken gezogen, in Froschperspektive gezeichnet und in das horizontale Format gezwängt. Es gibt eine ganze Serie solcher liegenden Figuren aus den verschiedensten Werkphasen. Versteht man die Ansicht des aufgestützten Körpers als Verschmelzung von Grund- und Aufriss, lässt sich der

vermeintliche Oberkörper als zwei von oben gesehene Oberschenkel mit V-förmigem Zwischenraum deuten. Dabei schneidet der Schritt als klaffender Schnitt in die Silhouette ein, ohne dass dadurch die Wahrnehmung der Figur als liegende verunmöglicht würde. Durch den solcherart geklappten Körper entsteht ein Kippbild, bei dem man zwischen den beiden Ansichten hin und her springen kann. Die gleiche aus der Mehransichtigkeit entstehende Körperklappung findet sich auch in der das Blatt fixierenden linken Hand; hier diene die Hand der Künstlerin als Schablone, die mit dem Stift umfahren wurde, wie sich bei Überprüfung am Originalblatt zeigt. Doch statt der aus der Untersicht der Körperdarstellung zu erwartenden Handfläche ist hier ein Handrücken, noch dazu der linke, zu sehen, sodass die Hand «falsch» herum mit dem dargestellten Körper verwachsen ist – und eben doch am richtigen Ort, im Verhältnis zum Blatt und dem darstellenden Körper. Die Hand muss somit das doppelte Gewicht abstützen, von oben das der sich auf dem Blatt abstützenden Zeichnerin und von unten das der halb liegenden Figur. Für ihre Stützfunktion gestärkt ist die Hand durch die zeichnerische Aufmerksamkeit, mit der sie gestaltet wurde. Was hier vor sich geht, liesse sich als ein antinarzisstischer Dreh bezeichnen, denn statt in dem Blatt wie in einem Spiegelbild zu versinken und sich der Illusion des gespiegelten Gegenübers hinzugeben, hebt sich die Künstlerin von dem Blatt ab, drückt sich aus ihm heraus und bringt so den Entstehungskontext am und im Blatt zum Ausdruck, indem sie die Körperteile, die sich beim Zeichnen darüber und darunter befinden, mit in die Zeichnung hineinnimmt.

Auch in *Dessinatrice* sind Auf- und Grundriss ineinander verkeilt. Liest man die Zeichnung gemäss dieser gekippten Ebenen, ist die Zeichnerin auf dem Blatt sitzend unübersehbar präsent. Die Beine des vermeintlichen Kopffüsslers wären dann, im Aufriss betrachtet, ein Rücken, der sich über das Zeichenpapier beugt. Nochmals um 90 Grad gedreht in einem seitlichen Schnitt sind die kräftig markierten abgeknickten «Füsschen» exakt da, wo sich beim Sitzen Oberkörper und Unterkörper in einem rechten Winkel zueinander befinden und das Gewicht der Zeichnerin auf den Stuhl drückt. Die Wölbungen oder Höhlungen – Schultern oder Achseln – gehen in angewinkelte Ellbogen und Hände über, die sich auf eine breite Zeichenunterlage stützen: eine weitere Scharnierstelle zwischen dem aufrechten Oberkörper und der horizontalen Fläche des Blatts.

Diese Art des Zeichnens kehrt die Relativität der Beobachtungen des Körpers hervor, die sich je nach Standpunkt ändern. Die Position von Körperteilen und deren jeweilige Ansichten sind variabel, sie lassen sich verschieben und unterschiedlich kombinieren, und die Eigenschaften des Blatts – zweidimensional, faltbar, in Zeichenblöcken gebunden, aus Vorder- und Rückseite bestehend – springen unvermittelt auf den darauf dargestellten Körper über. Faltungen kommen bereits in Maria Lassnigs frühen, surrealistischen Zeichnungen vor, wo Körperteile leporelloartig zusammengeklappt scheinen (siehe beispielsweise *Selbstporträt, als Zitrone* (Abb. 18 / S. 78)), und sie finden sich über fünfzig Jahre später, wie in der

oben beschriebenen Zeichnung gesehen, in anderer Form, als Klapp- oder Kippmomente wieder. In einigen der späten Zeichnungen Lassnigs wird die topologische Relativität der Formen und Körperteile, die entsprechend der gewünschten Position umgestülpt, umgekehrt werden, noch expliziter und verdeutlicht so auch die Faltungsmomente des Körpers um das Blatt ein weiteres Mal.

Die räumlich-körperlichen Kippmomente, das Verschmelzen von Blatt- und Körperumrissen, das Vexierspiel von gleichermassen konvex wie konkav zu betrachtenden Formen – all dies sind topologisch komplexe Prozesse, die sich kaum abstrakt abhandeln lassen. Nur in der Zeichnung werden solche Perspektivwechsel, Faltungen, Hohlformen und deren Umkehrung sichtbar und verständlich.

Ihre zeichnerische Annäherung und Umsetzung von Körperbeobachtungen versucht Lassnig bei einzelnen konkreten Darstellungen nochmals genauer in Worte zu fassen. Anknüpfend an das stets spürbare und im späten Werk noch stärker ausgeprägte Bedürfnis der Künstlerin, einen Einstieg in ihr Werk zu ermöglichen und dieses verständlich zu vermitteln, ist Lassnig sogar bemüht, eine Konkordanz zwischen zeichnerischen Gesten und Körperteilen zu erstellen. So notiert sie entlang einer dieser Zeichnungen eine Art Leseanleitung und identifiziert in den amorphen Formen die Rundungen, Winkel und Wölbungen der Körperteile: *Die zarten Unterscheidungen der Stirn, Nase, Wange, Schulter auf der einen Seite / Die Harten Akzentuierungen → Fuss Hüfte auf der anderen* (Abb. 15 / S. 76). Und in der Zeichnung *Meine Höhenschichtenlinien* setzt sie ihre Erläuterungen gar in Form einer Gleichung dazu, in der sie eine Entsprechung von Protuberanzen und konkaven Formen, von Realität und Intensivität behauptet (Abb. 16 / S. 77):

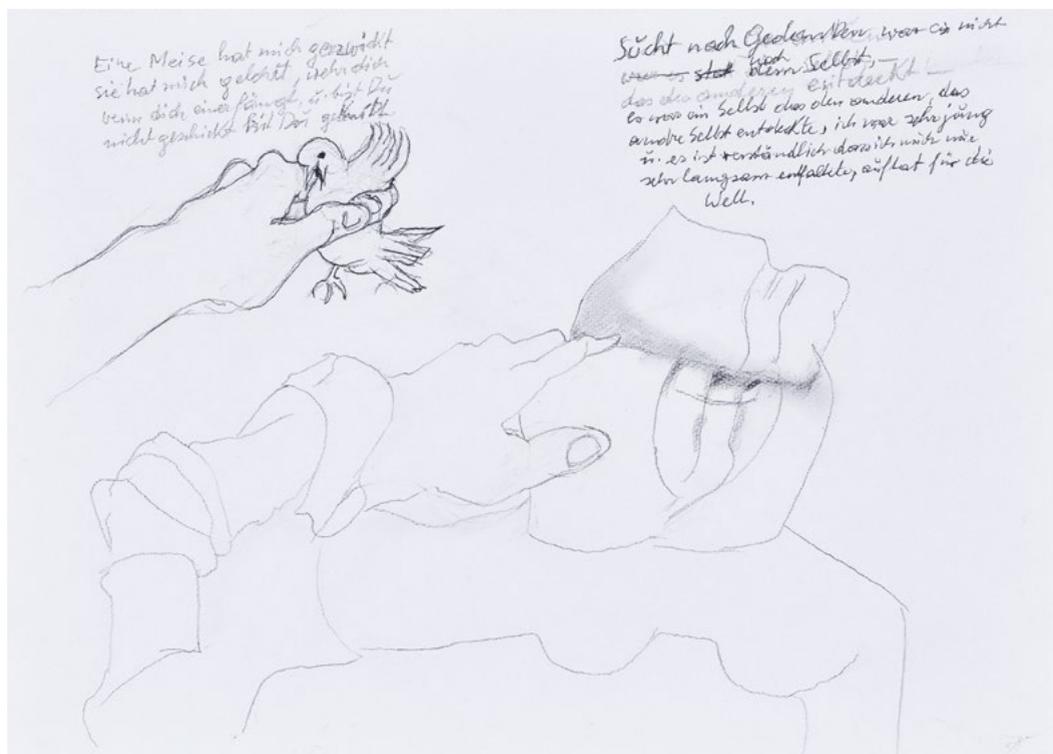
Entscheidungen = Unterscheidungen
Realchen ~ Intensifchen
Protuberanzen ~ Konkäferln

Doch schon während sie diese in sich schwer verständliche Gleichsetzung etabliert, stellt Lassnig die Ernsthaftigkeit solch eines systematisierenden Unterfangens infrage, indem sie mit dem Diminutiv «Intensivchen» und mit der österreichischen Diminutivvariante «Konkäferln» Ironie signalisiert. Auch in der Beischrift des «hingeschmolzenen», ganz Arm gewordenen Körpers einer um 1995 entstandenen Zeichnung (Abb. 17 / S. 78), in der Lassnig erläuternd zwischen «visuelle[r] Erinnerung» beziehungsweise «Spiegelrealität» und der damit nicht übereinstimmenden «Vorstellung der Richtung, Kni[c]kung» unterscheidet, hinterfragt sie direkt die Absicht solcher Erklärungen, denn, so die lapidare und titelgebende Notiz, «Bekanntnisse sind tödlich». Dennoch ist ihre erklärende Bemerkung im Hinblick auf den Einsatz der verschiedenen Perspektiven respektive Richtungswechsel überaus aufschlussreich:

Die visuelle Erinnerung ist zu unterscheiden von der Vorstellung der Richtung, Knikung [sic!] der übertriebenen (d. h. mit der Spiegelrealität nicht übereinstimmenden) Tatsachen, z. B. Mund von Ohr zu Ohr, Überhängen d. Kinns.

Was sie hier zur Richtung sagt, scheint für ihre Perspektivwechsel und Kippfiguren relevant, wie auch die Notiz, dass diese Darstellungen sich nicht mit der sichtbaren Realität decken.

In diesen mehrperspektivischen, komplexen und zugleich oft lustvoll und locker gezeichneten und kommentierten späten Zeichnungen wird deutlich, wie Lassnigs zeichnerische Praxis unablässig den künstlerischen Prozess und dessen Reflexion vorantreibt und sie gerade in den ganz späten Jahren das Zeichenblatt immer wieder als Verhandlungsplatz für ihre Position als Künstlerin wählt, innerhalb wie ausserhalb des Blatts. Bei diesen Betrachtungen ging es mithin darum zu verstehen, wie Maria Lassnig sich in und mit der Zeichnung als eigenständige Künstlerin positioniert, wie sie sich dabei in einen männlichen Kanon einschreibt, indem sie die subjektive Ausgangsposition während des Zeichnens und die Tätigkeit des Zeichnens selbst reflexiv, kompositorisch und räumlich produktiv nutzt.



16. III. Découverte: Petlin = Fraun's Bacon +
Goya.

22. III. Puisque j'ai dit ~~la~~ mes découvertes
à Jean Jacques Lereque, il les
écrit dans les journaux.
(Comme à Rome, je suis fournisseur
d'andestium des idées) Je suis
très triste. —

Le caractère indétachable de la
peinture mystique, j'en ai
assez depuis long temps,
longtemps.

27. III. Die Jugend wird gewissermaßen der
starke Kunst wegen, das Alter in
Kampfstellung im das Werk der
Jugend zu bestätigen zu sein.
Heftigkeit in Originalität sind
mei Antipoden (jetzt, in dieser
Zeitströmung)



Ausstellungskatalog

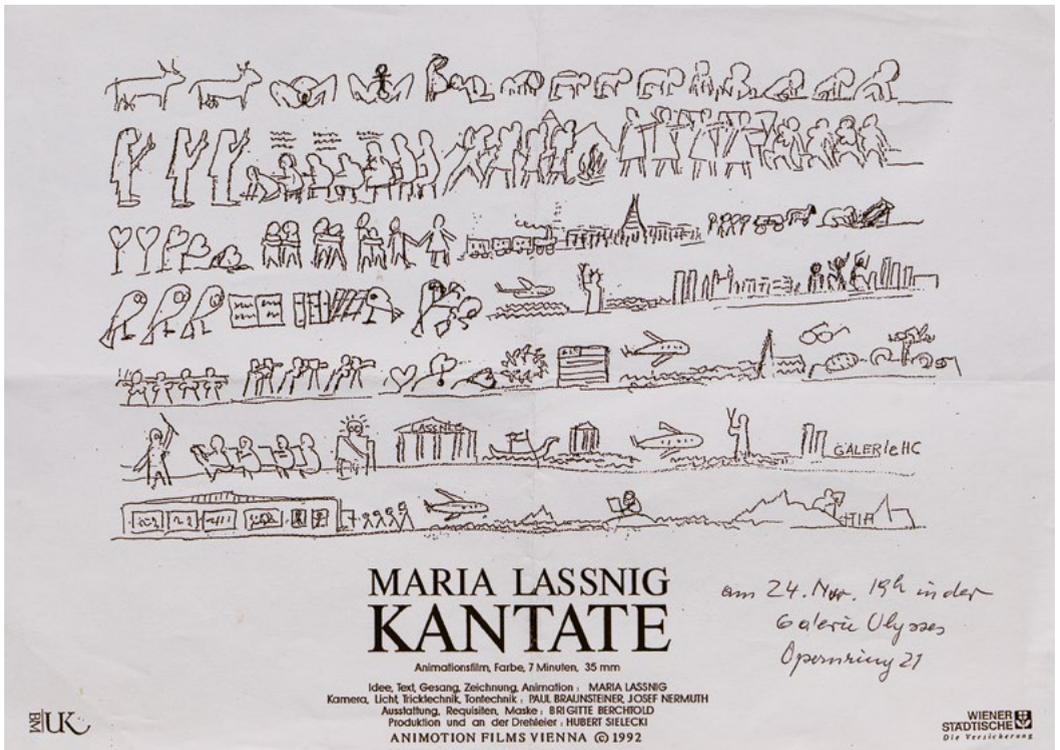




Abb. 7

Maria Lassnig, *Ohne Titel*, 2009, Bleistift auf Papier, 29,7 x 42 cm, Maria Lassnig Stiftung.

Abb. 8

Maria Lassnig, Umschlagseite des Zeichenblocks, dem die Zeichnung mit Dürer-Monogramm (Abbildung 7) zugeordnet ist, 2009, Maria Lassnig Stiftung.

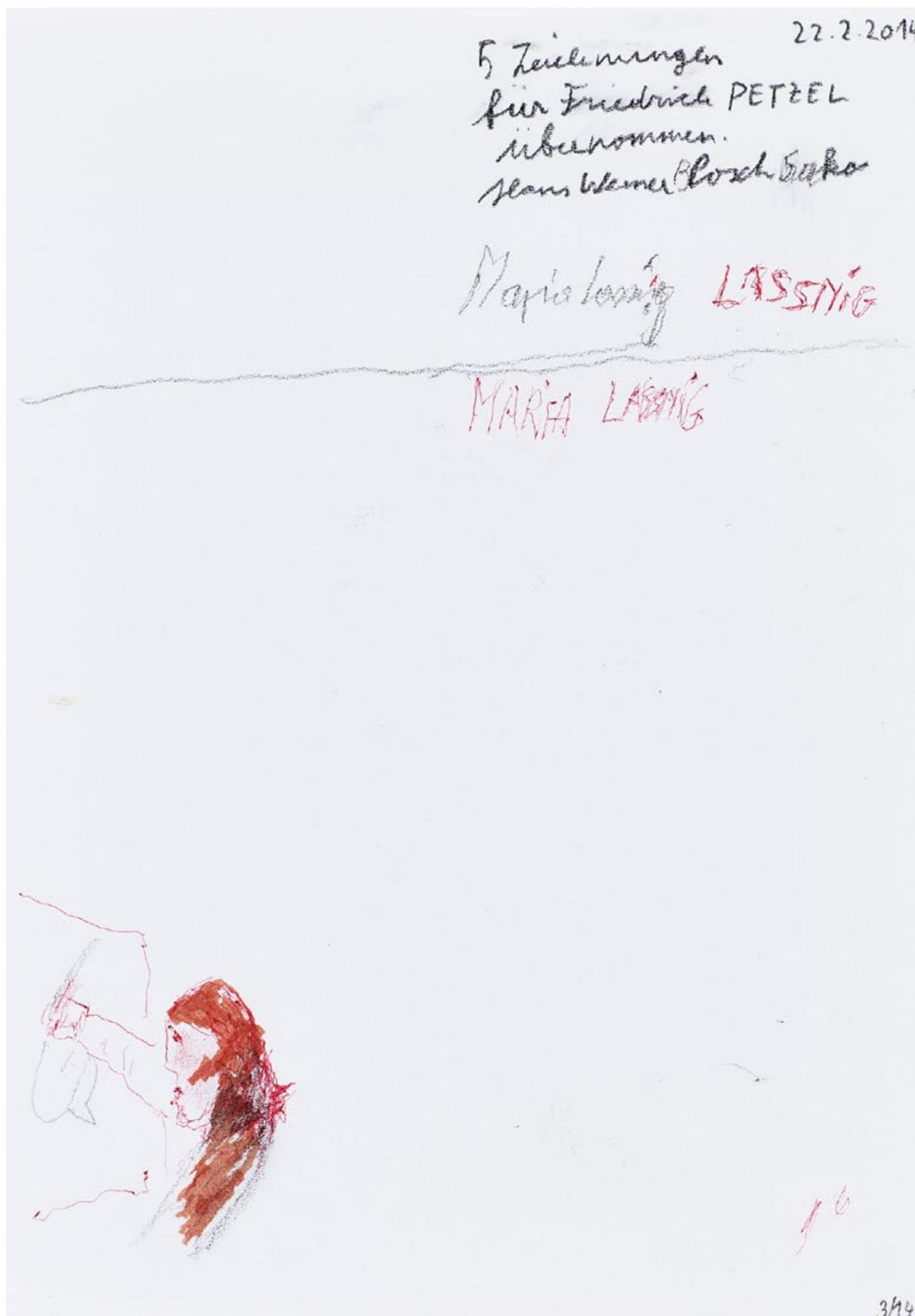


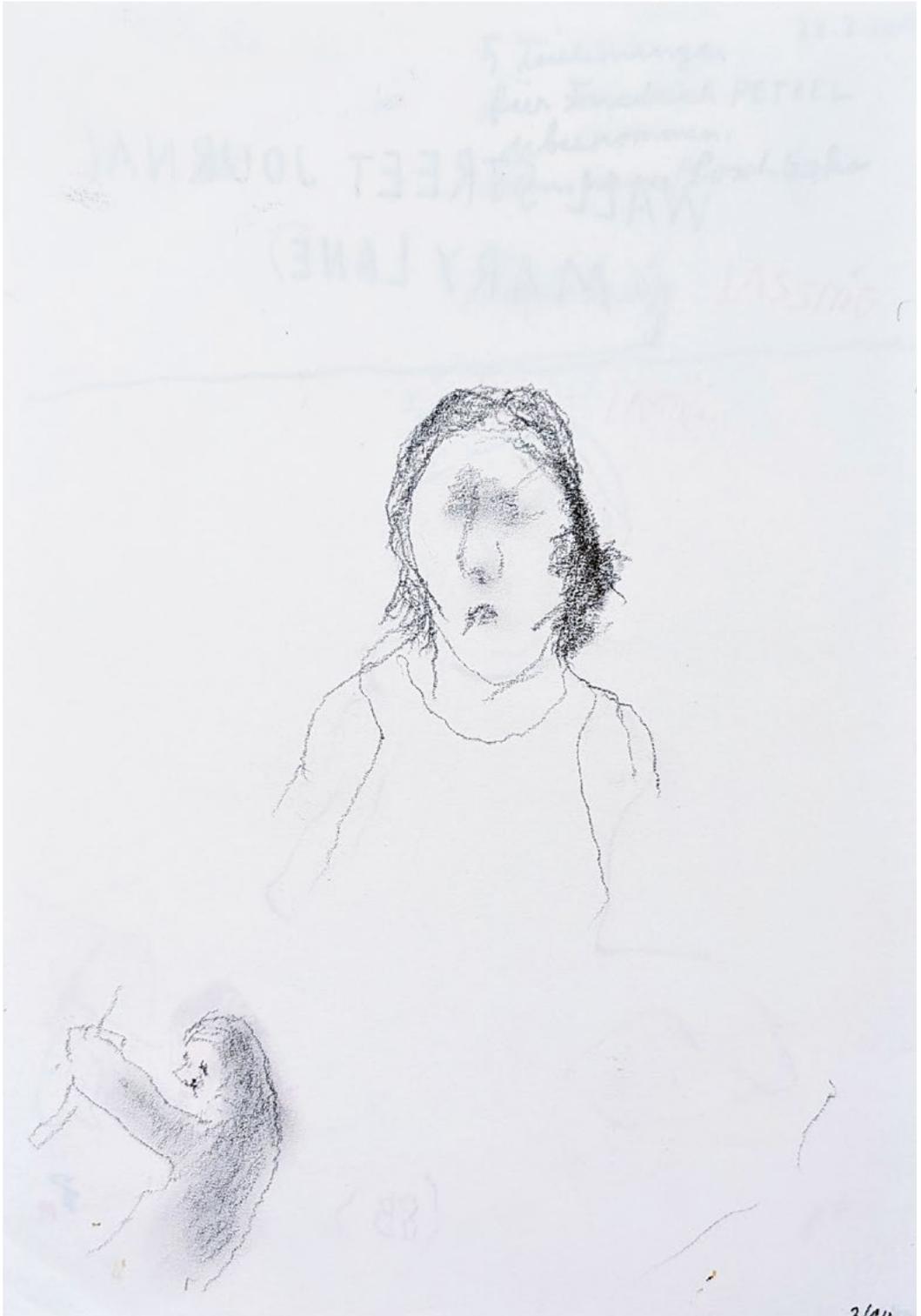
Seit dem Unfall am 20. Oktober 2008 bin ich das Fernsehen kein mehr entzogen, was ich wohl da ist er ein Fernseh presch war. ² — Vielleicht weil mei. leben danach an einem seidenen Faden ² mit mir bring, in dieser sichtbar immer im nicht-werden würde, selbst ich alle lebende mehr ein als ein Schreib. ² Fried!

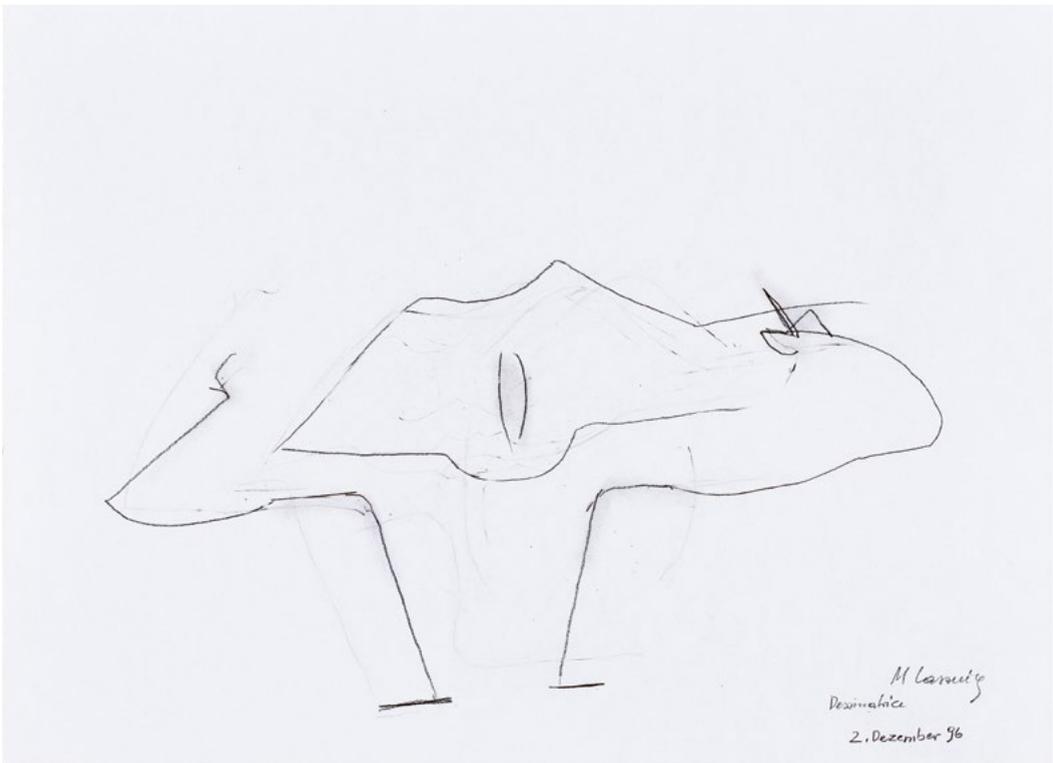
Name: _____

ZEICHNE WIE DÜRER!

Kreativ sein und gewinnen!
 Zeichne nach der Vorlage oder nach deinen eigenen Vorstellungen einen „Dürer Hasen“ und sende deine Zeichnung an: Format Werk GmbH, Kennwort „Dürer Hasen“, Walfischstraße 3, 4623 Günskirchen, Österreich. Unter allen Einsendungen werden 100 Eintrittskarten in die Albertina sowie weitere Sachpreise verlost. Die Albertina in Wien bringt eine der größten und wertvollsten grafischen Sammlungen der Welt. Die schönsten Zeichnungen werden in Format Werk Atelier in der Albertina ausgestellt. Nähere Informationen auch unter www.formatwerk.com/hasen















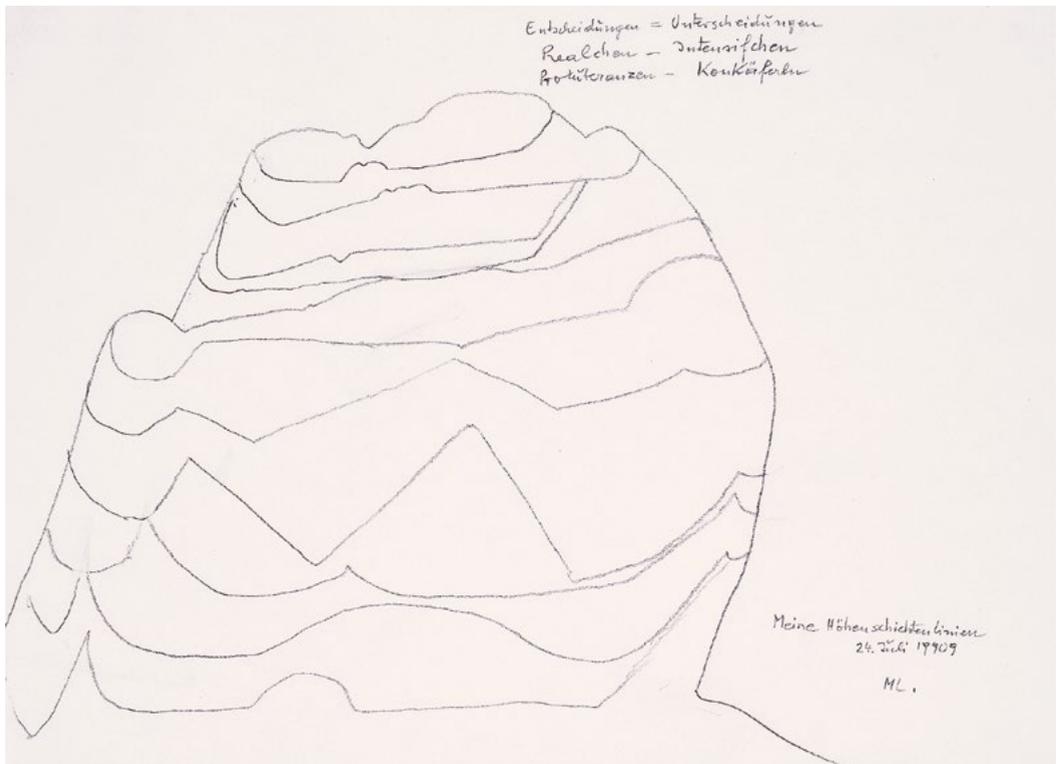
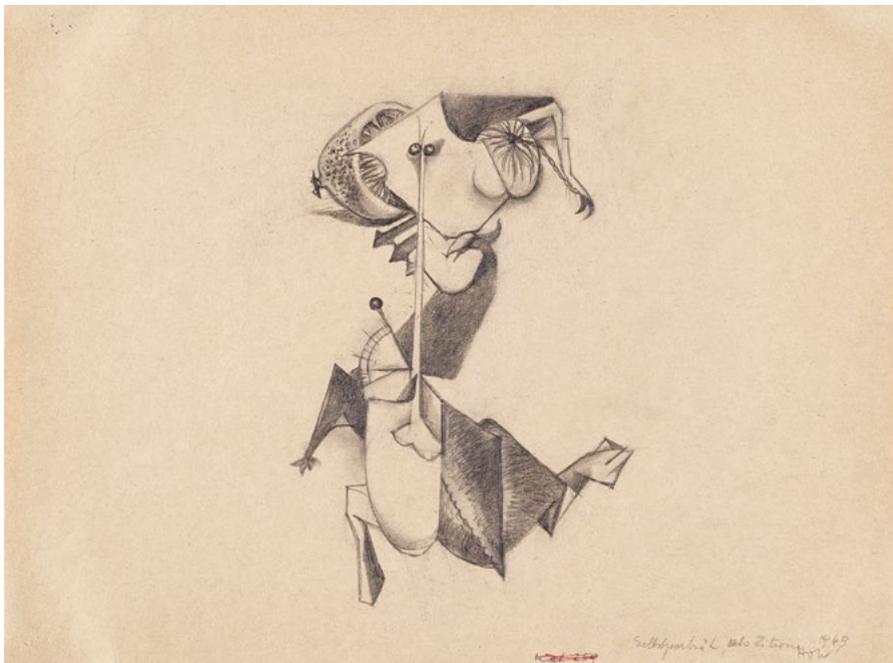
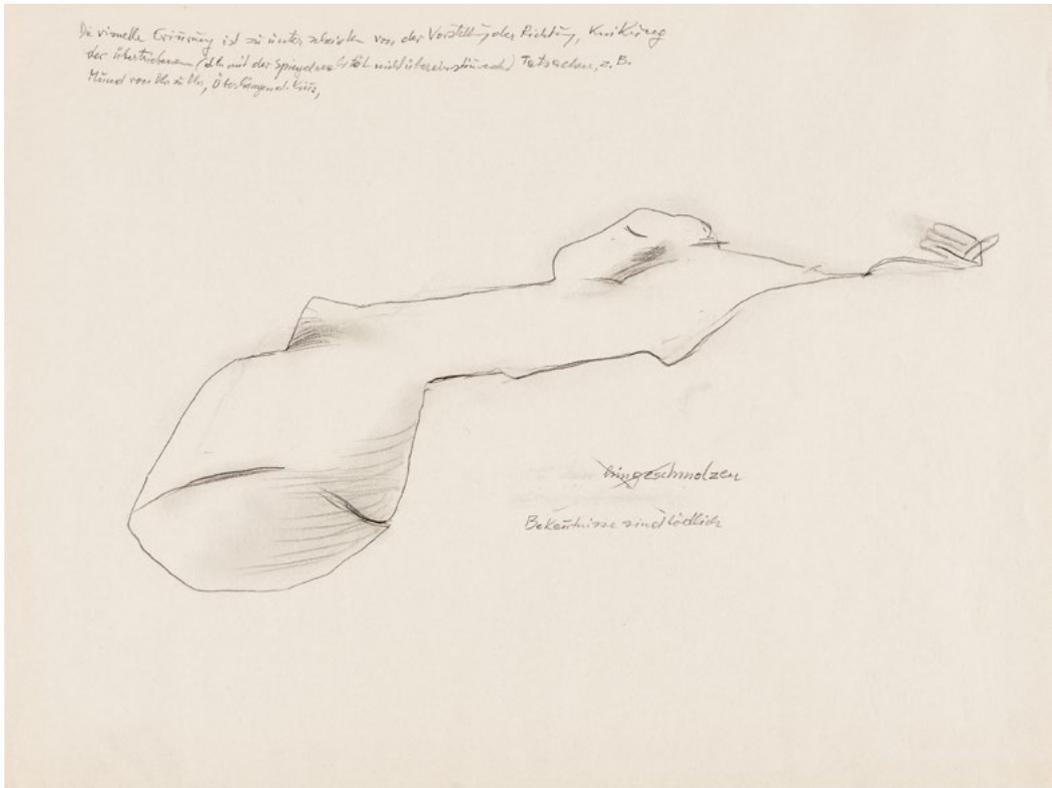


Abb. 17

Maria Lassnig, *Bekenntnisse sind tödlich*, ca. 1995, Bleistift auf Papier, 36 × 48 cm, Maria Lassnig Stiftung.

Abb. 18

Maria Lassnig, *Selbstporträt, als Zitrone*, 1949, Bleistift auf Papier, 31.8 × 42.6 cm, Maria Lassnig Stiftung.



Vom Löschpapier zur Gehirnleere. Maria Lassnigs Auseinandersetzung mit Surrealismus und Informel

Während ab den 1990er-Jahren, wie gesehen, Schreiben und Zeichnen bei Maria Lassnig in einer spielerischen Wechselwirkung zueinander stehen und die Linien locker von einem zum anderen wandern, vollziehen sich diese beiden Aktivitäten fünfzig Jahre zuvor noch getrennt voneinander im Notizheft respektive auf dem Zeichenpapier. Gerade angesichts der rasanten künstlerischen Entwicklung der Künstlerin in den späten 1940er- und 1950er-Jahren stellt sich die Frage, ob und wie sich jene in den Zeichnungen oder in den schriftlichen Reflexionen ihrer Arbeit niederschlägt. Tatsächlich wird Lassnigs Beschäftigung mit dem Surrealismus und Informel von einer intensiven Zeichen-Schreib-Arbeit begleitet, in der sich der Übergang von der einen zur anderen künstlerischen Phase sprachlich wie auch visuell artikuliert. Der Bedeutung, die die Auseinandersetzung mit diesen Kunstbewegungen und Lassnigs frühe Schaffensphasen für ihre zeichnerische Selbstbeobachtung und ihre Reflexion des künstlerischen Prozesses haben, soll hier genauer und in Bezug auch auf ihre späteren Konzepte nachgespürt werden. Ausgangspunkt sind dabei Lassnigs damaliges künstlerisches Umfeld und die ästhetischen Diskurse der Zeit.

Lassnig kommt kurz nach ihrem Studium mit dem Surrealismus in Berührung. Er löst bei ihr eine recht kurze, doch wichtige Schaffensphase aus, die von zeichnerischer Kreativität und intensiver reflexiver Schreibearbeit geprägt ist, zu der aber auch wichtige Begegnungen mit zeitgenössischen Künstlerinnen und Künstlern gehören.

Maria Lassnig kehrt 1945, nach ihrem Studium an der Akademie in Wien, nach Klagenfurt zurück. Die Stadt war ein wichtiger Ort für den Beginn des Surrealismus in Österreich. In ihrem Atelier am Heiligengeistplatz malt Lassnig in den ersten Nachkriegsjahren zahlreiche Porträts von Künstlern und Schriftstellern aus ihrem Umfeld sowie von Freunden und Lieb-

habern (unter anderem Arnold Clementschitsch, Arnold Wande, Michael Guttenbrunner, Max Hölzer), daneben Aktstudien, Interieurs und Stillleben. 1947 entstehen erstmals auch Zeichnungen, die einen Einfluss des Surrealismus verraten. Retrospektiv erinnert sich Lassnig an diese intensive Nachkriegszeit, als in einer Welle von «Ismen» gänzlich neue Einflüsse in Österreich anbrandeten:

Als das dritte Reich zusammenbrach (1945), öffnete sich für die junge Kunststudentin ein riesiger Vorhang auf ein Zauberreich der Kunstismen, von denen sie vorher verbannt war: Expressionismus, Surrealismus, Automatismus, Informel, gleich drauf Pop und Op-art, alles fast auf einmal oder rasch hintereinander waren zu bewältigen und sie hat im Vollen geschöpft.¹⁰⁰

1947 lernt Maria Lassnig den Maler Arnulf Rainer kennen und entdeckt gemeinsam mit ihm – und laut ihren eigenen retrospektiven Aussagen von 1975 auch dank ihm¹⁰¹ – den Surrealismus, insbesondere die surrealistische Malerei. 1951 reisen die beiden gemeinsam nach Paris, wo sie mit einigen bedeutenden Vertretern der surrealistischen Bewegung zusammentreffen, darunter André Breton, Benjamin Péret (der über Lassnig einen Text verfasst) und die tschechische Malerin Toyen.

Mit dem literarischen Surrealismus dürfte Maria Lassnig bereits zuvor in Berührung gekommen sein, etwa durch den Dichter Max Hölzer, der zu ihrem Klagenfurter Zirkel gehörte, Texte von André Breton übersetzte¹⁰² und gemeinsam mit Edgar Jené die *Surrealistischen Publikationen* herausgab (1950; 1952). Hölzer wird nachgesagt, er habe den Surrealismus nach Österreich gebracht, bevor er in der Künstlervereinigung Art Club ein wichtiger Akteur wurde und als einer der Mitbegründer des Phantastischen Realismus wirkte.¹⁰³ Darüber hinaus wurde die französische Kultur, Literatur und Malerei, und damit auch der Surrealismus und das Informel, schon in der frühen Nachkriegszeit stark durch das Institut Français in Innsbruck

100 Lassnig, «Text über die introspektiven Erlebnisse, gezeigt in der Serpentine Gallery», 2008, Konvolut A137, Archiv Maria Lassnig Stiftung.

101 Laut Rainer fand die Begegnung bei einer Ausstellung in Klagenfurt im Zeitraum von 1947 bis April 1948 statt. Vom April 1948 existiert eine Postkarte von Rainer an «Frl. Lassnig» (Auskunft von Johanna Ortner, Kuratorin der Maria Lassnig Stiftung, 23.5.2024). Unbetitelter Text Maria Lassnigs von 1975 in Otto Breicha (Hrsg.), *Der Art Club in Österreich. Zeugen und Zeugnisse eines Aufbruchs*, Ausst.-Kat. Wien, Kunstverein Wien, Museum des 20. Jahrhunderts (Wien: Jugend und Volk Verlagsgesellschaft, 1981), 116–117. Arnulf Rainer besuchte von 1947 bis 1949 eine Staatsgewerbeschule in Villach, die Maria Lassnig in ihrer Erinnerung zur «Architekturschule» werden lässt.

102 «Hölzer, Max (1915–1984)», Literaturarchiv – Österreichische Nationalbibliothek, <https://www.onb.ac.at/de/bibliothek/sammlungen/literatur/bestaende/personen/hoelzer-max-1915-1984/> [Zugriff: 8.8.2018].

103 Natalie Lettner, *Maria Lassnig. Die Biografie* (Wien: Brandstätter, 2017), 79.

verbreitet (laut Günter Moschig aus kulturstrategischen Überlegungen gegen den kommunistischen Osten)¹⁰⁴ – so etwa mittels des Blatts *Geistiges Frankreich*, das in sieben Ausgaben zwischen 1947 und 1953 erschien.¹⁰⁵ Für Lassnig bedeutete die Berührung mit dem Surrealismus zunächst eine Öffnung hin zu Unbekanntem: einem Strom von Informationen, Eindrücken, Personen, Kunstströmungen, den sie neugierig aufzog und für sich adaptierte. In zahlreichen Notizen erinnert sie sich an die dichte Abfolge von Kunstismen und das Gefühl, die ganze Kunstentwicklung aufholen zu müssen:

Ich hatte damals viel nachzuholen, in meinen 13 Klosterschuljahren wurde überhaupt nicht über Kunst gesprochen und von 1938-1945 schon garnicht. Da hab ich mich dann beeilen müssen, als ich durch alles in der Schnelle durchmusste: Durch Surrealismus, Kubismus, Automatismus, und dann der abstrakte Expressionismus der dann von der Popart verdrängt wurde. Natürlich gingen diese Ismen bei mir nicht in die Breite [...] sondern in die Tiefe es kam aus dem Innern meines Körpers und Gehirns, ich nannte es damals «Introspektive Erkenntnisse» aber freilich hat man 1949 nicht geglaubt was so ein schüchternes Provinzmädchen sagte und machte.¹⁰⁶

Ich selbst habe die Kunst erst angefangen 1945 nach dem Krieg, mit dem Expressionismus, habe Guttenbrunner expressionistisch gemalt (auf seinen Wunsch) ab 25jährig habe aber fast zugleich auch den Surrealismus kennen gelernt = den Automatismus (eine Kunst der Überschwemmung, der Unform, – das war wohl der Gegensatz zu Guttenbrunners Formverlangen und Anlass seiner Abneigung¹⁰⁷

Nach dem Krieg sah ich das erste Mal moderne Kunst und hatte viel nachzuholen, die Entwicklung vollzog sich deshalb sehr schnell, Expressionismus, Surrealismus, dann die Reisen nach Paris. Surrealistenoberhaupt Andre Breton küsste mir die Hand,

- 104 Günter Moschig, *Informel in Österreich. Kunst aus Österreich im internationalen Kontext*, Dissertation, Leopold-Franzens-Universität Innsbruck (Wien: Löcker, 2017), 141-143; Hanns Winter, «Künstler haben das Wort», Sonderabdruck aus «Geistiges Frankreich», *Wochenbericht des franz. Informationsdienstes* Nr. 162 (10.7.1950).
- 105 Winter, «Künstler haben das Wort», 1950.
- 106 Lassnig, «Redemanuskript anlässlich der Preisverleihung des Beckmann-Preises», 2004, A141, Archiv Maria Lassnig Stiftung.
- 107 Lassnig, «Text über Kunst nach 1945», Konvolut A136, Archiv Maria Lassnig Stiftung.

Benjamin Peret schreibt über meine surrealen Zeichnungen. Aber das war schon mehr Automatismus als Surrealismus und der mündete notwendig in das Informelle, die Auflösung der Form.¹⁰⁸

Auffällig in Lassnigs Beschreibungen dieser Zeit ist die immer wieder auftauchende Begrifflichkeit der Befreiung und Freiheit («Ich war durch den surrealen Automatismus eigentlich schon auf dem Weg der Befreiung unterwegs gewesen [...] Ich wollte möglichst frei sein»)¹⁰⁹ Darin klingt parallel zu ihrer Energie und Unbefangenheit als junge Künstlerin und dem Wunsch, Neues auszuprobieren, angesichts der Nachkriegswirklichkeit gewiss auch ein dringliches politisches Bedürfnis mit. Es überrascht kaum, dass für dieses Freiheitsbedürfnis der Surrealismus eintreten sollte, jene revolutionäre Freiheitsbewegung der Kunst, in deren Gründungsmanifest André Breton 1924 schon in einem der ersten Absätze die Freiheit des Geistes hochhält. Wie Kim Grant in ihrer Studie zum Surrealismus in der Bildenden Kunst anhand einer genauen Lektüre der zeitgenössischen Kunstkritik nachzeichnet, hatte der Surrealismus in Frankreich diesen Kampf um Poesie, Freiheit und Phantasie bereits in den späten 1930er-Jahren ausgefochten.¹¹⁰ Doch im österreichischen postfaschistischen Kontext erhielt seine Programmatik, wie in Lassnigs Rezeption ersichtlich wird, nochmals eine neue, ganz eigene Bedeutung.

Ende 1940er-Jahre entstanden die bekannteren Zeichnungen von Lassnigs surrealistischer Phase, so das *Sex-Selbstporträt* (1949) und das *Selbstporträt, als Zitrone* (1949) (Abb. 18/S.78). Auf diesen Zeichnungen mischen sich Alltagsobjekte, Gliedmassen und Geschlechtsteile zu einem zeichnerischen Amalgam unterschiedlichster Oberflächen: Holzmaserung, Korbgeflecht, gespannte Fäden, plastisch gezeichnete Augen, Krallen, Beine, die das Blatt durchstossen, oder weibliche Körper und Gliedmassen, die flach gefaltet sind. Diese Zeichnungen, die Lassnig seinerzeit als «Introspektive Erlebnisse» verstand und betitelte, wurden von ihr nachträglich als «body-awareness» bezeichnet.¹¹¹

Kolorismus. Im Klagenfurter Atelier am Heiligen Geistplatz tat ich dann den nächsten Schritt zum Surrealismus, es war ein jäher, geprägt von meinem jugendlichen Mut mich einfach zu verändern, auszuprobieren. Es entstand dann auch

108 Lassnig, «Notizbuch», A60.

109 Maria Lassnig, «Alles ging so schnell vor sich. Aus einem Gespräch von 1970 mit Maria Lassnig», in *Anfänge des Informel in Österreich 1949–1954*. Maria Lassnig, Oswald Oberhuber, Arnulf Rainer, hrsg. von Otto Breicha, Ausst.-Kat. Salzburg, Salzburger Landessammlungen Rupertinum; Graz, Kulturhaus der Stadt Graz, 1997, 25–26, 25.

110 Kim Grant, *Surrealism and the Visual Arts. Theory and Reception* (Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2005), 2.

111 Lassnig in Koschatzky, *Maria Lassnig*, 1977.

kein damals üblicher Surrealismus, sondern vegetative Formen die sich automatisch nebeneinander auffädelten und fast zugleich auch die ersten Körperbewusstseinszeichnungen, getauft «Introspektive Erlebnisse».¹¹²

Diese Zeit der Suche und Experimente ist geprägt von Lassnigs Neugierde bezüglich einer Verwandlung der Dinge und Formen, die sie in ihren Arbeiten ineinander übergehen und vegetativ weiterwachsen lässt: «1949 war eine abenteuerliche Zeit in meiner Malerei, reich an Versuchen, Abweichungen, Erfahrungen, notwendig, um später sicher zu sein, was man wirklich gefunden hat.»¹¹³ In einem dem Surrealismus gewidmeten Sonderabdruck des Wochenberichts des französischen Informationsdienstes *Geistiges Frankreich*, der in Maria Lassnigs Archiv zu finden ist, beschreibt Hanns Winter den Surrealismus als geprägt von einem steten Wandel, wie er auch in Lassnigs Einschätzung dieser Phase als wichtige Zeit der Veränderung und des offenen Experimentierens anklingt:

Im Surrealismus sind Wesen wie Dinge verblüffend frei. Sie können sich beliebig verändern, wandeln, zu Teilen oder ganz vertauschen, sie können schwinden und sich aus dem Staub machen [...].¹¹⁴

Die Kombination disparater Elemente, die in einer offenen, un abgeschlossenen Reihung zueinander in Beziehung treten, sieht auch Lassnig als konstitutiv für den Surrealismus an. Dass sie sich auf ganz unterschiedliche Weise «nebeneinander auffädelten», beschreibt Lassnig stichwortartig in einer Notiz zu Max Ernst und dem Surrealismus:

Surrealistische Richtung: Stereothypien [sic!],
Reihung, Alliterationen, Klangassoziationen,
Monotonie Abschlusslosigkeit¹¹⁵

Sexy Interieur mit menschlichem Stuhl (Abb.19 / S.91) ist mit dem Entstehungsjahr 1947 eine der ganz frühen surrealistischen Zeichnungen Lassnigs und verweist motivisch bereits auf ihre Auseinandersetzung mit der künstlerischen Arbeit als solcher. Bei diesem «sexy Interieur» kann nicht von einem kohärenten Raum gesprochen werden. Die räumliche Gestaltung ist additiv, verschachtelt, der Eindruck eines Raumes entsteht allein durch das herumstehende Mobiliar und Mauerwerk, der Raum selbst wird

112 Lassnig, «Notizbuch», A60.

113 Lassnig (1975) in Breicha, *Der Art Club in Österreich*, 1981, 116–117.

114 Winter, «Künstler haben das Wort», 1985.

115 Lassnig, «Notizbuch», 1947–1950, A5, Archiv Maria Lassnig Stiftung, vmtl. Mai 1950.

von keinen äusseren Grenzen definiert, allenfalls vom Blattrand. Zentrale Figur in diesem Arrangement ist, neben dem titelgebenden Stuhl mit menschlichen Beinen und Armen, eine Form, die aus menschlichen Körperteilen, Händen, Beinen und Füßen, einem Bauch-Bauchnabel-Gesäss und einer aufrechten Kopf-Vulva, besteht. Die Körperteile sind jedoch in einer solchen Art verschachtelt, dass auch hier kein vollständiger, einheitlicher Körpereindruck entstehen kann. Die ungelenk und überdimensional gross gezeichneten Finger einer rechten Hand halten einen dunklen Stachel, halb ausstrahlt, ein angedeutetes Zeicheninstrument, wohl eine Zeichenkohle, die in Richtung der Vulva zeigt, jedoch auf die weisse Fläche des Tisches ausgerichtet ist. Obwohl diese rechte Hand aus dem Körper hervorwächst, deutet die starke Verschattung darauf hin, dass die Hand flach auf der Tischfläche liegt und – von der Deckenlampe beleuchtet – zum Zeichnen ansetzt. Die nach hinten fliehenden Linien bilden hierfür ein sich in die Tiefe erstreckendes Zeichenblatt. Formal ist diese Zeichnung offen, sie bildet kein abgeschlossenes Ganzes; Die räumlichen Elemente, Gegenstände und körperlichen Fragmente könnten an den offenen Rändern weiterwachsen, auch wenn die Darstellung in ihrer Kleinteiligkeit zugleich eine gewisse Fülle und Dichte vermittelt.

In einer weiteren, etwas später entstandenen Gruppe von Zeichnungen steigert Lassnig die Fülle und das offene Nebeneinander der Bildelemente zu einem überbordenden Gewimmel, in dem die Formen miteinander verschmelzen, sich verschlingen, aneinanderwachsen oder das Blatt beinahe ornamental bis an den Rand füllen. Besonders deutlich zeigt sich dies in den Blättern der (unrealisierten) Mappe *Garten der Leidenschaften* von 1950, für die Benjamin Péret den Begleittext schrieb (Abb. 20 / S. 91). Pérets Wortfluss gelingt es, Naturvokabular und die Beschreibung anthropomorpher Formen ineinander übergehen zu lassen, und es findet sogar die «alte Mauer» Erwähnung, Leonardo da Vincis Bild der künstlerischen Inspiration, an das der Surrealismus anknüpfte:

Dass sich der Staub, von seinem Sonnenstrahl
gescheut, wie toll gebärdet, dann seine
Fledermaus-Schwinge wieder in die Mulden einer
alten Mauer faltet, hier eine Nase vorwölbt,
dort ein Augenloch vertieft – nichts ist natür-
licher, sehen doch die Höhlen mit den aus-
gespannten Schatten Moos und Frauenhaar herbei,
die ihnen eine Seele schenken.¹¹⁶

Parallel zu dieser in Auseinandersetzung mit dem Surrealismus herausgebildeten Typologie ineinander gewachsener Formen, Körper und Gegenstände entwickelt Maria Lassnig eine eigenständige Vorstellung des künstlerischen Schaffens. Sie ist geprägt von den Begriffen, Prinzipien und Verfahren des Surrealismus, durch die unbewusste Gedankengänge und ungebremste Imagination freigesetzt werden sollen. Der schöpferische Prozess basiert für Lassnig auf der Kombination von einem reichen Innenleben – in ihren Worten «Innenschau» – und einem raschen, automatischen Zeichnen. Es komme zu einem «Dahinschreiben von Formen, abgelöst von jeder Referenz zur Natur».¹¹⁷ Dabei brauche es allerdings, so Lassnig, eine «besondere Fähigkeit, die ungeformte <unvorstellbare> Fülle der umgebenden Welt zu geprägten bildhaften Vorstellungen zu verfestigen»¹¹⁸ und andere Wahrnehmungen und Vorstellungen «in einem geistigen Vorgang [zu] verdichte[n]».¹¹⁹

Um die Fülle und Dichte des Innenlebens auszudrücken, aus denen ein künstlerischer Prozess hervorgeht, verwendet Lassnig auch die Metapher des «Löschpapiers», das Eindrücke und Berührungen aufsaugt, bis sich nach einigen «untätige[n] Stunden» ein «Funke» entzündet:

Gedankengänge. Gedankenimpressionismus. Wie ein
Löschpapier Gedanken und Menschen aufsaugen.
- Man muss Talent und Energie haben sich untätige
Stunden zu verschaffen, - die Muse, der Funke
kommt dann bald aus der Asche geflogen.^{1 2 0}

Trotz des eigenwilligen Begriffs des «Gedankenimpressionismus» – wohl als Einprägung (*imprimere*) einer unzensierten Gedankenaktivität zu verstehen – entspricht Maria Lassnigs Aussage hier dem, was André Breton 1924 im *Manifeste du Surréalisme* als «psychischen Automatismus» bezeichnet, der durch die Aufhebung von Kontrollmechanismen und den Rekurs auf Unbewusstes funktioniert.¹²¹ Aber auch eine Passage aus Bretons später, 1932 erschienenen *Les vases communicants* klingt an, wo er beschreibt, die Pflicht des Dichters sei es, auf die «völlige, die systematische Entfesselung der eigenen Sinne hinzuarbeiten».¹²² Dass Lassnig diese Texte kannte, wird

- 117 Lassnig (1975) in Breicha, *Der Art Club in Österreich*, 1981, 116–117.
 118 Lassnig, «Notizbuch», 1941–1943, A3, Archiv Maria Lassnig Stiftung, vmtl. März 1943.
 119 Ebd.
 120 Lassnig, «Notizbuch», 1947–1950, A5, vmtl. April 1949.
 121 Wie Sibylle Ebert-Schifferer betont, kann die Vorstellung der aus Chaos und Zufall generierten Inspirationsmomente durchaus auch historisch zurückverfolgt werden. So schlägt Leonardo da Vinci in seinem *Trattato* die Kreativität aus dem Chaos vor: «perché nelle cose confuse l'ingegno si desta a nuove invenzioni», zit. nach Sibylle Ebert-Schifferer, «Zwischen Tabula rasa und Normerwartung – Kreativität in der Kunst am historischen Beispiel der Malerei», in *Kreativität ohne Fesseln. Über das Neue in Wissenschaft, Wirtschaft und Kultur*, hrsg. von Gerhart von Graevenitz, Konstanzer Wissenschaftsforum (Konstanz: UVK, 2008), 105–149, 117.
 122 André Breton, *Die kommunizierenden Röhren*, übers. von Elisabeth Lenk und Fritz Meyer (München: Rogner und Bernhard, 1973), 7.

nicht nur inhaltlich deutlich, sondern lässt sich auch durch Exzerpte von ihr sowie die entsprechenden Publikationen und Textsammlungen in ihrem Nachlass belegen, bis hin zum Verweis auf Bretons *Les vases communicants* für ein Blatt aus dem Jahr 1967: *Introspektion oder die kommunizierenden Gefäße*.¹²³ Gottfried Boehm warnt zwar davor, den Einfluss direkt auf einzelne Texte zurückführen zu wollen. Er sieht Maria Lassnigs Surrealismusrezeption «nicht als eine stilistische Attitüde» an, sondern erkennt eine Affinität der Grundhaltungen, die in der Abkehr von der Vernunft und dem Misstrauen gegenüber der sichtbaren Welt zugunsten neu entdeckter unbewusster Bereiche wie Traum, Erinnerung und Phantasie liegt.¹²⁴ Tatsächlich geht der Einfluss des Surrealismus auf Lassnig sogar noch weiter.

Zunächst einmal kann Lassnig anhand des Surrealismus ein eigenständiges und für ihr weiteres Kunstschaffen wichtiges Prinzip der Bildfindung und des gedanklichen wie kompositorischen Entstehungsprozesses ihrer Arbeiten formulieren, für welches das erwähnte Bild des «Löschpapiers» steht. An den Anfang stellt sie damit eine komplett offene, ungefilterte und hierarchiefreie Absorption innerer Eindrücke, in der bewusste und unbewusste Erlebnisse, äussere Wahrnehmungen, Gedanken der Zeit, künstlerische und literarische Einflüsse zusammenkommen und eine «Kunst der Überschwemmung, der Unform»¹²⁵, entstehen lassen. In dieser Hinsicht bedeutete der Surrealismus für Lassnig in der Tat eine unglaubliche Befreiung, da er ihr erlaubte, jedwede Eindrücke und Kunstströmungen «aufzusaugen», Vorbilder zuzulassen und Techniken auszuprobieren. Das Löschpapier greift also nicht nur als Bild, um den Prozess der jeweiligen individuellen Bildfindung und -entstehung zu beschreiben, sondern es steht auch für Lassnigs künstlerische Entwicklung in dieser Zeit, in der sie diverseste Anregungen und Stilrichtungen aufzog und miteinander in Beziehung setzte.

In seiner eigentlichen Funktion saugt das Löschpapier einen Überfluss an Tinte auf und verhindert so deren Zerfliessen oder das Durchnässen des Papiers, es absorbiert mithin Fehler, das Ungeschick oder Ungewollte des Schreibenden. Im Löschpapier ist der exakte Abdruck des Geschriebenen aufbewahrt, jedoch spiegelverkehrt. Dabei kommen auf ihm die Spuren unterschiedlichster Quellen nach dem Zufallsprinzip neben- und übereinander zu stehen, sie überlagern und vermischen sich. Man kann beim Löschpapier auch an andere surrealistische Techniken des Abdrucks, Durchpausens und Abklatschs denken, etwa an die *Frottage*, dabei werden die unter dem Blatt liegenden Texturen durch Schraffurzeichnungen hervorgeholt, oder der *Décalcomanie*, für die eingefärbte Glasplatten auf einem Blatt abgeklatscht werden. Auch Lassnig hat 1951 bis 1952 eine kleine Reihe von Monotypien

123 Der Begriff der «kommunizierenden Gefäße» taucht auch noch an einer anderen Stelle in den Notizen auf: Lassnig, «Notizbuch», 1980–1983, A17, Archiv Maria Lassnig Stiftung.

124 Boehm, «Leib und Leben. Die Bilder der Maria Lassnig», 2022, 17.

125 Lassnig, «Text über Kunst nach 1945», A136.

im Abklatschverfahren hergestellt. Bezeichnenderweise exzerpiert (und übersetzt) Lassnig einen Text Bretons, der 1939 in der Zeitschrift *Minotaure* erschienen ist¹²⁶ und in dem der Autor das von Oscar Domínguez für den Surrealismus wiederentdeckte Farbabklatsch-Verfahren der *Décalcomanie* mit der Bewegung des Fensterscheibenputzens vergleicht – und darin eine interessante «Rückkehr des Automatismus» erkennt:

Breton. Die nächsten Tendenzen der surrealist.
Malerei.

Bemerkenswerte Rückkehr zum Automatismus.

Erstens, Eine Bewegung des Armes so wenig dirigiert
u. so rapid, wie die eines Arbeiters der die
Fensterscheiben putzt, diese Scheibe unterschreibt,
u. dazu kommt auf seiner Leinwand neue Räume
zu definieren, der nur die Mühe gehabt hat zu
umzingeln u. anzufachen um uns an den Ort der reinen
Faszination zu bringen (de la fascination pure),
wo wir uns seit der Kindheit nicht wiedergefunden
haben als wir in den Büchern die Bilder von der
Farbe der Malerei betrachtet [sic!].¹²⁷

Das herkömmliche Verfahren der Monotypie, auf eine Scheibe gezeichnet und dann auf Papier abgedruckt, kommt dem von Breton beschriebenen Vorgang sogar noch näher als die *Décalcomanie*, bei der eine Farbbapplikation von Papier auf Papier abgeklatscht wird. Das von Breton geschilderte Bemühen, auf der Leinwand einen Raum zu «umzingeln», um dadurch an einen Ort der «reinen Faszination» vorzudringen, hat, wie das Exzerpt zeigt, bei Lassnig besonderen Anklang gefunden. Die kreisenden Armbewegungen des Fensterputzens, der Anspruch einer gestalterischen Neuerung und die Referenz auf das Befinden des Künstlers passen als Beschreibung auch auf die von Lassnig ausgeführten kreisenden Bewegungen und die Gestaltung ihrer amorphen, informellen Zeichnungen samt der parallel dazu entstehenden Texte.

Die Entdeckung des Automatismus ist wohl die zweite folgenreiche Neuerung, die der Surrealismus Lassnig ermöglichte. Sie setzt den Surrealismus sogar gleich mit dem Automatismus («das Endergebnis des Surrealismus war der Automatismus»¹²⁸ und «den Surrealismus kennen gelernt = den Automatismus»¹²⁹, siehe weiter oben und unten die gesamten Zitate). Ihr zufolge ist diese durch den Surrealismus ermöglichte Erfahrung (also das «Aufsaugen» dieses Vorgehens auf ihrem Löschpapier) wichtiger als die

- 126 André Breton, «Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste», *Minotaure*, Nr. 12–13 (Mai 1939).
127 André Breton, zit. und übers. nach Maria Lassnig, «Zitate von Louis Aragon und André Breton», Konvolut K3.1d, Archiv Maria Lassnig Stiftung.
128 Lassnig, «Vortrag für Kassel», Januar 1983, A134.
129 Lassnig, «Text über Kunst nach 1945», A136.

daraus entstandenen Werke. Das Informel stellt sich retrospektiv als notwendige Konsequenz dieser Entwicklung dar: Als «Auflösung der Form» mündet der Surrealismus für Lassnig zwangsläufig ins Informel.¹³⁰

Dass Lassnig den Surrealismus mit dem Automatismus gleichsetzt, hängt auch mit dem Zeitpunkt ihrer Surrealismusrezeption zusammen. Wie Kim Grant in ihrem Buch zur Theorie und Rezeption des Surrealismus in der bildenden Kunst zeigt, wurde der Automatismus einerseits als eine der grossen methodischen Errungenschaften gefeiert und war ausschlaggebend für die Entwicklung der amerikanischen Nachkriegskunst, blieb aber andererseits als Technik innerhalb der Bewegung umstritten. Insbesondere wurde der Automatismus ab den späten 1930er-Jahren von einer jüngeren und konservativeren Generation, den Neo-Fauves, usurpiert, die eine technische, künstlerisch ausgeklügelte Ausführung des Automatismus für sich beanspruchten. Damit verlor der Automatismus genau das, was der Surrealismus mit dieser Technik hatte erreichen wollen – nämlich jegliche bewusste Kontrolle und stilistische wie technische Eingriffe zu vermeiden. Diese Entwicklung führte zwar zu einer Popularisierung des Surrealismus, der zu *der* dominierenden Kunstform der Zwischenkriegszeit wurde, liess aber zugleich eine gewisse Skepsis gegenüber dem ehemals radikalen künstlerischen Vorgehen des Automatismus aufkommen. Zumindest bei den Surrealisten selbst stellte sich sogar eine Desillusionierung ein, vor allem bei Breton, der erst mit dem Aufkommen der *Décalcomanie* im Automatismus wieder ein Potenzial erkannte.¹³¹ Wenn der Automatismus auch im Selbstverständnis der Surrealisten und der öffentlichen Rezeption an revolutionärem Potenzial eingebüsst haben mag, ermöglichte seine Entdeckung Lassnig und Rainer kurz nach dem Krieg doch eine Erfahrung von ungebrochener Radikalität.

Gemeinsam mit Arnulf Rainer setzt sich Maria Lassnig Ende der 1940er-Jahre intensiv mit bildgenerierenden Techniken nach der Art des Automatismus auseinander, die das Künstlerpaar parallel, gemeinsam und durchaus auch in Konkurrenz zueinander entwickelt.¹³² Bezeichnenderweise finden diese Experimente Lassnigs mit wenigen Ausnahmen (*Surreale Figuren*, 1949, *Surreale Figur / Die Taube in der Hand*, 1949–1951) ausschliesslich auf Papier statt – oftmals auf Transparentpapier, das Arnulf Rainer aus der Baufachschule mitbringt, die er zu der Zeit besucht.¹³³

meine surrealistische Periode, diese war als
Erfahrung wichtig, die Werke weniger, - mein Sur-

130 Lassnig, «Notizbuch», A60.

131 Grant, *Surrealism and the Visual Arts. Theory and Reception*, 2005, vgl. besonders Kapitel 12, «Appropriating Automatism», 211–237, zur *Décalcomanie* vgl. 350–351.

132 Lassnig erinnert sich 1975: «Als ich die surrealen Zeichnungen in Wiens Cosmos Galerie und im Art Club-Keller zeigte, wurde ich sofort wegen der Ähnlichkeit der Technik und Art als Rainerplagiat abgetan und verachtet.» in Breicha, *Der Art Club in Österreich*, 1981, 116–117.

133 Ebd.

realismus, war weniger Realismus, auch nicht so Sur - aber das Endergebnis des Surrealismus war der Automatismus - also das lockere Vorsichhinzeichnen, man beginnt irgendwo, und lässt die Hand quasi automatisch zeichnen, ohne dass der Intellekt sie führt, was herauskommt ist meist überraschend, denn das Unbewusste infiltriert sich und legt sich blos -

Das war eine Befreiung von dem Gegenständlichen und Beabsichtigten ich glaube der Surrealismus ist als Befreiung überhaupt die Mutter der modernen Kunst - Er sagte auch damals in den 20er Jahren schon, jeder ist ein Künstler und die Revolution ist permanent.

Von dem Automatistischen Surrealismus zum Informel war es nur ein Schritt weiter. André Breton, der Vater des Sur. Hat dann auch alle nachkommenden Ismen und ihre wichtigsten Künstler zu Surrealisten erklärt.¹³⁴

Lassnigs Beschreibung des automatischen Vorgehens als freies, lockeres Zeichnen ohne Kontrolle durch den «Intellekt» und mit überraschenden Resultaten sowie der Möglichkeit eines Zugangs zum Unbewussten schliesst an die surrealistischen Definitionen der Techniken des Automatismus an, die von Breton anfänglich vor allem für das Schreiben gedacht waren (*écriture automatique*) und erst später auf die visuellen Künste ausgeweitet wurden.¹³⁵

In der zitierten Passage hebt Lassnig die tiefgreifende Erfahrung hervor, die ihr der Surrealismus ermöglichte, und grenzt sich sogleich davon ab, indem sie den für sie allein wichtigen Anteil herausstreicht und betont, ihre Werke selbst seien weder «Realismus» noch «Sur» gewesen. Man darf dies vielleicht so verstehen, dass sie einerseits die mimetischen, an erkennbaren Formen und Körpern orientierten «realistischen» Darstellungsformen verwirft, die für einen Zweig der surrealistischen Malerei grundlegend waren, da für Lassnig der Surrealismus die «Auflösung der Form» und damit Abstraktion bedeutet. Andererseits distanziert sie sich auch vom Präfix «Sur», in dem die Dimension des Überrealen, Phantastischen, Träumerischen, aus einem assoziativ-unbewussten Innenleben Geschöpften mitschwingt. Noch deutlicher wird die damit vorgenommene Positionierung der Künstlerin vielleicht in dem Text «Keine Verteidigung», den sie 1951 für die mit Arnulf Rainer organisierte Gruppenausstellung *Unfigurative Malerei* im Künstlerhaus Klagenfurt schrieb. Dort argumentiert sie, dass die abstrak-

te Malerei keine formale Spielerei oder «l'art pour l'art» sei, sondern als Konzentrations- und Ausdrucksnotwendigkeit in der «tiefsten Beziehung zur Realität» stehe. In der abschliessenden Passage proklamiert Lassnig dann nochmals die Forderung nach «Freiheit», um am Ende das materielle Dispositiv und den «Widerstand der Materie» als Faktor des künstlerischen Ausdrucks zu beschreiben:

Der Widerstand der Materie, die eine mediale Rolle spielt, gibt, verbunden mit der Heftigkeit der Versenkung, die sichersten und einzigen Direktiven für die Inspiration des Künstlers.¹³⁶

Damit ist zugleich ausgedrückt, wie Lassnig das Informel in direktester Konsequenz und gleichzeitiger Abgrenzung für sich konzeptualisiert. Wenn der Automatismus als unmittelbare Konzentration auf einen Moment im Kontakt mit dem Material ihr neues künstlerisches Vorgehen ist, wird damit notwendigerweise das dichte, referenzreiche Kombinieren von bewussten und unbewussten Einflüssen verdrängt, für das das Präfix «Sur» oder auch das Bild des Löschpapiers stehen kann.

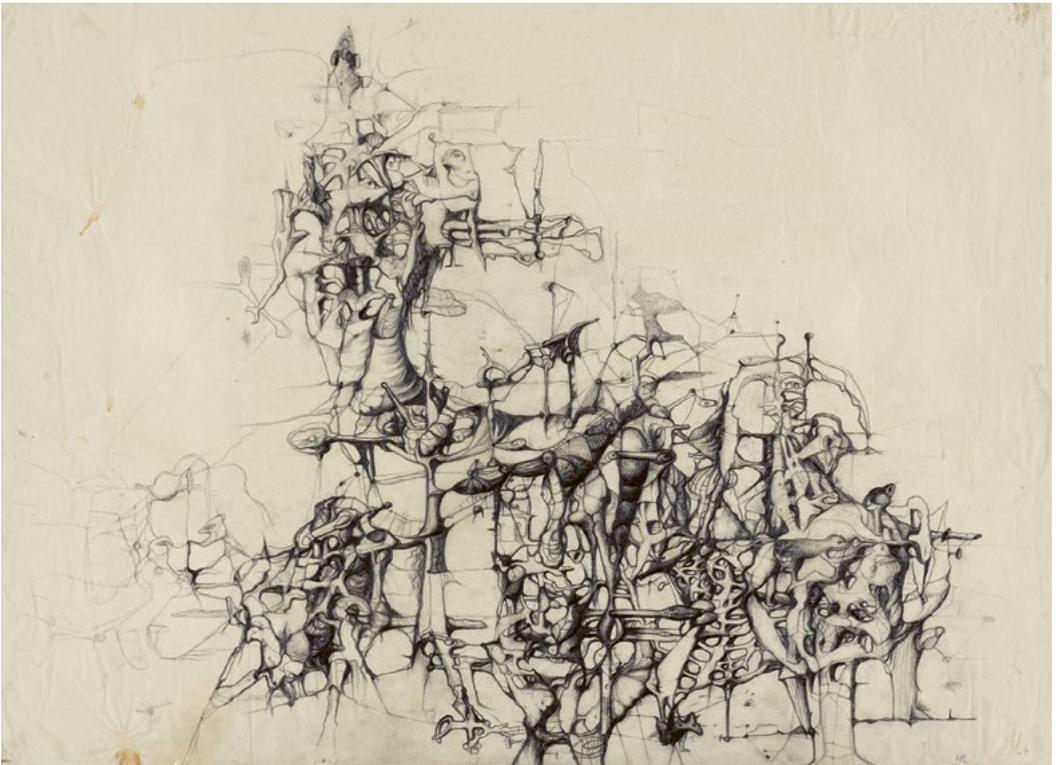
Lassnig zieht aus ihren Erfahrungen mit dem Surrealismus und Automatismus eine weitreichende konzeptuelle Konsequenz: Während die Ausgangsbasis ihrer *künstlerischen Arbeit* anfänglich die Fülle bereits vorhandener Eindrücke und Erfahrungen war, wie sie in der Vorstellung eines von Flecken und Spuren, von unkontrolliert übernommenen Einflüssen überfüllten Löschpapiers zum Ausdruck kam, setzt sie – so zumindest die methodische Reflexion – den Ursprung des künstlerischen Prozesses später voraussetzungslos und jeweils neu an: auf einem frischen, weissen, unberührten Blatt. In der Phase des Informel wird die Vorstellung einer *tabula rasa* für Lassnig zum schöpferischen Nullpunkt der Kunst und zur Grundlage, auf der sich ihre künstlerische Tätigkeit frei entfalten kann.

Abb. 19

Maria Lassnig, *Sexy Interieur mit menschlichem Stuhl*, 1947,
Bleistift auf Papier, 31.5 × 46 cm, Maria Lassnig Stiftung.

Abb. 20

Maria Lassnig, *Der Kopf von Cervantes* (aus der Mappe *Garten der Leidenschaften*), ca. 1950, Bleistift auf Transparentpapier,
59.8 × 83 cm, Maria Lassnig Stiftung.



Tabula rasa oder: «Ich habe keine Phantasie!»

Das Bild des Neuanfangs, des Aufräumens, der *tabula rasa* ist für das Narrativ des Informel als einer genuinen Nachkriegsbewegung zentral. Wenn Maria Lassnig ihre Entwicklung Ende der 1940er-Jahre als «Vordringen vom Surrealismus zu[m] Automatismus, dem Verwerfen von allem bereits Gesehenem»¹³⁷ beschreibt, öffnet sie sich damit den Prinzipien des Informel. Der Übergang zum Surrealismus und unmittelbar daran anschließend zum Informel, bei Lassnig ausgelöst durch ihre Reisen nach Paris 1951 und 1952 und die dort gesehenen Ausstellungen, insbesondere *Véhérences Confrontées* in der Galerie Nina Dausset mit Werken auch der US-amerikanischen Avantgarde, wird oft als Einschnitt in ihrem künstlerischen Schaffen gesehen, als Moment, in dem eine eigenständige Praxis einsetzte und sie sich endgültig von den akademischen Einflüssen und dem österreichischen Kolorismus befreite.¹³⁸ Bei ihrer Begegnung mit und der Verarbeitung des Surrealismus und des dicht darauf folgenden Informel, den Maria Lassnig, wie dargestellt, als notwendige Konsequenz des Surrealismus betrachtete, entwickelte sie nebst einer neuen Ästhetik auch eine methodische und konzeptionelle Reformulierung ihrer künstlerischen Normen und Vorstellungsweisen. Der in diesem Zusammenhang auch von Lassnig verwendete Topos der *tabula rasa* war bei den frühen Protagonisten des Informel in Österreich Programm. Er entsprach, zur Zeit der politischen Stunde Null, dem Neuanfang nach 1945 und spiegelte sich in den radikalen und pathetischen Gesten und Aussagen der Künstlerinnen und Künstler. Oswald Oberhuber etwa zerstörte alle seine bisherigen Bilder, als er mit dem Informel begann:

137
138

Lassnig (1975) in Breicha, *Der Art Club in Österreich*, 1981, 116–117.
Jacqueline Feldmann, *Maria Lassnig (1919–2014) et Paris. Vers une singularité artistique*, Mémoire de recherche. École du Louvre, Paris, unveröffentlicht, 2016.

Es war damals ungeheuer wichtig, Bilder zu zerstören, notwendig, um gewisse Reststände, die in die Malerei hineingekommen waren, wegzubringen und das Bild wieder reiner zu machen. [...] Man hat beim Malen und Zeichnen [...] nicht an die Form gedacht. Man hatte zuvor viel und jahrelang über die Form geredet, und endlich hatte man sie vergessen.¹³⁹

Arnulf Rainers spontane Publikumsbeschimpfung aus Enttäuschung über die konservative Haltung der Ansprache von Ernst Fuchs 1951 im Institut für Kunst und Wissenschaft zur Eröffnung der Ausstellung der Hundsguppe (eine Künstlergruppe, zu der nebst Maria Lassnig und Arnulf Rainer unter anderem Arik Brauer, Ernst Fuchs, Wolfgang Kudrnofsky und Daniela Rustin gehörten) ist ebenfalls eine Abrechnung mit dem Bestehenden. Und auch seine Blindmalereien und Übermalungen sind Gesten der Auslöschung des Dagewesenen – in Rainers eigenen Worten: «Zu zerstören die Götzen der Jahrtausende, ein Weg der unermüdlichen Befreiung von einer Tradition des Verfalls [...]»¹⁴⁰

Auch bei Maria Lassnig leert sich der Bildträger um 1950 drastisch. Von den wuchernden, ausfransenden, mit Körpern und Gegenständen angefüllten Kompositionen bleibt kaum mehr etwas übrig: Ihre Bilder sind nun wenige malerische oder zeichnerische Gesten, formatfüllend auf meist weissen Grund gesetzt – ein Verfahren, das Maria Lassnig als Suche nach der «grossen Form»¹⁴¹ beschreibt. Mit diesen ruhigen, meist geschlossenen Formen grenzt sich Lassnig von der Dynamik ihrer Kollegen ab, wie sie bald auch explizit klarstellt: «Aber am Anfang waren die Informellen keine Körperkünstler, sie waren einfach Zerstörer.»¹⁴² Anders als ihre Malerkollegen betont Maria Lassnig die reflexiven und vor-zeichnerischen Momente, die dem Akt des Malens oder Zeichnens jeweils vorausgehen. Gerade das Gegenteil also von dem raschen, impulsiven, gestischen Werkprozess, für den das Informel oder auch der abstrakte Expressionismus bekannt sind.¹⁴³

139 Otto Breicha und Oswald Oberhuber, «Aus einem Interview mit Oswald Oberhuber», in *Anfänge des Informel in Österreich 1949–1953. Maria Lassnig, Oswald Oberhuber, Arnulf Rainer*, hrsg. von Otto Breicha, Ausst.-Kat. Graz, Kulturhaus der Stadt; Klagenfurt, Galerie des Stadthauses, 1975, 27–28.

140 Arnulf Rainer, «Malerei, um die Malerei zu verlassen», in *Anfänge des Informel in Österreich 1949–1953. Maria Lassnig, Oswald Oberhuber, Arnulf Rainer*, hrsg. von Otto Breicha, Ausst.-Kat. Graz, Kulturhaus der Stadt; Klagenfurt, Galerie des Stadthauses, 1975, 34.

141 Maria Lassnig in *Maria Lassnig*, Ausst.-Kat. Wien, Artclubgalerie, 1952.

142 Lassnig, «Antworten auf einen unbekanntenen Fragenkatalog», A108, Archiv Maria Lassnig Stiftung.

143 Ohne eine direkte historische Verbindungslinie ziehen zu wollen, ist dennoch aufschlussreich, dass Sibylle Ebert-Schifferer bei Jackson Pollock einen ähnlichen Übergang vom Surrealismus zum Informel feststellt, wenn sie betont, dass Pollock «die meiste Zeit seines kurzen Lebens daran [arbeitete], einen Bildervorrat im Kopf anzulegen» und sich alle möglichen Tendenzen der Kunst anzueignen (Rubens, Tintoretto, Picasso, Muralisten, Psychoanalyse), um erst danach zum informellen Action-

Mit Begriffen wie «statische Meditation» oder «Introspektion» beschreibt sie ihre künstlerische Methode der Bildfindung auf Grundlage körperlicher Selbstbeobachtung, bei der sie langsam von ihrem eigenen Standpunkt als Zentrum ausgehe:

Die «Statischen Meditationen» waren Anti-Geschwindigkeitsbilder, (als Gegensatz zum gängigen schnell-heftigen Tachismus): ich sass quasi als Ruhepunkt in der Mitte [...] und ging mit dem Pinsel, soweit die Hand reichte, an den Rand meiner selbst rund um. [...] quasi an meiner Grenze entlang [...], dass die runden Formen den Körper als etwas möglichst Eingeschlossenes [...] zeigen.¹⁴⁴

zum Unterschied zu Jackson Pollock, Wols oder Jean-Paul Riopelle (in Frankreich), die von der heftigen Bewegung zu einer Statik kamen, also zu einer meditativen Langsamkeit mit Hilfe einer Realität, nämlich den Empfindungen des eigenen Körpers, die ich immer langsamer umkreiste. Ich bin sozusagen an den Grenzen des Körperlichen entlanggegangen, immer wieder auslöschend, immer wieder von Neuem beginnend, wobei ich an die Grenzen des Bildrandes anstiess, und meist den Schluss mit einem, den einzigen heftigen Strich legte, den Schlussstrich. Diese Vorgehensweise habe ich bis jetzt im Grunde [...] beibehalten. Die Ruhe des Körpers [...], die Spannung, in der jeglicher Körper eingebaut ist, und vor allem der Wechsel der Spannungen von Moment zu Moment, bilden dann eine Form und vielleicht eine Tiefe, weil die Formen ja nicht vollständig verschwinden, wenn ich sie nacheinander, unzufrieden mit ihnen, auslösche (womöglich weiss übermale)¹⁴⁵

Painting zu kommen, «das die leere Leinwand nicht mehr als Projektionsfläche, sondern als Aktionsraum begreift». Ebert-Schifferer, «Zwischen Tabula rasa und Normerwartung – Kreativität in der Kunst am historischen Beispiel der Malerei», 145. Es ist verlockend, Maria Lassnigs Entwicklung in Analogie zu der Pollock'schen zu sehen – ein Vergleich, den Lassnig selbst auch zieht, um gleichzeitig die von ihr bevorzugte Langsamkeit als Eigenständigkeitsmerkmal hervorzuheben (vgl. nachfolgendes Zitat Fussnote 145).

144 Barbara Engelbach und Maria Lassnig, «Vorstellungs- und Empfindungsbilder. Auszüge aus Briefen im Kontext der Ausstellungsvorbereitung», in *Maria Lassnig. Körperporträts. Rubenspreis der Stadt Siegen 2002*, hrsg. von Barbara Engelbach, Ausst.-Kat. Siegen, Museum für Gegenwartskunst Siegen, 2002, 24–29, 26.

145 Ebd., 25–26.

Zuerst waren es schüchterne kleine Bleistiftzeichnungen (1949), Selbstportrait auf einem Sessel [...] Es waren also zuerst schüchterne Zeichnungen, die ich immer auslöschte u. wieder zeichnete, genauso ging ich bei den Malereien vor, mit viel Terpentin wurde immer wieder ausgelöscht u. begonnen.¹⁴⁶

Die betonte Langsamkeit, das «schüchterne» Zeichnen und Abtasten möglicher Formen, wie es Lassnig rückblickend schildert, korrespondiert mit der Leere des weissen Blatts, aus dessen Grund in dieser Werkphase amorphe Körpergebilde – Knödel, Kipferl, Amöben – heraustreten. Anders als im Surrealismus, bei dem die Form aus dem Chaos, der «nährenden» Fülle hervorgeht, ist hier die fruchtbare Leere des Blatts der Urgrund, aus dem sich eine Figur herausbildet.

Eine grössere Gruppe von Zeichnungen und Gemälden zellförmiger, präzise auf dem Blatt platzierter Körper weist sichtbare Vorzeichnungen und ausradierte Linien auf. Diese Darstellungen widerspiegeln den oben beschriebenen Arbeitsprozess, der um Körper- und Blattgrenzen kreist, aus Selektion und Reduktion, Übermalen, Auslöschten und Ausradierten besteht. Ein gutes Beispiel ist die Zeichnung *Kipferlform* von 1952/53 (Abb. 21/S. 103), auf der geschwungene Linien eine geschlossene Form bilden. Die suchenden, dicht nebeneinandergesetzten und wieder ausradierten Linien scheinen keinen Anfangs- und Endpunkt zu haben. Vielmehr ist es ein Fliessen, beinahe ein Pulsieren von dichten, dunklen, hellen, breiten und transparenten Stellen. An der Strichführung ist unmittelbar abzulesen, wie sich das Zeichenwerkzeug auf dem Blatt bewegt hat, wie die einzelnen aufeinanderfolgenden Gesten sich auf der fertigen Zeichnung überlagern, an einigen Stellen verschmelzen, an anderen sich wieder aufzulösen scheinen und zerfransen. Keine Linie wiederholt sich und liegt genau auf einer anderen. Jede zeichnerische Geste hat ihre eigene Berechtigung und ihre eigene Stelle auf dem Blatt. Weder wurde in einem singulären Schwung eine klar definierte Form auf das Papier gesetzt, noch ist die Wiederholung übereinandergelegter Schlaufenbündel das Ziel. Die Linie oder vielmehr die Linien verraten Wesentliches über das Vorgehen beim Zeichnen: Es entpuppt sich als eine Kombination unterschiedlicher Stricharten, als eine Sequenz immer wieder neuen Ansetzens, als abtastendes, iteratives, auftragend-auslöschendes Verfahren. Die Zeichnung ist die Summe der Suche nach der adäquaten Positionierung, dem benötigten Druck jeder einzelnen Linie und der Balance zwischen ausradierten und noch sichtbaren, gelöschten Linien. Die geschlossene Kipferlform schliesst einen grossen Bereich des Blatts ein, und doch stösst die Linie an keiner Stelle an den

Blattrand. Wie Lassnig in einer Notiz zu dieser Werkgruppe schreibt, passt sich die Form in die Formatbedingungen des Blatts ein: «Die Gestalt in Beziehung zur Bildfläche.»¹⁴⁷ Lassnig benennt hier das spezifische Verhältnis zwischen dem Blatt beziehungsweise dessen Format und dem Körper, der aus diesem Grund hervortritt und sich zugleich in das Format einpassen muss. Dass es ihr wichtig ist, dieses Verhältnis auszuloten, lässt sich auch dem Kontext der Notiz entnehmen, die sie auf einer Werkliste für eine Ausstellung¹⁴⁸ festgehalten hat (Abb. 22 / S. 104) (Abb. 23 / S. 105). Hier sind ihre Werke nach Stilen geordnet und es finden sich weitere Angaben zu den Werken und deren Hängung. Die Liste ist mit skizzenhaften Werkminiaturen illustriert, darunter klar zu erkennen die *Kipferlform* sowie weitere Arbeiten dieser Werkgruppe: «Einzellige Formen, vegetabile, abgenabelte, angehaltene Formen – siehe Zeichnungen, der grosse Kreis etc.» In diesem «Ersatzkatalog» ordnet Lassnig ihr bisheriges Werk und macht Angaben zu dessen Entwicklung; dabei charakterisiert sie den Übergang von der surrealistischen *écriture automatique* zu einer neuen, bewussten Formfindung, den sie allgemein auch als «Weg zur absoluten Form» bezeichnet, als «Übergang vom psychologischen Schreiben zum unumstösslichen Setzen vielgestaltiger Formen».¹⁴⁹

Parallel zu dem oben am Beispiel der Kipferlform skizzierten Prozess der schrittweisen Genese zellförmiger Körper umkreist Lassnig in ihren Texten dieses neue Vorgehen begrifflich – als Suche nach den Grenzen einer fragilen, unsteten Form: «wie ein Nebelschwaden etwa»,¹⁵⁰ als Verdichtung und Konzentration auf eine «grosse Form», als eine Anstrengung, «aus vielen Tangenten die Resultierende finden».¹⁵¹

Um 1949/50 hält die Künstlerin ihre damalige Vorstellung vom künstlerischen Anfangspunkt, den sie konzeptionell entsprechend des geleerten Bildfelds mit Gefühls- und Gehirnleere in Verbindung bringt, auf einem Notizblatt fest:

Doch die Kunst beginnt bei der Gehirnleere. Auch bei der Gefühlleere. Sie wächst aus der geplatzen Seifenblase, aus dem ausgedörrten Herzen, aus dem spionierenden Kleinhirn [...] ^{1 5 2}

147 Lassnig, «Notizbuch», 1954–1955, A8, Archiv Maria Lassnig Stiftung, Einlageblatt «Ersatzkatalog», ca. 1954/54.

148 Vermutlich entstanden im Kontext der Ausstellung in der Zimmergalerie Franck, Frankfurt am Main, Eröffnung 25.2.1954. Auskunft von Johanna Ortner, Kuratorin der Maria Lassnig Stiftung, E-Mail vom 11.11.2022.

149 Lassnig, «Notizbuch», 1954–1955, A8, Einlageblatt «Ersatzkatalog», ca. 1953/54.

150 Lassnig, «Antworten auf einen unbekanntnen Fragenkatalog», A108.

151 Ebd.

152 Lassnig, «Sich erheben, sich wie einen Ball in die Luft schmeißen! [...]», 1940er-Jahre, Konvolut K3.1b, Archiv Maria Lassnig Stiftung. Wie auf diesem losen Notizblatt zu erkennen ist, wurde die Datierung später mit Kugelschreiber hinzugefügt und ist daher, wie alle nachträglichen Datierungen, möglicherweise unpräzise.

