

Maria Lassnig ist erklärtermaßen Nicht-Mutter. Als Künstlerin hatte sie das Gefühl, zwischen einer möglichen Mutterschaft und ihrem Beruf wählen zu müssen. Die Entscheidung fiel zugunsten der Malerei aus. Der daraus resultierende Verzicht wird in mehreren ihrer Bilder angesprochen. In *Illusion von der versäumten Mutterschaft* ist sie selbst als Mensch-Frosch-Wesen dargestellt, aus dessen Schoß ein Kind dringt. Die im selben Zeitraum entstandene *Illusion von den versäumten Heiraten I* (1997) versucht weniger das körperliche Erlebnis des Gebärens nachzuempfinden, als vielmehr eine kulturell vermittelte Pose des Mutterseins zu inszenieren. (Abb. 1) Die als sie selbst zu erkennende, schon ältere Frau – zu dem Zeitpunkt ist Lassnig bereits 78 Jahre alt – hält eine Kind-Puppe in den Armen. Ihre Brüste sind entblößt und den Kopf hält sie mit verzücktem Ausdruck geneigt. Klar ist, daß hier etwas nachgestellt werden soll. Der Säugling bei dieser Probe-Mutterschaft ist bloßes Requisit und an seinen unnatürlich steif weggesteckten Beinen als Kind-Behelf zu erkennen. Was auf den ersten Blick als hingebungsvolles Muttersein erscheint, erweist sich bei genauerer Untersuchung als eine angestrengt konzentrierte Form des in sich Hineinhorchens. Die merkwürdig dominanten Brillengläser rahmen Augen, die nach innen sehen. Die Frage scheint, wie es wäre, wenn die dieser Pose entsprechende Realität der Fall wäre, wie es sich anfühlte, Mutter zu sein und als solche von anderen identifiziert zu werden.

In *Illusion von den versäumten Heiraten I* nimmt Lassnig ein Kind Surrogat an die Brust, aber es sind eben nicht nur Kinder, sondern auch Sessel, ein Hund, eine Zitrone oder ein Gurkenglas, die sie an die Brust oder den Rücken oder Bauch nimmt, um ihnen ein imaginäres Einssein zu ermöglichen. So ist der Hund in *Selbstporträt mit Hund* in ihren nackten Oberkörper eingeschrieben. (Abb. 2) Er verdeckt Teile ihrer rechten Körperhälfte, wobei sein Hinterteil und Schwanz die Rundung ihrer Hüften in so harmonischer Weise aufnehmen, dass man von einer Substitution von Körpern sprechen möchte. Die Linie, die von seiner Schnauzenspitze über ihren Kopf und ausgestreckten Oberarm und wieder zurück über ihren angewinkelten anderen Arm zu seiner Schnauze verläuft, schließt die beiden ungleichen Wesen in eine schöne Form ein. Einzig in den wegstehenden Beinen scheint etwas von der widerständigen Andersheit des Hundes bewahrt. Hier werden Abgetrennte kurzfristig zu einer imaginären Einheit zusammengeführt. Diese Fusionierung, die hohe Anteile des Imaginären aufweist, geht unter Wahrung der Form – der symbolisch-sprachlichen – vonstatten. Wenn in *Selbstporträt mit Hund* Trennung rückgängig gemacht wird, so in einer Weise, daß der Hund zwar seine Bodenhaftung nicht aber seine Gestalt verliert. Kaja Silvermans Wendung von einer „identity-at-a-distance“<sup>1</sup> aus ihrer Publikation – *The Threshold of the Visible World* – fällt dazu ein und soll im folgenden denn auch immer wieder als Bezugspunkt dienen. Dieser Text bietet sich an, weil es darin auch um das körper-



1 Maria Lassnig, *Illusion von den versäumten Heiraten I*, 1997, Öl/Leinwand, 125 × 100 cm



2 Maria Lassnig, *Selbstporträt mit Hund*, 1975, Öl/Leinwand, 157 × 132 cm

liche Ich und seine letzte Verwiesenheit auf Bildlichkeit geht. Außerdem unternimmt hier Silverman einen interessanten Versuch, eine psychoanalytische Theorie der Liebe zu erstellen. *Mothering* möchte ich in meinem Fall versuchsweise das nennen, was Lassnig ihren Selbst-Derivaten und annektierten Anderen angedeihen läßt.