Der schwer zu erreichende Zustand der Leere des «Nichts» beziehungsweise eines Nullpunkts als Ausgangspunkt für Kreativität bleibt für Maria Lassnig über Jahre hinweg und bis weit in das Alter eine massgebliche Voraussetzung ihres künstlerischen Schaffens überhaupt. Im oberen Zitat wird die Leere mit einem Gefühl von Schmerz und Verlust verbunden, während sie in anderen Passagen vielmehr auf eine meditative innere Ruhe und einen Neubeginn zielt:

Illustration, Analogie, Strukturen = oberflächliche Kreativität im Vergleich zu Tiefenkreativität. Tiefenkreativität beginnt bei Zero.¹⁵³

Einführung: Von dem Ausgangspunkt der Realität, den Menschen, der sichtbaren Welt, zum Ausgangspunkt des Nichts, das leere Feld, die Tabula rasa. Der Künstler sucht einen neuen Anfang im Schweigen des Nichts u. der Einsamkeit. Ausgangspunkt ist er selbst. Alles bereits Gesehene, erlernte wird vergessen oder im Moment nicht gebraucht; besser: Die Empfindung mit der wir die Wirklichkeit dargestellt haben, muss sich hier ohne äussere Wirklichkeit verselbständigen, sie wird gleichsam mehr, u. kann sich als Sturzbach auf das Blatt giessen lassen.¹⁵⁴

Wenn die Fülle an äusseren Eindrücken und Einflüssen erst weggewischt werden muss, um zu einem authentischen künstlerischen «Ausgangspunkt» zu kommen, wie Lassnig hier annimmt, dann heisst das für sie als Künstlerin beziehungsweise für die Position von Kunstschaffenden überhaupt, dass es möglich und auch nötig ist, gänzlich ohne «Vorbilder» und externe Einflüsse zu arbeiten.

Das aus dem Informel übernommene Modell der *tabula rasa* erlaubt Lassnig also, sich als eine allein aus sich heraus schaffende Künstlerindividualität zu stilisieren und ihre Soloposition nochmals zu stärken. Paradoxerweise konstruiert Lassnig ihr Alleinstellungsmerkmal gerade nicht entlang der Semantik von Kreativität und Phantasie, sondern in Abgrenzung dazu. So behauptet sie andernorts, an «Bilderlosigkeit» zu leiden, was sie zugleich als zeittypisches Symptom beschreibt – und als Anlass nimmt, sich auf das «Wichtigste» zu konzentrieren:

Jede künstlerische Leistung ist wie ein auf den Maibaumklettern (u. ewig Herunterrutschen müssen). Ich leide an Erlebnislosigkeit, das heisst

an Bilderlosigkeit in der Vorstellung so wie alle meiner Zeit. Trotzdem versuche ich das momentan Wichtigste meiner Gefühlswelt, einen bestimmten Menschen, Landschaft, in die Mitte zu stellen, als Grundriss zu nehmen.¹⁵⁵

Die kunsttheoretisch, philosophisch und wahrnehmungspsychologisch viel diskutierten Konzepte von Phantasie, Kreativität oder profaner: des «Einfalls» werden von Maria Lassnig keineswegs als positive Begriffe aufgefasst. Vielmehr legt sie diese meist negativ aus und hinterfragt ihre Rolle im künstlerischen Prozess kritisch. Phantasie wird sogar als Quelle für einen oberflächlichen, simplen Ideen-Brainstorm abgetan: «Ich male nie «Einfälle»,»¹⁵⁶ Noch weiter geht Lassnig, wenn sie in der Phantasie, dem «Erdachten»¹⁵⁷ ohne Anker in der Realität, und dem «freien Arbeiten» sogar eine Gefahr¹⁵⁸ für die künstlerische Integrität sieht. Mit dieser Auffassung steht sie, bis hin zur moralischen Dimension, ganz in der Tradition des Renaissance-Philosophen Pico della Mirandola, der in der «Kraft der Imagination vor allem ihr moralisches Gefährdungspotenzial» sah.¹⁵⁹ Für Pico della Mirandola ist die Imagination eine Fähigkeit, die sich zwischen die Wahrnehmung und das Denken schiebt und dadurch auch den Irrtum in das Denken einführt, wie er in seinem Traktat *De imaginatione* ausführt.¹⁶⁰ Dies ist genau der Bereich, den Lassnig ausloten will, beziehungsweise die Spannung, die sie selbst verspürt zwischen dem gängigen Verständnis kreativen Schaffens und ihrem Anspruch auf Präzision, die sie im Naturstudium, aber auch in der exakten Beobachtung ihrer Körperempfindungen sucht.

In Lassnigs generellem Skeptizismus gegenüber mentalen Vorgängen, die keine Verankerung in der Realität haben, macht sich auch ihre philoso-

- 155 Lassnig, «Notizbuch», 1956, A9, Archiv Maria Lassnig Stiftung, 18.1.1956.
 156 Lassnig, «Notizbuch», 1982–1994, A22, 6.11.1984.
 157 «Wir gehen hier und jetzt vom Gesehenen aus, nicht vom erdachten (aus dem Grund weil wir noch lernende sind u. die Natur so reich an Farb-Variationen ist, wie es unsere Phantasie nicht ist.» Maria Lassnig, «Text «Überlegungen für den Unterricht», 1980er-Jahre, Konvolut A133, Archiv Maria Lassnig Stiftung.
 158 «Das spontane «freie Arbeiten», an Kompositionen, an arrangieren von Farben und Flächen untereinander hat die Gefahr des Dekorativen, rein Ästhetischen.» Ebd.
 159 Philipp Brüllmann, Ursula Rombach und Cornelia Wilde, «Imagination, Transformation und die Entstehung des Neuen. Einleitung», in *Imagination, Transformation und die Entstehung des Neuen*, hrsg. von Philipp Brüllmann, Ursula Rombach und Cornelia Wilde (Berlin, Boston: De Gruyter, 2014), 1–22, 6. Maria Lassnig, «Text zur Realitätsdarstellung», 1980er-Jahre, Konvolut A133, Archiv Maria Lassnig Stiftung.
 160 Aufbauend auf Aristoteles' Konzept der *phantasia* wurde im Mittelalter mit dem lateinischen Begriff der *imaginatio* gerade dieser Aspekt einer vermittelnden Funktion der Phantasie als «Brücke» zwischen der sinnlichen Wahrnehmung und dem Denken aufgegriffen, so insbesondere in Pico della Mirandas *De imaginatione*, wenn er der Imagination die Fähigkeit zuschreibt, nicht nur das von der Wahrnehmung Gesehene zu reproduzieren, sondern unabhängig davon zu erschaffen, «was von der Natur gar nicht geschaffen werden kann». Für Pico della Mirandola liegt gerade dort die Gefahr von Irrungen, moralisch verwerflichen Auswüchsen und Lastern der Phantasie. Giovanni Francesco Pico della Mirandola, *Über die Vorstellung / De imaginatione*,

phische Auseinandersetzung mit dem Empirismus und die frühe Rezeption von David Hume bemerkbar.¹⁶¹ Während Pico della Mirandola «Ratio und Gebet» als «remedia gegen die Gefahren der Imagination»¹⁶² vorschlägt, liegt Maria Lassnigs Lösung, wie bereits ausgeführt, in der Anbindung an die Wahrnehmung. Die Sinne und Empfindungen erlauben, die Existenz des eigenen Körpers ebenso wie die durch die Sinne wahrgenommene Realität zu erleben. Nebst den so für sich als subjektiv erlebte innere Realität konzeptualisierten Körperempfindungen stützt sich Lassnig auf die sinnliche Wahrnehmung und Beobachtung der äusseren Realität, also das Naturstudium. Entsprechend fasst sie das Gegensatzpaar Phantasie vs. Realismus in Hinblick auf die Körperempfindungen, aber eben auch auf das Naturstudium. Offensichtlich dient ihr diese Dichotomie dazu, sich von einem «freien Drauflosarbeiten» abzugrenzen und den eigenen künstlerischen Prozess als exakt, wahrheitsgetreu und realistisch hervorzuheben. Zugleich kann sie so ihr technisches Können und ihren Werdegang inklusive des akademischen Hintergrunds ins rechte Licht setzen, da es ohne «Naturvorbild gefährlich leicht» ist, «was hübsches zusammenzubringen».¹⁶³ Im Naturstudium hingegen finde sie immer eine «Quelle der Erneuerung»¹⁶⁴ und «Quelle höherer Weisheit».¹⁶⁵ Es bilde die Voraussetzung, um zu einer «höheren Ebene»¹⁶⁶ oder «Metaphysik» vorzudringen. In den 1980er-Jahren stellt Lassnig, von ihrer Lehrtätigkeit ausgelöst, noch einmal Überlegungen zu dieser «sehr alten Feststellung» an: «Ich habe keine <Phantasie>! Was in meiner Kunst herauskommt ist nur die Stärke wahrer Tatsachen.»¹⁶⁷

Wie sehr Lassnig das Konzept des «Löschpapiers» hinter sich gelassen hat, wird nochmals an einem Seitenhieb deutlich, den sie sich Ende der 1990er-Jahre gegen ein Urbild der Phantasie erlaubt, den Tintenfleck (*ink blots*) respektive den feuchten Mauerfleck, in dem phantastische Landschaften und Gestalten entdeckt werden können:¹⁶⁸

lateinisch-deutsche Ausgabe, hrsg. von Eckhard Kessler, Humanistische Bibliothek: Abhandlungen und Texte, Reihe 2 (München: Wilhelm Fink, 1997), 75; siehe darin insbesondere Katharine Park, «Picos *De imaginatione* in der Geschichte der Philosophie», 21–56.

161 Lassnig, «Notizbuch», 1941–1946, A4.

162 Brüllmann, Rombach und Wilde, «Imagination, Transformation und die Entstehung des Neuen. Einleitung», 2014, 10–11.

163 Lassnig, «Text über die Klassenausstellung», 1989, Konvolut A134, Archiv Maria Lassnig Stiftung.

164 Lassnig, «Warum ein Naturstudium», 1980er-Jahre, Konvolut A133, Archiv Maria Lassnig Stiftung.

165 Lassnig, «Notizbuch», 1980–1982, A21, 1980.

166 «Die Angst naturalistisch zu sein bei den Schülern: sie weichen von der Natur aus in irgend ein Niemandsland, statt durch die Natur hindurch zu einer höheren Ebene zu gelangen.» Lassnig, «Notizbuch», 1982–1988, A19, Archiv Maria Lassnig Stiftung, Sommer 1983.

167 Lassnig, «Notizbuch», 1982–1994, A22, 17.2.1990.

168 Ebert-Schifferer, «Zwischen Tabula rasa und Normerwartung – Kreativität in der Kunst am historischen Beispiel der Malerei», 2008, 117; Ernst Hans Josef Gombrich, *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (London: Phaidon,

Meine Kunst ist keine Phantasielkunst.
Phantasie ist wenn man in einem Tintenleck
einen Kater sieht oder in einem nassen
Mauerleck eine Wolke oder einen Dinosaurier.¹⁶⁹

In dieser Aussage mischen sich Referenzen auf Alexander Cozens *ink blots*, Leonardo da Vincis berühmte Inspirationsszene und Anspielungen auf den Surrealismus, in dem ebenfalls auf verschiedene Weise Flecken als Anregung für die Phantasie gesehen wurden. Ein Beispiel ist Max Ernsts Technik der *Frottage* oder *Grattage*, bei der er raue Oberflächen durchpaust, Farbschichten abkratzt und diese zueinander in Beziehung setzt und zu einer Komposition vereint, eine Technik, die er auf Leonardo zurückführt.¹⁷⁰ Sogar Benjamin Péret bemüht, wie bereits erwähnt, in seinem Text zu Lassnig das Bild von der alten Mauer.¹⁷¹

In der Rede vom nassen Mauerleck und der Wolke klingen zu jener Zeit, in der Lassnig diese Bilder verwendet, längst auch kunsthistorische respektive kunsttheoretische Analysen mit an, insbesondere von Ernst Gombrich¹⁷² und Richard Wollheim.¹⁷³

In Gombrichs für das Thema einschlägiger Studie *Art and Illusion* werden just der nasse Mauerleck und die Wolke als Beispiele für Gegenstände angeführt, in denen man leicht andere Formen und Figuren erkennen könne, und auch in Wollheims Erläuterungen zum Sehvorgang spielen die Wolke und der Mauerleck für das «Sehen-In», das Wahrnehmen eines Gegenstandes in einer differenzierten, markierten Oberfläche («marked surface») eine Rolle. Die zwei bekanntesten und immer wieder angeführten Beispiele von als Bildträger fungierenden Gegenständen (nasse Mauer und Wolke), in denen je andere Dinge erkennbar werden, fallen in Maria Lassnigs Darstellung jedoch in eins, wenn in dem einen Bildträger der andere, in

1984), 150–151; Richard Wollheim, *Painting as an art*, The A. Mellon lectures in the fine arts (Princeton (N. J.): Princeton University Press, 1987), 46.

169 Lassnig, «Notizbuch», 1998–1999, A40, Archiv Maria Lassnig Stiftung, Sommer 1998.

170 «Le 10 août 1925, une insupportable obsession visuelle me fit découvrir les moyens techniques qui m'ont permis une très large mise en pratique de cette leçon de Léonard. Partant d'un souvenir d'enfance [...] je fus frappé par l'obsession qu'exerçait sur mon regard irrité le plancher, dont mille lavages avaient accentué les rainures. Je me décidai alors à interroger le symbolisme de cette obsession et, pour venir en aide à mes facultés méditatives et hallucinatoires, je tirai des planches une série de dessins, en posant sur elles, au hasard, des feuilles de papier que j'entrepris de frotter à la mine de plomb [...] je fus surpris de l'intensification subite de mes facultés visionnaires et de la succession hallucinante d'images contradictoires, se superposant les unes aux autres [...] J'ai réuni sous le titre *Histoire naturelle* les premiers résultats obtenus par le procédé de frottage [...]». Max Ernst, «Au delà de la peinture», *Cahiers d'Art*, Nr. 6–7 (1936): o. S., 12 Seiten.

171 Péret, «Surrealismus. Garten der Leidenschaften (1951)».

172 Ein Hinweis auf Gombrichs *Art and Illusion* ist in einer der Bücherlisten in Lassnigs Notizheft von 1978 zu finden: Lassnig, «Notizbuch», vmtl. 1978–1979, A16.

173 Siehe Gombrich, *Art and Illusion*, 1984, insbesondere das Kapitel «The Image in the Clouds»; Richard Wollheim, «Sehen-als, sehen-in und bildliche Darstellung», in *Objekte der Kunst* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1982), 192–210.

der Mauer eine Wolke gesehen wird – oder eben doch etwas ganz anderes, etwa ein Dinosaurier. Wenngleich sie die mit dieser Diskussion verbundenen kunsttheoretischen Überlegungen nur andeutet, wird doch Lassnigs prinzipielle Kritik an diesem assoziativen Erkennen gewisser gegenständlicher Formen in einer chaotischen, zufällig gegebenen Oberflächenstruktur deutlich.

Maria Lassnig besass also, belesen wie sie war, eine gute Übersicht über kunsthistorische und philosophische Konzepte, die sie aufmerksam rezipierte und aus denen sie ihre eigenen Begriffe und Vorstellungen entwickelte, um sowohl ihre künstlerische Produktion zu reflektieren als auch ihre Position als Künstlerin zu festigen. Wenig erstaunlich, dass sich also radikale Kehrtwendungen und konträre Auffassungen finden, Rückgriffe auf frühere Konzepte, die dann in den späten Jahren gleichwertig neben anderen Überlegungen stehen. Diese Richtungswechsel sollten retrospektiv nicht als Widersprüche gebrandmarkt oder als Inkohärenzen der künstlerischen Entwicklung verurteilt werden. Ein gewisser Eklektizismus ist hier vielmehr Ausdruck einer künstlerischen Freiheit, sich nicht in einem «Stil» einzuschließen, sondern in Schlaufen und Sprüngen zu schaffen und Dinge später nochmals anders aufzugreifen.

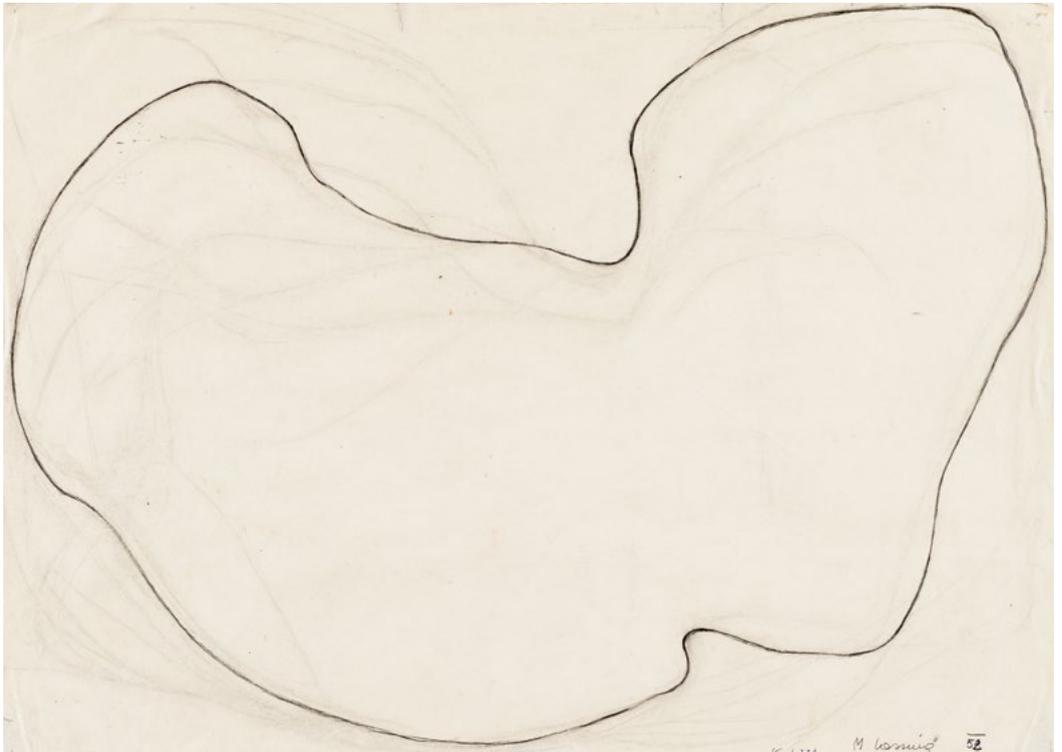
Der hier entlang der wichtigsten Werkphasen gegebene Überblick sollte zeigen, dass Maria Lassnig in ihrer Zeichenpraxis vom Surrealismus über das Informel und die neuen Formen der 1960-Jahre bis hin zu den späten Zeichnungen ab 1990 und den allerletzten Blättern ihre Position als Künstlerin immer wieder neu hinterfragt hat – *am* und *mithilfe* des Zeichenblatts. Dabei konnte beobachtet werden, wie Lassnig die Fragestellung einer körperlichen Präsenz auf dem Blatt entwickelte und parallel dazu in ihren Schriften mitdachte. Diese wie auch andere Überlegungen und Konstellationen, etwa die der sich selbst zeichnenden Körper, tauchen immer wieder, wenn auch in verwandelter Form auf. Ihre geistige Elastizität erlaubte es Lassnig, in gänzlich anderen intellektuellen wie historischen Kontexten über ihre Konzepte des künstlerischen Schaffens und ihre Identität als Künstlerin nachzudenken. Vor allem ihre konzeptionelle und experimentelle Auseinandersetzung mit der Körperwahrnehmung, der Bildentstehung und dem künstlerischen Prozess als solchem führte sie in den 1980er-Jahren gemeinsam mit und bisweilen auch im Kontrast zu Oswald Wiener weiter. Diese experimentelle und dialogische Beschäftigung mit der Entstehung von «Bewusstseinsbildern» wird im folgenden Kapitel untersucht (Kap. 3).

Selbstironisch und selbstbewusst identifiziert sich Lassnig in der «Zerrissenheit» der Stile, Anliegen und Positionen mit dem Filmemacher Pier Paolo Pasolini, der gleichzeitig «Katholik und Kommunist» gewesen sei, weswegen sie auch «Realist u. Nonrealist zugleich sein» könne.¹⁷⁴ Lassnig geht dabei so weit, genetisch zu argumentieren, seit der Eizelle schon sei

sie zwischen verschiedenen Möglichkeiten zerrissen gewesen: blond oder schwarzhaarig, analytische oder abstrahierende Darstellungsweise, Kunst oder Leben, das seien alles Optionen, zwischen denen sie jeweils hin und her springe wie vor dem Fernseher beim «channelhopping».¹⁷⁵

175

«Meine Zerrissenheit beginnt schon in der Eizelle: soll ich blond oder schwarz werden? Vater oder Mutterfarbe? Immer die Entscheidung zwischen zwei Möglichkeiten, im Leben u. in der Kunst. Habe zwei Leinwände aufgespannt, muss mich entscheiden soll ich mit der Linie der Linien (Linien hintereinander = die zu Malflüssen werden) fortfahren, oder weniger analytisch mit einem drastischen, mir neuerdings sehr sympathischem Verfahren, fortfahren? Am liebsten möchte ich beide zugleich unternehmen, hin u. her hüpfen zwischen beiden Leinwänden (channelhopping). [...] Es mag unvermeidlich angeboren sein (diese sog. Zerrissenheit) aber man läuft ja auch auf zwei Füßen, hat zwei Hände u. zwei Augen, habe einerseits das Talent die Realität sehr wahrhaft darstellen zu können, u. ich tue das gerne, andererseits ist das analytische abstrahierende Talent ebenfalls vorhanden u. beide Talente müssen nicht im Widerstreit sein.» Lassnig, «Notizbuch», 1998–1999, A40, Sommer 1998.



I. ~~Ersatzkatalog~~ Ersatzkatalog.

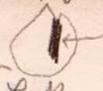
Durchbrüche in dynamisch-energetischer Gestaltung
 aber: Dynamik auf der Stelle... ein Heraus-
 kristallisieren (Selbständiges) fester bereits
 statischer Farbblöcke, aus dem drastische
 Kräftefeld, vom Zentrum ausgehend oder zum
 Zentrum hinwärt;
 (ein kontraktiver Automatismus ~~in~~ in
 Unterschied zu dem sich ausbreitenden.)



(Siehe vorherige Bilder (ppm. beif.)

II. Weg ~~Entwicklung~~ in absoluten Formen.

1.) Freie psychische Ausweitung, d.h. ist:
 Das an den weitesten psychischen Grenzen
 stückweise entlanggehen mit nur
 mehr weniger impulsiven Ausschlägen
 (siehe Zeichnungen
 O + 11. 12. 13.)
 (wie z. B. bei Kind in Freiwilligkeit -
 zeichnerisch nur in der Verfälschung,
 oder von dem großen Wort zu
 Bild der Umgegend in der Lehre.)



2.) ~~Kalenderartige~~ ~~Entwicklung~~ der Einzelligen
Unkonventionellen Formen:
 Vegetabile, abgenabete, angehaltene
 Formen. (siehe Zeichnungen, der große Kreis vgl.
 10. 11. 12.)

3.) Statische Meditationen
 (Übergang von der Form zur Gestalt)
 (siehe " von psychologischen Schreiben
 zum unintentionalen Gesetzen) Vielgestaltige
 Formen.

*) Die Gestalt in Beziehung zur Bildfläche.

III. Schwarz - weiße Flächengestaltung
 Farbige Flächengestaltung



Kapitel 3
Perspektivwechsel um Maria
Lassnigs Untersuchungen zum
Entstehen eines Bewusstseinsbildes.

Freundschaft und Zusammenarbeit
mit Oswald Wiener

Prolog: Schlafende Männer

Maria Lassnig inspirierte mit ihrem Gemälde *Schlafende Männer* (2006) den englischen Theaterautor Martin Crimp zu seinem Beziehungsdrama *Men Asleep* (2018). Er nannte sein von Spannungen zwischen den Geschlechtern, von Generationen- und Machtkonflikten, Begehrlichkeiten und kunsthistorischen Referenzen durchzogenes Stück nicht zufällig nach Lassnigs Gemälde (Abb. 24 / S. 115).¹ Ausgangssituation des Kammerspiels ist die nächtliche Begegnung zweier Paare. Das Quartett besteht aus einer renommierten, dominierenden Professorin für Kunstgeschichte und ihrem unterwürfig-passiven Musiker-Ehemann, der jungen Assistentin der Professorin und deren Freund. Das Stück gleitet zunehmend ab in verbale Übergriffe, Machtspiele und diverse Exzesse, wobei die beiden Männer dem Geschehen stärker ausgeliefert sind und sich am Ende verbünden.

Aus Lassnigs Gemälde männlicher Gelassenheit, fünf als Schlafende titulierte Männerakte (darunter ein Lesender), die sich auf der Leinwand staffeln (immer dasselbe Modell)², liest Crimp also das Potenzial heftiger sozialer und zwischenmenschlicher Dissonanzen heraus, die geschickt mit Themen und Ängsten verwoben werden, die auch Lassnig zu Lebzeiten beschäftigt haben.

1 Martin Crimp, *Schlafende Männer (Men Asleep)*, übers. von Ulrike Syha, Uraufführung: Schauspielhaus Hamburg, 2018, ebenfalls aufgeführt im Schauspielhaus Wien, 2018, www.schauspielhaus.at/schlafende_maenner [Zugriff: 27.4.2020]; Ein Teil dieser Überlegungen wurden in einem kurzen Text bereits publiziert: Claire Hoffmann, «Der Schlaf der Männer gebiert wache Frauen. Über Maria Lassnigs Gemälde «Schlafende Männer»», *Programmheft Schauspielhaus Wien* (Winter 2018), 11.

2 Das Modell ist Lassnigs Nachbar Christoph Resch in Feistritz. Christoph Resch und seine Frau Lisa Resch sassen als Paar und auch einzeln Ende 1990er-Jahre für eine grosse Anzahl von Gemälden Modell, etwa die Serie *Adam und Eva*.

Das Gemälde *Schlafende Männer* fügt sich innerhalb von Lassnigs Œuvre fast nahtlos in eine Reihe von Zeichnungen und Gemälden von Männerakten ein, die ein halbes Jahrhundert zuvor entstanden sind. Sie zeugen von dem persönlichen Beziehungsgeflecht der Künstlerin und einem besonderen Moment ihrer künstlerischen Positionierung in einem spezifischen kulturellen Gefüge. Innerhalb des von Selbstporträts und darunter insbesondere von Aktdarstellungen dominierten Werks Lassnigs sind die wenigen Männerakte tatsächlich in vielerlei Hinsicht aufschlussreich. In dieser kleinen, unzusammenhängenden Gruppe von Bildern mit dem rekurrierenden Motiv liegender, schlafender Akte stechen die Porträts ihrer Partner (Michael Guttenbrunner, Padhi Frieberger, Arnulf Rainer, Oswald Wiener) hervor. Über den persönlichen Blick der Künstlerin auf ihre Künstler-Konkurrenten-Partner-Akt-Modelle hinaus zeugen sie vom genderspezifischen Blick einer Malerin auf das männliche Modell – aus der Position der realen Partnerin ebenso wie aus der sich an der Tradition abarbeitenden Malerin. So bildet dieses Konvolut motivisch wie formal eine (durchaus aussagekräftige) Nische in Lassnigs Werk.

In ihrer künstlerischen Entwicklung hat der Akt des Schriftstellers und damaligen Liebhabers der Malerin, Michael Guttenbrunner, einen wichtigen Stellenwert: Das Gemälde ist in expressiver Malweise und mit kräftigem Farbeinsatz in Rot, Rosa und Grüntönen ausgeführt. Es löste, als es 1947 in Klagenfurt öffentlich zu sehen war, nicht zuletzt wegen des auffallend leuchtend roten Geschlechtsteils, einen regelrechten Skandal aus (Abb. 25 / S. 115).³ Wenig später hielt die Künstlerin in zahlreichen Aktzeichnungen, teils in leicht karikierender, teils in realistischer Weise, ihren neuen künstlerischen Mitstreiter, Partner und bald schon Konkurrenten Arnulf Rainer fest. Auch der Künstler Padhi Frieberger, mit dem Lassnig nach der Trennung von Rainer 1953 eine kurze Beziehung führte, wurde zum Modell für ihre Aktzeichnungen. Diese Verbindung wird zwar von Rainer und auch Oswald Wiener als kurze Affäre beschrieben, doch Padhi Frieberger betont, er habe in einer «Lebens- und Künstlergemeinschaft mit Maria Lassnig» gelebt (ausführlicher zur Beziehung von Maria Lassnig und Padhi Frieberger im Kap. 4).⁴ Markantes Zeugnis dieser persönlichen Beziehungen ist das Doppelporträt von Padhi Frieberger und Oswald Wiener von 1954: Frieberger ist bereits abgewandt, in Rückenansicht und an den Rand gedrängt, Oswald Wiener nimmt ausgestreckt den ganzen Platz ein und zeigt sein Gesicht (Abb. 26 / S. 116). Die Liebesbeziehung zwischen Lassnig und Wiener sollte von 1955 bis Anfang 1959 dauern.

In allen Porträts, die Lassnig von ihren Partnern zeichnete, sind die Ruhe und betonte Passivität der schlafenden, lesenden oder einfach nur liegenden Männer auffällig. Sie stehen in starkem Kontrast zu der obsessiven, oft frustrierenden und bisweilen krampfhaften Arbeitswut der Künstlerin in

dieser Zeit. Überspitzt gesagt könnten diese Zeichnungen als Allegorien eines Privilegs gelesen werden, das Männer im patriarchalisch geprägten Kunstbetrieb haben: Die Künstler taumeln geradezu «schlafwandlerisch» in eine dominante Startposition hinein – ganz im Gegensatz zur Realität von Künstlerinnen, die in pausenloser Mühe soziale und institutionelle Widerstände überwinden müssen, um sich überhaupt einen Platz als selbstbestimmte, künstlerisch Schaffende zu erarbeiten. Immer wieder äussert sich in Lassnigs Arbeitswut und persönlicher Aufopferung der Drang nach Erfolg, Ruhm und durchaus auch pekuniärer Anerkennung. Die empfundenen Schmähungen und die sie plagenden Gedanken an einen Misserfolg deutet Lassnig sogar als «Gegenmittel gegen Ossi's Einschläferungstechnik» – sie wirft Oswald Wiener vor, dass er (es ist anzunehmen mit beschwichtigend-wohlwollenden Ermutigungen) ihr Tagesbewusstsein einschläfert und dieses «bei Nacht erwacht und mit Entsetzen um sich sieht».⁵ Es gilt, wach und wachsam zu bleiben. Die Erschöpfung der unablässig arbeitenden Künstlerin und ihre Frustration über die ungerechte Entlohnung kommen deutlich in ihrer Sehnsucht nach finanzieller Sicherheit und vor allem nach einer verdienten Verschnaufpause und sorglosem Schlaf zum Ausdruck, festgehalten in einer kleinen Zeichnung in einem Notizheft in Paris, die kurz nach der Trennung von Wiener entsteht: Die Künstlerin ruht sich auf einem erträumten – oder eben erzeichneten – Lorbeerblatt aus (Abb. 27/S.117). In der Illustration der Redewendung liegt ihr Körper auf einem Laubblatt, dessen Blattnerven wie Strahlen von ihrem Körper ausströmen (statt eines glatten Lorbeerblatts zeichnete sie tatsächlich ein gezacktes, geadertes Hainbuchenblatt), begleitet von einer kurzen Textstelle:

ich habe immer nur draufgezahlt, aber woher hat [sic!] ich es immer wieder gewonnen? (das Geld zum zahlen?)
Doch verlache ich die Selbstsicheren: Nur die noch vom Schweiss triefenden dürfen ihrer getanen Arbeit sicher sein. Die auf ihrem geträumten Lorbeer ausruhende M. L.⁶

Auch Oswald Wiener erinnert sich an diese Periode und die gemeinsam im engen Atelier verbrachte Zeit. Lassnig arbeitete stundenlang und pausenlos, nur um ihre künstlerischen Versuche, die zu der Zeit um abstrahierende Landschaften kreisten, dann oft frustriert zu vernichten: «Die ganze Stimmung hat eigentlich etwas schwer Erträgliches gehabt. Weil man gemerkt hat, da wird verbissen um etwas gekämpft, es konnte aber nicht gesagt werden, worum gekämpft wurde.»⁷ Tatsächlich fühlte sich Lassnig selbst «durch pausenlose Erfolglosigkeit paralyisiert».⁸

5 Lassnig, «Notizbuch», 1956, A9, Archiv Maria Lassnig Stiftung, 27.4.1956.

6 Lassnig, «Notizbuch», 1960–1965, A13, Archiv Maria Lassnig Stiftung.

7 Zit. nach Lettner, *Maria Lassnig*, 2017, 140.

8 Lassnig, «Notizbuch», 1956, A9, 13.5.1956.

Wenig ist von dieser Anspannung in den zahlreichen Zeichnungen des schlafenden Oswald Wiener sichtbar. Denn diese lockeren Skizzen stehen medial und thematisch ganz abseits von Lassnigs damaligem formalen Ringen (Abb. 28 / S. 118) (Abb. 29 / S. 118) (Abb. 30 / S. 119). In der Zeit ihrer Beziehung um 1955/56 steht, sitzt und liegt Wiener oft auch wach für Lassnig Modell. Besonders häufig zeichnet sie ihn allerdings als tief in den Schlaf versunkenen Mann: unbekleidet, im Bettlaken verschlungen, der Länge nach ausgestreckt oder in Fötushaltung. Die gelösten Gesichtszüge, der leicht geöffnete Mund, die massig erdschwer daliegenden Gliedmassen und entspannten Muskeln drücken ein tiefes Schlafen aus. In der Gestaltung der leicht kubenhaften Körperformen, der in feinen Strichen nachgefahrenen Umrisszeichnungen und in der auffallend reduzierten Schattierung und Binnengestaltung des Körpervolumens ähneln die Skizzen den anatomischen Aktstudien, die Maria Lassnig ein Jahrzehnt zuvor an der Akademie der bildenden Künste in Wien in den regelmässigen Sitzungen des abendlichen Aktkurses von Herbert Boeckl anfertigte.⁹

Zeichnungsblätter der späten 1940er- und 1950er-Jahre zeigen, dass sie das Körperstudium und Aktzeichnen auch danach noch pflegte, nun mit privaten Modellen. Als äusserer Anlass für die Zeichnungen des schlafenden Oswald Wiener ist wohl auch die Wiederaufnahme ihres Studiums an der Akademie in Wien zu erwähnen, wo sie ab 1954 bei Albert Paris Gütersloh die Malereiklasse besuchte, sich mit dem Postkubismus auseinandersetzte und die Arbeit an der Gruppe der *Kopfheiten* (abstrakt-kubische Köpfe) begann. Wiener erinnert sich an die Modellsitzungen und an Lassnigs Blick, in dem er ein Desinteresse am «Inhalt», also an seiner eigenen Person, gespürt haben will:

Da hab ich diesen Blick des Malers, wie er ja auch genannt wird, zu genüge kennengelernt. Diesen Blick interessiert ein Inhalt nicht. Der Inhalt, der gesucht wird, ist die Führung einer Linie.¹⁰

Der distanzierte, auf die bloße äussere Form gerichtete Blick, der das persönliche Begehren von einem formalen Interesse trennt, ist eine Voraussetzung für die Praxis des Aktzeichnens, in der das Modell asexuelles Studienobjekt ist und vom subjektiven Empfinden des studierten Körpers abgesehen wird. Diese Ausgangslage erlaubt es erst, analytisch mit dem Stift ganz nahe heranzurücken. Im Schlaf kann der Körper nochmals freier studiert werden. Ohne Muskelanspannung und ohne gewählte Pose ist das Modell in absoluter Selbstvergessenheit versunken. Der Schlafende ist ungeschützt dem Blick der Künstlerin ausgeliefert. So sind denn diese Zeichnungen des schlafenden Oswald Wiener genaue Körperstudien und zeugen zugleich von Intimität

9 Lettner, *Maria Lassnig*, 2017, 140.

10 Oswald Wiener und Claire Hoffmann, *Interview Oswald Wiener / Claire Hoffmann*, MP4, 50 Min. (Bozen, 2018), Min. 34:00.

und Vertrauen. Wenig überraschend also, dass einige der vermutlich biografisch-intimen Beischriften, in denen das Sujet meist mit «Ossi» bezeichnet wird, von der Künstlerin nachträglich geschwärzt wurden (Abb. 28 / S. 118). In den eher technischen Körperstudien wird also im Sub- oder Beitext doch auch das persönliche Interesse einer liebevoll-erotisch begehrenden Künstlerin spürbar. Die gesamte Gruppe der Zeichnungen von Männerakten zeigt somit eine radikale Umkehrung der konventionellen Geschlechterrollen zwischen Künstlerin und Modell, welche sich bis hin zu beider – bald schon divergierenden – Lebensweisen erstreckt: Oswald Wiener sehnt sich nach einer häuslichen Beziehung mit geregelterm Familienleben, und Lassnig sucht in der Abgeschiedenheit des Ateliers und im Austausch mit der künstlerischen Avantgarde ein typisches Künstler(innen)dasein. Wiener rückt also hier beinahe in die Funktion einer «männlichen Muse».¹¹

In dieser Periode intensiver malerischer Recherchen Lassnigs dürfte das Zeichnen des schlafenden Freunds eine willkommene Fingerübung und befriedigende Abwechslung zu der obsessiven Suche nach neuen Bildformen der abstrakten Landschaften und kubistischen *Kopffheiten* gewesen sein, eine Verschnaufpause von der selbstaufgelegten Pflicht, ihre Malerei formal voranzutreiben – umso mehr, als der möglicherweise prüfende, kritische Blick des Gegenübers im Schlaf ausgeschaltet war. Allerdings forderte Lassnig andernorts gerade einen solchen externen, wachen Blick und wollte von Wiener durchaus eine Auseinandersetzung mit ihrer Malerei: «Sie hat ja wiederholt von mir verlangt», so Wiener rückblickend, «ich soll etwas über sie schreiben. Das konnte ich aber nicht, weil sie mir keine Auskünfte erteilt hat oder erteilen konnte.»¹²

Hier tritt bereits früh eine Frage zutage, die Lassnig und Wiener gleichermaßen beschäftigte: wie nämlich der Unmöglichkeit, innere Erlebnisse mit anderen zu teilen, zu begegnen und welches Medium dafür adäquat sei. Beide sind an der Darstellung und Mittelbarkeit subjektiver Erfahrungen und Wahrnehmungen interessiert, doch während Lassnig dies in der Malerei versucht, möchte Wiener es in der Sprache erreichen. Die Beschäftigung mit dieser Problematik sollte einerseits Lassnigs malerische Untersuchungen in Richtung ihrer Körpergefühle anfeuern, andererseits Wiener in die Kybernetik und Selbstbeobachtung treiben.

Lassnigs Aktzeichnungen sind auch in dieser Hinsicht interessant, da sie Körper beobachten und darstellen, die sich in einem anderen Bewusstseinszustand befinden, die schlafen oder auch träumen und etwas erleben, was von aussen nicht zugänglich ist. Die Studien zeigen keinen Körper, der leblos daliegt, sondern einen belebten Körper, der in einem eigenen Bewusstseinszustand weilt und dabei sogar eine gewisse Dynamik entwickelt.

11 Vgl. zu diesem Begriff insbesondere Dorothy Iannone über Dieter Roth: *Dieter Roth & Dorothy Iannone*, Ausst.-Kat. Hannover, Sprengel Museum (Hannover: Sprengel Museum und Stiftung Ahlers Pro Arte, 2005).

12 Zit. nach Lettner, *Maria Lassnig*, 2017, 140.

Die Serie fängt diverse Positionen ein, wechselnde Blickwinkel und Stellungen, welche die Bewegung dieses schlafenden Körpers sichtbar machen – ein Interesse, das vielleicht noch deutlicher zum Ausdruck kommt, als Lassnig das Motiv Jahrzehnte später in *Schlafende Männer* (2006) wieder aufnimmt und fünf Körper in verschiedenen Stellungen auf einer einzigen Leinwand vereint: intensivierte Körperstudien, die dann ja auch auf Crimp inspirierend wirkten. Lassnigs Aktstudien sind also zugleich Studien zur Absorption und Ausdruck der Bemühungen, sich einem Menschen durch äussere Beobachtung zu nähern, und das, was in seinem Inneren vorgeht, zumindest am Körper, an der äusseren Hülle abzulesen. Sie sind ein Versuch, zu zeigen, wie das innere Erlebnis des Schlafens und Träumens, das zwar nicht unmittelbar zugänglich und teilbar ist, in seiner Existenz gleichwohl an die Oberfläche tritt.

Oswald Wiener selbst war, entgegen Lassnigs Darstellungen, in der Zeit ihrer Beziehung künstlerisch ebenfalls umtriebiger: Er betätigte sich als Jazztrompeter¹³ und war in der Wiener Gruppe aktiv, zu der neben H. C. Artmann Konrad Bayer und Gerhard Rühm und zu dessen Umkreis auch Ernst Jandl und Friederike Mayröcker gehörten. Die Abkehr Wieners von seinem bohèmehaften Lebensstil innerhalb dieser Avantgarde sollte dann zu einem Bruch mit Lassnig und zu mehrfachen Kehrtwenden in seinem Leben führen. Im Schnelldurchlauf: 1959 trennt sich Wiener von Lassnig, die heftig unter der Trennung leidet.¹⁴ Er heiratet Lore Heuermann, mit der er drei Kinder bekommt, zerstört sein bisheriges literarisches Werk (diverse Texte, Poesie, Fotomontagen), tritt aus der Wiener Gruppe aus und nimmt, angetrieben vom Wunsch nach Distanz zu dem bisherigen Künstlerumfeld sowie von seinem Interesse an der Kybernetik, eine Stelle in der Datenverarbeitung beim Schreibmaschinenhersteller Olivetti an, die er bis 1967 innehat:¹⁵ «Ich wollte ganz ein normales Leben führen, mit Familie, Kindern und einer Arbeit in der Wirtschaft.»¹⁶ Es folgen die Publikation des Buches, an dem er schon seit Jahren arbeitet: *die verbesserung von mitteleuropa, roman*, die Aktion *Kunst und Revolution* (1968), die Übersiedlung mit seiner zweiten Frau, der Künstlerin und Köchin Ingrid Wiener (geb. Schuppan), nach Berlin. Dort treffen sich Wiener und Lassnig in den 1970er-Jahren wieder und es kommt zu der Zusammenarbeit, die uns hier interessiert.

- 13 Oswald Wiener, «selbstbiographie (1972)», in *Die Wiener Gruppe. Ein Moment der Moderne 1954–1960. Die visuellen Arbeiten und die Aktionen*. Friedrich Achleitner, H.C. Artmann, Konrad Bayer, Gerhard Rühm, Oswald Wiener, hrsg. von Peter Weibel, Ausst.-Kat. Venedig, Österreichischer Pavillon, Biennale Venedig (Wien: Springer, 1997), 737.
- 14 Lassnig, «Notizbuch», 1958–1959, A11, Archiv Maria Lassnig Stiftung. Der Name «Ossi» ist auf dem Titelblatt mit Herzen umkreist, das Notizheft enthält zahlreiche Passagen zur Trennung.
- 15 Wiener, «selbstbiographie (1972)», 778. Zwar waren die Jahre bei Olivetti wichtig für Wiener, aber die starre Firmenstruktur und bald auch das bürgerliche Leben frustrierten ihn. Siehe dazu auch Oswald Wiener und Hans-Christian Dany, «Oswald Wiener: <Science and barbarism go very well together.> Interview», *Spike Art Magazine*, Winter 2014, <http://www.spikeartmagazine.com/articles/oswald-wiener-science-and-barbarism-go-very-well-together> [Zugriff: 22.4.2020].
- 16 Lettner, *Maria Lassnig*, 2017, 143.

Oswald Wiener und Maria Lassnig bleiben auch nach den Jahren ihrer Beziehung das ganze Leben über verbunden, skandiert von unterschiedlich engem Briefaustausch und sporadischen persönlichen Treffen. Ingrid Wiener ist mit einem regelmässigen, reich fotobilderten Briefwechsel durch die 1980er-Jahre hinweg ein wichtiges Bindeglied, gerade als sich Lassnig und die Wieners gewissermassen über die Kontinente kreuzen: Maria Lassnig übersiedelt mit der Annahme ihrer Professur von den USA zurück nach Wien und die Wieners leben ab 1986 für mehrere Jahre in Kanada.¹⁷ Während Lassnigs Pariser Zeit in den 1960er-Jahren und auch zu Anfang der 1970er-Jahre in New York besteht allerdings kaum Kontakt. Er intensiviert sich durch die Berlin-Aufenthalte Lassnigs wieder und reisst dann nicht mehr ab.

Postskriptum: Im Jahr 2000 erscheint zu Ehren von Oswald Wieners 65. Geburtstag die CD 2:3 mit Beiträgen unterschiedlicher Freunde. Klappt man die CD-Hülle mit Walter Pichlers *bio adapter* als Cover auf und entfernt die CD, erblickt man als pikante Überraschung Lassnigs Aktzeichnung des vierzig Jahre jüngeren Wiener im CD-Tray (Abb. 31 / S. 120) (Abb. 32 / S. 120). Wie Lassnig damals mit den festgehaltenen Umrissen des Körpers ihr Interesse am schlafenden, nicht anders einzufangenden Bewusstsein dahinter kundtat, so versammelt der Tonträger im Inneren der Hülle die Stimmen all jener, die gerade nicht diese hermetische Körperhülle adressieren, sondern deren Inneres, das Individuum Oswald Wiener, den Mann und Denker, der sich das Studieren und Teilen seiner reichen inneren Erfahrungen zur Lebensaufgabe gemacht hat.

17

Siehe die Briefe von Ingrid Wiener an Maria Lassnig aus den 1980er- und 1990er-Jahren, stets mit Fotos von ihrem Haus und ihren Reisen durch Kanada sowie der jeweils erneuerten Einladung, Maria Lassnig solle doch nach Kanada kommen. Ingrid Wiener schreibt ausführlich, Oswald Wiener unterschreibt immer nur. Oswald Wiener und Ingrid Wiener, «Korrespondenz an Maria Lassnig», Archiv Maria Lassnig Stiftung.

Abb. 24

Maria Lassnig, *Schlafende Männer*, 2006, Öl auf Leinwand,
150 × 200 cm, Sammlung Alan Hergott und Curt Shepard,
Los Angeles.

Abb. 25

Maria Lassnig, *Guttenbrunner als Akt / Aktstudie M. G.*, 1946,
Öl auf Hartfaserplatte, 48.3 × 60 cm, Maria Lassnig Stiftung.





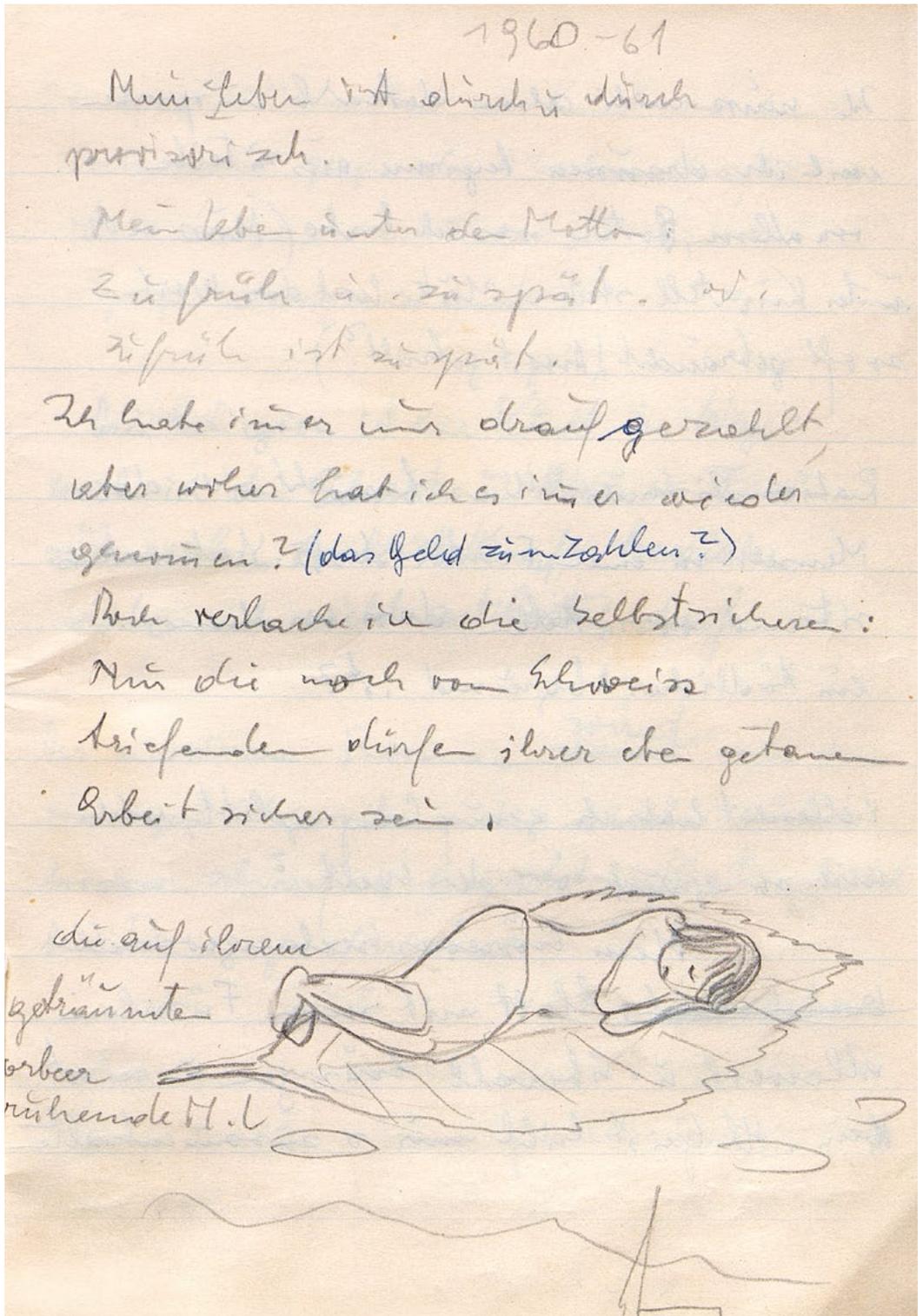


Abb. 28

Maria Lassnig, *Aktstudie* (Oswald Wiener), 1955, Bleistift auf Papier, 35 × 50 cm, Maria Lassnig Stiftung.



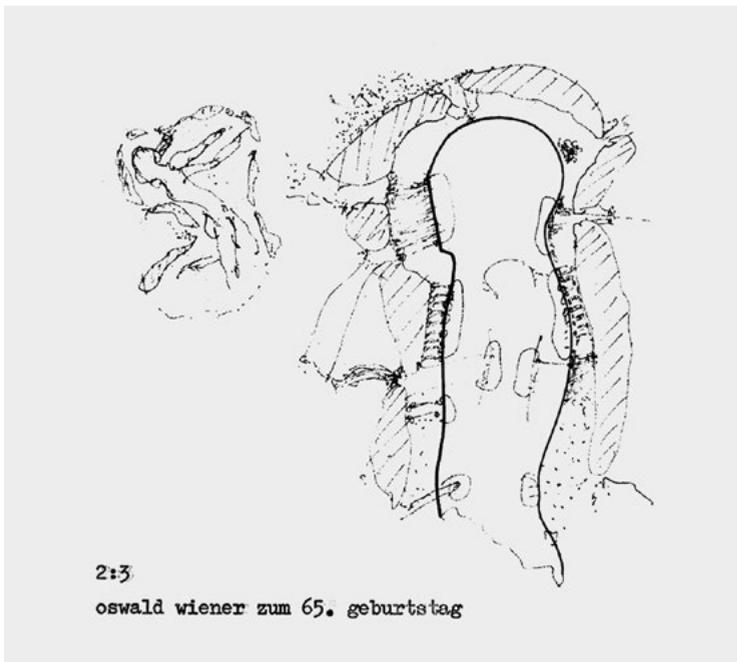


Abb. 31

2:3. *oswald wiener zum 65. geburtstag*, hrsg. von Nils Rölller / Klaus Sander, CD, 2000. Umschlagzeichnung: Walter Pichler, *bio-adapter*, 1967.

Abb. 32

2:3. *oswald wiener zum 65. geburtstag*, hrsg. von Nils Rölller / Klaus Sander, CD, 2000. Tray-Zeichnung: Maria Lassnig, *Aktstudie* (Oswald Wiener), 1955 (vgl. Abbildung 28).



Wiener und Berliner Zusammenarbeiten

Die schlummernde Freundschaft mit Oswald Wiener erwacht Mitte der 1970er-Jahre zu einer neuen, produktiven Zusammenarbeit, deren sichtbarste Manifestation Lassnigs Werkgruppe der *Untersuchungen zum Entstehen eines Bewusstseinsbildes*¹⁸ ist. Diese umfasst knapp vierzig Blätter, die alle im Laufe von drei Jahren, 1978, 1979 und 1980, entstehen und sich aus der direkten (geografischen) Nähe und einem suchenden Austausch zwischen Maria Lassnig und Oswald Wiener entwickeln.

Wie bereits in den 1950er-Jahren findet Lassnig während ihres Berliner Stipendiums in Wiener ein kritisches Gegenüber. Als «intellektuelle Muse» regt er nun eine Werkgruppe an, die, wie die Aktzeichnungen damals, in sicherer Distanz zum Kerngeschäft von Lassnigs Malerei entsteht und von der Künstlerin mit einer sichtlichen Lockerheit angegangen wird. Oft als unzusammenhängender Exkurs zu Lassnigs Werk, gar als «poetische Naivität des Künstlers» dargestellt,¹⁹ nimmt diese Werkgruppe tatsächlich in vielerlei Hinsicht eine Sonderstellung ein: ästhetisch (mit eigenwilligen Rasterdarstellungen), medial (als minder «repräsentativ» und «wirkungsvoll» bewertete Zeichnungen) und beinahe kategorial aus dem Œuvre ausgeschlossen (zwischendurch selbst von Lassnig als «nicht Kunst» eingestuft). Doch diese multiple Sondersituation, gar periphere Positionierung innerhalb ihres Œuvres widerspricht keineswegs der Ernsthaftigkeit

18
19

Im Folgenden: *Untersuchungen*.

Wilfried Skreiner und Hans Albert Peters, «Aufforderung zu Geduld und Einfühlung», in *Maria Lassnig. Zeichnungen, Aquarelle, Gouachen, 1949–1982*, hrsg. von Hans Albert Peters und Wilfried Skreiner, Ausst.-Kat. Mannheim, Mannheimer Kunstverein; Hannover, Kunstverein Hannover; München, Kunstverein München; Düsseldorf, Kunstmuseum Düsseldorf, Kunstpalast im Ehrenhof; Graz, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum (Düsseldorf: Edition Klaus Richter, 1982), 5–7, 6.

von Lassnigs Auseinandersetzung in dieser über mehrere Jahre gewachsenen Werkgruppe und den damit verbundenen Reflexionen, die sich auch in ihren Notizen niederschlagen. Ganz im Gegenteil: Man kann leicht die Verbindung feststellen, die diese Werkgruppe zu den an Lassnig nagenden Fragen nach dem künstlerischen Werkprozess, dem Ursprung von Bildern und dem Zusammenhang zwischen geistigem Vorstellungsvermögen und malerisch-zeichnerischer Praxis aufweist. Die Fragen nach dem Entstehen von (künstlerischen) Bildern, nach Konzepten wie Imagination und Kreativität und die Reflexion ihres künstlerischen Prozesses besaßen bereits seit ihren Anfängen als Künstlerin eine hohe Brisanz für Maria Lassnig (vgl. Kap. 2). Sich mit vermeintlich peripheren Dingen *um* das Werk herum zu beschäftigen erscheint hier also erneut als ein dienlicher methodischer Schlüssel für Lassnigs Werk-, Produktions- und Künstlerinverständnis wie auch für die kunsthistorische Kontextualisierung des Werks.

Die Analyse des intellektuellen Gepäcks, das beide Seiten, Lassnig und Wiener, für diese experimentelle Zusammenarbeit mitbringen, sowie der Einbezug des spezifischen sozialen, historischen, künstlerischen Kontexts und des zeitgenössischen Diskurses in Kunst und Wissenschaft erlauben eine Neubewertung der *Untersuchungen*. Es kristallisieren sich gemeinsame Interessen heraus, die um die menschliche Wahrnehmung, das Denken und das Vorstellungsvermögen kreisen. In der Literatur wird die Zusammenarbeit meist als einseitige Einflussnahme durch Wiener dargestellt. Es soll im Folgenden jedoch deutlich gemacht werden, wie sehr auch für Oswald Wiener, einen erfahrenen künstlerischen Teamplayer, diese *Untersuchungen* von Bedeutung waren und zu einem Prüfstein seiner eigenen Überzeugungen und Ideen über die Selbstbeobachtung der Denkprozesse wurden.

Dabei dürfen das Genderverhältnis und die persönliche Beziehung und Vorgeschichte zwischen den beiden nicht vergessen gehen. Es muss aber vermieden werden, in die Falle zu tappen – wie es so oft bei Untersuchungen zu Kooperationsverhältnissen passiert –, eine Partei gegenüber der anderen zur «siegenden» zu erklären. Bibiana Obler warnt in ihrer Untersuchung zur intimen Zusammenarbeit der Künstlerpaare Wassily Kandinsky / Gabriele Münter und Hans Arp / Sophie Taeuber-Arp davor, vor lauter feministischer Agenda oder Verteidigungshaltung die eigentlichen Beiträge beider Parteien zu übersehen beziehungsweise über- oder unterzubewerten.²⁰ Es wird daher zunächst darum gehen, innerhalb der facettenreichen, jahrzehntelangen Beziehung zwischen Lassnig und Wiener diesen besonderen Moment der Zusammenarbeit herauszuarbeiten, den intellektuellen Vorlauf und die jeweiligen diskursiven Kontexte der beiden zu berücksichtigen und die philosophisch-intellektuelle und kollaborative Expertise Wieners auf der einen und die künstlerisch-reflexive Praxis Lassnigs auf der anderen Seite herauszuschälen. Dadurch lässt sich der Entstehungsprozess der *Untersuchungen* im wechselseitigen Austausch analysieren und die

Werkgruppe innerhalb des Œuvres und Denkens Lassnigs, aber auch – nach dem Prinzip der Reziprozität – in ihren Folgen für beide positionieren. Biografisches Material, Lebensentscheidungen und Anekdoten werden dann hinzugezogen, wenn sie die Reflexionen zur Kunst bereichern, und nicht etwa als Erklärungshilfen für die Kunst.

Während die zurückgezogene Arbeit in Ruhe und Einsamkeit der Atelierpraxis von Maria Lassnig entsprach, gehörten die Zusammenarbeit an Projekten, gemeinsame Aktionen und kollektive Herausgaben gewissermassen zur intellektuellen und künstlerischen DNA des Kreises um Oswald Wiener. Persönlich war Wiener stark an einem Diskurs mit anderen interessiert, um in der Auseinandersetzung damit seine Position und seine Gedanken erst zu entwickeln. Wiener erinnert sich, dass solche Formen von Kollaboration in der Wiener Gruppe programmatisch waren.²¹ Was demnach bereits mit Wieners Aktivitäten im Kontext der Wiener Gruppe begann, setzt sich auch später in dem regen Austausch innerhalb von Forschungsgruppen und Symposien zur Selbstbeobachtung und Denkpsychologie fort.²² Flurina Paravicini fasst Wieners Motivation zur kooperativen Herangehensweise und die dabei verfolgten Fragen präzise zusammen: «‹Was heisst sehen?›, ‹Was heisst denken?›, ‹Was heisst Bewusstsein?›, ‹Was heisst Verstehen?›, Wiener glaubt, dass diese Dinge so komplex seien, dass man sie nur als Team erforschen könne.»²³

Wiener treibt bei diesen Auseinandersetzungen jeweils das Interesse an, das menschliche Bewusstsein und die (künstlerischen) Gedankenprozesse zu verstehen, und zwar genährt von den eigenen Beobachtungen und Selbstbeobachtungen und durchzogen von der Lektüre, die von Wittgenstein bis zu Kybernetikern und Neurowissenschaftlern reicht. Einerseits spannt er die Kunstschaffenden gewissermassen für sein Projekt ein, andererseits knüpft er bei dem jeweiligen mit Bedacht ausgesuchten Gegenüber an dessen Arbeiten und Interessen an.

Oswald Wieners Medium ist die Sprache, obwohl er auch an musikalischen, aktionistischen und zeichnerischen Aktivitäten beteiligt ist. Er sucht sich entsprechend komplementär meist eher visuell und bildkünstlerisch veranlagte Gegenüber. Seine so entstehenden Texte verstehen sich weniger als losgelöste Kommentare zum künstlerischen Werk, sie sind vielmehr intellektuelle Anregungen, die aus der Begegnung mit der Kunst entstanden sind und gewisse Fragen und Überlegungen angestossen haben, welche

21 Oswald Wiener, *Selten gehörte Gespräche*, hrsg. von Flurina Paravicini et al., 2012/2013, Min. 29:30, <http://blogs.fhnw.ch/dieterrothmusic/selten-gehorte-gespraech> [Zugriff: 19.4.2020].

22 Oswald Wiener, *Innenschau – Zusammenschau*. Symposium. Kunsthaus Muerz, 2011; Oswald Wiener, *Selbstbeobachtung – Denkpsychologie*. Symposium und Fest. Kunsthaus Muerz, 2015.

23 Flurina Paravicini und Michel Roth (Hrsg.), «Selten gehörte Gespräche», in *Selten gehörte Gespräche. Dieter Roth und die Musik* (Luzern: Edizioni Periferia, 2014), 42, <https://www.dieterrothmusic.ch/materialien/selten-gehorte-gespraech/> [Zugriff: 19.4.2020].

dann, bestenfalls, wiederum in den Austausch mit den Kunstschaffenden fließen. Dabei ist der Anspruch spürbar, dass seine Texte beim künstlerischen Gegenpart eine neuerliche Reflexion anregen.

Die Zusammenarbeit mit Lassnig im Berlin der späten 1970er-Jahre fällt in eine Zeit, in der Oswald Wiener intensiv in unterschiedlichste künstlerisch-literarische Gemeinschaftsprojekte involviert ist. Viele dieser Zusammenarbeiten mit Intellektuellen und Künstlern gehen auf Kontakte und Aktivitäten in Wien zurück. Dabei baut Wiener – das ist eine weitere Eigenheit seiner Texte und seiner Art der Kollaboration – oftmals eine persönliche und subjektive Ebene auf. Selbstverständlich ist in diesen persönlichen Beziehungen neben einem fruchtbaren Austausch auch Platz für Missverständnisse, Meinungsverschiedenheiten, Einflussnahmen oder Kränkungen – auch das Projekt mit Maria Lassnig bleibt nicht frei davon. Walter Pichler, Günter Brus, Dieter Roth und Wieners Frau Ingrid sind, nebst Maria Lassnig, Partner solcher Zusammenarbeiten.²⁴

Ein frühes Beispiel eines solchen Austauschs ist die Idee eines Objekt-Anzugs, die Oswald Wiener und Walter Pichler Ende der 1960er-Jahre entwickeln. Dieser Anzug soll eine Person von der Umwelt abschirmen und mittels eines eingebauten Programms immersiv umfassen (eine Art Vorreiter der Virtual-Reality-Brillen). Walter Pichler arbeitet Ende der 1960er-Jahre an solchen tragbaren Skulpturen mit eingebautem Fernseher, so etwa am *TV-Helm (Tragbares Wohnzimmer)* von 1967 (Abb. 33/S.131). Oswald Wiener entwickelt in Reaktion darauf das Konzept des Anzugs *bio-adapter*, den er wiederum Pichler widmet. Im Gespräch mit Hans-Christan Dany erinnert sich Wiener an dieses künstlerisch-literarische Hin und Her: «He [Pichler] built a helmet with a small television screen that shielded people off from the world around them. That was enough for me to dedicate the *bioadapter* to him.»²⁵ Wieners Text *der bio-adapter* erscheint dann 1969 als *appendix A* in *die verbesserung von mitteleuropa, roman*, inklusive Widmung für Pichler im Untertitel («für w. pichler»). Wiener beschreibt in dem Text einen «glücks-anzug», dessen Zweck es sei, «die welt zu ersetzen» und sowohl körperliche wie geistige Bedürfnisse des Menschen zu übernehmen.²⁶ Walter Pichler verwendet wiederum Wieners Terminus «bio-adapter» für die Skizzen solcher Anzüge (vgl. den Umschlag der erwähnten CD zu Wieners 65. Geburtstag (Abb. 31/S.120)).²⁷

24 Diese Form der künstlerischen, intellektuellen und freundschaftlich-intimen Zusammenarbeit ist in ihrem Umkreis keineswegs eine Ausnahme. Noch weitaus umfassender war der intensive Brief-, Video- und Materialaustausch zwischen Ingrid Wiener und Dieter Roth (anfänglich mit VALIE EXPORT), der von 1974 bis 1998 dauerte und hinsichtlich der Produktion gemeinsamer Bildteppiche auch künstlerisch sehr ertragreich war. Vgl. dazu etwa: Karin Schick (Hrsg.), *Die Teppiche von Dieter Roth und Ingrid Wiener* (Bielefeld: Kerber, 2007).

25 Wiener und Dany, «Oswald Wiener», 2014.

26 Oswald Wiener, *die verbesserung von mitteleuropa, roman*, hrsg. von Thomas Eder, Neuauflage der Ausgabe von 1969 (Salzburg: Jung und Jung, 2013), CLXXXV.

27 Nils Röllner und Klaus Sander (Hrsg.), *2:3. oswald wiener zum 65. geburtstag*, CD (Köln: supposé, 2000).

Wichtig ist auch die Zusammenarbeit Wieners mit Günter Brus. Als Folge der Aktion *Kunst und Revolution*, der wohl bekanntesten des Wiener Aktivismus, an der unter anderem Wiener, Günter Brus, Otto Muehl und Peter Weibel beteiligt waren und die 1968 weit über den Hörsaal der Wiener Universität hinaus zu einem Eklat und für einige der Beteiligten zu Strafverfolgungen führte, geht Brus 1969 mit seiner Familie nach Berlin ins Exil.²⁸ Auch Oswald Wiener und seine Frau Ingrid Wiener übersiedeln nach Berlin. Gemeinsam gründen Brus und Wiener zusammen mit Gerhard Rühm, Otmar Bauer und Hermann Nitsch die «Österreichische Exilregierung», ihr Organ ist die von Brus herausgegebene Zeitschrift *Die Schastrommel* (ab 1975 unter dem Namen *Die Drossel*). Wichtiger Treffpunkt ist das von Oswald und Ingrid Wiener geführte Lokal Exil am Landwehrkanal in Berlin und ihre Wohnung, wo es bald in unterschiedlichen Konstellationen und in verschiedensten Medien zur Zusammenarbeit der Künstler kommt.

Den Anfang macht 1972 eine Reihe von «Dichterworkshops», denen dann auf Anregung Dieter Roths ab 1974 ein «Musikerworkshop» folgt (aus ihm geht das Projekt *Selten gehörte Musik* hervor). Im Dezember 1975 kommt es zum drei Nächte andauernden «1. Berliner Zeichnerworkshop», in dessen Verlauf Christian Ludwig Attersee, Günter Brus, Hermann Nitsch, Dieter Roth, Gerhard Rühm, Dominik Steiger und Oswald Wiener an circa hundert Gemeinschaftsarbeiten zeichnen.

Brus betont sein persönliches Interesse an solchen Formen der Zusammenarbeit und erinnert sich, dass viele Gemeinschaftsprojekte, allen voran die *Schastrommel*, von ihm angestoßen wurden: «Die Neigung zu solchen gemeinsamen Unternehmen gingen hauptsächlich von mir aus [...], warum ich mit dem und dem und dem zusammenarbeite [...], es ist Freundschaft, es ist nicht anders zu erklären.»²⁹ Brus' Praxis ist tatsächlich von zahlreichen künstlerischen Zusammenarbeiten geprägt, etwa via Korrespondenz mit Christian Ludwig Attersee oder Dominik Steiger, und natürlich mit Oswald Wiener.³⁰ Ab 1975 floriert die von Brus und Wiener gemeinsam herausgegebene Zeitschrift *Gedanken*,³¹ deren Ausgaben als «Seiten» nummeriert sind und die Texte in logorrhöischem Stil abdruckt – Wiener spricht später von seinem damaligen «Bullshit-Stil».³² Die Ausgaben werden jeweils mittels

28 Caroline Lillian Schopp stellt *Kunst und Revolution* in den damaligen politischen Kontext von Wien 1968 und fasst die Rezeption in Presse, Politik und in ihren Folgen für die künstlerische Entwicklung in Österreich zusammen. Sie bezeichnet *Kunst und Revolution* als ineffiziente und «impotent» passive Nicht-Aktion, als «In-Action». Caroline Lillian Schopp, «On Failing to Perform: Kunst und Revolution, Vienna 1968», *October* 170, (Herbst 2019): 95–119.

29 Günter Brus, *Selten gehörte Gespräche*, hrsg. von Flurina Paravicini et al., 2012/2013, Min. 60:00. <http://blogs.fhnw.ch/dieterrothmusic/selten-gehorte-gespraech> [Zugriff: 19.4.2022].

30 *Zusammenwerken – Zusammenwirken. Gemeinschaftsarbeiten von Günter Brus mit Künstlerfreunden seit 1970*, Ausstellungsbegleitheft, Wien, BRUSEUM; Graz, Neue Galerie Graz, 2012.

31 Oswald Wiener und Günter Brus, «Gedanken», 1975–1979, Konvolut K6.3, Archiv Maria Lassnig Stiftung.

32 Wiener, *Selten gehörte Gespräche*, 2012/2013, Min. 49:00.

Siebdruck in Günter Brus' Wohnung vervielfältigt und dann an die Freunde/Abonnenten versendet.³³

Inhaltlich mischen sich in den *Gedanken* die Korrespondenz mit Kybernetikern und Forschern, Gedichte und Texte von Oswald Wiener, Zeichnungen von Günter Brus – alles von oft nicht einfach zu identifizierender Autorschaft und durchzogen von Wieners Kernfragen nach dem menschlichen Bewusstsein und der Möglichkeit, dieses durch Selbstbeobachtung zu erforschen. Immer wieder geht es dabei um die Position des Beobachters respektive die Frage, wie die Ich-Position zu bestimmen und zu reflektieren ist beziehungsweise wie der «beobachter aus dem bild zu halten» ist, oder, etwas verworrener ausgedrückt: «die erklärung des verstehens geschieht in einem bewusstsein, welches von sich selbst nur die bilder hat, die es an seinen erklärungsversuchen des beobachteten gewonnen hat.»³⁴ Manchmal wird dieser Beobachter allerdings auch ins Zentrum gesetzt, etwa in der Hommage an Ernst Machs *Selbstschauung*, von Wiener gezeichnet in der Ausgabe Seite 14 von *Gedanken* (Abb. 34 / S. 132).³⁵ Auch Brus arbeitet intensiv an der Frage, in welchem Verhältnis Wahrnehmung und Subjekt stehen. In der Zeichnung *Der Kopfseher* verweist schon der Titel auf die Verknüpfung von Sehen und Denken. Die Zeichnung parodiert ausserdem eine mental-kybernetische Versuchsanlage mit dem zweifach notierten Wort «Beispiel» und der Verkabelung der Augen mit einem gesehenen Objekt. Der Vogelstrauss als Beispiel fasst die Erkenntnisproblematik selbst nochmals im Imperativ zusammen: «begreif mich doch.» (Abb. 35 / S. 133)³⁶

Auch Dieter Roth ist durch seine häufigen Aufenthalte erst in Wien und dann in Berlin ein wichtiger Akteur in dieser Wiener/Berliner Künstlerkonstellation. Wiener und Roth sind bereits miteinander bekannt und werden nun rasch zu wichtigen Gegenübern. Sie haben sich 1966 über den Bildhauer, Zeichner und Architekten Walter Pichler kennengelernt, den Roth in Providence in den USA getroffen hatte.³⁷ Aus der Begegnung von Roth und Wiener gehen eine langjährige Freundschaft und gemeinsame Projekte hervor (aber auch Rivalität; es wird verschiedentlich von einer sehr wechselhaften Beziehung zwischen den beiden berichtet)³⁸, etwa die Herausgabe von Roths Texten in *Frühe Schriften und typische Scheisse, ausgewählt und mit einem Haufen Teilverdautes von Oswald Wiener*. An dem grösser angelegten Musikprojekt *Selten gehörte Musik* sind nebst Dieter Roth und Oswald Wiener auch Gerhard Rühm und weitere Künstler des Berliner Milieus beteiligt.

33 *Das gute alte West-Berlin. Günter Brus und das Berlin der 1970er-Jahre*, Ausstellungsbegleitheft, Wien, BRUSEUM; Neue Galerie Graz, 2016.

34 Wiener und Brus, «Gedanken», 1975–1979, Konvolut K6. 3, *Gedanken*. Seite 23, 22.10.1975, Wiederabdruck eines Vortrags für das Kolloquium «Die Sprache des Anderen» der Société Internationale de Psychopathologie de l'Expression.

35 Ebd., *Gedanken*. Seite 14.

36 Ebd., *Gedanken*. Seite 11, 19.3.1975.

37 Theodora Vischer und Bernadette Walter (Hrsg.), *Roth Zeit. Eine Dieter Roth Retrospektive*, Ausst.-Kat. Basel, Schaulager (Basel: Schaulager / Baden: Lars Müller Publishers, 2003); *Selten gehörte Gespräche*, 2012/2013.

38 Brus, *Selten gehörte Gespräche*, 2012/2013, Min. 31:00.

Wiener und Roth teilen die Faszination für und ein vertieftes Wissen über Wittgenstein und dekonstruieren in ihren Arbeiten dessen Sprachtheorie in ironisierender oder kritischer Weise. Schon der Untertitel von Roths *Mundunculum. Ein tentatives Logico-Poeticum, dargestellt wie Plan und Programm oder Traum zu einem provisorischen Mytherbarium für Visionspflanzen* (1967) verweist auf Wittgensteins *Tractatus logico-philosophicus*.³⁹ Benjamin Meyer-Krahmer zieht in seiner Dissertation Parallelen zwischen Wieners *die verbesserung von mitteleuropa, roman* und Dieter Roths *Mundunculum*. Beiden ist die Sprach- und Wahrnehmungskritik wichtig, die Rezeption von Wittgensteins Sprachphilosophie und beide nutzen mit Vorliebe «parodistisch wissenschaftliche Gepflogenheiten, Textformen wie den Essay und integrieren umfangreiche Appendizes in ihre Werke».⁴⁰

Für *Frühe Schriften und typische Scheisse*⁴¹ trifft Wiener eine Auswahl aus Roths Texten und verfasst einen Umschlagtext, der zu einem ausführlichen Fussnotenkommentar ausfranst und sich durch das ganze Buch zieht. Diesen charakterisiert Meyer-Krahmer als «literarisches Zeugnis der Beziehung zweier Künstler, die von geteilten inhaltlichen Interessen und konträren künstlerischen Vorgehensweisen geprägt ist».⁴² Auch Nils Röllers Studie *Ahabs Steuer*, welche die Vergleichbarkeit und Beziehung zwischen ästhetischen und naturwissenschaftlichen Prinzipien untersucht (und sich zur Erklärung dieser gegensätzlichen Positionen der fiktiven Figuren aus Herman Melvilles *Moby Dick* bedient), führt die künstlerischen und erkenntnistheoretischen Interessen von Oswald Wiener und Dieter Roth eng, indem er den wissbegierigen Oswald Wiener mit Kapitän Ahab vergleicht und Dieter Roth mit Ahabs Gegenpart Ismael. Er führt beider gemeinsames Interesse am menschlichen Bewusstsein und der Maschine an, welche sie «als Herausforderung des menschlichen Bewusstseins» begreifen und nicht als Möglichkeit, den Menschen von der Arbeit zu befreien. Beide forderten also «das Selbst zur Arbeit an sich selbst» heraus.⁴³ Rölller beschreibt Oswald Wieners Schreiben «als Versuch, die Grenzen des eigenen Vorstellungsvermögens zu erfahren» und charakterisiert dessen Auffassung von Sprache als performativ, als *realitätsbildend*, nicht rein *abbildend*: «Aufgabe von Dichtung ist es nicht zu kommunizieren und Welt darzustellen, sondern eine Situation zu schaffen, in der erfahrbar wird, wie

39 Dieter Roth, *Mundunculum. Ein tentatives Logico-Poeticum, dargestellt wie Plan und Programm oder Traum zu einem provisorischen Mytherbarium für Visionspflanzen*, (Köln: M. DuMont Schauberg, 1967).

40 Benjamin Meyer-Krahmer, *Aporien des Selbst. Selbstbeobachtung als künstlerischer Schaffensprozess bei Dieter Roth, ausgehend von Mundunculum*, Dissertation (Berlin: Freie Universität Berlin, 2010), 130–135, http://www.diss.fu-berlin.de/diss/receive/FUDISS_thesis_00000002716 [Zugriff: 30.1.2018].

41 Der Band stand auch in der Bibliothek von Maria Lassnig: Dieter Roth, *Frühe Schriften und typische Scheisse ausgewählt und mit einem Haufen Teilverdautes von Oswald Wiener*, hrsg. von Oswald Wiener (Stuttgart, London, Reykjavik: Edition Hansjörg Mayer, 1975).

42 Meyer-Krahmer, *Aporien des Selbst*, 2010, 129.

43 Nils Rölller, *Ahabs Steuer. Navigationen zwischen Kunst und Naturwissenschaft* (Berlin: Merve, 2005), 21.

Wirklichkeit und Welt durch die Sprache geformt werden.»⁴⁴ Gleichwohl differenziert Röllner zwischen Oswald Wieners Antrieb, das Denken durch Denken zu verstehen, und Roths leichtfertigerem, ironischerem oder gar «naiven ›Jugendstil des Erkennens›», der sich solchen halb-wissenschaftlichen Zugriffen zu entziehen weiss.⁴⁵

Ein wichtiger Bereich der von Wiener und Roth geteilten Interessen betrifft die Frage nach der Vorstellungskraft und dem Entstehen von mentalen (inneren) wie auch künstlerischen (äusseren) Bildern. In seinem Fussnotenkommentar zu *Frühe Schriften und typische Scheisse* übersetzt Wiener Roths Selbstbeobachtung und Vorstellungskraft in seine eigene Begrifflichkeit:

Dieters «aura» (welt beginnt weiter aussen) könnte aus der annahme einer ungewöhnlich lebhaften bildlichen vorstellungskraft erklärt werden. er lebt in einer welt imaginiertes bilder (kann sich bilder klar und stabil vor sein inneres auge rufen) und entnimmt seine produktion ihrem kaum unterbrochenen fluss.⁴⁶

Der kurze Text Dieter Roths «Vereinsebleme als Abziehformen der Unzeichen», mit eigenen Zeichnungen illustriert, beschreibt dieses Innen und Aussen der Welt und der visuellen Wahrnehmung vor den Augen / hinter den Augen (Abb. 36 / S. 134):

Nun: Die Welt, das ist doch das, wo alles drin ist was man sieht, wenns nicht in der Welt wäre könnte mans ja nicht sehen, was? Denn ob mans vor den Augen sieht oder hinter den Augen sieht, das kommt doch aufs Gleiche raus, obschon die meisten Leute meinen, dass nur das in der Welt sei, was sie vor den Augen haben. Die haben vergessen, dass sie auch was hinter den Augen haben. Great McLuhan hat das zum Beispiel auch vergessen, er redet immer nur vom Visuellen vor den Augen, und das, was weis [sic!] dass es hinter den Augen vor sich geht, das nennt er anders als visuell. Da verpasst er aber eine gute Gelegenheit zu schlagern [sic!].⁴⁷

Dieter Roth setzt also der (in der Psychologie seiner Zeit heftig entbrannten) Debatte um die Bildhaftigkeit respektive wortbasierte Natur der men-

44 Ebd., 100.

45 Ebd., 22.

46 Roth, *Frühe Schriften und typische Scheisse*, 1975, o. S.

47 Ebd., o. S.

talen Vorstellung (*Imagery debate*) seine eigene Erfahrung und Auffassung eines explizit visuellen Vorstellungsvermögens entgegen, mit einem Seitenhieb gegen den Medientheoretiker Marshall McLuhan. Roths schematische Darstellungen von Sehstrahl und visuellem Cortex im Gehirn parodieren die wissenschaftlichen Zeichnungen aus diesem Diskurs.

Wiener und Roth teilen das Interesse an den aktuellen Diskursen der Wahrnehmungs-, Kognitions- und Kommunikationswissenschaft und betonen beide die Rolle der Selbstbeobachtung. Meyer-Krahmer erkennt in seiner Untersuchung zu Dieter Roth die Selbstbeobachtung als zentralen Aspekt von dessen künstlerischem Schaffensprozess.⁴⁸ Roth verstehe dabei Selbstbeobachtung nicht nur als ein Beobachten des Selbst, sondern für ihn gehe die künstlerische Produktion – deren Motivation, aber auch Produkt – aus der Auseinandersetzung mit der eigenen Existenz hervor: «seine künstlerische Produktion insgesamt stellt eine beobachtende Auseinandersetzung mit einer ungewissen Existenz des Selbst dar».⁴⁹

Oswald Wiener setzt sich als Mitherausgeber der Reihe *R & B Studien* (zusammen mit Peter Weibel und Franz Kaltenbeck) für die Übersetzung der 1956 im Original erschienenen *Studien zur Theorie der Automaten* von John McCarthy und Claude E. Shannon⁵⁰ ein und schlägt für die Illustrationen Dieter Roth vor. Die Herausgeber Peter Weibel und Franz Kaltenbeck lassen den Text übersetzen, bringen das Literaturverzeichnis auf den Stand von 1974 und bitten Dieter Roth um «einen zeichnerischen Beitrag», da sie, wie sie im Vorwort zur deutschen Ausgabe erklären, «in seiner Kunst kongeniale Strukturen zur Epistemologie der Automatentheorie erblicken».⁵¹ Das Vorwort Shannons und McCarthys führt die in den 1950er-Jahren neue, in der deutschen Diskussion in den 1970er-Jahren aber noch unbeachtete Analogie von Gehirn und Rechenmaschine ein und stellt Fragen danach, wie das Gehirn arbeitet und ob eine Maschine entworfen werden könne, die das Gehirn simuliert.⁵² Trotz seines prinzipiellen Interesses an diesen Themen stösst sich Roth an der Unmöglichkeit, die rechnerischen Vorgänge nachzuvollziehen, und dass Computer damals noch nicht einfach zugänglich waren. Sein zeichnerischer Vorschlag eines «Computeralphabets» zielt daher auf ein intermediales System, das Buchstaben mit Tönen verbindet und somit ein fiktives Übersetzungssystem für «Blinde und Sehende zugleich» wäre⁵³ – ein Beispiel, wie sich ein künstlerischer Beitrag von einem wissenschaftlichen Zugriff befreien kann.

48 Meyer-Krahmer, *Aporien des Selbst*, 2010, 8.

49 Ebd.

50 Claude E. Shannon und J. McCarthy, *Studien zur Theorie der Automaten*, hrsg. von Franz Kaltenbeck und Peter Weibel (München: Rogner + Bernhard, 1974).

51 Franz Kaltenbeck und Peter Weibel, «Vorwort zur deutschen Ausgabe», in Claude E. Shannon und J. McCarthy, *Studien zur Theorie der Automaten*, hrsg. von Franz Kaltenbeck und Peter Weibel (München: Rogner + Bernhard, 1974), XXIII.

52 Röller, *Ahabs Steuer*, 2005, 108; Shannon und McCarthy, *Studien zur Theorie der Automaten*, 1974.

53 Röller, *Ahabs Steuer*, 2005, 107. Als Daumenkino-Vignetten sind die Illustrationen auch in Röllers Band abgebildet.

All diesen angeführten Projekten von inneren Bildern liegt die ungelöste Frage zugrunde, *wie* das Sehen von inneren Bildern im Gehirn überhaupt funktioniert. Zur Beantwortung geistert das Modell einer inneren Projektionsleinwand herum, auf welche innere, mentale Bilder projiziert würden, was von der hochproblematischen Voraussetzung ausgeht, dass ein höheres inneres Bewusstsein diese Bilder «sehen» könne. Dieser Erklärungsansatz reicht zurück bis zu älteren, aus der Renaissance stammenden Modellen eines im Gehirn wohnenden *Homunkulus*, der diese Bilder betrachtet. Aber sie referieren auch auf Konzepte eines *mental eye*, das die Bilder auf dem *inner buffer* betrachtet, wie es der *Mental-imagery*-Vertreter Stephen Kosslyn annimmt.⁵⁴

Dass keines dieser Projektionsmodelle Wiener und seine künstlerischen Gegenüber zu überzeugen vermochte, war der eigentliche Ansporn für all die interdisziplinären Kooperationen Oswald Wieners mit Roth, Pichler, Brus, Lassnig und Ingrid Wiener. Gerade die Dissonanz zwischen hochkomplexen und dabei wenig überzeugenden (oder wenig verständlichen) theoretischen, psychologischen und kybernetischen Modellen und den subjektiven, differenzierten, doch schwer objektivierbaren Erfahrungen bildete den fruchtbaren Boden, aus dem diese unterschiedlichen künstlerischen Konkretisierungen in diversen Tonlagen hervorwuchsen.

Roths poetische Iteration («Da draussen vor dem Auge / da draussen vor der Tür / da drinnen hinter der Tür / da drinnen hinter dem Auge / da drinnen vor dem Auge / da drinnen vor der Tür / da draussen hinter der Tür / da draussen hinter dem Auge»)⁵⁵ zusammen mit seinen vereinfachenden Schemata von Sicht-Pyramiden, die die gesehene Umwelt ins Gehirn projizieren, lassen die Verwobenheit von Faszination und Skepsis, aber auch die Absurdität der Suche nach einer einfachen Antwort deutlich werden. Nicht weniger abwegig formuliert sind die überernst technisch durchgespielten Projekte des *bio-adapters* und des *TV-Helmet* von Pichler und Wiener oder die karikierende Darstellung des *Kopfsehers* von Brus. Neben die geteilte und offensichtliche Faszination für die Thematik tritt in diesen Werken ein Unbehagen ob der forcierten Analogie von einer inneren *Bildprojektion* und einer äusseren *Bildkreation*. Die künstlerischen Projekte schaffen Distanz, lassen spielerisch weitere Fragen aufkommen und entziehen sich so der latenten Erwartung, eine eindeutige und endgültige Antwort zu finden.

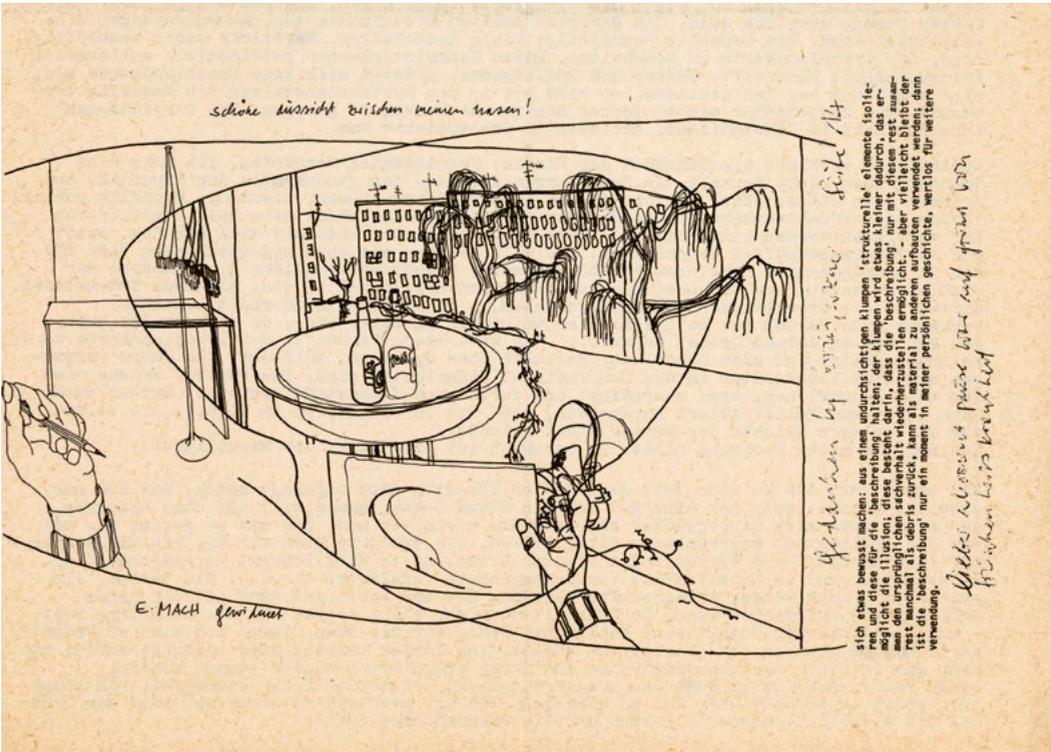
54

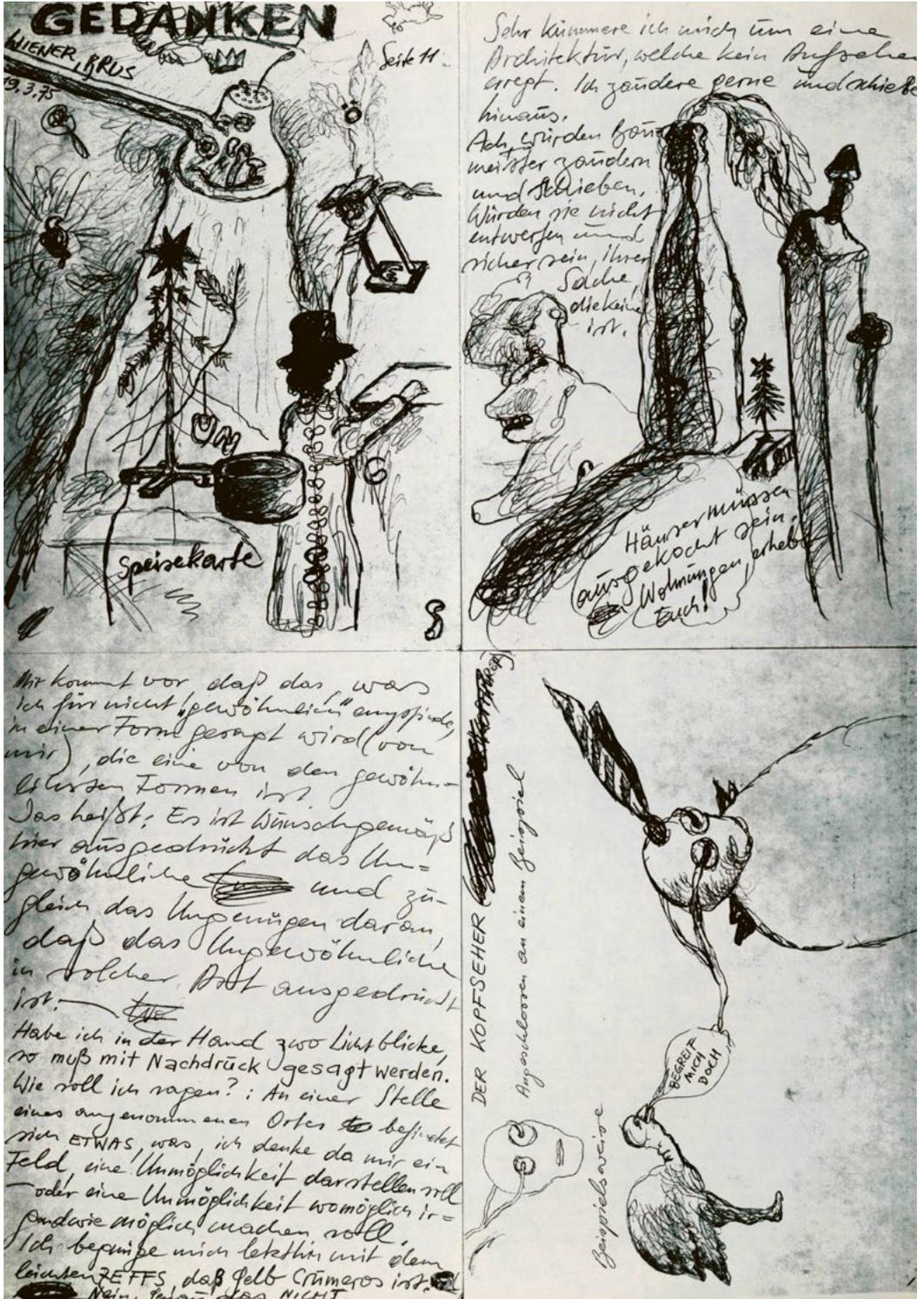
Stephen Michael Kosslyn, *Image and brain. The resolution of the imagery debate* (Cambridge (Mass.): The MIT Press, 1994).

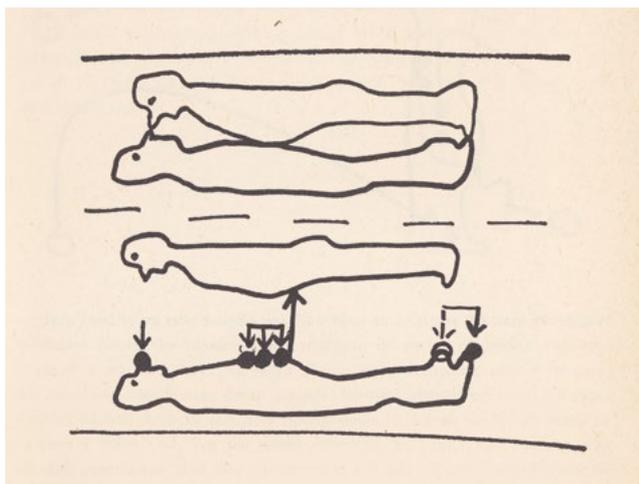
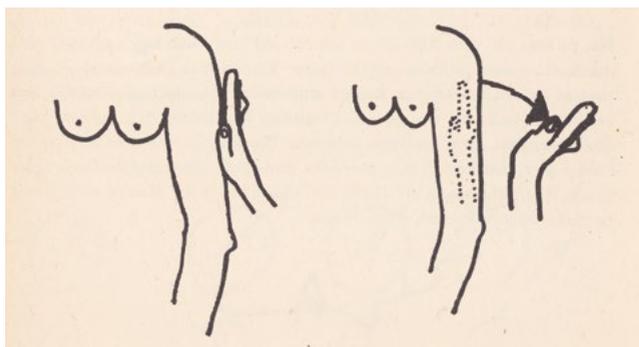
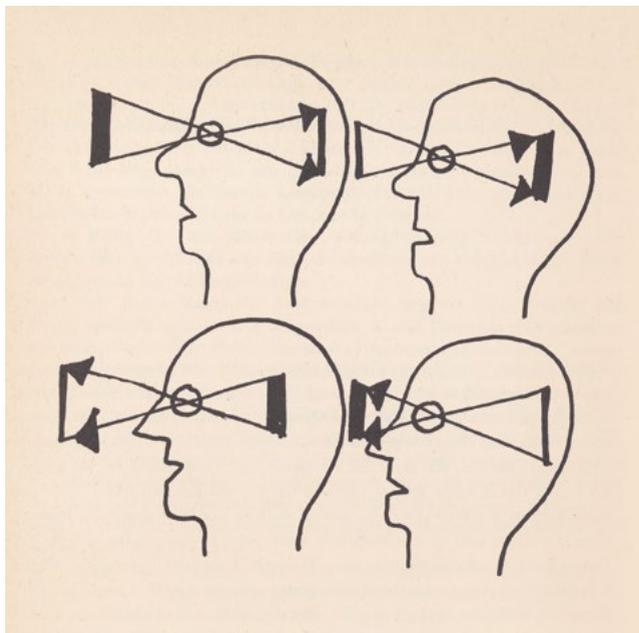
55

Roth, *Frühe Schriften und typische Scheisse*, 1975, o.S.









Bildrezepte: **Maria Lassnig, Dieter Roth, Oswald Wiener**

Dass Dieter Roth früh von Maria Lassnigs Körpergefühlsmalerei Kenntnis hatte, legt eine frappante Passage aus dem bereits erwähnten Text «Vereins-
embleme als Abziehformen der Unzeichen» nahe. Roth beschreibt darin die körperliche Wahrnehmung einer Berührung, die er als «Bild» bezeichnet

Abb. 36 / S. 134 :

Der Druck der Hand auf den Arm und das Gefühl, das der Arm in seinem Innern fühlt, dicht unter der Haut beginnt, dies Gefühl, ist das nicht ein Bild, dieses Gefühl? Ein Bild das hinter den Augen des Wesens erscheint, welches den Arm sein Eigen nennt, auf den die Hand drückt, die Hand drückt das Bild ihres Gewichts auf den Arm. Und dann wird das Gewichtsbild der Hand, vom Arme aufgenommen, abgenommen, während sie, die Hand, vom Arme abgezogen wird als die Abziehform, wessen?, die Abziehform eines Unzeichens selbstverständlich. Das Bild des Gefühls des Gewichtes der Hand, meiner, des Mannes, ist ein Abziehbild, und es ist ein Unzeichen, denn es steht unter der Haut des Armes, des Armes der Frau. Die Haut ist in dieser schönen Situation die Haut der Frau, und das Bild, dieses Zeichen, weist über die Grenze der Frauenwelt hinaus, d.h. durch die Haut der Frau hinaus, und daher kommt es, dass man sagen kann, es ist ein Unzeichen, und die Hand des Mannes ist eine Abziehform für ein Unzeichen,

nicht? Lass mich nocheinmal, zaghaft, diese Scene bereden. Titel: Der Vollzug des Nominativs. Der Druck, des Körpers des liebenden Wesens auf den Körper des geliebten Wesens, macht Abziehbilder. Dies kann man «Vollzug des Nominativs» nennen, denk mal nach, kuck mal hier hin.^{5 6}

Auch wenn Roth hier auf ein zwischenmenschliches Berührungsverhältnis fokussiert, ist die Idee eines zum Bild gewordenen körperlichen Gefühls als direkte Analogie zu Lassnigs Körpergefühlsmalerei zu sehen. Dieter Roths Ausführungen sind stark gegendert, erotisiert und territorial: Die Berührung des Mannes «markiert» den Körper der Frau, und mit dem «Vollzug des Nominativs», den Roth als übertragenen Druck eines ganzen Körpers auf einen anderen Körper beschreibt, ist unmissverständlich der Vollzug des Geschlechtsakts gemeint – und wird die klischierte Analogie zum schöpferischen Akt bemüht, aus dem «Abziehbilder» entstehen.

Lassnig ihrerseits vertieft den Aspekt von Druck und Abdruck in den *Gesichts- und Körpergefühlsabdrücken*, die sie um 1978 als systematische Verzeichnung des Drucks zwischen Körper und Untergrund (Boden, Sessel, Blatt) im Rahmen der Werkgruppe der *Untersuchungen* anfertigte (Abb. 37/S.140). Als künstlerische Herangehensweise ist dies keineswegs neu für Lassnig, doch scheinen diese systematisch aufgebauten Zeichnungen durchaus geprägt von den Gesprächen mit Roth und Wiener in Berlin und ihren Lektüren (unter anderem stehen Roths *Frühe Schriften* in Lassnigs Privatbibliothek).

Dieter Roth und Maria Lassnig dürften sich in Wien kennengelernt haben; Roth war in den 1960er-Jahren viel in der Stadt, und Maria Lassnig kehrte von Paris aus regelmässig für Besuche und Ausstellungen nach Wien zurück. Die für uns wichtige (und belegte) Begegnung fand hingegen im Sommer 1975 in Berlin statt: Maria Lassnig reiste gemeinsam mit der Freundin und Künstlerin Hilde Absalon nach Berlin, wo die beiden unter anderem mit Oswald Wiener und Dieter Roth zusammentrafen.⁵⁷ Wie der Korrespondenz der darauffolgenden Monate zu entnehmen ist, kam dabei die Idee einer gemeinsamen Ausstellung von Dieter Roth und Maria Lassnig auf, die im Frühjahr des Folgejahrs in Berlin stattfinden sollte, organisiert von Oswald Wiener. Auf dessen Anregung und in seinem Restaurant Exil entstanden offenbar aus einer Art gemeinsamen Brainstormings *Bildrezepte*.

Diese *Bildrezepte* sind Aufgaben zur Darstellung von Situationen der Wahrnehmung und Selbstbeobachtung zweiten Grades («z.b. kommt sich jemand als ein sich bei einer wahrnehmung beobachtender vor – er stösst sich nicht von der wahrnehmung ab sondern vom zustand des beobachtens,

den er als eine station «erkennt»⁵⁸). Sie knüpfen an Dieter Roths und Oswald Wieners Austausch über die Wahrnehmung und die Automaten an, der nun durch eine weitere, weibliche Stimme ergänzt wird – Maria Lassnig ist bei den *Bildrezepten* Beitragende und Experimentierende zugleich. Dieter Roth tippt die ausformulierten Ideen ins Reine und sendet sie im Oktober 1975 an Lassnig nach New York:

hier kommen meine Abschriften von Ossis Bildrezepten [...] wenn man bedenkt, dass Ossi ja noch mehr hätte schreiben können als wir damals im Exil zusammen die letzten Texte anschauend lasen oder so.⁵⁹

Lassnig, die die Rezeptideen nun zeichnerisch ausführen soll, antwortet Roth begeistert und erhofft sich, dass sie durch diese ungewöhnliche Zusammenarbeit und die ausgefallenen Anweisungen ihren «usual style erweitern» könne.⁶⁰ Hildegard Absalon berichtet sie ebenfalls, dass sie sich auf die Ausstellung vorbereite:

Von Dieter Roth bekomm ich endlich die Anweisungen für unser gemeinsames Projekt u. ich freu mich wirklich sehr, dass ich das machen kann (es ist aber nicht soo leicht!) [...] Wenn ich jetzt [...] mit Ossi ein Datum ausmache, dann sind die Bilder in Berlin (die besten natürlich) [...] - Auf jeden Fall wird eine Dieter Roth-Lassnig Ausstellung im Frühjahr bei Ossi starten u. eine hoffentlich gute Einführung sein. - für Berlin.⁶¹

Etwas unklar ist, welchen Stellenwert die *Bildrezepte* im geplanten Ausstellungsprojekt einnehmen sollten. Anfang 1976 erkundigt sich Lassnig bei Dieter Roth, was er für ihre gemeinsame Ausstellung plane, berichtet von ihren langsamen Arbeitsfortschritten und äussert sich skeptisch – wie immer um den minderen Status der Zeichnung besorgt –, ob für die Ausstellung Bleistiftzeichnungen passend seien, da «nicht so repräsentativ» und «wirkungsvoll».⁶²

Lassnig füllt einige wenige Aufgabenblätter mit ganz leichten Bleistiftstrichen, sichtlich locker und fast nebensächlich. Unter dem Satz «wie es jemand, der viel sieht, zu nichts bringen kann» reiht sich eine Sequenz von Fernsehgeräten und dominoartig aufgestellten Bildern, dazwischen

58 Dieter Roth, «Brief an Maria Lassnig mit Abschrift von Ossis Bildrezepten», 19.10.1975, Konvolut K6.1, Archiv Maria Lassnig Stiftung.
 59 Ebd.
 60 Lassnig, «Brief an Dieter Roth», 29.10.1975, Archiv Maria Lassnig Stiftung.
 61 Lassnig, «Brief an Hilde Absalon», 26.10.1975, Archiv Maria Lassnig Stiftung.
 62 Lassnig, «Brief an Dieter Roth», 8.2.1976, Archiv Maria Lassnig Stiftung.

eingezwängt menschliche Körper – erschläft vom zu vielen (Fern-)Sehen (Abb. 38 / S. 141)? Die Kernfrage, wie man Wahrnehmung überhaupt wahrnehmen und beobachten kann, wird auf einem anderen Blatt ganz explizit thematisiert, raffiniert verschachtelt als *mise en abyme*: Eine Hand ist im Begriff, ein aus dem Blatt ragendes Gesäss zu zeichnen, als sei jemand Kopf voran in das Blatt gesprungen, das von dem eindringenden Körper eingerissen wurde, wie die Zickzacklinie anzeigt. Dahinter wiederholt sich dieselbe Szene, die Füße noch im Absprung begriffen. Die Instruktion dazu lautet: «bild einer reise ins abstrakte: jemand stösst sich von einer wahrnehmung ab und kommt an bei der wahrnehmung dieses sich-abstossens». Dieser sich abstossende «Jemand» stürzt sich ins Blatt und kommt dabei wenig vorwärts – Lassnig antwortet hier humorvoll und etwas derb auf Wieners Gedankenexperiment (Abb. 39 / S. 142).

Die geplante Doppelausstellung Lassnig/Roth verzögerte sich mehrfach – offenbar wegen Geldmangels und der «Unzuverlässigkeit» Oswald Wieners⁶³ – und fand schliesslich in Form einer Einzelausstellung von Maria Lassnig in der Galerie Wiener und Würthle im Herbst 1976 in Berlin statt. Parallel zu der Ausstellung wurden im Kino Bali auch zwei Filmabende mit den Women/Artist/Filmmakers veranstaltet, Lassnigs New Yorker Animationsfilmgruppe, der Lassnig angehörte und auch in Europa mit der Organisation von Screenings unterstützte. Während dieses zweiten Aufenthalts von Lassnig in Berlin entstand auch das Doppelpor­trät von Oswald und Ingrid Wiener, das in einer Besprechung der Ausstellung abgebildet wurde, jedoch selbst nicht Teil der Ausstellung war.⁶⁴

Wenngleich das gemeinsame Ausstellungsprojekt nicht stattfinden sollte, war die Begegnung zwischen Dieter Roth, Maria Lassnig und Oswald Wiener doch folgenreich. Den zu dritt begonnenen Austausch um *Bildrezepte* setzten Maria Lassnig und Oswald Wiener von 1978 bis circa 1980 zu zweit fort, begünstigt durch das einjährige DAAD-Stipendium in Berlin-Grunewald, das Lassnig im Mai 1978 antrat.

Der Zugang zum eingeschworenen Künstler- und Literatenkreis in Berlin blieb Frauen eher verwehrt. In ihren Erinnerungen beschreibt die Frau von Günter Brus, Ana Brus, dass die Dichter- und Musikworkshops ein machohafter «Männerkreis» gewesen seien – wenn überhaupt, dann seien eher früher, im Umfeld des Wiener Aktionismus, Frauen beteiligt gewesen.⁶⁵ Ingrid Wiener wiederum erinnert sich, wie sie gemeinsam mit der Künstlerin VALIE EXPORT nicht nur an den Bildteppichen arbeitete,

63 Lassnig, «Brief an Hilde Absalon», 10.7.1976, Archiv Maria Lassnig Stiftung.

64 Heinz Ohff, «Brief an Maria Lassnig», 5.11.1978, mit der Beilage: Heinz Ohff, «Realismus des Irrealen. Maria Lassnigs erste deutsche Einzelausstellung», *Tagesspiegel*, Oktober 1976, Archiv Maria Lassnig Stiftung.

65 Ana Brus, Günter Brus, *Selten gehörte Gespräche*, hrsg. von Flurina Paravicini et al., 2012/2013, Min. 37:00. Günter Brus hingegen betont die hypothetische Offenheit der Bande gegenüber Frauen und erwähnt auch, er selbst habe VALIE EXPORT zur Beteiligung an *Kunst und Revolution* eingeladen, die laut Brus jedoch abgesagt haben soll, «weil ihr nichts dazu einfiel».

sondern auch ein sehr erfolgreiches Musikprojekt startete, die Langspielplatte *Wahre Freundschaft*. Die Motivation dazu war wohl, eine Antwort auf die Kooperationen der männlichen Kollegen zu geben:

vielleicht wollten wir auch der «Selten gehörten Musik» was entgegensetzen, die zur gleichen Zeit von Gerhard Rühm, Dieter Roth und Oswald Wiener, mit wechselnden Freunden grossen Erfolg hatte in der Szene.⁶⁶

Wenn Ingrid Wiener und VALIE EXPORT für das Bildteppichprojekt bald Dieter Roth zur Mitarbeit überredeten und für sich einspannten, erhofften sie sich von ihm einerseits kreativen Input. Laut Wiener war es andererseits aber auch ein strategischer Zug: «Denn <2 Frauen, die Gobelins weben> wäre 1974 ein hoffnungsloses Unternehmen gewesen.»⁶⁷

Dass sich das Trio Dieter Roth, Oswald Wiener und Maria Lassnig für das *Bildrezepte*-Projekt zu einer temporären Interessengemeinschaft zusammenschloss, in der jeder eine individuelle Stimme und künstlerische Haltung vertrat, dürfte eine Ausnahme gewesen sein. Ausserhalb von Wien, Jahrzehnte nach den Wellen des Aktionismus und der Wiener Gruppe, von denen sich Lassnig immer ferngehalten hatte, findet sie einen eigenständigen Platz innerhalb dieses Gefüges. Die Zusammenarbeit an den *Bildrezepten* scheint also auf einem ausgewogenen Kräfteverhältnis aufgebaut zu haben, von dem sich jeder der drei für die eigene Praxis Erkenntnisse und Resultate erhofften.

Die Quellenlage erlaubt es nicht zu rekonstruieren, aus welchen Gründen genau Dieter Roth aus dem Projekt ausstieg und Lassnig 1975 die Ausstellung in Berlin allein bestritt. Es kann nicht von einem eigentlichen Bruch die Rede sein, denn so angespannt das freundschaftliche Verhältnis zwischen Wiener und Roth auch war, die beiden waren weiterhin im Austausch, und auch der Brief, den Maria Lassnig 1978 an Roth schickte, lässt keine Unstimmigkeiten erkennen.⁶⁸ Am ehesten könnte von einem Versanden gesprochen werden. Roth verlor wohl aufgrund der Verschiebung der Ausstellung Motivation und Interesse und konzentrierte sich auf andere Kooperationsprojekte. So begann etwa um diese Zeit die Zusammenarbeit an den Gobelins, ein fünfundzwanzig Jahre andauerndes «Webeabenteuer», in Ingrid Wieners Worten, das bis zu Dieter Roths Tod andauern sollte.⁶⁹

66 Ingrid Wiener, «Autobiographische Splitter», in *Ingrid Wiener. northwest passage*, hrsg. von Michaela Leutzendorff-Pakesch, Ausst.-Kat. Hartberg, Museum Hartberg, 2020, 4–5.

67 Ingrid Wiener, «Es war 1966 ...», zit. nach Michaela Leutzendorff-Pakesch, «Singen, weben, kochen, filmen. Das Abenteuer zu sein», in *Ingrid Wiener. Durch die Kette sehen*, hrsg. von Michaela Leutzendorff-Pakesch (Wien: Schlebrügge Editor, 2020), 10.

68 Lassnig, «Brief an Dieter Roth», 8.2.1976, B2.2.55.

69 Leutzendorff-Pakesch, «Singen, weben, kochen, filmen. Das Abenteuer zu sein», 2020, 10; Vischer und Walter, *Roth Zeit*, 2003.



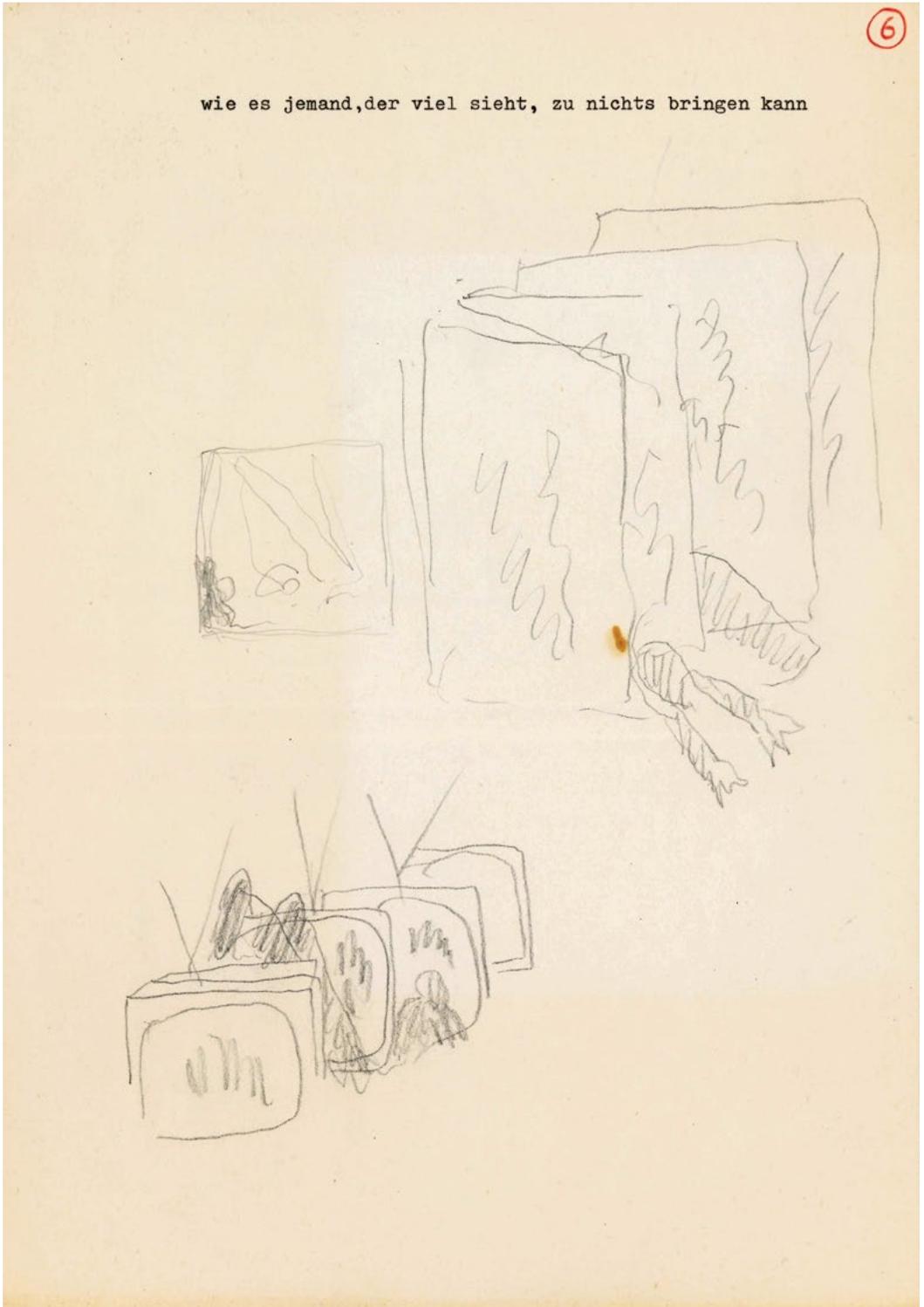


bild
einer reise ins abtrakte :
jemand stösst sich von einer wahrnehmung ab und kommt an
bei der wahrnehmung dieses sich-abstossens



Vorzeichen einer Zusammen- arbeit: Maria Lassnig und Oswald Wiener

«Die engste Beziehung hatte ich zu Maria Lassnig während ihres Aufenthalts in Berlin in den 1970er Jahren.»⁷⁰ Oswald Wiener erinnert die Zeit der konzeptionellen und künstlerischen Zusammenarbeit in Berlin also als Phase der grössten Nähe zu Lassnig. Sie war für ihn eine ausgesprochen wichtige Gesprächspartnerin, mit der er sich vertieft und privilegiert über die nagenden Fragen zur Funktionsweise und Erforschung von Bewusstsein, visueller Wahrnehmung und Vorstellungsbildern austauschen konnte. In dieser Zusammenarbeit habe er sogar einen gewissen Rückhalt für seine sonst wenig verstandene Obsession für Denkvorgänge gefunden:

Deswegen war es für mich von Bedeutung, weil ich eigentlich mit niemandem sonst darüber hab sprechen können und weil ich gewisse Bestätigungen erhalten hab, zumindest die Bestätigung, dass es ein wichtiges Thema ist und dass ich mich intensivst damit beschäftigen möchte.⁷¹

Die gegenseitige Anerkennung bleibt auch über episodische persönliche Verstimmungen durchweg erhalten. Ein spätes Statement von Wiener drückt die ungebrochene Faszination für Lassnigs Einzigartigkeit und Innovationskraft aus und attestiert ihren künstlerischen Methoden weit bedeutenderen Erkenntnisgewinn als der Wissenschaft:

70 Oswald Wiener, zit. nach Sepp Dreissinger (Hrsg.), *Maria Lassnig: Gespräche & Fotos* (Wien: Album, 2015), 32.

71 Wiener und Hoffmann, *Interview Oswald Wiener / Claire Hoffmann*, 2018, Min. 34:00–36:00.

Du erzählst nicht Geschichten aus dem Traumkino, sondern Du erfindest Darstellungsweisen für die Formen, in denen diese Geschichten auftreten. In solchen Bereichen, wo die wissenschaftliche Methode vor den Erlebniswirklichkeiten bisher versagt hat, hier sind neue Ansätze nur von Künstlern zu erwarten, die sich nicht an Konventionen des Erkennens oder auch Konventionen der Darstellung binden. Und du bist da eben eine von denen.⁷²

Oswald Wiener behält in Bezug auf Maria Lassnig immer einen respektvollen Tonfall (ganz im Gegensatz zu seinen teilweise wenig schmeichelhaften Passagen über Dieter Roth in den Fussnoten zu *Frühe Schriften*). Umgekehrt ist Oswald Wiener für Lassnig stets eine intellektuelle Grösse, auf die sie sich bezieht, und, wie sie sagt, «eine philosophische Koryphäe»⁷³. Schon während ihres DAAD-Stipendiums bezeichnet sie ihn als «the greatest man in Berlin in literature».⁷⁴ Und später bittet sie Oswald Wiener um einen Katalogbeitrag für ihre Wanderausstellung 1999, den sie sich sehr wissenschaftlich und anspruchsvoll wünscht.⁷⁵ Der daraufhin von Oswald Wiener verfasste Text trägt als Titel die persönliche Widmung «Für Maria».⁷⁶ In Maria Lassnig fand Oswald Wiener also ein besonders ansprechbares Gegenüber für seine Fragestellungen, und es dürfte ihm sehr gelegen gekommen sein, dass sie in der Lage war, seine modellhaften, theoretischen Überlegungen zeichnerisch umzusetzen, denn er beklagte seine eigene Unfähigkeit zu zeichnen.

Auch Lassnig brachte ihre eigene Motivation für das Projekt mit. Anfänglich trieb sie wohl die Aussicht auf die gemeinsame Ausstellung mit Dieter Roth an, später die Idee einer Zusammenarbeit mit Wiener bei einem Film.⁷⁷ Doch bestand darüber hinaus ganz sicher auch der Wunsch, sich in einen intellektuellen Diskurs einzuschreiben und die Anerkennung und Aufmerksamkeit des Freundes und gerühmten Intellektuellen zu geniessen. Reizvoll war für Lassnig zudem die Aussicht, ihren «usual style» zu erweitern, wie sie Roth gegenüber äussert. Und der experimentelle Charakter des Projekts erlaubte ihr eine gewisse Lockerheit und Freiheit in der

72 Oswald Wiener zit. nach Andrea Schurian, *Maria Lassnig. Gemalte Gefühle*, 1994, Video, Farbe, Ton, 40 Min., ORF Wien.

73 Maria Lassnig, «Selbstporträt: Maria Lassnig», *ORF Programm*, 48, 16.8.1980, 24–25. Personalakte Lassnig, Kunstsammlung und Archiv Universität der angewandten Kunst, Wien.

74 Vgl. die Beschriftung der Zeichnung *Oswald Wiener im Exil*, 1979, 42 × 59 cm, Aquarell auf Papier, Sammlung Dr. Händler, München (Abbildung 41).

75 Lassnig, «Text (Be-ziehungen)», als Beilage zu einem Brief an Oswald Wiener», um 1999, A122, Archiv Maria Lassnig Stiftung.

76 Oswald Wiener, «Für Maria», in *Maria Lassnig*, hrsg. von Wolfgang Drechsler, Ausst.-Kat. Wien, Museum Moderner Kunst; Nantes, Musée des Beaux-Arts de Nantes, Fonds Régional d'Art Contemporain des Pays de la Loire (Klagenfurt: Ritter Verlag, 1999), 177–187.

77 Lassnig, «Brief an Hilde Absalon», 28.2.1978, Archiv Maria Lassnig Stiftung.

Ausführung, wie sie sie bereits bei der Arbeit an den *Bildrezepten* kennengelernt hatte. Der experimentell-wissenschaftliche Austausch mit Wiener bot ihr einen etwas geschützteren Raum für ein Feedback zu ihrem Werk, ohne Einmischung der Öffentlichkeit oder der Stimme von Kunstkritikern. Inhaltlich konnte sich Lassnig dabei vom Körper als bisher einzigem Referenzpunkt entfernen und sich mentalen Wahrnehmungsprozessen zuwenden. Sie konnte sich also mit einem neuen methodischen Gerüst auf Bereiche einlassen, die sie seit ihren Anfängen umtrieben.

In Berlin angekommen berichtet Lassnig ihrer Freundin Hilde Absalon noch im Februar 1978: «Mit Ossi planen wir einen Film, d.h. er gibt nur die Anregungen u. ich mach ihn, ist interessant, weiss aber nicht ob was draus werden kann.»⁷⁸ Es war also ein durchaus ergebnisoffen angelegtes Projekt, «angeregt durch eine Besprechung mit Oswald Wiener».⁷⁹ Es gibt keine explizite Forschungsfrage oder Anleitung für dieses Experiment, keine direkte Aufgabestellung oder ein «Programm» für dieses «Abenteuer der geschlossenen Augen»,⁸⁰ wie Lassnig das Projekt in dieser Phase auch nennt. Doch finden sich in den Notizheften der Zeit, in retrospektiven Texten sowie auf ihren Zeichnungen selbst zahlreiche Beschreibungen des Vorgehens. Lassnigs Beobachtungen und Notizen, die ihre Erfahrungen begleiten, sind differenziert. Sie hält fest, wie die Sitzungen nach Aufgabestellung ablaufen, und reflektiert die auftauchenden Probleme.

Auch versucht sie, ihre Erfahrungen an Fachbegriffe und Theorien rückzubinden. Im Notizheft von 1978–1979 ist, anstelle eines Inhaltsverzeichnisses, eine Liste mit Literaturhinweisen vorangestellt, darin Titel aus Theorie, Philosophie, Psychoanalyse und Literatur, die gewissermassen ein intellektuelles Programm und Arbeitsvorhaben formulieren.⁸¹ In der Liste findet sich zum Beispiel das Buch *The Self and Its Brain* des Philosophen Karl Popper und des Philosophen und Neurowissenschaftlers John Eccles. In Lassnigs Notizen und auf einzelnen Blättern der *Untersuchungen* finden sich Kommentare aus diesem Buch – Zeugnis einer intensiven Lektüre und Diskussion.

In der Erinnerungszeichnung *Oswald Wiener im Exil* rekonstruiert Lassnig die Gespräche und Erinnerungsbilder eines gemeinsamen Abends in Wieners legendärem Lokal Exil, an dem sie sich, wie im mittleren Bildfeld festgehalten, über Popper und Eccles austauschen (Abb. 40 / S. 147). Andernorts in ihren Notizheften erscheint ein Hinweis auf den Titel *Zur Psychologie des produktiven Denkens u. des Irrtums* des Psychologen und Vertreters der Würzburger Schule Otto Selz.⁸² Die Würzburger Schule, eine wichtige Referenz für Oswald Wiener, betrachtete die Selbstbeobach-

78 Ebd.

79 Lassnig, «Text ‹Innseitiges Kino›», 1978–1979, A110, Archiv Maria Lassnig Stiftung.

80 Lassnig, «Notizbuch», 1980–1983, A17, Archiv Maria Lassnig Stiftung, Februar 1981, Übersetzung CH.

81 Lassnig, «Text ‹Innseitiges Kino›», 1978–1979, A110.

82 Lassnig, «Notizbuch», 1978–1979, A63, Archiv Maria Lassnig Stiftung.

tung als psychologisch verlässliche Methode zur Erforschung von Denkvorgängen. Bei diesen Experimenten sollten Versuchspersonen (meist die Psychologen selbst) schriftlich die Gedanken protokollieren, die ihnen bei gewissen Reizwörtern aufkamen.⁸³ Lassnig ergänzt also, zweifelsohne auf Anregung von Oswald Wiener, zielgerichtet ihr Wissen und ihre Fragestellungen durch ein weiteres Begriffs- und Theorierepertoire.



«Adventures of the closed eye». Begriffsentwerrung

Oswald Wiener verwendet in seinen Texten, die sich ebenso experimentell wie analytisch und auch poetisch mit der Kognitionswissenschaft und Denkpsychologie auseinandersetzen, mehr oder weniger synonym Begriffe wie Traumbild, Vorstellung, Vorstellungsbild, Erinnerungsbild, Phantasiebild, anschauliche Reproduktion, *mental image*, *Quasi-Bild* oder *qBild*. Spätere Wortkreationen wie *Weiser*⁸⁴ sind Zeichen seiner vertieften Kenntnis der kognitionswissenschaftlichen und psychologischen Hintergründe und zeigen seinen eigenen Beitrag zum Diskurs.

Untersuchungen zum Entstehen eines Bewusstseinsbildes ist die von Wiener gewählte Bezeichnung für die Werkgruppe Lassnigs. Der Begriff *Bewusstseinsbild* bezieht nicht zufällig das Bewusstsein explizit mit ein. Wiener, der das menschliche Bewusstsein und dessen Funktionsweise ins Zentrum seiner Forschung setzt, wehrt sich vehement gegen den Behaviorismus und das Konzept des Gehirns als einer Blackbox, welches das menschliche Bewusstsein als irrelevant ausblendet und die Introspektion als unwissenschaftlich aus der Psychologie verbannt.

Als Verfechter der Introspektion und als Bewusstseinsforscher liegt Wiener viel daran, neue wissenschaftliche Methoden zu entwickeln, die introspektive Erlebnisse und somit Bewusstseinsvorgänge objektivierbar und vergleichbar machen, und zwar in Anlehnung an die Selbstbeobachtungsmethoden der bereits erwähnten Würzburger Schule.

Lassnig verwendet ebenfalls eine Vielzahl von Begriffen. Sie schreibt in ihren Notizheften über «Gesehene u. nicht gesehene Bilder»⁸⁵, vom «Sehn mit geschlossenen Augen»⁸⁶ oder vom «imaginativen [sic!] Sehen»,⁸⁷ von «Schau- u. Lehrbildern»,⁸⁸ «Inner Eye Paintings»⁸⁹ oder von den «adventures of the closed eye».⁹⁰ Ferner taucht der Begriff «Innseitiges Kino»⁹¹ auf und verweist auf den anfänglichen Plan eines Filmprojekts, das in diese Zeichnungsgruppe mündete – was auch die Struktur der Zeichnungen in Sequenzen einzelner Animationsbilder erklären und nahelegen mag.

Die diversen Begrifflichkeiten für die mentalen Eindrücke, einschliesslich der geläufigeren und hier bevorzugten Bezeichnung *Vorstellungsbild* rufen allerdings grundsätzliche Probleme auf den Plan: Zunächst einmal ist, wenn es um mentale Vorstellungen geht, meist einseitig von *visuellen* Erlebnissen die Rede. In der Literatur,⁹² und auch von Wiener, werden durchaus andere sinnliche innere Erscheinungen erwähnt, darunter quasi-akustische Erfahrungen.⁹³ Tatsächlich ist es einleuchtend, dass innere Erfahrungen multi-sensoriell sein können. Die Erinnerung an eine durchtanzte Nacht etwa konstituiert sich aus dem visuellen Eindruck von Blitzlicht, zuckenden Gliedern und Gesichtern, dazu gesellen sich aber möglicherweise ein Songrefrain und das Gefühl des durchgeschwitzten Shirts, das auf dem Rücken klebt. Bezeichnenderweise hat Wiener, wenngleich selbst Musiker, wenig über eine innere Musik nachgedacht oder gar mit seinen Musikerfreunden diesbezügliche Experimente gemacht. Die Diskussion wird ganz deutlich von der Frage *visueller* mentaler Repräsentation dominiert.

Dass es aber eigentlich unmöglich ist, auf nur einen Bereich dieses sehr breiten Spektrums an inneren, sinnlichen Eindrücken zu fokussieren, wird eine der Schlüsselerkenntnisse sein, die Maria Lassnig aus den *Untersuchungen* mitnimmt. Man kann ergänzen, dass hier der Begriff des *Bildes* ja tatsächlich für ein Phänomen verwendet wird, das die Bedingungen dafür

- 85 Lassnig, «Notizbuch», vmtl. 1978–1979, A16, Archiv Maria Lassnig Stiftung.
- 86 Lassnig, «Vortrag für Kassel», Januar 1983, Konvolut A134, Archiv Maria Lassnig Stiftung.
- 87 Lassnig, «Text «Untersuchung zum Entstehen eines Bewusstseinsbildes», 1980er-Jahre, Konvolut A133, Archiv Maria Lassnig Stiftung.
- 88 Lassnig, «Notizbuch», vmtl. 1978–1979, A16.
- 89 Lassnig, «Notizbuch», 1978–1979, A63.
- 90 Lassnig, «Notizbuch», 1980–1983, A17, Februar 1981.
- 91 Lassnig, «Text «Innseitiges Kino», 1978–1979, A110.
- 92 In der psychologischen Literatur wird der visuellen Dominanz der Thematik mit dem Begriff *mental imagery* begegnet, bei dem alle möglichen sinnlichen Erfahrungen mitgemeint sind. Doch sind zweifelsfrei auch hier die visuellen *mental images* diejenigen Erfahrungen, die am meisten behandelt werden. Nigel J. T. Thomas, «Mental Imagery», in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, hrsg. von Edward N. Zalta (Metaphysics Research Lab, Stanford University, 2017), <https://plato.stanford.edu/archives/spr2017/entries/mental-imagery/> [Zugriff: 10.4.2020].
- 93 Oswald Wiener, «Maria Lassnig. Untersuchungen zum Entstehen eines Bewusstseinsbildes», in *Maria Lassnig. Zeichnungen, Aquarelle, Gouachen, 1949–1982*, hrsg. von Hans Albert Peters und Wilfried Skreiner, Ausst.-Kat. Mannheim, Mannheimer Kunstverein et al. (Düsseldorf: Edition Klaus Richter, 1982), 95–101, 97.

gar nicht erfüllt. Ralph Ubl und Wolfram Pichler haben dies bildtheoretisch auf den Punkt gebracht, indem sie die Frage stellen, wie ein Vorstellungsbild bzw. ein *mental image* denn überhaupt konzipiert sein könnte, wenn man der Definition von Bild folgen will als einer zwiespältigen Einheit von Bildvehikel, also dem materiellen Bildträger (Papier, Farben und Pigmente), und dem darauf dargestellten Bildobjekt bzw. Bildinhalt.⁹⁴ Während der *Bildinhalt* eines mentalen Bildes klar bezeichnet werden kann (ich stelle mir beispielsweise einen Hund vor), ist komplett unklar, woraus beim mentalen Bild denn das *Bildvehikel* bestehen mag, also vor welchem Hintergrund die erkennbare Form dieses Hundes hervortritt.

Der Anspruch, den Wiener an die Zeichnungen und Aquarelle der *Untersuchungen* stellte, war nun aber, kurz gesagt, genau eine solche Ausführung eines Vorstellungsbildes, also sichtbares Bild eines unsichtbaren Erlebnisses zu sein. Der Auftrag an die Künstlerin lautete entsprechend, eine künstlerische Bildproduktion zu starten, die auf ihre persönlichen inneren Erfahrungen referierte und eine sichtbare, mitteilbare und somit diskutierbare (idealerweise: objektivierbare) Basis für das Voranschreiten dieser Diskussion bildete. So weit wäre das nichts Neues gewesen, denn Maria Lassnigs Körperempfindungsmalerei war ja im Grunde nichts anderes als der stete malerische und zeichnerische Versuch, Gefühle, Empfindungen und innere Zustände sichtbar zu machen. Allerdings wird das Referenzobjekt der *Körperempfindung* oder des *Körpergefühls* nicht per se als visuelle oder überhaupt als präzise zu beschreibende Erfahrung konzeptualisiert. Ganz im Gegenteil. In der Rezeption wird mitunter die Innovation von Maria Lassnigs künstlerischem Projekt genau darin gesehen, dass die Künstlerin für körperliche, nicht-visuelle Erlebnisse eine visuelle Übersetzung suche (dass dies selbstverständlich eine einseitige und reduktive Rezeption ihres Œuvres ist, sei hier einmal beiseitegelassen). Da ihr Projekt bekanntlich allzu oft auf Unverständnis stieß, sah sich Lassnig gezwungen, ein Gerüst an Erklärungsmodellen und Begriffen aufzubauen, um ihrer introspektiven Analyse der Körpergefühle und der künstlerischen Annäherung daran mittels der Malerei ein Narrativ zur Seite zu stellen, das ihrem Vorgehen Seriosität und einen hohen künstlerischen Anspruch verlieh (vgl. dazu Kap. 2).

Einen radikalen und wesentlichen Unterschied zu Lassnigs Körpergefühlsmalerei stellt in den *Untersuchungen* das explizite Ausklammern des sonst für Lassnig so zentralen Körpers dar: «Es sind Vorstellungen die mir im Auge erscheinen, ohne auf den ganzen Körper Bezug zu nehmen.»⁹⁵ Dafür müssen die Augen geschlossen und die anschliessend gemachten Beobachtungen «registriert»⁹⁶ werden. Dies verlangt eine ganz neue Art der Wahrnehmung und führt zu einem grundsätzlich anderen Bildaufbau sowie

94 Ralph Ubl und Wolfram Pichler, «Images Without Objects and Referents? A Reply to Étienne Jolle's Review of our *Bildtheorie zur Einführung*», *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 81 (2018): 418–424.

95 Lassnig, «Vortrag für Kassel», Januar 1983, Konvolut A134.

96 Lassnig, «Notizbuch», 1978–1979, A63.

neuen Bildformen. Damit grenzt sich Lassnig stark von ihren bisherigen Arbeitsweisen ab, die sich einerseits aus dem Studium der Natur genährt und andererseits als unablässige Suche nach der Darstellungsmöglichkeit eines Körpergefühls artikuliert haben. Der introspektive Arbeitsprozess bei der Körpergefühlsmalerei versucht per se, nicht-visuelle, körperliche oder physisch verankerte Eigenwahrnehmungen ins Bild zu setzen (Propriozeption)⁹⁷, während für die *Untersuchungen* mentale Vorstellungsbilder zum Bild gemacht werden sollen.

Hier beginnt denn auch die Verwirrung, da sowohl für die Bezeichnung der aus dem künstlerischen Prozess entstandenen Artefakte (Zeichnungen und Aquarelle) wie auch für deren Referenzobjekte, also die darin beziehungsweise darauf dargestellten inneren Erfahrungen (*mental image*, Vorstellungsbild), der Sammelbegriff *Bild* verwendet wird. Diese terminologische wie (bild)theoretische Verwirrung berührt zugleich das eigentliche Kernproblem dieser Diskussion. Trotz oder vielmehr gerade wegen dieser Problematik wird im Folgenden der Begriff *Vorstellungsbild* bevorzugt verwendet, da dieser in der Alltagssprache geläufig ist, von Lassnig selbst aufgegriffen wird und die beiden strittigen Aspekte der imaginativen Dimension (Vorstellung) und der Bildlichkeit (Bild) dieser Erfahrungen mitträgt. Angesichts der visuell konnotierten Terminologie, die für mentale Erlebnisse dominant verwendet wird, ist die Versuchung gross, eine Abkürzung zu nehmen und die entstandenen Artefakte (Zeichnungen und Aquarelle) als reine *Abbilder* von *inneren* Bildern zu verstehen. Bereits der Phänomenologe Maurice Merleau-Ponty stellte die Problematik einer solchen Eins-zu-eins-Übertragung der mentalen Repräsentation auf einen Bildträger fest:

Das Wort «Bild» (image) hat einen schlechten Ruf, weil man gedankenlos geglaubt hat, dass eine Zeichnung ein Abdruck, eine Kopie, ein zweites Ding sei, und das geistige Bild eine Zeichnung dieser Art in unserer geistigen Rumpelkammer.⁹⁸

Das von Wiener geforderte hohe handwerkliche Geschick für die Experimente zu den Bewusstseinsbildern wäre entsprechend damit legitimiert, dass die künstlerische Hand eine möglichst präzise Kopie einer solchen (inneren) Vorlage auf ein Blatt «abklatschen» könnte. Genährt ist diese Vorstellung im Rahmen seiner Forschung von der Idee, dass dies dann auch umgekehrt funktionieren müsste und dank der gemachten Bilder eine Rückübersetzung möglich wäre, dass man also dank dieser Artefakte durch die Augen eines anderen sehen oder gar in dessen Kopf *hineinsehen* könnte.

97 Rainer Schönhammer, *Einführung in die Wahrnehmungspsychologie. Sinne, Körper, Bewegung* (Wien: facultas wuv, 2009), 34.

98 Maurice Merleau-Ponty, «Das Auge und der Geist (1961)», in *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, hrsg. von Christian Bermes, Philosophische Bibliothek (Hamburg: Meiner, 2003), 275–317, 282.

Dass es die Betrachtung eines Kunstwerks erlaubt, in den subjektiven Sinnesindruck einer anderen Person – nämlich des Künstlers – einzutauchen, ist ein Interpretationsmuster, das in der Romantik aufkam und vor allem für den Impressionismus – namentlich für die Malerei von Claude Monet – eine dominante Rezeptionsschablone wurde. Ralph Ubl und Wolfram Pichler warnen jedoch vor der Verlockung, die Wahrnehmung des Kunstwerks mit der Wahrnehmung des Künstlers gleichzusetzen. Wenn sich Monets Pinselspuren auf der Leinwand bei längerer Betrachtung nach und nach zu einem Seerosenteich zusammenfügen lassen, sei dies nicht etwa ein Wiedererleben der schrittweisen Realitätswahrnehmung des Künstlers, sondern ein Prozess, der eben genau das Bildersehen ausmache, das zwischen dem Bildvehikel (Pinselspuren und Farbpigmente auf der Leinwand) und dem Bildinhalt (Seerosenteich) oszilliere. Worauf sich das Gemälde hingegen beziehe, der tatsächlich existierende Seerosenteich in Monets Garten und die subjektiven Wahrnehmungseindrücke des Künstlers, das seien Elemente, die *ausserhalb* des Bilds lägen und auf die das Bild allenfalls *referiere*. Subjektive Erlebnisse wie Träume, Erinnerungen, Wahrnehmungen und Halluzinationen können demnach also durchaus *Bildreferenten* sein und als solche behandelt und thematisiert werden. Doch betonen Ubl und Pichler, es sei nicht die Aufgabe einer Bildtheorie, diese subjektiven Erlebnisse mit bildtheoretischen Begriffen zu deklinieren, die Analyse müsse sich vielmehr auf die Faktizität der gemachten, sichtbaren Bilder konzentrieren.⁹⁹

In diesem Sinne wird hier versucht, die Bildreferenten von Lassnigs *Untersuchungen* im Verhältnis zum Artefakt ähnlich zu verhandeln wie den tatsächlichen Seerosenteich in Bezug auf Monets Gemälde. Was Monet mit Pinsel und Pigmenten auf die Leinwand malte, wird für uns als Seerosenteich mit spezifischen Spiegelungen und Lichtverhältnissen sichtbar. Die kunsthistorische Bildanalyse kann sich auf die impressionistische Maltechnik und Farbpalette oder die Bildkomposition konzentrieren, ohne dass man den Seerosenteich selbst gesehen haben, seine exakte Beschaffenheit oder gar den pH-Wert des Wassers kennen muss. So können auch Lassnigs Zeichnungen und Aquarelle der *Untersuchungen* in ihrer Rasterstruktur und Feldabfolge, in der Gegenüberstellung von Text und Bild oder der spezifischen Verwendung der Aquarelltechnik betrachtet werden, ohne dass man die exakte Beschaffenheit des inneren Erlebnisses kennen muss, das als Bildreferent herhielt.

Allerdings soll das nicht heissen, dass zusätzliche Informationen über den Bildreferenten nicht gewinnbringend sein können. So kann es je nach Fragestellung für gewisse kunsthistorische Untersuchungen berechtigt sein, sich nebst der Betrachtung eines Gemäldes von Monet, das im Museum hängt, auch dafür zu interessieren, dass Monet als Landschaftsgärtner selbst den Garten angelegt und gepflegt hat, den er ins Bild setzte, und dass dieser nach gewissen Gartenvorbildern (unter japonisierenden Einflüssen)

gestaltet wurde und sich in der Normandie befindet. Und in Lassnigs *Untersuchungen* wird der Bildreferent – sei es ein Vorstellungsbild, eine Erinnerung oder ein Traum – ebenfalls als eine erlebte Realität ernst genommen, auf die sie sich zeichnerisch wie schriftlich bezieht.

Abschliessend und auf das Risiko hin, die Analogie zu überspannen, lässt sich ein Bogen zu der eingangs erwähnten Zeichnungsgruppe der Männerakte schlagen: Auch hier wäre die Analyse unvollständig und hätte nur geringe Relevanz in Bezug auf das Œuvre Lassnigs, wenn nebst dem sozial-historischen und genderspezifischen Kontext die Identität der Modelle dieser Aktzeichnungen nicht mitberücksichtigt würde. Dass die Bildreferenten dieser Zeichnungen also nicht irgendwelche nackten Männer sind, sondern Maria Lassnigs intime Partner, ja dass sie selbst Künstler sind und im Fall Oswald Wieners sogar ein für ihre auch theoretische Auseinandersetzung mit der künstlerischen Wahrnehmung wichtiger Gesprächspartner darunter ist, ist wesentlich.

Vorstellungsbilder oder Erinnerungen dürfen als Bildreferenten durchaus ähnlich begriffen und behandelt werden wie das eben identifizierte Aktmodell: Mentale Erfahrungen und menschliche Akte sind für Lassnig gleichermaßen Studienobjekte, die sie im Hinblick auf ihre sinnlich erfahrbare Form interessieren und die sie so realistisch als möglich darzustellen versucht. Dafür müssen eine adäquate Technik und die richtige Komposition gefunden werden. Es wird immer wieder aufs Neue präzise beobachtet, gezeichnet, aquarelliert und auch schriftlich kommentiert. Die in diesem Prozess entstehenden Zeichnungen können entweder treffend ausfallen oder aber misslingen. Und schliesslich steht der Bildreferent – Vorstellungsbild oder Oswald Wiener – in einer privilegierten, intimen, von aussen nicht einsehbaren Verbindung zur Künstlerin und besitzt ein Eigenleben, kommt und geht, erscheint und verschwindet.

Wie angedeutet ist die philosophische und psychologische Forschung um mentale Vorgänge von einer grossen Verworrenheit, unüberbrückbaren Grabenkämpfen, minutiösen Differenzierungen zwischen Konzepten und Auslegungen gewisser Prozesse und Termini sowie zahlreichen Neologismen geprägt. Es ist hier nicht der Ort, diese Debatten zu referieren, auf deren Spitzfindigkeiten einzugehen, um sich darin zu positionieren oder gar neue Begriffe zu erfinden. Diese Diskurse, die Lassnig bis zu einem gewissen Grad und Wiener bis in die kleinsten Details geläufig waren, sind vielmehr ein grösserer Rahmen, in dem sich die Werkgruppe der *Untersuchungen* und die Zusammenarbeit mit Wiener situieren lässt; sie werden daher als philosophischer und historischer Kontext mitberücksichtigt. So sollen die künstlerischen Artefakte parallel zu den von Lassnig und Wiener verwendeten Termini und ihren Beschreibungen gelesen werden, im Versuch, eine Bestimmung dessen vorzunehmen, was sie für ihre jeweilige Praxis darunter verstanden. Mentale Vorgänge sollen also als legitime Bildreferenten behandelt werden, über deren Entstehung die Künstlerin und der Autor zeichnend und schreibend gemeinsam rätseln. Es wird darum gehen, wie die

spezifischen künstlerischen Aktivitäten des Zeichnens, Malens, Aquarellierens und Schreibens ihre Diskussion über unsichtbare innere Erfahrungen genährt haben und welche intellektuellen, persönlichen und künstlerischen Konsequenzen die Zusammenarbeit für beide hatte. Ausgehend vom konkreten Material, den sichtbaren künstlerischen Spuren – den Zeichnungen, Aquarellen und schriftlichen Beiträgen, den Prozessbeschreibungen und Definitionsvorschlägen beider Beteiligten – soll also der Prozess dieses gemeinsamen, diskursiven Bildermachens analysiert werden.

Untersuchungen zum Entstehen eines Bewusstseinsbildes

Die meisten Blätter der knapp vierzig Zeichnungen umfassenden Serie *Untersuchungen zum Entstehen eines Bewusstseinsbildes* sind Aquarelle relativ grossen Formats (42 × 60 cm) auf qualitativ hochwertigem Aquarellpapier. Die wenigen Filzstift- und Bleistiftzeichnungen sind zumeist auf kleinerem Format (28 × 35.5 cm) ausgeführt und die *Erinnerungsbilder* auf A4 (20.8 × 29.7 cm). Mit ganz wenigen Ausnahmen sind alle Blätter im Querformat. Die meisten sind in ein regelmässiges, doch frei mit der Hand gezogenes Raster von vier bis zwanzig Bildfeldern unterteilt. Teils sind die Konturen der Bildfelder mit Bleistift vorgezeichnet, teils sind die Felder nur durch weisse Aussparungen voneinander getrennt.

Die Serie lässt sich entsprechend der thematisierten und analysierten Bewusstseins- respektive Bildinhalte klar in fünf Gruppen unterteilen. Die einer Gruppe zugehörigen Blätter weisen jeweils eine spezifische formale, strukturelle oder mediale Eigenart auf. Die auf Selbstbeobachtung basierenden Experimente zu den verschiedenen Arten von Bewusstseinsbildern gingen also in ganz unterschiedliche konzeptuelle und formale Richtungen. Titelgebend für die Untergruppen sind die jeweiligen mentalen oder sinnlichen Erfahrungen, von denen die Künstlerin bei ihren *Untersuchungen* ausging:

1. *Untersuchungen zu auf Begriffen oder Reizwörtern basierenden Vorstellungsbildern:* Diese Blätter sind in geometrisch voneinander abgegrenzte Felder unterteilt, die gleich einem Raster mit Bleistift gezogen oder als weisse Aussparungen kenntlich gemacht sind. Die Darstellungen in den Rasterfeldern sind figürlich und in narrative Sequenzen strukturiert. Das titelgebende Stichwort oder Reizwort ist jeweils auf dem

Blatt vermerkt, meist in Form einer Anleitung, begleitet von weiteren Bemerkungen und Prozessbeschreibungen. In diesen *Untersuchungen* geht es um Vorstellungsbilder, die, ausgelöst von gewissen Begriffen oder Reizwörtern, bei geschlossenen Augen entstehen, und um die Frage, ob die auf diese Weise hervorgerufenen Vorstellungen überhaupt eine Visualität besitzen und nicht vielmehr anderer Natur (sprachlich, akustisch o.ä.) sind (Abb. 42 / S. 179) (Abb. 43 / S. 179) (Abb. 44 / S. 180) (Abb. 45 / S. 181).

2. *Untersuchungen zu Netzhautbildern respektive Nachbildern:* Diese *Untersuchungen* gehen dem physiologischen Effekt des Lichts bei geschlossenen oder offenen Augen nach. Netzhautbilder sind Farben und Formen, die wahrgenommen werden, wenn Licht durch die geschlossenen Lider tritt und einen entsprechenden Reiz auslöst. Lassnig versucht, die Netzhautbilder festzuhalten, indem sie ihre Eindrücke auf das Blatt transferiert. Nachbilder sind ebenfalls durch physiologische Reize ausgelöste Bilder, die auftreten, wenn man nach einem intensiven Sinneseindruck die Augen schliesst und der ursprüngliche Reiz in Form von Phantombildern nachwirkt (etwa der Effekt von Komplementärfarben oder der helle Fleck, wenn man kurz in die Sonne blickt).

Ebenfalls in Rasterform gestaltet, sind die Felder mit abstrakten Farbzonen ausgefüllt. Teilweise mischen sich kleine figürliche Elemente hinein. Trotz der abstrakten Formen lässt sich eine lineare Abfolge der Bilder erkennen. Sie werden von erklärenden Randbemerkungen begleitet und sind zum Teil nummeriert. Mit Ausnahme von wenigen Filzstiftzeichnungen handelt es sich bei dieser Gruppe um Aquarellzeichnungen, die einen sehr flüssigen Farbauftrag und eine einheitliche Tonalität über das gesamte Blatt aufweisen (Abb. 46 / S. 182) (Abb. 47 / S. 183) (Abb. 48 / S. 184) (Abb. 50 / S. 186) (Abb. 52 / S. 188).

3. *Untersuchungen zu Erinnerungsbildern:* Diese *Untersuchungen* gehen der Darstellbarkeit von Erinnerungen nach. Porträts, Situationen und besondere Momente werden aus der Erinnerung rekonstruiert und gezeichnet. Einige dieser Blätter weisen Raster auf, sodass die einzelnen Szenen, Situationen und vor allem Porträts von Personen, die Lassnig getroffen hat, in abgetrennten Feldern dargestellt werden. Die Namen der Porträtierten, Ort oder Anlass der Begegnung sind meist schriftlich vermerkt. (Abb. 40 / S. 147)

Ausserdem existieren noch zahlreiche Einzelblätter mit Porträts, in Farbstift ausgeführt und frei (ohne Raster) auf dem Blatt angeordnet (Abb. 53 / S. 189) (Abb. 54 / S. 189) (Abb. 73 / S. 257) (Abb. 74 / S. 257).

4. Gesichts- und Körpergefühlsabdrücke: Diese Gruppe von *Untersuchungen* steht in der Tradition von Lassnigs Körpergefühlsmalerei; sie zeigen sogenannte Druckbilder des Körpers oder Gesichts. Viele Formen basieren stark auf der Formensprache von Lassnigs malerischem Œuvre, doch sind sie in Farbwahl und Duktus schematischer und verraten durch Nummerierungen und Beschriftungen der Körperteile immer wieder ihre Bemühungen um eine objektivierbare Systematik. Die Aquarelle sind auf weissen Grund gemalt, das strenge Raster fehlt, und die Relationen zwischen den einzelnen Formen werden freier, sie sind eher als kompositorische Gruppe auf dem Blatt angeordnet (Abb.37/S.140).

5. Zweckentfremdete Raster: Eine kleine Gruppe von Zeichnungen entstand auf Blättern, die durch Raster und Grundierungen für entsprechende Experimente zu Bewusstseinsbildern vorbereitet waren, die jedoch zweckentfremdet wurden und inhaltlich keine Verbindung zu den *Untersuchungen* aufweisen, auch wenn sie zur selben Zeit entstanden, so etwa das Aquarell der Hasen und Spechte vor dem Fenster ihres DAAD-Ateliers in Berlin-Grunewald, die mit der Notiz versehen sind: «wirklich gesehene Tiere vor meinem Fenster» (Abb.41/S.178).

Das früheste und am häufigsten vorkommende Motiv der *Untersuchungen* von Vorstellungsbildern, die auf Begriffen oder Reizwörtern basieren, ist der Hund. Zwei der ersten Blätter, Nummer 2 und 3 der *Untersuchungen*, auf 1978 datiert, sind noch in Fineliner und Bleistift ausgeführt, doch bald fand Maria Lassnig zum Aquarell als bevorzugter Technik für diese experimentelle Serie. Auf dem Blatt *Bewusstseinsbild vom «Dog»* (Abb.42/S.179) sind die kleinen Skizzen herantastende Umrisszeichnungen, in vier Reihen angeordnet, die noch kein strenges Raster aufweisen. Darunter sind zwei Ganzkörperskizzen von Hunden realistischer, stärker bearbeitet und mit Schattierungen versehen. Die einzelnen Felder sind begleitet von Notizen, die den Prozess protokollieren, sowie der Überlegung, dass die *Untersuchungen* «weniger ein Kunstwerk als eine wissenschaftliche Arbeit» seien. Liest man die Beschreibungen, scheint die Schwierigkeit insbesondere darin zu liegen, eine stabile, verlässliche mentale Vorstellung aufrechtzuerhalten.

Auch die andere Zeichnung *Dog* (Abb.43/S.179) legt dies offen, denn nebst Feldern mit abstrakten Strukturen finden sich solche mit nur schwer zu bestimmenden Wesen, die zwischen Krokodil, Pferd und Wolf oszillieren. Wie Lassnig mehrfach beschreibt, weicht die mentale Vorstellung der Absicht aus, sich einen Hund visuell vorzustellen, und lässt nur schwammige, vermischte und fragmentarische Tierformen erscheinen: Flecken, Füße oder ein «Gestrüpp von Ohren u. Schwänzen», die Lassnig dann auf das Blatt überträgt. Die Begleitnotizen zu den beiden Zeichnungen, wie

die Vorstellung sich «verweigert» oder ihr «einen Streich spielt», überträgt Lassnig nochmals säuberlich in ein Notizheft.¹⁰⁰ In den Notizen fragt sich die Künstlerin, ob ihre Vorstellung eines Hundes von einem tatsächlichen Seherlebnis herrührt (etwa ein schärferes Erinnerungsbild an den kurz vorher gesehenen Hund der Nachbarin) oder eher auf dem Wissen um gewisse Merkmale basiert, die einen Hund auszeichnen, – eine Differenz zwischen Gesehenem und Gewusstem, die sie dann noch ausführlicher reflektiert:

Bewusstseinsbilder

Das Wissen von etwas ist nicht als Bewusstseinsbild anzuerkennen.

Die Vorstellung verweigert sich ein Bild zu erzeugen.

Die Vorstellung von «Hund» spielt mir einen Streich; es entsteht ein Pferd.

Nur Teile eines Hundes erscheinen.

Die Wahrheit ist, ich sehe nichts mit verschlossenen Augen.

Anstelle eines Hundes erscheinen Schichten

u. Linien, Kreise –

Flecken werden gesehen,

Flecken mit Füßen

Gestrüpp mit Ohren u. Schwänzen,

Zweifel ob dies gesehen od. besser «gewusst» ist,

Zweifel ob dies gesehen oder «beschworen» wurde.

Die einzelnen Bilder sind gegensätzlich zueinander.¹⁰¹

Wieder dasselbe Reizwort, nun aber als Aquarell, bearbeitet das Blatt *«Was fällt mir beim Wort Hund ein?»* (Abb. 44 / S. 180). Die vier Felder sind in einer bläulich grünen, bräunlich violetten Tonalität gehalten, und ihre Abfolge deutet eine gewisse Abgeschlossenheit mit einem Anfang und einem Ende an: vom Erscheinen eines doppelköpfigen, weissen Hundes aus dem Nichts über zwei Felder mit plastisch und detailliert gezeichneten Hunden, denen in den Beischriften sogar Charakterzüge zugeordnet werden («vornehm», «unglücklich»), bis zum Abgang der Hunde mit wedelnden Schwänzen. Anfang- und Schlussbild korrespondieren miteinander formal durch die jeweils bräunlich ausgesparten Hundesilhouetten vor türkis-grauem Hintergrund.

Ähnliche Beobachtungen lassen sich an der Zeichnung *Was mir beim Wort «Liebe» einfiel* (1978) (Abb. 45 / S. 181) machen, die von einer gleichförmigen Tonalität durchzogen ist und in einer stark verkürzten Bildgeschich-

100

Lassnig, «Notizbuch», 1978–1979, A63.

101

Ebd.

te von der ersten Begegnung und körperlichen Anziehung bis zum Ende der Liebe in Streit und Trennung erzählt. Von den vier Feldern korrespondieren jeweils die einander diagonal gegenüberliegenden in Komposition und Farben, während sie sich inhaltlich als Bilder von Nähe und Distanz gegensätzlich zueinander verhalten: So zeigt das grün-violett gestreifte Feld zu Beginn einen Gartenzaun unterbrochen von den zwei verschlungenen, angeschnittenen Körpern, während das gleichfarbige Feld am Ende von einer Schlucht gespalten wird, die zwei weglauende Silhouetten trennt. Auch die beiden anderen Bildfelder entsprechen sich in Bildaufbau und komplementärem Inhalt: zwei quer liegende Körper, zunächst nackt und eng beieinander, dann bekleidet und distanziert. Das Riemenparkett und die Rundsäule erinnern zudem an Maria Lassnigs Loft in New York. Es mischen sich in die Vorstellungsbilder von konkreten und abstrakten Begriffen also auch persönliche Erinnerungen an Erlebtes oder unmittelbar zuvor Gesehenes.

Die zweite grosse Gruppe der *Untersuchungen zum Entstehen eines Bewusstseinsbildes* besteht aus Blättern, die abstrakte Formen und Muster oder einzelne Farbfelder aufweisen. Diese *Untersuchungen* unterscheiden sich grundlegend von den Experimenten der mentalen Vorstellungsbilder. Es handelt sich hier um Zeichnungen nach physiologischen Eindrücken. Die Bildreferenten dieser Blätter sind Netzhautbilder oder Nachbilder.

Einige wenige sind mit Fineliner gezeichnet, wobei die Formen als Schraffierungen und Muster gestaltet sind (Abb. 46 / S. 182), doch rasch wechselt Lassnig zur geeigneteren Technik des Aquarells. Bei der Darstellung gewinnen die strukturellen Elemente des Rasters und die Korrespondenzen zwischen den Feldern – linear und nach Achsen – an Bedeutung; sie sind für die Gesamterscheinung wichtig. Die Kohärenz der Gesamtsicht wird unterstützt durch die Grundierung der einzelnen Bildfelder mit breiten Pinselstrichen und einer einheitlich lasierenden Farbe. Durch den flüssigen Farbauftrag sind zahlreiche fließende Übergänge in den einzelnen Feldern möglich. Eine Fläche ist nie gänzlich weiss und unberührt oder leer, sondern immer schon angefüllt, besetzt. Die ähnlichen Grundierungsfarben schaffen ausserdem Verbindungen zwischen den Feldern. Nach dem Trocknen der Grundierung wurden mit feineren Pinselstrichen Akzentuierungen eingefügt, oder es wurden verschwimmende Formen Nass-in-Nass aufgetragen. In einem Fall ist die S-förmige Leserichtung sogar durch kleine Pfeile angegeben und in der titelgebenden Beschreibung werden die Korrespondenzen der Felder und Formen untereinander vermerkt: *Genaue Aufzeichnung der nacheinander erscheinenden Gesichtsfeldunterteilungen bei geschlossenem Augenlid. Exakt komplementär gesetzte Formen nacheinander: was unten war erscheint darauf oben (IV. Reihe)* (Abb. 47 / S. 183). Meist lässt sich die Leserichtung auch aus der Entwicklung der anschwellenden, langsam an Intensität und Komplexität gewinnenden und dann wieder abklingenden Sequenz feststellen. Dieses Crescendo-Decrescendo begrenzt die jeweilige «Sitzung», die auf dem Blatt ihren Niederschlag findet.

Nebst dieser linearen Dramaturgie finden sich aber auch Korrespondenzen in den Kreuzachsen oder zwischen Anfang und Ende der Sequenzen. Beispielsweise beginnt das Blatt Nr. 10 (Abb. 48 / S. 184) links oben mit einer grauen, unförmigen Wolke mit zwei seitlichen Strichen, die die Begrenzung des Felds akzentuieren und sich im nächsten Feld, ausgehend von derselben Farbigkeit, zu spiralförmigen gewundenen Stricken oder Säulen entwickeln, verbunden mit einem durch einen roten Strich angedeuteten Dach. Im dritten Feld intensivieren sich die Streifen und die Achsensymmetrie zu einer Art fließenden Lava oder Tanne mit flussartigen Verzweigungen. Ein Sprung führt zum darunterliegenden nächsten Feld mit einer pastellfarbenen Horizontlinie zwischen Rosa und Grün und einem kleinen Tempel am unteren Rand, der grob die Formen von Dach und Säulen des zweiten Feldes aufgreift. Gemäss der S-förmigen Leserichtung geht es weiter von rechts nach links zum fünften Feld. Es scheint, als würden hier die Säulen des vorangegangenen Felds herangezoomt. Dabei wird ein blau-schwarzes Liniengewirr erkennbar, das sich im nächsten Feld zu einem noch feineren, roten Pinselstrichdurcheinander transformiert, das die untere Hälfte des Felds einnimmt. Auf der nächsten Zeile ballt sich die wirbelnde rote Masse an zwei Stellen zu einem tropfenden (blutenden?) Farbknäuel zusammen, während das übrige Gewirr ausgebleicht erscheint. Im nächsten Feld folgt wiederum eine Nahaufnahme, aus dem roten Farbknäuel ist eine ins Orange-farbene weichende, an zwei braunen Balken hängende Form geworden, die an ein kopfüber dargestelltes Feuer erinnert. Im letzten Feld schliesslich führt ein perspektivisch verjüngtes Gleis in die Tiefe, einer diffusen gelblichen Lichtquelle entgegen, die durch dichten Nebel dringt. Rechts auf dem Blatt ist eine Spalte frei gelassen, die schmäler ist als die Bildfelder; dort sind die Nummer und der Titel des Blatts notiert. Letzterer besteht aus zwei Postulaten zur Wahrnehmung: *Das Licht tötet vielfältige Bilder. In einem dunklen Raum ist mehr Imagination.* Die im Titel gemachte Feststellung mag überraschen, da erst aufgrund des von aussen auf die Lider treffenden und durch diese gefilterten Lichts überhaupt ein Netzhautbild entstehen kann. Allerdings müssen die Lichtverhältnisse genau austariert sein, da bei übermässigem Licht die «Bilder» ausgelöscht werden – oder überblendet, wie die Riesen Sonne im letzten Bildfeld andeutet. Der Titel scheint sich allerdings eher auf die Imagination zu beziehen, die auch bei scheinbar rein physiologischen Netzhautbildern ganz offensichtlich einsetzt, wie es auf dem Blatt etwa durch die stets konkreter werdenden, figürlich-räumlichen Szenen dargestellt ist – ein Vorgang, der laut Lassnig durch zu helle Lichtverhältnisse «getötet» oder überblendet würde.

Nebst der deutlichen Entwicklung der Formen und Farben von Feld zu Feld sind auch die Kreuzachsen des Bildganzen als Bildsystem betont: Die Felder der vertikalen, mittleren Achse sind achsensymmetrisch und oben und unten von spitz zulaufenden, dreieckigen Formen abgeschlossen. Die horizontale Achse ist hingegen mit einer durchgehenden Horizontlinie verbunden. Das erste und letzte Feld des Bildsystems markiert mit der jeweils diffus verlaufenden Farbe und Form den Anfang und das Ende einer

farb- und formenreichen Entwicklung, der mit der ins Helle auslaufenden Schiene auch thematisch ein Schlussbild gesetzt wird. Die Korrespondenzen in der Horizontale, Diagonale und Vertikale markieren die Bedeutung dieser scheinbar nebensächlichen, rahmend-strukturierenden Elemente für das Bildganze.

Die hier vorgetragenen Überlegungen zu solchen Rasterstrukturen beziehungsweise Bildsystemen gehen im Wesentlichen auf Wolfgang Kemps Aufsatz «Mittelalterliche Bildsysteme»¹⁰² zurück. Kemp liest die von ihm behandelten Bildfolgen als eine Textur, als kohärentes Ganzes, das gewissermassen durch Fäden eines Gewebes erzählerisch zusammengehalten wird. Vom Einzelbild losgelöst, kreuzen sich die horizontale, lineare Abfolge dieses Bildgewebes und die vertikalen Bildfolgen. Die Verknüpfung beider ist für die Gesamtsicht auf das ganze Blatt als verwobenes «Bildsystem» relevant. Gemäss Wolfram Pichler, der Kemps Überlegungen erweitert und differenziert, gibt es «Analogie-Gegensatz-Beziehungen, die zwischen weit auseinanderliegenden Punkten des Erzählfadens, ja zwischen seinem Anfang und seinem Ende bestehen».¹⁰³ Solche formalen und (narrativen) Korrespondenzen respektive Differenzen setzt Lassnig, wie bereits gesehen, mehrfach ein, sowohl in der Diagonale wie über Kreuz, und zwar in den Blättern mit Vorstellungsbildern ebenso wie in den Netzhaut- und Nachbildern. Lassnigs Vor- und Zurückspringen beim Ausgestalten der Felder ermöglicht es ihr, die Formen bewusst und eigenständig zu entwickeln und zugleich den Überblick über die gesamte Komposition, die Korrespondenzen und Gegensätze, den Anfang und das Ende zu behalten.

Pichler ergänzt, dass die Bilder in solch einem Bildsystem nicht «abgeschlossen», sondern «relativ offene Durchgangsstationen im Fluss der Bilderzählung» seien.¹⁰⁴ Doch hebt er auch hervor, dass klare Abgrenzungen der einzelnen Bilder voneinander für das Bildsystem konstitutiv seien, damit die Bilder überhaupt miteinander in Beziehung treten könnten. Als «Instanzen des Zwischenraums» schufen solche «Grenzen, Rahmenelemente und Abstände» erst die «Bedingungen dafür, dass die auf verschiedene Orte verteilten Bilder auf bestimmte Art miteinander verknüpft werden können».¹⁰⁵

In einem Notizheft reflektiert Maria Lassnig selbst den Einsatz solcher «Felderabteilungen» als Mittel «für verschiedene Absichten» (Abb. 49 / S. 185). Insbesondere nennt sie die «Gegenüberstellung von beabsichtigten u. unbeabsichtigten Dingen». Direkt neben die Erklärung zeichnet sie zwei Raster, ein leeres mit vier Feldern und eines mit sechs ausgefüllten Feldern; sie demonstriert also die Abfolge der Arbeitsschritte von der vorbereitenden Phase (leeres Raster) bis zur fertigen Arbeit (ausgefüllte Felder). Weiter be-

102 Wolfgang Kemp, «Mittelalterliche Bildsysteme», *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 22 (1989): 121–134.

103 Wolfram Pichler, «Topologie des Bildes. Im Plural und im Singular», in *Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*, hrsg. von David Ganz und Felix Thürlemann (Berlin: Reimer Verlag, 2010), 111–132, 114.

104 Ebd., 114.

105 Ebd., 121.

schreibt sie den Zeichenprozess in seinen trennenden und verbindenden Aspekten: durchzogen von regelmässigen Unterbrechungen («Nach jedem Feld absetzen») und definiert durch eine einheitliche Materialwahl («aber alle mit demselben Material gearbeitet»). Sogar in der schematischen Darstellung dieser Skizze sind Korrespondenzen zwischen diagonalen Feldern und zwischen Anfang und Ende festzustellen. Zusammenfassend beschreibt Lassnig das Prozesshafte des Zeichnens als Lerneffekt: «Nach einer Zeit klar werden.»¹⁰⁶ Wie diese vorbereiteten gerasterten und grundierten Blätter auch in anderen Kontexten auf die Blattkomposition einwirken, zeigen die paar wenigen Blätter der Untergruppe der «zweckentfremdeten Raster». Wenn dieses grundiert-gerasterte Papier zur Hand ist und ausserhalb der *Untersuchungen* für eine Darstellung nach Naturstudium eingesetzt wird, ist es doch mehr als ein aufs Geratewohl verwendetes Behelfsmaterial. Etwa zeichnet Lassnig die Tiere vor ihrem Atelierfenster in Berlin-Grünwald, die sie «wirklich gesehen» hat, auf ein solches Blatt. Kaum zufällig, dass die Rasterform auch das Fenstergitter suggerieren mag, vor dem, statt einem Blick ins «Innere», nun der Blick sich nach aussen richtet (Abb. 41 / S. 178).

Auch in *Lustiges und trauriges Selbstportrait mit Kirschen*¹⁰⁷ ist das Raster als Struktur sinnstiftend, erlaubt es doch die Gegenüberstellung von zwei Motiven, die Stilleben mit kräftig, saftigen Kirschen einerseits, deren Präzision bis hin zu Schatten, Farbgebung und Glanzstellen ein genaues Naturstudium nahelegt, und zwei Porträts, ein frohes und ein trauriges Gesicht, andererseits. Die Struktur der Felder und die diagonale Positionierung zueinander bieten die Möglichkeit, Dinge miteinander in Beziehung zu setzen und konträre Darstellungen, etwa die zwei entgegengesetzten Gemütszustände, zu kombinieren.

Die kompositorisch konstitutive Rolle des Rasters ist noch deutlicher zu erkennen in den zwei hochformatigen Blättern, wieder aus der Untergruppe der Nach- und Netzhautbilder, *I should perhaps give up – but I don't want to* (1978) und *Genaue Aufzeichnung der nacheinander erscheinenden Gesichtsfeldunterteilungen bei geschlossenem Augenlid* (1978) (Abb. 50 / S. 186) (Abb. 47 / S. 183). Beide weisen keine vorab festgelegten Trennlinien oder mit Bleistift gezogenen Felder auf, sondern das Raster zeigt sich nach Ausarbeitung aller Felder durch Aussparung der Ränder als ein weisses Gitter.

Im Fall von *I should perhaps give up – but I don't want to* hebt bereits der helle, grünlich-gelbe Ton der Grundierung die Quadrate mit ihren abgerundeten Ecken vom weissen Blattgrund ab und bildet so ein negatives Raster. Auch die quadratischen Bildfelder selbst weisen auffällig viele helle, ausgesparte Streifenformen auf, besonders sichtbar in den ersten beiden Zeilen. Lassnig beschreibt in dem Beibextext, wie sie in diesen Bildern lediglich «passiv» – so scheint es ihr jedenfalls – etwas Vages und Flüchtigtes festzuhalten versucht, das auf ihrer Netzhaut erscheint. Tatsächlich gewinnt man

106
107

Lassnig, «Notizbuch», 1980–1983, A17, zwischen Juni 1980 und Februar 1981.
Maria Lassnig, *Lustiges und trauriges Selbstportrait mit Kirschen*, 1980, Aquarell auf Papier, 42 × 56 cm, Museum der Moderne, Salzburg, Inv. Nr. BA 12607.

den Eindruck, als hätte sich die vorbereitete Grundierung des Blatts mit ausgespartem Raster, die zu Beginn dieser Zeichensitzung vor Lassnig auf dem Tisch lag, der Netzhaut eingeschrieben und erschiene nun als Nachbild. Denn im Kleinen der karierten und gestreiften Bildfelder wiederholt sich die übergeordnete Feldstruktur. Netzhaut- und Nachbild überlagern sich hier also: Das vorbereitete grundierte Blatt hat sich als Nachbild eingepägt. Das Blatt, welches Lassnig beim Ausführen ihrer Zeichnungen vor sich sieht, prägt sich als Netzhautbild ein und hinterlässt einen Eindruck auch bei geschlossenen Augen, was dann wiederum auf dem Blatt Niederschlag findet. Sukzessive löst sich dieses Raster auf, doch bleiben die Streifen, die «Zwischenräume» und weissen Aussparungen, als kompositorische Elemente erhalten.

Wolfram Pichler bringt in seinen Überlegungen zur Topologie des Bildes noch eine andere Form von Bildpluralität ins Spiel, bei der das Nebeneinander sich so stark verdichtet, dass es zu einer Überlagerung kommt, die Zwischenräume also wegfallen. Er beobachtet als Spezifik solcher «Überlagerungsbilder», dass die Formen sich dabei einerseits, ohne Rücksicht aufeinander zu nehmen, überschneiden und begegnen und dass andererseits die Lesbarkeit verloren geht. In einigen Zeichnungen, die zwar nicht zu den *Untersuchungen* gehören, doch auch in dieser Zeit entstehen und an Francis Picabias *Transparences* erinnern, hat Maria Lassnig die Bildüberlagerung im Sinne Pichlers «Überlagerungsbilder» als solche sichtbar gelassen: Mit einem roten und einem grauen Strich werden zwei Darstellungen übereinandergelegt, die beide für sich lesbar bleiben. Zwei divergierende Wahrnehmungen, die graue «gesehene» und die rote «gefühlte» Realität, die am selben Ort erfahren wurden, liegen auch auf dem Blatt am selben Ort direkt übereinander (Abb. 51/S. 187).

Auch in Lassnigs *Untersuchungen* kommt es, trotz der strengen Trennungslinien, genau genommen zu einer beständigen Überlagerung von Bildern, denn die in Aquarelltechnik gestalteten Felder legen sich jeweils über eine erste Grundierungsschicht, ein Farbreist im Pinsel wird ins nächste Bildfeld verschleppt. Die am selben Ort – hinter dem Augenlid – wahrgenommenen Farb- und Formeindrücke überlappen sich so auch in den Bildfeldern. Springt Lassnig jeweils zum nächsten leeren Feld, um dort weiterzumalen, ist dies ein künstliches örtliches Verschieben des fortlaufenden Flusses von Licht- und Farbeindrücken, von Lassnig beschrieben als regelmässiges Absetzen nach jedem Feld. Dennoch gelangen in den einzelnen Feldern mehrere Schichten übereinander, wie man an den aufgerubbelten Papierkrümeln sieht, die noch auf der Blattoberfläche haften und von wiederholten Überarbeitungsschritten zeugen – jeweils dort, wo der Pinsel mehrmals über dieselben Stellen gefahren ist und das Papier aufgeweicht hat.

Lassnig zufolge eigne sich die Aquarelltechnik für die Umsetzung dieser Form der *Untersuchungen* besonders, denn Netzhaut- und Nachbilder stünden nie still und seien nur in einer unsteten, fluiden und flüchtigen Abfolge zu erleben, so im Beibextext zu einem Blatt (Abb. 50/S. 186):

What I do is very similar with what I did before, what I was always doing: To try to catch something very vague very vague: Now what appears on the Retina is very vague and fugitif, it changes from second to second, the watercolor technik and its fluidity corresponds a bit to this vagueness. I dont try to make artwork. I only try to register what appears on my retina or (or where) when I close the eyelid. I am passif in this moment, or at least it seems so.