#### *Selbstporträts als ...*

Lassnigs Arbeitsmethode besteht, vereinfacht gesagt, darin, sich ganz auf ihre leibliche Existenz zu konzentrieren, um dann dem, was sie an leiblichen Sensationen verspürt, Form zu geben. Es geht um das Festmachen von Spannungs-, Druck-, Unlust-, Völlegefühl etc. Da der Anspruch besteht, sich quasi auf vorsprachlichem Terrain zu bewegen, kann oder will sie auf keine gegebenen Formen der Repräsentation zurückgreifen. Sie versucht das Unmögliche. „Ein Körpergefühl in plastische oder graphische Sprache zu übersetzen, ist nicht leicht, [...] Man hat die Pein der Wahl zwischen vagen Empfindungen und vagen Möglichkeiten, sie auszudrücken, zwischen runden und eckigen Strichen, zwischen rechts und links, weiter vorne, weiter hinten, umschreibend rundherum und quer hindurch.“<sup>2</sup> In dem Zusammenhang vergleicht sie ihre künstlerischen Anstrengungen mit einem „Umzäunen von Wolken“ oder einem „Feststecken von Nebelreihen“.<sup>3</sup>



3 Maria Lassnig,  
*Selbstporträt als Tier*,  
1963, Öl/Leinwand,  
100 × 81 cm

Bei diesem künstlerischen Verfahren splitten sich Subjekt und Objekt der Untersuchung in besonderem Maße. Lassnig, die Künstlerin, beugt sich mit fast wissenschaftlichem Anspruch über jenes physische Konglomerat, das ihren Körper ausmacht. Sie teilt sich in eine Beobachtende und Beobachtete. Es geht um Distanz bei gleichzeitig auf die Spitze getriebener Distanzlosigkeit, um Präzision bei damit einhergehender Abgabe jeglichen Messgeräts. In *Selbstporträt als Tier* wird einerseits diese Doppelstruktur anschaulich und andererseits zeigt sich die spezifische Bildlichkeit, die diese Form des body awareness kreiert. (Abb. 3) Im Bild beugt sich eine rosa Figur mit menschlichen Zügen über das Tier. Die Handhaltung dieser Figur läßt an eine instruierende oder disziplinierende Geste denken. Hier beugt sich jemand über etwas, was auch als Metapher für einen Reflexionsakt oder einen Vorgang des sich von etwas ein Bild Machens dienen könnte. Durch das oben und unten der Figuren klingen Hierarchie und asymmetrische Machtverhältnisse an. Die obere Figur blickt, gestikuliert, interagiert, während Maul und Augen des Tiers fest verschlossen, fast versiegelt sind. Das Tier ist archaisch