Lassnig sucht also für diese inneren Eindrücke eine künstlerische Entsprechung. Womöglich hat die Erfahrung mit der bereits früher erprobten Technik des Automatismus auch zu diesem raschen Zeichnen und Malen beigetragen. Wie Wolfram Pichler in Bezug auf Bildüberlagerungen feststellt, werden dabei äussere Bilder auf innere Erlebnisse übertragen: «Innere Bildüberlagerungen werden nach dem Modell äusserer Überlagerungsbilder gedacht, diese dann wieder auf jene zurückbezogen.»¹⁰⁸

Eine ähnliche Auffassung findet man bei Christopher Wood, der für eine Pluralität der Bilder argumentiert und meint, die Unbeständigkeit aufeinanderfolgender Bildsequenzen sei eher die Regel der Bilderfahrung und das aus der Vielheit herausgelöste, von den anderen separierte und «arretierte» Bild eine Ausnahme.¹⁰⁹ Wood bringt dies mit der visuellen Wahrnehmung in Verbindung, die ja ihrerseits nicht auf einem einzelnen Standbild basiere, sondern aus einem ununterbrochenen Fluss an Eindrücken bestehe. Analog zur Wahrnehmung sei auch das «geistige Bild» (Vorstellungsbild) nicht ein einzelnes oder gar feststehendes, sondern stets im Begriff, «sich in ein anderes zu verwandeln».¹¹⁰ Maria Lassnig beschreibt ebenfalls, dass die «inneren Bilder», hier insbesondere die Nachbilder, sich rasch abwechselten und die aufeinanderfolgenden Eindrücke oft «gegensätzlich» seien, und sie erläutert, wie sie für ihre *Untersuchungen* aus diesem Fluss von Bildern jeweils die unterschiedlichsten herauszupicken versuche. Auf der Zeichnung *Beim Sehen mit geschlossenen Augen...* (Abb. 52 / S. 188) findet sich dazu folgender Text:

As the *succession* of the pictures before the closed eye is very *fast*, there has to be a *selection*, which one I would choose to represent, I think I choose that one which is very different from the one presented before. But still it is *arbitrary*.

108 Pichler, «Topologie des Bildes. Im Plural und im Singular», 2010, 119.

109 Christopher S. Wood, «Das Bild ist immer schon plural», in *Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*, hrsg. von David Ganz und Felix Thürlemann (Berlin: Reimer Verlag, 2010), 87–110.

110 Ebd.

Das Aussehen der Felder hängt also nicht nur von den beobachteten, wahrgenommenen Seheindrücken ab, sondern genauso von den Bedingungen des Malprozesses: Schrittweise gilt es, den bei geschlossenen Augen verzeichneten «Seheindruck» mit offenen Augen malerisch wiederzugeben. Anita Haldemann bemerkt zu Maria Lassnigs Arbeiten auf Papier, ihr Zeichnen sei «immer mit der Reflexion über die Tätigkeit selbst»¹¹¹ verbunden und «nicht nur der Prozess von innen nach aussen [ist] wesentlich für ihr Zeichnen, sondern auch der Weg von aussen nach innen. Die von der Hand gezogenen Linien werden mit den Augen wahrgenommen und wieder mit dem Innen abgeglichen».¹¹² Was allgemein für ihre Bleistiftzeichnungen gilt, trifft in besonderem Masse auf die Aquarelle der *Untersuchungen* zu, die in einem engmaschigen Zirkel von Beobachten und Zeichnen entstehen.

Diese Blätter mit ihrem experimentellen Charakter sind stark von dem Zeichnungsdispositiv geprägt. Ganz offensichtlich wird die Erfahrung in das jeweilige Blatt eingepasst – und nicht etwa umgekehrt. Das Raster-system dürfte auf eine wissenschaftliche Vergleichbarkeit hin angelegt worden sein. Nicht das Erlebnis der introspektiven Untersuchung bestimmt das Aussehen, die Struktur oder gar Grösse und Anzahl der Zeichnungen, sondern das vorbereitete Raster auf einem Blatt ist die Matrix, in welche die jeweilige Untersuchung eingepasst wird. Die Vorbereitung des viereckigen Felds, in das sich das rand- und formlose Netzhaut- oder Vorstellungsbild einzuschreiben hat, markiert bereits als solche den dominanten Einfluss der «Rahmenbedingungen» auf das entstehende Bild. An dem künstlerischen Endresultat schreiben nebst Lassnig also auch das Material, die Situation der Herstellung und der Blick auf das Dispositiv der Zeichnung mit: die angemischten Aquarellfarben, das Raster und die Zwischenräume als vorbereitete Struktur, die linearen und nicht-linearen Lesarten des Bildsystems und der Blick auf die Gesamtkomposition des Blatts.¹¹³

Nebst einer offensichtlichen Faszination, die Lassnig zu diesen Experimenten veranlasst hat, schreibt sie immer wieder und direkt auf die Blätter über die Schwierigkeiten und ihre Entmutigung: «I should perhaps give up», heisst es etwa auf einem Bild (Abb. 50 / S. 186). Sie stösst sich an der Komplexität der Anforderungen: sich gleichzeitig auf die Nachbilder oder Vorstellungsbilder und – auf einer Metaebene – auf die dabei gemachte Erfahrung

111 Anita Haldemann, «Die Empfindsamkeit der Bleistiftspitze. Zu Maria Lassnigs Zeichnungen», in *Maria Lassnig: Zwiegespräche. Retrospektive der Zeichnungen und Aquarelle*, hrsg. von Antonia Hoerschelmann und Anita Haldemann, Ausst.-Kat. Wien, Albertina; Basel, Kunstmuseum Basel (München: Hirmer, 2017), 24–35, 32.

112 Ebd., 28. Auch in den Aquarellzeichnungen sind Korrekturvorgänge zu sehen. Das Papier von *I should perhaps give up* weist mehrere «Aufreibungen» und aufgeraute Stellen auf. Lassnig ist also mehrmals über das Papier gefahren, hat Farbe weggewischt und ausgelöscht und weitere Schichten aufgetragen.

113 Zum Zeichnungsdispositiv siehe Kap. 2. *Dessinatrice – Zeichnen bis zuletzt*, sowie dort Ubl und Pichler, «Vor dem ersten Strich. Dispositive der Zeichnung in der modernen und vormodernen Kunst», 2007; Reisinger, «Zeichnung, Körper, Fernsehen», 2017.

zu konzentrieren («eigentlich kann man das gar nicht. Sich zu beobachten, was man gerade sieht u. gleichzeitig sich konzentrieren auf ein Bild das auf ein Wort erscheinen soll!»¹¹⁴), die extreme körperliche Anstrengung («my eyes are hurting me»), die es auszuhalten gilt, und die Schwierigkeit, aus den flüchtigen, rasch wechselnden Bildeindrücken auszuwählen, ja sich überhaupt über deren Natur (Reizwort, Vorstellungsbild, Erinnerung, Nachbild, Netzhautbilder) klar zu werden.

Die Einbildungskraft-Bilder sind mehr Wortbilder als Sehbilder.

Es gibt Bilder übereinander

z.B. Netzhautbilder + Einbildungskraftbilder.

Die Möglichkeit der Wiedergabe ist nicht durch Undeutlichkeit sondern durch das schnelle Erscheinen u. Verschwinden der Bilder beeinträchtigt.

The images are changing rapidly, if I decide to present one I have to open my eyes and as the image never repeats itself I have only a very unprecise image, this begins to be frustrating. Images appear one after the other in complementary colors.

No picture is persistent.

Man kann auch «sehen» ohne Bilder d.h. die Bilder sind weit *hinter den Augen* ganz undeutlich verschwommen u. es ist als ob das Wort das Bild ersetzt hätte.¹¹⁵

Noch viel grundsätzlichere Zweifel hegt Lassnig an der Ausgangslage selbst, dem Vorhaben, durch diesen analytischen, diskursiven Zugang zur Kunst eine «Verarbeitung» für wissenschaftliche Zwecke zu ermöglichen. Sie setzt ihr intellektuelles Gegenüber, Oswald Wiener, zwar in eine illustre Reihe von Intellektuellen, doch bergen sein analytischer Ansatz und der intellektuelle Austausch mit ihm auch eine Gefahr für ihre Kunst:

Mai 1979 - Barthes, Foucault, Ossi Wiener, wir haben eine Zeit der Analyse, der Kritik - wo sind die grossen Synthetiker, kein neuer Ghelderode? Und die Maler zerreden ihre Bilder, die ungeborenen.¹¹⁶

Sie fürchtet durch die Überanalyse von «ungeborenen» Bildern deren Erstickung im Keim und dass der künstlerische Prozess jegliche «mystische»

114 Maria Lassnig, *Beim Wort Amerika erscheinen vorwiegend Landkarten, abstraktes Verhältnis*, 1979, Aquarell, Kugelschreiber, Bleistift/Papier, 42 × 56.9 cm, Maria Lassnig Stiftung.

115 Lassnig, «Notizbuch», 1980–1983, A17, Februar/März 1981.

116 Lassnig, «Notizbuch», 1978–1979, A63, Mai 1979.

Komponente verliere. Sie hinterfragt die Indienstnahme der Kunst für eine bloße «Illustration» der Wissenschaft, wodurch die Kunst auf ein stumpfes «Abmalen» reduziert werde. Lassnig reflektiert sehr deutlich, dass solch ein Vorgang flach, uninspiriert und vor allem unfrei sei:

Die Kunst darf nicht eine Illustration der Wissenschaft sein, weil sie überhaupt keine Illustration sein darf, nicht einmal eines Gedankens. Warum, was ist falsch an einer Illustration? Ist es falsch, weil ein Gedanke nur abgemalt wird, weil es eine Schilderung ist, das es etwas Abgegrenztes ist, weil es vorbestimmt ist u. nicht einen mystischen Anfang hat, weil es nicht unendliche Auslegungen ermöglicht?¹¹⁷

Noch pointierter warnt Lassnig Ende der 1970er-Jahre: «Man soll nicht Sklave seiner Bilder werden.»¹¹⁸ Doch das Pendel schwingt an anderer Stelle ihrer Überlegungen zur Malerei wieder hin zu einer positiven Bewertung des rationalen, analytischen Ansatzes, durch den sich der Malprozess ihrer Ansicht nach zwar nicht steuern, aber reflektieren lasse. Lassnig kann im weiteren Verlauf ihres Berlin-Aufenthalts und der anhaltenden Auseinandersetzung mit Wiener einer zweistufigen Analyse der eigenen Arbeit viel abgewinnen: Das Denken begleite sie während des Malens, doch erst danach folge die Analyse als ein zweiter Schritt, den sie als «Ordnungsvorgang» verstehe und der es ihr erlaube, die getane Arbeit innerhalb des eigenen Schaffens einzuordnen. Sie kontrastiert dieses Vorgehen, das sie während ihres Europa-Aufenthalts beginnt, mit einem amerikanischen Arbeitsethos, das vorwärtsorientiert sei und keine Zeit für reflexive Phasen zulasse. Das Stipendium in Berlin erlaubt Lassnig also in mehrfacher Hinsicht eine «Pause» und reflexive Distanznahme zum eigenen Schaffen:

Denken u. analysieren, das ist etwas verschiedenes. Während dem Malen kann ich nicht analysieren, erst nachher. Aber ich kann denken. Wenn ich jetzt drüber schreibe was ich beim Malen gedacht habe, so ist das ein Ordnungsvorgang, ich ordne es ein zu früher u. zukünftig, zu anderen arten von denken. Das ist nicht unbedingt notwendig, die Amerikaner haben dazu keine Zeit, sie denken nicht zurück.¹¹⁹

Oswald Wiener, auf der anderen Seite der Zusammenarbeit, ist eng mit diesen Überlegungen verbunden, doch sieht er einige Punkte etwas anders als Lassnig. Er bewertet die Feststellung und Beschreibung auftretender Probleme als produktiv. Gerade dort, wo der Prozess ins Stolpern gerate, werde die Funktionsweise des Denkens sichtbar. In den Text «Für Maria» von 1999 lässt Wiener Lassnigs Erkenntnisse über die Widerständigkeit der Vorstellungsbilder einfließen. Die Überlagerung unterschiedlicher Bilder und die Anstrengung, auf etwas zu fokussieren, und das teils ausgelöste innere Chaos deutet er als Hinweis darauf, dass Vorstellungsbilder aktiv aus vorhandenen «Schemata» aufgerufen und durch eine mentale Anstrengung präsent gemacht werden könnten:

Andererseits aber wird die Disziplin des formalen Registrierens häufig durch kontraintuitive Beobachtungen belohnt, zum Beispiel durch die Entdeckung, dass es im Aufbau der Vorstellungsbilder zu chaotischen Phasen kommen kann, in denen Teile des vorgestellten Gegenstands einander «regellos» durchdringen [...]. Oder dass sich gelegentlich, sogar für längere Zeitspannen, über das intendierte Vorstellungsbild andere projizieren, deren Schemata schwer oder gar nicht fokal gemacht werden können, das heisst deren Aktualisiertheit man nur aus dem Auftreten solcher Störungen erschliessen kann.¹²⁰

In dem Text zu den *Untersuchungen*, der 1982 erscheint, stellt Wiener, gestützt auf seine Recherchen, fest, wie unvollständig erforscht und definiert «wohlbekannte worte wie <traum>, <traumbild>, <bewusstseinbild> (*Mental Image*)» seien.

Die Zusammenarbeit mit Lassnig war von Wieners Seite aus darauf angelegt, diese Forschungslücke zu füllen und «möglichst vielfältig beschreibungen des <visuellen> eindruckes in traum und bewusster vorstellung zu sammeln oder solche beschreibungen systematisch anzuregen und nach gemeinsamen merkmalen zu ordnen».¹²¹ Insbesondere möchte sich Wiener vom interpretativen, freudianischen Zugang zu Träumen entfernen, da ihn nicht der Inhalt eines Traums, «sondern die art und weise seines in-erscheinung-tretens und wahrgenommen-werdens»¹²² interessiert. Besonders scharf kritisiert er die damalige Forschung dafür, dass sie zwar von «visuellen phantasien und quasi-optischen eindrücken» ausgehe, jedoch keine

120 Wiener, «Für Maria», 1999, 183.

121 Oswald Wiener, «Maria Lassnig. Untersuchungen zum Entstehen eines Bewusstseinsbildes», in *Maria Lassnig. Zeichnungen, Aquarelle, Gouachen, 1949–1982*, hrsg. von Hans Albert Peters und Wilfried Skreiner, Ausst.-Kat. Mannheim, Mannheimer Kunstverein et al. (Düsseldorf: Edition Klaus Richter, 1982), 95–101, 95.

122 Ebd., 96.

Bildskizzen erstelle oder nur solche wie etwa die des Psychologen Richard N. Shepard, der zahlreiche Experimente nach *mental images* durchgeführt habe, deren Resultate aber stark in «vorhandene Darstellungskonventionen» verfielen, obwohl diese Art von Bildern «mit konventionellen Bildern des gewussten in keiner Weise übereinstimmt».¹²³

Wiener fordert also eine gänzlich neue, zeichnerisch-visuelle Umsetzung mentaler Bilder, eine Umsetzung, die sich von allen Konventionen freimache, sich auf eine disziplinierte, unvoreingenommene Selbstbeobachtung einlasse und zudem die fragmentarischen, ungenauen Phänomene künstlerisch zur Anschauung bringe:

es bedarf grossen Muts zur hypothesenlosen
selbstkontrolle und einer bedeutenden
schöpferischen Kraft zur Durchsetzung eines
neuen Darstellungskodes.¹²⁴

Liest man diesen Anforderungskatalog, so war Maria Lassnig tatsächlich die ideale Künstlerin zur Realisierung dieses Ansatzes. Über Jahre hinweg hatte sie in ihrer Körpergefühlsmalerei radikale, neue Darstellungsformen entwickelt und mit dieser Methode eine eigenständige künstlerische Position etabliert, über die sie schriftlich zu berichten wusste. Wiener sieht in ihrem künstlerischen Ansatz der Beobachtung des eigenen Körpers eine wissenschaftliche Präzisierung und «Neuland». Ihre Malerei zeige eine körperbezogene Darstellungsweise, die «durch eine etablierte Wissenschaft nicht geleistet werden kann». So sieht er in Lassnig eine grosse Ausnahmeerscheinung unter den Künstlern. Er attestiert ihr eine gesteigerte Konzentrationsfähigkeit und eine «höhere Stufe der sensorischen Verarbeitung»: «solche Künstler sind Forscher, die wissen wollen, was ist, nämlich was das Erlebnis ermöglicht und bestimmt.»¹²⁵

Ästhetisch heben sich die Blätter der *Untersuchungen* stark von Lassnigs vorangegangenem Œuvre ab, etwa den Körpergefühlszeichnungen. Während die frühen Konturzeichnungen und «Knödelformen» der informellen Phase sich auf dem Blatt ausdehnten und von einer gewissen Distanzlosigkeit zu dem sich im Mittelpunkt befindenden zeichnenden Körper geprägt waren, ist bei den Blättern der *Untersuchungen* eine klare Distanznahme in der Positionierung des Betrachterstandpunkts erkennbar. Die durch das Raster voneinander abgegrenzten Felder enthalten meist kleine *Szenen*, die nicht einer horizontalen Entstehungsweise verhaftet sind, sondern in einen vertikalen Betrachtungsmodus schwenken, teils sogar perspektivisch ausgerichtet sind. Hier steht die Künstlerin nicht mehr selbst im Mittelpunkt des Geschehens, das sich um sie herum ausweitet, sondern sie steht als Betrachterin ausserhalb, blickt gleichsam aus einem Fenster darauf.

123

Ebd.

124

Ebd.

125

Ebd., 100.

Tatsächlich konnte Lassnig ihre Bildformen und Darstellungscodes in den *Untersuchungen* erweitern und, wie erwähnt, aus ihrem gewöhnlichen «Stil»¹²⁶ ausbrechen, nicht unähnlich der Aussage des Buchtitels: «Mein Stil hat Pause» (auf die im nächsten Kapitel eingegangen wird, Kap. 4). Die gewünschte formale Abwechslung findet sie etwa in der neu eingeführten Struktur des Rasters, dem experimentellen Einsatz der Aquarellmalerei und der Entwicklung sowohl abstrakt- wie figürlich-narrativer Bildsequenzen. Dennoch geraten die Vorstellungsbilder sowie die Netzhaut- und Nachbilder oft etwas chiffrhaft, unpräzise, in einigen Fällen beinahe kindlich.

Die Porträt-Erinnerungsbilder gehen sogar in eine karikaturhafte Richtung. Lassnig besitzt die Fähigkeit, mit beeindruckender Ähnlichkeit Porträts von Bekannten und Freunden aus der Erinnerung zu zeichnen; die Gesichtszüge und diverse Attribute, Haare, Accessoires hält sie meist mit Filzstift oder Farbstift fest. Oswald Wiener beschreibt dies als Lassnigs «eidetisches Talent».¹²⁷ Meist ist das Porträt isoliert auf einem weissen Blatt platziert, teilweise wird auch die Situation der Begegnung gezeichnet, etwa ist Wiener in seinem Restaurant Exil vor der auffälligen Tapete dargestellt (Abb. 40 / S. 147). Auf einem anderen Blatt sind Oswald und Ingrid Wiener an einem Abend im Kreise einiger Freunde gezeichnet (Abb. 53 / S. 189). Lassnig hält auch unterschiedliche Personen aus dem DAAD-Programm aus der Erinnerung fest (Dr. Thomas Deecke, von 1973 bis 1978 Assistent des Direktors Karl Ruhrberg, DAAD; oder Dr. Wieland Schmied, von 1978 bis 1986 Direktor des DAAD). Da die Gesichtszüge aus der Erinnerung gezeichnet sind, sticht dabei das Typische und Markante besonders hervor, wodurch die Porträts leicht verzerrt-überzeichnet geraten. Wie bei den meisten Blättern der *Untersuchungen* vermerkt auch hier Lassnig die Situation, den Namen und teils sogar die Dauer der Begegnung. Die Erinnerungsporträts des Journalisten Heinz Ohff (Feuilletonchef des *Tagesspiegels*, der auch über Lassnig berichtete) «nach 1maliger Begegnung von ½ Minute» sind gleich in zwei Versionen auf einem Blatt nebeneinander gesetzt: das Dreiviertelprofil erst detailliert und eine zweite, locker ausgeführte, humorvollere Ausführung mit einem lachenden Gesichtsausdruck (Abb. 54 / S. 189). Die Zeichnung entspricht mit den leicht karikierenden Zügen dem Typus des Erinnerungsbilds, zeigt aber mit den beiden Gesichtsausdrücken zwei unterschiedliche Momente der Begegnung und zwei Gemütszustände der dargestellten Person.

Trotz des experimentellen Rahmens fallen diese Beispiele in existierende Darstellungskonventionen zurück – dem Wunsch Oswald Wieners gerade entgegengesetzt. Die Einfachheit der Darstellungen ist Ausdruck

126
127

Lassnig, «Brief an Dieter Roth», 29.10.1975.

Oswald Wiener, Silvia Eiblmayr und Peter Pakesch, «Maria Lassnig. Der Realismus des mit den Augen Sichtbaren – das Reale des mit dem Körper Gefühlten. Ein Gespräch zwischen Oswald Wiener und Silvia Eiblmayr, moderiert von Peter Pakesch», in *Maria Lassnig. Der Ort der Bilder*, hrsg. von Peter Pakesch, Ausst.-Kat. Graz, Neue Galerie Graz, Universalmuseum Joanneum; Hamburg, Deichtorhallen Hamburg (Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2012), 24–35, 24.

der vielen oben beschriebenen Schwierigkeiten und einer Arbeitsweise, die von der Dezentrierung des körperlichen Bezugs ausgeht, die sich Lassnig ganz neu angeeignet hat. Statt mit den Augen «vorne» heraus zu sehen, ist ein Sehen möglich – so beschreibt es Lassnig –, das «weit hinter den Augen» stattfindet, unscharf oder sogar sprachlicher Natur bleibe:

Man kann «sehn» ohne dass Bilder auf dem Augenlid,
also vorne zu sehn sind, sie erscheinen weit
hinter den Augen, ganz undeutlich und verschwommen
- es ist als ob das Wort das Bild ersetzt hätte.¹²⁸

All dies erklärt auch die Unzufriedenheit, die in Lassnig entsteht, und ihre immer wieder geäußerte Erwägung, den *Untersuchungen* den Werkstatus zu entziehen. Erst mit grossem zeitlichen Abstand wird Lassnig diesen Teil ihres Œuvres und den damit einhergegangenen Lern- und Erkenntnisprozess anerkennen.

Im Text «Für Maria», der 1999 zur grossen Lassnig-Retrospektive im Wiener Ausstellungsort 20er Haus erscheint, also einige Jahre nach der intensiven Zusammenarbeit zwischen Maria Lassnig und Oswald Wiener, wählt dieser eine viel technischere Sprache als früher. Er integriert seine mittlerweile fortgeschrittenen Forschungen, nun zur Automaten- und Erkenntnistheorie, in die Analyse der damaligen Untersuchungen zum Entstehen eines Bewusstseinsbildes. Vielleicht fühlte er sich dazu auch ermutigt durch Lassnigs explizite Aufforderung, die sich in einem Brief einen Text für den Katalog wünscht, der «unverschämt arrogant u. wissenschaftlich unverständlich!» ist: «Bitte als Gegensatz zu den anderen 2 Texten»¹²⁹ (womit der Katalogbeitrag von Wolfgang Drechsler und ihr eigener Beitrag gemeint sind). In seinem Katalogtext beschreibt Wiener die äussere Wahrnehmung als Vorgang, bei dem ein «internes <Schema> durch Reizkonfigurationen aktualisiert, das heisst in Laufbereitschaft versetzt» wird.¹³⁰ Im Gegensatz dazu seien Vorstellungsbilder intern hervorgerufene Reizkonfigurationen, die «quasi-sensorische» Substitute generierten. Das Abspeichern von gewissen Schemata in «Darstellungskonventionen» ermögliche etwa das Wiedererkennen von Gegenständen. Darstellungskonventionen zu folgen zeichne aber auch schwache, misslungene Malerei aus, die eine um Genauigkeit bemühte Art des Sehens suspendiere und das subjektive Sehen oder einen gewissen Stil mit dem «Blick des Malers» erkläre, wie es etwa beim «naiven Impressionismus» der Fall sei. Dieser scheitere am «Verwechseln nämlich eines Gewussten mit einem Gesehenen, das sich in eine spezialisierte Ikonographie zu retten suchte».¹³¹

- 128 Lassnig, «Text <Untersuchung zum Entstehen eines Bewusstseinsbildes>», Konvolut A 133, 1980er-Jahre.
129 Lassnig, «Text <Be-ziehungen>», als Beilage zu einem Brief an Oswald Wiener», um 1999, A122.
130 Wiener, «Für Maria», 1999, 177.
131 Ebd., 185.

Nebst der Selbstbeobachtung als Instrument, um Einblick zu gewinnen in die «mechanik unseres seelenlebens», setzt Wiener grosse Hoffnung in automatisierte und von Computern simulierte Vorgänge, die helfen sollen, Bewusstseinsvorgänge zu verstehen und deren Funktionieren zu studieren. Er erhofft sich zur Erforschung dieser Prozesse eine Maschine: «Die ultimative Erklärung des Wahrnehmungsvorgangs wäre eine (selbstgebaute, funktionierende) Maschine, die wahrnimmt.»¹³²

Bereits in den 1970er-Jahren nahm in einem Zweig der Psychologie die Frage nach der Repräsentation von Vorstellungen einen wichtigen Platz ein. Eine wichtige Referenz ist hier der bereits erwähnte Psychologe Roger N. Shepard, den auch Wiener rezipiert. In einem Aufsatz behandelt er ebenfalls das Problem, dass innere Vorstellungsbilder eben naturgemäss *verinnerlicht* seien: «What makes a mental image such a difficult thing to study empirically or even to clarify conceptually is that it is inherently internal.»¹³³ In einem Gedankenexperiment imaginiert Shepard daher ein Instrument zur *Externalisierung* solcher Bilder, zunächst zur Übertragung auf einen externen Schirm, dann aber auch für die Direktübertragung von Vorstellungsbildern zwischen den Gehirnen von zwei Probanden (Abb. 55 / S. 190). Shepard erhofft sich, durch solch ein Instrument ein inneres Bild veräusserlichen und dadurch objektivieren zu können, doch gesteht er ein, dass dies nicht viel aussage über die «nature of a mental image itself or about its relation to a perceptual image».¹³⁴ Hier setzt denn auch Oswald Wieners Kritik an Shepards Gedankenexperiment und den zugehörigen Zeichnungen an. Zwar könne durch ein Instrument zur Externalisierung von Vorstellungsbildern, wie es Shepard ersonnen hat, eine gewisse Nervenaktivität beobachtet werden, jedoch gehe daraus nichts über den Inhalt und den Ablauf eines solchen Prozesses hervor: «[...] so entsteht die merkwürdige Lage, dass man weiss, «dass ich etwas schon wieder gedacht habe», aber immer noch nicht, was ich da dachte, und noch weniger, *wie* Denken geht.»¹³⁵

Offensichtlich ist die Entwicklung eines Instruments zur Externalisierung von Vorstellungsbildern damals noch Science-Fiction und man erwartete sich in absehbarer Frist keine Realisierung. Inzwischen wurde just an der Stanford University, wo Shepard auch gelehrt hatte, ein Computerprogramm entwickelt, dank dessen gelähmte Menschen, die weder in der Lage sind, sich zu bewegen noch zu sprechen, sich mittels Gehirnaktivität schriftlich mitteilen können – in einem Set-up, das jenem erstaunlich ähn-

132 Oswald Wiener, «Materialien zu meinem Buch. Vorstellungen», in *Heute ist morgen. Über die Zukunft von Erfahrung und Konstruktion*, hrsg. von Michael Erlhoff und Hans Ulrich Reck, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Ostfildern: Hatje Cantz, 2000), 240–393, 246.

133 Roger N. Shepard, «The Mental Image», *American Psychologist* 33, Nr. 2 (Februar 1978): 125–137, 128.

134 Ebd., 131.

135 Oswald Wiener, «Kybernetik und Gespenster. Im Niemandsland zwischen Wissenschaft und Kunst», in *Grenzgänge zwischen Wissenschaft und Kunst*, hrsg. von Otto Neumaier (Wien: Lit, 2015), 173–196, 177.

lich ist, das Shepard Jahrzehnte zuvor für sein utopisches Projekt vorsah.¹³⁶ Für die Wissenschaft der 1970er-Jahre stellte hingegen die Zusammenarbeit mit Kunstschaffenden einen produktiven und realistischen Ersatz für diese noch nicht entwickelte Technologie dar. Einerseits bringen Künstler das benötigte handwerkliche Geschick mit, die «graphical skills», die Shepard für eine aussagekräftige Darstellung von inneren Vorstellungen voraussetzt. Andererseits können sie, im Gegensatz zur Maschine, qua ihres Bewusstseins reflektiert über innere Erlebnisse berichten. Wiener betont entsprechend auch seine Faszination für Maria Lassnigs Zeichenfähigkeit, die er als «Vehikel der Mitteilung» bezeichnet:

Der Sinn von Zeichnungen ist es, den visuellen Anteil von Simulationen zu unterstützen; ein Teil der Zeichnung übernimmt jenen Part, den die Motorik in der Raumvorstellung hat (ein anderer Teil ist direkt motorisch, mit der Bewegung des Nachzeichnens verbunden). Aber Zeichnungen sind natürlich auch, und zwar kraft dieser Rolle, sehr wirkungsvolle Vehikel der Mitteilung. Diese und verwandte Umstände machen für mich die Faszination der Lassnig'schen Arbeit aus.¹³⁷

- 136 Das Programm «schreibt» die von den Probanden imaginierte Handschrift mittels Sensoren, die am Gehirn des Probanden befestigt sind. Der Vorgang ist also nicht etwa sprachgesteuert, sondern folgt Bildern bzw. wird von einer vorgestellten Bewegung gesteuert. Das System funktioniert also weder propositional noch ikonografisch, sondern ist körpergebunden. Francis R. Willett et al., «High-Performance Brain-to-Text Communication via Handwriting», *Nature* 593, Nr. 7858 (Mai 2021): 249–254, <https://www.nature.com/articles/s41586-021-03506-2> [Zugriff: 10.6.2021]; Ian Sample, «Paralysed Man Uses «Mindwriting» Brain Computer to Compose Sentences», *The Guardian*, 12.5.2021, <http://www.theguardian.com/science/2021/may/12/paralysed-man-mindwriting-brain-computer-compose-sentences> [Zugriff: 4.8.2022]; Bruce Goldman, «Software turns «mental handwriting» into on-screen words, sentences», Stanford Medicine News Center, <http://med.stanford.edu/news/all-news/2021/05/software-turns-handwriting-thoughts-into-on-screen-text.html> [Zugriff: 21.6.2021]. Der irische Künstler Alan James Burns erkundet in seiner Installation *Augmented Body, Altered Mind* (2022), einem Gehirn-Computer-Interface, das allein durch die Gehirnströme der Ausstellungsbesuchenden aktiviert wird – eine Maschine, wie sie bei Wiener und Shepard noch ein reines Gedankenkonstrukt war und mit den heutigen technischen und künstlerischen Möglichkeiten umgesetzt werden konnte. Die Farb-, Form- und Texturanimationen, die von den jeweiligen Personen ausgelöst werden, wurden mit Neurowissenschaftlern und Informatikern entwickelt und würden, so Alan James Burns, nicht nur durch wahllose Gehirnmessungen aktiviert, sondern seien imstande, auf gewisse Gedanken und Gemütsverfassungen zu reagieren, wie etwa Nervosität oder Entspannung. Alan James Burns, *Augmented Body, Altered Mind*, <https://actualperceptions.com/augmented-body-altered-mind> [Zugriff: 21.11.2022]; Alan James Burns und Claire Hoffmann, *Zoom-Gespräch und E-Mail-Korrespondenz mit Alan James Burns* (21.–23.11.2022).
- 137 Oswald Wiener, «Eine Kultur», in *Maria Lassnig. Bilder der sechziger Jahre*, Ausst.-Kat. München, Galerie Klewan (München: Galerie Klewan, 1989).

In einer kleinen, karikierenden Skizze stellt Lassnig ihrerseits solch eine «verkabelte» Versuchssituation dar: Ein Kopf im Profil – der eine frappante Ähnlichkeit mit Oswald Wiens Physiognomie aufweist – zeigt im Schnitt in der Schädelhöhle eine Schalttafel montiert, die mit einem bildschirmartigen Auge verbunden ist (Abb. 56/S.191). Der sich abspielende Prozess ist daneben stichwortartig erläutert: «Augen leuchten auf, Schalttafel».¹³⁸ Lassnig ist also selbst tief in diesen Diskurs involviert, informiert sich durch Lektüren, die an ihrem Vokabular, den erwähnten Autoren, an ihren Notizen und Kritikpunkten ablesbar sind, und reflektiert ihre eigene Rolle kritisch bis humorvoll mit. Überall tauchen zu dieser Zeit Mensch-Maschinen-Vergleiche auf, so auch in einem Zitat, das Lassnig dem Philosophen Karl Popper zuschreibt: «men are electrochemical machines (Popper)».¹³⁹ Bekanntermassen war Oswald Wiener seit dem *bio-adapter* und bis hin zu diesen erträumten computerbasierten Bewusstseinsmaschinen von der Vorstellung einer Fusion von Mensch und Maschine besessen. In Maria Lassnig trifft Wiener aber nicht auf einen neutralen, ausführenden Automaten, sondern auf eine selbst denkende, teilweise ungehorsame Frau und Künstlerin. Wie Lassnig sich am Ende ihres Lebens etwas überspitzt und ironisch erinnert, habe die geschlechtliche Funktionalität des weiblichen, *menstruierenden* Körpers Wiener fasziniert und er habe sie in einer ebensolchen Mensch-Maschinen-Analogie betrachtet:

24. XIII 2008

Das einzige was meinen ehemaligen Freund OW an mir verwunderte waren meine Monatsblutungen, weil sie so pünktlich waren. Wenn ich ihm sagte morgen kommen sie dann kamen sie. Warum er sich so verwundern konnte war wohl, weil jeder Mensch für ihn eine Maschine war, also auch ich eine Maschine, also eine Maschine, die regelmässige blutete, seltsam!!¹⁴⁰

Die Menstruation, mit der Wiener offenbar durch Lassnig erstmals leibhaftig konfrontiert wurde, besass sichtlich Relevanz für ihn. Im Interview mit der Lassnig-Biografin Natalie Lettner erachtet er sogar eine Episode als erwähnenswert, bei der es um die Beschaffung von Damenbinden während einer in den 1950er-Jahren gemeinsam mit Lassnig unternommenen Südeuropa-Reise ging.¹⁴¹

Gemäss der Motivation Wiens, seinen Forschungszweig mit neuen Erkenntnissen voranzutreiben, wünscht er sich aus den *Untersuchungen* ob-

138 Lassnig, «Notizbuch», 1978–1979, A16, 1979.

139 Lassnig, «Notizbuch», 1978–1979, A63, 1978.

140 Lassnig, «Notizbuch», 2007–2009, A57, Archiv Maria Lassnig Stiftung, 24.12.2008.

141 Oswald Wiener und Natalie Lettner, *Interview Oswald Wiener / Natalie Lettner*, MP4, ca. 3 Stunden, 2016 (unpubliziert).

jektivierbare Resultate und erhofft sich, dass Lassnig eine Art Katalog oder Systematik ihrer Beobachtungen entwickelt. Dieselben Erwartungen von Vergleichbarkeit und Systematik hat er Jahrzehnte später in Bezug auf die Traumbilder von Ingrid Wiener. Sein grundsätzliches Interesse an Traumbildern äusserte Wiener bereits Lassnig gegenüber, worauf diese jedoch bemerkte, sie könne keine Traumbilder zeichnen, da es bei ihr umgekehrt ablaufe: «ich träume nachts die Bilder die ich bei Tag malte.»¹⁴² In ihren *Untersuchungen* kommen daher ebenfalls keine Traumbild-Zeichnungen vor (es finden sich nur in den Notizbüchern einige Passagen mit Traumbeschreibungen), und Wiener muss sich noch einige Jahre gedulden, bis er eine Arbeitspartnerin findet, die sich Traumzeichnungen widmet.¹⁴³ Ab 1995 beschäftigt sich Ingrid Wiener mit ihren Träumen und «hypnagogen Zuständen», Zuständen zwischen Wachsein und Schlaf, und versucht, in Traumbildern die Erinnerungen an ihre Träume möglichst genau wiederzugeben. Die so entstehenden Aquarelle zeigen Formen, Szenen und narrativ zusammenhängende Bildfolgen, Wiener ergänzt sie mit Beschreibungen der Handlungen und Beobachtungen in den Träumen. Wie bereits Lassnig, so macht auch Ingrid Wiener die Erfahrung einer grossen Vagheit und empfindet, dass die Bilder zerfliessen und «die Klarheit mehr im Gefühl als im Bild ist».¹⁴⁴ In seinem Text zu Ingrid Wieners Traumzeichnungen geht Oswald Wiener ausführlich auf die Idee einer «Notation» ein:

Wünschenswert schiene mir eine Diagramm-Konvention, vergleichbar etwa mit den Graphemen der Choreografie. Aber an eine solche Notation wäre erst zu denken, wenn eine viel stärkere Theorie der Traumerscheinungen zur Hand wäre, als wir sie gegenwärtig haben.¹⁴⁵

Dann könnte man diese «Konventionen anderen zugänglich» machen, so dass sie einen «wissenschaftlichen» Status erhielten – «bis dahin jedenfalls (und wohl auch darüber hinaus) bleiben diese Bilder Kunst».¹⁴⁶ Auch Ingrid Wiener hat den Anspruch, mit ihrer künstlerischen Forschung zur Traumforschung beizutragen, und sie findet bis dahin unbeschriebene Eigenschaften, die sich zur allgemeinen Charakterisierung von Träumen heranziehen lassen und als neue Erkenntnisse gelten können.¹⁴⁷

142 Lassnig, «Notizbuch», 1978–1979, A63.

143 *Ingrid Wiener. Träume. Sogni*, Ausst.-Kat. Neapel, e-m arts (Neapel: Morra, 2001); Oswald Wiener, «Über das ‹Sehen› im Traum. Zu den Traum-Zeichnungen von Ingrid Wiener», in *Ingrid Wiener. Träume. Sogni*, Ausst.-Kat. Neapel, e-m arts (Neapel: Morra, 2001), 3–16.

144 Ingrid Wiener, «Traum Traumbilder», in *Ingrid Wiener. northwest passage*, hrsg. von Michaela Leutzendorff-Pakesch, Ausst.-Kat. Hartberg, Museum Hartberg, 2020, 8–9.

145 Wiener, «Über das ‹Sehen› im Traum», 2001, 15.

146 Ebd.

147 Ingrid Wiener, «Autobiographische Splitter», 2020.

Am nächsten an solch eine Systematisierung, wie sie Wiener vorschwebt, kommt Lassnig in den *Untersuchungen* wohl mit der Unterkategorie der *Gesichts- und Körpergefühlsabdrücke*. Die Formen bestehen hier aus einzelnen Pinselstrichen unterschiedlicher Farbgebung, die nebeneinandergesetzt sind. Meist finden sich mehrere solcher *Körpergefühlsabdrücke* auf einem Blatt, durchnummeriert, doch ohne dass zwischen ihnen eine Entwicklung sichtbar würde, ein Körpervolumen entstünde oder die Farben sich vermischten. Der Einsatz kontrastierender Farben – Grün, Rotbraun, Violett, Orange – für je distinkte Körper- und Gesichtspartien, teilweise ergänzt durch die Angaben der Körperzonen («seitlich vom Rücken, Rückenwirbel betont»), «Oberkörper u Gesichtsgefühl. Rückenseite vorgeneigt»), und der Einsatz stark vereinfachter Formen weisen auf das Bemühen hin, eine gewisse Systematik und Begrifflichkeit in diese Darstellungen einzuführen. Oswald Wiener betrachtet die *Körpergefühlsabdrücke* als «Versuch, das [Gesichtsgefühl] mitteilbar zu machen», und imaginiert dabei, dass eine umfängliche wissenschaftliche «Darstellungskonvention erfunden und gelehrt werden»¹⁴⁸ müsse, um die Resultate vergleichbar zu machen. Später wird Lassnig diese Übersetzungsbemühungen von empfunden-lokalisier-ten Körperstellen und deren Darstellungen in den Zeichnungen aufgreifen.

Obwohl Maria Lassnig wie auch Ingrid Wiener den wissenschaftlichen Anspruch von Oswald Wiener teilen, bleibt eine Standardisierung der Resultate offenbar in beiden Zusammenarbeiten aus – weder in Maria Lassnigs *Untersuchungen* noch in Ingrid Wieners Traumbildern kommt es zu einer wirklichen wissenschaftlichen Auswertung. Eine nachweisbare und nachhaltige Folge für Wiener zeitigt jedoch ein Begriff, der in seine Forschung Eingang findet und eindeutig aus der Zusammenarbeit mit Lassnig stammt: *Gestrüpp*. In der bereits erwähnten Zeichnung *Bewusstseinsbild vom «Dog»* (Abb. 42 / S. 179) und erneut im Notizheft beschreibt Lassnig ein «Gestrüpp von Ohren u. Schwänzen»,¹⁴⁹ das sich, während sie sich einen Hund vorstellt, langsam formt. Im Gespräch erläutert Wiener, wie er in diesem Begriff den prozessualen, flüchtig-schnellen Aspekt der mentalen Vorstellung erkannte und wie ihn Lassnigs Beschreibung anregte, diese spezifische Phase der mentalen Tätigkeit so zu bezeichnen:

Ein Gestrüpp von Schwänzen - ich hab mir den Begriff des <Gestrüpps> angeeignet als technischer Terminus, weil tatsächlich, wenn ich beginne eine Vorstellung zu formen, dann ist es zunächst wie ein Gestrüpp.¹⁵⁰

148 Wiener, Eiblmayr und Pakesch, «Maria Lassnig. Der Realismus des mit den Augen Sichtbaren», 2012, 31.

149 Lassnig, «Notizbuch», 1978–1979, A63.

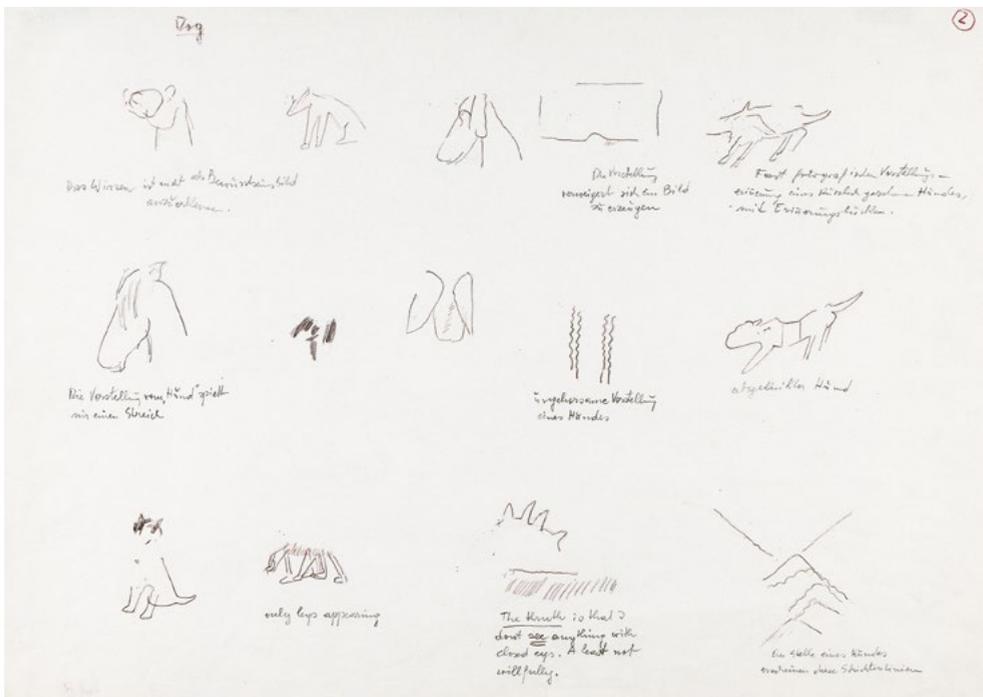
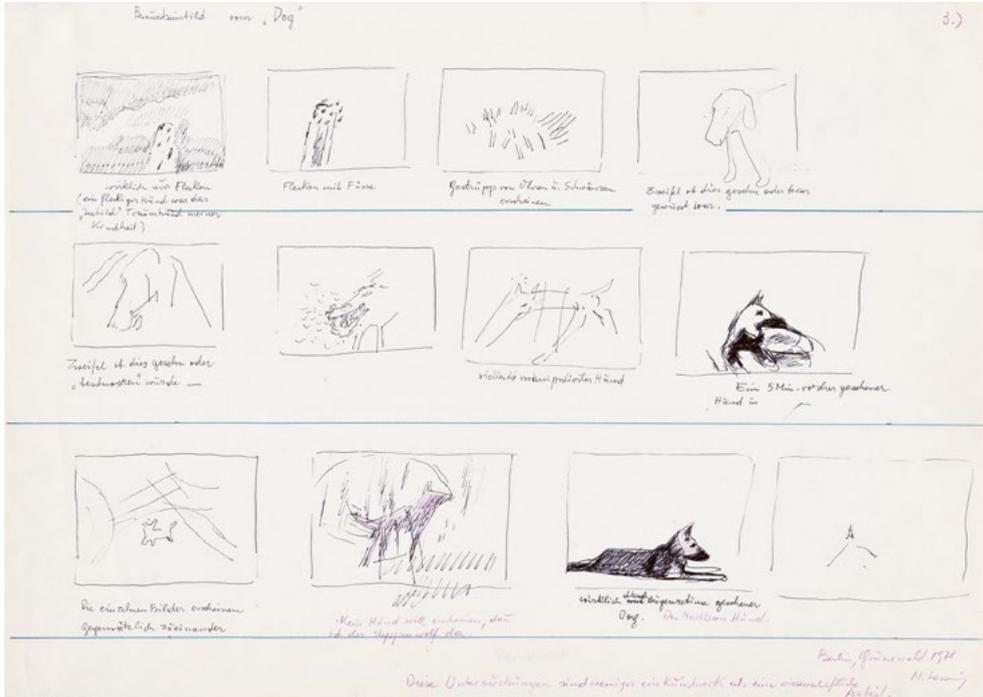
150 Wiener und Hoffmann, *Interview Oswald Wiener / Claire Hoffmann*, 2018, Min. 34:00–36:00.

Das «Gestrüpp» steht also für einen dynamischen, unvollständigen und ephemeren Vorgang, der aus einer Vielzahl von ineinander übergehenden Momenten besteht, die nur schwer fixiert werden können. Lassnigs Wahl einer gerasterten Darstellungsform für diese *Untersuchungen* versteht Wiener entsprechend als Versuch, die Fluidität und Masse an wechselnden Bildern in Einzelbilder zu zerlegen:

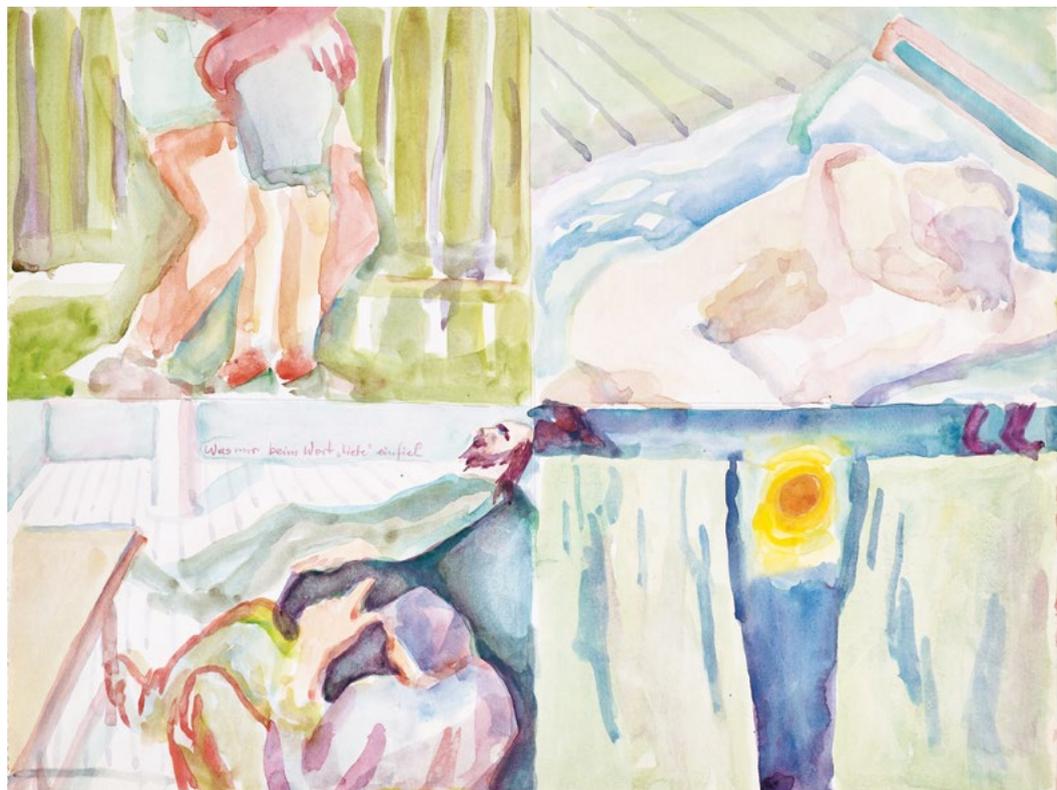
Da wollte sie auf statische Weise einen Vorgang festhalten, eine Momentaufnahme einer Vorstellungsentwicklung [...]. In dem Moment, wo man erkennt, dass etwas Bestimmtes da ist, also zum Beispiel ein Hundeschwanz oder eben ein Gestrüpp von Hundeschwänzen, das heisst ja nur, dass sie sich noch nicht festlegen konnte, dass dies ein dynamischer Vorgang ist. Also man kann gar nicht sicher sein, dass diese Schwänze alle gleichzeitig da sind. [...] Der «Weiser auf einen Hundeschwanz» oder Quasi-Bild gibt ein Feedback, das meine Einstellung verändert. Etwas Statisches gibt es nicht. Alles, was erkannt wird, alles, was ich benennen könnte [...], wirkt zurück auf den Apparat, der das hervorgebracht hat, und verändert den. Ich glaube sie zeigt verschiedene Stadien dieses Vorgangs.¹⁵¹

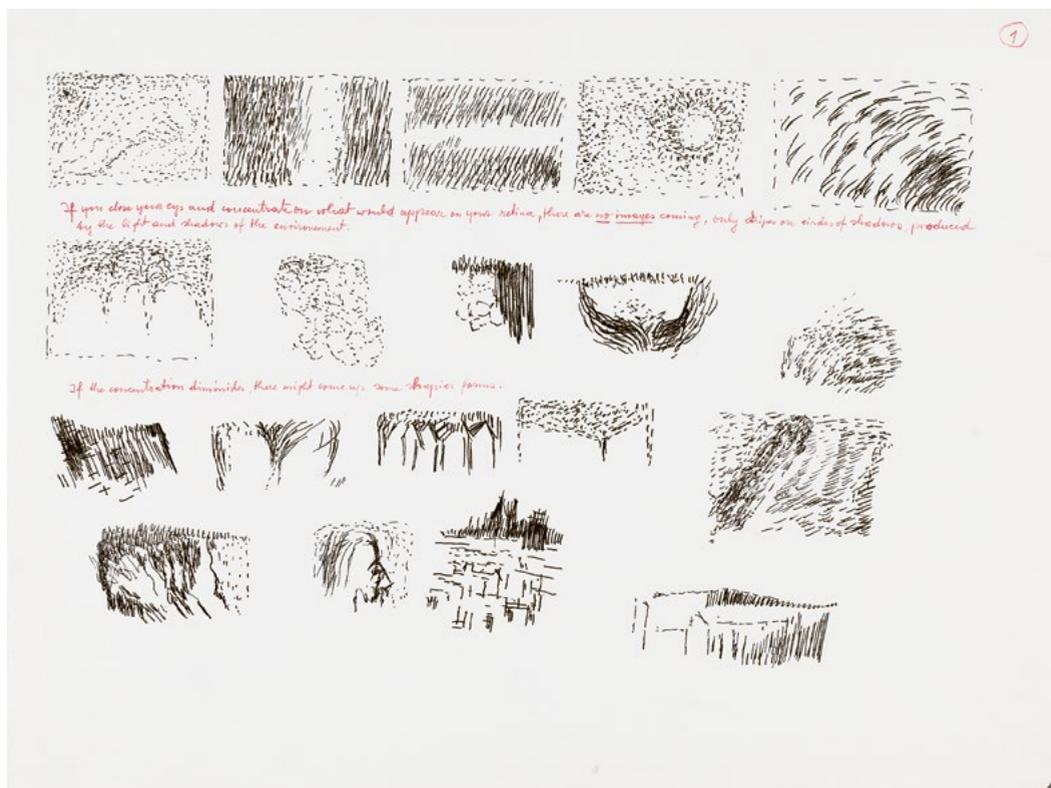
Im vom Herausgeber Thomas Raab zusammengestellten Glossar des Sammelbands *Selbstbeobachtung. Oswald Wieners Denkpsychologie*, einem *tour d'horizon* von Wieners Schriften zum Thema, lautet die Definition von «Gestrüpp» etwas technischer, ganz an Wieners typisch verworrenem Stil angelehnt: «Im Zuge des Auffassens einer Aufgabe und der ersten Versuche, ein Gerüst aus der Konstruktionsumgebung aufzubauen, auftretendes *q*Bild oder schnelle Abfolge von Weisern [...]»¹⁵²







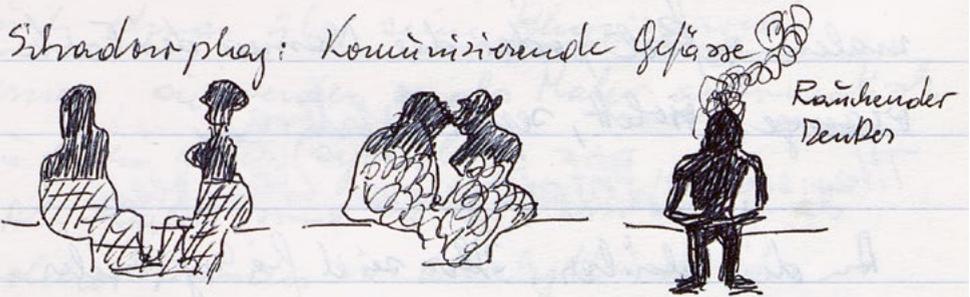




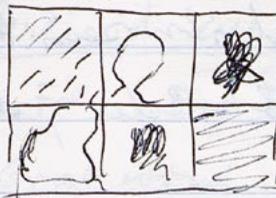
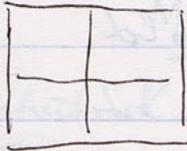




* Die Frage ist, kann ich von Schüler Aufgaben zu lösen bekommen, die vorher noch von niemandem geübt wurden, also keine Beispiele vorhanden sind?



Felder abteilungen: für verschiedene Absichten



Gegenüberstellung von beabsichtigten u. unbeabsichtigten Dingen, Automatismus u. gezielte Dingen.

nach jedem Feld absetzen. (aber alle mit demselben Material gearbeitet.) Nach einer Zeit klar werden



Sich gegenseitig abzeichnen am Boden

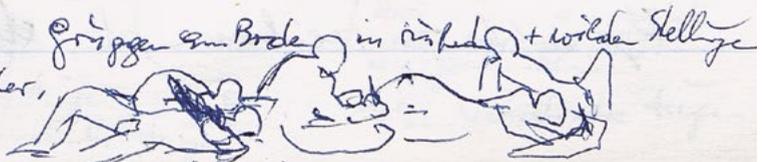






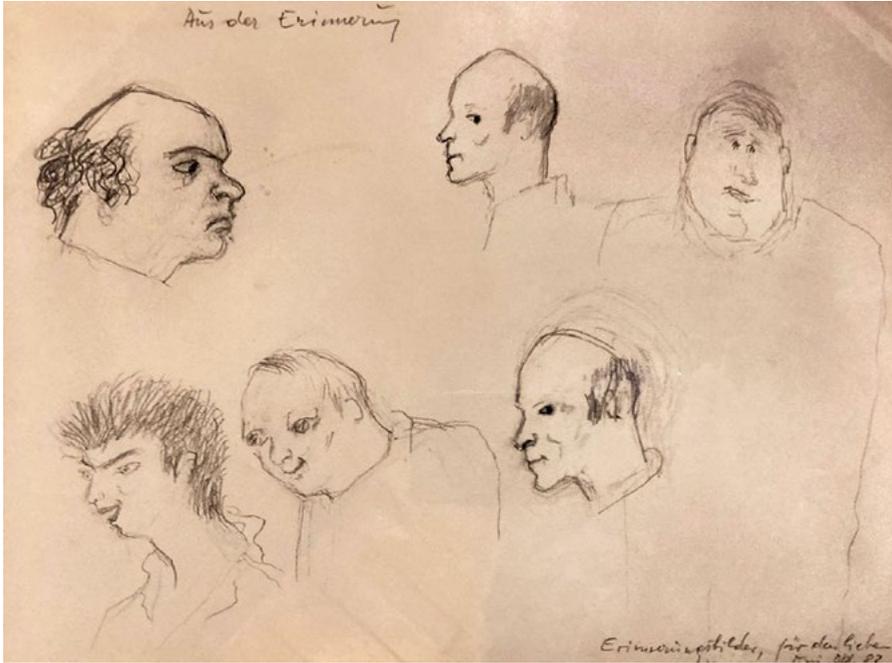


Abb. 53

Maria Lassnig, *Aus der Erinnerung / Erinnerungsbilder, für den lieben Ossi*, Oktober 1982, Bleistift auf Papier, 22 × 30 cm, Privatsammlung.

Abb. 54

Maria Lassnig, *Erinnerungsbild Heinz Ohff*, ca. 1978/79, Buntstift auf Papier, 20.8 × 29.7 cm, Maria Lassnig Stiftung.



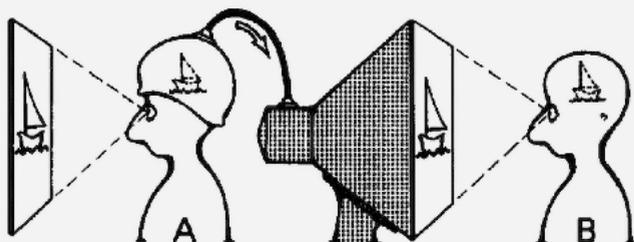


Figure 1. A device for the externalization of visual images.

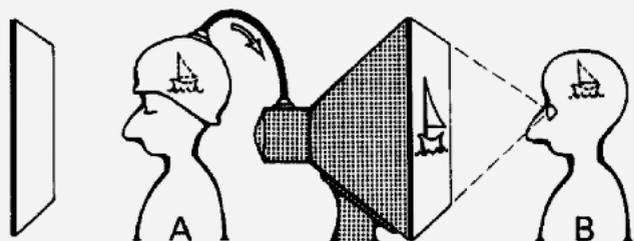


Figure 2. The same device used for the externalization of a purely mental image.

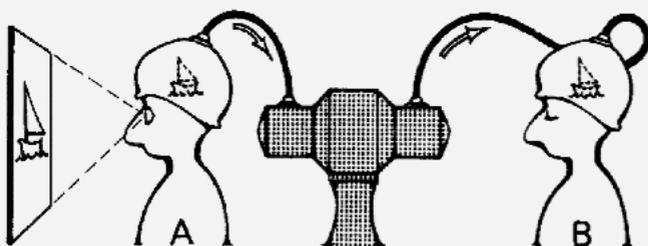


Figure 4. A device for recreating the deep as well as the surface structure of a mental image.

Animation: Silhouette mit Nervenfasern gefüllt.
oder mit Zellen, Neuronen

Das alte Haus, sie spricht vom Körpergehäuse
das klappert schon, von Knochen u. von die Mäuse
Doch glaubt man ihr, es ist ja zu der Zeit
Doch nicht so recht den von Frauen denkt man
noch immer schlecht.

Animation: Die Mauer: Vögel fliegen hinter
Auribus, lassen hier oder dort Wimper fallen.

Parade von drüben, man sieht Helme u. Gewehre in
Stechschritt, - Kanonen, - Kopf lachend,

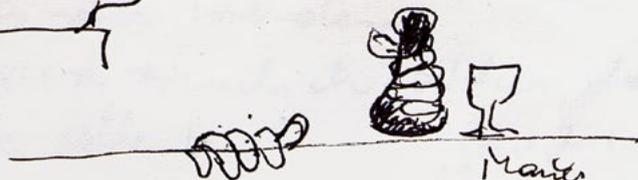
Die Kunst als eine Geschichte des Kämmers (altberge-
brachte Meinung) -

Kunst als Geschichte des Wollens (Neue Andeutung)
(Wilhelm Worringer: Abstraktion u. Einfühlung) -

Saunders Norod: Zufall u. Notwendigkeit.



Augen leuchten auf, Schalttafel



«Die ich rief, die Geister ...». Meinungsumschwünge bei Wiener und Lassnig

Ausgehend von je unterschiedlichen Motivationen, Interessen und Erfahrungen konnten Maria Lassnig und Oswald Wiener je andere Konsequenzen und Schlüsse aus den *Untersuchungen* und den Fragen und Problematiken ziehen, die ihnen bei dem Projekt begegneten. Paradoxerweise trennte die beiden Kooperationspartner von Anfang an ein ganz entscheidender Punkt: Sie waren, gerade was die Bildhaftigkeit von Vorstellungen betrifft, entgegengesetzter Auffassung. Beide machten dann im Laufe der Jahre einen Sinneswandel durch und überarbeiten aufgrund neu gewonnener Erkenntnisse und Erfahrungen ihre Überzeugungen, nur um sich schliesslich wieder an den entgegengesetzten Polen der Debatte zu positionieren.

Wiener hatte die Zusammenarbeit mit Lassnig um die *Untersuchungen* auf der Prämisse aufgebaut, dass Vorstellungsbilder «quasi-optische» Qualitäten besässen («man sieht nichts, aber man hat das Gefühl, zu sehen») ¹⁵³ und man sie abzeichnen könne. Lassnig wiederum machte bereits sehr früh in ihrer Karriere die Feststellung, dass sie im Grunde «nichts sehe». Erstaunlicherweise liess sie sich dennoch auf das Experiment ein, ungeachtet der Tatsache, dass sie selbst immer wieder von ihrer eigenen «Bilderlosigkeit» und Phantasielosigkeit berichtete. Es zeugt von einer grossen Offenheit und Neugierde ihrerseits, trotz dieser Vorbehalte die eigenen Dogmen nochmals überprüfen und untersuchen zu wollen. Nach ihrem DAAD-Stipendium in Berlin 1978 setzte sie, als sie 1979 zurück in New York war, die *Untersuchungen* fort und versuchte, sich Berlin aus der Erinnerung vorzustellen. Auch dabei stellte sie wieder fest:

When I think of Berlin I dont see a picture
of Berlin on my retina [...] We are thinking without
images! [...] I remember the knowledge not
the image.¹⁵⁴

Wenngleich Lassnig dank ihres Zeichengeschicks für die *Untersuchungen* die perfekten praktischen Voraussetzungen mitbringt, zweifelt sie und äussert sich frustriert, weil ihr die Dimension der Vorstellungskraft fehle: «Was nützt mir das ‹Zeichnenkönnen› wenn ich mir nichts darauf einbilde.»¹⁵⁵ *Einbilden* ist in diesem Kontext doppeldeutig – nicht nur der Mangel an Selbstbewusstsein bezüglich des eigenen Könnens ist gemeint, sondern auch die Fähigkeit der Einbildung oder Phantasie, die ihr vermeintlich für diese Aufgabe fehlt.

Die im Laufe der *Untersuchungen* gemachten Erfahrungen weichen ihre Überzeugung jedoch auf, und auch die Zeichnungen der Serie widersprechen dem von ihr behaupteten Unvermögen: Die aus der Erinnerung gezeichneten Porträts zeugen davon, dass sie sich durchaus physiognomisch genau früher gesehene Personen vorstellen und sie ohne Zuhilfenahme von Fotografien oder anderen Mitteln zeichnen kann. Sie kann also, wie sie im Rückblick feststellt, auf einer Kombination von Gewusstem und Erinnerungtem aufbauen. Aber Lassnig bemängelt an Vorstellungsbildern, und Erinnerungsbildern im Speziellen, dass sie arm an Genauigkeit, blass und partiell seien, wodurch es zu vereinfachenden oder teils überzeichneten Darstellungen komme. Auch Wiener schreibt über die volatile, unkontrollierbare Natur von Vorstellungsbildern und vergleicht sie mit seinem eigenen Manko, dem mangelnden zeichnerischen Geschick. Er führt also die körperlich-ausführende Dimension mit der mentalen Vorstellung eng:

Dabei erscheint das Vorstellungsbild nicht duldend
wie eine Zeichnung, sondern oft widerspenstig
[...] im Sinn einer unverbesserlich mangelhaften Be-
herrschaft des «Zeichnungsinstruments».¹⁵⁶

Irritierenderweise sind die entstandenen Artefakte – die Zeichnungen und Aquarelle – für Oswald Wiener jedoch sekundär; die Entstehung ist das Entscheidende. Er nimmt keine Bildanalysen oder Bildbeschreibungen der Blätter als Ganzes oder der einzelnen Bildsequenzen im Besonderen vor. Farben und Formen, Präzision oder Schwammigkeit der Darstellungen, Technik, Format oder die Wahl der Rasterdarstellung bleiben weitestgehend unkommentiert. Der Fokus liegt auf den mündlichen und schriftlichen Aussagen Lassnigs, die den Prozess der Bildentstehung sprachlich rekapitulieren.

154 Maria Lassnig, *Ohne Titel*, 1979, Bleistift, Fineliner auf Papier, 28.0 × 35.6 cm, Maria Lassnig Stiftung.

155 Lassnig, «Notizbuch», 1978–1979, A63.

156 Wiener, «Materialien zu meinem Buch. Vorstellungen», 2000, 368.

Wenn Wiener anfänglich Vorstellungsbilder als eine Art inneren Bilderkatalog imaginierte und annahm, dass sie quasi-visueller Natur seien, verwirft er dies um die 2000er-Jahre zugunsten eines Erklärungsmodells, das von einer kompletten Bilderlosigkeit des Denkens ausgeht.

Beispielsweise habe ich damals ja noch für möglich gehalten, dass man innerlich etwas sieht. Sie hat von vornherein gesagt, sie sieht innerlich nichts. Sie *weiss*, dass jenes Gesicht *so* ist, aber sie sieht innerlich kein Bild. Ich war überzeugt davon, dass in unserem Kopf irgendetwas Visuelles im Sinne von Bildersehen vorgeht, so weit nach aussen versetzt, dass in unserem Kopf gewissermassen wie in einem Fotoalbum Bilder gespeichert sind [...]. Sie hat verneint, das sei bei ihr gewiss nicht der Fall. Erst nach Jahren meinte sie: Ja, sie sehe doch etwas. Es war aber klar, dass sich diese Meinung lediglich dieser Diskussion verdankt hat, einem Versuch, meine Insistenz zu verstehen.¹⁵⁷

Weil Maria Lassnig ja genau gesagt hat, was ich jetzt glaube. Dass sie kein Bild sieht und es auch nicht hervorholt, sondern gewissermassen durch das Führen des Bleistiftes erkennt oder spürt, dass diese Nase *so* oder nicht *so* geht. Aber auch darüber konnte sie nicht viel sagen.¹⁵⁸

In seiner Einführung zum Sammelband *Selbstbeobachtung. Oswald Wieners Denkpsychologie* beschreibt Thomas Raab diese stetigen intellektuellen Wendungen und wie sich Wiener aufgrund der Ergebnisse des «schärferen Blicks» nach innen um das Jahr 2000 herum zur Feststellung «durchringen» musste, dass es keine inneren Bilder gebe.¹⁵⁹ Angesichts der wiederholten unerwarteten Brüche und Hakensschläge innerhalb seines intellektuell-künstlerischen Parcours sollte diese radikale Kehrtwende Wieners nicht erstaunen. Man denke etwa an seine anfängliche, zur Zeit seiner Mitarbeit in der Wiener Gruppe absolute Verehrung Wittgensteins und die dann folgende vehemente Abkehr.¹⁶⁰ Peter Weibel zeichnet Wieners wechselhaften Werdegang als intellektuelle Odyssee nach, als eine Entwicklung vom Kon-

157 Wiener, Eiblmayr und Pakesch, «Maria Lassnig. Der Realismus des mit den Augen Sichtbaren», 2012, 26.

158 Ebd., 27.

159 Thomas Raab, «Selbstbeobachtung. Wozu und, wenn ja, welche?», in *Selbstbeobachtung. Oswald Wieners Denkpsychologie*, hrsg. von Thomas Eder und Thomas Raab (Berlin: Suhrkamp Verlag, 2015), 9–56, 10.

160 Oswald Wiener, «Wittgensteins Einfluss auf die Wiener Gruppe», in *Wittgenstein und*, hrsg. von Wendelin Schmidt-Dengler, Martin Huber und Michael Huter (Wien:

zept der Sprache als Erkenntnisinstrument hin zur Denkpsychologie, zur Selbstbeobachtung und schliesslich zur Automatentheorie, die das Denken ohne die menschliche Sprache auffasst: «Der Sprachkünstler endet als Erkenntnistheoretiker bei einem Denken ohne Sprache – Welch' eine Odyssee!»¹⁶¹ Wieners intellektuelle Entwicklung zeugt von einer hohen geistigen Flexibilität und einem stetigen Drang, die Dinge und sich selbst zu hinterfragen, die Begriffe zu differenzieren und zu verändern – doch dürfte ihr auch ein strenges, binäres Verständnis zugrunde liegen, das klar zwischen «richtig» und «falsch» unterscheidet.

«Vorstellungen», Wieners Aufsatz von 2000, ist eine ausufernde, disparate Materialsammlung voller Einleitungen, Präambeln, Definitionen, in der der Autor die Positionen diverser Forscher im eigenen Stil durchdekliniert und versucht, sich vom «Alltagsbegriff ‹Vorstellung›» durch eine Analogie, das heisst durch «Projektion auf ein Automaten-Modell eine konkretere und diskutierbare Grundlage zu verschaffen».¹⁶² Wiener fällt damit allerdings wieder zurück in sein mechanistisches Menschenbild. Die Argumentation für die Inexistenz von visuellen mentalen Vorstellungen begründet er unter anderem mit einem «Ökonomie-Argument»: Für den Speicher von Bildern, deren jeweiligen «Aufbau» und gegebenenfalls animierte Veränderung müsse eine unermessliche «Rechenleistung» vorhanden sein, welche die Kapazität des Gehirns übersteige.¹⁶³ Daraus schliesst Wiener, dass alle Repräsentationen nur als «Keime»¹⁶⁴, als Codes, Modelle, Zeichen, fungierten und auf Konzepte *verwiesen*, also gemäss einem von ihm kreierten Begriff *Weiser* seien.¹⁶⁵ Um in der Wiener'schen Computerlogik zu bleiben, kann man diese Elemente vielleicht als eine Art von komprimierten ZIP-files verstehen, wie man sie für grosse Dateien verwendet, die dann «aktiviert» oder aufgebaut – also entzippt – werden müssen, wenn man an ein gewisses Konzept denkt – sei es begrifflich, abstrakt, figurativ oder bildhaft. Wiener greift dabei die Diskurse auf, die ab den 1970er-Jahren aufkamen und im Kontext der *cognitive revolution* auf Computermodelle zurückgriffen, um die Gehirntätigkeit zu erklären, wie im Folgenden noch genauer erläutert wird (s.u.). Die Verwandtschaft von Wahrnehmen und Vorstellen bleibt jedoch für Wiener bestehen. Die Diskussion um die Bildhaftigkeit oder Bildlosigkeit der Vorstel-

Edition S, 1990), 89–108; Peter Weibel, «Laudatio für Oswald Wiener, manuskripte-Preisträger 2006 (Teile 1–3)», *Manuskripte, Zeitschrift für Literatur*, Nr. 174, 134–141; Nr. 175, 131–136; Nr. 176, 163–168, 2007; Thomas Eder, «Introspektion, Vorstellungsbilder und Denkpsychologie. Oswald Wieners Gedankenexperimente seit 1980», in *Es ist ein Laboratorium, ein Laboratorium für Worte. Experimente und Literatur III 1890–2010*, hrsg. von Michael Bies und Michael Gamper (Göttingen: Wallstein Verlag, 2011), 409–432.

161

Weibel, «Laudatio für Oswald Wiener», 2006, 167.

162

Wiener, «Materialien zu meinem Buch. Vorstellungen», 2000, 299.

163

Wiener, «Über das ‹Sehen› im Traum», 2001, 10–11.

164

Wiener, «Kybernetik und Gespenster. Im Niemandsland zwischen Wissenschaft und Kunst», 2015, 189.

165

Wiener, «Glossar: Weiser», 2015, 59–98.

lung wirft für ihn insbesondere die Frage auf, ob die Vorstellung in völliger Abkoppelung von jeglicher Objektgebundenheit und von Eindrücken der Aussenwelt überhaupt möglich sei. So versteht er die beim Vorstellen ablaufenden Denkprozesse analog zu den Vorgängen beim konkreten Sehen: «beim Vorstellen haben wir keine Bilder, aber wir merken es nicht, denn die Art der Signale am Eingang in die Modellwelt ist die gleiche wie beim Sehen» oder auch: «Was andere ‹Vorstellungsbild› nennen, ist also ein Gedanke an das Haben eines speziellen Anblicks.»¹⁶⁶ Diese Auffassung der Wahrnehmungähnlichkeit des Denkens begleitet ihn schon seit den 1970er-Jahren.

Für Wiener ist auch nach zahlreichen Kooperationen mit Künstlerinnen und Künstlern die Frage nicht abschliessend beantwortet. Er führt in seiner Selbstbeobachtungsforschung weiterhin Experimente durch, nun im Kreis einer neu gebildeten Arbeitsgruppe und in Form von Symposien und Publikationen, etwa dem Band *Selbstbeobachtung* mit Beiträgen diverser Autoren, die der Fähigkeit des Vorstellens nachgehen beziehungsweise darauf aufbauen. In diesem Band finden sich auch Wieners Anleitungen zu mentalen Übungen, etwa Formen und Buchstaben mental zu rotieren oder geistig komplizierte Knoten in ein Seil zu knüpfen. Ebenfalls wird weiterhin protokolliert, wie stark Abschweifungen und Widerstände die Selbstbeobachtung stören – ein von Lassnig ebenfalls erlebtes und beschriebenes Problem, das in der Selbstbeobachtungsforschung zu der bekannten Feststellung geführt hat, «dass sich der menschliche Organismus, selbst bei gutem Willen, Ehrgeiz und Neugier gegen die Selbstbeobachtung zu sträuben scheint».¹⁶⁷

Lassnig führte in den 1990er-Jahren nach Wieners Aufgabenstellung bereits diese Knotenzeichnungen aus, die später in dem Band mit samt Wieners Selbstbeobachtungen dazu publiziert wurden. Lassnig war also mit dem «Supereidetiker Ossi», wie sie ihn nennt, weiterhin über diese Fragen um die Vorstellung in regem Kontakt. Sie widerspricht jedoch Wieners Auffassung, dass man solche Knoten rein mental kreieren könne, und stellt fest «[der] Vergleich, dass innere Bilder ‹einem gegenüber stehn wie der Mond›, diese Deutlichkeit ist unglaublich».¹⁶⁸ Sie notiert neben ihre eher kümmerlichen Knotenskizzen genervt, dass es unmöglich sei – selbst mit Schummeln –, diese Aufgabe zu erfüllen und die Knoten nur mental zu «visualisieren» und sie danach «nachzuzeichnen» (Abb. 57/S.202).¹⁶⁹

Während Wiener also eine konzeptionelle Kehrtwende macht, die ihn zur Annahme einer Bilderlosigkeit des Denkens führt, durchlebt Maria Lassnig eine genau gegensätzlich verlaufende Sinneswandlung. Sie relativiert ihre frühere Behauptung der Bilderlosigkeit entlang der im Laufe der *Untersuchungen* gemachten Erfahrungen. Bereits 1978, in ihren Beobach-

166 Wiener, «Materialien zu meinem Buch. Vorstellungen», 2000, 309.

167 Raab, «Selbstbeobachtung. Wozu und, wenn ja, welche?», 2015, 3.

168 «Ossi als der Supereidetiker / Was ist dabei ein kreativer Akt gewesen / Warum ‹visualisieren› statt ‹zeichnen› nachzeichnen? / Hat man es einmal zusammen (mit Nachhilfe nachschauen, kann man es das 2. Mal wieder nicht)» Lassnig, «Notizbuch», 1990–1992, A30, Archiv Maria Lassnig Stiftung, Anfang 1990er-Jahre.

169 Ebd.

tungen zu dem «Innseitigen Kino», wie sie die Experimente nennt, stellt sie fest, dass die Vorstellungsbilder ein lebendiges, bewegliches Material seien, dessen Bildlichkeit schattenhaft bleibe und oft erst nachträglich als solches erkennbar sei:

Innseitiges Kino

Die Beobachtung d.h. das gezielte absichtliche Schauen und ersehen wollen von Bildern (Mit Bilder ist hier etwas lebendiges gemeint oder figuratives, nicht Fläche) wenn die «Jalousien» der Augen heruntergerollt sind - dies schafft keine Bilder. Diese erscheinen nur in der Zwischenwelt.

Weil man gewöhnt ist mit offenen Augen so vorne durch die Augen zu schaun, sieht man natürlich nichts vorne, wenn man die Augen zu hat, als Schatten der Aussenwelt.

Wenn ich aber was gesehn hab (man weiss das meistens erst später, ist es als ob das Bild in 3 dimensionalen Atomen im Kopfvolumen enthalten war.¹⁷⁰

Dieses Phänomen der inneren Wahrnehmung, das sie zu Beginn nur zögerlich als «Bild» kategorisieren will, wird in einem späteren Statement als iterativer Prozess beschrieben, in dem sich Vorstellungsbilder formen. Dabei werden mehrere Etappen und Einflüsse anerkannt, die zur «Ausformung» beitragen: Vorstellungen, Sinneseindrücke, Nachbearbeitung, durch die sowohl dem mental-introspektiven Anteil wie der künstlerisch-praktischen Ausführung Rechnung getragen wird.

Die Frage Oswald Wieners, ob bei mir bei einem Körpergefühl sich auch «ein Bild» im Bewusstsein bildet, das ich quasi nur abzumalen brauche, hatte ich verneint, da ich nur die Intensität, die Richtung und Platzierung des Gefühls wahrzunehmen glaube, die ja noch kein «Bild» abgeben. Jetzt neige ich dazu, die Frage zu bejahen, denn wenn auch noch so amorph, es ist ein Bild, besser, es bildet sich ein Bild, es ist aber eine Nacharbeit der Vorstellung, die nach dem Sinneseindruck erfolgt. Die Ausformung des Bildes wird in Unruhe hin und her gezerzt, bis es an dem geheimnisvollen «Punkt der Gewissheit» zur Ruhe kommt.¹⁷¹

170
171

Lassnig, «Text ‹Innseitiges Kino›», 1978–1979, A110.
Maria Lassnig – Zeichnungen und Aquarelle, Ausst.-Kat. Wien, Galerie Ulysses, 1992, zit. nach Kasper König und Hans-Ulrich Obrist (Hrsg.), *Der zerbrochene Spiegel. Positionen zur Malerei*, Ausst.-Kat. Wien, Kunsthalle Wien, 1993, 30.

Oswald Wiener jedoch misst diese Wende von Maria Lassnig hin zur Annahme einer «bildhaften» Vorstellung an seiner eigenen, aktualisierten Theorie. Im Nachhinein wirft er sich selbst eine falsche Suggestion und Einflussnahme vor und bewertet Lassnigs gewandelte Feststellung, dass sie nun letztlich *doch* etwas sehe, als falsch, statt die Aussage der Künstlerin, anfänglich wie dann später, ernst zu nehmen und ein Abweichen von seinen eigenen Modellen zu akzeptieren:

Zum Schluss wollte ich aus ihr Aussagen herauspressen, Statements, Selbstbeobachtungen, gerade, was ihre Wahrnehmungen betrifft, aber es hat damit geendet, dass ich erkannt habe, dass ich durch meine Hartnäckigkeit «Selbstbeobachtungen» in ihr wachgerufen habe, die ganz artefaktuell waren und nicht ihre eigenen.¹⁷²

Im Kleinen spielt sich hier ab, was in der Philosophie und insbesondere in der Psychologie zu heftigen Auseinandersetzungen, ja Grabenkämpfen und unterschiedlichen Schulen geführt hat: Die sogenannte *Imagery debate* in der Kognitionswissenschaft unterscheidet zwischen den Piktorialisten, den Verteidigern eines bildhaften Vorstellungsvermögens, und den Deskriptionalisten, die behaupten, die Prozesse im Gehirn würden von abstrakten Konzepten oder Propositionen ausgelöst. Die Deskriptionalisten verstehen das Denken als «unanschaulich». Besonders vehement wurde diese Position zu Beginn des 20. Jahrhunderts von der sogenannten Würzburger Schule vertreten, etwa um Oswald Külpe und Otto Selz, die mittels introspektiver Experimente und Protokollen nachweisen wollten, dass Prozesse des Denkens und Problemlösens ohne Bilder ablaufen.¹⁷³ In ihrer Grundhaltung zwar ikonophob und von einem rein propositionalen (sprachlichen) Denken ausgehend, baut die Würzburger Schule jedoch auf der Methode der Introspektion auf und versteht das Denken somit als bildlosen, aber dennoch zugänglichen und beschreibbaren Bewusstseinsvorgang. Daher war sie für Oswald Wiener eine wichtige methodische Referenz.

Als in den 1960er- und 1970er-Jahren Computermodelle und mit den immer leistungsstärkeren Rechnern zunehmend auch computerbasierte Analysen möglich wurden, kamen neue Fragen, Untersuchungsmethoden und Konzepte auf (*cognitive revolution*), damit einhergehend flammte auch die *Imagery debate* neu auf. Die Piktorialisten, allen voran deren prominentester Verfechter, der Neurowissenschaftler Stephen M. Kosslyn,¹⁷⁴ oder auch der bereits erwähnte Shepard gehen davon aus, dass Vorstellungsbilder

172 Wiener, Eiblmayr und Pakesch, «Maria Lassnig. Der Realismus des mit den Augen Sichtbaren», 2012, 26.

173 W. Halbfass, E.-O. Onnasch und O. R. Scholz, «Vorstellung», in *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. von Joachim Ritter und Guenther Bien, 13 Bde. (Basel: Schwabe, 1971–2007), 1240.

174 Kosslyn, *Image and Brain*, 1994.

oder *mental images* durch einen Vorgang zustande kommen, welcher der visuellen Wahrnehmung sehr ähnelt, da sie ähnliche Funktionen im Gehirn aktivierten, «also als mentale Zustände verstanden werden, die wie «richtige» Bilder funktionieren, aber letztlich *Quasi-Bilder* sind.»¹⁷⁵ Vorstellungen seien quasi-sinnlich, erfolgten jedoch ohne Einfluss oder Stimuli von außen,¹⁷⁶ was sich mit Wieners Auffassung des *Weiser* deckt.

Die Position der Piktoralisten wird jedoch dafür kritisiert, dass die Vorstellung eines «inneren Sehens» von einem «Schirm» oder einer «Projektionsfläche» ausgehe, auf die das Vorstellungsbild projiziert werde, was jedoch eine höhere kognitive Ebene voraussetze (*Homunkulus*-Problematik) – und somit als strukturelles Gehirnmodell grundsätzlich problematisch sei.¹⁷⁷ Ausserdem führen die Deskriptionalisten, etwa um den Kognitionsforscher und Philosophen Zenon Pylyshyn, das Argument der mentalen Ressourcen an. Zeichentheoretische Begriffe wie Codes oder auch Wieners *Weiser* sind computerbasierte Erklärungsansätze, welche die Repräsentationen viel abstrakter und «komprimierter», also ressourcensparend verstehen. Auch der Propositionalismus und andere sprachbasierte Ansätze in der Philosophie begreifen die mentalen Repräsentationen als «kleinste Wissenseinheiten» im Sinne von sprachbasierten Propositionen.

Dass die radikale binäre Gegenüberstellung von Piktoralisten und Deskriptionalisten jahrhundertealt ist und in eine Sackgasse führt, zeigt Matthew MacKiesack. In seiner Metaanalyse dieses Streits beobachtet er eine Tendenz, die sich seit der Antike in Bezug auf die Beschreibung der Gedankenvorgänge bemerkbar macht: Erstens seien die Autoren, die mentale Prozesse beschreiben, jeweils bereits für ein Modell voreingenommen, das sie dann verteidigten. Zweitens stellten sie das von ihnen vertretene Modell als universell gültig dar. MacKiesack fordert hingegen, diese absoluten Positionen aufzulösen, da in empirischen Studien gezeigt worden sei, wie unterschiedliche mentale Vorstellungsmethoden parallel existieren könnten. Zwei Personen könnten sich in ihrer Vorstellungsweise grundsätzlich unterscheiden, und sogar ein und dieselbe Person könne möglicherweise zwei unterschiedliche Systeme erlernen. Dem endlosen Kampf um die Frage, ob die mentalen Repräsentationen *bildlicher* oder *sprachlicher* Natur seien, will MacKiesack ein Ende setzen. Unter Rückgriff auf eine bekannte Formulierung des Sprachphilosophen John L. Austin fasst er zusammen: «some individuals do things with words that others do with images.»¹⁷⁸ So versöhnlich dieser Vorschlag erscheinen mag,¹⁷⁹ so plausibel ist die Erklärung eines So-

175 Sebastian Gerth, «Mental Imagery», in *Visuelle Kultivierung: Eine empirische Studie am Beispiel der Ägyptischen Revolution 2011* (Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2018), 115–199, 124.

176 Thomas, «Mental Imagery», 2017.

177 Gerth, «Mental Imagery», 2018, 125.

178 Matthew MacKisack, «Painter and scribe. From model of mind to cognitive strategy», *Cortex XXX* (2017): 1–7, 1.

179 Wiener widerspricht hingegen, dass es diese unterschiedlichen Typen von Menschen (visueller, sprachlich-motorischer Mensch) gebe. Wiener und Hoffmann, *Interview Oswald Wiener / Claire Hoffmann*, 2018, Min. 40:00.

wohl-als-Auch in Anbetracht des hier verhandelten Beispiels: Wenn Maria Lassnig anfänglich auch kein bildliches Vorstellungsvermögen an sich feststellen konnte, so lernte sie anhand der *Untersuchungen* doch, durch eine neue Wahrnehmungsweise die Aufmerksamkeit für entsprechende Eindrücke zu schärfen. Lassnig hat diese Phänomene in der Folge als eigenständige, erkennbare und durch die Erfahrung als abgrenzbare Einflüsse in ihrer Wahrnehmung und in ihrem künstlerischen Schaffen schätzen gelernt. Darauf hat sie sich ein neues Modell der Vorstellungsbilder und ihres künstlerischen Prozesses bilden können, das Nachbilder, Erinnerungen, Vorstellungsbilder mit ihrem Modell des künstlerischen Prozesses vereinbar macht.

Die Beschreibung, die Lassnig selbst von dieser Wandlung gibt, lässt sich allerdings nicht als eine radikale Kehrtwendung deuten, vielmehr hat sie die Definition von dem, was sie unter «Vorstellungsbild» versteht, erweitert. Sie stuft die vagen Eindrücke und «amorphen» Gefühle nun ebenfalls als bildhaft ein und lässt sie teilhaben am Prozess der visuellen, künstlerischen Umsetzung. Wiener dürfte seinen Einfluss hier retrospektiv überbewerten, wenn er die Veränderung von Lassnigs Position einzig auf seine Insistenz zurückführt. Nachträglich bereut Wiener jedenfalls den von ihm in Gang gesetzten Vorgang, der unkontrollierbar in eine von ihm nicht gewünschte Richtung abbog: Er ist der Zauberlehrling, der die Geister, die er rief, nicht mehr loswird. In der Tat trägt ein wichtiger Aufsatz, in dem Wiener für die *Bildlosigkeit* der Vorstellung argumentiert, den Titel «Kybernetik und Gespenster» – und er tut darin die Begriffe *Intuition*, *Anschaung* und *Vorstellung* als blosse «Gespenster» ab.

Ganz anders Lassnig: Ihr sind die gerufenen Geister willkommen. Die vagen, geisterhaften Phänomene wie Vorstellungsbilder, Erinnerungen und physiologische Eindrücke, die sie sich bis dahin mit allen möglichen Mitteln auszutreiben versuchte, finden nun auch konzeptionell Platz in ihrem künstlerischen Prozess. Als langfristige Konsequenz führen die *Untersuchungen* Lassnig zu einer differenzierten Analyse und Berücksichtigung der Faktoren, die in den künstlerischen Prozess eingreifen. Nebst den körperlich lokalisierbaren Gefühlen und Empfindungen erkennt sie zunehmend auch die physiologischen Nach- und Netzhautbilder sowie mentale Vorstellungsbilder und Erinnerungen als Schichten der Wahrnehmung und des bildschöpferischen Prozesses an: «Die Einbildungskraft-Bilder sind mehr Wortbilder als Sehbilder. Es gibt Bilder übereinander z.B. Netzhautbilder + Einbildungskraftbilder.»¹⁸⁰ Das ursprüngliche Ideal einer *tabula rasa* als künstlerisches Anfangsmoment wird also abgelöst von der Erkenntnis, dass eine Vielzahl an Faktoren massgebend ist für den künstlerischen Prozess. Die Künstlerin hinterfragt scheinbar festgefahrene Auffassungen nochmals und integriert ihre gelebten Erfahrungen in ihr Kunstverständnis. Statt Erinnerungsbilder, Gewohnheiten, Bewegungsabläufe et cetera in ihrer Bedeutung für den Schaffensprozess pauschal abzulehnen, werden diese Faktoren nun differenziert als Einflüsse anerkannt.

Lassnig räumt ein, es gebe «keine Darstellung, die abgelöst von der Erfahrung ausgelöst wird».¹⁸¹ Deren Einwirken auf den künstlerischen Prozess bezeichnet sie zusammen mit dem Resultat als «Kunst-Kompromiss»¹⁸² oder, etwas ungestümer, als «Chaos», in dem sich «retinales mit empfundenem wild [...] mischen».¹⁸³ Sie geht sogar so weit, diesen «ewigen Widerstreit» der Einflüsse in der Feststellung eines «Gesamtkunstwerks» aufzulösen:

Der ewige Widerstreit bei meinen Körpergefühlsbildern: Zwischen den Selbstdruck, Selbsthitze, Spannungsgefühlen - und den optischen geschlossenen Augendeckelerscheinungen (ich benütze beide meist gleichzeitig) so wird es ein «Gesamtkunstwerk»¹⁸⁴

Lassnig sieht das Kunstwerk also rückblickend letztendlich als Resultat eines ganzheitlichen kreativen Prozesses, der aus einem «übereinander setzen von Erkenntnisschichten»¹⁸⁵ besteht. Eine Vielzahl von guten Geistern, denen sie nun bereitwillig die Türe geöffnet hat:

21. April 2002. In meiner Kunst. Anstatt verfeinert habe ich mich in letzter Zeit bevölkert. Das heisst ich habe hereingelassen in mein Haus die buntesten Möglichkeiten an Vorstellungen, Erinnerungen, Illusionen, Rachesüchte, Befürchtungen, Spässe, Ahnungen. Ein Bild ist eine aus Wankelmut gebaute Statistik.¹⁸⁶

181 Lassnig, «Notizbuch», 1992–1995, A31, 25.3.1995.

182 Maria Lassnig, «Über das Malen von Körpergefühlen», in *Maria Lassnig. Zeichnungen, Aquarelle, Gouachen, 1949–1982*, hrsg. von Hans Albert Peters und Wilfried Skreiner, Ausst.-Kat. Mannheim, Mannheimer Kunstverein; Hannover, Kunstverein Hannover; München, Kunstverein München; Düsseldorf, Kunstmuseum Düsseldorf, Kunstpalast im Ehrenhof; Graz, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum (Düsseldorf: Edition Klaus Richter, 1982), 37.

183 Lassnig, «Notizbuch», 1994–1995, A34, Archiv Maria Lassnig Stiftung, 21.12.1995.

184 Lassnig, «Notizbuch», 2000–2001, A43, Archiv Maria Lassnig Stiftung, Februar/März 2001.

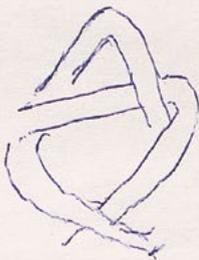
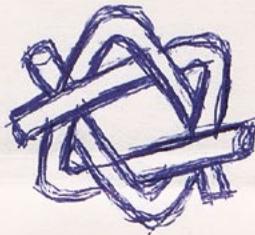
185 Lassnig, «Notizbuch», 1982–1994, A22, Archiv Maria Lassnig Stiftung, März 1988.

186 Lassnig, «Notizbuch», 2001–2003, A46, Archiv Maria Lassnig Stiftung, 21.4.2002.

Originals der Superzettelker



Was ist dabei ein
Kreatives Akt gewesen



warum „visualisieren“
statt „zeichnen“
nachzeichnen²

hat man es einmal zusammen (mit
Nachhilfe nach schauen, dann man es das
2. Mal ~~nicht~~ wieder nicht

Frau Professor oder: fliegen lernen

1980 ist ein wichtiges Jahr für Maria Lassnig. Die Künstlerin repräsentiert Österreich auf der Biennale in Venedig und sie tritt in Wien eine Professur an der Hochschule für angewandte Kunst an, wofür sie nach zwölf Jahren in New York nach Wien zurückkehrt. Die doppelte Anerkennung für ihre Leistungen, die sich in diesen beiden Berufungen ausdrückt, kann sie gleichwohl nicht ganz ernst nehmen. Aus Venedig schreibt sie eine Postkarte an die Freundin Hilde Absalon: «Die Österreicher machen sich bei aller Ehrerbietung über mich lustig – aber das war schon immer so.»¹⁸⁷ Tatsächlich ist der Pavillon in ihren Augen nur ein halber Erfolg, da sie sich die Aufmerksamkeit mit VALIE EXPORT teilen muss, denn die beiden Künstlerinnen bespielen den österreichischen Pavillon gemeinsam.

Auch die Berufung nach Wien war mit einer künstlerischen Konkurrenzsituation verbunden. Lassnig trat nicht etwa die Leitung der Klasse für Malerei an, sondern die der «Meisterklasse für Gestaltungslehre – Experimentelles Gestalten» in der Abteilung Allgemeine Kunstlehre und Kunst-erziehung,¹⁸⁸ die eigentlich für Joseph Beuys geschaffen worden war. Oswald Oberhuber führte zu dieser Zeit grosse Strukturreformen durch und suchte insbesondere mit der Bestellung international anerkannter Künstler als Gastprofessoren einen «Anschluss der Institution an die aktuell-

187
188

Lassnig, «Brief an Hilde Absalon», 2.6.1980, Archiv Maria Lassnig Stiftung. Rektorat der Hochschule für angewandte Kunst in Wien, *Studienführer* 1980/81–1989/90, hrsg. von der Hochschule für angewandte Kunst in Wien, Kunstsammlung und Archiv Universität der angewandten Kunst, Wien. Erst 1985 wird die Klasse der Abteilung Bildende Kunst zugeordnet. Der Name der Meisterklasse bleibt gleich.

ten Strömungen der internationalen Kunstentwicklung».¹⁸⁹ Die damalige Bundesministerin für Wissenschaft und Forschung, Hertha Firnberg, soll sich persönlich für Lassnigs Berufung eingesetzt haben, war ihr politisches Programm doch explizit auf eine Förderung von Frauen und eine Erhöhung der Quote weiblicher Berufungen ausgerichtet. Lassnig erwähnt mehrere nächtliche Telefonanrufe der Ministerin in New York, da diese sich nicht um die Zeitverschiebung kümmerte.¹⁹⁰ Wie aus den Akten der Universität für angewandte Kunst ersichtlich ist, war Lassnig bereits seit 1978 für die Professur im Verfahren und in Verhandlung.¹⁹¹ Von der Berufungsliste mit dem «Dreiervorschlag» (Maria Lassnig, Peter Weibel, Joseph Beuys) wurde Joseph Beuys ausgewählt, was grosse Wellen in der Presse und offenbar auch Anfechtungen auslöste.¹⁹² Beuys, der nicht mehr verbeamtet werden wollte, trat die Stelle dann jedoch nicht an und kam nur als Gastprofessor nach Wien¹⁹³ – woraufhin Lassnig berufen wurde und eine Stelle annahm, die damit bereits eine Vorgeschichte und Vorprägung hatte. Sie willigte allerdings erst ein, als ihr eine vollständige Alterspension zugesichert worden war.¹⁹⁴

In Lassnigs Notizen ist die enorme Unsicherheit über diese neue Aufgabe der Lehre und Vermittlung spürbar. Hinzu kommt eine unausgesprochene Kränkung, nur die zweite Wahl zu sein – was zu einem starken Abgrenzungsbedürfnis gegenüber dem weltberühmten und von den Studenten verehrten «Kunsterzieher» Beuys führt. Zwar sollte Beuys sein Manifest und seinen Angriff gegen die Malerei erst 1985 schreiben («Der Fehler fängt schon an, wenn einer sich anschickt, Keilrahmen und Leinwand zu kaufen. Joseph Beuys, 1.11.1985»¹⁹⁵), doch auch so war Lassnig Beuys' künstlerischer Ansatz grundsätzlich suspekt. Wenige Monate vor Antritt ihrer Stelle dekonstruiert sie den Begriff und das damit verbundene Konzept des «Kunsterziehers», sie kritisiert Beuys' Herangehensweise als blosser «Illustration» und sieht die mit der Berufung auf sie zukommende Herausforderung als «Gestrüpp» an, durch das sie sich kämpfen muss.

189 Erika Patka (Hrsg.), *Kunst. Anspruch und Gegenstand. Von der Kunstgewerbeschule zur Hochschule für angewandte Kunst in Wien 1918–1991* (Wien: Residenz Verlag und Hochschule für angewandte Kunst, 1991), 223–224.

190 Lettner, *Maria Lassnig*, 2017, 260.

191 Maria Lassnig, «Bewerbung Maria Lassnig – Universität Angewandte Kunst Wien / Korrespondenz», 1978, Personalakte Lassnig, Kunstsammlung und Archiv Universität der angewandten Kunst, Wien.

192 Joseph Beuys, «Zeitungsartikel», Personalakte Beuys, Kunstsammlung und Archiv Universität der angewandten Kunst, Wien.

193 «Exklusiv-Interview der «Weste» mit Frau Minister für Wissenschaft und Kunst Dr. Hertha Firnberg und Seine Magnifizienz Rektor der Hochschule für angewandte Kunst in Wien o. Prof. Oswald Oberhuber zur Berufung Dr. h.c. J. Beuys zum Professor an die Hochschule für angewandte Kunst in Wien», *Die Weste*, 1.2.1980. Joseph Beuys, «Zeitungsartikel», Personalakte Beuys, Kunstsammlung und Archiv Universität der angewandten Kunst, Wien.

194 Lettner, *Maria Lassnig*, 2017, 260.

195 Reinhard Ermen, *Joseph Beuys* (Berlin: Rowohlt Verlag, 2020), li.

Juni 1980

Bei einem Kunsterzieher stell ich mir vor arbeitet das Gehirn zuerst, wenn er etwas sieht. Bei einem Künstler die Sinnesorgane. Ein Kunsterzieher müsste bei allem was er lernt schon denken wie er es weitergeben muss, er ist aber nur ein Zwischenprodukt. Ich werde in dieser Klasse (Kunsterzieher, von Beuys bereits erzogen verzogen) mit Wörtern gegen Wörter kämpfen müssen. Ob ich durch dieses Gestrüpp zu mir selber zurück kämpfen werde können?
Über die Illustration; denn es ist Illustration von Gedanken die Beuys macht oder vorgibt zu machen. Oberflächlichkeit fällt mir da als erstes ein.¹⁹⁶

Durchaus darf «Gestrüpp» hier im doppelten Sinne verstanden werden: als undurchdringliches Dickicht und – im Lassnig-Wiener'schen Jargon – als vage, sich graduell aus Fragen, Ängsten und Erwartungen aufbauende Vorstellung von dem, was es bedeutet, als Künstlerin Professorin zu werden. Es scheint bei ihrer Tätigkeit als Professorin auch um eine Form des «Tradierens ohne Tradition» zu gehen. Als Frau und mit ihrem Ansatz muss sie neue respektive ergänzende Formen der Vermittlung finden. Erst in ihrer affirmierten Selbstbeobachtung, der geschärften Wahrnehmungsgabe und der Rigorosität des eigenen Ansatzes findet Lassnig eine Quelle für ihren Selbstwert und ihre künstlerische Eigenständigkeit. Sie wirft Beuys oberflächliches, schnelles Arbeiten vor, das nicht bis in die Tiefe vordringe, und auch, dass er sich allzu schnell zufriedengebe:

Sie (Beuys) würden den Gedanken direkt aufs Papier bringen, so flüchtig als möglich weil Gedanken ja flüchtig sind. – Für mich beginnt ein Kunstwerk erst, wenn daran gearbeitet wird, gemodelt oder gemeizelt [sic!] wird. Man ist zu schnell zufrieden mit den blossen unbearbeiteten Abdrücken.¹⁹⁷

Eine weitere Kritik betrifft die Beobachtung, dass Beuys sich nicht präzise über seine eigene Arbeit auszudrücken wisse:

Lese ein Beuys Interview u. bin erstaunt wie wage u. mystisch er sich ausdrückt, er weiss überhaupt nichts *genaues* über seine Arbeitsvorgangs-

weise zu sagen; spricht von «Klängen» die er darstellt, oder, dass sich aus der Sache eine Gestalt ergibt wenn man der Notwendigkeit etwas zu malen folgt ... Da hab ich ja im Verhältnis zu Beuys eine wissenschaftlich exakte Ausdrucksweise¹⁹⁸

Maria Lassnig versteht Kunstschaffen als sensorielles Forschen; in den Anweisungen und Aufgabenblättern für ihre Studierenden vermittelt sie ein entsprechendes Verständnis der Künstlerfigur (in der für sie typischen männlichen Form): «Als Maler sind Sie ein Forscher, u. als solcher können Sie analytisch od. synthetisch vorgehen, am besten beides zugleich od. nacheinander.»¹⁹⁹

Die Wahrnehmung stets zu schärfen und zu erweitern begreift sie sogar als gesellschaftliche Aufgabe und attestiert dieser genuin künstlerischen Tätigkeit eine weitreichende Auswirkung auf Kunst und Wissenschaft:

Künstler sollten trotzdem versuchen ihre Empfindungen genauer unter die Lupe zu nehmen, neue zu finden, u. ihr Empfindungssystem auszuweiten, denn sie sind (allen Behavioristen zu Trotz) mit empfindlicheren Organen ausgestattet als die Mehrheit, u. das würde nicht nur die Kunst bereichern, sondern auch die Wissenschaft vermenschlichen.²⁰⁰

Viele ihrer Studierenden erinnern sich an Lassnigs strengen Lehrplan, aber auch an die Akribie des Sehens als eine der Kernfertigkeiten des Kunstschaffens, die ihnen von ihrer Professorin vermittelt wurden. Sabine Groschup, Künstlerin, Filmemacherin und ehemalige Studentin Lassnigs (Studienzeit 1982–1989), meint gar, dank Lassnig habe sie «sehen» gelernt:

Sehr gut erinnere ich mich an meinen anfänglichen Widerwillen gegen das tägliche disziplinierte Zeichnen, das stundenlange Studieren von Gesichtern und Körpern, auch in Bewegung. Dreissig Jahre später weiss ich, dass die Basis meines Wissens und Könnens in der Kunst in diesen Jahren des konzentrierten Ergreifens und Umsetzens der Akt- und Porträtstudien gelegt wurde. Maria Lassnig lehrte mich sehen!²⁰¹

198 Lassnig, «Notizbuch», 1980–1983, A17.

199 Ebd.

200 Lassnig, «Vortrag für Kassel», Januar 1983, Konvolut A134.

201 Sabine Groschup, «Ganzheiten. Maria Lassnig», in *Tricky Women: Animations Film Kunst von Frauen*, hrsg. von Birgitt Wagner und Waltraud Grausgruber (Marburg: Schüren, 2011), 77–86, 77.

Lassnig schöpft aus den *Untersuchungen zum Entstehen eines Bewusstseinsbildes* nicht nur eine umfassendere Betrachtungsweise des künstlerischen Prozesses als solchen, sondern sie kann die Erfahrungen aus den *Untersuchungen* auch für ihr künstlerisch-pädagogisches Programm nutzen und so ihre künstlerische Haltung innerhalb des Horizonts der Kunsterziehung wie der internationalen Kunstszene stärken. Aus dieser oft als «wissenschaftlich» bezeichneten Schaffensphase der *Untersuchungen* hat sie ein neues Selbstbewusstsein und Selbstverständnis gewonnen, das ihr bei der nun folgenden Herausforderung der Lehre eine wichtige Stütze ist. Die hohen Ansprüche, die sie an sich als Professorin stellt, hat sie auch ihren Studierenden gegenüber.

Ich muss Sie darauf aufmerksam machen, dass Sie während der drei ersten Studienjahre das Kopf- und Aktstudium von 10 bis 13 h jeden Tag pünktlich verfolgen müssen, damit ein Fortschritt erfolgen kann. Genie ist Fleiss!²⁰²

Ihr müsst anfangen wie ein Arbeiter in einem Steinbruch härteste Steinarbeit leistend, dann wie ein Uhrmacher Präzisionsarbeit, aufhören wie ein Vogel, der leicht seine Beute davonträgt.²⁰³

Diese in einem Notizbuch festgehaltenen Ermahnungen beschreiben den Weg zur Künstlerexistenz und die künstlerische Arbeit als harte Knochenarbeit. Regelmässigkeit, Präzision und eine ungeteilte Aufmerksamkeit seien für das Studium unabdingbar. Erst dadurch könnten die Studierenden erhoffen, ein Stadium zu erreichen, in dem die zugrundeliegenden Bemühungen nicht mehr sichtbar seien und eine Leichtigkeit in Erscheinung trete, die den Künstler mit dem Vogel eint, «der leicht seine Beute davonträgt».

Mit der Symbolik des Vogels als einem Sinnbild für die erstrebte Leichtigkeit und Freiheit der künstlerischen Arbeit spielt bereits das 1976 entstandene Gemälde *Fliegen lernen* (Abb. 58 / S. 217). Gleich den Schwingen eines Vogels reckt die Aktfigur, die durchaus als Selbstdarstellung der Künstlerin gelesen werden kann, die Arme in die Höhe. Will sie den Vogel beim Fliegen begleiten, von ihm fliegen lernen oder ihn fliegen lehren? Fliegen lernen heisst, durch Nachahmung von der vorhergehenden Generation zu lernen, aber auch, das Nest zu verlassen und sich ins Unbekannte aufzuschwingen. Der Moment der Fragilität, den der flügge gewordene Vogel erlebt, findet seinen spiegelbildlichen Ausdruck in der schutzlos nackten, gar gebledeten Figur der Künstlerin. Vier Jahre bevor Maria Lassnig in Wien zur

202 Natalie Lettner, *«Ich bin eine ewige Wahrsagerin»*. Maria Lassnig und ihre Schüler*innen, Einladungskarte zur Ausstellung in Villach, Galerie Freihausgasse (Villach, 2019).

203 Lassnig, «Notizbuch», 1980–1986, A26, Archiv Maria Lassnig Stiftung, 1980–1981.

Professorin berufen wurde, hat sie in diesem Gemälde bereits die gesamte Ambivalenz des Schüler-Lehrer-Verhältnisses angelegt: der für das Lernen wichtige Schritt von der Nachahmung zur Emanzipation, die Existenzialität des Künstlerdaseins, die schützende, lenkende und zuweilen bremsende Rolle der erfahrenen Lehrerin.

Als Lassnig die Lehrtätigkeit aufnimmt, empfindet sie den tiefen Zwiespalt zwischen absoluter Tortur und neu gefundenem Lebensinhalt:

Die Professur auszuüben ist die ärgste Vergewaltigung, die einem freien Maler passieren kann.²⁰⁴

Die Schule ist aus u. ich fall in ein Loch der privaten Leere, Einsamkeitsgefühl: «Für was das alles?»²⁰⁵

Lassnig erlebt es sowohl als Qual wie auch als Erfüllung (deren Ausbleiben als Leere empfunden wird), eine neue Künstlergeneration anzuleiten und mit den jungen Studierenden und ihren Erwartungen an sie konfrontiert zu sein. Die Professorin, Avantgardekünstlerin und *grande dame* der österreichischen Malerei wird vor allem aufgrund ihrer radikalen Positionen in der Malerei, ihrer Körperstudien und ihrer Vielseitigkeit aufgesucht, wie ihr selbst bewusst ist:

Man hat von mir erwartet, dass ich pluralistisch unterrichte, also vielerlei, da ich selbst viele Ismen durchmachte u. auch genug in der Welt Ismen miterlebte u. genug sah. - Ich selbst erwartete es auch von mir.

Aber - da sah ich, dass ich nicht an der Peripherie herumgehen kann, dass ich beim Zentrum beginnen muss; Das Zentrum ist das Erkennen, das Erkennen durch Sehen, durch fühlen durch Zweifeln u. denken.²⁰⁶

Die Erwartungshaltung, pluralistisch oder von den Rändern des Kunstdiskurses aus zu unterrichten, geschickt umschiffend, greift Lassnig auf ein Kernmoment ihres Kunstverständnisses und ihrer eigenen Ausbildung zurück: die Auffassung, dass man nicht direkt bei abstrakter Malerei oder gar gewissen Stilen einsteigen könne. Am Anfang müssen, so Lassnigs Credo, die technischen Fertigkeiten und «das Erkennen durch Sehen» stehen, in dem sie ihre Studierenden schult, ohne jedoch je Anleitungen zur Körpergefühlsmalerei in ihrem Unterricht zu vermitteln. Genauso wenig setzt sie

eine Theorie voraus. Lassnig wählt dezidiert einen Zugang über die Praxis und setzt sich damit gegen die konzeptuellen Erwartungen und Tendenzen durch: «Die Studenten wollten lieber über Kunst sprechen als machen».²⁰⁷ Sie schliesst eine Reflexion dessen, was im Unterricht geschieht, jedoch keineswegs aus. «Ich habe die Malerei nie als Gegensatz zur Kopfkunst gesehen», betont Lassnig.²⁰⁸ Das im Semesterprogramm angekündigte «Experimentieren» geht ihr zufolge hervor aus dem konkreten Üben, dem technischen Schleifen und Feilen der eigenen Beobachtung: «Was heisst experimentieren? Ist Naturstudium das Gegenteil von Experimentieren? Es ist der Beginn von Experimentieren!»²⁰⁹ (Abb. 59 / S. 218)

Der angebotene Studienplan fällt somit überraschend klassisch, ja sogar streng aus. Lassnig warnt die Studienanfängerinnen und -anfänger ganz explizit, zumindest notiert sie sich in einem Notizbuch: «Die Ausbildung hier ist eine klassische, **strenge!**»²¹⁰ Auch wenn Lassnig die Formulierung «strenge» in ihrem Heft dann doch wieder durchstreicht, geht es ihr ganz wesentlich darum, Fertigkeiten zu vermitteln. Am Anfang des Semesters notiert sie sich in ihren Heften jeweils den Lehrplan, der sich von Jahr zu Jahr nur wenig wandelt.²¹¹ Er sieht vor, die Techniken schrittweise einzuführen: Während der ersten beiden Semester wird nur mit Bleistift und Kohle gezeichnet, zunächst Stilleben und «Kopfzeichnungen», um die «Architektur» der Einzelteile sowie Licht- und Schatteneffekte zu üben. Ebenfalls zieht sich das grundlegende Aktzeichnen durch die Lehrpläne: «Klein für Anfänger, gross für Fortgeschrittene».²¹² Hier geht es darum, die «Architektur d. Körpers» und die «Konstruktion des menschlichen Körpers zu erkennen»,²¹³ der anschliessend in «Bewegungsstudien» oder auch auswendig gezeichnet werden soll. Erst danach kommt die Arbeit mit Öl auf Leinwand. Anfänglich nur in Schwarz-Weiss, «denn nur so können sie die Modulation eines Körpers leichter mit Farbe bewältigen», und erst nach mehreren Semestern die «farbige Malerei».²¹⁴

Erhaltene Aufgabenblätter Lassnigs zeigen konkrete technische Übungen, die sie selbst als Anleitung und Beispiel ausführte. Dies können Studien zum simultanen Farbkontrast und zu räumlicher Tiefe durch Farbflächen sein – Lassnig orientiert sich hier durchaus an klassischen Farben- und Formenlehren, wie sie auch am Bauhaus vermittelt wurden. Ebenfalls finden sich zahlreiche Erkundungen zur zeichnerischen Strichführung, etwa «Stakkato-Bewegungen», Versuche, mit dem Stift eine «Bejahung od. Verneinung» (Abb. 60 / S. 219) zu setzen, mit dem Stift spazieren zu gehen und

- 207 Lassnig, «Vortrag für Kassel», Januar 1983, Konvolut A134.
 208 Maria Lassnig, «Notizen über das Lehren für den Katalog der Meisterklasse», 1989, Konvolut A134, Archiv Maria Lassnig Stiftung.
 209 Lassnig, «Vortrag für Kassel», Januar 1983, Konvolut A134.
 210 Lassnig, «Notizbuch», 1980–1986, A26, 1980–1981.
 211 Ebd.
 212 Ebd.
 213 Ebd.
 214 Maria Lassnig, «Text über die Klassenausstellung», 1989, Konvolut A134, Archiv Maria Lassnig Stiftung.

dabei mit der anderen Hand zu stören oder den Stift laufen zu lassen «wie ein Pferdchen» und dabei «Die Welt vergessen» (Abb. 61 / S. 220).

Den fortgeschritteneren Studierenden stellt Lassnig auch freiere, experimentellere Aufgaben. Dabei gibt sie Themen vor, etwa hybride Wesen respektive Begegnungen zwischen Mensch und Maschine oder Mensch und Tier, oder sie schlägt vor, Zeichnungen zu Musik oder Literatur zu machen, und verteilt dazu Kurzgeschichten oder Gedichte (gerne Texte von Ingeborg Bachmann), meist als «Ferienaufgabe», welche den Studierenden als Ausgangspunkt für ihre Arbeit während der unterrichtsfreien Monate dienen sollen. Lassnig ermutigt die Studierenden aber auch, mit Symbolbildern zu experimentieren und sich eine persönliche Ikonografie zu erarbeiten, nach Redensarten zu malen, eine Strasse bei allen möglichen Tageszeiten zu beobachten und schrittweise zu abstrahieren oder in einer Mischung aus Bildsequenzen, die aus Bewusstseinsbildern und Animationsfilmen stammen, «Ein merkwürdiges Ereignis aus meinem Leben, in Fortsetzungsbildern» zu erzählen.²¹⁵

Beispielhaft zeigt eine Serie von Aufgabenblättern, die im Besitz ihres Studenten und späteren Assistenten Hans Werner Poschauko geblieben ist, wie fünf aufeinanderfolgende Übungen eine Entwicklung von eher formalen Strichübungen zu freierem Ausdruck erlauben:

1. Übung: Spaziergehen mit dem Bleistift, kontinuierliches Dahinschreiben ohne Absicht, Tempoänderung, Vehemenz versuchen gleich zu behalten. Der Bleistift läuft wie ein Pferdchen u. wir lassen uns ziehen. Die Welt vergessen! Linearer vegetativer Automatismus.
2. Übung: Schnelles Spaziergehen mit für sich selbst unerwarteten Kehrtwendungen, für sich selbst unerwarteten Punkten, Ausbrüchen, wechselnd mit ruhigen plastischem Modelieren. Jedes ähneln mit wirklichen Gegenständen vermeiden.
3. Übung: plastischer Automatismus
4. Übung: Unendliche Linie, die in sich geschlossen ist u. sich selbst überschneidet.
5. Übung: Realistischer Surrealismus. Verfremdung realistischer Dinge. Transformation. Erinnerung an eine seltsame Dame. Sie war eine Katastrophe.

Die ersten Übungen zeigen eine klare Anlehnung an den surrealistischen Automatismus, die Anleitung für die «unendliche Linie» erinnert eher an die wabernden Zellformen von Lassnigs Informel (wenngleich die tatsächliche Ausführung nur entfernt daran anknüpft), und die Verfremdung von

Objekten und Vermischung mit realistischen Teilen scheint sich aus Lassnigs eigenen Experimenten mit hybriden Mensch-Objekt-Verbindungen ableiten zu lassen. Bei genauerem Hinsehen fällt auf, in welcher schlüssiger Analogie Lassnigs Lehrplan zu ihrem eigenen künstlerischen Weg steht. Ihr pädagogisches Programm gleicht einem kondensierten Schnelldurchgang durch ihre eigene Entwicklung als Künstlerin und die zugehörigen Stilrichtungen.

Lassnigs Lehrtätigkeit schöpft also direkt aus ihrem Fundus an Erfahrungen und Erkenntnissen, angefangen bei der frühen akademischen Ausbildung und dem kontinuierlichen Aktstudium über die Erfahrungen im Surrealismus und Informel, die grosse malerische Entwicklung in den 1960er- und 1970er-Jahren in Paris und New York, die Vertiefung der Porträt- und Selbstporträtmalerei, die Nähe zur Pop-Art bis hin zu den *Untersuchungen*. Lassnig ist der Überzeugung, dass nur Fragen, die sich ihr aus eigenen Erfahrungen und Erkenntnissen stellen, auch vermittelt werden können: «Nur wenn der Lehrer sich eine Frage stellt, kann er eine Frage an den Schüler stellen.»²¹⁶

In Übereinstimmung mit diesem Konzept und entsprechend ihrer künstlerischen Praxis findet auch der experimentelle Animationsfilm in Lassnigs Lehrtätigkeit Platz. 1982 erhält die Meisterklasse ein Studio für experimentellen Animationsfilm, das von Hubert Sielecki eingerichtet und geleitet wird, der den Fokus auf von Hand gezeichnete Einzelbilder setzt. Lassnig selbst legt Wert darauf, die Entwicklung des experimentellen Animationsfilms, dieser «Kunst in Bewegung», aus der Malerei heraus zu vermitteln:

Die ersten Animateure waren auch beeinflusst von Malern, wie Kandinsky, Klee, Max Ernst, Tanguy, Pollock und waren selbst Maler. Die erste Zeit des Animationsfilms war auch die experimentellste, wir kennen aber leider nur die professionellste, die Disney Vor- und Nachfolger. Man kann auf den Zeichentrick genau solche Ansprüche stellen wie in der Literatur: dass es eine Lyrik gibt, ein Drama, ein Lustspiel, eine Posse, oder geistreiche Essays.²¹⁷

Das Lehrstudio, die erste und für mehrere Jahre «einzige Ausbildungsstätte für Animationsfilm in Österreich»,²¹⁸ stellt sich bald als ein erfolgreicher und viele Studierende anziehender Zweig von Lassnigs Lehre heraus. Stolz verkündet sie in der Eröffnungsrede für die Ausstellung ihrer Meisterklasse 1989, die während des Studiums entstandenen Filme könnten sich sehen

216

Ebd.

217

Ebd.

218

Franziska Bruckner, *Malerei in Bewegung. Studio für experimentellen Animationsfilm an der Universität für angewandte Kunst Wien* (Wien: Springer, 2011), 8.

lassen und fänden «internationale Beachtung».²¹⁹ Tatsächlich sollten ehemalige Studierende von Lassnig gerade in der experimentellen Animationsfilmszene Erfolge feiern, unter anderen Mara Mattuschka, Sabine Groschup und Bady Mink.

Zwischen 1980 und 1989 besuchten über siebzig Studierende mehrere Semester lang oder bis zum Diplom Maria Lassnigs Meisterklasse.²²⁰ Eine ganze Generation von Künstlerinnen und Künstlern, die ihren eigenen Weg und Ausdruck fanden, ging aus ihrer Lehrtätigkeit hervor. Lassnig war eine strenge, fordernde Professorin und zugleich eine Lehrerin, die mit Leichtigkeit und Humor, persönlichem Engagement und feministischer Agenda ihre Studierenden unterstützte und mit Interesse und Verantwortungsgefühl ihre Entwicklung begleitete. «Kennzeichen» ihrer Lehrtätigkeit sei auch die Vielfalt von Ausdrucksformen gewesen, die sie bei den Studierenden förderte.²²¹

Tatsächlich findet sich bei ihren Studierenden ein weites Spektrum an künstlerischen Praktiken, beispielhaft seien nur die Arbeiten der wenigen von mir persönlich Getroffenen genannt: Es reicht vom Skulptural-Performativen der *Anatomischen Gewänder* Barbara Grafs (siehe dazu auch Kap. 4) über Mara Mattuschkas Arbeiten in Experimentalfilm und figurativer Malerei und Ursula Hübners langjähriges Schaffen im Bereich Theater und Bühnenbild bis hin zur abstrakt-gestischen Malerei von Gerlinde Thuma.²²² An der Hochschule für angewandte Kunst gab es regelmässig Jahresausstellungen, in denen die aktuellen Arbeiten der Studierenden gezeigt wurden, feierlich eröffnet mit Reden von Maria Lassnig und dem Rektor. Vor allem aber organisierte Lassnig «jedes Jahr ein Fest», an dem ihre Studierenden auftraten und mit Performances und Aktionen experimentierten: «Mara [Mattuschka] zum Beispiel hat damals die erste Performance

219 Maria Lassnig, «Kann eine Amsel einer Drossel das Singen lehren?», in *Meisterklasse Maria Lassnig 1980–1989*, hrsg. von Hochschule für angewandte Kunst, Ausst.-Kat. Wien, Hochschule für angewandte Kunst, 1989; Patka, *Kunst. Anspruch und Gegenstand. Von der Kunstgewerbeschule zur Hochschule für angewandte Kunst in Wien 1918–1991*, 1991, 233–235.

220 Gerald Bast (Hrsg.), *Mit eigenen Augen. Künstlerinnen aus der Meisterklasse Maria Lassnig* (Wien: Springer, 2008), 45 ehemalige Studierende stellten in dieser von Maria Lassnig kuratierten, mit Unterstützung von Gerlinde Thuma organisierten Ausstellung aus.

221 Wilfried Skreiner, «Die erhaltene Vielfalt. Zu den Arbeiten der Schüler von Maria Lassnig», in *Meisterklasse Maria Lassnig 1980–1989*, hrsg. von Hochschule für angewandte Kunst, Ausst.-Kat. Wien, Hochschule für angewandte Kunst, 1989, 3 Seiten (o. S.).

222 Ich danke den ehemaligen Studierenden sowie der ehemaligen Assistentin Ruth Labak für die aufschlussreichen Gespräche sowie das bei diesen Begegnungen gemeinsam diskutierte Foto- und Unterrichtsmaterial: Gerlinde Thuma und Claire Hoffmann, *Gespräch mit Gerlinde Thuma*, 20.10.2018; Ursula Hübner und Claire Hoffmann, *Gespräch mit Ursula Hübner*, 29.10.2018; Hans Werner Poschauko und Claire Hoffmann, *Gespräch mit Hans Werner Poschauko*, 26.4.2018, 3.5.2018, 8.5.2018; Ruth Labak und Claire Hoffmann, *Gespräch mit Ruth Labak*, 30.10.2018; Barbara Graf und Claire Hoffmann, *Gespräche und E-Mail-Korrespondenz mit Barbara Graf*, Herbst 2018, Frühjahr 2019.

gemacht, Schattenspiele auf einer grossen Leinwand.»²²³ Die Studierenden und auch Lassnig selbst verkleideten sich bei diesen ausgelassenen Feiern, so tauchte Lassnig einmal als Freiheitsstatue auf (Abb. 75/S.258).

Trotz ihres Erfolgs als Professorin und ihrer Offenheit gegenüber den Experimenten und Ausdrucksformen ihrer Studierenden lässt Lassnig die Frage nicht los, ob und wie man Kunst lehren könne; noch 1989, anlässlich der Abschlussausstellung zu ihrer Lehrzeit, kommt sie darauf zu sprechen – bezeichnenderweise erneut mit einer Vogelmetapher: «Kann eine Amsel einer Drossel das Singen lehren?», fragt sie mit hörbarem Zweifel in ihrer Rede.²²⁴ Aus den gelungenen Resultaten ihrer Klasse schöpft sie gleichwohl eine Bestätigung für die Richtigkeit ihres eigenen strengen Lehrplans und den «Wert eines harten Studiums vor der Natur».²²⁵ Der Erfolg ihrer Studierenden war auch für sie als Lehrende eine Anerkennung:

Die vielen Ausstellungen mit denen meine jungen Studentinnen und Studenten schon als unabhängige Künstler hervortraten, sind eine schöne Belohnung und Bestätigung für einen Lehrer, der zweifelt.²²⁶

Die Zeit als Lehrende ist für Lassnig selbst also auch eine fruchtbare, essenzielle Lehrzeit, in der sich viele Stränge ihrer bisherigen künstlerischen Tätigkeiten nochmals verdichten. Dadurch erweist sich ihre Lehrtätigkeit zugleich als eine Form des künstlerischen Vermächtnisses, eines lebendigen Vermächtnisses, das sich anwenden lässt, vielleicht sogar als eine Anleitung, Künstler und, mehr noch, Künstlerin zu werden. Dabei scheint es allerdings bisweilen zu einer Verquickung von Leben und Lehrplan zu kommen, und Lassnig erachtet ihre eigene Lebensweise als «vorbildlich». Nebst der an sich selbst erprobten asketischen Disziplin sieht sie ihre eigenen Lebensentscheidungen (keine Heirat, keine Kinder) als unabdingbar an für den Erfolg – hier genderspezifisch – als Künstlerin. Wie existenziell die Alternative Familie oder Kunst für sie – und nicht nur für sie – ist, hält sie in Notizen für Gespräche mit den Studierenden fest. Einmal mehr greift sie dabei entsprechend ihrer Vorliebe für Tiermetaphern auf den Titel eines ihrer Gemälde zurück: *Mit einem Tiger schlafen* (1975) (Abb. 62/S.221).²²⁷

- 223 Dieter Ronte und Maria Lassnig, «Gespräch zwischen Maria Lassnig und Dieter Ronte», in *Mit eigenen Augen. Künstlerinnen aus der Meisterklasse Maria Lassnig*, hrsg. von Gerald Bast (Wien: Springer, 2008).
- 224 Lassnig, «Kann eine Amsel einer Drossel das Singen lehren?», 1989; siehe auch Maria Lassnig, «Redemanuskript anlässlich der Eröffnung der Ausstellung der Meisterklasse», 18.4.1989, Konvolut A134, Archiv Maria Lassnig Stiftung.
- 225 Lassnig, «Kann eine Amsel einer Drossel das Singen lehren?», 1989.
- 226 Ebd. Zuvor in ihren Notizheften noch mit anderen Vogelarten durchgespielt: «Kann eine Meise einer Schwalbe das Singen lehren?», wobei hier die Schwierigkeit, der Meise das Singen beizubringen, besonders deutlich ist, ist die Schwalbe doch eher als gute (weite) Fliegerin bekannt.
- 227 Lassnig, «Text «Wenn man mit einem Tiger schläft wird man von ihm gefressen!», 1980er-Jahre, Konvolut A133, Archiv Maria Lassnig Stiftung.

Das Bild dient Lassnig dazu, auf die Gefahren und die widrigen Umstände einer Karriere als Künstlerin hinzuweisen. Lassnig spricht dies angesichts des tragischen Suizids einer Studentin ihrer Klasse aus und schliesst den radikalen Ratschlag an, um in der Kunst zu reüssieren, sollten die Studentinnen ihr Leben vollkommen der Künstlerinnenkarriere widmen:

Wenn man mit einem Tiger schläft wird man von ihm gefressen! Diese Behauptung mache ich, weil ich unter dem Eindruck eines besonderen Ereignisses stehe: Ich habe 22 sehr begabte Schüler, eine der Schülerinnen ist seit 2 Monaten nicht wiedergekommen, weil sie verheiratet und mit ihrem Mann Probleme hatte, der Mann stellte ihr das Ultimatum: ich oder die Kunst, sie hat das Problem so gelöst: sie hat sich umgebracht.

Der Ratschlag einer sehr arrivierten Künstlerin wie Louise Nevelson die Künstlerinnen sollten einfach mehr arbeiten (und sich weniger um Frauenfragen kümmern) ist allzu einfach:

Denn damit diese jungen Künstlerinnen ungestört arbeiten können, sind derart glückliche Umstände nötig, Umstände die bei einem Mann selbstverständlich sind.

Die Widerstände die dem Werden einer Künstlerin entgegenstehen sind äussere und innere. [...]

Das mangelnde Selbstvertrauen wird noch durch das öffentliche Anzweifeln ihrer Authentizität zusätzlich erschüttert, - mir passierte das oft genug - das letzte Mal jetzt, da in Westermanns Künstlerlexikon über meinem Bild der Name Morris Louis stand, statt Maria Lassnig. Wenn mich eine junge Künstlerin fragen würde was nötig ist um Grösse zu erlangen, muss ich ihr würde ich ihr antworten: Ich fürchte sie müssen auf ein Privatleben verzichten (wenigstens auf Heirat und Kinder) sie sollten vielleicht besser eine Diplomatschule besuchen als eine Akademie.^{2 2 8}

Lassnig extrapoliert hier aus einer individuellen Tragödie die systemische Diskriminierung, die die Lebens- und Arbeitsumstände prägt – ganz im Sinne des Second-Wave-Feminismus, der einklagt, dass das Private politisch sei. Was die angesprochenen Arbeitsumstände betrifft, so klingt deutlich die Forderung von Virginia Woolf's *A Room of One's Own* heraus. Lassnigs Analyse einer sexistischen Diskriminierung als sozial verankertes, systemi-

ches Problem ist ein Grundsatz der soziologischen feministischen Theorie, sie lässt sich jedoch bis heute fortsetzen und an den aktuellen Anti-Rassismus-Diskurs anknüpfen, in dem die Analyse institutionalisierter Diskriminierung und systemischer Gewalt neue Tiefe und Schlagkraft gewinnt.²²⁹ Lassnig erkennt klar, dass es nicht eine Frage des Willens oder des Fleisses ist, die individuelle Situation zu überwinden, sondern dass diese in einem viel grösseren sozialen Zusammenhang steht. Treffend führt sie das Beispiel der kunsthistorischen Rezeption an, das Verschwinden durch Nachlässigkeit (Morris Louis statt Maria Lassnig) und Ignorieren, mit dem Frauen konfrontiert sind, und die folgenreichen Auswirkungen auf die Betroffenen. Auch wenn Lassnig ganz konkret nur zu einer privaten Lösung raten kann – den Verzicht auf Familie –, so bleibt ihr doch eine Portion schwarzen Humors, wenn sie statt zur Künstlerinnen- zur Diplomatenkarriere rät. Es ist daher wenig erstaunlich, dass Lassnig auf das vermeintliche Lob des Kunsthistorikers Dieter Rontes während eines Interviews, sie habe sich als Professorin stark eingesetzt und sei «eine der grossen Lehrerinnen am Kokoschka-Platz» gewesen, widerwillig erwidert, dass sie diese Art der Anerkennung nicht suche und auch nicht wolle:

Ich mag nicht, wissen Sie warum? Die Burschen, die dann alle Professoren geworden sind, die werden nie über ihre Lehrtätigkeit gefragt. Nur die Frauen wie ich – also man bleibt ewig eine Kindergärtnerin, ja.

Und ich bin ja ein bisschen eine Kindergärtnerin. Bei manchen, wirklich, die möchte ich am liebsten hutschen, damit sie mehr Selbstvertrauen bekommen.²³⁰

Unwirsch über die als Gender Bias empfundene Fokussierung auf die Lehrtätigkeit von Künstlerinnen und die damit verbundene Zuschreibung einer mütterlichen Rolle (die sie durchaus auch wahrnahm, wenn sie das Selbstvertrauen ihrer Studierenden aufbaute), lenkt Lassnig die Aufmerksamkeit zurück auf ihre Kerntätigkeit, der gegenüber ihr das Tun als Lehrende peripher erscheint und für die sie Sichtbarkeit und Anerkennung fordert: ihr künstlerisches Schaffen.

Die in diesem Kapitel anfangs betrachtete Werkgruppe der *Untersuchungen zum Entstehen eines Bewusstseinsbildes* und die abschliessend diskutierte Lehrtätigkeit Maria Lassnigs können als gleichermaßen folgenreiche «periphere Aktivitäten» betrachtet werden. Die Aufarbeitung der je spezifischen historischen Kontexte, gekoppelt an die Analyse der Werke und Artefakte, erweist sich für die Gesamtkonstellation von Lassnigs Aktivitäten als

229 Sara Ahmed, «A phenomenology of whiteness», *Feminist Theory* 8 (2007): 149–168; Sara Ahmed, *On being included. Racism and Diversity in Institutional Life* (Durham and London: Duke University Press, 2012).

230 Ronte und Lassnig, «Gespräch zwischen Maria Lassnig und Dieter Ronte», 2008.

wertvoll. Zudem konnten die wechselseitigen Verknüpfungen dieser so verschiedenen Aktivitäten aufgedeckt werden. Es ist unübersehbar, wie eng die Lehrtätigkeit Lassnigs mit ihrer künstlerischen Praxis und Werkentwicklung verbunden ist, wie sich jene aus ihrer lebenslangen Erfahrung als Künstlerin speiste und wie ihre Reflexionen als Lehrende bestärkt wurden durch die Werkgruppe der *Untersuchungen*. Diese bot Lassnig eine grundsätzliche und neue Legitimation für die Wissenschaftlichkeit ihres Vorgehens, die es ihr dann auch ermöglichte, ihre Forderung nach einer rigorosen Präzision in der Kunst zu formulieren und eine neue Offenheit gegenüber diversen Einflüssen einzuräumen. So lässt sich umgekehrt auch die Bedeutung und Position der *Untersuchungen* im Œuvre Lassnigs noch einmal neu bestimmen. War die «unerhört anregend[e]» Zusammenarbeit mit Oswald Wiener bisweilen «fast etwas zu intellektuell» – sie habe selbst nicht richtig daran geglaubt, wie Lassnig gesteht –,²³¹ so sind die anfänglichen Zweifel über den Status von Kunst schliesslich retrospektiv doch aufgehoben:

Ein grosses Ungenügen u. Frustration war das Ergebnis u. das Gefühl das hat nichts mit Kunst zu tun, das ist nur Registrierung. Das Gefühl ist natürlich nur relativ, sonst hätt ich die Serie nicht ausgestellt.²³²

Und so kommt Lassnig dann am Ende zu der lapidaren Feststellung über die aus der Zusammenarbeit hervorgegangene Bilderserie: «Inzwischen habe ich gesehen, dass die gar nicht so schlecht ist.»²³³ Die Lehrtätigkeit wiederum war für Lassnig selbst auch lehrreich, denn sie erlaubte ihr, nochmals über ihren eigenen künstlerischen Werdegang nachzudenken und dadurch die eigene Position zu festigen. Lassnig legte die Ambivalenz ihrer Rolle als Professorin gegenüber nie wirklich ab. Dennoch nimmt diese letztlich periphere Aktivität in Lassnigs Kunstschaffen einen nicht zu unterschätzenden Platz ein: als eine Sonderform ihres künstlerischen Vermächtnisses.

So kommt es denn in dieser Phase ihres Schaffens ab 1980 auch zu einer Art Versöhnung, wenn sie anlässlich ihres an anderer Stelle schon erwähnten Vortrags in Kassel feststellt, dass sie mit der Annahme der Professur und der Rückkehr nach Europa eine richtige Entscheidung getroffen hat.

[Als ich] 1980 nach einem 12 jährigen New York-aufenthalt in Wien meine Professur antrat, war gerade erst eine neue Renaissance der Malerei in Europa ausgebrochen, ich war also am richtigen Platz.²³⁴

231 Lassnig, «Selbstporträt: Maria Lassnig», 16.8.1980.

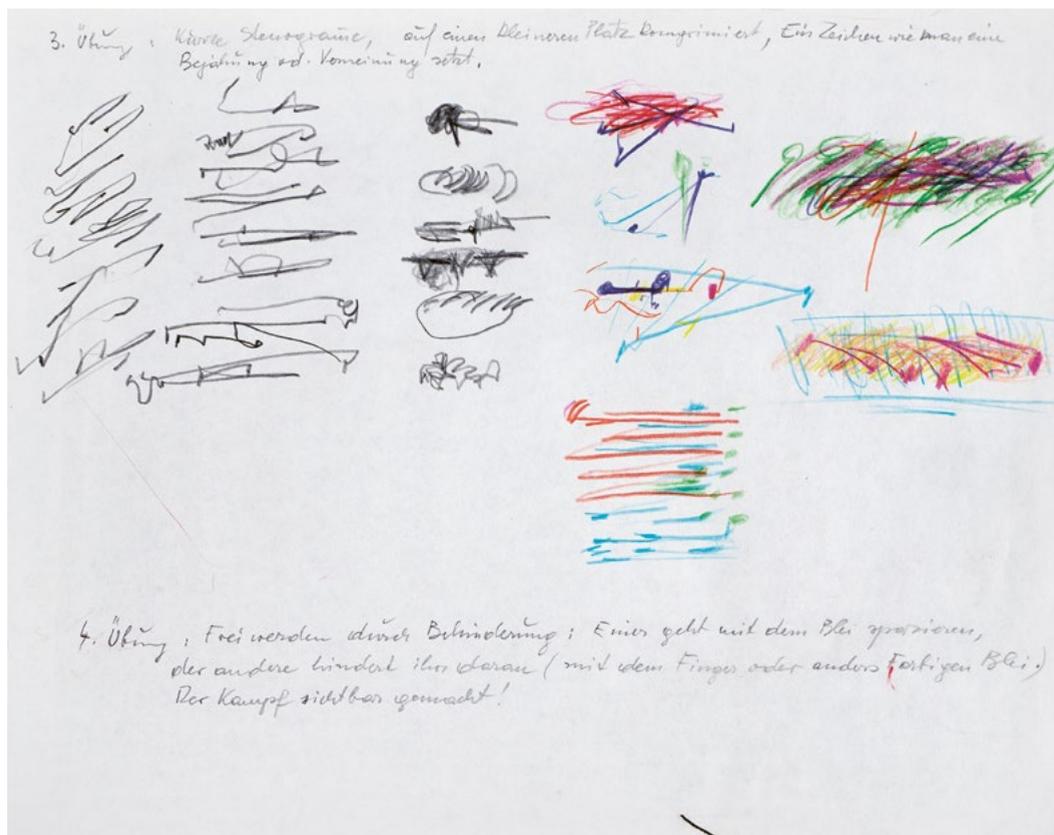
232 Lassnig, «Vortrag für Kassel» Januar 1983, Konvolut A134.

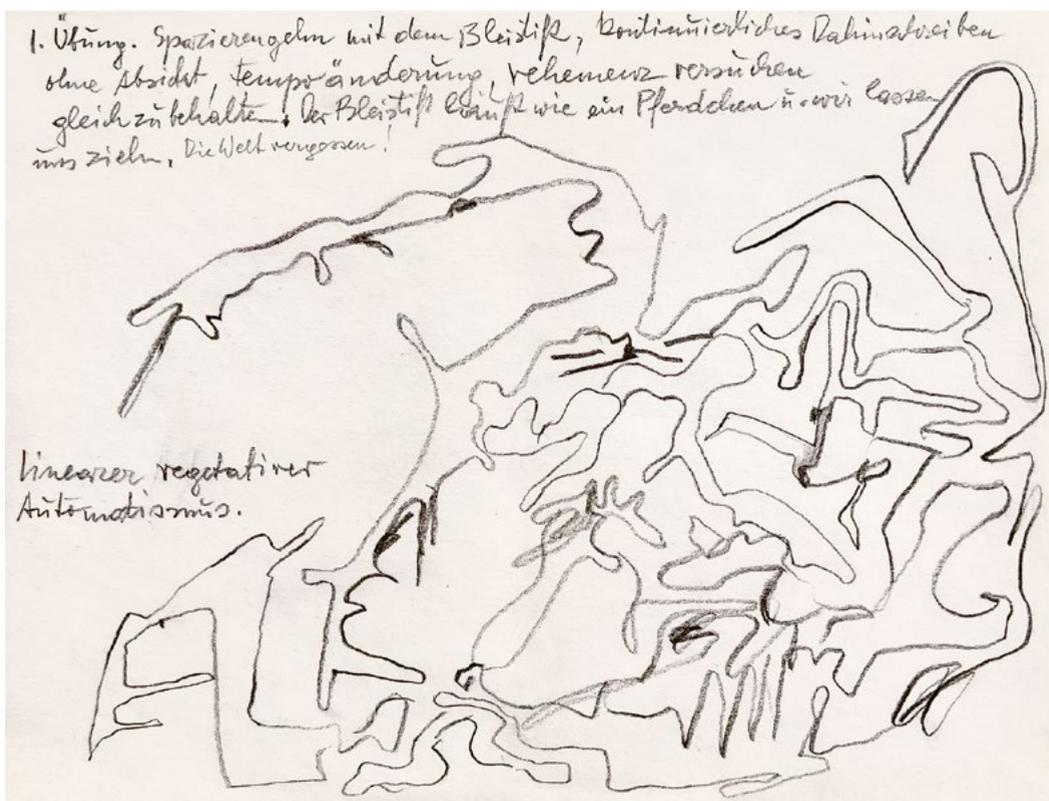
233 Lassnig, «Selbstporträt: Maria Lassnig», 16.8.1980.

234 Lassnig, «Vortrag für Kassel», Januar 1983, Konvolut A134.













Kapitel 4

Das Werk umkreisen: Hüllen und Posen

Maria Lassnigs Projekt, so wie es in den vorangegangenen Kapiteln analysiert wurde, lässt sich grobgeschnitzt darauf herunterbrechen, dass sie auf verschiedene Weise einen künstlerischen Zugang zu einem wie auch immer gearteten körperlichen *Inneren* sucht, für das sie dann um adäquate künstlerische Ausdrucksformen ringt. Diese Beziehung von Innen und Aussen, Verhüllen und Entdecken kehrt sich um, wenn man Lassnigs Beschäftigungen mit den Hüllen betrachtet, die sie bewusst *um* diesen Körper legt; Hüllen, in die sie *hineinschlüpfen* und mit denen sie ihr Selbst- oder Fremdbild überzeichnen, sich maskieren, zelebrieren und neue Identitätsbilder austesten kann. Im einen Fall will sie innere Gefühle enthüllen, aufdecken, im anderen bewusst verschleiern, eine Hülle schaffen, die uneigentlich ist, die sie inszeniert und etwas überspielt nach aussen projiziert.

Die topologischen Verschränkungen und Kippfiguren, wie sie in den Zeichnungen in Kapitel 2 beobachtet wurden (Kap. 2), können hier in einer anderen, textilen Form von Umstülpung und Ummantelung aufgefunden werden. Die Formen, die Lassnig hierfür findet und die in diesem Kapitel untersucht werden sollen, reichen von Kostümentwürfen, Verkleidungen und fotografischen Posen bis hin zu dem bewusst eingesetzten Look ihrer privaten Garderobe.

Anhand dieser unkonventionellen und gegenüber den traditionellen Gattungen durchaus als peripher zu bezeichnenden künstlerischen Ausdrucksformen und Materialien lässt sich überprüfen und verdeutlichen, wie Lassnigs schriftliche und zeichnerisch-malerische Reflexionen zur körperlichen Repräsentation und ihrer eigenen künstlerischen Position in den verschiedenen Medien je neu und anders artikuliert werden und als wie aufschlussreich sie sich dadurch letztlich erweisen. Gerade im Ausloten des Verhältnisses von Kleid, Körper und Gesellschaft, von Malerei und Fotografie beziehungsweise Film, von ernsthaftem Selbstbild und ironischer Pose findet Maria Lassnig für ihre Kernfragen nochmals ein unerwartetes, unbesetztes Medium und daher umso pointierteres Spielfeld. Denn so peripher die textilen Artefakte sein mögen, wenn sie entstehen, so bedeutsam ist die «Körperhülle» doch für Lassnig in ihrer Definition dessen, was ein Körper ist:

Was ist ein Körper?
Etwas eingewickelter, von einem anderen Stoff
als es selbst Umgebenes, alles hat einen Körper.¹

Die Recherche zu – teilweise nur noch fotografisch dokumentierten – Kostümen, Entwurfszeichnungen und Verkleidungen lenkte den Blick auch auf Lassnigs geschicktes Posieren vor der Kamera und auf eine von ihr vielfach und mit grosser Aussagekraft verwendete Sonderform des fotografischen Künstlerinnenporträts *am* oder *vor* dem Werk. Diese Aufnahmen zeigen

die Künstlerin (selten auch ein Model) in einer auf das gemalte Werk bezogenen Pose. Eine Auswahl solch fotografischer Inszenierungen von Künstlerin und Kunstwerk soll im zweiten Teil dieses Kapitels untersucht werden; im Mittelpunkt steht dabei die Frage nach der performativen Inszenierung oder gar Aktivierung des Werks durch den ins Bild gesetzten Dialog zwischen dem geschaffenen Werk und der ihm äusserlich gegenüberstehenden Schöpferin. Diese Inszenierungen vor der Kamera und der Einbezug der Künstlerin als Subjekt und Sujet ermöglichen, so die These, einen prüfenden und interpretierenden Zugang zu dem jeweiligen Kunstwerk: Durch Gesten und Haltungen, die aus dem alltäglichen Umgang, aus der Peripherie an die Kunst herangetragen werden, lassen sich entstandenes Werk und Schaffensprozess spielerisch überprüfen, in der Verdopplung körperlich kommentieren und dadurch in ihrer Folgerichtigkeit und Existenz bestätigen.

«Das Leben ist ein Sommerkleid». Körperhüllen zwischen Alltag, Maskerade und Bewegungsfreiheit

Für die Herbstsaison 2020 entwarf das Wiener Modeatelier *Natures of Conflict*, gegründet von zwei Alumni der Universität für angewandte Kunst Wien, Nora Berger und Kathrin Lugbauer, die ihre Kollektionen jeweils wichtigen Frauen widmen, zum zehnjährigen Bestehen ihres Labels die Kollektion *Jessasmaria* – zu Ehren von Maria Lassnig. Die von Altrosa, hellem Grün und Türkis dominierten Stücke greifen die späte Farbpalette der Künstlerin auf. Die Models im Lookbook inszenieren bekannte Momente aus Maria Lassnigs Ikonografie, wie den Revolver an der Schläfe aus *Du oder Ich* (2005) oder das Meerschweinchen auf der Hand wie im Selbstporträt von 2000.² Abgesehen von der Tonalität ist die Kollektion von einer klassischen Strenge geprägt – ganz im Stil des Labels – und greift die für Lassnigs Œuvre entscheidenden Transgressionen und körperlichen Befragungen gestalterisch nicht auf (Abb. 63 / S.248), wobei Maria Lassnig sich selbst durchaus mit Mode beschäftigt hat.

Eine kleine, heterogene Werkgruppe der Künstlerin aus den 1970er- und 1980er-Jahren, bestehend aus Zeichnungen mit Entwürfen für Kleidung, einigen wenigen realisierten Kleidungsstücken (meist nur durch Fotos und Medienberichte überliefert) und Fotos von ihr in alltäglichen oder extravaganten Ausstattungen, zeigt Maria Lassnig als Modedesignerin und selbstbewusste Fashionista, die mittels ihrer Körperhüllen und Accessoires körperliche Grenzen erweitert und gesellschaftliche Normen geschickt infrage stellt.

2

Natures of Conflict, *Lookbook Jessasmaria*, *10 Years Nature of Conflict*, Herbst 2020; Maria Lassnig, *Du oder Ich*, 2005, Öl auf Leinwand, 203 × 155 cm, Privatsammlung. Courtesy Hauser & Wirth Collection Services; Maria Lassnig, *Selbst mit Meerschweinchen*, 2000, Öl auf Leinwand, 125 × 100 cm, Privatsammlung, London. Courtesy Hauser & Wirth Collection Services.

Die Verwendung von Textilien und Kleidung in der Kunst lässt sich vermehrt ab den 1960er-Jahren beobachten, zunächst als Einzug des «Weichen» in skulpturale Ausdrucksformen.³ Insbesondere in feministischen und performativen künstlerischen Praktiken werden Stoffe und Kleidung intensiv untersucht, und Kleidung als traditionell weiblich konnotiertes Medium wird gezielt zur feministischen Dekonstruktion fest verankerter Genderverhältnisse hinzugezogen. Kleidung, textile Hüllen oder Prothesen werden zum Ausdruck körperlicher Erweiterung und Befreiung oder symbolisieren, ganz im Gegenteil, die soziale Einschränkung und Lähmung des weiblichen Körpers. An Rüstungen gemahnende geschnürte oder gewickelte Kostüme, Prothesen und Körperhüllen sind bei Maria Lassnig in den 1970er-Jahren rekurrierende Motive.

Zeitgleich finden sich entsprechende körperliche Einpassungen oder Erweiterungen in performativen Settings von Künstlerinnen in ganz Europa und in den USA. Prominent zu nennen sind hier etwa Rebecca Horns Körperextensionen und Prothesen, die sie ab 1970 (beginnend mit der Performance *Einhorn*) für die Fotografie und Filmkunst einsetzt. Sie markieren eine Wende in Horns skulpturaler Arbeit von der fixierten Dreidimensionalität hin zu Aktionen, die den Körper mit Körperextensionen ausweiten, ihn in seiner Schwäche zeigen oder ermächtigen.⁴ Andere Prothesenobjekte Horns erlauben eine gänzlich neue Selbsterfahrung, so etwa die Lungen-Brust-Maske *Cornucopia (Séance für zwei Brüste)* aus dem Jahr 1970, die einen geschlossenen, selbstbezogenen Kreislauf konstruiert, oder sie können künstlerisch, als Zeicheninstrumente, eingesetzt werden wie die *Bleistiftmaske*, die fetischisierende Anklänge hat.

Die Kleiderentwürfe, die Lassnig 1984 macht, erinnern stark an Körperobjekte aus Performances und Filmen von Rebecca Horn. Maria Lassnig und Rebecca Horn stellten in Gruppenausstellungen verschiedentlich gemeinsam aus und sollen sich auch persönlich gekannt haben.⁵ Die französische Künstlerin Orlan, die später Kunstprojekte mit Prothesen und Implantaten am eigenen Körper durchführte, arbeitete ebenfalls bereits seit den 1970er-Jahren an einer Dekonstruktion weiblicher Rollenbilder anhand symbolisch aufgeladener textiler Materialien. 1974 begann sie mit den Performances *MesuRage*, bei denen sie öffentliche Gebäude mit ihrem in die weissen Laken ihrer Aussteuer eingewickelten Körper vermass. Sie legte ihren eigenen Körper als Massstab an, um kulturell und religiös geprägte

3 Cora von Pape, *Kunstkleider. Die Präsenz des Körpers in textilen Kunst-Objekten des 20. Jahrhunderts* (Bielefeld: transcript Verlag, 2015), 14–19.

4 Colette Malandain et al., «Rebecca Horn. Vie et Œuvre», in *Rebecca Horn. Théâtre des métamorphoses*, hrsg. von Emma Lavigne und Alexandra Müller, Ausst.-Kat. Metz, Centre Pompidou-Metz (Metz: Éditions du Centre Pompidou-Metz, 2019), 8–14, 9.

5 Laut Hans Werner Poschauko haben sie sich persönlich gekannt und waren 1975 an den gleichen Ausstellungen beteiligt: der von VALIE EXPORT organisierten Ausstellung *Magna* sowie der Ausstellung *Frauen – Kunst – Neue Tendenzen* in Innsbruck: VALIE EXPORT (Hrsg.), *Magna: Feminismus: Kunst und Kreativität*, Galerie nächst St. Stephan, Ausst.-Kat. Wien, Galerie nächst St. Stephan, 1975; *Frauen – Kunst – Neue Tendenzen*, Ausstellung Innsbruck, Galerie Krinzinger, 1975.

Orte zu vermessen, wobei sich durch ihre Bewegungen Staub und Dreck in die weissen Laken – und damit in den weibliche Unschuld und Reinheit symbolisierenden und für die Institution der Ehe vorgesehenen Stoff – einprägten.⁶

Sind bei Orlan Laken und Bandagen lähmende Elemente, werden solche Einhüllungen und Schnürungen andernorts zum Bild eigenmächtiger Inszenierung starker Weiblichkeit.⁷ Dieser historische und diskursive Kontext ist die entscheidende Folie für den bisher unbeachteten Beitrag Lassnigs, die hier gekonnt zwischen subversiven Mitteln – vom Einsatz des Humors bis hin zur Maskerade – und direkteren Anprangerungen der politischen und sozialen Stellung der Frau balanciert. Entgegen der umfassenden Vereinnahmung des Körpers, die dem Kleid und Textil per se eigen ist, und deren Einfluss auch auf die Malerei, drängt Lassnig selbst ihre Beschäftigung damit an den Rand des eigenen Œuvres. Dies verrät etwa der Satz «Mein Stil hat Pause», den Lassnig direkt über ihre ersten Skizzen für eine Künstler-Tunika schreibt, die sie 1989 auf eine Einladung hin entwirft. Es scheint, als ob sich die Künstlerin für diesen Exkurs rechtfertigen wolle, als setze sie diese Aktivität in Klammern, damit sie ihr restliches Werk nicht tangiere und sie nicht damit assoziiert werde. Es kommt dabei erneut die von Maria Lassnig stark verinnerlichte historische Wertehierarchie zum Vorschein. Wieder lässt sich also die Spannung zwischen einem *Mitten-Drin* und einem *Aussen-Vor*, Zentrum und Peripherie, feststellen, die das Verhältnis der Künstlerin zu ihrem Werk durchwegs prägt – um die räumlichen Präpositionen als methodisches Instrumentarium für diese Ausführungen wieder aufzugreifen.

Der Korpus der Kleidungs- und Kostümentwürfe ist nicht nur ein Zeugnis der engen Verknüpfung zwischen persönlichem Alltag und künstlerischem Werk, sondern er zeigt auch auf, wie weit Lebensumstände und künstlerische Reflexion sich gegenseitig bedingen. In diesem Kapitel wird daher der Versuch unternommen, biografisches Wissen mit Kunstwerken und Archivmaterial zu verknüpfen und so zahlreiche werkimmanente und intermediale Verbindungen sowie vergleichende Bezüge zur Kunst und Popkultur der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts herzustellen. Lassnigs Kleidungsstücke und -entwürfe, ihre persönliche Garderobe und ihre häuslich-alltäglichen Äusserungen sollen als dezidiert feministische Objekte, Haltungen und bisweilen gar als performative-körperliche Aktivierungen begriffen werden, durch die gesellschaftliche Normerwartungen an die Frau und die Objektivierung des weiblichen Körpers problematisiert werden.

6 Vgl. zu Kleidung als Ausdruck persönlicher, sozialer und kollektiver Identität insbesondere zu Orlan in Pape, *Kunstkleider. Die Präsenz des Körpers in textilen Kunst-Objekten des 20. Jahrhunderts*, 2015, 131–138.

7 Vgl. etwa die Malerei Christina Rambergs, welche mit Korsetts, Gürteln und Bandagen eingeschnürte Körper darstellt. Siehe dazu Anna Gritz, «The Making of Husbands. Standardization and Identity in the Work of Christina Ramberg», in *The Making of Husbands*, hrsg. von Anna Gritz, Ausst.-Kat. Berlin, Kunstwerke (London: Koenig Books, 2019), 51–52.

1970 näht Lassnig das erste Kleid, das im unmittelbaren Kontext ihres Kunstschaffens steht, die Grundthematik aller ihrer Kleidungsprojekte bereits anlegt und als paradigmatisches Beispiel einer performativen Verkörperung des Werks durch die Künstlerin gelten kann. Es entsteht als «Eröffnungskleid» für eine Einzelausstellung, die in drei Städten gezeigt werden soll (Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, im September 1970; Galerie nächst St. Stephan, Wien, im Oktober 1970; Austrian Institute, New York, Ende November bis Mitte Dezember 1970). Die Journalistin Grete Misar berichtet anlässlich eines Atelierbesuchs bei der Künstlerin im Vorfeld der Ausstellung in der *Kleinen Zeitung*:

«Entschuldigen Sie, bei mir schaut's aus wie in einer Schneiderwerkstätte, denn ich mache mir gerade mein Eröffnungskleid!» So empfängt die Malerin Maria Lassnig, aus New York in die Heimat zu Besuch gekommen, die unerwartete Besucherin und hält mir gleichzeitig ihr erstes Nadel-Kunstwerk hin: Ein schwarzes, langes Polokleid, auf dessen Vorder- teil sie ihr Ölbild «Selbstporträt im grünen Zimmer» in rotem und gelbem Stoff popig in Appli- kation umsetzt. «Ich mache so etwas zum ersten Male», bemerkt die sonst stets unauffällig und eher achtlos gekleidete Künstlerin, von der man nun anscheinend bei ihren Ausstellungseröffnungen [...] doch einen amerikanischen Akzent erwartet.⁸

Der Journalist Kristian Sotriffer beschreibt Lassnigs Auftritt im «selbst- gebastelten <Bild>-Kleid»⁹ in seinem Artikel über die Ausstellungseröff- nung. Beide Berichte werden jedoch nicht mit einem Porträt illustriert, das Lassnig in ihrer Aufmachung zeigt, sondern mit einem Strassenporträt von ihr in New York. Dank Porträts des Grazer Fotografen Stefan Amsüss, die zur Eröffnung der ersten Station der Ausstellung in Graz entstanden und im Archiv des Joanneums zu finden sind (Abb. 64 / S. 249), ist das Aussehen des Kleids jedoch überliefert (die Porträts wurden in einem anderen Arti- kel der *Kleinen Zeitung* sowie in *Westermanns Monatsheften* abgedruckt.¹⁰ Zwei Farbaufnahmen, leider etwas unscharf, von Josef Nöbauer, Künstler und Freund Maria Lassnigs, der zur New Yorker Eröffnung ins Austri-

8 Grete Misar, «USA: Ein Schock. Lassnig: In New York hat sich die <Schlange> nicht ge- häutet», *Kleine Zeitung*, 21.9.1970, 3, Medienspiegel, Archiv Maria Lassnig Stiftung.

9 Kristian Sotriffer, «Pfingsten jeden Tag», *Die Presse*, 11.10.1970, 4, Medienspiegel, Archiv Maria Lassnig Stiftung.

10 Otto Breicha, «Otto Breicha über Maria Lassnig. <westermann> galerie graphik der gegenwart (21)», *Westermanns Monatshefte. Welt, Kunst, Kultur*, Nr. 8 (1973): 17–18; Dr. S., «Kunst – ein Wettlauf mit der Zeit. Ausstellung Maria Lassnig in der Neuen Galerie», *Kleine Zeitung am Sonntag*, 6.9.1970, Literaturarchiv – Österreichische Nationalbibliothek.

an Institute kam,¹¹ zeigen zudem das knallige Rot der Stoffapplikationen (Abb. 65 / S. 250). Lassnig trug das Kleid offenbar auch für ihre Eröffnung zwei Monate später nochmals in New York.

Wie schon Misar erwähnt, stammt die auf das schwarze Kleid applizierte Figur von dem Bild *Herzselbstportrait im grünen Zimmer* von 1968 (Abb. 66 / S. 251), das in der Wanderausstellung gezeigt wurde. Die Figur ist in derselben Schräge auf das Kleid appliziert, wie sie auf dem Gemälde auf einem grünen Grund mit einer aufsaugenden Raumwirkung positioniert ist – Billardtisch, Teppich oder Boden? (Lassnigs Atelier an der Avenue B soll einen grünlichen Boden gehabt haben.) Auf der Stoffapplikation hat die Figur allerdings die titelgebenden herzförmigen Elemente verloren, die auf dem Gemälde die Form von Kopf und Oberschenkel prägen. Sie gewinnt in dem neuen Kontext dafür einen performativen Aspekt – wie ein Säugling am Oberkörper der Künstlerin befestigt, greift sie aus in den Lebenszusammenhang der Malerin. Die Silhouette der Künstlerin mit Schultern, Brustkorb und Bauch gibt das Format vor, den Bildträger im doppelten Sinne, an dem sich der zweite Körper festhält, mit der Hand knapp unter der linken Brust sogar die Geste des stillenden Kindes imitierend. Tatsächlich erwähnt die Künstlerin an Silvester 1971 in einem Brief an ihren Galeristen Ernst Hildebrand nochmals dieses Eröffnungskleid, «auf dem ein Embrio [sic!] aufgenäht ist».¹²

Die Embryofigur scheint sich tatsächlich aus dem Hintergrund des schwarzen Kleids hervorzuwinden und gleichzeitig mit einer ambivalenten Mundöffnung, Säuglingsmund, Brustwarze und Vagina zugleich, anzuschmiegen. Treffend lässt dieses Kleid die doppeldeutige Reproduktionskette Frauenkörper–Kind, Künstlerinnenkörper–Kunst (oder Bild) aufscheinen. Ebenfalls auffällig ist die auf dem Foto von Stefan Amsüss (Abb. 64 / S. 249) sichtbare Staffelung des Handmotivs, das körperlich ist und zugleich auf das Kunstschaffen verweist: zuvorderst die den Katalog haltenden Hände, dann die beinahe in derselben Haltung dargestellte Rechte auf dem Kleid und die Linke im Gemälde hinter Lassnigs (die während des Malens ruhende, «Modell sitzende» Hand).

Insbesondere in späteren Jahren stellte Maria Lassnig selbst wiederholt eine Analogie zwischen Kunstwerken und Kindern her: Sie sah ihre Bilder als ihre Schöpfungen an, als die Kinder, die sie im Privatleben nie hatte. Als Künstlerin blieb sie eine Verfechterin der Kinderlosigkeit, sah darin den einzigen Weg für ein erfolgreiches, gelingendes Kunstschaffen. Eine Botschaft, die sie in den Aufzeichnungen für ihre Lehrveranstaltungen fest-

11 Josef Nöbauer hielt sich 1970 gemeinsam mit dem Künstler und Aktionisten Julius Mende für einige Monate in New York auf. Im Austrian Institute seien die Wände «gründig» gewesen, so berichtet er rückblickend im persönlichen Gespräch, und er habe Maria Lassnig vorgeschlagen, vor der Ausstellung die Wände nochmals frisch zu streichen. Da dafür die Erlaubnis in Wien eingeholt werden musste, wurde das dann jedoch nicht gemacht. Josef Nöbauer und Claire Hoffmann, *Gespräch mit Josef Nöbauer*, 26.11.2018.

12 Lassnig, «Brief an Ernst Hildebrand», 30.12.1971, Archiv Maria Lassnig Stiftung.

hielt und auch direkt an ihre Studentinnen und Studenten vermittelte, wie bereits im Zusammenhang ihrer Lehrtätigkeit erwähnt wurde und die hier in einer ähnlichen Passage formuliert ist:

Was soll die Künstlerin tun um zu Grösse zu gelangen? Ich fürchte sie muss auf ein Privatleben verzichten (Heirat, Kinder) u. muss «ihre Identität» finden d.h. etwas Authentisches machen, was nur möglich ist durch Meditation u. Leiden herauszufinden was ihr am wichtigsten ist u. was sie am besten kann, wo sie ihre Hebel ansetzen muss um Neuland zu heben u. dort wird sie dann sicher sein - u. wenn sie dann noch eine notwendige Zähigkeit besitzt wird sie früher od. später durchdringen (wenn sie nicht früher stirbt).¹³

Eine zweite Gruppe von Kleiderentwürfen kommt fast zwei Jahrzehnte nach dem Eröffnungskleid durch eine Anfrage zustande. Im Jahr 1988 erhält Maria Lassnig, seit 1980 Professorin für experimentelles Gestalten an der Hochschule für angewandte Kunst in Wien, ein Schreiben des Direktors Adolf Frohner, der im Namen des Vereins Freunde der Hochschule für angewandte Kunst in Wien zehn Professorinnen und Professoren der Hochschule einlädt, eine «Künstler-Tunika» zu entwerfen, die dann auf einer Modeschau gezeigt werden soll. Dieses fächerübergreifende Projekt, das von Beatrix Kaser, Leiterin der Zentralwerkstätte für Textil, und den Leiterinnen des Hochschularchivs, Gerda Buxmaum und Erika Patka, angestossen wird, bringt eine kleine Reihe von signierten Kollektionen hervor, die «sowohl zum Gebrauch als auch als museale Sammlungsobjekte» gedacht waren.¹⁴ Die Kunst, die in dem Projekt entsteht, ist gleich im doppelten Sinne angewandte Kunst, denn hinter der Idee des Tunika-Entwurfs der Hochschullehrerinnen und -lehrer steckt der Versuch, Geld für den Betrieb der Kunstschule zu erwirtschaften: Ausstellung und Verkauf dieser Kollektionen finden im Rahmen einer Fund-Raising-Party statt, die als Auftaktveranstaltung für eine Annäherung der Hochschule an Wirtschaftsvertreter gedacht ist, um, wie Direktor Frohner schreibt, «gemeinsame Projekte von Hochschule und Wirtschaft zu entwickeln».¹⁵

An Interesse und Ideen mangelt es nicht, sofort reagiert Lassnig: testet die Härte und Spitze eines Bleistifts mit kurzen heftigen Schraffuren auf der Vorderseite des Briefs, um auf der Rückseite ihre ersten vier Entwürfe

13 Lassnig, «Text «Wenn man mit einem Tiger schläft wird man von ihm gefressen!», 1980er-Jahre, Konvolut A133, Archiv Maria Lassnig Stiftung.

14 Elisabeth Frottier et al. (Hrsg.), *Fashion – Aus der Kostüm- und Modesammlung der Universität für angewandte Kunst Wien*, Edition Angewandte (Basel: Birkhäuser, 2017), 49.

15 Adolf Frohner und Lassnig, Maria, «Brief an Maria Lassnig, verso: Skizzen von Maria Lassnig», 1988, Konvolut A134, Archiv Maria Lassnig Stiftung.

zu zeichnen, darüber setzt sie den besagten Satz über den einstweilen ausgesetzten Stil: «Mein Stil hat Pause». Noppen, Nippel, Schichtungen, Falten und Perforierungen zeigen die jeweils mit T-förmigem Umriss skizzierten Tuniken: oben die Vervielfältigung von schattierten Brüsten, eine Mischung zwischen einem Muster aus Bauchmuskeln und einer Diana-von-Ephesus-Statur, direkt darunter ein Entwurf mit Blutstropfen, als seien die Stoffecken mit einem Nagel an der Brust befestigt, und rechts unten ein Modell mit unterschiedlich grossen Platten, überlagert und aufgefächert zu einer Art Rüstung (Abb. 67 / S. 252) (Abb. 68 / S. 253). Auf einem separaten Blatt findet sich sogar eine Rolling-Stones-Referenz, das Motiv einer ausgestreckten Zunge (Abb. 69 / S. 254). Im Zuge der Weiterentwicklung des Projekts entsteht eine Zeichnung mit grünem Filzstift, darauf befinden sich verschiedene Skizzen (Abb. 70 / S. 255). Der Entwurf links, der aus Silberstoff hätte ausgeführt werden sollen, sieht spitze Busen-Kegel und eine Bauchtasche vor. Hier klingt Jean-Paul Gaultiers Korsett von 1987 an, das durch Madonna Berühmtheit erlangen sollte (sie trug es auf der Tour *Who's that Girl*, die berühmte silberweisse Version dann während der Welttournee *Blonde Ambition*, 1990).¹⁶

Noch spielerischer wirkt das Apfelbaum-Motiv, das Lassnig rechts auf dem Blatt skizziert hat und das in einen engen Dialog mit dem Körper der Trägerin treten sollte: Die Äpfel am Baum sollten ausgeschnittene Löcher sein, aus denen die linke Brust mit Brustwarze und der Bauch mitsamt Bauchnabel als «fleischfarbene» Früchte hervorschauen sollten. Die ausgeführte Version ist nach diesen gewagten und popkulturell anmutenden Entwürfen allerdings gar fad ausgefallen: ein Zweifarben-Pigmentdruck auf gelbem Baumwollstoff, ohne Ausschnitte. Blätter und Stamm sind in demselben Grün ausgeführt, das der Filzstift der Entwurfszeichnung aufweist. Apfel-Brust und Apfel-Bauch sind in einem pastellfarbenen Fleischrosa gedruckt mit naturalistisch gezeichneter Brustwarze, Nabel, schattiertem Unterleib und Ansatz der Schamhaare (Abb. 71 / S. 255). Laut Erika Patka wurde das Hemd in mehreren Exemplaren hergestellt (gelb und weiss) und bei einem Exemplar war ein Apfel ausgeschnitten, so dass man eine Brust sehen konnte, wie auf der Skizze vorgesehen.¹⁷

Nicht zuletzt die Verkaufsabsicht, die hinter dem Tunika-Projekt stand, mag zensierend auf den ursprünglichen Entwurf gewirkt haben, in dem Maria Lassnig mit Augenzwinkern ein breites Spektrum an Referenzen miteinander verknüpfte – von der christlichen Ikonografie der Erbsünde um den Apfel und Apfelbaum über den Stammbaum als Metapher einer patriarchalen Genealogie bis hin zum biologischen Fortpflanzungsapparat mit weiblicher Brust und Bauch.

16 Lauren Alexis Fisher, «40 Photos That Show How Madonna's Style Has Transformed Through the Years. A Look Back at the Queen of Pop's Most Memorable Style Moments», *Harper's BAZAAR*, 5.8.2019, <https://www.harpersbazaar.com/celebrity/red-carpet-dresses/g7709/madonna-most-shocking-outfits/> [Zugriff: 23.3.2020].

17 Auskunft von Erika Patka, E-Mail an Johanna Ortner vom 22.12.2022.

Die männlichen Kollegen, die zu dem Tunika-Projekt eingeladen waren, brachten übrigens weit konventionellere, den weiblichen Körper objektifizierende Tuniken zur Ausführung; so entwarf etwa Oswald Oberhuber eine transparente Lingerie-Tunika mit dem Titel *Nacktheit braucht keine Wärme*.¹⁸

Die beiden von Maria Lassnig entworfenen Kleider, das Embryo-Herz-Kleid und die Tunika *Apfelbäumchen*, können als feministische Statements zur körperlichen Selbstbestimmung betrachtet werden, ausgehend von einem Abbild der gesellschaftlich-politischen Zwänge und Erwartungen, die traditionell auf dem Körper und dem Sexualleben der Frau lasten. Bereits Simone de Beauvoir forderte im Kapitel zur Mutterschaft in *Le deuxième sexe* von 1949 vehement die freie Wahl der Mutterschaft und setzte sich für ein «frei gewolltes» Verhältnis zwischen Eltern und Kind ein; dieses sollte an die Stelle der Vorstellung von Mutterschaft als «Erfüllung» der Frau nach biologischen Gesetzmässigkeiten treten, welche de Beauvoir als gesellschaftlichen Zwang und Propaganda entlarvte.¹⁹

Die Kleider, die Lassnig entworfen hat, können als Bilder verstanden werden, welche die gesellschaftlichen Rollen und Zwänge, die sie darstellen, hinterfragen, gerade indem sie von der Künstlerin selbst oder von anderen Personen getragen und damit verkörpert, verlebendigt werden. Zusätzlich korrespondiert die Semantik der auf den Kleidern dargestellten Motive – die biologische Reproduktion, das heisst «Leben geben» – mit der «Belebung» beim Tragen der Kleider.

Die performative Dimension von Kleidung oder Kostümen stellt Kaja Silverman auch in Verbindung zur Pose. Mittels der Pose könne selbst ein alltägliches Kleidungsstück zum Kostüm und somit «performt» werden: Die Pose beinhaltet auch die Kategorie *Kostüm*, denn sie wird vom Körper *getragen*. Dieser macht im Gegenzug andere getragene Kleidungsstücke zu Kostümen. Wenn er zur Pose gehört, ist selbst ein praktischer Wintermantel nicht länger ein Schutz gegen die Kälte, sondern wird ein Teil der ganzen Darstellung.²⁰ In diesem Sinne lässt sich Lassnigs Umgang mit Kleidung weiter fassen: Neben den dezidiert als solchen entworfenen Künstler-Kostümen bekommt auch die von ihr als Künstlerin getragene Kleidung durch die Zurschaustellung eine neue Qualität und kann als Pose, als Statement gelesen und verstanden werden.

Das befreiende politische Potenzial von Kleidung und *Verkleidung* setzt Lassnig denn auch im Alltag ein, etwa mit ihren Unisex-Outfits oder Cross-Dressing-Accessoires wie Trenchcoats, Männerhemden, Krawatten. Damit folgt sie einer «schrittweisen Relativierung und Auflösung der

18 Gerda Buxbaum und Erika Patka (Hrsg.), *Kunst zum Anziehen* (Wien: Hochschule für angewandte Kunst, 1989).

19 Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe. L'expérience vécue*, Bd. II (Paris: Éditions Gallimard, 1949), 376.

20 Kaja Silverman, «Dem Blickregime begegnen», in *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, hrsg. von Christian Kravagna (Berlin: Edition ID-Archiv, 1997), 41–64, 48.