still und hat seine Außenhaut dichtgemacht. Es hat etwas Monumentales und ragt als Skulptur in den Raum. Dagegen ist die Figur oben ein Leichtgewicht und nimmt weniger Raum ein, als daß sie Raumbofläche bedeckt. Für diesen Eindruck spricht auch die Farbwahl. Das Wesen oben ist die farblich ausgedünnte Variante des Tiers unten, dessen Ton gesättigt ist. In diesem Gesättigtsein, in diesen makellosen Umrißlinien, die das Tier wie aus einem Guß erscheinen lassen, könnte projektiv ein Zustand der Mangellosigkeit dargestellt sein. Lassnig dazu: „Ich habe schon immer, schon sehr jung um eine Art Anwesenheit gerungen.“<sup>4</sup> Das Tier ist ganz da und von jener „Präsenz“, von der rein körperbezogene Zustands-schilderung oft handeln. Die psychoanalytische Theorie Lacanscher Prägung kennt so etwas wie den Zustand von „*allogotherness*“ (Silverman, S. 17), der dann zutrifft, wenn das leibliche Ich und sein bildliches Pendant in jubulatorischer Anerkennung zusammenfallen, um sich im Hier und Jetzt als Einheit zu empfinden. Menschliche Figur und Tier sind im oben besprochenen Bild von Lassnig aber getrennt. Das Einheits- und Ganzheitsgefühl ist in die untere Figur projiziert, die auf diese Weise idealisiert, aufgewertet und liebend bestätigt wird. Lassnigs Begehren richtet sich in all ihren Arbeiten auf das rein physische Selbst-Gefühl, das blicklose Tier, das sich in keiner Weise bewußt ist, daß ihm da ein anderer beim Ganz-Da-sein zuschaut

Kaja Silverman würde nun einwenden, daß auch schon das primärste Körpergefühl von außen, meint sprachlich und kulturell, vermittelt ist. (Silverman, S. 16 ff.) Zunächst hat Lassnig mit dem Tier ein Bild geschaffen, das auf eine Vorstellung von einem Bild ihres Körpers zurückgeht, d.h. sie ist damit schon in einer bestimmten Bildsprachlichkeit gefangen. Nach Lacan, der sich mit diesem Gedanken auf Freud bezieht, entstehen solche Körpervorstellungen hauptsächlich als Projektionen von Außenhaut. Das Tier ist bei all seiner Befremdlichkeit von beeindruckender Form und von beneidenswert intakter Außenhaut. An diesen Außenlinien stößt das amorphe Körpergefühl auf Außenwelt und wird dort vom Begehren oder auch der Ablehnung der Anderen auf Gestalt zurechtgezogen. Weiters verortet sich das Tier im Raum, in dem es sich automatisch in ein kulturell codiertes Repertoire an Posen, Haltungen, Stellungen einschreibt. Nun ist sich Lassnig der Unmöglichkeit dieses Ringens um eine Anwesenheit, die in dieser Form projektiv ist, aber durchaus bewußt. „[...] ich zeichne eine Empfindung, und wenn ich das analysiere, dann glaube ich, dass schon ein Bild in mir ist, bevor ich es zeichne, vielleicht mehr eine gewisse Vorstellung, rund oder eckig oder was auch immer. Ich arbeite an einer Form, die dem entspricht, dem irgendwie nahe kommt, aber eigentlich ist das fast unmöglich.“<sup>5</sup>

Das oben besprochene Bild ist von Lassnig als *Selbstporträt* ausgewiesen. Damit ist der Anspruch ausgedrückt, daß sich hier ein Selbst abbildet, das von Lassnig als ihres anerkannt ist. Die Anordnung im Bild läßt an das Lacansche Spiegelstadium denken. Blaßrosa beugt sich über Orangerot, wobei sich im *als* die Anerkennung des anderen als selbst ausdrückt. Lacan setzt das Spiegelstadium zwischen dem 6. und 18. Monat eines Kleinkindes an. Das Kind sieht sein Spiegelbild und zeigt durch seine jubulatorische Reaktion darauf, daß es sich selbst in diesem