Funktionen von Kleidung als Analysekategorie geschlechtlicher Identität», die, wie Cora von Pape genau untersucht hat, in den 1960er-Jahren einsetzte und von zahlreichen Künstlerinnen und Künstlern explizit aufgegriffen wurde.²¹ Wenngleich Lassnig selbst nicht sehr tief in den feministischen Diskurs einsteigt, schätzt sie doch die Auseinandersetzungen in der Praxis anderer Künstlerinnen. Eine prägende Erfahrung für sie ist die Performance der Künstlerin Lil Picard, die Lassnig in Berlin erlebt und in der Kolumne der *Kleinen Zeitung* beschreibt. Mit der Kolumne nimmt Lassnig während ihrer Berliner Zeit ihre sporadische Tätigkeit als Ausland-Kulturberichterstatte für die österreichische Presse wieder auf. Bereits während ihrer Zeit in Frankreich hatte sie eine Kolumne mit dem Titel «Pariser Kunstbriefe». In dem Artikel über Lil Picards Auftritt kommt Lassnigs Bewunderung für deren Spiel mit der Kostümierung und Maskerade zum Ausdruck, die für die Performance-Künstlerin feministisches Statement, Zurschaustellung des gealterten Körpers sowie explizite Anti-Kriegs-Bekundung sind:

Aber da war Lil Picard, die grosse Kritikerin aus New York, die 79 Jahre alt, und die Berlin einen Monat lang in Atem hielt. Ein Festival jagt das andere in Berlin, da gab's das Zirkus- und Clownfestival vorher, und als Lil Picard ihre Bettperformance zeigte, sah man, dass sie selbst ein höchst spektakulärer Clown ist: Im Krankenstuhl und dick ver mummt in Hunderten von Kleidern, das Gesicht zu einer wunderschönen Maske geschminkt, spricht sie «Politische Botschaften» wie: «Gebt doch zu, Ihr habt Euch selbst als Kinder gern verkleidet, packt die Pistole weg, benützt die Seidenfetzen anstelle der Messer!» - Sie wiegt sich in Musik und macht Striptease, und spricht über die «grauen Panther» von New York, die zum Unterschied der schwarzen Panther aus nur alten Leuten bestehen, die sich organisieren und sich ihrer Haut wehren. Warum sie im Bett liegt, in der Geborgenheit vor der Gefährlichkeit der Welt, «Unser tägliches Bett gib' uns heute». Und zieht sich ganz aus, fast ganz, schminkt sich ab und es ist zu seh'n, dass sie auch abgeschminkt noch eine grosse Schönheit ist. In ihrer Ausstellung portraitiert sie primitiv wie

21

Vgl. insbesondere Kapitel 6 «Kleidung als Ausdruck persönlicher sozialer und kollektiver Identität» und Kapitel 7 «Gewand Geschlechterrolle und Geschlechtsidentität» in Pape, *Kunstkleider. Die Präsenz des Körpers in textilen Kunst-Objekten des 20. Jahrhunderts*, 2015.

ein Kind ihre Freunde aus New York und Berlin (Kiki Kogelnik ist darunter) auf Papierservietten, oder sie zerlegt Fotos zu kleinen Punkten, legt ihre Vergangenheit in Fotofächer - Collagen zusammen und zeigt who is who in N. Y. in einem Riesenfotobuch. Und sie macht auch vor dem tragischen persönlichen Thema, dem künstlichen Hinausziehen des Sterbens ihres Mannes durch die Ärzte nicht halt.

Lil Picard ist eine Berliner Berühmtheit bereits 1920 gewesen, als sie als Kabarettistin am Kurfürstendamm auftrat und die Dadaleute kannte, bevor sie 1937 emigrieren musste.

Sie wollte sich gerne von mir porträtieren lassen, aber dazu werden wir wohl erst in New York kommen: in Berlin ist zuviel los!²²

Die Dokumentation des Auftritts von Lil Picard im Neuen Berliner Kunstverein zeigt, wie präzise Maria Lassnig die Performance beschreibt, in der sich die Künstlerin in Begleitung einer jungen Frau Schicht um Schicht auszieht, während sie Anti-Kriegs-Statements deklamiert und Sätze, die sich auf den Rückzug ins Bett als «sicheren Ort» beziehen – sicherlich auch in Anklang an John Lennons und Yoko Onos *Bed-Ins for Peace* ein Jahrzehnt zuvor – und zugleich auf die eigene körperliche Zurschaustellung («Haben Sie schon gemerkt, dass dies ein Striptease ist?»), bis sie schliesslich nach zwei vehementen Ausrufen «abschminken, abschminken» genau dies tut und gemeinsam mit der Mitperformerin die Kleiderschichten in die Luft wirft (Abb. 72 / S. 256).²³ Maria Lassnig kannte Lil Picard wohl bereits aus New York, wo diese Teil der Avantgardeszene war, in Warhols Factory verkehrte und auch mehrmals von Silvianna Goldsmith, Mitglied der Women/Artist/Filmmakers und Freundin Lassnigs, in Filmen porträtiert wurde.²⁴ Lassnig und Picard waren 1978 beide mit dem DAAD-Programm in Berlin.

Obwohl Lassnig das Projekt, ein Porträt von Lil Picard zu malen, auf später aufschob, entstanden noch in Berlin zwei Porträtskizzen, allerdings ohne dass Picard dafür Modell gesessen hätte: Es sind zwei Zeichnungen aus der Serie der *Erinnerungsbilder*, also Zeichnungen aus der Erinnerung, wie sie Lassnig während ihres DAAD-Aufenthalts in Berlin besonders beschäftigten. Ein Bild zeigt die Geburtstagsgesellschaft zu Lil Picards

22 Maria Lassnig, «Hochzeit wird gefeiert, sonst wird die Suppe kalt! Maria Lassnig berichtet aus Berlin», *Kleine Zeitung*, 8.11.1978, 6, Medienspiegel, Archiv Maria Lassnig Stiftung.

23 Lil Picard Papers, University of Iowa Libraries, <https://stanleymuseum.uiowa.edu/lilpicard/collections/objects/bed-tease/bed-tease-film/#325> [Zugriff: 26.3.2020].

24 Silvianna Goldsmith, *Art is a Party: Lil Picard*, 1975, 16 mm, Farbe, Ton, 13:50 Min., The Filmmaker's Coop; Silvianna Goldsmith, *Lil Picard*, 1981, 16 mm, Farbe, Ton, 27:75 Min., The Filmmaker's Coop.

79. Geburtstag um einen grossen Tisch versammelt. Picard an der linken Ecke, Lassnig mittig, neben einer Frau mit einem Marilyn-Pullover. Auch andere Gäste können aus Lassnigs Gemälden der Berliner Zeit wiedererkannt werden, etwa das Paar Ulrike Ottinger und Tabea Blumenschein, deren Doppelporträt Lassnig in dieser Zeit anfertigte (Abb. 73 / S. 257) (mehr zu diesem Porträt siehe unten).²⁵ Die andere Zeichnung ist mit Filzstift ausgeführt und isoliert das Profil von Lil Picard mit der charakteristischen Sonnenbrille und dem schwarzen Pagenschnitt. Wenn auch mit sicherem Strich ausgeführt, zeigen die zwei Skizzen doch eine zeichnerisch-suchende Erinnerungsrekonstruktion (Abb. 74 / S. 257).

Die Maskerade ist ein weiteres Mittel, Körper und Körperbilder zu gestalten. Momente der *Verkleidung* und *Entkleidung*, der Maskerade im festlichen oder filmischen Kontext tauchen auch bei Maria Lassnig auf: von den punktuell eingesetzten, extrovertierten Accessoires über das Maskeradespiel in ihrem Film *Maria Lassnig Kantate* (1992) oder bei ihrer Mitwirkung in dem Film *Andy's Cake* von Otto Muehl (1991), in dem sie mit Ledermini und Netzstrümpfen die radikal-feministische Schriftstellerin Valerie Solanas verkörpert,²⁶ bis hin zu den jährlich stattfindenden Kostümfesten mit ihrer Malereiklasse an der Hochschule für angewandte Kunst.²⁷ Es sind jeweils Momente, in denen sich die Künstlerin bewusst inszeniert oder inszenieren lässt und die von einem selbstreflexiven und humorvollen Umgang mit dem eigenen Künstlerinnenbild zeugen. Für ein Fest mit ihrer Malereiklasse etwa verkleidet sie sich als Freiheitsstatue – bereits im Animationsfilm *Selfportrait* (1971) eine wichtige Identifikationsfigur für Lassnig –, was in einigen Fotos dokumentiert ist (Abb. 75 / S. 258).²⁸ In einem orientalisierend bestickten Kleid, mit ihren unverkennbaren weissen Turnschuhen und einer Lady-Liberty-Maske vorm Gesicht hält Lassnig statt Fackel einen Staubwedel in der Hand, während ihre Studenten als «huddled masses»²⁹ zu ihren Füßen knien. Die uramerikanische Symbolfigur wird zur kulturell hybriden, feministischen Figur umgedeutet, die zugleich das Professorin-Studierenden-Verhältnis («yearning to breathe free») ironisiert.

Die theatralische Darbietung von Kleidung, bei der die extrovertierte Seite der Künstlerin zum Vorschein kommt, kann durchaus als Kritik an der Fixierung auf Äusseres und dessen Normierung verstanden werden.

25 Ulrike Ottinger, «Kommt vorbei im Käuzchensteig», *Lenbachhaus Blog*, 6.6.2019, <https://www.lenbachhaus.de/blog/kommt-vorbei-im-kaeuzchensteig> [Zugriff: 30.3.2020].

26 Natalie Lettner, *Maria Lassnig. Die Biografie* (Wien: Brandstätter, 2017), 290.

27 Dieter Ronte und Maria Lassnig, «Gespräch zwischen Maria Lassnig und Dieter Ronte», in *Mit eigenen Augen. Künstlerinnen aus der Meisterklasse Maria Lassnig*, hrsg. von Gerald Bast (Wien: Springer, 2008), sowie von den ehemaligen Studierenden in unterschiedlichen Gesprächen berichtet.

28 Archiv Ruth Labak, Wien.

29 Emma Lazarus, «New Colossus», in *National Park Service. Statue of Liberty*, 1883, <https://www.nps.gov/stli/learn/historyculture/emma-lazarus.htm> [Zugriff: 24.3.2020].

Lassnig relativiert in verschiedenen Aussagen die Bedeutung von Kleidung, Mode, Frisur, bezeichnet sie als nebensächlich (durchaus im Widerspruch zu einigen ihrer Accessoires und Garderoben). Im Umgang der Menschen miteinander kritisiert sie die Tendenz, nur auf das Äussere zu schauen: «die Menschen sind blind füreinander, sie sehen sich nicht mehr an, erkennen sich nur nach Frisur u. Kleidung [...]»³⁰ Und in einer Notizbucheintragung reflektiert sie ihren Pragmatismus gegenüber materiellen Lebensumständen, der sich auch in ihrer extremen Sparsamkeit und dem bescheidenen Lebensstandard widerspiegelt:

Ich bin u. war lieber in allen äusseren Lebens-
 äusserungen wie Haus, Wohnung, Kleidung der
 Umgebung irgendwie mehr angepasst (wiewohl es mir
 oft schwer gelingt) - als in meiner inneren
 Denkungsart, der Kunstäusserung. (*weil ich nicht
 auffallen wollte um meine Ruhe zu haben*).³¹

Lassnig will nicht auffallen und die ganze kritische, subversive Energie in ihre künstlerische Produktion fließen lassen – wenngleich dies nicht immer gelingen mag, wie sie selbst eingesteht. Gerade im höheren Alter fällt ihr betonter *casual look* auf, immer mit Turnschuhen, oft im Männerhemd und manchmal mit Krawatte, Herrenanzug, knallig gemusterten Pullovern und bewusst eingesetzten Stücken wie ihrem Leopardenmantel oder überdimensionierten Sonnenbrillen: ein ausgesprochen altersloses, genderfluides, spielerisches Auftreten, vielleicht auch ein Ausdruck des Zwiespalts einer Malerin, die unauffällig sein und sich auf ihre Arbeit konzentrieren möchte und zugleich weiss, dass Unauffälligkeit in ihrem Metier auch Bedeutungslosigkeit heisst, und die deshalb nicht nur in ihrer Kunst, sondern auch im Auftreten eigenständig und erkennbar sein möchte. Mag sie auch ihrer äusseren Erscheinung zunächst wenig Wichtigkeit beimessen, so ist doch festzustellen, dass diese mit ihrer künstlerischen Praxis verbunden ist: Sogar ihre Frisuren entwirft Lassnig selbst und lässt sie nach diesen Skizzen dann von ihrem Friseur Erich Joham ausführen, einem Wiener Original, Künstlerfreund, Aktionist und Sammler, der sich um viele Künstlerhaare kümmerte.³²

30 Lassnig, «Text (Warum Menschen zeichnen)», 1980er-Jahre, Konvolut A133, Archiv Maria Lassnig Stiftung.

31 Lassnig, «Notizbuch», 1980–1986, A26, Archiv Maria Lassnig Stiftung.

32 Erich Joham erhielt 2013 sogar das silberne Verdienstzeichen der Stadt Wien, und der Roman *Mozarts Friseur* von Christopher Wurmdobler ist von seinem Salon und seiner Person inspiriert. Presseservice der Stadt Wien, «Eine Ehrung mit Show-Charakter: Szenefigaro Erich Joham erhielt Auszeichnung der Stadt Wien», *Presse-Service. Rathauskorrespondenz*, 4.9.2013, <https://www.wien.gv.at/presse/2013/09/04/eine-ehrung-mit-show-charakter-szenefigaro-erich-joham-erhielt-auszeichnung-der-stadt-wien> [Zugriff: 24.3.2020]; Christopher Wurmdobler, «Schneiden kann ich auch», *Falter* 11/02, 13.3.2002, https://web.archive.org/web/20120413211416/http://www.falter.at/print/F2002_11_3.php [Zugriff: 30.3.2020].

Mai 2005 worüber ich mir keine Gedanken mache:
 Die Bekleidung ist wirklich «casual», die Frisur,
 einmal in 5 Jahren mit Bleistift entworfen
 hält durch. Was noch nie sosehr da war: mein Zweifel
 am nächsten Tag nach dem Malen, überhaupt an
 meiner Qualität.
 Meine «Berühmtheit» eine provinzielle, lächerliche,
 so eine macht todtraurig. Meine Tätigkeit im Haus-
 halt unnötig aber tüchtig u. deshalb dumm.³³

Die noch erhaltenen Frisurenskizzen, zunächst im Besitz von Erich Joham, zeigen Variationen eines Pagenschnitts (Abb. 76/S. 259). Als Selbstporträtserie stehen sie in einer Kontinuität mit ihrer Beschäftigung mit dem eigenen Abbild. Während in Lassnigs Malerei die Selbstbildnisse oft ohne Hinterkopf und Haare bleiben, unterzieht sie ihr Gesicht und die Haare in den Zeichnungen und Animationsfilmen, etwa *Selfportrait* (1971), den unterschiedlichsten Metamorphosen.

Im obigen Zitat springt Lassnig von Wohnung und Kleidung zu Kunst-äusserungen, von der Sorge um die künstlerische Qualität und Berühmtheit zu Haushaltssorgen: Es besteht ein fließender Übergang zwischen diesen unterschiedlichen Themen, bei denen es aber immer um die äussere Anerkennung geht. In diesen Passagen bieten die alltagsweltlichen Aspekte die Basis, um in die tieferen, scheinbar «wichtigeren» Themen ihrer künstlerischen Tätigkeit einzusteigen – und sie lassen umgekehrt das enge Abhängigkeitsverhältnis zwischen Lebensumständen und Kunstproduktion sichtbar werden.

Gegenstück zu diesem in seiner Performanz befreienden, ebenso spielerischen wie lebendigen und verlebendigenden Umgang mit Kleidung und Entkleidung ist die Semantik der Kleidung als ein kodiertes Äusseres, das den Körper in gewisse Formen zwingt, ihn einschnürt, einengt und auch verhüllt. Gerade die in der Modeindustrie vorherrschenden Ideale sind meist von einer Starrheit und Enge des zugrunde liegenden Frauenbilds geprägt.

Isabelle Graw fasst in einem Text zu «Mode und Lebendigkeit» den Widerspruch zwischen Verlebendigung und Erstarrung treffend zusammen. Die Verlebendigung der Kleidung durch Körper (meist Frauenkörper) ist ein etablierter Topos, den bereits Baudelaire beschreibt. Er fordert, dass die Mode nicht etwa leblos sei wie die schlaffen Kleider in einem Schrank («Mais les modes ne doivent pas être, si l'on veut bien les goûter, considérées comme choses mortes; autant vaudrait admirer les défroques suspendues, lâches et inertes comme la peau de saint Barthélemy»), sondern belebt von den (schönen) Frauen, die sie tragen («vivifiées par les belles femmes qui

les portèrent»³⁴ Die mit dem wirklichen (authentischen) Körper einhergehende Verlebendigung stehe jedoch in einem Kontrast zur Künstlichkeit, welche die Modeindustrie mit ihren Schönheitsnormen und Inszenierungen des Körpers schaffe, wie Graw argumentiert. Erneut zitiert sie hierfür Baudelaires Lobrede auf das Schminken, in welcher der Autor die Schminke als Mittel zur Erzeugung von Lebendigkeit zelebriert. Doch wie Graw beobachtet, haben diese künstlerischen Mittel einen erstarrenden Effekt: «Wer lebendig wirken will, muss zum Bild werden – wie gemalt.»³⁵

Lassnig befragt und untergräbt solche gesellschaftlichen Vorstellungen, wie gezeigt, mit Humor, performativen Momenten und einem fluiden Rollenverständnis. Bereits 1970 notiert sie in ihrem Filmheft im Zusammenhang mit ihrem Film *Adam & Eva* neben eine ganze Palette von weiblichen Silhouetten diversester Proportionen, bei denen abwechslungsweise Hüfte, Kopf oder Brüste an- und abschwollen, die Bemerkung: «Beauty is only a[n] agreement, conformity» (Abb. 77 / S. 260).³⁶

1984 entsteht eine weitere Gruppe von Kleiderentwürfen, die in Zeichnungen und Fotografien erhalten sind und sich mit ihren Motiven einer mumifizierend und erstickend auf den Körper einwirkenden Gewalt zumindest teilweise aus dem Gemälderepertoire der Künstlerin speisen. Die Einladung zu diesem Projekt kam 1984 von dem *Stern*-Fotografen Tom Jacobi, der, wie er selbst berichtet, «Künstler auf der ganzen Welt gebeten hatte, «Mode» zu entwerfen (was auch immer sie darunter verstanden), um diese dann vor ihrer Kunst zu fotografieren».³⁷ Die im Archiv des Fotografen noch vorhandenen Dias zeigen, dass bei der Fotosession verschiedenste Inszenierungen und Posen ausprobiert wurden. Die Bilder erschienen im Juni 1984 zusammen mit einem im *Stern*-Stil reisserisch geschriebenen Artikel, in dem unter anderem Suzan Pitt, Roy Lichtenstein, Kiki Smith und Keith Haring erwähnt werden. Zwar wurde Maria Lassnigs Beitrag in letzter Minute vom *Stern*-Artdirector Rolf Gillhausen weggekürzt,³⁸ doch wurden die für die Bildreportage entstandenen Fotos zwei Jahre danach in einer Ausgabe des Kunstmagazins *art*³⁹ veröffentlicht (Abb. 78 / S. 261) (Abb. 79 / S. 262), die sich mit einem ähnlichen Thema befasste, und zudem 1986 für das Cover eines Theatermagazins verwendet⁴⁰.

34 Charles Baudelaire, «Éloge du maquillage», in *Le Peintre de la vie moderne. Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, Bd. III (Paris: Calmann Lévy, 1885), 102.

35 Isabelle Graw, «Mode und Lebendigkeit. Ein Kommentar zur modellfreien «Brigitte»», *Texte zur Kunst* 78 (Juni 2010): 67–77, 68.

36 Lassnig, «Notizbuch», 1974–1978, A66, Archiv Maria Lassnig Stiftung, Filmtexte.

37 Auskunft von Tom Jacobi, E-Mail vom 26.1.2019.

38 Tom Jacobi, Annegret Grosskopf und Fatima Igramhan, «Wenn Künstler ihren Bildern Beine machen», *Stern*, Nr. 26, 20.6.1984.

39 Marina Schneede, «Künstler machen Kleider. Experimente zwischen Malerei und Mode», *art. Das Kunstmagazin*, Nr. 10 (Oktober 1986): 20–21.

40 Uraufführung des Stücks *Schönes Wochenende*, im Programmheft *Ensemble Theater Treffpunkt Petersplatz Zeitung* 4, Nr. 686 (1986), Archiv Silvia Eiblmayr, Wien.

Von den Entwürfen, die Lassnig im Rahmen dieses Projekts anfertigte, haben sich verschiedene Studien erhalten: zum einen ein Blatt mit einer Zusammenstellung der unterschiedlichen Ideen und Entwürfe, die in den Grundsätzen der Gestaltung respektive dem Material stark variieren, zum anderen fünf Blätter mit Einzelstudien (Abb. 80/S.264) (Abb. 81/S.264) (Abb. 82/S.265) (Abb. 83/S.265). Lassnig konzipierte unter anderem ein *Strohkleid*, ein *Bandagenkleid* und ein *Graskleid* sowie – angelehnt an Gemälde aus den 1970er-Jahren – ein *Schlangenkleid* (nach *Woman Laokoon*, 1976) und ein *Maulkorbkleid* (nach dem *Selbstportrait mit Maulkorb*, 1973). Beide Gemälde und mit ihnen die Kleiderentwürfe sind konzeptionell stark von einer Semantik der Einschränkung des weiblichen Körpers beziehungsweise dessen Ausdrucks- und Bewegungsfreiheit geprägt.

Im *Selbstportrait mit Maulkorb* steht eine Leinwand auf einer Staffelei (Abb. 84/S.266). Das Bild im Bild ist ein Selbstporträt der Künstlerin in eigenartiger Montur aus aufgezwängtem Instrumentarium und entleertem Körper. Der Kiefer wird von zwei Glasplatten zusammengedrückt. An der herausquellenden Wange rechts ist erkennbar, wie eng dieser transparente Maulkorb um das Gesicht geschnürt ist. Der durch den Druck klein zusammengedrückte Mund schaut gerade noch oberhalb des Maulkorbs heraus, die Augen sind geschlossen – jeglicher Kontakt nach aussen ist unterbunden. Der Kopf sitzt auf einer rüstungshaften Hülle mit deutlichem Hohlraum zwischen Brustkorb und Rücken. Dieser steife Körper-Panzer ist seitlich verbunden durch zwei nietenbesetzte Stege, während die Arme puppenhaft von den Schultern abstehen. Der rechte Arm ist zerstückelt in einen Schulter- und Armschoner.

Ein Doppelporträt mit Silvianna Goldsmith zeigt die Künstlerin mit ähnlichem Gesichtsausdruck und Platten über den Wangen; auch hier ist der Rumpf deutlich als eine blosser Hülle zu erkennen, die jedoch wie eine zweite Haut eng am Körper anliegt: Der Oberkörper endet mit einem Halsausschnitt, als hätte ihn die Künstlerin gleich einem Neoprenanzug übergezogen, oder wie ein Kleid. Im bunt gemusterten Kleid ihrer Freundin wiederholt sich der runde Ausschnitt, der sich nun allerdings regelmässig gesäumt um den Hals legt. Die Freundin, angekleidet und intakt, blickt offen aus dem Bild, während die nackte Körperhülle mit einer verletzten Persona korreliert. Lassnigs Oberkörper schält sich wiederum aus einem um ihre Hüfte drapierten hellen Stoff. Die berührende Hand der Freundin, die auf der Schulter Lassnigs liegt, bleibt auf dieser Haut-Hülle liegen (Abb. 85/S.266).

Das in beiden Bildern präsente Bild-im-Bild-Motiv scheint mit der menschlichen Körperhülle zu korrelieren, und diverse formale Bezüge springen jeweils zwischen den beiden Darstellungsebenen hin und her. Die schlecht zurückgefalteten Leinwandränder an den oberen Ecken im Maulkorb-Selbstporträt deuten die textile Grundlage des Gemäldes an, die Nieten der Stege und die Brustwarzen korrespondieren mit der Schraube an der Staffelei. Ebenso wiederholt sich die leichte Dreiviertelansicht auf den Körper der Künstlerin auf dem Doppelselbstporträt im Blick auf die Kante der Leinwand aus derselben Perspektive. In beiden Fällen ist es ein form-

loses, hautartiges Textil, das sich um einen anderen Körper / Keilrahmen legt, zugleich Körper und Hülle eines zweiten Körpers, an der Oberfläche täuschend bemalt, doch ohne Kern oder Innenleben.

Das naturalistische Inkarnat und die Modellierung des Körpers kontrastieren allerdings mit der Darstellung als scheinbar leblose Körper-Hülle, denn die Rötungen der Haut und ihre plastische Darstellung deuten auf eine lebendige, durchblutete Haut-Hüllen-Rüstung hin. Demnach wäre der Körper in Schichten angelegt, der nackte Körper bereits eine Rüstung, dem die Haut als Kleid dient. Diese leeren Hüllen, die sich um den Körper stülpen oder, umgekehrt, als Negativformen davon abgezogen werden, sind räumlich ambivalent und auch in der Wirkung auf den Körper zwiespältig, den sie schützen, umhüllen oder aber einzwängen, fragmentieren und bedrohen.

Noch deutlicher wirkt eine äussere zerstörerische Kraft auf den Körper in *Woman Laokoon*. Auch hier erkennt man die angesetzte Schulterpartie und die zerstückelten Arme. Die grünblaue Schlange beisst sich durch die Gliedmassen, unterbricht die Kohärenz des Körpers und verbindet, einem Strick gleich, die Körperfragmente wieder, sodass sie nicht ganz auseinanderfallen (Abb. 86 / S. 267). Der heftige Kampf und grosse Körpereinsatz der Frau sind an der Muskelanspannung, dem verkrampften Griff der Hände und dem Gesichtsausdruck zu erkennen.

Für das vom *Stern* initiierte Künstler-Kleider-Projekt greift Lassnig also auf ein Bildrepertoire zurück, in dem der Körper bereits äusseren Zwängen und Gefahren ausgesetzt ist und fragmentiert oder aus seinen Hüllen geschält wird. Die karikaturhaft anmutenden Skizzen und humorvollen Entwürfe übersetzen die formale Strenge des Bildaufbaus in ein anderes Medium und mildern dabei zum Teil die Spannung der Gemälde ab. Die Schlange im *Woman-Laokoon-Kleid* verknotet sich um die Beine, schlängelt sich um Kopf und Hals, um direkt das Gesicht der Trägerin zu bedrohen – doch ist diese «ausgestopfte Stoffschlange» schlaff und keine wirkliche Gefahr mehr (Abb. 83 / S. 265).

Die beiden Maulkorb-Gemälde, in denen der Körper zur Rüstung oder zur künstlichen zweiten Haut wird, geben zu zwei Kleiderentwürfen Anlass. Zum einen taucht die verdoppelte Körperhülle im *Hautkleid der Amazone* auf. Die nackte Haut wird hier zur Rüstung einer Kriegerin, «soll aussehen wie fast ein Papiermascheekleid», notiert Lassnig auf dem Blatt mit dem Entwurf des Hautkleids. Zum anderen wird die panzerartige Überformung des Körpers in dem für das *Stern*-Fotoshooting aus einem steifen, gelben Stoff gearbeiteten *Scharnierkleid od. Maulkorbbkleid* aufgegriffen. Hier ist der Maulkorb undurchsichtig und deckt das halbe Gesicht wie ein Mundschutz ab. Das Oberteil, «durch steife Streifen verbunden. Aus steifem Leinen, Farbe gelb, metall od. Fleischfarben», wie die Instruktionen auf dem Blatt lauten, scheint direkt aus dem Gemälde übernommen. Als «Scharnier» ist der Mundschutz zu verstehen, der gemäss den Notizen und Pfeilen zurückgeschoben werden kann.

Die inszenierten Fotografien von Tom Jacobi mit dem ausgeführten Kleid zeigen ein kahlgeschorenes Model mit theatralischen Gesten vor dem *Selbstportrait mit Maulkorb*. Der Maulkorb wird hier eher zu einer Fetisch-Maske oder einer in der Psychiatrie verwendeten Knebelmaske. Das Potenzial an autonomer Handlungsfähigkeit, das der Trägerin im Entwurf durch das Zurückschieben des Maulkorbs zugeordnet ist, lässt das Foto unerwähnt.

Auf der Doppelseite des Kunstmagazins *art* sind im Hintergrund rechts zwei weitere Models zu sehen, die zwei Varianten des *Bandagenkleids* tragen, der zweite in tragbarer Form ausgeführte Entwurf Lassnigs. Auch wenn sich dieser Entwurf nicht auf ein konkretes Gemälde als Vorbild beziehen lässt, ist das Motiv des Einschnürens, Einwickelns, Einbalsamierens, Mumifizierens, Erstickens doch in vielerlei Hinsicht bereits in anderen Werken bei Lassnig präsent. So in dem kurzen Film *Autumn Thoughts* um 1975 (Abb. 87/S. 268), in dem eine in ein weisses Bettlaken gehüllte Figur durch einen Wald taumelt. Wie man bald sieht, ist es die Künstlerin selbst. Durch schnelle Schnitte wird die strauchelnde Figur kontrastiert mit einem jungen, ebenfalls weiss gekleideten Balletttänzer, der in grossen Pirouetten über grüne Wiesen und durch den Wald springt, während die verummte Figur stürzt und sich mühsam wieder aufrichtet. In den Filmtagebüchern beschreibt Lassnig unter *Dance forest* diesen Kernmoment des Strauchelns: «niederfallen knapp vor der Kamera, in Leintuch gewickelt springen und niederfallen».⁴¹ Die Drehungen des Tänzers werden filmisch durch *fast-forward* beschleunigt, sodass seine weisse Silhouette verschwimmt und mit derjenigen der verummten Frau verschmilzt. In der letzten Aufnahme schreitet Lassnig dann mit dem weissen Umhang durch einen Kreuzgang.

Wenn auch die Gegenüberstellung von vitalem Lebensalter und beschwerlichem Lebensabend sowie der Jahreszeiten-Titel etwas klischeehaft wirken mögen, überzeugt der Einsatz der Kleidung umso mehr: Der lästige, unpraktische und unförmige Umhang, in dem sich die Künstlerin verheddert, wird zum Attribut der älteren Frau, der von ihr zu tragenden Last, aber auch ihrer Unsichtbarkeit.⁴² Ihm steht das smarte, praktische Outfit des Tänzers mit eng geschnittener Jeans und T-Shirt gegenüber, die ihm alle Bewegungsfreiheit lassen und seinen Körper zur Schau stellen. An die weitaus praktischere männliche Garderobe und die saisonale Metaphorik des Lebens anknüpfend, vergleicht Lassnig viel später (Sommer 1998) in einem kurzen Gedicht das Leben mit einem Sommerkleid, für das es nie die passende Gelegenheit gebe, und kommt zu dem Fazit, um für alle Situationen gewappnet zu sein, solle man lieber Hosenanzug tragen – was dem privaten Look Lassnigs entspricht und auf ihre künstlerische Taktik verweist, sich durch Mimikry und Aneignung in einem männlichen System zu behaupten.

41 Lassnig, «Notizbuch», vmtl. 1970, A61, Archiv Maria Lassnig Stiftung.

42 Vgl. zur Unsichtbarkeit von Frauen mittleren Alters die Ausführungen von Hito Steyerl in: *How Not to be Seen: A Fucking Didactic Educational*, MOV File, 2013, Video, Farbe, Ton, 14 Min.

Das Leben ist ein Sommerkleid
 doch Sommer ist ne Seltenheit
 und es fehlt passende Gelegenheit.
 Man kann es nicht tragen in dem Wald
 und auf der Alm da ist's zu kalt.
 Gesellschaftlich ist's so ne Zeit
 man trägt jetzt Hosenanzug
 nicht ein Kleid.⁴³

Etwa zur selben Zeit wie der Film entdeckt die Künstlerin in New York in den 1970er-Jahren den Einsatz von Frischhaltefolie auch für die Kunst, sie legt sie auf ihren Bildern als mumifizierende, erhaltende, aber auch erstickende Folie über Früchte und Gesicht, so im *Selbstportrait mit Regenschirm* 1971.

Wie stark Lassnigs Arbeit Anstoss gab für eine eigenständige Weiterführung, zeigt die Arbeit ihrer Schülerinnen. Barbara Graf beispielsweise hat sich als Bildhauerin ganz bewusst für Maria Lassnigs Malereiklasse entschieden und kam aus der Schweiz nach Wien, um 1985 bis 1990 bei ihr zu studieren. Für ihr Diplom entschied sich die Künstlerin für eine Fotoarbeit, die skulptural-performative Aspekte einbezieht: Die Bilder zeigen Überlagerungen von ihrem Körper und einem genähten zweiten Kleid-Körper. Frappant ist an diesen anatomischen Hüllen, dass sie mit den knochenartigen Strukturen eine Form der Umstülpung oder Umkehrung inszenieren, sozusagen das Innere als Armierung nach aussen stülpen. Dieses Vorgehen, sich mit flexiblen und tragbaren Körperextensionen zu umhüllen, ja zu armieren, führte sie in ihren *Anatomischen Gewändern* weiter, die zwischen Skulptur und Kleidung angesiedelt sind. Es sollte wegweisend für ihre weitere künstlerische Praxis werden, in der sie Körperhüllen entwickelt, die zusammengeklappt, zerlegt, in Taschen transportiert oder als «zweite Haut» getragen und für die Fotografie performativ aktiviert werden können (Abb. 88 / S. 269). Diese Gewänder fordern den Körper jedoch nicht zwingend als Träger (wie etwa die Mode), sondern funktionieren auch als eigenständige Objekte, «sie beanspruchen auch ohne den Körper Aufmerksamkeit und Zuwendung: die Hülle / das Gewand / das Kleid sind autonom geworden».⁴⁴ Barbara Graf entwickelte somit eine eigenständige Art der skulpturalen Körperkonstruktion, die sowohl anschlussfähig ist an das Werk ihrer Professorin (und sich zugleich davon abgrenzt) als auch offensichtlich auf die mit Textil und Körperextensionen agierenden Künstlerinnen vor ihr referiert, wie etwa Rebecca Horn oder Orlan.

Mara Mattuschka, ebenfalls Schülerin von Lassnig (1982–1990), wurde insbesondere als Experimentalfilmemacherin erfolgreich. In ihren

43

Lassnig, «Notizbuch», 1997–2003, A39, Archiv Maria Lassnig Stiftung, 2003.

44

Bettina Köhler, «Untragbar. Mode als Skulptur? Barbara Graf. Zum Beispiel. *Die anatomischen Gewänder*», *Frauen Kunst Wissenschaft* 40 (2000): 61–65, 61.

Kurzfilmen der 1980er-Jahre kombiniert sie theatralische Momente, groteske Verkleidung, Nahaufnahmen des Körpers, Stop-Motion und Collagen. Im Film *NabelFabel* von 1984 ist die Künstlerin gefangen unter etlichen Strumpfschichten und befreit sich langsam aus den Nylonmaschen, bis ihr Gesicht und damit ihre Identität an die Oberfläche tritt. Der Soundtrack aus Herzklopfen, elektronischen Akkorden und Echo unterstreicht das existenzielle Ringen.

Maria Lassnig hat ihre Schülerinnen und Künstlerinnen durchaus gefördert, jedoch keine als ihre mögliche Nachfolgerin aufgebaut. Obgleich Maria Lassnig ein ambivalentes und zugleich auf Emanzipation bedachtes Verhältnis zum damaligen patriarchal geprägten Kunstbetrieb und ihren männlichen Kollegen hatte, war ihr Selbstverständnis als Frau und Künstlerin nicht weniger zerrissen und geprägt von einem Modus des steten Wechsels von Nähe, Abhängigkeit und Distanzierung. In dem humorvollen Aphorismus: «Eine Mutter hatt ich seit zweitausend Jahren. Einen Vater nur 2 Minuten»,⁴⁵ verbindet sie ihre autobiografische Situation als uneheliches Kind mit einem radikalfeministisch anmutenden Gesellschaftsentwurf à la Monique Wittig, in dem der Vater nur noch zur Prokreation benötigt wird.

Lassnigs Zeichnung *Zusammengenähte Hände* von 1973 (Abb. 89 / S. 270) führt motivisch mitten in den häuslichen, familiären Raum, zur Näharbeit und zu weiblich konnotierten Tätigkeiten, zurück also in den engen Raum der Mutter-Tochter-Beziehung, aus dem sie mit allen künstlerischen und sozialen Mitteln ausgebrochen war. Mittig auf dem Blatt überlagern sich zwei rot nachgezeichnete Hände. Nach der Lebensgrösse und der bei der Armbanduhr unterbrochenen Linie zu urteilen, wurden die Umriss direkt um ihre linke Hand gezogen, versetzt übereinandergelegt und umrandet. Im Versuch, den Stoff durch die Nähmaschine zu führen, stören und verheddern sich die Hände. Statt durch den Stoff sticht die Nadel durch die Hände, mit groben Kreuzstichen entlang des Handrückens und des Daumens der oberen Hand geht der Faden durch die Haut. Und die Maschine rattert weiter, wie das Fadengewirr am Ringfinger zeigt. Der Stoff auf dem Tisch ist in schattierte Falten zusammengerafft. Grosse vertikale, strahlenförmige Stiche/Striche verbinden den Stoff mit den beiden Händen. Trotz der Darstellung körperlicher Verletzung durch Stiche – die rote Farbe der Zeichnung dient nur zur Umrandung und farblichen Hervorhebung der Hände und markiert nicht etwa Einstiche oder allfällige Blutspuren. Die Begegnung zwischen Nadel, Faden und Haut verläuft glimpflich. Der potenzielle Konflikt ist eher zwischen den beiden Händen anzusiedeln, denn es ist unklar, ob die obere Hand zärtlich streichelnd daliegt oder ob sie nicht eher versucht hat, die untere wegzuzerren, ihren Platz einzunehmen. Das Handgemenge führt jedenfalls nicht zu einem fruchtbaren Ergebnis, die Handarbeit ist verrutscht, gar ausradiert, während sich die Maschine selbstständig gemacht hat.

In der Anlage entspricht die Zeichnung dem von Lassnig oft durchdeklinierten Zeichnungsdispositiv: eine perspektivische Ebene (Tischkante oder Blattrand), hier links oben angedeutet, und zwei Hände am Werk. Die schattierten Stofffalten auf dem Tisch gleichen Lassnigs Körpergefühlszeichnungen, die jeweils auf solchen Zeichnungen in der Zeichnung aufbauen. Doch fehlt hier die für die Zeichnung wesentliche, die verantwortliche zeichnende Hand, während die das Blatt (bzw. hier den Stoff) stabilisierende Hand verdoppelt ist. Drei Notizen begleiten die Zeichnung: der Titel *Zusammengenähte Hände* mit Datierung und Initialen, eine kunsttheoretische Notiz zum Verhältnis zwischen Wahrnehmung und Darstellung: «Realismus ist für die Müden des Geistes und der Augen» und schliesslich, später am oberen Blattrand mit Kugelschreiber (wie auch die Korrekturen und Durchstreichungen) hinzugefügt, die Bemerkung: «Tochter auf der Mutter». Diese Beischrift ist so zur geschwungenen Linie des Nähmaschinenarms gesetzt, dass die Linie vom Text direkt zu den somit identifizierten Händen führt und auf die leidvolle, aus Verbindung und Abnabelung bestehende Mutter-Tochter-Beziehung verweist.

Die Philosophin, Semiotikerin und Psychoanalytikerin Julia Kristeva betrachtet aus einer psychoanalytischen Perspektive die poetische Sprache – also die Kunst – als Drang, zur mütterlichen Einheit zurückzukehren beziehungsweise dem Verlust dieser Einheit (mit dem Körper der Mutter) zu begegnen. Im mütterlichen Ursprung der Kunst sieht sie das Potenzial, patriarchale Strukturen zu untergraben. Judith Butler kritisiert, Kristeva bleibe mit diesem Konzept einer Subversion des «Gesetzes des Vaters» nach wie vor an der existierenden patriarchalen Hegemonie orientiert und wiederhole sie letztlich.⁴⁶ Bezogen auf Maria Lassnig lässt sich sagen, dass sie im Persönlichen wie Künstlerischen zweifelsohne eine ewige Sehnsucht nach ihrer Mutter empfindet, zugleich aber von dem Wunsch getrieben ist, der familiären, gesellschaftlichen Enge zu entkommen. «Deine Tochter, Dein Ebenbild, Deine dankbare Maria», so unterzeichnet sie einen Briefentwurf zum Muttertag, in dem sie ihrer Sehnsucht nach einer freundschaftlichen Beziehung zur Mutter freien Lauf lässt («wenn du mich als Freundin verstehst»), zugleich aber unterstreicht, dass diese ihre «Lebensführung» nicht verstünde – um dann wiederum beinahe beschwörend zu versprechen: «Was immer passiert, ich will dich zur berühmten Mutter machen.»⁴⁷ Der Drang ist spürbar, das eigene Können durch externe Anerkennung bestätigen zu lassen und diese gewissermassen als Trophäe des Erfolgs heim zu bringen – und damit die divergenten Lebensentscheidungen (keine Heirat und Familie, Karriere als Künstlerin) zu legitimieren.

Man kann nicht umhin, Lassnigs Aufspaltung alternativer Wahrnehmungsmöglichkeiten der Realität in der Zeichnung *Zusammengenähte*

46 Judith Butler, «The Body Politics of Julia Kristeva», *Hypatia* 3, Nr. 3 (Winter 1989): 104–118.

47 Lassnig, «Notizbuch», 1945–1946, A2, Archiv Maria Lassnig Stiftung, Einlageblatt, Brief an Mathilde Lassnig, Muttertag 1945 oder 1946.

Hände mit den divergierenden Blicken von Mutter und Tochter auf ihre Lebensführung in Verbindung zu bringen. Die Kombination von Bleistift und Rotstift, die Notiz zur Wahrnehmung alternativer Realitäten und das Setting des Arbeitstisches mit sich überlagernden Körpern drängen einen Vergleich mit der Zeichnung *Bleistift: Gesehene Realität / Rotstift: gefühlte Ausdehnung eines Teiles der Realität, in diesem Fall meines Körpers* von 1978 auf (Abb. 51/S. 187). Zwar ist diese fünf Jahre später in Berlin entstanden, doch finden sich strukturelle und motivische Ähnlichkeiten (Arbeitstisch bzw. Zeichenblock, die fixierende linke Hand, rote Überzeichnung und sogar der geraffte Stoff des Ärmels). In beiden Zeichnungen werden Wahrnehmungsweisen der Realität differenziert, eine «gesehene» und eine «gefühlte» Realität werden als graue und rote Linien übereinandergelegt, und das Plädoyer fällt zugunsten der Letzteren aus, wenn der Realismus abschätzig den «Müden des Geistes und der Augen» zugeordnet wird. Es steht die sichtbar gelebte, häusliche, objektgebundene und gesellschaftlich geprägte Realität einer Wirklichkeit gegenüber, die empfunden, unsichtbar und individuell ist – und die den Kern des künstlerischen Projekts der Körpergefühlsmalerei Lassnigs ausmacht.

Tatsächlich wird Hausarbeit von Lassnig immer direkt mit ihrem familiären Umfeld identifiziert und in starken Kontrast zu ihrer künstlerischen Arbeit gestellt. 2003 beginnt Lassnig ein Gedicht mit der Zeile: «Wo ist meine Mutter?», und sie antwortet auf ihre Frage mit einer Aufzählung des Mobiliars und der Küchengeräte (Konsolen, Linoleum, Küchenschürze, Töpfe, Mehlsieb, Wanne), in denen ihre 1964 verstorbene Mutter noch präsent sei.⁴⁸ Hausarbeit hält Lassnig bewusst aus ihrem dem künstlerischen Schaffen gewidmeten Tagesablauf heraus, sie wird aufgeschoben auf die Zeit danach. In einer Notiz ebenfalls von Anfang der 2000er-Jahre beschreibt sie ihre Selbstdisziplin, erst dann zur Hausarbeit – und damit zu dem von der Hand der Mutter, Grossmutter und Urgrossmutter besetzten Terrain – überzugehen, wenn die Kunst es erlaubt:

Ich bin in «aufgeräumter» Stimmung nur wenn ich ein Bild zu einem guten Punkt gebracht hab, das passiert mehrere Male bis ein Bild fertig ist, - dann räum ich die Küche, Geschirr, Wäsche auf, nicht vorher. Meine Mutter und sie wohl bei der Grossmutter und Urgrossmutter gesehn, wischte die Brösel vom Tisch mit der blossen flachen Hand. Ich tat es erst kürzlich und kam mir vor wie im Urzustand der Zivilisation.⁴⁹

Die wischende Handgeste katapultiert Lassnig in die Erinnerung ihrer häuslichen Umgebung als Kind und eine tausendjährige geschlechtsspezifische

48

Lassnig, «Notizbuch», 2003–2004, A49, März 2004.

49

Lassnig, «Notizbuch», A59, Archiv Maria Lassnig Stiftung.

Arbeitsteilung. Sie gliedert sich selbst ein in die matriachale Linie mit ihrer Mutter und Grossmutter. Die wischende Hand löst die künstlerische Handgeste ab, ihre Bewegungen sind an sich nicht unähnlich. Doch wird in Lassnigs Beschreibung ihres Arbeitstages der Bruch gerade an der abweichenden Semantik der Handbewegungen bewusst gemacht. Selten wird die emanzipatorische Dimension ihrer künstlerischen Tätigkeit so deutlich wie in diesen Passagen. Und dennoch wertet Lassnig die häusliche Tätigkeit gegenüber der künstlerischen nie ab. Im Gegenteil, sie schätzt ihr eigenes künstlerisches Talent gering, da es angeboren sei und sie nichts dafür gemacht habe, im Unterschied zu Fähigkeiten, die «man mühsam erwirbt (zum Beispiel das Nägeleinschlagen, Haus verwalten, sich konzentrieren)».⁵⁰ Dass jedoch auch bei der künstlerischen Arbeit nicht alles ohne eigenes Zutun gegeben ist, klingt in der letzten Tätigkeit dieser Auflistung an: sich konzentrieren. Wie Lassnig immer wieder betonte, war nebst ihrem technischen Können die Konzentration eine Kernfähigkeit, die sie sich durch ihre Arbeit mit den Körperempfindungen und noch expliziter in der Zusammenarbeit mit Oswald Wiener angeeignet hat.

Dass die Mutter-Tochter-Beziehung in der Zeichnung *Zusammenge-nähte Hände* über das Motiv der Hände ausgedrückt ist, ist signifikant. Die untere Hand hält mit Daumen und Finger noch den Stoff zusammen. Die Mutter ist in einer Näharbeit begriffen. Die Hand der Tochter darüber ist flacher und offen und imitiert die Position der mütterlichen Hand – am Zeichentisch oder auch am Schnittplatz bei der Filmarbeit. Es ist diese obere Hand, die durch die Nähmaschine am Handrücken verletzt wird – die Hand der Tochter, die vom häuslichen Kontext direkt bedroht wird und ihm durch ihre künstlerische Tätigkeit entkommen kann: in die Einsamkeit des Ateliers, in die Experimente mit diversen künstlerischen Materialien (Film, Malerei, Zeichnung, Fotografie und Kleidung) und in vielfältige Beziehungen zur internationalen Kunstwelt. So offenbart diese Zeichnung ein dichtes Netz ambivalenter, sich überlagernder Bezüge: zwischen häuslicher, weiblich konnotierter Handarbeit und künstlerischer Arbeit, zwischen privatem und öffentlichem Tätigkeitsfeld, zwischen gesellschaftlichen und familiären Erwartungen und bis hin zu selbstreferenziellen körperlichen oder stofflichen Berührungsmomenten von Textil und Papier.









verein freunde der
hochschule für
angewandte kunst
in wien



Frau Professor
Maria Lassnig

im Hause

Liebe Frau Professor Lassnig!

Der Verein Freunde der Hochschule für angewandte Kunst in Wien hat die Absicht, in Zukunft mit mehr Aktivitäten (- durch mehr Geld) hervorzutreten. Er hat seit Juni 1988 einen neuen Präsidenten, Herrn Prof. Herbert Krejci, den Generalsekretär der Österr. Industriellenvereinigung, der bemüht ist, Vertreter der Wirtschaft zu gewinnen, um gemeinsame Projekte von Hochschule und Wirtschaft zu entwickeln (Seminare, Publikationen, Ausstellungen etc.)

Als Auftakt - und Gelegenheit zum Kennenlernen - soll eine Veranstaltung im Gebäude der Österr. Industriellenvereinigung am Schwarzenbergplatz stattfinden, zu der folgende drei Schwerpunkte geplant sind:

- Modeschau: "KÜNSTLER-TUNIKA" (Arbeitstitel) entworfen von Professoren/in der Hochschule für angewandte Kunst
- Ausstellung: PRODUKTE - ARTEFAKTE
- FESTLICHES ABENDESSEN (Fund Raising Party in Anwesenheit von Bundeskanzler Vranitzky)

Ich möchte Sie nun herzlich einladen, sich mit einem Entwurf für eine KÜNSTLER-TUNIKA an diesem Ereignis zu beteiligen. Dabei ist an die Möglichkeit eines Druckes auf einen Stoff Ihrer Wahl in unserer Zentralwerkstätte für Textil gedacht. Das Modell bitte ich Sie, entweder selbst zu entwerfen, oder einen der bereits vorgesehenen Schnitte zu verwenden, die bei Frau Mag. Kaser aufliegen. Gerne wird Sie Ihnen gemeinsam mit Frau Dr. Patka für alle diesbezüglichen Fragen zur Verfügung stehen.

Diese Einladung zur Mitarbeit ergeht an die Herren und Damen Professoren Bertoni - Castelbajac - Hollein Holzbauer - Hutter - Lassnig Manthey - Oberhuber Piva - Thun.

Ich freue mich auf Ihre Initiative und bin mit
den besten Grüßen

Ihr

Adolf Frohner

Adolf Frohner

Mag. Kaser, Textilwerkstätte: Kl. 2856
Dr. Patka, Archiv: Kl. 2885

verein freunde der hochschule für angewandte kunst in wien · A-1010 wien · oskar kokoschka-platz 2
telefon 0222/72 21 91 · konto nr.: zentralsparkasse und kommerzialbank 697381309

*Prin. Dornberger
Gyöngy*

[Handwritten signature]

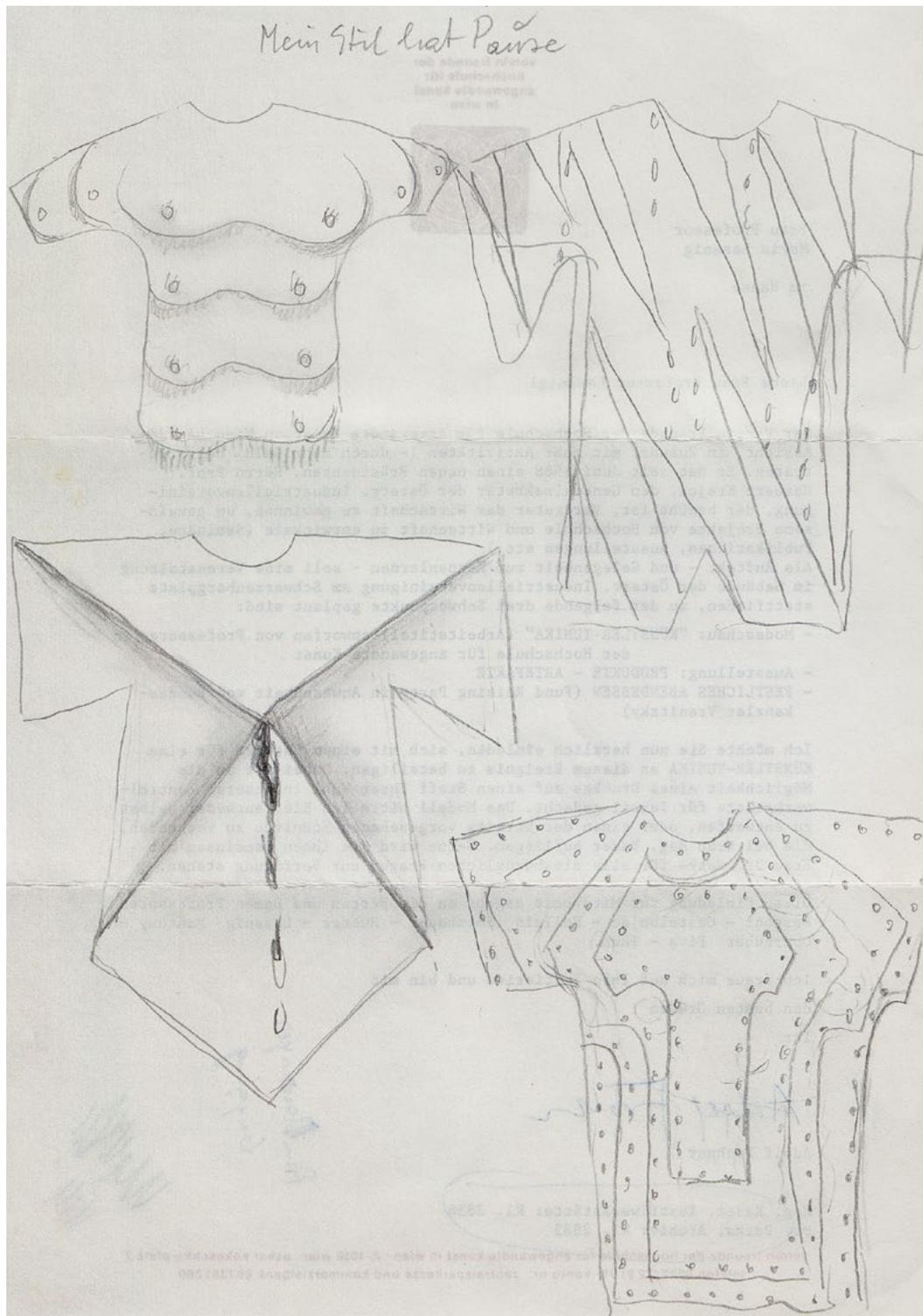




Abb. 70

Maria Lassnig, *Kunst zum Anziehen*, Entwurf für *Kunst-Tunika*, 1989, Filzstift und Kugelschreiber auf Papier, 17,2 × 21 cm, Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst Wien, Inv. Nr. 8696.

Abb. 71

Maria Lassnig, *Apfelbäumchen*, Hemd, Kollektion *Kunst zum Anziehen*, 1989, gelbe Baumwolle mit rosa und grünem Siebdruck, 84 × 104 × 2 cm, Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst Wien, Inv. Nr. KM 4774.





Abb. 73

Maria Lassnig, *Birthdayparty for Lil*, 1978, Bleistift auf Papier, 42 × 59.5 cm, Maria Lassnig Stiftung.

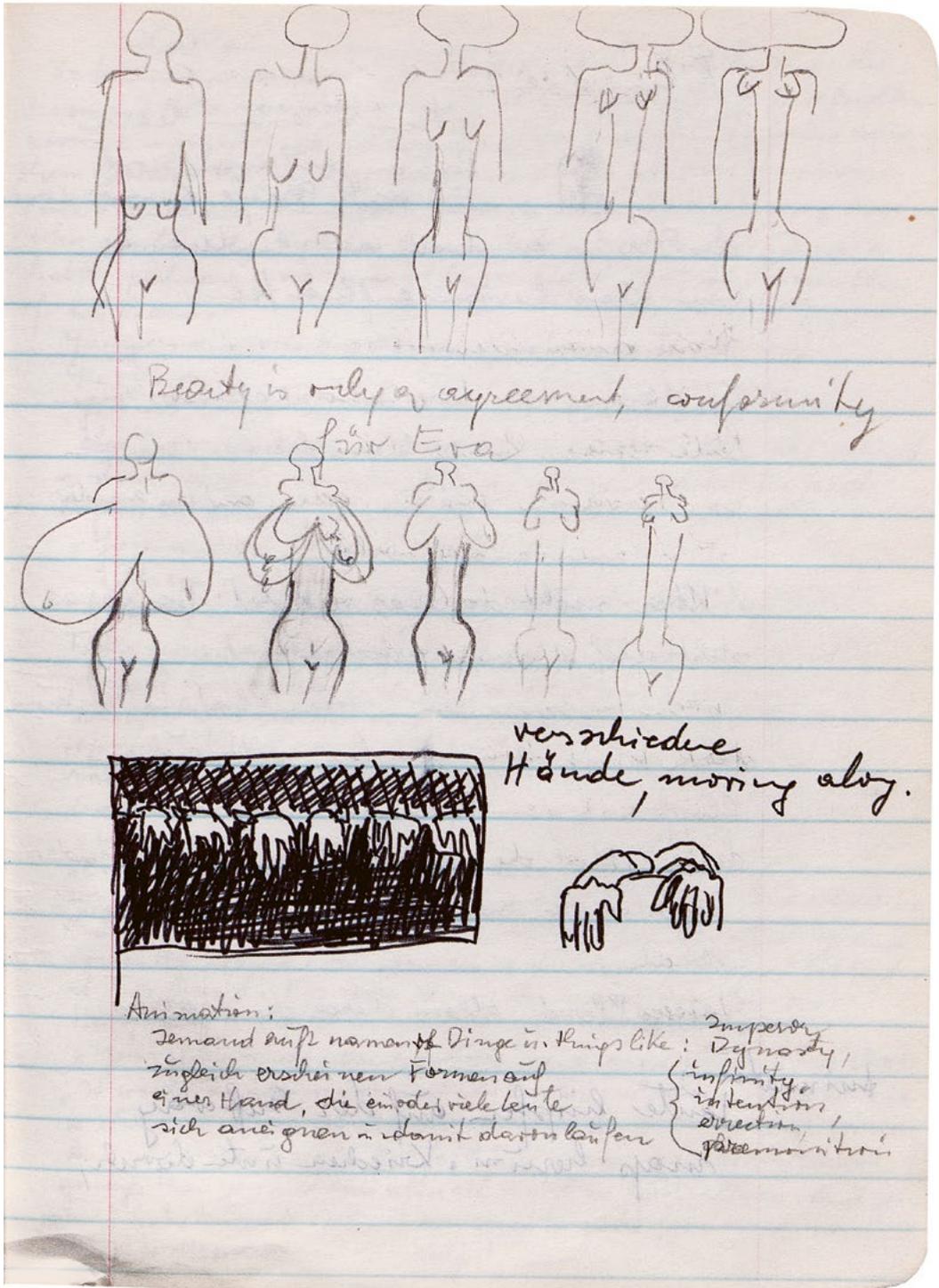
Abb. 74

Maria Lassnig, *Lil Picard – Gedächtnisbild*, ca. 1978, Filzstift, Buntstift, Fineliner auf Papier, 20.8 × 29.6 cm, Maria Lassnig Stiftung.









C 1084 E
Nr. 10/Oktober 1986, DM 15

art Das Kunstmagazin

**ART-Report:
Kunst-Landschaft
Ruhrgebiet**



SCHWEIZ sfr. 15, ÖSTERREICH ös. 110, USA & 6

Experimente zwischen Malerei und Mode

Künstler machen Kleider

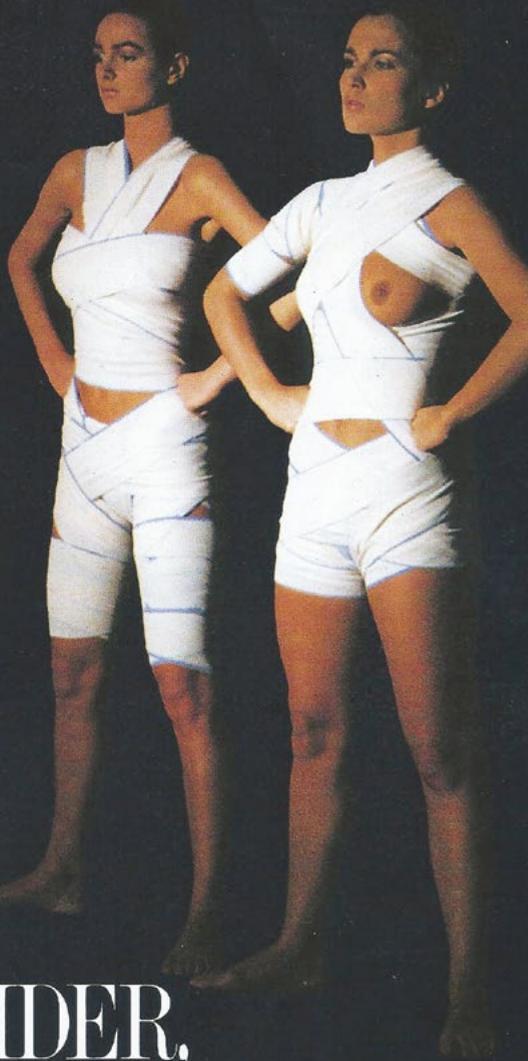
Emil Schumacher
Dramatische Bilder der bebenden Erde

Tizians „Venus“
Vom Götter-Himmel ins Himmelbett

Museen
Das noble Haus von Emden



Weibliches „Körperbewußtsein“ ist das Thema der österreichischen Malerin Maria Lassnig, 67. Bei einer Mode-Aktion in Wien wickelte sie Frauen in Stützbandagen und beraubte ihre Modelle der Bewegungsfreiheit. Die Kleidung verlor ihre Schutz- und Schmuckfunktion. Sie wurde zu einem Gleichnis gesellschaftlicher Versehrungen und Einschränkungen



KLEIDER, DIE DER MODE SPOTTEN

In Garderobe nichts wissen. Jetzt rücken sie dem Menschen wieder auf die Haut – und manchmal tut's weh

Abb. 80

Maria Lassnig, *Ohne Titel*, ca. 1984, Bleistift, Kugelschreiber, Aquarell auf Papier, 35.5 × 43.2 cm, Maria Lassnig Stiftung.

Abb. 81

Maria Lassnig, *Bandagen Kleid*, ca. 1984, Bleistift, Kugelschreiber, Aquarell auf Papier, 22.4 × 30.5 cm, Maria Lassnig Stiftung.



Abb. 82

Maria Lassnig, *Scharnier Kleid od. Maulkorbkleid*, ca. 1984,
Bleistift, Kugelschreiber, Aquarell auf Papier, 22.5 × 30.4 cm,
Maria Lassnig Stiftung.

Abb. 83

Maria Lassnig, *Schlankenkleid od. Woman-Laokoonkleid*, ca. 1984,
Bleistift, Kugelschreiber, Aquarell auf Papier, 22.4 × 30.5 cm,
Maria Lassnig Stiftung.



Abb. 84

Maria Lassnig, *Selbstportrait mit Maulkorb*, 1973,
Öl auf Leinwand, 96.8 × 127.2 cm, Maria Lassnig Stiftung.

Abb. 85

Maria Lassnig, *Selbstportrait mit Silvia/Silvia Goldsmith und Ich*,
1972, 1978 teilweise überarbeitet, Öl auf Leinwand,
126.6 × 178 cm, Maria Lassnig Stiftung.





Maria Lassnig, *Autumn Thoughts*, ca. 1975, 16-mm-Farbfilm, Ton, 2 Min., Maria Lassnig Stiftung (Rohschnitt Maria Lassnig, digitale Lichtbestimmung und Final Cut nach Anweisungen/ Filmheft «Yom Kippur 1970er», Mara Mattuschka, Hans Werner Poschauko). Zwei Filmstills: Min. 00:30 und Min. 1:10.







Verkörperungen vor dem Bild. Malerei, Pose und Fotografie

Maria Lassnig ist oft vor dem Bild im Bild. Bereits sehr früh wird sie in ihrem Atelier fotografiert, sitzend oder stehend vor ihren Leinwänden. In den frühen Jahren zeigt sich die Künstlerin noch ernst und mit strenger Miene, später wirken die Aufnahmen humorvoller. Bereitwillig lässt Lassnig sich vor der Kamera in Szene setzen, und aus den Porträts werden lockere Szenen, in denen die Künstlerin mit den Fotografinnen und Fotografen gemeinsam Einfälle auszuprobieren scheint – mit Rose im Mund (Sepp Dreissinger, 2008), eher traditionell mit dem Pinsel als Malerattribut (Franz Hubmann, 1998) oder extravagant gekleidet mit Flamingo-Brille und bunter Krawatte (Horst Stasny, 2001 (Abb. 90/S. 296)), hier spiegelt sich der Fotograf sogar mitsamt dem Stativ in der Brille der Künstlerin). In den drei genannten Beispielen ist das fotografische Bild der Künstlerin mit offenem Lachen, situativem Witz und einer ganz expliziten Pose verbunden. Die Kamera ist spürbar, sie ist von vorne auf die Künstlerin gerichtet, und die Künstlerin antwortet mit Gesichtsausdruck und Haltung auf diesen fotografischen Blick. Ist dies bereits in früheren Aufnahmen präsent, zeigen besonders die Aufnahmen, die ab den 1990er-Jahren entstanden sind, eine selbstbewusste und selbstironische Grande Dame der Malerei, die sich für die Kamera in Szene setzt. Hans Ulrich Obrist nennt diese Aufnahmen «Snapshots und Selfies avant la lettre», wenn sie «sich immer wieder in verschiedensten Posen, in verschiedensten Positionen, in verschiedensten Rollen filmisch und fotografisch dokumentiert».⁵¹

In einer ganzen Reihe von Fotografien, einer eigenen Art Standesporträts, ist Maria Lassnigs Aufmerksamkeitsfokus viel weniger auf die Kamera gerichtet, die *vor* ihr steht, denn auf das Gemälde, das sie im Rücken hat. Wenn Lassnig in solchen Fotografien auf die Malerei reagiert, die hinter ihr ist, so ist dies räumlich, aber auch zeitlich zu verstehen: Das Bild ist fertiggestellt, als Kunstwerk abgeschlossen, und sie blickt gewissermassen *mittels* der Kamera hinter sich. Doch durch ihre Präsenz vor der Leinwand greift sie noch einmal in das abgeschlossene Gemälde ein, erweitert es in den Realraum hinein und überführt es dadurch auf eine neue Zeit- und Realitätsebene, die durch Betätigen des Auslösers erneut stillgestellt und von der Kamera als Bild festgehalten wird.

Wenn dieser Bildtypus der Künstlerin vor ihrem Werk auf den ersten Blick auch anekdotisch und trivial erscheinen mag, so haben diese Aufnahmen doch eine ausgesprochen hohe Relevanz angesichts einer künstlerischen Praxis, die eine so grosse Aufmerksamkeit auf Verkörperungs- und Transformationsmomente richtet. Natürlich weisen nicht alle fotografischen Porträts der Künstlerin die beschriebenen Charakteristiken eines den Schaffensprozess reflektierenden Rollenporträts auf. Zahlreiche Porträts von Maria Lassnig sind jedoch im Atelier oder in Ausstellungen vor ihren Gemälden aufgenommen, und von diesen enthalten auffallend viele mehr oder minder explizite Reaktionen, Hinweise, Bezüge auf ihre eigene Kunst – sowohl in räumlicher, performativ-gestischer Hinsicht wie auch materiell in Bezug auf die Bildträger, die Leinwand oder das Papier.

Alle diese Fotografien sind in spezifischen sozialen Kontexten entstanden: Meist kommen die fotografierenden Personen aus dem direkten Umfeld der Künstlerin und stehen in einem Vertrauensverhältnis zu ihr. Dies trifft auch auf einige der professionellen Fotografen zu, die ihr Werk und ihre Person über einen längeren Zeitraum hinweg dokumentiert und begleitet haben. Wenn ihnen Einlass in die Intimität des Ateliers gewährt wird oder sie die Künstlerin in ihrer Ausstellung aufnehmen, ist Vertrauen, Komplizenschaft bis hin zu ehrfürchtiger Verehrung die Voraussetzung, nur so entsteht der nötige Spielraum für reflexiv-experimentelle Situationen.

Paradigmatisch für die gemeinsame Arbeit am Bild ist ein Setting, das die Künstlerin im Atelier am Boden ausgestreckt zeigt, auf der Leinwand liegend und malend. Dieser Bildtypus – es existieren diverse Aufnahmen von unterschiedlichen Fotografen, die Lassnig in dieser Haltung zeigen (Heimo Kuchling 1982, Kurt-Michael Westermann 1983 und Peter Rigaud 2008) – wurde in der kunsthistorischen Literatur oft als Schlüssel für den phänomenologischen, körperbezogenen Malprozess der Künstlerin herangezogen (Abb. 91 / S. 297). Dabei werden die Fotografien als blosses Zeugnis, als Beleg für Lassnigs Vorgehen verstanden. Problematisch an einer solchen unkritischen Beanspruchung der Fotografie als Dokument ist, dass sie jegliche selbstreflexive Position der Künstlerin und ihre aktive Teilnahme innerhalb des fotografischen Settings ausblendet. Hier soll es daher auch und besonders darum gehen, mögliche kunsthistorische Vereinfachungen im Hinblick auf Maria Lassnigs fotografische Bildstrategien zu prüfen,

die sozialen Zusammenhänge, in denen die Fotos stehen, zu beleuchten und Lassnigs bewussten, künstlerisch-reflexiven Einsatz dieses Mediums zu untersuchen. Ihre Posen lassen sich begreifen als eigenständiger bild-theoretischer Kommentar zu der komplexen Verschachtelung von Darstellungsebenen in ihren Gemälden und zu ihrem künstlerischen Projekt, den Körper *ins* Bild zu setzen. Ihre fotografischen Posen vor den Gemälden erlauben Lassnig auch, performativ gewitzt Position zu beziehen zu dem Verhältnis zwischen Fotografie und Malerei als konkurrierenden Medien, während ihre schriftlichen Ausführungen zu diesem Paragone weitaus plumper ausfallen.

Mitte der 1950er-Jahre nimmt Padhi Frieberger, Maria Lassnigs damaliger Partner, in ihrem Atelier ein fotografisches Doppelporträt von sich und Lassnig auf. Rücken an Rücken sitzen die beiden auf Stühlen vor einem abstrakten Bild, das hinter ihnen an der Wand hängt. Sie sind exakt so vor dem Gemälde platziert, dass die Hinterköpfe jeweils das entsprechende Halbrund im Bild überlagern. Lassnig ist im Malerkittel als Künstlerin erkennbar, Frieberger – zwar ebenfalls Künstler – trägt Alltagskleidung (Abb. 92 / S. 298).

In dieser Konstellation sich überkreuzender Porträtproduktion – das Gemälde Lassnigs im Hintergrund, die Fotografie Friebergers im Vordergrund – überlagern sich auch die Zuschreibungen von Autorschaft und Modell. Zudem werden so zwei Medien, zwei verschiedene künstlerische Darstellungsmöglichkeiten in Beziehung gesetzt. Dabei wird deren enge Verbindung oder gar Verschmelzung ebenso thematisiert wie die unüberbrückbare Distanz zwischen zwei Künstlerindividuen, die Spannung zwischen den je unterschiedlichen künstlerischen Ausgangslagen und der historisch je spezifischen Situation als Künstlerin und als Künstler.⁵²

Lassnig sitzt auf einem Stuhl mit runder Armlehne, der auch auf anderen Bildern in ihrem Atelier zu sehen ist. Scharf zeichnet sich Lassnigs Profil vor der weissen Wand ab. In etwas steifer Postur hält sie den Kopf leicht gesenkt, der Blick geht ins Leere, die Hände sind in den Schoß gelegt. Alles markiert eine Pause während der Arbeit – denn der Malerkittel und die Bilder im Hintergrund, an der Wand lehrend und auf dem Boden, lassen keinen Zweifel am Kontext: Wir befinden uns im Atelier, dem Arbeitsumfeld der Künstlerin. In gespiegelter Haltung und mit dem gleichen unfokussierten Blick sitzt Padhi Frieberger seitlich auf dem gegen die Kamera gedrehten Stuhl. Frieberger trägt keine Arbeitskleidung, ist in diesem Atelier also sichtlich zu Gast – obwohl er zeitweise mit Lassnig zusammen in ihrem Atelier lebte und für diese Aufnahme ja auch als Künstlerfotograf tätig ist:

52

Man kann nicht umhin, bei dieser Pose eines Künstlerpaars Rücken an Rücken an ein anderes Künstlerpaar zu denken, das Jahrzehnte später in derselben Haltung, ins Leere blickend posiert: Marina Abramović und Ulay während ihrer siebenstündigen Performance *Relation in Time I*, 1977. Der Kontext ist zwar ein gänzlich anderer, doch findet sich dort eine ähnliche Komplexität, was die Dichotomien von Nähe und Distanz, Komplizenschaft und Konkurrenz zwischen zwei Kunstschaffenden betrifft.

mit Selbstauslöser,⁵³ und mit geborgter Kamera (eine eigene hatte er erst in den 1990er-Jahren).⁵⁴

Padhi Frieberger, 1931 geboren, verkehrte im Wiener Avantgarde-Kellerlokal Strohkoffer und gehörte zum Umfeld der Wiener Gruppe. Er zeichnete sich auch später als Künstler dadurch aus, dass er ganz ohne das typische Setting einer künstlerischen Praxis auszukommen wusste, also ohne Atelier und gar ohne bestimmtes Medium. Frieberger profilierte sich vielmehr durch seinen ökologischen und pazifistischen Aktivismus (sein Markenzeichen war eine zahme Taube, mit der ihn auch Lassnig porträtierte) und eine konsequente Verweigerungshaltung gegenüber dem Kunstbetrieb. Statt in seiner künstlerischen Produktion, die er kaum der Öffentlichkeit zeigte, inszenierte er sich in der Rolle und dem Dasein als Künstler und Bohémien. Peter Weibel vergleicht ihn darin mit dem Künstlerduo Gilbert und George,⁵⁵ und Frieberger soll auch selbst gesagt haben, es sei ihm wichtiger, Künstler zu sein, als zu malen.⁵⁶ Die inszenierten Fotografien und Künstlerporträts, Friebergers Aktivitäten in der Mail-Art der 1940er-Jahre, in der via Post kleinformatige Arbeiten verschickt wurden, seine Collagen und Assemblagen aus Restmaterial oder die Auftritte als Jazzmusiker sind Beispiele einer ephemeren, fragilen Werkproduktion, die auf relationale Aspekte und Selbstinszenierung Wert legte.

Diese Pose der Verweigerung steht der künstlerischen Haltung Lassnigs komplett entgegen: dem Ringen um eine Künstlerinnenidentität, um eine sorgfältige, konsistente Produktion und um akademische Anerkennung, wobei sie sich zugleich innerhalb des eingeschworenen Männerkreises der Wiener Avantgarde einen Platz zu schaffen versucht. Das Foto fängt dies ein. Zwei Konzeptionen des Künstlerdaseins wenden sich hier voneinander ab – und lehnen sich zugleich aneinander an. Diese Form von «Rückendeckung» ist paradigmatisch für Lassnig, war sie doch immer bestens vernetzt, im intensiven persönlichen und intellektuellen Austausch mit den Akteuren der jeweiligen Avantgarde, die ihr ein wichtiges Diskursumfeld garantierten, ohne dass sie notwendigerweise selbst aktiv überall teilnahm. Vom Art Club um den Strohkoffer und die Wiener Gruppe über die feministischen Aktivistinnen und die Experimentalfilmszene in New York bis

53 «Mit Selbstauslöser fotografiert. Wenn meine Freundin drauf war, habe ich auch den Selbstauslöser genommen, dann habe ich eine Variante gemacht und habe mich dazu gestellt.» Gerald Matt und Padhi Frieberger, «Padhi Frieberger im Gespräch mit Gerald A. Matt», in *Österreichs Kunst der 60er-Jahre. Gespräche*, hrsg. von Gerald Matt (Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, 2011), 113–132, 126.

54 Daniela Gregori, «Kuenstler sein und Protagonist. Zum bildnerischen Œuvre Padhi Friebergers», in *Padhi Frieberger – Glanz und Elend der Moderne*, hrsg. von Hans-Peter Wipplinger (Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst, 2012), 19–23, 21.

55 Peter Weibel, «Padhi Frieberger, der erste Künstlerfotograf Österreichs in Reinkultur», in *Padhi Frieberger – Glanz und Elend der Moderne*, hrsg. von Hans-Peter Wipplinger, Ausst.-Kat. Krems, Kunsthalle Krems (Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst, 2012), 50–53, 50.

56 «PADHI kommt nicht», Nachdruck eines Interviews mit Peter Noever im *Architekturmagazin UMRISSE* (1983): 10–11, zit. nach Gregori, «Kuenstler sein und Protagonist. Zum bildnerischen Œuvre Padhi Friebergers», 2012, 20.

zu den aktionistischen Exilkünstlern im Berlin der 1980er-Jahre fand sie in der Stadt, in der sie lebte, immer ein soziales und künstlerisches Umfeld, das einen oft unterstützenden, nährenden Hintergrund für ihre Arbeit bildete. Aus diesen Zusammenhängen lässt sich ablesen, dass die oft als einsame und eigenwillige Künstlerin beschriebene Lassnig, die einer etwas älteren Generation angehörte und für ihr seriöses Schaffen bekannt war, selbst eine zentrale Figur innerhalb dieser Kreise war.

Abgesehen von diesem spezifischen sozialen Entstehungskontext setzt die Fotografie auch einen mehrstufigen und mehrhändigen, medienübergreifenden künstlerischen Prozess in Gang: Lassnig malt sich und Frieberger; er fotografiert sich und sie – und ihre Kunst dazu. Das Gemälde im Hintergrund stammt aus Lassnigs kubenhaft-geometrischer Phase, die mitunter mit Fritz Wotruba in Zusammenhang gebracht wird. Kurz darauf sollte sie in ihrer zweiten Studienzeit ab 1954 an der Akademie bei Albert Paris Gütersloh ihre Auseinandersetzung mit einem «Postkubismus» vertiefen.⁵⁷ Dem Titel entsprechend ist das Gemälde *Farbige Flächenteilung* der Werkgruppe *Flächenteilungen* zugeordnet, die aus farbigen flächigen abstrakten Kompositionen bestehen und zeitlich zwischen der Werkgruppe *Stumme Formen* mit schwarzen Flächenkompositionen und den etwas späteren kubenhaften *Kopfheiten* stehen. In einem ihrer narrativen Lebensläufe erklärt die Künstlerin die Begriffsschöpfung *Kopfheiten*:

Die Kopfheiten waren flächenhafte Vereinfachungen von Gesichtern, denen bereits die Gesichtsfühlsausdrücke zu Grunde lagen. Denen folgten weniger eklige Körper- und Gesichtsbällungen, duftiges Fleisch.⁵⁸

Womöglich kann man die *Farbige Flächenteilung* als ein Werk des Übergangs interpretieren, da es eindeutig zu der Gruppe der *Flächenteilung* gehört und zugleich die Formen gerade in der Überlagerung im Foto-Doppelporträt als abstrahierende Portraits im Stil der späteren *Kopfheiten* lesbar sind. Das auf dem Foto zu sehende Gemälde *Farbige Flächenteilung* (Abb. 93/S. 299) wurde von Maria Lassnig mit den Jahreszahlen 1952 und 1953 gleich mehrfach am Werk datiert.⁵⁹ Die zwei grossen Ovale, die sich an der seitlichen Rundung in der Bildmitte leicht zu berühren scheinen, gleichen Köpfen, denen durch «flächenhafte Vereinfachung» malerisch jegliche Individualisierung genommen ist. Die Komposition setzt die beiden Ovale

57 «Maria Lassnig. Biographie», Website der *Maria Lassnig Stiftung*, <http://www.maria-lassnig.org/> [Zugriff: 26.4.2020].

58 Lassnig, «Notizbuch», 1984, A68, Archiv Maria Lassnig Stiftung.

59 Johanna Ortner, E-Mail vom 28.8.2020. Weiteres Detail, das aus der restauratorischen Untersuchung herausgekommen ist, ist die Unklarheit über die korrekte Ausrichtung dieses Werks: auf dem Foto von Frieberger ist es auf eine Art gehängt, die gemäss Lassnigs späterer Datierung aber verkehrt herum wäre.

angeschnitten, aber in frontaler Ausrichtung nebeneinander, also eine Berührung Wange an Wange. Wenn die Fotografie uns durch die Überlagerung ebenfalls einlädt, diese Ovale als Köpfe zu erkennen, so positionieren sich die Künstlerin und der Künstler doch in einem 90-Grad-Winkel zu dem Gemälde respektive dem Betrachter und ihr körperlicher Berührungspunkt ist eine Druckfläche zwischen ihrem hellen und seinem dunklen Rücken. Ohne dass die entindividualisierten Formen durch das Foto als Porträt des Künstlerpaares dekodiert werden müssten, setzen die gespiegelte Position, die die beiden im Foto einnehmen, und ihre Pose als bewusste Verdoppelung des Gemäldes ein Hin und Her zwischen den gemalten Ovalen und den fotografisch festgehaltenen Köpfen in Gang. Könnte hier gar dieser Blick auf die Fotografie einen künstlerischen Anstoss gegeben haben, von der Phase der *Flächenteilungen* zu den *Kopfsheiten* weiterzugehen?

Betrachtet man das Gemälde im Original, so ist die Korrespondenz der Formen weniger evident. Erst hier in der farbigen Gesamtansicht ist erkennbar, dass die hellblaue und die grüne Form gar nicht identisch sind, sondern die linke sich oben ausweitet, die rechte gegen unten schwerer gebauert ist. Ebenfalls wird ein von den Köpfen auf dem Foto verdecktes Detail sichtbar: die jeweils ins Oval eingepassten halbierten rosa und gelbe Mandelformen – gewissermassen das Innenleben dieser «Köpfe». Und wenn man genau hinsieht, ist zu erkennen, dass die beiden Ovale sich gar nicht berühren, sondern ein schwarzer und ein roter Keil die Farbflächen gerade noch hauchdünn auseinanderhalten.

Fragen werfen auch die Autorschaft und die Datierung des Fotos auf. Selbst wenn in der Monografie von Padhi Frieberger sowie auf der Rückseite des Abzugs im Archiv des Belvedere, von Hand geschrieben und neben der Signatur Friebergers die Jahreszahl 1951 steht, wie auch in der Sammlung Klewan, in der sich ein anderer Abzug befindet, muss diese Datierung angezweifelt werden. Zwar hat Frieberger 1951⁶⁰ mit inszenierten Fotografien und einer Serie von Künstlerporträts begonnen. Maria Lassnigs Liaison mit Padhi Frieberger dauerte jedoch von 1953 bis 1954, fällt also in die Zeit nach ihrer Trennung von Arnulf Rainer und noch vor der Zeit mit Oswald Wiener.⁶¹ Die Signatur mit falsch erinnerten Datum dürfte wohl nachträglich auf mehreren neu erstellten Fotoabzügen angebracht worden sein, in einer Zeit, als Bemühungen unternommen wurden, Friebergers Werk zu konsolidieren (und markttauglich zu machen). Wenig erstaunlich also, dass der Sammler und Kunsthändler Helmut Klewan eine solche signierte Edition besitzt. Verlässlicher scheint da die Information, die auf der Rückseite des historischen Abzugs in Maria Lassnigs Besitz steht: Dort ist handschriftlich «Sommer 1954» notiert, neben einem Stempel des Ateliers

60 Alexandra Henning, «Eine Chronologie. Padhi Frieberger und seine Zeit», in *Padhi Frieberger – Glanz und Elend der Moderne*, hrsg. von Hans-Peter Wipplinger, Ausst.-Kat. Krems, Kunsthalle Krems (Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst, 2012), 150–153, 150.

61 Matt und Frieberger, «Padhi Frieberger im Gespräch mit Gerald A. Matt», 2011, 114, 116.

Fluger, des Fotostudios, das vermutlich die Abzüge angefertigt hat, jedoch kaum als Urheber des Fotos gelten kann. Lassnigs Abzug ist allerdings nur als Fragment erhalten, er ist verschnitten und ihr Profil isoliert, um als Porträt für eine Publikation verwendet zu werden, so zumindest ist die Notiz auf der Rückseite zu verstehen: «Bitte retour senden weil ich nur eines hab.» Das verschnittene Paarfoto ist hier also kein dramatischer Auslöschungsversuch des Ex-Freunds nach der Trennung, sondern hat ganz pragmatische Gründe (Abb.94 / S.300). Gleichwohl spannt sich um diese Fotositzung und die Doppelporträts von Lassnig und Frieberger ein vielschichtiges Gefüge zwischenmenschlicher, genderspezifischer und das künstlerische Selbstverständnis beider betreffender Fragen auf.

1954/55, und damit im selben Zeitraum wie Friebergers Foto, ist Lassnigs *Erinnerung an Buddy Frieberger* (Abb.95 / S.301) entstanden, das einen frontal und finster dreinblickenden Padhi Frieberger mit nacktem Oberkörper zeigt, vor dem sich Lassnig in Dreiviertelansicht positioniert. Die beiden Kopfformen überlagern sich vor dem gelben Hintergrund, doch gemäss der räumlichen Anordnung auch hier, ohne sich zu berühren – wenn überhaupt, ist der Körperkontakt zwischen den Oberkörpern ausserhalb des Bildausschnitts vorstellbar. Das Doppelporträt reflektiert eine Beziehung, die von Lassnig mehrfach als stürmisch, problematisch und heftig bezeichnet wurde.⁶² In den flächigeren *Kopfheiten* ist hingegen eine Suche nach formalen Darstellungsmöglichkeiten spürbar, die das Persönliche, die Emotionen und damit auch das Konfliktpotenzial ausklammert und die gleichwohl zu einer Komposition menschlicher Annäherung gerät. Bezeichnenderweise hat Lassnig auch eine andere konfliktbehaftete Beziehung, die ihrer Mutter und ihres Stiefvaters, im abstrahierenden Stil und in Form sich berührender Farbflächen dargestellt und mit der Farbwahl im Bild harmonisiert.⁶³

Maria Lassnigs und Padhi Friebergers Pose für das Foto vor dem Gemälde könnte im übertragenen Sinne als ein beidseitiger Versuch verstanden werden, dieses malerische Ideal einer harmonischeren Annäherung als ruhiges Miteinander in den Realraum zu bringen und performativ zu verdoppeln. Wenngleich dies bedeutet, streng und ernst innezuhalten und sich trotzig voneinander abzuwenden, so finden sie doch einen Berührungspunkt und eine (kompositorische) gemeinsame Augenhöhe. Padhi Frieberger kreiert hier mit Maria Lassnig und ihrer Malerei durch Selbstaustlöser, das, was Peter Weibel als Friebergers «inszenierende Fotografie» und «als Künstlerfotografie im aktuellen Sinne» bezeichnet, die «mittels von Worten, Gegenständen, Licht und Bildern jene Wirklichkeit erst künstlich herstellt [...]». Hier ist das Foto zweifelsfrei bereits das selbstständige künstlerische Primärprodukt.⁶⁴

62 Lettner, *Maria Lassnig*, 2017, 132–133.

63 Maria Lassnig, *Die Eltern im Bett (Mutti und Vati)*, 1955, 50 × 70 cm, Öl auf Leinwand, Maria Lassnig Stiftung.

64 Weibel, «Padhi Frieberger, der erste Künstlerfotograf Österreichs in Reinkultur», 2012, 50.

Etwa um dieselbe Zeit, 1952, wird Maria Lassnig in ihrem Atelier in der Bräuhausgasse von Mia (Maria) Williams fotografiert.⁶⁵ Mia Williams, geborene Marie Luise Löblich (1928–1998), ist eine weitere Akteurin innerhalb der Wiener Avantgarde – aufgrund zahlreicher Pseudonyme und Namenswechsel ist sie jedoch in den Dokumenten schwer fassbar. Als Daniela Rustin beteiligte sie sich damals mit diversen Druckgrafiken an der «Hundsgruppe».⁶⁶ Diese kurzlebige Künstlergruppe formierte sich, als die Aktivität und Attraktivität des von Gustav Kurt Beck gegründeten Art Club (Sektion Österreich: 1947–1959) nachliess, der sein Zentrum um 1952 im Strohkoffer unter der Loos-Bar hatte. Die Hundsgruppe entstand um Ernst Fuchs, Arnulf Rainer, Maria Lassnig und andere Künstlerinnen und Künstler in Opposition zum Art Club und hatte nur eine einzige Ausstellung, die 1951 stattfand und besonders durch Arnulf Rainers spontane Publikumsbeschimpfung berühmt wurde. Die zur Ausstellung erschiene Grafikmappe mit dem anspielungsreichen Titel *CAVE CANEM* enthält sechzehn Druckgrafiken von Arik Brauer, P. W. Candarin alias Peppino Wiaternik, Ernst Fuchs, Anton Krejcar, Wolfgang Kudrnofsky, Maria Lassnig, Arnulf Rainer (unter dem Pseudonym Trrr), Daniela Rustin und Hilde Sapper.

Laut Ann Williams, der Tochter von Mia Williams, sei es ihre Mutter alias Daniela Rustin gewesen, die den Namen der Gruppe wie auch der Mappe angeregt habe, und zwar in Anspielung auf ein pompejanisches Mosaik. Mia Williams war Anfang der 1950er-Jahre mit Ernst Fuchs liiert, zog zu ihm nach Paris, wohin er Friedensreich Hundertwasser gefolgt war. Fuchs und Williams reisten per Autostopp durch Italien. Obwohl die angehende Künstlerin die Aufnahmeprüfung an der Akademie der Bildenden Künste in Wien bestanden hatte, wurde ihr von den Eltern das Kunststudium als brotloses Gewerbe verboten.⁶⁷ Ihr Vater hatte jedoch eine Affinität zur Fotografie und sie durfte dann an der Akademie immerhin Fotografie studieren.⁶⁸ Später führte sie einen regen Briefwechsel mit Friederike Mayröcker, mit der Lassnig künftig auch in Kontakt stand.⁶⁹

65 Es sind zwei Briefe, beide aus dem Jahr 1980, von Mia (Maria) Williams an Maria Lassnig erhalten, jedoch ohne relevante Aussagen zum Werk. Gemäss Johanna Ortner hat die Fotografin zeitweise in Baden bei Wien gelebt.

66 *Phantastischer Realismus*, Ausstellungsbegleitheft, Wien, Belvedere, 2008, 3, <https://silo.tips/download/phantastischer-realismus> [Zugriff: 20.8.2020].

67 Mia Williams' Vater, Max Löblich, betrieb ein über mehrere Generationen gewachsenes Gewerbe für Heizkessel. Die in Wien ansässige Firma für Heiztechnik Löblich ist immer noch aktiv und in Familienbesitz, und deren aktueller CEO, Markus Seiller-Tarbuk, konnte dankenswerterweise eine Verbindung zur in London lebenden Tochter von Mia Williams, Ann Williams, herstellen.

68 Biografische Details nach Auskunft von Ann Williams, E-Mail vom 20.8.2020.

69 Friederike Mayröcker und Bodo Hell, *es ist so ein feurrad. Bodo Hell im Gespräch mit Friederike Mayröcker in deren Wiener Arbeitszimmer*, 28.9.1985, <http://www.planetlyrik.de/friederike-mayrocker-gute-nacht-guten-morgen/2016/02/> [Zugriff: 10.11.2020]; Friederike Mayröcker und Marcel Beyer, *Eigentlich ist es nichts andres als ein poetischer Synthesizer. Friederike Mayröcker im Gespräch mit Marcel Beyer*, 28.3.1988, <http://www.engeler.de/beyermayroecker.html> [Zugriff: 10.11.2020].

Daniela Rustin alias Mia Williams gehörte also demselben Wiener Kreis an wie Lassnig. Als Künstlerin, die sich ihre Wünsche hinsichtlich Ausbildung und Karriere nicht hat erfüllen können, sei sie, so ihre Tochter, von Lassnig, dieser unabhängigen und zielstrebigem Künstlerin, der Anerkennung, die sie genoss, und ihrem Erfolg beeindruckt gewesen.⁷⁰

Vor diesem Entstehungskontext muss man auch die Fotografien sehen, die Williams im Atelier Lassnigs aufgenommen hat. Sie zeugen von grosser Experimentierfreude, Präzision und gegenseitiger künstlerischer Anerkennung. Zwei Bilder aus der Serie sind von besonderem Interesse (Abb. 96 / S. 302) (Abb. 97 / S. 303). Auf der einen Fotografie kauert Lassnig unter einer Papierbahn, neben ihr eine gut inszenierte Komposition, ein Farbtopf mit Malerpinsel. Auf der langen Papierbahn sind schemenhaft die Spuren einer Zeichnung zu erkennen, rundliche Formen, markiert durch gekreuzte, dunkle Linien auf hellem Grund. Maria Lassnig sitzt mit gekreuzten Beinen und trägt einen hellen Schal, der sich von der dunklen Kleidung abhebt, schräg über ihren Oberkörper fällt und die diagonalen Linien der Zeichnung wiederholt. Das Papier, das sie hinterfängt, ist alles andere als anschnieg-sam, als Material wenig körperbezogen: zu lang, um es straff zu halten, an den Rändern etwas knittrig und, wohl von der gerollten Lagerung, an den Ecken nach innen gebogen, sich zusammenrollend. Die ausgebreiten Arme Lassnigs halten die Zeichnung nicht in einem Präsentationsgestus, der Blick der Künstlerin geht zur Seite, und in der zurückgezogenen Haltung scheint es, als wolle die Künstlerin den Bildträger selbst erst noch erkunden und mit dem eigenen Leib vermessen. Sie wirkt, als suchte sie in ihrem eigenen Werk eine schützende Hülle, eine Art zweite Haut. Der Anblick dieses von Papier umhüllten Körpers lässt an eine Anekdote aus Lassnigs Schulzeit denken, die sie in der Eröffnungsrede für ihre Einzelausstellung im Centre Pompidou in Paris 1995 erwähnt: Die Nonnen in der Klagenfurter Klosterschule hefteten den Mädchen Papierbanderolen an die zu kurzen Röcke, um die nackten Beine zu bedecken, was Lassnig als ein allererstes Schlüssel-erlebnis für ihre Beschäftigung mit dem eigenen Körper bezeichnet.⁷¹

Noch deutlicher werden die formalen Analogien, die den fotografierten und den gezeichneten oder gemalten Körper in Verbindung zueinander treten lassen, in dem anderen Foto von Williams, das oft in Biografien und Katalogen abgebildet ist, ohne dass dabei je auf den Bezug zwischen Künstlerinnenkörper und Werkkörper eingegangen wird. Die Künstlerin reiht sich hier in ein Arrangement ihrer Bilder ein: An die Wand gehängt, gelehnt und übereinandergestellt, entstammen diese Werke alle der Serie der *Stummen Formen* und gehören der abstrakten, geometrischen Phase Lassnigs an: grosse schwarze Flächen, die sich auf Weiss abzeichnen (Abb. 98 / S. 304).

70

Ann Williams, E-Mail vom 20.8.2020.

71

«Je me souviens aussi, que les nonnes effrayé avec nos jupes courtes, ajoutaient des banderoles de papier à nos jupes pour caché nos jampes, parce que c'était défendue de voir quelque chose du corps. Peut être ça à contribué un peu pour mon exploration du corps plus tard.» [sic!] Lassnig, «Handschriftlich verfasste Selbstbiographien», ca. 1995, Personalia, Archiv Maria Lassnig Stiftung.

Am rechten Bildrand, gleichsam als Teil und Abschluss der losen Reihung von Bildern an ihrer Atelierwand, sitzt die Künstlerin im Schneidersitz an der Wand, eingepasst unter einem kleinformatigen Bild, als wollte sie mit ihrer Position innerhalb dieser Konstellation die Bild-Körper-Analogie zusätzlich unterstreichen: Am Ende der Reihe – in Leserichtung von links nach rechts – wirkt die Präsenz ihrer schwarzen Körperform als fünftes Element in der Komposition vervollständigend und ausbalancierend. Ihre in der Pose kompakt wirkende Körpermasse ahmt die Formen der beiden sie flankierenden Gemälde nach; das Querformat links wird so seinerseits lesbar als hockender Körper mit den seitlichen Knicken als angewinkelte Knie, oben abgeschlossen von einer kopflosen, asymmetrischen Schulterpartie. Noch näher rückt Lassnigs Position, im Schneidersitz nach links blickend, Kopf und Oberkörper durch den hellen Schal voneinander getrennt, in der aus zwei Teilen bestehenden Bildassemblage in der Mitte des Fotos: eine massige Form im unteren Bildfeld, gleich einem Rumpf, der durch einen hellen Halseinschnitt von der offenen Kopfform getrennt ist. Die obere Form mit hellem Schlitz wird, setzt man sie in Analogie zur Pose der Künstlerin, zu einem Kopf im Profil mit Blickrichtung nach links. Die beiden separaten Bildteile, je auf einen Keilrahmen gespannt, wurden im Laufe der Arbeit an dieser Assemblage aufeinandergestellt und dann verbunden (vgl. Restaurierungsfotos der Rückseite, (Abb. 99/S.305)).

Die dicke Farbschicht dieser schwarz-weißen Variante der *Flächenteilungen* – ein Thema, das Lassnig intensiv und, wie oben gesehen, auch in Farbe bearbeitet hat (vgl. *Farbige Flächenteilung*) – verrät zahlreiche Übermalungen. Den Restaurierungsunterlagen ist zu entnehmen, dass rote und blaue Farbschichten unter dem finalen Schwarz-Weiss liegen.⁷² Und auch nach der Aufnahme des Fotos unterzog Lassnig das Bild einer weiteren signifikanten Überarbeitung: Sie vergrößerte den kleinen, hellen Keil des Halsansatzes zu einem auffälligen vertikalen Spalt, der sich in die untere schwarze Form einfügt, genauso wie auf dem Foto der Schal vor dem dunklen Pulli der Künstlerin in ihren Schoss fällt und ihren Rumpf in zwei asymmetrische schwarze Teile trennt.

Nach langem kompositorischem Ringen korrespondieren in der finalen Komposition nun die beiden schwarzen Formen mit einer geöffneten Seite viel enger miteinander – eine Bildlösung, die Lassnig wohl dem Umweg über die Fotografie verdankt. Der Blick auf das Foto von Mia Williams ermöglicht Lassnig also sichtlich einen distanzierten Blick auf ihre Malerei. Durch die Schwarz-Weiss-Aufnahme werden ausserdem die Körperumrisse und -massen akzentuiert und deren Verhältnisse zueinander deutlicher sichtbar, als dies bei der gleichzeitigen Wirkung verschiedener Farbeindrücke der Fall wäre.

Die zwei Aufnahmen von Williams zeigen eine fruchtbare Kooperation zwischen den beiden Frauen: Bildeinfälle der Künstlerin und Fotografin Mia Williams, gepaart mit Werkverständnis und Gefühl für Kompositi-

on, finden ihr Echo bei Maria Lassnig, die sich gewissermassen in den Rang ihrer Bildsujets zurückzieht und sich zwischen ihre bewusst arrangierten Bilder einreihet und mit ihnen interagiert. Lassnig ist dabei nicht passives Modell, sondern tritt als Mitautorin auf, der es wichtig ist, in diesen Porträts etwas über ihren eigenen Schaffensprozess auszusagen, in dem sie körperliche Präsenz mit der Malerei zu verweben sucht.

Zur Erklärung der Dynamik, die sich zwischen dem Körper der Malerin und dem Raum, der Wand und ihren Bildkörpern entwickelt, finden sich sogar Passagen in Lassnigs Notizen Anfang der 1950er-Jahre. Lassnig beschreibt hier ausführlich die Veränderung ihrer Malerei, die «noch flächiger geworden» sei, zugleich «aber tiefgründiger, sodaß jede Fläche ihr eigener Hintergrund ist», was sie nicht als «Zersprengung od. Zerstörung des Bildraums» begreift, sondern als «seine Ausweitung u. Erfassung als etwas Elementares».73 Und weiter versteht sie die Bildfläche als eng mit ihrem eigenen Körper verbunden: «Nicht mit dem Kopf durch die Wand (Bildfl.) sondern mit beiden Armen gleichzeitig, in gleichmäßiger Liebe umfaßt.»74

Die von Maria Lassnig hier verwendete Semantik der Liebkosung und liebevollen Umarmung in Bezug auf ihr Bild oder genauer in Bezug auf dessen Oberfläche reiht sich ein in eine weiter gefasste Phänomenologie der Berührung. Die Beziehungen, um die es Maria Lassnig geht, werden bekanntlich zur selben Zeit in der Phänomenologie etwa von Maurice Merleau-Ponty – und dort insbesondere anhand der Malerei – erkundet, um dann später von der feministischen Phänomenologie aufgegriffen und hinsichtlich der genderspezifischen Problematiken befragt zu werden.

Eine feministische Lektüre etwa von Kelly Oliver bringt entsprechend den Tastsinn beziehungsweise die damit verbundene Nähe und Distanzlosigkeit in Stellung gegen den Sehsinn, der primär verbunden ist mit dem distanzierten, machtvollen (männlichen) und körperlosen Blick.75 Kelly Oliver plädiert für eine feministische Weiterführung der bereits von Maurice Merleau-Ponty angesetzten Phänomenologie der Berührung, in der Sehen und Tasten enggeführt werden.76 Oliver schlägt unter Bezugnahme auf das von Emmanuel Levinas entwickelte Konzept der «Liebkosung» eine Form des Sehens vor, die sich durch Distanzlosigkeit auszeichnet und

73 Lassnig, «Notizbuch», 1953, A7, Archiv Maria Lassnig Stiftung, Einlageblatt.

74 Ebd.

75 Veronica Vasterling und Silvia Stoller, «Feministische Phänomenologie und Hermeneutik. Einleitung», in *Feministische Phänomenologie und Hermeneutik*, hrsg. von Silvia Stoller, Veronica Vasterling und Linda Fisher, Orbis phaenomenologicus Perspektiven, Bd. 9 (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005), 7–28, 12.

76 Stellvertretend sei hier eine Passage aus Maurice Merleau-Pontys Text zu Cézanne angeführt: «In der primordialen Wahrnehmung gibt es keinerlei Unterschied zwischen Tast- und Gesichtssinn. Erst die Wissenschaft vom menschlichen Körper bringt uns später bei, zwischen unseren Sinnen zu unterscheiden.» Maurice Merleau-Ponty, «Der Zweifel Cézannes [1945]», in *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, hrsg. von Christian Bermes, Philosophische Bibliothek (Hamburg: Meiner, 2003), 3–27, 12.

daher weder ein Objekt-Subjekt-Verhältnis noch eine Machtstruktur entstehen lässt. Ein solches Sehen stellt das «Berühren über das Sehen» und sei bestimmt durch eine Nähe «Von-Angesicht-zu-Angesicht»: «Levinas zufolge ermöglicht das Berühren Nähe, während das Sehen nur zu Distanz führt».⁷⁷

Übertragen auf Lassnig, kann man die gesuchte Nähe zwischen der Künstlerin und ihrem künstlerischen Material räumlich, taktil und als malerische Praxis verstehen: Diese Nähe lässt keinen Zwischenraum zu, was jegliche Intervention von aussen ausschliesst und die Intimität ihres künstlerischen Prozesses der Körpergefühlmalerei hervorhebt. Der Akt der Malerei ist also unmittelbar, unvermittelt. Umso einleuchtender ist die von Lassnig immer wieder betonte Unmöglichkeit einer in ihren Arbeitsprozess einbezogenen Kamera, wie sie etwa als Hilfsmittel dient bei nach Fotografien entstehenden Gemälden.

Die Fotografien *nach* der Malerei hingegen werden, wie gezeigt wurde, von Lassnig ganz bewusst als Mittel eingesetzt, um auf ihre körperliche, auf Berührungen und Sensationen abhebende Konzeption der Malerei hinzuweisen. Dieser Berührungsmoment wird zu einer prominenten Szene in den berühmten fotografischen Aufnahmen, die Lassnig zeigen, wie sie auf der Leinwand liegt, den Pinsel in der Hand, sich auf der Leinwand abstützt, sich neben dem gemalten Körper am Boden der Länge nach ausstreckt oder auch mit geschlossenen Augen den Pinsel führt. Erstmals wurde sie 1982 von Heimo Kuchling in dieser Lage fotografiert (Abb. 91 / S. 297), kurz darauf von Kurt Westermann (1983).

Der Kunsthistoriker Kuchling hatte Maria Lassnig bereits in ihren Anfängen in den 1950er-Jahren unterstützt und über ihre Arbeit geschrieben.⁷⁸ Die Künstlerin wiederum zog ihn von 1980 an in ihrer Malereiklasse regelmässig als externen Dozenten für Theorie und Kunstgeschichte hinzu.⁷⁹ Es ist wohl auf diese lange Beziehung und einen vertrauensvollen Austausch zurückzuführen, dass der Kunsthistoriker die seltene Erlaubnis erhielt, sie beim Malen zu fotografieren oder vielmehr, dass sie diese Szene für seine Aufnahme nachstellte. Dass danach auch andere Fotografen mit Lassnig gerade diese Situation im Atelier inszenierten, bezeugt, wie diese Pose sich als paradigmatisches Zeugnis der Künstlerin am Werk etablierte und auch für die Künstlerin ein wiedererkennbares, kontrollierbares Bild darstellte. Die Fotos dokumentieren die konstante Berührung des entstehenden Werks unter den Händen der Künstlerin, eine absolute Distanzlosigkeit zwischen dem bildgenerierenden Körper, dem Material und dem gemalten Körper – und in der Tat ist der Blick auf das entstehende Werk hier

77 Kelly Oliver, «Für eine feministische Phänomenologie des Sehens», in *Feministische Phänomenologie und Hermeneutik*, hrsg. von Silvia Stoller, Veronica Vasterling und Linda Fisher, *Orbis phaenomenologicus Perspektiven*, Bd. 9 (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005), 171–191, 185.

78 Heimo Kuchling, *Maria Lassnig. Malerei und Graphik*, Ausst.-Kat. Klagenfurt, Galerie Kleinmayr, 1949; Heimo Kuchling, *Maria Lassnig*, Ausst.-Kat. Wien, Buchhandlung KOSMOS, 1950.

79 Lettner, *Maria Lassnig*, 2017, 94.

nicht nur unmöglich, sondern er wird sogar bewusst ausgeschaltet, wie das Foto mit den geschlossen gehaltenen Augen zeigt.

Dass es hier nicht um die Dokumentation eines Malakts in Echtzeit geht, verraten der aufgeräumte Atelierraum, die saubere Kleidung und der trockene Pinsel gerade auf Westermanns Aufnahme (Abb. Kap./S. 326). In diesen Nachinszenierungen (denn Lassnig hat zweifelsohne bisweilen in einer entsprechenden Haltung gemalt) war es Lassnig offenbar wichtig, die ungewöhnliche und neuartige Beziehung zwischen sich selbst und ihrer Leinwand auch anderen zugänglich zu machen und zu zeigen, wie die liegend gemalte Figur über den künstlerischen Prozess mit ihrem eigenen Körper zusammenhängt. Nicht zuletzt deshalb leiteten diese Fotografien eine bewusste Rezeption ihres Werks ein, durch die Lassnig ihr Vorgehen und ihre einzigartige, in elementarer Weise körpergebundene Malereikonzeption etablieren wollte.

Indem sie die Autorschaft für einen neuartigen (hier körperbezogenen und bodenorientierten) künstlerischen Prozess einfordern, der erst durch die fotografische Dokumentation seinen quasi legendären Status erhält, sind die Fotos durchaus vergleichbar mit den Aufnahmen, die Hans Namuth von Jackson Pollocks Malprozess des Drip-Painting gemacht hat. Die Fotografien von Kuchling und Westermann gingen tatsächlich in die Literatur über Lassnig ein und wurden rege als Folie genutzt, um in einer Eins-zu-eins-Übertragung Lassnigs Malerei zu erklären. Dabei wurde der selbstreflexive Charakter der Aufnahmen mehrheitlich übersehen. Die Jahrzehnte später, 2008, entstandene Aufnahme von Peter Rigaud, die Lassnig noch einmal in dieser Haltung zeigt, kommt beinahe als Zitat der mittlerweile so bekannt gewordenen Pose daher.

Parallel zu den Fotografien der auf der Leinwand liegenden Lassnig entstehen, ebenfalls in den 1980er-Jahren, Gemälde, die motivisch Berührungen und Durchdringungen des Körpers der Künstlerin mit dem Bildträger aufgreifen. Während in der oben zitierten Notiz aus den 1950er-Jahren eine (im übertragenen Sinne) Durchdringung der Bildfläche noch umgangen wird – «Nicht mit dem Kopf durch die Wand (Bildfl.)» –, thematisiert Lassnig in der umfassenden Serie *Innerhalb und ausserhalb der Leinwand* den Impuls, in das Bild hineinzusteigen oder umgekehrt sich von der Fläche zu emanzipieren und aus dem Bild herauszutreten. Sie greift im Gemälde *Mit dem Kopf durch die Wand* (1985) sogar die von ihr über dreissig Jahre zuvor noch verworfene Redensart auf und setzt sie buchstäblich ins Bild.

Bereits in den 1970er-Jahren häufen sich bei Lassnig Darstellungen, in denen sie mit illusionistischen Mitteln verschiedene Bildebenen schafft und zugleich durchstösst und so die körperliche Präsenz der Künstlerin im Bild verdichtet. Die zwei paradigmatischen Bilder hierfür sind *Selbstportrait mit Stab* (1971) und insbesondere *Doppelsebstportrait mit Kamera* (1974), (Abb. 100/S. 306), in denen sich Verfahren wie *trompe l'œil*, Bilder-im-Bild und Verweise auf unterschiedliche Darstellungsmittel kreuzen. Das Bild-im-Bild-Motiv und die Überlagerung von Realitäts- und Darstellungsebenen

interpretiert Anna Fricke in ihrer Studie *Lebendige Bilder* als Beispiele einer «Verlebendigung», die Übergänge zwischen den Darstellungsebenen bezeichnet sie als «Transgressionen»⁸⁰ und beobachtet, wie sich im «belebten» Bild die Unterschiede zwischen «Echtem» und «Gemaltem», zwischen «Urbild» und «Abbild» auflösen, in einer «wechselseitigen Durchdringung von imaginären und «realen» Wahrnehmungsanteilen».⁸¹ Wie Fricke feststellt, kommt diesen Bildern eine «programmatische Funktion» zu, da sie, indem die Mittel der Malerei (Hände, Pinsel, Leinwände, Spiegel) betont werden, motivisch eine «Gleichzeitigkeit von innerer und äusserer Wahrnehmung» herstellen und unterschiedliche Möglichkeiten der Bildrezeption erlauben, «und zwar nicht nur des Betrachters, sondern auch der Malerin, die ihrem Werk während des Entstehungsprozesses rezipierend beiwohnt».⁸²

In dieser Kontinuität stehen die fotografischen (Selbst)Porträts, die Lassnig vor ihrem Werk zeigen. Dabei verdichten sich räumliche und bildliche Überlagerungen, die Annäherungsversuche zwischen Material und Künstlerin, das Vexierspiel zwischen gemaltem und malendem Körper. Es dringt ein selbstbewusster, selbstreflexiver Hinweis auf den Entstehungskontext und damit auf den eigentlichen künstlerischen Prozess durch. Mittels der bisweilen humoristischen Geste, sich vor dem eigenen Bild zu inszenieren, verweist Lassnig geschickt auf die Komplexität und Schichtung ihrer künstlerischen Arbeit und den Arbeitskontext.

Wenig überraschend also, dass sich Lassnig genau vor den Bildern, die ihrerseits Bildebenen durchstossen, mit Selbstauslöser aufnimmt (Abb.101 / S.307). Vor dem *Doppelsebstportrait* etwa schlüpft die Künstlerin nochmals in den Pulli, den sie auf dem Gemälde bereits zweifach trägt. In der Fotografie verdoppelt Lassnig ein weiteres Mal, vor dem Bild sitzend, die sitzende Figur mit aufgefächertem Kopf, die den Pulli der «Cooper Union» trägt.⁸³ Auf dem Gemälde ist die Schrift einmal richtig herum, einmal spiegelverkehrt wiedergegeben, auf dem Foto hingegen wieder richtig herum – womit der in der Malerei ohnehin schon illustrierte Entstehungsprozess des Selbstporträts mithilfe eines Spiegels nochmals expliziter wird. Darüber hinaus lässt das Bild mit der Filmkamera in der Hand auch an ein Negativ denken, das ja ebenfalls eine spiegelbildliche Wiedergabe ist. So findet sich hier ein Verweis auf Lassnigs filmische Arbeit mit ihrer ebenfalls dargestellten 16 mm-Filmkamera Eumig C16: Der Staffelung und Sequenzierung des Filmbilds entsprechen die gestaffelte Darstellung ihres Körpers und die geschichteten Scheiben des Kopfes.

80 Anna Fricke, *Lebendige Bilder. Literarische und malerische Konzepte belebter Bilder im 20. Jahrhunderts*, Dissertation, Ruhr-Universität Bochum (Würzburg: Koenigshausen-Neumann, 2017), 113–117.

81 Ebd., 46.

82 Ebd., 114.

83 Der Pulli der Cooper Union ist in Maria Lassnigs Nachlass nicht erhalten, dafür einige andere Kleidungsstücke, wie die farbenfrohen und auffällig gemusterten Pullis, die in zahlreichen Fotoporträts der Künstlerin zu erkennen sind, etwa der violette Pullover mit aufgenähten Fliegen, den sie auf einigen Ateliaraufnahmen trägt, z.B. auf Peter Rigauds Porträts, die 2008 entstanden.

Und Lassnig illustriert noch einen weiteren Aspekt des künstlerischen, diesmal malerischen Prozesses: die Transition von der Dreidimensionalität zur Zweidimensionalität – und umgekehrt. Die in Scheiben gefächerte Kopfpartie der Künstlerin löst sich aus dem Bild-im-Bild und kippt in den zweiten illusionistischen Bildraum. Ihr Körper gewinnt zum vorderen Bildrand hin sukzessive an Plastizität, von den flachen Kopfscheiben zur stark schattierten Hand auf dem Knie. Auch der flache Pulli ist bei der sitzenden Figur vom Körper stärker ausgefüllt und mit Licht- und Schattenpartien moduliert. Diesen Effekt zunehmender Dreidimensionalität setzt Lassnig fort, indem sie sich für das Foto selbst vor dieses komplexe Bild setzt. Ähnlich verhält es sich im *Selbstportrait mit Stab*. Hier legt die schemenhaft dargestellte Mutterfigur der Künstlerin aus einem Bild-im-Bild heraus ihre Hände auf die Schultern der ihr den Rücken zukehrenden Porträtierten. Lassnig wiederholt das Motiv des Aus-dem-Bild-Tretens ein weiteres Mal, wenn sie sich für das Foto mit verschränkten Armen selbst vor ihre Malerei setzt.

Vergleichen wir diese Posen der Künstlerin vor ihrem Gemälde mit einem Foto, das T. J. Clark im Kapitel «Cubism and Collectivity» in *Farewell to an Idea. Episodes from a History of Modernism* für seine kunsttheoretische Argumentation verwendet: Die Malerin Marie Laurencin posierte 1912, eine Mandoline haltend, neben Picassos unfertigem Gemälde einer Figur mit Mandoline (Abb.102/S.308). Laut Clark stellt dieses Foto den Anspruch des Kubismus als neue Darstellungsform und Sprache bloss – und sei zugleich, durch den unmittelbaren Vergleich, der Beweis von dessen Niederlage. Es zeige den Effekt einer Überdeterminiertheit, in der durch die Suche nach einer absoluten Ähnlichkeit ebendiese Ähnlichkeit verloren gehe. Das Foto evoziere die berühmte Szene aus Balzacs *Le Chef d'œuvre inconnu*, in dem die Suche des Künstlers Frenhofer nach exakter Übereinstimmung zwischen Modell und Gemälde in einem komplett unkenntlichen Werk scheitert: «It stages the failure of representation.»⁸⁴

Wir können auch bei Maria Lassnigs Foto eine entsprechende Funktion als Metakommentar zu ihren künstlerischen Arbeiten finden. Doch entgegen der nihilistischen Auslegung Clarks, der mit der Gegenüberstellung von Picassos Malerei und Modell im Foto für das (bewusste) Scheitern der Darstellungsform des Kubismus argumentiert, ist Lassnigs gestische Nachahmung und performative Wiederholung ihres Bildsujets vor der Kamera augenzwinkernd und affirmativ. Wenngleich in der Anlage ähnlich – die Gegenüberstellung von Darstellung und Dargestelltem läutet eine bewusste Selbstkritik ein, die Fotografie dient als Mittel der Überprüfung einer künstlerischen Intention –, so steht die ästhetische Reflexion in den beiden Fotos doch unter grundsätzlich anderen Vorzeichen. Während bei Picasso, gemäss Clark, die Unähnlichkeit und das malerische Scheitern hervortreten, sieht man bei der vor dem Bild posierenden Lassnig vordergründig die Ähnlichkeiten mit dem Bild.

Über die besprochenen Beispiele hinaus finden sich zahlreiche weitere Fotos von Lassnig, in denen sie die Gesten einer gemalten Figur imitiert: zeigende Finger, gespreizte Hände, geballte Fäuste, der typische halbgeöffnete Mund oder Details der Kleidung und Accessoires. Was leicht in didaktische Emphase kippen könnte, dreht Lassnig meist überspielt ins Theatralische, mit viel Schalk im Blick, und zwar über Jahrzehnte hinweg (Abb. 103 / S. 309) (Abb. 104 / S. 310). Ihre Präsenz vor und Ähnlichkeit mit dem Bild scheint zu sagen: Das dort im Bild bin ich, die ich nun hier vor dem Bild im Raum stehe und euch all das aufzeige, was ich vorher gemalt habe. Lassnig ahmt nach, wiederholt nährisch und macht gerade durch die Ironie deutlich, worum es ihr allen Ernstes in ihrer Malerei geht. Wenn aus dem Blickwinkel einer Phänomenologie der Malerei die Fotografie vorerst als Eindringling erscheint, so stellt sich die Fotografie ihrerseits genau darauf ein: indem sie aufgreift und verdeutlicht, was die Malerei vollführt.

Die frappierende Nonchalance der Künstlerin in diesen fotografischen Momenten hängt nicht nur mit der oben herausgearbeiteten Autoreferenzialität zusammen. Die fotografischen Gegenüberstellungen der Malerin und der gemalten Lassnig kehren, auf den zweiten Blick, gerade die Unähnlichkeiten hervor – aber nicht im negativen Sinne eines Scheiterns der Darstellungsform, wie sie Clark in Bezug auf den Kubismus gegeben sieht. In der Differenz zwischen Malerei und Realität (bzw. zwischen Bildobjekt und Bildreferent) wird vielmehr vor Augen geführt, was *nur* in der Malerei sichtbar werden kann. Wenn sich also Lassnig vor die Leinwand stellt, tut sie es nicht in der Manier Picassos mit Laurencin, womit, nach Clark, die Darstellbarkeit der sichtbaren Realität durch die Malerei verneint würde, sondern umgekehrt, um die Darstellbarkeit der über die Realität hinausgehenden Aspekte, gewissermassen das Surplus der Malerei, *durch* die Malerei zu zelebrieren:

Da die sichtbare Welt für mich als Maler (scheinbar) leicht zu bewältigen schien, wollte ich etwas schier Unmögliches, ein Umzäunen von Wolken, ein Feststecken von Nebelreichen, was hier als Deformierung der Realität erscheint, ist keine Deformierung, weil die Realität auf einer andern Ebene stattfindet, u. wenn diese mit der optischen sehr oft kongruent ist, dann deshalb weil mein Distanzgefühl sich auf äusseren Dingen geschult, sich eine «blinde» Sicherheit angeeignet hat, so dass äussere Realität, das was jeder am Körper auch sieht, sich mit der gefühlten Realität (also mit der so schwer definierbaren) oft deckt.⁸⁵

Die Evokation von körperlicher Präsenz und Dichte ohne illusionistische oder realistische Volumina und anatomische Details, energetisch-gestische Spuren der Körpergrenzen, die Verschachtelung von Darstellungsmodi und illusionistischen Räumen oder die Fragmentierung und Betonung einzelner Körperteile – all das sind Leistungen, welche die hinter der Künstlerin hängenden, lehrenden oder anderweitig arrangierten Gemälde und Zeichnungen vollbringen. In der fotografischen Inszenierung der Künstlerin *vor* den Bildern wird die Interaktion zwischen ihrem Werk und dem Körper wieder in das Verhältnis während der Werkentstehung gebracht. Ein scheinbar abgeschlossenes Werk wird durch die szenische Pose vor der Kamera wieder aufgebrochen, die verschiedenen Ebenen von Realität und Fiktionalität werden in ein spielerisches Verhältnis gebracht, in dem gemalte, fotografierte und reale Körper, Hüllen und Inhalte, zwei- und dreidimensionale Bildträger und Bildobjekte einander überlagern, imitieren und bestätigen oder hinterfragen.

Das hier zu beobachtende Springen zwischen Immersion und Distanznahme, Produktion und Reflexion der Künstlerin im Verhältnis zu ihrem Werk zeigt ein dualistisches Schaffensprinzip.⁸⁶ Maria Lassnigs Malerei kann leicht in das semantische Feld von Absorption und Immersion eingeordnet werden, klingt doch die immersive Suche nach körperlicher Einheit mit dem eigenen Werk beinahe wie eine weitere Paraphrase der Körpergefühlsmalerei Lassnigs. Die Distanznahme – und die damit zusammenhängende Schwierigkeit des Loslassens eines fertigen Werks – ist vordergründig für Lassnig vielleicht weniger evident, doch in diesen Foto-Posen umso emphatischer vollführt. Lassnig kann hier eine ambivalente Spannung aufrechterhalten; zugleich die körperliche Unmittelbarkeit zwischen sich und ihrem Werk anzeigen wie auch die physische und zeitliche Distanz dazu demonstrieren. Denn wenn sie scheinbar mit der Mimesis der Komposition an das Gemälde heranrückt, markiert die selbstbewusste und teils ironische Postur eine ganz deutliche Distanz dazu.

Die Fotografie erlaubt, einen Blick in das verschlossene Atelier zu werfen und diesen Arbeitsort mit der Künstlerin und ihrem Werk in Beziehung zu setzen. In das kreative Umfeld eindringen und die Dreiecksbeziehung von Kamera, Künstlerin und Kunst aufspannen zu dürfen, ist, wie erwähnt, ein besonderer Vertrauensbeweis nicht nur der fotografierenden Person, sondern dann auch einem breiteren Publikum gegenüber – und macht einen besonderen Reiz dieser Aufnahmen aus. Ein relationales Dreieck zeigt das Foto, das Ulrike Ottinger 1978 in Berlin aufnahm, während Maria Lassnig an einem Doppelporträt von ihr und Tabea Blumenschein arbeitete. Diese Aufnahme gründet ebenfalls auf einer Mischung aus gemeinsamer Bild-im-

86

Vgl. zu den zwei «Momenten» von «absorption / immersion» versus «distancing / specularly»; Michael Fried, «Thoughts on Caravaggio», *Critical Inquiry* 24, Nr. 1 (1997): 13–56; Michael Fried, *The Moment of Caravaggio* (Princeton: Princeton University Press, 2010).

Bild-Spielerei und ernsthafter gegenseitiger Anerkennung zweier beziehungsweise dreier Künstlerinnen, einer avantgardistischen Filmemacherin, einer Schauspielerin und der Malerin, die eng miteinander befreundet waren (Abb. 105 / S. 311) (Abb. 106 / S. 311).

Das Paar Ulrike Ottinger und Tabea Blumenschein nahm die 1978 frisch aus New York in Berlin angekommene Maria Lassnig zu allen Festen und Abenden mit, die es besuchte, und führte sie in die Berliner Künstlerkreise ein. Lassnig kam bald auf die Idee, die beiden zu porträtieren: «Kommt vorbei im Käuzchensteig», erinnert sich Ulrike Ottinger an Maria Lassnigs Einladung.⁸⁷ Im Laufe einer der Sitzungen bat Ottinger Lassnig darum, einige Fotos machen zu dürfen:

Ich durfte, stellte ein Stativ auf, und wer gerade nicht im Bild war, drückte auf den Auslöser, nachdem ich alles eingestellt hatte. Das Farbfoto, auf dem wir alle drei zu sehen sind, wurde mit einer zweiten Kamera gemacht, die einen Selbstauslöser hatte⁸⁸

In diesem als räumliche Komposition angelegten Wechselspiel zwischen den Modellen, der Malerin und dem Gemälde kommt noch eine zusätzliche – erotische – Spannung ins Spiel, ist doch unübersehbar, wie sehr Lassnig mit ihrer Dauerwelle der burschikosen Ottinger ähnelt, zu ihrem Doppel wird, sie spiegelt oder sogar aus dem Bild verdrängt, um neben der Diva Tabea Blumenschein Platz zu nehmen.

Auch Lassnig beobachtet Künstlerinnen am Werk und zeichnet etwa ihre langjährige Freundin Hildegard Absalon beim Weben eines Bildteppichs. Absalon wählt als Bildmotive ihrerseits Formen der Selbstdarstellung oder der *mise en abyme*. Auf dem Bildteppich *Selbstporträt als Penelope* (1982) stellt sie sich beispielsweise am Webstuhl bei der Arbeit an einem unvollendeten Werk dar – was sie wiederum fotografisch dokumentieren lässt. Das langwierige, schrittweise Erarbeiten eines Bildes, das Hilde Absalon «Malen mit Fäden»⁸⁹ nennt, wird durch AnnA BlaUs fotografische Dokumentation der Arbeit am unfertigen Teppich unterstrichen, die auch Absalons Identifikation mit der webenden Penelope verdeutlicht, dem Archetyp der endlos webenden Frau, die an ihre Arbeit gefesselt ist und darin doch ihre Freiheit findet (Abb. 107 / S. 312) (Abb. 108 / S. 313). Hier wiederholt sich also das bereits bei Lassnig beobachtete Prinzip einer feministischen Positionierung durch den autoreflexiven Hinweis auf die künstlerische Leistung und Wertschätzung des eigenen Werkprozesses und die spezifische Situation als Künstlerin.

87 Ottinger, «Kommt vorbei im Käuzchensteig», 2019.

88 Ebd.

89 Hildegard Absalon, «Gedanken über das Weben eines Bildteppichs», in *Hildegard Absalon. Malen mit Fäden. Bildteppiche 1982–2000* (Bern: Verlag Gachnang & Springer AG, 2002), 17.

Ingrid Wiener ist in ihren Gobelins noch weiter gegangen, indem sie das Prinzip des *Durch-die-Kette-Sehens* zum Ausgangspunkt ihrer Kunst machte. Der Webrahmen selbst, die Kette – die vertikalen aufgespannten Fäden am Webstuhl, durch die der Webfaden (Schuss) gezogen wird –, und der Blick durch die Fäden wurden mit in die Weberei eingearbeitet.⁹⁰ Ingrid Wiener emanzipiert sich mit diesem hybriden, verwobenen Blick auf die Vorlage, den entstehenden Teppich und den räumlichen Kontext auch von der Auftragsituation und ihrer untergeordneten Rolle als «ausführende» Weberin. Es war Dieter Roth, der ihr die Vorlagen zukommen liess, und Ingrid Wiener verweist in dieser verschachtelten Ausführung selbstbewusst auf ihre Situiertheit innerhalb dieses Prozesses. Mit dem Webrahmen fängt sie den wechselnden Blick auf die Fäden, den Raum dahinter und aus dem Fenster ein, sodass in ihren Gobelins «das Weben des postmodernen Lebens nicht nur eine Technik zur Rahmung der Perspektive oder zum Festhalten der vorbeiziehenden Geschichte ist, sondern vielmehr ein Prozess zur Transformation der Wahrnehmung».⁹¹ Verschachtelungsmotive, welche die Intimität des künstlerischen Prozesses und die Autoreflexion auf die Situation als Künstlerin zu verknüpfen wissen, finden sich also zu dieser Zeit zahlreiche in Lassnigs Umfeld, und sie trägt mit ihrer eigenen Auslegung bei zu dieser Kette, die Künstlerin, Wahrnehmung, Produktion und Repräsentation verbindet.

Bemerkenswert an dieser Häufung von fotografischen Selbstdarstellungen ist die Tatsache, dass Maria Lassnig diese Inszenierungen *durch* und *für* die Kamera überhaupt zuliess, da die Fotografie ein Medium ist, dem sie stets kritisch gegenüberstand und das sie sogar in einem Konkurrenzverhältnis zu ihrer künstlerischen Arbeit sah. Auf dem Umschlag eines ihrer Notizhefte der 1950er-Jahre befindet sich eine leicht zu übersehende Skizze: Unter das linierte Titelfeld ist mit derselben Feder, die für die Schrift verwendet wurde, eine Balgenkamera mit Stativ gezeichnet, deren Objektiv auf eine körperhaft anmutende Form gerichtet ist, etwas zwischen geballter Faust, karikaturartigem Gesicht mit Augen und breitem Mund und einem fetten Sessel – Formen zwischen gegenständlich und abstrakt, die in der Ikonografie der Künstlerin oft vorkommen (Abb. 109 / S. 314). Die direkte Linie, die das Objekt mit dem Objektiv verbindet, könnte die Blickrichtung markieren oder aber als Angriffsgeste verstanden werden, die von dieser Kopf-Hand ausgeht und sich dem Zugriff des Objektivs durch das Ausstechen des Auges beziehungsweise der Linse widersetzt – eine Bedrohung, die von dem Titel des Hefts *Préparations pour la morte* [sic!] unterstrichen wird.⁹²

90 Michaela Leutzendorff-Pakesch, *Ingrid Wiener. northwest passage*, Ausst.-Kat. Hartberg, Museum Hartberg, 2020; Michaela Leutzendorff-Pakesch (Hrsg.), *Ingrid Wiener. Durch die Kette sehen* (Wien: Schlebrügge Editor, 2020).

91 Caroline Lillian Schopp, «Das Weben des postmodernen Lebens», in *Ingrid Wiener. Durch die Kette sehen*, hrsg. von Michaela Leutzendorff-Pakesch (Wien: Schlebrügge Editor, 2020), 47.

92 Lassnig, «Notizbuch», 1953, A7, Umschlag des Notizbuchs.

Vielerorts in Lassnigs Notizen taucht, wenn es um die Fotografie respektive den Paragone, den Wettstreit zwischen Malerei und Fotografie, geht, ein existenziell-konkurrierender Tonfall auf: «Ich kann einen Gegner fertig machen ohne Fotoapparat oder Revolver [...] Durch die Fotografie wird die Kunst des Sehens verlernt.»⁹³ Lassnig schliesst sich dabei dem verbreiteten Topos der Fotografie als «mortifizierendes»⁹⁴ Medium und der bereits im 19. Jahrhundert einsetzenden Diskussion an, die unterscheidet zwischen der Fotografie, die mechanisch (und darum angeblich leblos) ein Abbild der Wirklichkeit produziert, und den «schönen Künsten», die ein «beseeltes Bild aus der Hand ihres Schöpfers» hervorbringen.⁹⁵ Maria Lassnigs Argumentation setzt noch davor an: bei der Wahrnehmung durch das menschliche Auge, die durch das Fotografieren verlernt werde. Das Sehen ist ihr zufolge die primäre künstlerische Aktivität, die in einem nächsten Schritt durch die Hand produktiv umgesetzt und in der Zeichnung oder dem Gemälde für Dritte sichtbar wird. Der bezeichnende Unterschied zwischen Kunst und Fotografie liegt demnach in der Vorstellung eines seinen Sehvorgang reflektierenden Auges anstelle einer Maschine ohne Bewusstsein. Mehrere Gemälde Lassnigs sind diesem Paragone gewidmet, teils arbeiten sie mit komplexen Blickachsen, Spiegelungen und Bild-im-Bild-Situationen, teils nehmen sie karikaturhafte Züge an (Abb. 110/S. 315).

Während Lassnig mit der Opposition von Malerei und Fotografie in einen für das fortschreitende 20. Jahrhundert bereits obsoleten Wettstreit einsteigt, darf die daran geknüpfte Frage nach dem Sehen als einer an den Körper gebundenen Aktivität doch ernst genommen werden. Wenn sie die Linse als optischen, körperlosen und viel zu raschen Sehapparat ablehnt,⁹⁶ schärft sich eine Vorstellung vom Sehen, das an einen Körper gekoppelt ist: Ein Körper, aus dem heraus wahrgenommen wird, verbunden mit einem langsamen Blick und einer malerischen Tätigkeit. Das sind nach Lassnig die Faktoren, in der die Malerei das Fotografische übersteige.

Dem liegt ein Konzept zugrunde, das dem «Optisch-Unbewussten» Walter Benjamins diametral entgegengesetzt zu sein scheint.⁹⁷ Wenngleich direkte Hinweise auf seine Gedanken fehlen, standen Benjamins Schriften

- 93 Lassnig, «Notizbuch», 1978–1979, A16, Archiv Maria Lassnig Stiftung.
- 94 Dies diskutiert etwa Kaja Silverman in Auseinandersetzung mit Roland Barthes' Thesen: Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Fotografie* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1989), 20, zit. nach Silverman, «Dem Blickregime begegnen», 1997, 49.
- 95 Vgl. zur Geschichte der mortifizierenden Metapher der Fotografie die umfassende Studie von Katharina Sykora, *Die Tode der Fotografie. Band 1: Totenfotografie und ihr sozialer Gebrauch / Band 2: Tod, Theorie und Fotokunst* (Fink, 2009), hier zit. aus Bd. 1, 13.
- 96 Exemplarisch eine der vielen Passagen zu dieser Problematik: «Ich bestehe darauf, dass durch die Fotografie das Sehen verlernt wird. Ich brauche ja nur eine kurze Zeit durch die Linse zu sehen: Freilich kann ich dann durch das Foto selbst die Realität kennen lernen, aber es ist ja nicht die Realität», Lassnig, «Notizbuch», 1978–1979, A16.
- 97 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1966), 50.

bei Lassnig in der Bibliothek,⁹⁸ und ihre Studierenden haben nachweislich mit ihrer Assistentin Ruth Labak den Kunstwerk-Aufsatz behandelt.⁹⁹ Gemäss Lassnigs Auffassung wäre der Zugang zu den seelischen Tiefen der Porträtierten eben nicht dank der fotografischen und technischen Hilfsmittel möglich (wie es Benjamin glaubt), sondern nur in einem un-vermittelten Verhältnis zu finden. Nicht ein Apparat, sondern eine Künstlerin vermittelt mit dem Bild zwischen sich und der sogenannten Realität. Auch wenn dieses Thema ihre Notizen durchzieht, so widmet sie sich ihm doch besonders ausführlich in dem Briefwechsel mit Hans Ulrich Obrist in den 1990er-Jahren, jüngst in einem Band versammelt.¹⁰⁰

10.II.96 Ich glaube nicht, dass die Fotografie einen so abgründigen Spiegel vor den Abgebildeten halten kann, als eine Zeichnung, od. Malerei.¹⁰¹

Was geht mich die Fotografie an, dieses HUNDERTSTELSEKUNDENGLÜCK. Ich will die Leute lange ansehen, Ihnen dreist in die Augen blicken, was da herausschaut sehe ich, je länger ich hinsehe, Glück und Unglück ist da gebannt, in Würde, Furchtsamkeit, Hoffnung, dem kann ich mit meinen Augenlinsen folgen und alles erraten, während ich den Stift und den Pinsel führe. In einer Hundertstelsekunde würde mir das nicht offenbar und der Kameralinse ja auch nicht.¹⁰²

Wie verschiebt sich dieses von Lassnig emotional diskutierte Thema nun in dem Material, das hier interessiert, nämlich den Fotografien der Künstlerin mit und vor ihrer Malerei? Hier wird die Fotokamera weder gemieden noch gar verachtet, sondern zugelassen, gesucht und sogar ausgenützt. Am Ende des künstlerischen Prozesses steht oftmals nicht (nur) das gemalte Bild, sondern es folgt ihm die Fotokamera zur Herstellung eines weiteren Bilds. Dies ist jedoch nur möglich, wenn die Künstlerin sich nochmals zwischen

- 98 Walter Benjamin, *Illuminationen. Ausgewählte Schriften* (Frankfurt a.M: Suhrkamp Verlag, 1977) (enthält unter anderem den Kunstwerk-Aufsatz); Walter Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (Frankfurt a.M: Suhrkamp Verlag, 1978).
- 99 Hans-Werner Poschauko erinnert sich: «Ruth Labak hat ja damals in der Meisterklasse gemeinsam diesen Essay mit uns gelesen und diskutiert, ein künstlerisches Seminar sozusagen, das ist mir gerade eingefallen und ML war auch anwesend. [...] Später habe ich mit ML über die Aura des Kunstwerks gesprochen.» Hans-Werner Poschauko, E-Mail vom 10.1.2020.
- 100 Obrist, Pakesch und Poschauko, *Maria Lassnig: Briefe an Hans Ulrich Obrist*, 2020.
- 101 Lassnig, «Notizbuch», 1996, A36, Archiv Maria Lassnig Stiftung, 10.2.1996.
- 102 Maria Lassnig, Brief an Hans Ulrich Obrist, 5.5.1996 in Maria Lassnig, *Die Feder ist die Schwester des Pinsels. Tagebücher 1943 bis 1997*, hrsg. von Hans Ulrich Obrist (Köln: DuMont, 2002), 15.

ihr (fertiges) Bild und die Kamera zwingt, gewissermassen ein zweites Mal vermittelt, und zwar mittels ihres posierenden Körpers.

Posieren ist laut Bettina Brandl-Risi, Gabriele Brandstätter und Stefanie Diekmann «ein Zeigen des Körpers und ein Zeigen mit und durch den Körper». In der Pose – der Begriff kommt aus dem Tanz, von *posa* (italienisch für Pause) – wird innegehalten und der Körper, für einen Augenblick, zum Bild. Umgekehrt kann aber auch das Bild in der Pose zu Leben erwachen: Im «lebendigen» Bild, dem *tableau vivant*, wird eine Szene mit lebendigen Körpern nachgestellt. Dadurch eröffnet sich die für die Pose charakteristische «unauflösbare Verquickung von Original und Kopie, von Vorbild und Nachbild, von körperlicher Präsenz und zitationeller Praxis».¹⁰³

Insbesondere in den 1970er-Jahren, in der frühen feministischen und queeren Theorie, wird die parodistische, ironische Pose genutzt, um die festgefahrenen Rollenbilder sichtbar zu machen und zu entlarven, sie also durch eine Übertreibung der «Maske» zu «demaskieren». Craig Owens erkennt in den gesellschaftlich auferlegten, erzwungenen («Imposition», «Imposture») und meist heteronormativen Geschlechterrollen den sozialen Ursprung der Pose. Durch Nachahmung würden gewisse Rollen aufgegriffen, dabei jedoch überzeichnet und hierin die Abweichungen von der Norm sichtbar gemacht. Owen betont: «posing has everything to do with sexual difference»¹⁰⁴ und hebt (mit Jacques Lacan und Joan Riviere) hervor, dass Weiblichkeit nicht als «Maske» aufgesetzt und getragen werde, sondern dass Weiblichkeit an sich eine performative Maskerade sei – psychoanalytisch lasse sich dies als Verteidigungsmechanismus erklären, um in einem patriarchalen System nicht als Gefahr für Maskulinität aufzutreten.¹⁰⁵

Dies gilt gleichermassen für alle Formen der Geschlechtermaskerade, «insofern auch bei dieser die Verstellung der eigenen (Geschlechts-)Identität mit der *Vorstellung* einer anderen einhergeht».¹⁰⁶ Die Pose ist also die Nachahmung eines Bilds («Posing, then, is a form of mimikry»¹⁰⁷), das in der Kopie notwendigerweise vom Ideal abweicht. Die Pose sei, wie Kaja Silverman mit Bezug auf die Fotografie ausführt, eine «durch das Blickregime auferlegte Handlung», die immer aus einem «kulturellen Bildrepertoire» schöpfe und «sich also auf immer schon Vorgängiges» beziehe: «Die Pose imitiert nicht nur ein schon vorliegendes Bild bzw. eine Figur, sie imitiert

103 Bettina Brandl-Risi, Gabriele Brandstätter und Stefanie Diekmann, «Posing Problems. Eine Einleitung», in *Hold it! Zur Pose zwischen Bild und Performance*, hrsg. von Bettina Brandl-Risi, Gabriele Brandstätter und Stefanie Diekmann, *Recherchen / Theater der Zeit* (Berlin: Theater der Zeit, 2012), 7–21, 14.

104 Craig Owens, «Posing», in *Difference: On Representation and Sexuality*, hrsg. von Kate Linker (New York: New Museum of Contemporary Art, 1984), 7–18, 15.

105 Ebd.

106 Stephanie Bremerich, «Maskerade», in *Gender Glossar*, 2014, <https://gender-glossar.de> [Zugriff: 21.8.2020].

107 Owens, «Posing», 1984, 15.

vor allem die Fotografie als solche.»¹⁰⁸ Silverman bezeichnet das von ihr konstatierte repetitive Prinzip der Pose als «Mimikry», welche laut Lacan die einzige Möglichkeit einer Befreiung aus dem Blickregime sei: «Bei Lacan etwa verdankt sich Handlungsfähigkeit [agency] im Feld des Sichtbaren vor allem der Mimikry, jener theoretischen Kategorie also, der wir die Pose zuzurechnen haben.»¹⁰⁹ Der Pose zu entkommen sei daher nur möglich, wenn diese als solche hervorgekehrt werde: «Das einzige Mittel, um nicht in die ‹Falle› der Pose zu laufen, sei, die Pose *als* Pose sichtbar werden zu lassen», so fassen Brandl-Risi, Brandstätter und Diekmann zusammen. Das befreiende Potenzial der Pose kommt erst durch deren autoreflexiven, über-spielten Einsatz zum Zuge. Allerdings, so schränkt nun wieder Silverman das Handlungspotenzial der Pose ein, sei die Pose immer eine Annäherung an existierende Bilder und vor allem die damit verbundenen Ideale. Entlang einer Analyse von Cindy Shermans *Untitled Film Stills* (1977–1980) erörtert sie, wie die Künstlerin in ihren Fotografien nicht das binäre Prinzip von Ideal und Versagen reproduziert, sondern stattdessen mit einem Prinzip des «genügend Guten» (good enough) agiere, das die Idealfigur durch eine «ge-nügend gute» Variante ersetze. Man müsse daher «nicht den idealen Vamp oder die ideale Frau von Welt als Identifikationsobjekte wählen, sondern deren ‹genügend gutes› Gegenstück», da niemand dieses angestrebte Ideal je erreichen könne.¹¹⁰ Silverman identifiziert in diesem Prinzip ein Mittel, Distanz zu den vorgeprägten Bildern aufzubauen und spielerisch mit ihnen umzugehen. Entsprechend funktioniert die Pose gemäss dem Prinzip von Kopie und Original als Mittlerin, als Medium der Übersetzung und Kipp-figur: «Als Kippfigur organisiert sie die Beziehungen zwischen den Medien im Modus des ‹nicht ganz› und ‹nicht genau›, [...] des ‹nicht mehr› und ‹noch nicht›.»¹¹¹ Sich der Fotografie bedienend, setzt Maria Lassnig die Pose ge-nau in diesem Sinne ein: als Überbrückung zwischen den Medien, als inter-medialen Verweis und als Imitation, die in der Zone des «nicht ganz», «noch nicht» beziehungsweise «nicht mehr» verharret. Wenn die Künstlerin sich zwischen die Kamera und ihr Gemälde stellt, fängt sie also die Direktheit und Aggressivität des fotografischen Zugriffs auf ihr Werk ab.

Selbstverständlich positioniert sich Maria Lassnig hier auch zum vorherrschenden Topos des männlichen Künstlers als Schöpfer. Bewusst spielt sie mit dem tradierten Bildtypus des «Malers vor seinem Werk»: Auf dem Cover des Faltblatts für ihre Einzelausstellung 1960 in der Galerie St. Stephan (ab 1964 Galerie nächst St. Stephan) sieht man sie mit ernstem Ge-sichtsausdruck, vor und zwischen den eigenen Gemälden posierend, die

108 Silverman, «Dem Blickregime begegnen», 1997, 47. Siehe auch Sigrig Schade, «Posen der Ähnlichkeit. Zur wiederholten Entstellung der Fotografie», in *Mimesis, Bild und Schrift. Ähnlichkeit und Entstellung im Verhältnis der Künste*, hrsg. von Birgit Erdle und Sigrig Weigel (Köln: Böhlau Verlag, 1996), 65–81.

109 Silverman, «Dem Blickregime begegnen», 1997, 48.

110 Ebd., 61.

111 Brandl-Risi, Brandstätter und Diekmann, «Posing Problems. Eine Einleitung», 2012, 15.

Hand ruhig und affirmativ auf eine Leinwand gelegt (Abb. 111 / S. 316).¹¹² Man kann nicht umhin, an Nicolas Poussins *Autoportrait* (1650) (Abb. 112 / S. 316) zu denken und zugleich die Differenz zu diesem Ideal (aber auch die diesbezügliche Aspiration) festzustellen: weltberühmter, erfolgreicher, in die Kunstgeschichte eingegangener Maler versus kaum bekannte, ihren Platz in der Kunst(geschichte) beanspruchende Malerin, die sich auf dem Foto als «genügend gute» Annäherung einen Schnurrbart hinzufügt. Zweifelsohne ist dies hier zudem verbunden mit einer Anspielung auf Duchamps Mona-Lisa-Adaption und seine Maskerade-Fotografien als weibliches Alter Ego. Das gesellschaftlich dominierende Ideal, die eigenen Ansprüche, der innere Zwist werden in Lassnigs Selbstinszenierung nicht negiert. Sie zeigt eine Künstlerin, die sich innerhalb dieser Vorgaben zu behaupten sucht und zugleich damit hadert, die mit ihrer künstlerischen Haltung «gut genug» sein will, um in dieser Liga mitzuspielen, ohne dabei jedoch ihre eigene Sache zu verleugnen.

Das Porträt *Mario Lassnig* (Abb. 113 / S. 317) von 1959,¹¹³ ein Selbstporträt mit Monogramm à la Dürer, auf einem «Dürer»-Zeichenblock erstellt (Kap. 2 (Abb. 7 / S. 69)), und Aussagen wie «Ich bin ein weiblicher Monetangelo»¹¹⁴ oder «Ich bin die Frau Picasso / [...] Mal die Bilder mit dem Lasso»¹¹⁵ reihen sich in den Sarkasmus ein, mit dem Maria Lassnig die wenig beachtete Position von Künstlerinnen in der Kunstgeschichte und ihre eigene fehlende Anerkennung zu kommentieren pflegte, meint sie doch gar, ihr Name sei so ephemeral, als sei er «in Wasser geschrieben».¹¹⁶ Im Gemälde *Traditionskette* von 1983 wird ihr, einem Ritterschlag ähnlich, von einem transhistorischen «Vorfahren» die Hand auf die Schulter gelegt: Die Traditionskette der Kolonialisten führt von Velázquez über Munch und Van Gogh zu Maria Lassnig.

Bemerkenswerterweise entblösst Lassnig durch die Wiederholung der Pose ihrer Vorgänger die Vorstellung einer unverbrüchlichen Filiation: Sie selbst, ohne Nachfolger(in), lässt ihre Hand absurd im Leeren schweben. Der Mechanismus der Tradition wird unterbrochen, in seiner Formelhaftigkeit entlarvt.

Lassnigs ambivalent-ambitionierte Ehrlichkeit, gepaart mit Ironie und Parodie, erstreckt sich von den privaten Aufzeichnungen über die lapidare Geste der handgemachten Retusche mit Schnurrbart auf ihrem Ausstellungsfaltblatt bis zu grossformatigen Gemälden. Wenngleich sie jeweils im Dialog mit dem Kanon steht und dessen Einfluss offenlegt, bleibt Lassnig doch immer auf der Suche nach einer eigenen Position darin.

112 *Maria Lassnig*, Ausst.-Kat. Wien, Galerie St. Stephan, 1960.

113 Lassnig, «Notizbuch», 1959–1966, A12, Archiv Maria Lassnig Stiftung, August 1959.

114 Lassnig, «Notizbuch», 1980–1986, A26, 1981.

115 Lassnig, «Notizbuch», 2007–2009, A57, Archiv Maria Lassnig Stiftung, Juni 2008.

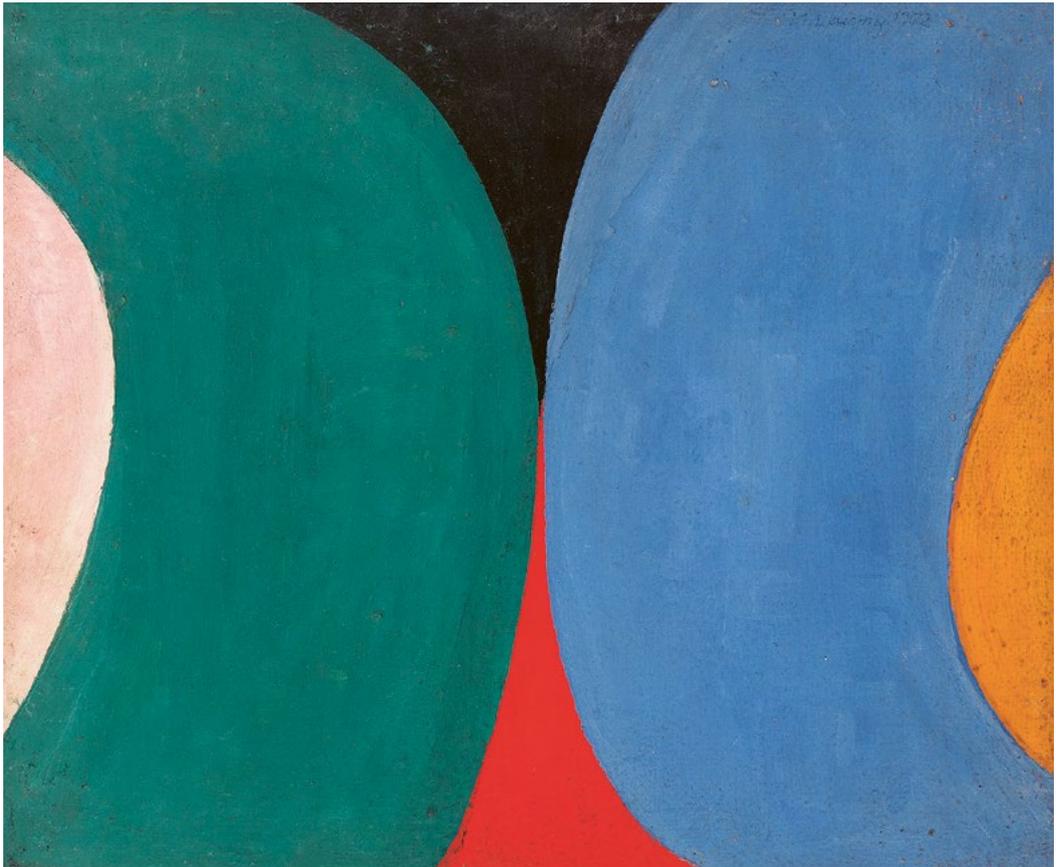
116 Auf dem Umschlag des Notizbuchs: «Mein Name ist ins Wasser geschrieben. moi, peintre maudite.» Lassnig, «Notizbuch», 1996, A36.

Um sich dem «stark besetzten und politisch heiss umfochtenen Terrain»¹¹⁷ des Ideals oder Vorbilds zu entziehen, entwickelt Maria Lassnig den Bildtypus des «Malers vor seinem Werk» für sich weiter: Die Mimikry *vor* der eigenen Malerei als Pose kann durchaus als eigenständiges, neues fotografisches Bildprogramm betrachtet werden, das sich auf kein existierendes Vorbild beziehen lässt. Das «Vorbild» in diesen Kompositionen ist vielmehr das von ihr selbst geschaffene Gemälde, an das sie sich – räumlich *davor* posierend – körperlich anzugleichen versucht. So sind diese Fotografien Lassnigs Zeugnis davon, wie die selbstreflexive, bisweilen humorvolle Pose der Künstlerin sich mit einer Affirmation ihrer künstlerischen Leistung und Eigenständigkeit verbindet und wie sie sich dabei zum malerischen *Vorbild* im doppelten Sinne (das Gemälde als *Vorbild*, das als Bild vor dem Foto existiert und das dem mimetischen Nachstellen für das Foto als *Vorbild* dient) zu verhalten weiss. Lassnig bringt die Gegenüberstellung von fotografiertem Körper und gemaltem Körperbild in ein spielerisches, doch nicht minder (selbst)bewusstes Beziehungsgeflecht verschiedener Darstellungsebenen. Sie ahmt nach und hebt theatralisch hervor, worum es in ihrer Malerei geht. Lassnig weiss den Einsatz dieser überspitzten, parodistischen Posen mit präzis eingesetztem Pathos zu paaren und geschickt in eine Affirmation des eigenen künstlerischen Prozesses zu wenden.









Sommer 1954
im Atelier in
Wien

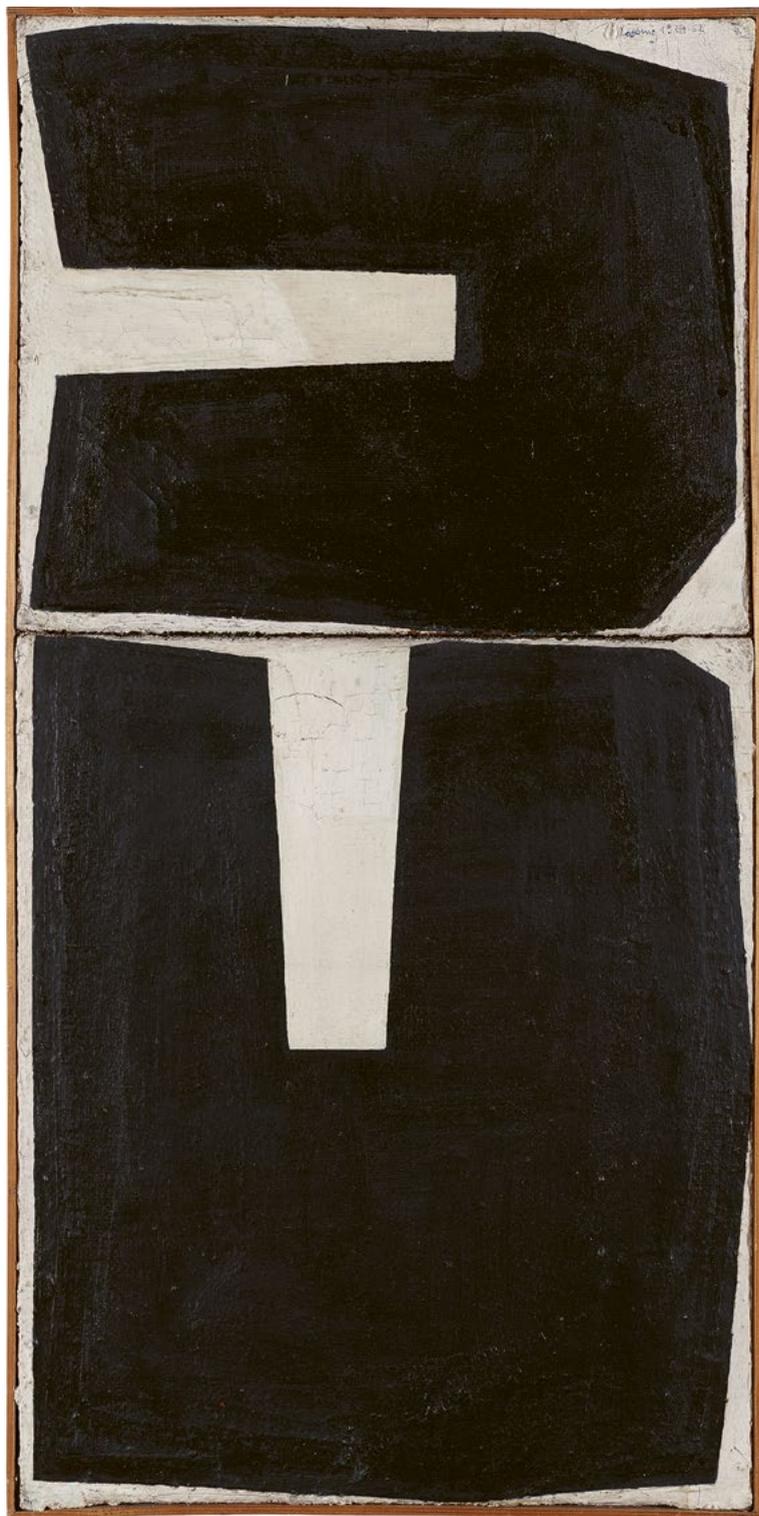
DRUCKT BY FUGEE WIEN, 16.
WEIERPLATZ 14/30

Bitte retour
senden weil ich
mir eines hab.









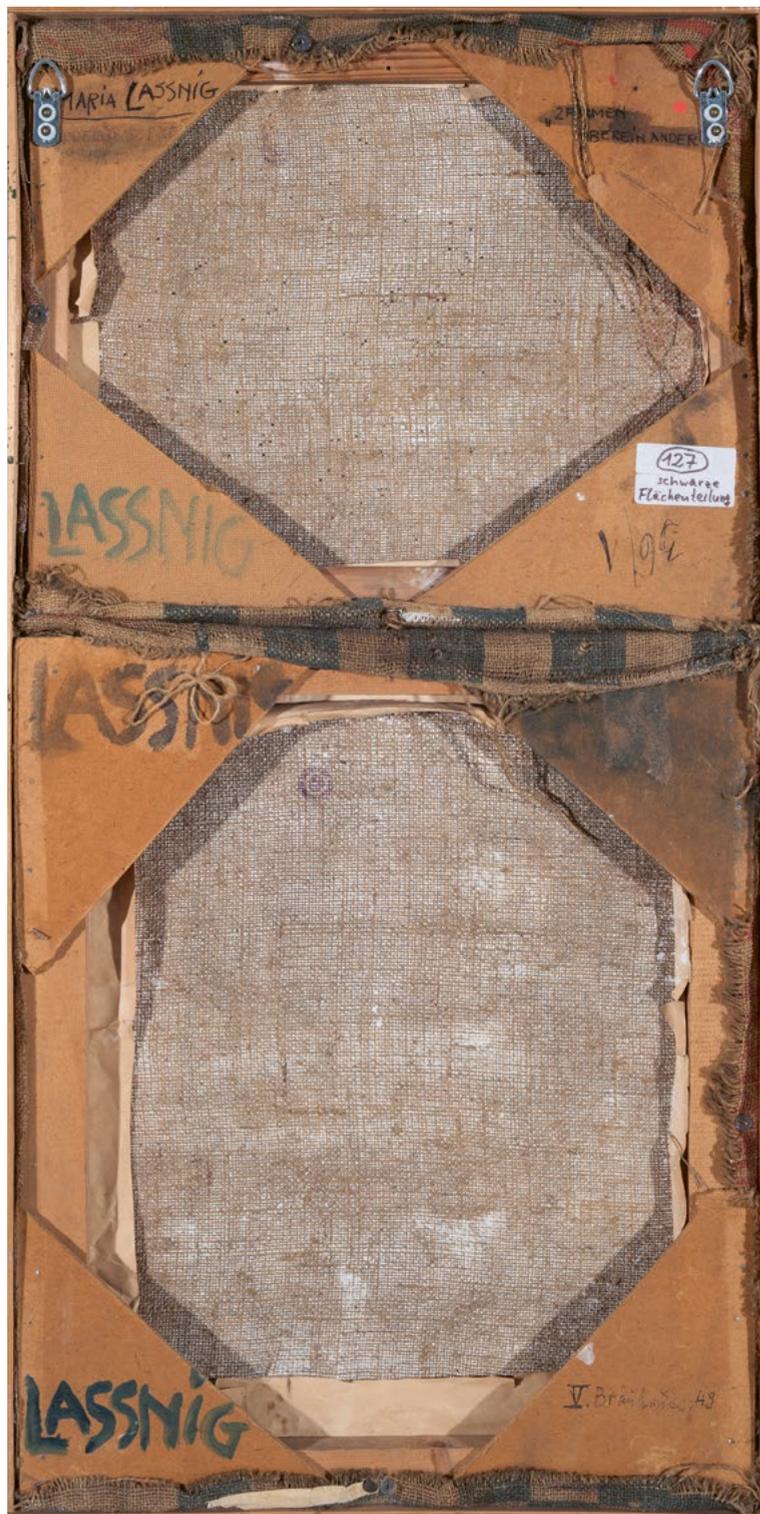












Abb. 105

Ulrike Ottinger, Maria Lassnig während der Porträtsitzung mit Ulrike Ottinger und Tabea Blumenschein, 1978 in Berlin, Abzug auf Barytpapier.

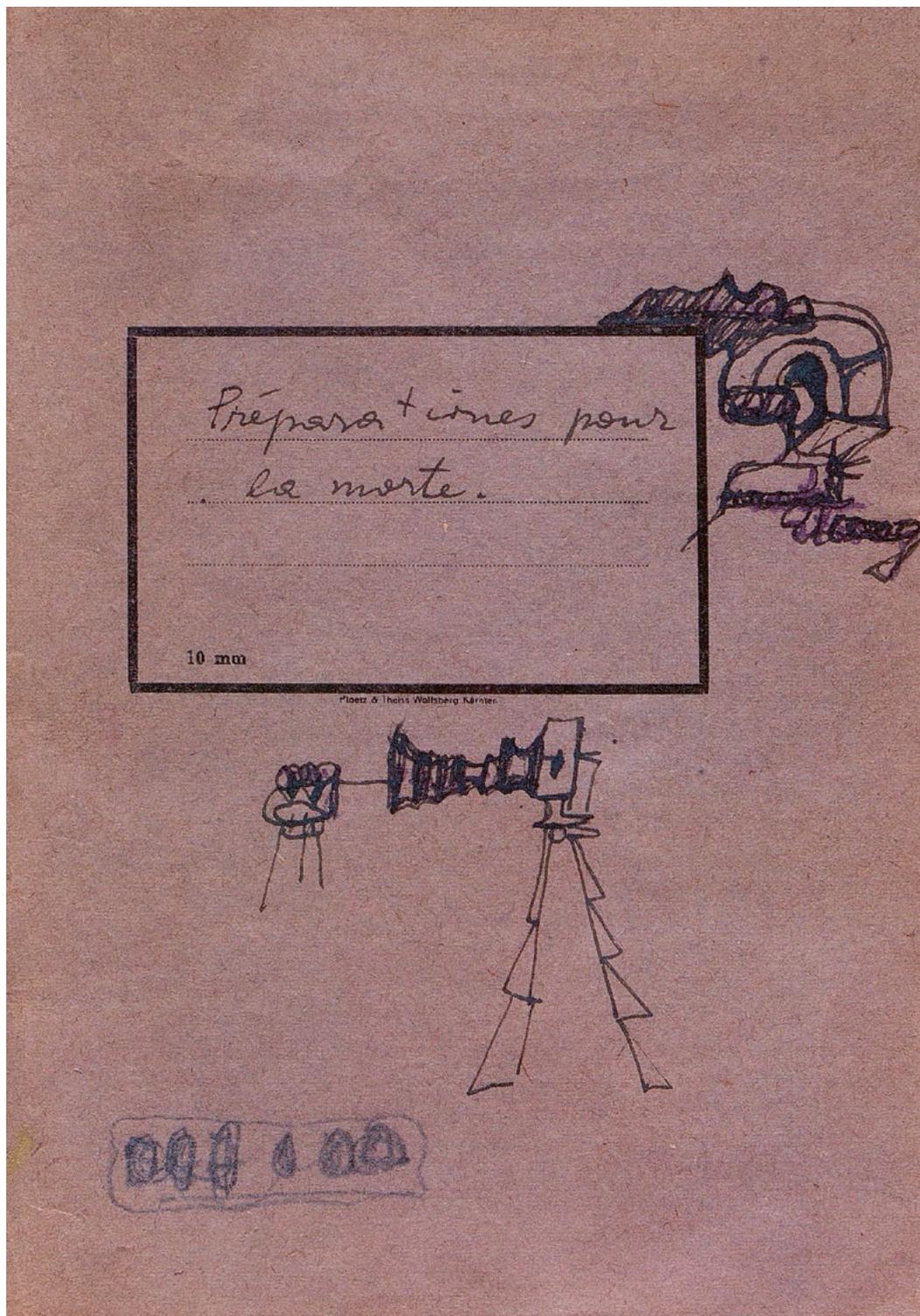
Abb. 106

Maria Lassnig, *Portrait Ulrike Ottinger und Tabea Blumenschein*, 1978, Öl auf Leinwand, 98,5 cm × 118 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, Schenkung Ulrike Ottinger, 2018.









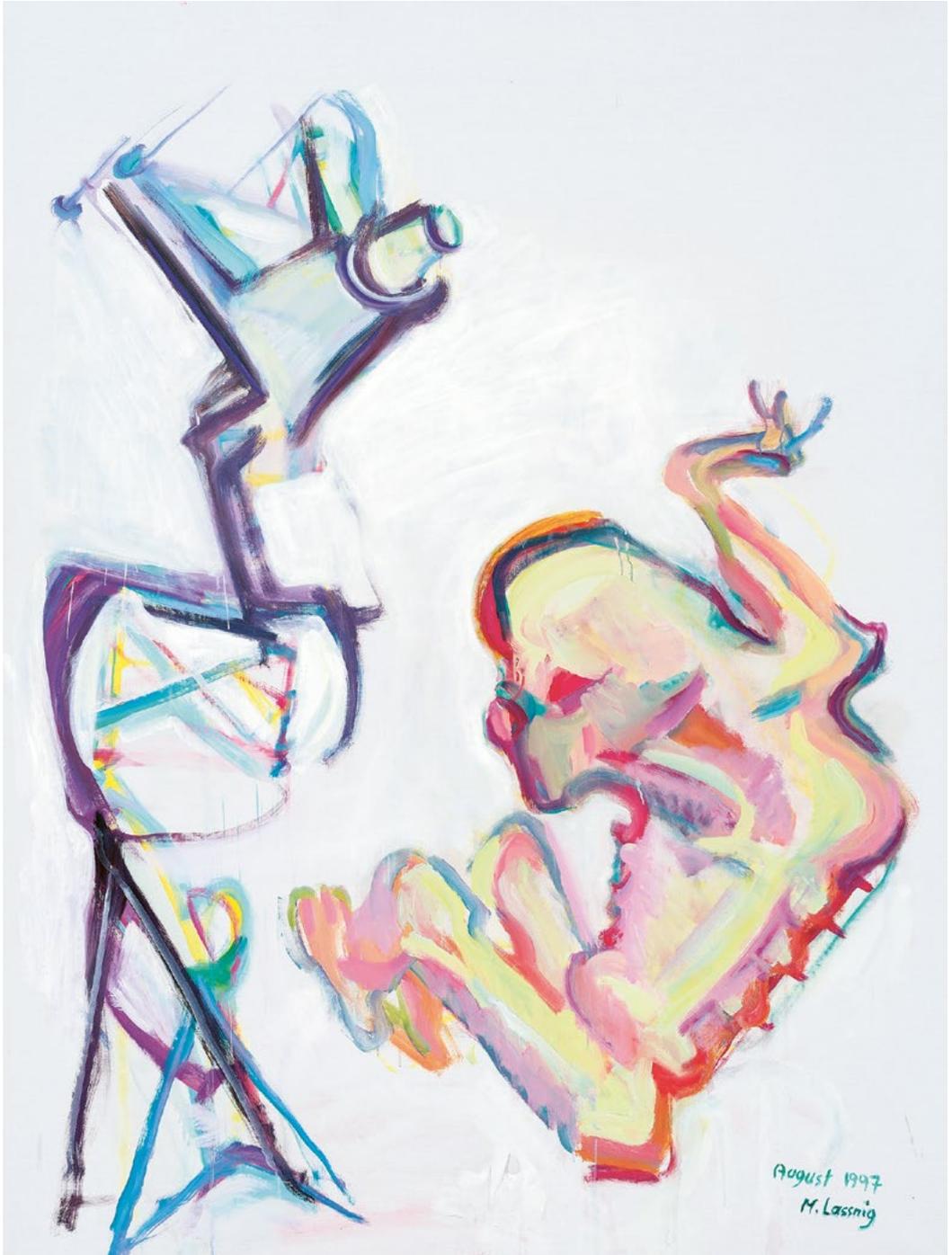
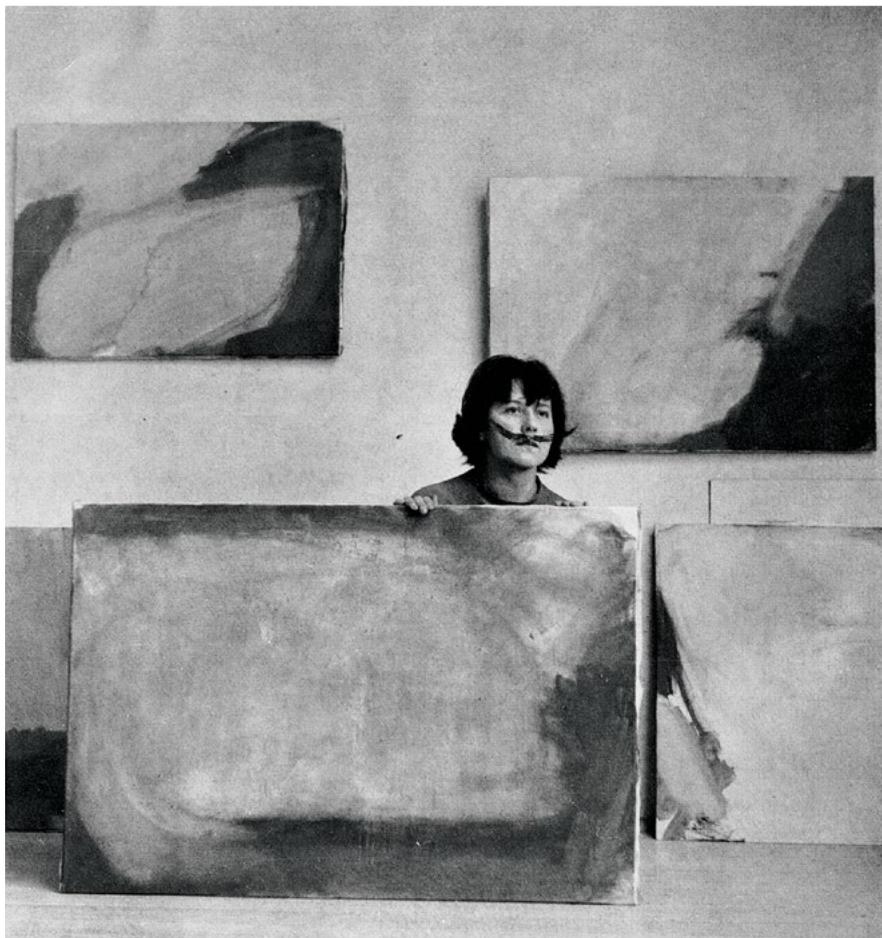


Abb. 111

Titelbild des Faltblatts zur Ausstellung *Maria Lassnig* in der Galerie St. Stephan, Wien, 1960. Archiv Maria Lassnig Stiftung.

Abb. 112

Nicolas Poussin, *Autoportrait*, 1650, Öl auf Leinwand, 78 × 94 cm, Musée du Louvre.



August 59
Mario Lassnig



✗ Ich habe oft Lust ~~mit~~
am Boden zu kriechen auf allen
Vieren.

Dass ich immer so bemüht bin
normal zu sein, tut mir leid,
weil ich zu malen beginne, denn
normal ~~zu malen~~ kann doch
nicht, ich kann mich nicht
nicht zwingen; meinem Wao
angefangenen Weg zu folgen".
wie wird's?



Kapitel 5

«Ich bin schon ganz elektrisch».

Schluss

Zwei fast identische Dreiviertel-Porträts der Künstlerin sind auf der Zeichnung 3. *Sciencefiction Selbstportrait / Vernetzung* (1995) Seite an Seite platziert (Abb. 114 / S. 324). Während das linke mit leichten Schattierungen das Gesicht plastisch hervorbringt, ist das rechte als technisierende Verdoppelung mit einem 3D-Modellierungsraster überzogen, sodass die Gesichtszüge durch die sich wölbenden Höhenlinien sichtbar werden. Vier tellerförmige Satelliten sind gleich Scheinwerfer-Sensoren auf das Gesicht, genauer, die Sinnesorgane der Künstlerin ausgerichtet. Augen, Mund und Ohren werden anvisiert, als würden sie vermessen, gescannt, durchleuchtet.

Die Zeichnung reiht sich in eine thematische multimediale Werkgruppe der 1990er-Jahre ein, als Maria Lassnig an neurologischen Themen arbeitet. Nebst spezialisierten Lektüren und Gedanken in ihren Notizheften entstehen zahlreiche «Gehirnzeichnungen», in denen eine Verkabelung, die Öffnung der Schädeldecke oder die Durchleuchtung des Kopfes thematisiert werden. Ihre Gesichtssensationen und «Gehirnströme» werden in flirrenden Magnetlinien oder Elektroden angedeutet. Anders als in der introspektiven Herangehensweise mit Oswald Wiener nutzt Lassnig nun einen technischeren Gestus zur Erforschung der Blackbox Gehirn. Und doch, wie es viele Titel andeuten und Lassnig auch mit Erleichterung feststellt, gehört die Vermessung aller neurologischen Vorgänge noch in den Bereich der Science-Fiction: «Dabei beruhigt es mich, dass die Neurophysiologie noch nicht alle Geheimnisse des Nervensystems erschlossen hat.»¹ Es bleibt noch Raum für ihre Erkenntnisse, ihren Beitrag in einer Mischung aus künstlerischer Forschung, imaginierten Systemen und eigenem Erlebnis.

Dass Elektroden an ihren Körper angeschlossen werden, kennt sie von den regelmässigen Gesundheitskuren in Heviz, wo sie «mit Strom behandelt» wird (Hochvolttherapie, Selektivreizstrom, Infrarot etc.) und sich davon «schon ganz elektrisch» fühlt.² Die Spezialistin für Körper- und Sinneswahrnehmungen, (Ver)Zeichnerin von Bewegungen des Denkens und Bewusstseins dockt an eine altbekannte Fragestellung an und taucht doch in einen ganz neuen diskursiven Kontext ein. Der Impuls ist auf Hans Ulrich Obrist zurückzuführen. Der Kurator, Bewunderer und spätere Herausgeber von diversen Textkonvoluten der Künstlerin wird ihr mit den Jahren ein wichtiges Gegenüber, mit dem sie in regem Briefkontakt steht.³

Obrist organisiert gemeinsam mit dem Professor für Medizinische Psychologie Ernst Pöppel im Deutschen Museum in Bonn die interdisziplinäre Ausstellungs- und Veranstaltungsreihe *Art & Brain* (1994–1996) und bringt dafür Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler mit Kunstschaffenden (u.a. Rosemarie Trockel, Carsten Höller, Mark Dion, Douglas Gordon,

- 1 Maria Lassnig zit. nach Jurrie Poot (Hrsg.), *Das Innere nach aussen*, Ausst.-Kat. Amsterdam, Stedelijk Museum Amsterdam; Wien, Galerie Ulysses (Amsterdam; Wien: Stedelijk Museum; Galerie Ulysses, 1994), 4.
- 2 Lassnig, «Brief an Hans Ulrich Obrist», 26.2.1995, Archiv Maria Lassnig Stiftung.
- 3 Hans Ulrich Obrist, Peter Pakesch und Hans Werner Poschauko (Hrsg.), *Maria Lassnig: Briefe an Hans Ulrich Obrist. Mit der Kunst zusammen: da verkommt man nicht!* (Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2020).