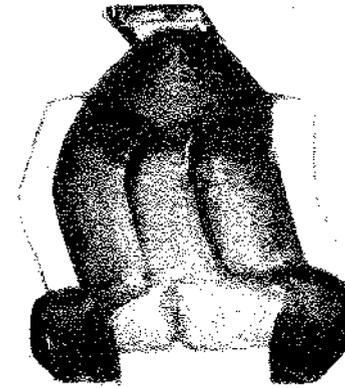
anderen im Spiegel anerkennt und dieses Bild von sich übernimmt. Während nun Lacan diesen Vorgang der „freudigen Verknennung“ als ein eher punktuell Ereignis in der Entwicklung des Kindes beschreibt, geht der französische Psychoanalytiker Henri Wallon in seinem Werk *Les Origines du caractère chez l'enfant* offenbar davon aus, daß das mit seinem Spiegelbild konfrontierte Kind dieses noch lange Zeit als sich äußerlich empfindet.<sup>6</sup> Außerdem ist nach Wallon mit dieser einmaligen jubulatorischen Übernahme eines Selbstbildes nichts getan. Er geht davon aus, daß die im Spiegelstadium stattfindende Form der Identifikation eine prekäre und immer wieder neu zu erarbeitende ist. Lassnig würde diese These mit ihren vielen *Selbstporträts als ...* stützen. Es gibt von ihr Selbstbildnisse als Ungeheuer, als Prophet, als Indianergirl, Zitrone, Thiwan, um nur einige Beispiele dieser andauernden Anstrengung einer psychisch bildlichen Annahme des Selbst als Anderen anzuführen.

Silverman prägt nun in Fortführung von Wallon die Wendung von einer „*Identity-at-a-Distance*“. In dieser Form der Identifikation sieht sie eine Möglichkeit, den ausgelagerten Anderen in seiner Andersheit anzuerkennen, auf ihn/sie Idealität zu übertragen und trotzdem dem Wunsch zu widerstehen, im Zuge dessen Gleichheit erzeugen zu wollen. In vielen der Lassnigschen Selbstporträts ist diese Distanz schon rein syntaktisch durch das eingeschobene Wörtchen *als* gegeben. Es interveniert zwischen Selbst und Tier und stellt sicher, dass trotz des Begehrens, mit dem die obere Figur auf das Tier bezogen ist, Differenz zwischen ihnen herrscht. Hier wird Spannung gehalten und einem Zusammenfallen der beiden Figuren – Bläßrosa ist tendenziell dazu angelegt, fallen, stürzen, verschmelzen zu wollen – durch den sie trennenden offenen Raum gewehrt.

### *Mothering the self*

Mit ihren Selbstporträts betreibt Lassnig quasi ein Spiegelverhängen. Speziell in ihren reinen body awareness Bildern der Pariser Zeit versucht sie die Erinnerung an ihr Spiegelbild völlig auszuschalten und sich ganz auf körperliche Vorgänge rund um ihr leibliches, sinnliches Selbst zu konzentrieren. Obwohl nun, wie sie selbst weiß, die Erinnerung an das Bild draußen, über das andere Verfügungsgewalt haben, nicht zu tilgen ist, wird hier trotzdem ein Außerkraftsetzen jener Blickstrukturen versucht, denen sich das Subjekt verdankt. Letztlich handelt es sich bei dieser „Verweigerung gegenüber dem Blick des Anderen, dessen Gewalt sowohl anerkannt als auch verleugnet wird“<sup>7</sup>, um ein probeweises Annullieren von Machtverhältnissen.

Was Lassnig, ähnlich wie Francis Bacon bei ihrer Art des Aufzeigens von Befindlichkeit loszuwerden versuchen, ist der Blick der Anderen und jene anonyme Blickstruktur, die jeden Körper auf einem Schirm, einer Projektionsfläche kulturell geprägter und sanktionierter Bilder einschreibt. Letztlich geht es aber nicht nur um eine „Verweigerung gegenüber dem Blick des Anderen“, sondern auch um ein diesem Blick selbstbewußt Parole-Bieten und um alternative Entwürfe zu



4 Maria Lassnig, *Selbstporträt mit Drahtarmen*, 1969, Öl/Leinwand, 120 × 100 cm



5 Maria Lassnig, *Melancholie*, 1961, Gouache, 70 × 50 cm

einem möglichen Ich-Ideal. Ihre Selbsterivate sind in vielen Fällen Verformte, Verschrte, Verunstaltete, Verfehlte, die als „*liebenswert*“ einzuführen, es der Überzeugungskraft einer Mutter bedarf.