Peter Kogler) für «dauerhafte feldübergreifende, horizontale Dialoge»⁴ zusammen. Lassnig hofft, wie den Briefen zu entnehmen ist, in dieses Projekt aufgenommen zu werden, und sendet Obrist regelmässig Updates zu ihrer eigenen Bearbeitung des Themas. Zu den zahlreichen Gehirnzeichnungen kommen bald Gemälde⁵ hinzu und sogar einige Plastiken. Einem Kopf lüftet Lassnig die Schädeldecke, sodass die graue Gehirnmasse verschüttet wird, anderswo verpflanzt sie Glasplatten in einen Kopf, als wären es Schalttafeln, die für Transparenz in diesem rätselhaften Organ sorgen könnten.⁶ Der Themenkomplex, wiederum von aussen angestossen, steht in Kontinuität mit ihrem eigenen Schaffen und stösst nebst der intensiven inhaltlichen Auseinandersetzung sogar die Annäherung an ein bislang kaum von ihr genutztes künstlerisches Medium an: die Skulptur. Ganz sie selbst, ist sie sich auch hier dieser peripheren Aktivität nicht ganz sicher und meint, ihre Skulpturen seien «nicht so ganz ernst zu nehmen», wie sie Obrist gesteht – was sie nicht davon abhält, ein paar Jahre später *face à face* in Denkerpose mit einer Gehirn-Skulptur zu posieren (Abb. 115 / S. 325).⁷

Doch Lassnigs neurokünstlerische Forschung wird vom Kurator nicht berücksichtigt. Sie kommt hingegen an anderer prominenter Stelle an die Öffentlichkeit – da, wo Lassnig lieber ihre Malerei gesehen hätte. Catherine David wählt eine grössere Anzahl aus den Gehirnzeichnungen für die documenta X (1997) aus, darunter die Zeichnung *Sciencefictionselbstportrait / Vernetzung*.⁸ Die Künstlerin ist über diese für ihre Arbeit kaum repräsentative Auswahl enttäuscht, wie in einem Brief an die Kuratorin zum Ausdruck kommt. Sie glaubt, ihre Zeichnungen würden weniger Aufmerksamkeit auf sich ziehen als die Malerei:

j'avais espéré beaucoup de ce Documenta que ma peinture trouverait enfin une place mérité. Car je sais en avance que les dessins seule ne trouveront pas cette attention [sic !]⁹

- 4 Hans Ulrich Obrist, «Mobile Plattformen für das Umsetzen von Obsessionen. «Do It», «Vital Use», «Art & Brain», «Take Me (I'm Yours)», Marius Babias sprach mit Hans-Ulrich Obrist über seine neuen Projekte», *Kunstforum International* 132 (1995): 408.
- 5 Maria Lassnig, *Dame mit Hirn*, ca. 1990–1999, Öl auf Leinwand, 125 × 145 cm, Maria Lassnig Stiftung.
- 6 Maria Lassnig, *Gehirnausschüttung*, ca. 1997–1998, Kunststein, 44.5 × 20 × 33 cm, Maria Lassnig Stiftung, zudem drei Bronzegüsse; Maria Lassnig, *Glas im schwarzen Kopf*, o. J., Gussstein, Glas, 50 × 23.5 × 29.5 cm, Maria Lassnig Stiftung.
- 7 Lassnig, «Brief an Hans Ulrich Obrist», Mai 1996, Archiv Maria Lassnig Stiftung.
- 8 Unter anderem die folgenden Zeichnungen: Maria Lassnig, *Koordinatenvernetzung der Gesichtsoberfläche*, 1994, Bleistift auf Papier, 43.8 × 60.2 cm, Kunstmuseum Bern; Maria Lassnig, *Gehirnströme*, 30.8.1995, Bleistift auf Papier, 43.5 × 60 cm, Centre Pompidou, MNAM-CCI; Maria Lassnig, *Cerebralstabilisator / Anatomie von mir*, 1996, Bleistift auf Papier, 70.1 × 50.1 cm, Maria Lassnig Stiftung; Maria Lassnig, *Gesichtsschichtenlinien*, 1996, Bleistift und Aquarell auf Papier, 50 × 70.1 cm Albertina, Wien.
- 9 Lassnig, «Brief an Catherine David (und Briefentwurf)», 25.10.1996, Archiv Maria Lassnig Stiftung.

Aber zurück zur Zeichnung 3. *Sciencefictionselfportrait / Vernetzung*: Die Blicke der Doppelselbstporträts wandern links aus dem Bild, die Augen, deren Iris ganz im äusseren Augenwinkel sind, schauen träumerisch-beobachtend – als versuche Lassnig, diese peripheren Objekte zu erfassen, die am Rande ihres Gesichtsfeldes und auch hinter ihrem Kopf schweben. Diese an den Rändern liegenden Objekte sind zwar peripher und doch «vernetzt», auf das Porträt der Künstlerin ausgerichtet und von dieser umgekehrt auch wahrgenommen – ohne dass sie sich ihnen gänzlich zuwendet.

Der physiologischen Optik zufolge werden beim «peripheren Sehen» Bereiche in Betracht gezogen, die am Rande des Blickfelds erscheinen und sonst weitgehend unsichtbar bleiben. Beim peripheren Sehen – eine seit Jahrtausenden in der Sternenbeobachtung angewandte Technik, um auch die nur schwach leuchtenden Sterne wahrzunehmen – kommen auf der Netzhaut nicht die zentralen Zapfenzellen ins Spiel, die wenig lichtempfindlich und für das Farbsehen verantwortlich sind, sondern die seitlich an der Retina platzierten Stäbchenzellen, die auf schwächeren Lichteinfall und Schwarz-Weiss-Kontraste sensibel reagieren.¹⁰ So wird erst in der Kombination von Fokus und Fokusverschiebung am Nachthimmel die vollständige Sternenkonstellation erkennbar.

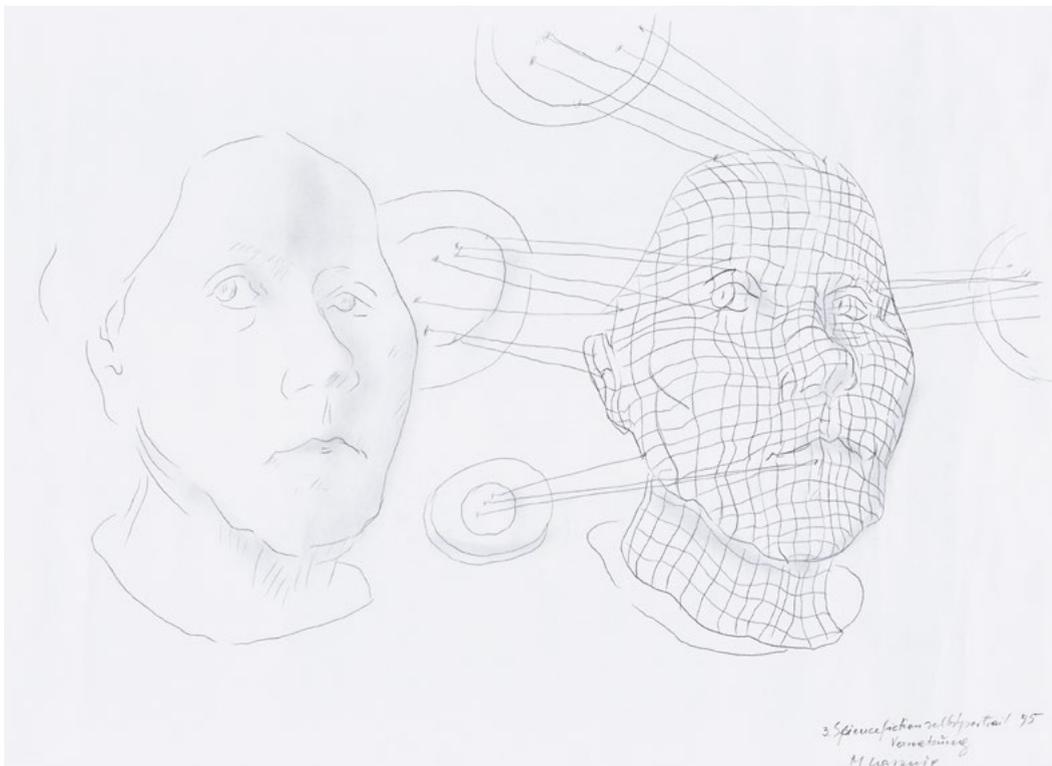
In 3. *Sciencefictionselfportrait / Vernetzung* scheint Lassnig selbst dieses «periphere Sehen» zu praktizieren, um Dinge zu erfassen, die ausserhalb ihres Sichtfelds, und am Rande des hörbaren oder sagbaren Bereichs liegen – es sind ja auch die anderen Sinnesorgane im Fokus. Diese Zeichnung – und die dazugehörige Werkgruppe – bringen als Ausblick eine weitere ausholende Explorationsschleife Lassnigs ins Spiel. Sie schliesst als weitere Iteration der Innen-Aussen-Problematik an die Körpergefühlsmalerei an und spielt motivisch wiederum in die Malerei zurück. Die Zeichnung erlaubt andererseits, in einer freien assoziativen Lesart nochmals abschliessend über das Periphere in Maria Lassnigs Schaffen nachzudenken.

Wie bereits in den *Untersuchungen* mit Oswald Wiener, in den Kleidungsprojekten und in Lassnigs Posen für die Fotografie im Verhältnis zu ihren Gemälden finden sich auch in der Werkgruppe um 3. *Sciencefictionselfportrait / Vernetzung* die Grundzüge der peripheren Aktivitäten der Künstlerin wieder: Ein externer Impuls stösst eine neue Herangehensweise an ihr Lebensthema der Innerlichkeit an. Angeregt vom intellektuell-wissenschaftlichen Dialog oder einem künstlerischen Austausch schweift Lassnig in neue Randzonen ihres Schaffens aus zu neuen Ausdrucksweisen und Materialien, hier namentlich zum dreidimensionalen Schaffen in der Skulptur. Und auch hier lauern Zweifel über die Wertigkeit dieser Aktivitäten am Rande des Wegs zu diesen unbekanntem künstlerischen Zonen.

10

Robert Matthews, «Why can you see faint stars better if you don't look directly at them?», *Science Focus Magazine*, <https://www.sciencefocus.com/the-human-body/why-can-you-see-faint-stars-better-if-you-dont-look-directly-at-them> [Zugriff: 9.8.2022]; Robert G. Alexander und et al., «Gaze Mechanisms Enabling the Detection of Faint Stars in the Night Sky», *European Journal of Neuroscience* 54, Nr. 4 (16.10.2021): 5357–5367.

Inspiziert vom «peripheren Sehen» wurde in vorliegender Studie eine Vielzahl von weniger «leuchtenden» oder bedeutenden Aktivitäten des Lassnig'schen Œuvre betrachtet, die am Rande des Sichtfelds, ausserhalb des Aufmerksamkeitsfokus, frei von marktorientierten oder karrierestrategischen Ambitionen entstanden. Maria Lassnigs heterogene periphere Tätigkeitsfelder in den Blick zu nehmen, die bisher wenig Sichtbarkeit erhielten oder teils gar nicht beachtet wurden, lässt das Porträt einer Künstlerin hervortreten, die sich nicht auf einen Gesichtspunkt, ein Medium, eine Darstellungs- oder Herangehensweise, eine künstlerische Tonart fixiert, sondern viele Aktivitäten nebeneinander existieren lässt und auch untereinander verbindet. Maria Lassnig lässt sich immer wieder aufs Neue «elektrisieren», geht Risiken ein und bleibt künstlerisch in Bewegung. So erwächst zwischen den polymedialen peripheren Tätigkeiten und dem Kernanliegen der Malerei die fruchtbare künstlerische Dynamik, die Maria Lassnigs pluralistisches Œuvre auszeichnet.







Kapitel 6

Anhang

Quellen- und Literaturverzeichnis

AUDIO- UND FILMDOKUMENTE, INTERVIEWS UND GESPRÄCHE

Bachmann, Caroline und Claire Hoffmann.

Interview Caroline Bachmann / Claire Hoffmann, MP4, 65 Min., Transkript von Clara Chavan (Paris, 19.10.2022).

Burns, Alan James und Claire Hoffmann, *Zoom-Gespräch und E-Mail-Korrespondenz mit Alan James Burns* (21.–23.11.2022).

Fleck, Robert und Claire Hoffmann. *Gespräch mit Robert Fleck* (Düsseldorf, 8.6.2018).

Goldsmith, Silvianna. *Art is a Party: Lil Picard*, 1975, 16 mm, Farbe, Ton, 13:50 Min., The Filmmaker's Coop.

Goldsmith, Silvianna. *Lil Picard*, 1981, 16 mm, Farbe, Ton, 27:75 Min., The Filmmaker's Coop.

Graf, Barbara und Claire Hoffmann. *Gespräche und E-Mail-Korrespondenz mit Barbara Graf* (Wien, Herbst 2018 bis Frühjahr 2019).

Hübner, Ursula und Claire Hoffmann. *Gespräch mit Ursula Hübner* (Wien, 29.10.2018).

Kaess-Farquet, Jacqueline und Claire Hoffmann. *Gespräch mit Jacqueline Kaess-Farquet* (Wien, 30.10.2018).

Kitzberger, Stefanie, Cosima Rainer und Linda Schädler (Hrsg.). *Friedl Dicker-Brandeis. Werke aus der Sammlung der Universität für angewandte Kunst Wien*, Edition Angewandte (Berlin: De Gruyter, 2022).

Labak, Ruth und Claire Hoffmann. *Gespräch mit Ruth Labak* (Wien, 30.10.2018).

Lassnig, Maria und Hans Ulrich Obrist. *Maria Lassnig. Das Interview. Maria Lassnig im Gespräch mit Hans Ulrich Obrist*, Video,

Farbe, Ton, 38 Min., gefilmt von Jacqueline Kaess-Farquet, Independent artfilms J.K.F. - P.M.E., (London, Serpentine Gallery, 2008), Transkript vom Archiv Maria Lassnig Stiftung.

Mattuschka, Mara, Hans Werner Poschauko und Claire Hoffmann. *Gespräch mit Mara Mattuschka und Hans Werner Poschauko* (Wien, 10.10.2018).

Nöbauer, Josef und Claire Hoffmann. *Gespräch mit Josef Nöbauer* (Wien, 26.11.2018).

Picard, Lil. *Bed Tease*, 1978, Performance, Berlin, Neuer Berliner Kunstverein, 16 mm, Farbe, Ton, 22:11 Min., gefilmt von Mike Steiner, Lil Picard Papers, University of Iowa Libraries, <https://stanleymuseum.uiowa.edu/lilpicard/collections/objects/bed-tease/bed-tease-film/#325>. [Zugriff: 26.3.2020].

Poschauko, Hans Werner und Claire Hoffmann. *Gespräche mit Hans Werner Poschauko* (Wien, 26.4.2018, 3.5.2018, 8.5.2018).

Schurian, Andrea. *Maria Lassnig. Gemalte Gefühle*, 1994, Video, Farbe, Ton, 40 Min., ORF Wien, 1994.

Thuma, Gerlinde und Claire Hoffmann. *Gespräch mit Gerlinde Thuma* (Pukersdorf b. Wien, 20.10.2018).

Wiener, Oswald und Claire Hoffmann. *Gespräch mit Oswald Wiener*, MP4, 50 Min. (Bozen, 2.2.2018).

Wiener, Oswald und Natalie Lettner. *Interview Oswald Wiener / Natalie Lettner*, MP4, ca. 3 Stunden, 2016 (unpubliziert).

Williams, Ann. *E-Mail-Korrespondenz mit Ann Williams* (August 2020).

Wimmer, Gabriele und Claire Hoffmann.
Gespräch mit Gabriele Wimmer (Wien,
 12.3.2018).

ARCHIV MARIA LASSNIG STIFTUNG

Dokumente aus dem Archiv der Maria Lassnig Stiftung sind mit der Inventarnummer der Archivsystematik gelistet, Jahresangaben sind nur bei begründeten Schätzungen oder genauen Datierungen angegeben. Falls kein Datum bekannt ist, wurde die Angabe o. D. zur Vereinfachung weggelassen.

NOTIZBÜCHER UND TEXTE MARIA LASSNIG

- A2. «Notizbuch», 1945–1946.
- A3. «Notizbuch», 1941–1943.
- A4. «Notizbuch», 1941–1947.
- A5. «Notizbuch», 1947–1950.
- A7. «Notizbuch», 1953.
- A8. «Notizbuch», 1954–1955.
- A9. «Notizbuch», 1956.
- A11. «Notizbuch», 1958–1959.
- A12. «Notizbuch», 1959–1966.
- A13. «Notizbuch», 1960–1965.
- A14. «Notizbuch», 1961–1968.
- A15. «Notizbuch», 1961–1967.
- A16. «Notizbuch», vmtl. 1978–1979.
- A17. «Notizbuch», 1980–1983.
- A18. «Notizbuch», 1981–1990.
- A19. «Notizbuch», 1982–1988.
- A20. «Notizbuch», 1982–Juli 1984.
- A21. «Notizbuch», 1980–1982.
- A22. «Notizbuch», 1982–1994.
- A23. «Notizbuch», 1967, 1977, 1983.
- A24. «Notizbuch», 1983–1986.
- A26. «Notizbuch», 1980–1986.
- A27. «Notizbuch», 1985–1997.
- A28. «Notizbuch», 1989.
- A30. «Notizbuch», 1992–1995.
- A31. «Notizbuch», 1992–1995.
- A34. «Notizbuch», 1994–1995.
- A35. «Notizbuch», 1996–1997.
- A36. «Notizbuch», 1996.
- A39. «Notizbuch», 1997–2003.
- A40. «Notizbuch», 1998–1999.
- A41. «Notizbuch», 1999–2001.
- A43. «Notizbuch», 2000–2001.
- A46. «Notizbuch», 2001–2003.
- A47. «Notizbuch», 2002–2006.
- A49. «Notizbuch», 2003–2004.
- A51. «Notizbuch», 2004–2006.
- A52. «Notizbuch», 2004–2005.
- A54. «Notizbuch», 2006.
- A55. «Notizbuch», 2006–2007.
- A57. «Notizbuch», 2007–2009.
- A58. «Notizbuch», 2009–2011.
- A59. «Notizbuch».
- A60. «Notizbuch».
- A61. «Notizbuch», vmtl. 1970.
- A62. «Notizbuch», ca. 1971–1978.
- A63. «Notizbuch», 1978–1979.

- A66. «Notizbuch», 1974–1978.
- A67. «Notizbuch», 1973–1976.
- A68. «Notizbuch», 1984.
- A108. «Antworten auf einen unbekanntem Fragenkatalog».
- A110. «Text «Innseitiges Kino», 1978–1979».
- A116. «Die Malerei ist mein Lebensinhalt. Gedanken über die Kunst».
- A122. «Text «Be-ziehungen», als Beilage zu einem Brief an Oswald Wiener», um 1999.
- A125. «Über die Umsetzung von Körperempfindungen auf einer Fläche».
- A126. «Text zum Thema Zeichnung und Körpergefühl», vmtl. 1980er-Jahre.
- A127. «body awareness painting», 1970.
- A141. «Redemanuskript anlässlich der Preisverleihung des Beckmann-Preises».

Konvolut A133

- Lassnig, Maria. «Text «Untersuchung zum Entstehen eines Bewusstseinsbildes», 1980er-Jahre».
- Lassnig, Maria. «Text «Überlegungen für den Unterricht», 1980er-Jahre».
- Lassnig, Maria. «Text «Warum Menschen zeichnen», 1980er-Jahre».
- Lassnig, Maria. «Text «Wenn man mit einem Tiger schläft wird man von ihm gefressen!», 1980er-Jahre».
- Lassnig, Maria. «Warum ein Naturstudium», 1980er-Jahre».

Konvolut A134

- Frohner, Adolf und Maria Lassnig. «Brief an Maria Lassnig, verso: Skizzen von Maria Lassnig», 1988.
- Lassnig, Maria. «Vortrag für Kassel», Januar 1983.
- Lassnig, Maria. «Redemanuskript anlässlich der Eröffnung der Ausstellung der Meisterklasse», 18.4.1989.
- Lassnig, Maria. «Notizen über das Lehren für den Katalog der Meisterklasse», 1989.
- Lassnig, Maria. «Text über die Klassen-ausstellung», 1989.
- Lassnig, Maria. «Redemanuskript anlässlich der Ausstellungseröffnung im Hamburger Kunstverein», 30.2.1990.

Konvolut A135

- Lassnig, Maria. «Antwortschreiben Lassnigs an eine Studentin, Ulla Weich», 2.11.1990.
- Lassnig, Maria. «Text über Körperempfindungen».

Konvolut A136

- Lassnig, Maria. «Text über Kunst nach 1945».
- Lassnig, Maria. «Text über das Zeichnen», Mai 2009.

Konvolut A137

Lassnig, Maria. «Text über die erste Zeichnung vom Popogefühl im Jahr 1948»

Lassnig, Maria. «Die Zeichnungen erwecken die Inspiration für die Texte [...]», 1976.

Lassnig, Maria. «Text über die introspektiven Erlebnisse, gezeigt in der Serpentine Gallery», 2008.

Lassnig, Maria. «Notiz auf Briefentwurf», 26.10.2011.

Konvolut K1.1a.

Lassnig, Maria. Poster für Kantate Filmscreening, am 24.22.1994, Galerie Ulysses, Wien.

Konvolut K3.1b

Lassnig, Maria. «Sich erheben, sich wie einen Ball in die Luft schmeißen!», 1940er-Jahre.

Konvolut K3.1d

Lassnig, Maria. «Zitate von Louis Aragon und André Breton».

Konvolut K6.1

Roth, Dieter und Oswald Wiener. «Brief an Maria Lassnig mit Abschrift von Ossis Bildrezepten», 19.10.1975.

Konvolut K6.3.

Wiener, Oswald und Günter Brus. «Gedanken», 1975–1979.

KORRESPONDENZ

Lassnig, Maria. «Korrespondenz an Hilde Absalon».

Lassnig, Maria. «Brief an Hilde Absalon», 26.10.1975.

Lassnig, Maria. «Brief an Hilde Absalon», 10.7.1976.

Lassnig, Maria. «Brief an Hilde Absalon», 28.2.1978.

Lassnig, Maria. «Brief an Hilde Absalon», 2.6.1980.

Lassnig, Maria. «Brief und Briefentwurf an Catherine David», 25.10.1996.

Lassnig, Maria. «Brief an Ernst Hildebrand», 30.12.1971.

Lassnig, Maria. «Korrespondenz an Hans Ulrich Obrist».

Lassnig, Maria. «Brief an Hans Ulrich Obrist», 26.2.1995.

Lassnig, Maria. «Brief an Hans Ulrich Obrist», Mai 1996.

Lassnig, Maria. «Brief an Dieter Roth», 29.10.1975.

Lassnig, Maria. «Brief an Dieter Roth», 8.2.1976.

Ohff, Heinz. «Brief an Maria Lassnig», 5.11.1978, mit der Beilage: Heinz Ohff, «Realismus des Irrealen. Maria Lassnigs erste deutsche Einzelausstellung», *Tagespiegel*, Oktober 1976.

Wiener, Oswald und Ingrid Wiener.

«Korrespondenz an Maria Lassnig».

MEDIENSPIEGEL

Lassnig, Maria. «Hochzeit wird gefeiert, sonst wird die Suppe kalt! Maria Lassnig berichtet aus Berlin». *Kleine Zeitung*, 8.11.1978, 16.

Misar, Grete. «USA: Ein Schock. Lassnig: In New York hat sich die «Schlange» nicht gehäutet». *Kleine Zeitung*, 21.9.1970, 3.

Sotriffer, Kristian. «Pfingsten jeden Tag». *Die Presse*, 11.10.1970, 4.

PERSONALIA

Lassnig, Maria. «Handschriftlich verfasste Selbstbiographien», ca. 1995.

WEITERE KONSULTIERTE ARCHIVE

Archiv Galerie nächst St. Stephan, Wien

Archiv Galerie Ulysses, Wien

Archiv Universalmuseum Joanneum, Graz

Archiv Josef Nöbauer, Wien

Archiv Ruth Labak, Wien

Archiv Silvia Eiblmayr, Wien

Kunstsammlung und Archiv Universität der angewandten Kunst, Wien

Beuys, Joseph. Personalakte Beuys.

Lassnig, Maria. Personalakte Lassnig.

Rektorat der Hochschule für angewandte Kunst in Wien, *Studienführer* 1980/81–1989/90, herausgegeben von der Hochschule für angewandte Kunst in Wien.

Literaturarchiv – Österreichische Nationalbibliothek, Wien

ÖLA 170/01. Nachlass Max Hölzer. Literaturarchiv – Österreichische Nationalbibliothek.

«Hölzer, Max (1915–1984)». <https://www.onb.ac.at/de/bibliothek/sammlungen/literatur/bestaende/personen/hoelzer-max-1915-1984/> [Zugriff: 8.8.2018].

LITERATUR

- Absalon, Hildegard. «Gedanken über das Weben eines Bildteppichs», in *Hildegard Absalon. Malen mit Fäden. Bildteppiche 1982–2000* (Bern: Verlag Gachnang & Springer AG, 2002), 17.
- Ahmed, Sara. «A phenomenology of whiteness», *Feminist Theory* 8 (2007): 149–168.
- Ahmed, Sara. *On being included. Racism and Diversity in Institutional Life* (Durham und London: Duke University Press, 2012).
- Alexander, Robert G. et al. «Gaze Mechanisms Enabling the Detection of Faint Stars in the Night Sky», *European Journal of Neuroscience* 54, Nr. 4 (16.10.2021): 5357–5367.
- Ammer, Manuela. ««How's my painting?» (Judge Me, please, Don't Judge Me)», in *Painting 2.0. Malerei im Informationszeitalter. Geste und Spektakel, exzentrische Figuration, soziale Netzwerke*, herausgegeben von Manuela Ammer, Achim Hochdörfer und David Joselit, Ausst.-Kat. München, Museum Brandhorst; Wien, mumok – Museum moderner Kunst, Stiftung Ludwig Wien (München: Prestel, 2016), 85–101.
- Assmann, Peter. «Zum zeichnerischen Textkorpus von Maria Lassnig», in *Maria Lassnig. Die Zeichnung*, herausgegeben von Peter Pakesch und Peter Assmann, Ausst.-Kat. Innsbruck, Tiroler Landesmuseen (Salzburg: Residenz Verlag, 2022), 23–28.
- Banz, Stefan und Caroline Bachmann. *KMD. Kunsthalle Marcel Duchamp. The Forrestay Museum of Art*, <https://akmd.ch> [Zugriff: 28.11.2022].
- Bast, Gerald (Hrsg.). *Mit eigenen Augen. Künstlerinnen aus der Meisterklasse Maria Lassnig* (Wien: Springer, 2008).
- Baudelaire, Charles. «Éloge du maquillage», in *Le Peintre de la vie moderne. Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, Bd. III (Paris: Calmann Lévy, 1885), 99–104.
- Beauvoir, Simone de. *Le Deuxième Sexe. L'expérience vécue*, Bd. II (Paris: Éditions Gallimard, 1949).
- Benjamin, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1966).
- Benjamin, Walter. *Der Begriff der Kunstskritik in der deutschen Romantik*. (Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1978).
- Benjamin, Walter. *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*. (Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 1977).
- Boaden, James. «Soul Sisters. Incorporating Women Artist Filmmakers», in *Maria Lassnig. Das filmische Werk*, herausgegeben von Eszter Kondor, Michael Loebenstein, Peter Pakesch und Hans Werner Poschauko (Wien: Österreichisches Filmmuseum und SYNEMA Gesellschaft für Film und Medien, 2021), 26–39.
- Boaden, James. «The Optical Age? Maria Lassnig and American Experimental Film», in *Maria Lassnig*, herausgegeben von Kasia Redzisz, Lauren Barnes, James Boaden und Anna Fricke, Ausst.-Kat. Liverpool, Tate; Aalborg, Kunsten Museum of Modern Art; Essen, Museum Folkwang (London: Tate Publishing, 2016), 55–67.
- Boehm, Gottfried. «Leib und Leben. Die Bilder der Maria Lassnig», in *Maria Lassnig. Der Ort der Bilder*, herausgegeben von Peter Pakesch, Ausst.-Kat. Graz, Neue Galerie Graz, Universalmuseum Joanneum; Hamburg, Deichtorhallen Hamburg (Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2012), 12–23.
- Brandl-Risi, Bettina, Gabriele Brandstätter und Stefanie Diekmann. «Posing Problems. Eine Einleitung», in *Hold it! Zur Pose zwischen Bild und Performance*, herausgegeben von Bettina Brandl-Risi, Gabriele Brandstätter und Stefanie Diekmann, Recherchen / Theater der Zeit (Berlin: Theater der Zeit, 2012), 7–21.
- Bredenkamp, Horst. «Denkende Hände. Überlegungen zur Bildkunst der Naturwissenschaften», in *Räume der Zeichnung*, herausgegeben von Angela Lammert, Caroline Meister, Jan-Philipp Frühsorge und Andreas Schalhorn (Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst, 2007), 12–24.
- Breicha, Otto (Hrsg.). *Anfänge des Informel in Österreich 1949–1953. Maria Lassnig, Oswald Oberhuber, Arnulf Rainer*, Ausst.-Kat. Graz, Kulturhaus der Stadt Klagenfurt, Galerie des Stadthauses, 1975.
- Breicha, Otto (Hrsg.). *Anfänge des Informel in Österreich 1949–1954. Maria Lassnig, Oswald Oberhuber, Arnulf Rainer*, Ausst.-Kat. Salzburg, Salzburger Landessammlungen Rupertinum; Graz, Kulturhaus der Stadt Graz, 1997.
- Breicha, Otto (Hrsg.). *Der Art Club in Österreich. Zeugen und Zeugnisse eines Aufbruchs*, Ausst.-Kat. Wien, Kunstverein Wien, Museum des 20. Jahrhunderts (Wien: Jugend und Volk Verlagsgesellschaft, 1981).
- Breicha, Otto. «Otto Breicha über Maria Lassnig. «westermann» galerie graphik der gegenwart (21)», *Westermanns Monatshefte. Welt, Kunst, Kultur*, Nr. 8 (1973): 17–18.
- Breicha, Otto und Oswald Oberhuber. «Aus einem Interview mit Oswald Oberhuber», in *Anfänge des Informel in Österreich 1949–1953. Maria Lassnig, Oswald Oberhuber, Arnulf Rainer*, Ausst.-Kat. Graz, Kulturhaus der Stadt; Klagenfurt, Galerie des Stadthauses, 1975, 27–28.
- Bremerich, Stephanie. «Maskerade», in *Gender Glossar*, 2014. <https://gender-glossar.de> [Zugriff: 20.11.2020].
- Breton, André. «Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste», *Minotaure*, Nr. 12–13 (Mai 1939).
- Breton, André. *Die kommunizierenden Röhren*, übersetzt von Elisabeth Lenk und Fritz Meyer (München: Rogner und Bernhard, 1973).

- Bruckner, Franziska. *Malerei in Bewegung. Studio für experimentellen Animationsfilm an der Universität für angewandte Kunst Wien*, Edition Angewandte (Wien: Springer, 2011).
- Brüllmann, Philipp, Ursula Rombach und Cornelia Wilde, «Imagination, Transformation und die Entstehung des Neuen. Einleitung», in *Imagination, Transformation und die Entstehung des Neuen*, herausgegeben von Philipp Brüllmann, Ursula Rombach und Cornelia Wilde (Berlin, Boston: De Gruyter, 2014), 1–22.
- Bryson, Norman. «Ein Spaziergang um seiner selbst willen», in *Öffnungen. Zur Theorie und Geschichte der Zeichnung*, herausgegeben von Friedrich Teja Bach, Wolfram Pichler und dem Internationalen Forschungszentrum Kulturwissenschaften an der Kunstuniversität Linz (München: Wilhelm Fink, 2009), 27–42.
- Butler, Judith. «The Body Politics of Julia Kristeva», *Hypatia* 3, Nr. 3 (Winter 1989): 104–118.
- Buxbaum, Gerda und Erika Patka (Hrsg.). *Kunst zum Anziehen* (Wien: Hochschule für angewandte Kunst, 1989).
- Clark, T. J. *Farewell to an Idea. Episodes from a History of Modernism* (New Haven und London: Yale University Press, 1999).
- Crimp, Martin. *Schlafende Männer (Men Asleep)*, übersetzt von Ulrike Syha. Uraufführung: Schauspielhaus Hamburg, 2018.
- Das gute alte West-Berlin. Günter Brus und das Berlin der 1970er-Jahre*, Ausstellungsbegleitheft, Wien, BRUSEUM; Graz, Neue Galerie Graz, 2016.
- Dieter Roth & Dorothy Iannone, Ausst.-Kat. Hannover, Sprengel Museum (Hannover: Sprengel Museum und Stiftung Ahlers Pro Arte, 2005).
- Drechsler, Wolfgang und Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hrsg.). *Maria Lassnig. Das neunte Jahrzehnt*, Ausst.-Kat. Wien, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig (Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2009).
- Dreissinger, Sepp. *Maria Lassnig: Gespräche & Fotos* (Wien: Album, 2015).
- Dr. S. «Kunst – ein Wettlauf mit der Zeit. Ausstellung Maria Lassnig in der Neuen Galerie», *Kleine Zeitung am Sonntag*, 6.9.1970.
- Ebert-Schifferer, Sibylle. «Zwischen Tabula rasa und Normerwartung – Kreativität in der Kunst am historischen Beispiel der Malerei», in *Kreativität ohne Fesseln. Über das Neue in Wissenschaft, Wirtschaft und Kultur*, herausgegeben von Gerhart von Graevenitz und dem Konstanzer Wissenschaftsforum (Konstanz: UVK, 2008), 105–149.
- Eder, Thomas und Thomas Raab (Hrsg.). *Selbstbeobachtung. Oswald Wieners Denkpsychologie* (Berlin: Suhrkamp Verlag, 2015).
- Eder, Thomas. «Introspektion, Vorstellungsbilder und Denkpsychologie. Oswald Wieners Gedankenexperimente seit 1980», in *«Es ist ein Laboratorium, ein Laboratorium für Worte.» Experimente und Literatur III 1890–2010*, herausgegeben von Michael Bies und Michael Gamper (Göttingen: Wallstein Verlag, 2011), 409–432.
- Enckell, Julie. «Poser le sens de l'existence. Une conversation entre Caroline Bachmann et Julie Enckell», in *Caroline Bachmann*, herausgegeben von Julie Enckell (Zürich: Scheidegger & Spiess, 2022), 20–53.
- Engelbach, Barbara und Maria Lassnig. «Vorstellungs- und Empfindungsbilder. Auszüge aus Briefen im Kontext der Ausstellungsvorbereitung», in *Maria Lassnig. Körperporträts. Rubenspreis der Stadt Siegen 2002*, herausgegeben von Barbara Engelbach, Ausst.-Kat. Siegen, Museum für Gegenwartskunst Siegen, 2002, 24–29.
- Ermen, Reinhard. *Joseph Beuys* (Berlin: Rowohlt Verlag, 2020).
- Ernst, Max. «Au-delà de la peinture», *Cahiers d'Art* Nr. 6–7 (1936): 12 Seiten.
- «Exklusiv-Interview der «Weste» mit Frau Minister für Wissenschaft und Kunst Dr. Hertha Firnberg und Seine Magnifizienz Rektor der Hochschule für angewandte Kunst in Wien o. Prof. Oswald Oberhuber zur Berufung Dr. h.c. J. Beuys zum Professor an die Hochschule für angewandte Kunst in Wien», *Die Weste*, 1.2.1980.
- EXPORT, VALIE (Hrsg.). *Magna: Feminismus: Kunst und Kreativität*, Ausst.-Kat. Wien, Galerie nächst St. Stephan, 1975.
- Feldmann, Jacqueline. *Maria Lassnig (1919–2014) et Paris. Vers une singularité artistique*, Mémoire de recherche, École du Louvre, Paris, unveröffentlicht, 2016.
- Filipovic, Elena. *The Apparently Marginal Activities of Marcel Duchamp* (Cambridge (Mass.): The MIT Press, 2016).
- Finke, Marcel. *Prekäre Oberflächen. Zur Materialität des Bildes und des Körpers am Beispiel der künstlerischen Praxis Francis Bacon's*, Kunstwissenschaftliche Studien (Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2015).
- Fisher, Lauren Alexis. «40 Photos That Show How Madonna's Style Has Transformed Through the Years. A Look Back at the Queen of Pop's Most Memorable Style Moments» *Harper's BAZAAR*, 5.8.2019, <https://www.harperbazaar.com/celebrity/red-carpet-dresses/g7709/madonna-most-shocking-outfits/> [Zugriff: 23.3.2020].
- Fricke, Anna. *Lebendige Bilder. Literarische und malerische Konzepte belebter Bilder im 20. Jahrhunderts*, Dissertation, Ruhr-Universität Bochum (Würzburg: Koenigshausen-Neumann, 2017).
- Fried, Michael. «Thoughts on Caravaggio», *Critical Inquiry* 24, Nr. 1 (1997): 13–56.

- Fried, Michael. *The Moment of Caravaggio* (Princeton: Princeton University Press, 2010).
- Friedrich, Julia (Hrsg.). *Maria Lassnig – Im Mög-lichkeitspiegel. Aquarelle und Zeichnungen von 1947 bis heute*, Ausst.-Kat. Köln, Museum Ludwig Köln (Ostfildern: Hatje Cantz, 2009).
- Frottier, Elisabeth, Carmen Bock, Doris Drochter und Patrick Werkner (Hrsg.). *Fashion – Aus der Kostüm- und Modesammlung der Universität für angewandte Kunst Wien*, Edition Angewandte (Basel: Birkhäuser, 2017).
- Gelshorn, Julia. «Der Künstler spricht – Vom Umgang mit den Texten Gerhard Richters», in *Legitimationen. Künstlerinnen und Künstler als Autoritäten der Gegenwartskunst. Akten zur internationalen Tagung «Kunstgeschichte der Gegenwart schreiben» der Vereinigung der Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker in der Schweiz, 11. und 12. Oktober 2002, Winterthur*, herausgegeben von Julia Gelshorn, *Kunstgeschichten der Gegenwart*, Bd. 5 (Bern: Peter Lang, 2005), 127–142.
- Gerth, Sebastian. «Mental Imagery», in *Visuelle Kultivierung: Eine empirische Studie am Beispiel der Ägyptischen Revolution 2011* (Wiesbaden: Springer Fachmedien, 2018), 115–199.
- Goldman, Bruce. «Software turns ‘mental handwriting’ into on-screen words, sentences», *Stanford Medicine News Center*, <http://med.stanford.edu/news/all-news/2021/05/software-turns-handwriting-thoughts-into-on-screen-text.html> [Zugriff: 21.6.2021].
- Gombrich, Ernst Hans Josef. *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (London: Phaidon, 1984).
- Graevenitz, Antje von. «Paarungsstrategien von Maria Lassnig», in *Maria Lassnig. Körperporträts. Rubenspreis der Stadt Siegen 2002*, herausgegeben von Barbara Engelbach und Antje von Graevenitz, Ausst.-Kat. Siegen, Museum für Gegenwartskunst Siegen, 2002, 61–67.
- Grant, Kim. *Surrealism and the Visual Arts. Theory and Reception* (Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2005).
- Graw, Isabelle. *Die Liebe zur Malerei. Genealogie einer Sonderstellung* (Zürich: Diaphanes, 2017).
- Graw, Isabelle. «Mode und Lebendigkeit. Ein Kommentar zur modellfreien «Brigitte»», *Texte zur Kunst* 78 (Juni 2010): 67–77.
- Gregori, Daniela. «Kuenstler sein und Protagonist. Zum bildnerischen Œuvre Padhi Friebergers», in *Padhi Frieberger – Glanz und Elend der Moderne*, herausgegeben von Hans-Peter Wipplinger, Ausst.-Kat. Krems, Kunsthalle Krems (Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst, 2012), 19–23.
- Gritz, Anna, «The Making of Husbands. Standardization and Identity in the Work of Christina Ramberg», in *The Making of Husbands*, herausgegeben von Anna Gritz, Ausst.-Kat. Berlin, Kunstwerke (London: Koenig Books, 2019), 51–57.
- Groschup, Sabine. «Ganzheiten. Maria Lassnig», in *Tricky Women. Animations Film Kunst von Frauen*, herausgegeben von Birgitt Wagner und Waltraud Grausgruber (Marburg: Schüren, 2011), 77–86.
- Halbfass, W., E.-O. Onnasch und O. R. Scholz. «Vorstellung», in *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, herausgegeben von Joachim Ritter und Guenther Bien, (Basel: Schwabe, 1971–2007), 1128–1246.
- Haldemann, Anita. «Die Empfindsamkeit der Bleistiftspitze. Zu Maria Lassnigs Zeichnungen», in *Maria Lassnig: Zwiegespräche. Retrospektive der Zeichnungen und Aquarelle*, herausgegeben von Antonia Hoerschelmann und Anita Haldemann, Ausst.-Kat. Wien, Albertina; Basel, Kunstmuseum Basel (München: Hirmer, 2017), 24–35.
- Haldemann, Michel, Flurina Paravicini, Gianni Paravicini, Michel Roth (Hrsg.). *Selten gehörte Gespräche*, 2012, <http://blogs.fhnw.ch/dieterrothmusic/selten-gehorte-gespraech/> [Zugriff: 19.4.2020].
- Heller-Roazen, Daniel. *The Inner Touch. Archaeology of a Sensation* (New York: Zone Books, 2007).
- Henning, Alexandra. «Eine Chronologie. Padhi Frieberger und seine Zeit», in *Padhi Frieberger – Glanz und Elend der Moderne*, herausgegeben von Hans-Peter Wipplinger, Ausst.-Kat. Krems, Kunsthalle Krems (Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst, 2012), 150–153.
- Hoerschelmann, Antonia und Anita Haldemann (Hrsg.). *Maria Lassnig: Zwiegespräche. Retrospektive der Zeichnungen und Aquarelle*, Ausst.-Kat. Wien, Albertina; Basel, Kunstmuseum Basel (München: Hirmer, 2017).
- Haenlein, Carl (Hrsg.). *Maria Lassnig. Bilder 1989–2001: Kunstpreis der Nord/LB 2002*. Ausst.-Kat. Hannover, Kerstner Gesellschaft, 2001.
- Hoffmann, Christoph. «Festhalten, bereitstellen. Verfahren der Aufzeichnung», in *Daten sichern. Schreiben und Zeichnen als Verfahren der Aufzeichnung*, herausgegeben von Johannes Rössler und Christoph Hoffmann, *Wissen im Entwurf*, Bd. 1 (Zürich: Diaphanes, 2008), 7–20.
- Hoffmann, Claire. «Der Schlaf der Männer gebiert wache Frauen. Über Maria Lassnigs Gemälde «Schlafende Männer»», *Programmheft Schauspielhaus Wien* (Winter 2018): 11.
- Hoffmann, Claire. «Linien zu ziehen, die noch nicht gezogen wurden.» Funktionen des Zeichnens für Maria Lassnig», in *Maria Lassnig. Die Zeichnung*, herausgegeben von Peter Pakesch und Peter Assmann, Ausst.-Kat. Innsbruck, Tiroler Landesmuseen (Salzburg: Residenz Verlag, 2022), 11–22.
- Hollein, Hans und Werner Hofmann (Hrsg.). *Maria Lassnig. Biennale di Venezia 1980*, Ausst.-Kat. Venedig, Österreichischer Pavillon, Biennale Venedig (Wien: Bundesministerium für Unterricht und Kunst, 1980).

- Ingrid Wiener. *Träume. Sogni*, Ausst.-Kat. Neapel, e-m arts (Neapel: Morra, 2001).
- Jacobi, Tom, Annegret Grosskopf und Fatima Igramhan. «Wenn Künstler ihren Bildern Beine machen», *Stern*, Nr. 26, 20.6.1984.
- Kaltenbeck, Franz und Peter Weibel. «Vorwort zur deutschen Ausgabe», in Shannon, Claude E., J. McCarthy, *Studien zur Theorie der Automaten*, herausgegeben von Franz Kaltenbeck und Peter Weibel (München: R+B Studien, 1974), I–XXIV.
- Kemp, Wolfgang. «Mittelalterliche Bildsysteme», *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 22 (1989): 121–134.
- Köhler, Bettina. «Untragbar. Mode als Skulptur? Barbara Graf. Zum Beispiel. *Die anatomischen Gewänder*», *Frauen Kunst Wissenschaft* 40 (2000): 61–65.
- Kondor, Eszter, Michael Loebenstein, Peter Pakesch und Hans Werner Poschauko (Hrsg.). *Maria Lassnig. Das filmische Werk* (Wien: Österreichisches Filmmuseum und SYNEMA Gesellschaft für Film und Medien, 2021).
- König, Kasper und Hans Ulrich Obrist (Hrsg.). *Der zerbrochene Spiegel. Positionen zur Malerei*, Ausst.-Kat. Wien, Kunsthalle Wien, 1993.
- Koschatzky, Walter (Hrsg.). *Maria Lassnig. Zeichnungen*, Ausst.-Kat. Wien, Albertina; Klagenfurt, Kunstverein für Kärnten, 1977.
- Kosslyn, Stephen Michael. *Image and brain. The resolution of the imagery debate* (Cambridge (Mass.): The MIT Press, 1994).
- Krauthausen, Karin und Omar W. Nasim (Hrsg.). *Notieren, Skizzieren. Schreiben und Zeichnen als Verfahren des Entwurfs*, Wissen im Entwurf, Bd. 3 (Zürich: Diaphanes, 2010).
- Krauthausen, Karin. «Vom Nutzen des Notierens. Verfahren des Entwurfs», in *Notieren, Skizzieren. Schreiben und Zeichnen als Verfahren des Entwurfs*, herausgegeben von Omar W. Nasim und Karin Krauthausen, Wissen im Entwurf, Bd. 3 (Zürich: Diaphanes, 2010), 7–29.
- Kuchling, Heimo. *Maria Lassnig*, Ausst.-Kat. Wien, Buchhandlung KOSMOS, 1950.
- Kuchling, Heimo. *Maria Lassnig. Malerei und Graphik*, Ausst.-Kat. Klagenfurt, Galerie Kleinmayr, 1949.
- Lammert, Angela, Caroline Meister, Jan-Philipp Frühsorge und Andreas Schalhorn (Hrsg.). *Räume der Zeichnung* (Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst, 2007).
- Lassnig, Maria. «Alles ging so schnell vor sich. Aus einem Gespräch von 1970 mit Maria Lassnig», in *Anfänge des Informel in Österreich 1949–1954. Maria Lassnig, Oswald Oberhuber, Arnulf Rainer*, herausgegeben von Otto Breicha, Ausst.-Kat. Salzburg, Salzburger Landessammlungen Rupertinum; Graz, Kulturhaus der Stadt Graz, 1997, 25–26.
- Lassnig, Maria. «body – awareness – painting», in *Maria Lassnig. Gemälde, Graphik*, herausgegeben von Wilfried Skreiner, Ausst.-Kat. Graz, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum; Wien, Galerie nächst St. Stephan; New York, Austrian Institute, 1970.
- Lassnig, Maria. *Die Feder ist die Schwester des Pinsels. Tagebücher 1943 bis 1997*, herausgegeben von Hans Ulrich Obrist (Köln: DuMont, 2002).
- Lassnig, Maria. «Kann eine Amsel einer Drossel das Singen lehren?», in *Meisterklasse Maria Lassnig 1980–1989*, herausgegeben von Hochschule für angewandte Kunst, Ausst.-Kat. Wien, Hochschule für angewandte Kunst, 1989.
- Lassnig, Maria. «Keine Verteidigung», in *Junge unfigurative Malerei*, Ausst.-Kat. Klagenfurt, Künstlerhaus, 1951.
- Lassnig, Maria. «Über das Malen von Körpergefühlen», in *Maria Lassnig. Zeichnungen, Aquarelle, Gouachen, 1949–1982*, herausgegeben von Hans Albert Peters und Wilfried Skreiner, Ausst.-Kat. Mannheim, Mannheimer Kunstverein; Hannover, Kunstverein Hannover; München, Kunstverein München; Düsseldorf, Kunstmuseum Düsseldorf, Kunstpalast im Ehrenhof; Graz, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum (Düsseldorf: Edition Klaus Richter, 1982), 37.
- Lassnig, Maria. «Über die Umsetzung von Körperempfindungen auf einer Fläche», in *Maria Lassnig*, herausgegeben von Wolfgang Drechsler, Ausst.-Kat. Wien, Museum Moderner Kunst; Nantes, Musée des Beaux-Arts de Nantes, Fonds Régional d'Art Contemporain des Pays de la Loire (Klagenfurt: Ritter Verlag, 1999), 86–88.
- Lassnig, Maria. «Selbstporträt: Maria Lassnig», *ORF Programm*, 48, 16.8.1980, 24–25.
- Lazarus, Emma. «New Colossus», in *National Park Service. Statue of Liberty, 1883*, <https://www.nps.gov/stli/learn/historyculture/emma-lazarus.htm> [Zugriff: 24.3.2020].
- Lettner, Nathalie. *Maria Lassnig. Die Biografie* (Wien: Brandstätter, 2017).
- Lettner, Nathalie (Hrsg.). «Ich bin eine ewige Wahrsagerin», *Maria Lassnig und ihre Schüler*innen*, Ausst.-Kat. Villach, Galerie Freihausgasse, 2019.
- Leutzendorff-Pakesch, Michaela (Hrsg.). *Ingrid Wiener. Durch die Kette sehen* (Wien: Schlebrügge Editor, 2020).
- Leutzendorff-Pakesch, Michaela. *Ingrid Wiener. northwest passage*, Ausst.-Kat. Hartberg, Museum Hartberg, 2020.
- Leutzendorff-Pakesch, Michaela. «Singen, weben, kochen, filmen. Das Abenteuer zu sein», in *Ingrid Wiener. Durch die Kette sehen*, herausgegeben von Michaela Leutzendorff-Pakesch (Wien: Schlebrügge Editor, 2020), 6–17.
- MacKisack, Matthew. «Painter and scribe. From model of mind to cognitive strategy», *Cortex* (2017): 1–7.

- Madesta, Andrea. «Körperbilder», in *Maria Lassnig. Körperbilder – body awareness painting*, herausgegeben von Andrea Madesta, Ausst.-Kat. Klagenfurt, Museum Moderner Kunst Kärnten (Köln: Snoeck Verlagsgesellschaft, 2006), 8–35.
- Malandain, Colette, Alexandra Müller, Jean-Léon Muller, Sandra Reimann und Kristin Seebach. «Rebecca Horn. Vie et Œuvre», in *Rebecca Horn. Théâtre des métamorphoses*, herausgegeben von Emma Lavigne und Alexandra Müller, Ausst.-Kat. Metz, Centre Pompidou-Metz (Metz: Éditions du Centre Pompidou-Metz, 2019), 8–14.
- Maria Lassnig*, Ausst.-Kat. Wien, Artclubgalerie, 1952.
- Maria Lassnig*, Ausst.-Kat. Wien, Galerie St. Stephan, 1960.
- Maria Lassnig*, Ausst.-Kat. Berlin, Haus am Lützowplatz (Berlin: Künstlerprogramm des DAAD, 1978).
- Maria Lassnig – Bilder und Zeichnungen*, Ausst.-Kat. München, Galerie Klewan, 1981.
- Maria Lassnig. Body, Fiction, Nature*, Ausst.-Kat. Wien, Sammlung Essl. Kunst der Gegenwart, 2005.
- Maria Lassnig. Mit dem Kopf durch die Wand. Neue Bilder*, Ausst.-Kat. Luzern, Kunstmuseum Luzern; Graz, Neue Galerie; Wien, Wiener Secession (Klagenfurt: Ritter, 1989).
- Maria Lassnig. Untersuchungen zum Entstehen eines Bewusstseinsbildes. Zeichnungen und Aquarelle*, Ausst.-Kat. Düsseldorf/Wien, Galerie Heike Curtze, 1981.
- Maria Lassnig: Woman Power. Maria Lassnig in New York, 1968–1980*, herausgegeben von Janie Latham. Ausst.-Kat. New York, Petzel Gallery, 2016.
- Maria Lassnig. Zeichnungen 1948–1950*, Ausst.-Kat. Wien, Galerie Ariadne, 1975.
- Maria Lassnig. Zeichnungen und Aquarelle 1957–1962. Zeichnungen 1986/87*, Ausst.-Kat. Salzburg, Galerie Thaddaeus Ropac, 1987.
- Maria Lassnig – Zeichnungen und Aquarelle*, Ausst.-Kat. Wien, Galerie Ulysses, 1992.
- Maria Lassnig Stiftung. *Maria Lassnig*, <http://www.marialassnig.org/> [Zugriff: 26.11.2022].
- Matt, Gerald und Padhi Frieberger. «Padhi Frieberger im Gespräch mit Gerald A. Matt», in *Österreichs Kunst der 60er-Jahre. Gespräche*, herausgegeben von Gerald Matt, (Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, 2011), 113–132.
- Matthews, Robert. «Why can you see faint stars better if you don't look directly at them?» *Science Focus Magazine*, <https://www.science-focus.com/the-human-body/why-can-you-see-faint-stars-better-if-you-dont-look-directly-at-them/> [Zugriff: 9.8.2022].
- McKechney, Maya. «Two Telephone Books, a Lightbulb and a Glass Plate. How Maria Lassnig's Low-Fi Animation Films Influenced an Entire Generation of Animation Filmmakers», in *Film Unframed. A History of Austrian Avant-Garde Cinema*, herausgegeben von Peter Tscherkassky (Wien: Österreichisches Filmmuseum und SYNEMA-Gesellschaft für Film und Medien, 2012), 177–185.
- Mayröcker, Friederike und Marcel Beyer. *Eigentlich ist es nichts andres als ein poetischer Synthesizer. Friederike Mayröcker im Gespräch mit Marcel Beyer*, 28.3.1988, <http://www.engeler.de/beyermayroecker.html> [Zugriff: 10.11.2020].
- Mayröcker, Friederike und Bodo Hell. *es ist so ein feuerrad. Bodo Hell im Gespräch mit Friederike Mayröcker in deren Wiener Arbeitszimmer*, 28.9.1985, <http://www.planetlyrik.de/friederike-mayrocker-gute-nacht-guten-morgen/2016/02/> [Zugriff: 10.11.2020]
- Merleau-Ponty, Maurice. «Das Auge und der Geist (1961)», in *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, herausgegeben von Christian Bermes, Philosophische Bibliothek (Hamburg: Meiner, 2003.), 275–317.
- Merleau-Ponty, Maurice. «Der Zweifel Cézannes (1945)», in *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, herausgegeben von Christian Bermes, Philosophische Bibliothek (Hamburg: Meiner, 2003), 3–27.
- Meyer-Krahmer, Benjamin. *Aporien des Selbst. Selbstbeobachtung als künstlerischer Schaffensprozess bei Dieter Roth, ausgehend von Mundunculum*. Dissertation, Freie Universität Berlin, 2010, http://www.diss.fu-berlin.de/diss/receive/FUDISS_thesis_00000002716 [Zugriff: 30.1.2018].
- Moschig, Günther. *Informel in Österreich. Kunst aus Österreich im internationalen Kontext*, Dissertation, Leopold-Franzens-Universität Innsbruck (Wien: Löcker, 2017).
- Murken, Christa. *Maria Lassnig. Ihr Leben und ihr malerisches Werk. Ihre kunstgeschichtliche Stellung in der Malerei des 20. Jahrhunderts*, Dissertation, Rheinisch-Westfälische Technische Hochschule Aachen (Herzogenrath: Verlag Murken-Altrogge, 1990).
- Obler, Bibiana K. *Intimate Collaborations. Kandinsky & Münter, Arp & Tauter* (New Haven: Yale University Press, 2014).
- Obrist, Hans Ulrich, Peter Pakesch und Hans Werner Poschauko (Hrsg.). *Maria Lassnig: Briefe an Hans Ulrich Obrist. Mit der Kunst zusammen: da verkommt man nicht!* (Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2020).
- Obrist, Hans Ulrich und Julia Peyton-Jones (Hrsg.). *Maria Lassnig*, Ausst.-Kat. London, Serpentine Gallery (Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2008).
- Obrist, Hans Ulrich. «Mobile Plattformen für das Umsetzen von Sessions. «Do It», «Vital Use», «Art & Brain», «Take Me (I'm Yours)», Marius Babias sprach mit Hans Ulrich Obrist über seine neuen Projekte». *Kunstforum International* 132 (1995): 408–410.

- Oliver, Kelly. «Für eine feministische Phänomenologie des Sehens», in *Feministische Phänomenologie und Hermeneutik*, herausgegeben von Silvia Stoller, Veronica Vasterling und Linda Fisher, *Orbis phenomenologicus Perspektiven*, Bd. 9 (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005), 171–191.
- Ottinger, Ulrike. «Kommt vorbei im Käuzchensteig», *Lenbachhaus Blog*, 6.6.2019, <https://www.lenbachhaus.de/blog/kommt-vorbei-im-kaeuzchensteig> [Zugriff: 24.4.2020].
- Owens, Craig. «Posing», in *Difference: On Representation and Sexuality*, herausgegeben von Kate Linker (New York: New Museum of Contemporary Art, 1984), 7–18.
- Pakesch, Peter. «Zeichnung, Sprache, Stift, Körperwahrnehmung – Ein Vorwort», in *Maria Lassnig. Die Zeichnung*, herausgegeben von Peter Pakesch und Peter Assmann, Ausst.-Kat. Innsbruck, Tiroler Landesmuseen (Salzburg: Residenz Verlag, 2022), 7–9.
- Pakesch, Peter (Hrsg.). *Zwei oder drei oder etwas. Maria Lassnig, Liz Larner*, Ausst.-Kat. Graz, Neue Galerie Graz, Universalmuseum Joanneum; Hamburg (Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2006).
- Pape, Cora von. *Kunstklieder. Die Präsenz des Körpers in textilen Kunst-Objekten des 20. Jahrhunderts* (Bielefeld: transcript Verlag, 2015).
- Park, Katharine. «Picos De Imaginatione in der Geschichte der Philosophie», in *Über die Vorstellung / De imaginatione*, lateinisch-deutsche Ausgabe, herausgegeben von Eckhard Kessler, Humanistische Bibliothek: Abhandlungen und Texte, Reihe 2 (München: Wilhelm Fink, 1997), 21–56.
- Patka, Erika (Hrsg.). *Kunst. Anspruch und Gegenstand. Von der Kunstgewerbeschule zur Hochschule für angewandte Kunst in Wien 1918–1991* (Wien: Residenz Verlag und Hochschule für angewandte Kunst, 1991).
- Péret, Benjamin. «Surrealismus. Der Garten der Leidenschaft (1951)», in *Maria Lassnig*, herausgegeben von Wolfgang Drechsler und Peter Gorsen, übersetzt von Hanns Winter, Ausst.-Kat. Wien, Museum moderner Kunst; Düsseldorf, Kunstmuseum Düsseldorf; Nürnberg, Kunsthalle Nürnberg; Klagenfurt, Kärntner Landesgalerie (Klagenfurt: Ritter, 1985), 21.
- Phantastischer Realismus*, Ausstellungsbegleitheft, Wien, Belvedere, 2008. <https://silo.tips/download/phantastischer-realismus> [Zugriff: 20.8.2020].
- Pichler, Wolfram. «Topologie des Bildes. Im Plural und im Singular», in *Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*, herausgegeben von David Ganz und Felix Thürlemann (Berlin: Reimer Verlag, 2010), 111–132.
- Pico della Mirandola, Giovanni Francesco. *Über die Vorstellung / De imaginatione*, lateinisch-deutsche Ausgabe, herausgegeben von Eckhard Kessler, Humanistische Bibliothek: Abhandlungen und Texte, Reihe 2 (München: Wilhelm Fink, 1997).
- Poot, Jurrie (Hrsg.). *Das Innere nach aussen. Maria Lassnig. Bilder / Schilderijen / Paintings*, Ausst.-Kat. Amsterdam, Stedelijk Museum Amsterdam; Wien, Galerie Ulysses, 1994.
- Presseservice der Stadt Wien. «Eine Ehrung mit Show-Charakter: Szenefigaro Erich Joham erhielt Auszeichnung der Stadt Wien» *Presse-Service. Rathauskorrespondenz*, 4.9.2013. <https://www.wien.gv.at/presse/2013/09/04/eine-ehrung-mit-show-charakter-szenefigaro-erich-joham-erhielt-auszeichnung-der-stadt-wien> [Zugriff: 24.3.2020].
- Programmheft Ensemble Theater Treffpunkt Petersplatz Zeitung 4*, Nr. 686 (1986).
- Proksch-Weilguni, Stefanie. «Malen mit der Kamera. Über Maria Lassnigs Filme», in *Maria Lassnig. Ways of Being*, herausgegeben von Beatrice von Bormann und Antonia Hoerschelmann, Ausst.-Kat. Amsterdam, Stedelik Museum; Wien, Albertina (München: Hirmer, 2019), 24–29.
- Proksch-Weilguni, Stefanie. *Maria Lassnig Erweiterung feministischer Körperkunst im Verhältnis mit der Künstlerinnengruppe der Women/Artist/Filmmakers in New York (1968–1980)*, Dissertation, Universitäten Basel und Wien, 2022.
- Raab, Thomas. «Selbstbeobachtung. Wozu und, wenn ja, welche?», in *Selbstbeobachtung. Oswald Wieners Denkpsychologie*, herausgegeben von Thomas Eder und Thomas Raab, (Berlin: Suhrkamp Verlag, 2015), 9–56.
- Rainer, Arnulf. «Malerei, um die Malerei zu verlassen», in *Anfänge des Informel in Österreich 1949–1953. Maria Lassnig, Oswald Oberhuber, Arnulf Rainer*, herausgegeben von Otto Breicha, Ausst.-Kat. Graz, Kulturhaus der Stadt; Klagenfurt, Galerie des Stadthauses, 1975, 34.
- Reilly, Maura. *Curatorial Activism. Towards an Ethics of Curating* (London: Thames & Hudson, 2018).
- Reisinger, Barbara. «Zeichnung, Körper, Fernsehen», in *Maria Lassnig: Zwiegespräche. Retrospektive der Zeichnungen und Aquarelle*, herausgegeben von Antonia Hoerschelmann und Anita Haldemann, Ausst.-Kat. Wien, Albertina; Basel, Kunstmuseum Basel (München: Hirmer, 2017), 36–47.
- Röller, Nils und Klaus Sander (Hrsg.). *2:3. oswald wiener zum 65. geburtstag*, CD (Köln: supposé, 2000).
- Röller, Nils. *Ahabs Steuer. Navigationen zwischen Kunst und Naturwissenschaft* (Berlin: Merve, 2005).

- Ronte, Dieter und Maria Lassnig. «Gespräch zwischen Maria Lassnig und Dieter Ronte», in *Mit eigenen Augen. Künstlerinnen aus der Meisterklasse Maria Lassnig*, herausgegeben von Gerald Bast (Wien: Springer, 2008).
- Rössler, Johannes und Christoph Hoffmann (Hrsg.). *Daten sichern. Schreiben und Zeichnen als Verfahren der Aufzeichnung*, Wissen im Entwurf, Bd. 1 (Zürich: Diaphanes, 2008).
- Roth, Dieter. *Frühe Schriften und typische Scheisse ausgewählt und mit einem Haufen Teilverdautes von Oswald Wiener*, herausgegeben von Oswald Wiener (Stuttgart, London, Reykjavik: Edition Hansjörg Mayer, 1975).
- Roth, Dieter. *Mundunculum: Ein tentatives Logico-Poeticum, dargestellt wie Plan und Programm oder Traum zu einem provisorischen Mytherbarium für Visionspflanzen* (Köln: M. DuMont Schauberg, 1967).
- Roth, Michel und Flurina Paravicini (Hrsg.). *Selten gehörte Gespräche. Dieter Roth und die Musik* (Luzern: Edizioni Periferia, 2014).
- Sample, Ian. «Paralysed Man Uses «Mindwriting» Brain Computer to Compose Sentences», *The Guardian*, 12.5.2021, <http://www.theguardian.com/science/2021/may/12/paralysed-man-mindwriting-brain-computer-compose-sentences>, [Zugriff: 4.8.2022].
- Schade, Sigrid. «Posen der Ähnlichkeit. Zur wiederholten Entstellung der Fotografie», in *Mimesis, Bild und Schrift. Ähnlichkeit und Entstellung im Verhältnis der Künste*, herausgegeben von Birgit Erdle und Sigrid Weigel (Köln: Böhlau Verlag, 1996), 65–81.
- Schick, Karin (Hrsg.). *Die Teppiche von Dieter Roth und Ingrid Wiener* (Bielefeld: Kerber, 2007).
- Schneede, Marina. «Künstler machen Kleider. Experimente zwischen Malerei und Mode», *art. Das Kunstmagazin*, Nr. 10 (Oktober 1986): 20–21.
- Schönhammer, Rainer. *Einführung in die Wahrnehmungspsychologie. Sinne, Körper, Bewegung* (Wien: facultas wuv, 2009).
- Schopp, Caroline Lillian. «Das Weben des post-modernen Lebens», in *Ingrid Wiener. Durch die Kette sehen*, herausgegeben von Michaela Leutzendorff-Pakesch (Wien: Schlebrügge Editor, 2020), 38–47.
- Schopp, Caroline Lillian. «On Failing to Perform: Kunst und Revolution, Vienna 1968», *October* 170 (Herbst 2019): 95–119.
- Stooss, Toni. *Maria Lassnig. Verschiedene Arten zu sein*, Ausst.-Kat. Zürich, Kunsthaus Zürich, 2003.
- Schuemmer, Silke Andrea. *Das bewohnte Körpergehäuse. Die introspektive Methode der Maria Lassnig*, Dissertation, Universität Aachen (Hamburg: disserta Verlag, 2014).
- Schwitzgebel, Eric. «Introspection», in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, herausgegeben von Edward N. Zalta, (Stanford University, Winter 2016), <https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/introspection/> [Zugriff: 17.3.2017].
- Shannon, Claude E. und J. McCarthy. *Studien zur Theorie der Automaten*, herausgegeben von Franz Kaltenbeck und Peter Weibel (München: R+B Studien, 1974).
- Shepard, Roger N. «The Mental Image», *American Psychologist* 33, Nr. 2 (Februar 1978): 125–137.
- Silverman, Kaja. «Dem Blickregime begegnen», in *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, herausgegeben von Christian Kravagna (Berlin: Edition ID-Archiv, 1997), 41–64.
- Skreiner, Wilfried. «Die erhaltene Vielfalt. Zu den Arbeiten der Schüler von Maria Lassnig», in *Meisterklasse Maria Lassnig 1980–1989*, herausgegeben von Hochschule für angewandte Kunst, Ausst.-Kat. Wien, Hochschule für angewandte Kunst, 1989, 3 Seiten (o. S.).
- Skreiner, Wilfried und Hans Albert Peters. «Aufforderung zu Geduld und Einfühlung», in *Maria Lassnig. Zeichnungen, Aquarelle, Gouachen, 1949–1982*, herausgegeben von Hans Albert Peters und Wilfried Skreiner, Ausst.-Kat. Mannheim, Mannheimer Kunstverein; Hannover, Kunstverein Hannover; München, Kunstverein München; Düsseldorf, Kunstmuseum Düsseldorf, Kunstpalast im Ehrenhof; Graz, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum (Düsseldorf: Edition Klaus Richter, 1982), 5–7.
- Springsschitz, Leopoldine. *Maria Lassnig. Aquarelle*, Ausst.-Kat. Klagenfurt, Landesmuseum für Kärnten, 1961.
- Sussman, Anna Louie. «Why Old Women Have Replaced Young Men as the Art World's Darlings», *Artsy*, 19.6.2017, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-women-replaced-young-men-art-worlds-darlings> [Zugriff 2.10.2022].
- Sykora, Katharina. *Die Tode der Fotografie, Totenfotografie und ihr sozialer Gebrauch*, Bd. 1 / Tod, Theorie und Fotokunst, Bd. 2 (Fink, 2009).
- Thomas, Nigel J. T. «Mental Imagery», in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, herausgegeben von Edward N. Zalta, (Stanford University, Winter 2017) <https://plato.stanford.edu/archives/spr2017/entries/mental-imagery/> [Zugriff: 17.3.2017].
- Tisserand, Gérard. «Deux personnages», in *Maria Lassnig*, Ausst.-Kat. Klagenfurt, Galerie Heide Hildebrand. Klagenfurt: Galerie Heide Hildebrand, 1969.
- Ubl, Ralph. ««Plaudereien über die Kunst sind fast zwecklos.» Texte und Werke in der modernen Kunst», in *Fondation Beyeler: die Sammlung. Mit Werken und Texten von Künstlerinnen und Künstlern*, herausgegeben von Theodora Vischer (Riehen/Basel: Fondation Beyeler, 2017), 225–230.

- Ubl, Ralph und Wolfram Pichler. «Images Without Objects and Referents? A Reply to Étienne Jolle's Review of our Bildtheorie zur Einführung», *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 81 (2018): 418–24.
- Ubl, Ralph und Wolfram Pichler. «Vor dem ersten Strich. Dispositive der Zeichnung in der modernen und vormodernen Kunst», in *Randgänge der Zeichnung*, herausgegeben von Werner Busch, Oliver Jehle und Caroline Meister (München: Wilhelm Fink, 2007), 231–255.
- Vasterling, Veronica und Silvia Stoller. «Feministische Phänomenologie und Hermeneutik. Einleitung», in *Feministische Phänomenologie und Hermeneutik*, herausgegeben von Silvia Stoller, Veronica Vasterling und Linda Fisher, *Orbis phaenomenologicus* Perspektiven, Bd. 9 (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005), 7–28.
- Vischer, Theodora und Bernadette Walter (Hrsg.). *Roth Zeit. Eine Dieter Roth Retrospektive*, Ausst.-Kat. Basel, Schaulager (Basel: Schaulager / Baden: Lars Müller Publishers, 2003).
- Voorhoeve, Jutta und Christoph Hoffmann (Hrsg.). *Welten schaffen. Zeichnen und Schreiben als Verfahren der Konstruktion*, Wissen im Entwurf, Bd. 4 (Zürich: Diaphanes, 2011).
- Wagner, Birgitt und Waltraud Grausgruber (Hrsg.). *Tricky Women. Animations Film Kunst von Frauen* (Marburg: Schüren, 2011).
- Weibel, Peter. «Laudatio für Oswald Wiener, manuskripte-Preisträger 2006 (Teile 1–3)», *Manuskripte, Zeitschrift für Literatur*, Nr. 174; Nr. 175; Nr. 176, (2007): 134–141; 131–136; 163–168.
- Weibel, Peter. «Padhi Frieberger, der erste Künstlerfotograf Österreichs in Reinkultur», in *Padhi Frieberger – Glanz und Elend der Moderne*, herausgegeben von Hans-Peter Wipplinger, Ausst.-Kat. Krems, Kunsthalle Krems (Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst, 2012), 50–53.
- Weiermair, Peter (Hrsg.). *Maria Lassnig – Animation*, Ausst.-Kat. Wien, Galerie nächst St. Stephan; Innsbruck, Galerie im Taxis-Palais, 1973.
- Wenzel, Peter. «Pluralismus, literaturwissenschaftlicher / methodischer», in *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, herausgegeben von Ansgar Nünning (Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2008), 576–577.
- Weskott, Hanne und Josef Helfenstein (Hrsg.). *Maria Lassnig. Zeichnungen und Aquarelle 1946–1995*, Ausst.-Kat. Bern, Kunstmuseum Bern (München: Prestel, 1995).
- Wiener, Ingrid. «Autobiographische Splitter», in *Ingrid Wiener. northwest passage*, herausgegeben von Michaela Leutzendorff-Pakesch, Ausst.-Kat. Hartberg, Museum Hartberg, 2020, 4–5.
- Wiener, Ingrid. «Traum Traumbilder», in *Ingrid Wiener. northwest passage*, herausgegeben von Michaela Leutzendorff-Pakesch, Ausst.-Kat. Hartberg, Museum Hartberg, 2020, 8–9.
- Wiener, Oswald, Silvia Eiblmayr und Peter Pakesch. «Maria Lassnig. Der Realismus des mit den Augen Sichtbaren – das Reale des mit dem Körper Gefühlte. Ein Gespräch zwischen Oswald Wiener und Silvia Eiblmayr, moderiert von Peter Pakesch», in *Maria Lassnig. Der Ort der Bilder*, herausgegeben von Peter Pakesch, Ausst.-Kat. Graz, Neue Galerie Graz, Universalmuseum Joanneum; Hamburg, Deichtorhallen Hamburg (Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2012), 24–35.
- Wiener, Oswald und Hans-Christian Dany. ««Science and barbarism go very well together.» Interview», *Spike Art Magazine* (Winter 2014) <http://www.spikeartmagazine.com/articles/oswald-wiener-science-and-barbarism-go-very-well-together> [Zugriff: 22.4.2020].
- Wiener, Oswald. *die verbesserung von mittel-europa, roman*, herausgegeben von Thomas Eder, Neuauflage von 1969 (Salzburg: Jung und Jung, 2013).
- Wiener, Oswald. «Eine Kultur», in *Maria Lassnig. Bilder der sechziger Jahre*, Ausst.-Kat. München, Galerie Klewan, 1989.
- Wiener, Oswald. «Für Maria», in *Maria Lassnig*, herausgegeben von Wolfgang Drechsler, Ausst.-Kat. Wien, Museum Moderner Kunst; Nantes, Musée des Beaux-Arts de Nantes, Fonds Régional d'Art Contemporain des Pays de la Loire (Klagenfurt: Ritter Verlag, 1999), 177–187.
- Wiener, Oswald. «Glossar: Weiser», in *Selbstbeobachtung. Oswald Wieners Denkpsychologie*, herausgegeben von Thomas Eder und Thomas Raab (Berlin: Suhrkamp Verlag, 2015), 59–98.
- Wiener, Oswald. «Kybernetik und Gespenster. Im Niemandsland zwischen Wissenschaft und Kunst», in *Grenzgänge zwischen Wissenschaft und Kunst*, herausgegeben von Otto Neumaier (Wien: Lit, 2015), 173–196.
- Wiener, Oswald. «Maria Lassnig. Untersuchungen zum Entstehen eines Bewusstseinsbildes», in *Maria Lassnig. Zeichnungen, Aquarelle, Gouachen, 1949–1982*, herausgegeben von Hans Albert Peters und Wilfried Skreiner, Ausst.-Kat. Mannheim, Mannheimer Kunstverein; Hannover, Kunstverein Hannover; München, Kunstverein München; Düsseldorf, Kunstmuseum Düsseldorf, Kunstpalast im Ehrenhof; Graz, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum (Düsseldorf: Edition Klaus Richter, 1982), 95–101.
- Wiener, Oswald. «Materialien zu meinem Buch. Vorstellungen», in *Heute ist morgen. Über die Zukunft von Erfahrung und Konstruktion*, herausgegeben von Michael Erhoff, Hans Ulrich Reck und Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, (Ostfildern: Hatje Cantz, 2000), 240–393.

- Wiener, Oswald. «selbstbiographie (1972)», in *Die Wiener Gruppe. Ein Moment der Moderne 1954–1960. Die visuellen Arbeiten und die Aktionen*. Friedrich Achleitner, H. C. Artmann, Konrad Bayer, Gerhard Rühm, Oswald Wiener, herausgegeben von Peter Weibel, Ausst.-Kat. Venedig, Österreichischer Pavillon, Biennale Venedig (Wien: Springer, 1997), 737.
- Wiener, Oswald. «Über das ‹Sehen› im Traum. Zu den Traum-Zeichnungen von Ingrid Wiener», in *Ingrid Wiener. Träume. Sogni*, Ausst.-Kat. Neapel, e-m arts (Neapel: Morra, 2001), 3–16.
- Wiener, Oswald. «Wittgensteins Einfluss auf die Wiener Gruppe», in *Wittgenstein und*, herausgegeben von Wendelin Schmidt-Dengler, Martin Huber und Michael Huter (Wien: Edition S, 1990), 89–108.
- Wild, Markus. «Das Gefühl des Daseins. Daniel Heller-Roazens anregende Archäologie des ‹inneren Sinns›», *Neue Zürcher Zeitung*, 24.10.2012, 47.
- Willett, Francis R., Donald T. Avansino, Leigh R. Hochberg, Jaimie M. Henderson und Krishna V. Shenoy. «High-Performance Brain-to-Text Communication via Handwriting», *Nature* 593, Nr. 7858 (Mai 2021): 249–254, <https://www.nature.com/articles/s41586-021-03506-2> [Zugriff: 10.6.2021].
- Winter, Hanns. «Künstler haben das Wort», Sonderabdruck aus «Geistiges Frankreich», *Wochenbericht des franz. Informationsdienstes* Nr. 162 (10.7.1950).
- Wittmann, Barbara. «Sehen-als, sehen-in und bildliche Darstellung», in *Objekte der Kunst* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1982), 192–210.
- Wittmann, Barbara. «Symptomatologie des Zeichnens und Schreibens. Verfahren der Selbstaufzeichnung», in *Spuren erzeugen. Zeichnen und Schreiben als Verfahren der Selbstaufzeichnung*, herausgegeben von Barbara Wittmann, Wissen im Entwurf, Bd. 2 (Zürich: Diaphanes, 2009), 7–19.
- Wittmann, Barbara (Hrsg.). *Spuren erzeugen. Zeichnen und Schreiben als Verfahren der Selbstaufzeichnung*, Wissen im Entwurf, Bd. 2 (Zürich: Diaphanes, 2009).
- Wollheim, Richard. *Painting as an Art*. The A. W. Mellon lectures in the fine arts (Princeton (N.J.): Princeton University Press, 1987).
- Wollheim, Richard. «Sehen-als, sehen-in und bildliche Darstellung», in *Objekte der Kunst* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1982), 192–210.
- Wood, Christopher S. «Das Bild ist immer schon plural», in *Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*, herausgegeben von David Ganz und Felix Thürlemann (Berlin: Reimer Verlag, 2010), 87–110.
- Wurmdobler, Christopher. «Schneiden kann ich auch», *Falter*, 11/02, 13.3.2002 https://web.archive.org/web/20120413211416/http://www.falter.at/print/F2002_11_3.php [Zugriff: 30.3.2020].
- Zeichnungen der österreichischen Avantgarde*, Ausst.-Kat. Chur, Bündner Kunsthhaus Chur (Innsbruck: Druck Tyrolia, 1974).
- Zusammenwerken – Zusammenwirken. Gemeinschaftsarbeiten von Günter Brus mit Künstlerfreunden seit 1970*, Ausstellungsbeilageheft, Wien, BRUSEUM; Graz, Neue Galerie Graz, 2012.

Bildnachweis

Für alle Werke von Maria Lassnig:

© Maria Lassnig Stiftung

Abbildungen 1, 2, 3, 6, 7, 8, 9, 11, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 26, 28, 29, 30, 37, 42, 44, 45, 47, 48, 50, 52, 54, 60, 61, 73, 74, 80, 81, 82, 83, 89, 98, 114: Foto © Roland Krauss

Abbildung 10: Foto © Michael Dobnig

Abbildung 12: Foto © Museum der Moderne Salzburg

Abbildung 16: Foto © Germann Auktionshaus AG

Abbildung 31, 33: Nachlass Walter Pichler

Abbildung 33: © Generali Foundation; Foto

Werner Kaligofsky © 2024, ProLitteris, Zurich

Abbildung 34: © Oswald Wiener

Abbildung 35: © Günter Brus

Abbildung 36: © Dieter Roth Estate Courtesy Hauser & Wirth

Abbildung 41: Foto © Auktionshaus im Kinsky GmbH, Wien

Abbildung 59: Foto Hubert Sielecki © 2024, ProLitteris, Zurich

Abbildung 63: Foto © Lisa Edi

Abbildung 64: Foto © Stefan Amsüss

Abbildung 65: Foto © Josef Nöbauer

Abbildung 71: Kunstsammlung und Archiv, Universität für angewandte Kunst Wien. Foto © Rudi Molacek

Abbildung 72: © Papers of Lil Picard, Special Collections & Archives, The University of Iowa Libraries.

Abbildung 78, 79: Foto © Tom Jacobi / Stern Magazin

Abbildung 86: Foto © N. Lackner / Universalmuseum Joanneum

Abbildung 88: Foto und Werk © Barbara Graf

Abbildung 90, 115: Foto © Horst Stasny

Abbildung 91: Foto © Heimo Kuchling

Abbildung 92: Foto © Padhi Frieberger

Abbildung 96, 97: Mia Williams / AW Archive
Foto: © Mia Williams

Abbildung 100: Foto © Belvedere, Wien

Abbildung 102: Foto und Werk: Pablo Picasso © Succession Picasso / 2024, ProLitteris, Zurich

Abbildung 103, Buchrückseite: Foto © Barbara Pflaum / brandstaetter images / picturedesk.com

Abbildung 104: Foto © Niklaus Stauss / akg-images

Abbildung 105: Foto: Ulrike Ottinger.

© Ulrike Ottinger

Abbildung 108: Foto © AnnA BlaU

Abbildung 112: © 2008 GrandPalaisRmn (musée du Louvre) / Jean-Gilles Berizzi

Kapitel 1: Barbara Pflaum, Maria Lassnig in der Galerie nächst St. Stephan, Wien, 1970. Foto © Barbara Pflaum / brandstaetter images / picturedesk.com

Kapitel 2: Mia Williams, Maria Lassnig in ihrem Atelier an der Bräuhausgasse, 1952, Fotografie, Archiv Maria Lassnig Stiftung, Mia Williams / AW Archive. Foto © Mia Williams.

Kapitel 3: Maria Lassnig im Atelier an der Avenue B, New York, 1974. Foto: Maria Lassnig.

Kapitel 4: Maria Lassnig, Atelier Rue de Bagnolet, Paris, 1961.

Kapitel 5: Maria Lassnig, Atelier Maxingstrasse, Wien, 1982. Foto: Heimo Kuchling.

Kapitel 6: Maria Lassnig, Atelier Maxingstrasse, Wien, 1983. Foto © Kurt-Michael Westermann.

Dank

Mein aufrichtigster Dank geht an meine beiden Betreuer Prof. Dr. Ralph Ubl und Prof. Dr. Sebastian Egenhofer.

Folgende Geldgeber und Institutionen ermöglichen das Forschungsprojekt und die Herstellung der vorliegenden Publikation: der Schweizerische Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung, der Dissertationenfonds der Universität Basel und der Max Geldner-Fonds sowie die eikones Graduate School und die Maria Lassnig Stiftung.

Ohne die zahlreichen Personen, die von nah oder fern mitwirkten und unterstützten, wäre dieses Buch nicht das, was es geworden ist: Muriel Altermatt, Caroline Bachmann, Nana Badenberg, Olivia Baeriswyl, Denise Bertschi, Katharina Brandl, Stefanie Bringezu, Alan James Burns, Elisabeth Butzendorfer, Irina Danieli, Jean-Marc Diébold, Raffael Dörig, Silvia Eiblmayr, Céline Eidenbenz, Marianne Eigenheer, Alda Faccio, Julia Friedrich, Nadine Gaillard, Barbara Graf, Katrin Grögel, Mireille Gros, Anita Haldemann, Max Hari, Markus Hilfiker, Marlene Himmer, Antonia Hoerschelmann, Ursula Hübner, Tom Jacobi, Jacqueline Kaess-Farquet, Elisabeth Kampfhofer, Philippe Karrer, Lucie Kolb, Thomas Kramer, Ruth Labak, Deborah Laks, Celya Larré, Natalie Lettner, Michaela Leutzendorff-Pakesch, Mara Mattuschka, Claudia Müller, Josef Nöbauer, Senam Okudzeto, Johanna Ortner, Peter Pakesch, Hans Werner Poschauko, Stefanie Proksch-Weilguni, Caroline Lillian Schopp, Clara Schulmann, Gerlinde Thuma, Antonia von Schöning, Nives Widauer, Ingrid Wiener,

Oswald Wiener, Alys Williams, Alice Wilke, Gabriele Wimmer, Mario Wimmer, Maja Wismer, Marek Wolynski, Geraldine Wyss. Und Angio Diena & Gianni Capurro a Recco, i cuginamici FontanaBlu, i Ghezzenesi, l'Escalier E, meine französischen und Schweizer Familien, à Ouxy et à toustes y gravitant autour, Anne Hoffmann, Eve Hoffmann, Christiane Hoffmann & David M. Hoffmann; und Matteo & Pietro.

Das gesamte Forschungsprojekt und die Publikation wurden grosszügig von der Maria Lassnig Stiftung gefördert.

Maria Lassnig Stiftung

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

Die Druckkosten wurden mit einem Druckkostenbeitrag aus dem Dissertationenfonds der Universität Basel sowie dem Max Geldner-Fonds unterstützt.

Impressum

AUTORIN

Claire Hoffmann

HERAUSGEBER

Maria Lassnig Stiftung (Maria Lassnig Privatstiftung, Gurkgasse 50/16, 1140 Wien, Österreich)

LEKTORAT

Uta Rüenauer; Marlene Himmer und Johanna Ortner, Maria Lassnig Stiftung

LEKTORAT DISSERTATION

Nana Badenberg

KORREKTORAT

Kirsten Thietz

GESTALTUNG

Philippe Karrer Studio

SCHRIFT

LL Bradford, LL Bradford Mono, Ruder Plakat LL VIP, Lineto GmbH, Zürich

LITHOGRAFIE

Marjeta Morinc

DRUCK UND BINDUNG

Gugler Medien GmbH, Österreich

© 2025 Claire Hoffmann, Maria Lassnig Stiftung

und Verlag Scheidegger & Spiess AG, Zürich

© für die Texte: die Autorin

© für die Texte von Maria Lassnig:
Maria Lassnig Stiftung

© für die Bilder: siehe Bildnachweis

Verlag Scheidegger & Spiess

Niederdorfstrasse 54

8001 Zürich

Schweiz

www.scheidegger-spiess.ch

Der Verlag Scheidegger & Spiess wird vom Bundesamt für Kultur mit einem Strukturbeitrag für die Jahre 2021–2025 unterstützt.

Alle Rechte vorbehalten; kein Teil dieses Werks darf in irgendeiner Form ohne vorherige schriftliche Genehmigung des Verlags reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Dieses Buch ist die überarbeitete Version der Dissertation der Autorin. Die Dissertation wurde an der Universität Basel am 3. April 2023 genehmigt von der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Basel, auf Antrag von Prof. Dr. Ralph Ubl und Prof. Dr. Sebastian Egenhofer.

ISBN 978-3-03942-240-1 (Printausgabe)

ISBN 978-3-03942-261-6 Open Access-Ausgabe (PDF)

DOI 10.53788/HOMA0001

<https://doi.org/10.53788/HOMA0001>

Dieses Werk ist lizenziert unter Creative Commons Namensnennung – Nicht kommerziell – Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz (CC BY-NC-ND).

Weitere Informationen: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Die Malerin, Zeichnerin und Filmemacherin Maria Lassnig (1919–2014) schuf mit ihrer künstlerischen Erforschung des *Körpergefühls* ein umfangreiches Werk. Dieses Buch geht nun den unbekannteren Bereichen ihres Wirkens nach: den Zeichnungen und Notizen, Kostümen und Fotografien, dem Kunstunterricht und den kognitiven Experimenten, die sie mit dem Schriftsteller, Sprachtheoretiker und Freund Oswald Wiener durchführte. Maria Lassnig erscheint darin als vielseitig begabte Avantgardistin und pointiert feministische Künstlerin, die intellektuell wie künstlerisch stets in Bewegung blieb.



Printed in Austria
ISBN 978-3-03942-240-1



9 783039 422401

**Maria
Lassnig
Stiftung**