In einem Eintrag vom Juli 1985 bezeichnet sie das Entstehen von manchen Bildern als „so unappetitlich wie das Kalben einer Kuh“.<sup>8</sup> Die sich diesem *Kalben* verdankenden Geschöpfe sind auch unappetitlich. Sie sind nicht „*schön*“, nicht ansprechend, von sozusagen nicht gewinnendem Wesen. In diese Ableger mütterlicher Pro-creationslust muß man sich einsehen. Der erste Blick auf das Neu-Formierte ist abschreckend und es könnte sich Bedauern für die arme Frau regen, die so etwas als ihr eigenes von sich abgetrennt hat. Lassnigs Selbst in *Selbstporträt mit Drahtarmen* (Abb. 4) ist beispielsweise ein gestauchtes, gepreßtes, rot angelaufenes Wesen mit explizit gesetzten Genitalien. Das in irgendwelchen normativen Vorstellungen von einem repräsentablen Selbst sicher nicht vorgesehene Geschöpf verfügt weder über Hals noch Augen und definiert sich über Drahtarme.

Wie Lacan in seinem Spiegelstadium beschreibt, zeigt das Kind beim Anblick seines Ebenbildes eine jubulatorische Reaktion, für Lacan, wie gesagt, ein Zeichen dafür, daß sich das Kind in diesem Akt freudiger Verknennung annimmt. Nach Kaja Silverman (S. 77 ff.) fällt die von Lacan beschriebene Reaktion auch deshalb so freudig aus, weil hier davon ausgegangen wird, daß sich ein weißes (männliches) Subjekt im Spiegel erblickt. Ganz anders ist ihrer Meinung nach die Situation, wenn etwa ein schwarzes, unterprivilegiertes Subjekt den Spiegel oder sein Ge-

genstück, den kulturellen Projektionsschirm, als Ort der bildlichen Legitimierung konsultiert. Was ihm/ihr im Spiegel auftaucht, ist womöglich einer idealisierenden Übernahme gegenüber weitaus resistenter. Subjektbildung bedarf nach Lacan der vermittelnden Instanz jener kulturellen Projektionsfläche, in die die Wertungen und Bilder einer bestehenden Gesellschaft eingeschrieben sind. Ist ein Subjekt in diesen Schirm negativ vorgesehen, so wird der eigene Versuch, sich als Ideal-Ich zu etablieren, weitaus konfliktreicher vonstatten gehen, als wenn man bei günstigeren Bedingungen, sozusagen schmeichelhafterer kultureller Ausleuchtung in den Spiegel schaut. Andererseits aber kann eine libidinöse Bestätigung des ohnehin schon kulturell Abgesegneten einen – wie Silverman meint – unwiderstehlichen Realitätseffekt erzeugen. Wir tendieren dazu, das zu lieben oder zu idealisieren, was dafür bereits vorgesehen ist. Wobei dieses Lieben nach den normativen Parametern des kulturellen Projektionsschirms dann leicht etwas *Natürliches* bekommt. Das als ideal Eingeführte zu lieben ist *natürlich* schön. Mit ihrem Begriff der aktiven Liebe – und Liebe hat für sie immer etwas mit Idealisierung zu tun –, versucht Silverman eine auch ethisch motivierte Haltung zu beschreiben, die gegen den Strich kultureller Mandate liebt. Die Frage ist, was wäre, wenn wir unsere Liebe auf Körper der Art übertragen würden, die uns als abstoßend und unattraktiv vermittelt wurden? In einem Akt auch politischen Selbstbewußtseins ginge es darum, jene psychische Operation der libidinösen Bestätigung zu verweigern, die nötig ist, um die kulturelle zu ratifizieren.

Natürlich geht es hier auch um Durchsetzungskämpfe in der Gesellschaft und den Versuch, in das Vermittlungsmedium des kulturellen Schirms alternative Bilder einzuspeichern. In der Frage, wie Tiefenschichten von Identifikationsverfahren nachhaltig zu beeinflussen sind, weist Lacan jeder Form von textueller Produktion und im besonderen deren visueller Variante eine entscheidende Rolle zu. Künstler sind in besonderem Maße Zulieferer zum Schirm. Sie können identifikatorische Koordinaten verschieben und Körper, die einer libidinösen Bestätigung bis dato nicht für wert befunden wurden, neu einführen oder aufwerten.

Lassnig scheint an diesen Durchsetzungskämpfen voll beteiligt und eine mächtige Zuliefererin alternativer Bilder zu sein. Wenn sie immer wieder auf den Kampf zu sprechen kommt, den ihre Arbeit darstellt, so geht es auch um die Anstrengung, ihre non-konformen Wesen als mögliche Ansichten des Selbst akkreditiert zu bekommen. „Später nannte ich sie überhaupt nicht mehr, als ich, meine Knödel und Farbhaufen als „Selbstporträts“ behauptend, nur Hohn ertete.“<sup>9</sup> Ihre Knödel und Farbhaufen-Selbstporträts haben als sanktionierte Körperbilder keine Lobby. In *Melancholie* (Abb. 5) ist so ein Knödel-Selbst dargestellt. Es sitzt auf dem Boden und ist nicht mehr in der Lage, zu Tisch- und Stuhlbein die richtigen Größenverhältnisse herzustellen. Es ist nicht fotogenmelancholisch und auch kunstgeschichtlich ikonographisch nicht auf eine dieser Gemütsverfassung entsprechende Pose festzulegen. Es hat sich ganz tief unten eingerichtet und als einigermassen erfahrene/r SitterIn von Elends-Häufchen weiß man, daß man in dem Fall nicht die Forderung nach Normalgröße oder schöner Gestalt stellen darf. Man läßt Platz suchen unter dem Tisch, läßt klein sein, verschwommen, traurig

und mangelhaft. Mit einem Bild wie diesem trifft genau das zu, was weiter oben als unbewußte und deshalb nachhaltige Umwertung von Identifikationsmustern beschrieben wurde. Bilder bringen uns dazu, Identifikation herzustellen, in dem Fall mit einem desparaten Knödel-Wesen, das man zu Zeiten selbst ist und an dem jedes Tischbein seine phallische Übermacht demonstrieren kann.

Durch ihre andauernde „*Textproduktion*“ hat Lassnig bewiesen, daß sie in ihrem Begehren nach diesen biomorphen Wesen zwar nicht nachläßt, aber daß es dennoch Zeiten gibt, da die Kraft und Konzentration nachlassen. „Je besser die Körperkondition, desto genauer fühlt man die Körpersensation, je müder Körper und Geist, desto realistischer wird die Malerei.“<sup>10</sup> Nicht von ungefähr fühlte sie sich während ihrer Zeit in Amerika diesem Druck, verständlicher zu malen, in besonderem Maße ausgesetzt.

Von Benjamin Péret stammt die kryptische Wortmeldung „In dem kaum geborenen Tag wird die Welt Maria Lassnigs die Liebe erfahren.“<sup>11</sup> Liebe ist im Spiel, eine Liebe, die das Deformierte aufwertet, das Fragmentarische positiv besetzt und das sich selbst Entwendete als erstrebenswert darstellt. Als Nicht-Mutter, die mit *Mothering* befaßt ist, unterhält sie kein sentimentales Verhältnis zu ihren Abkömmlingen, sondern macht sich für die Zumutung, die diese darstellen, stark. Als Künstlerin und Bildproduzentin interveniert sie für ihre Geschöpfe an prominentester Stelle, nämlich an jener kulturellen Schnitt- und Nahtstelle, wo Subjekte gemacht werden.

- 1 Kaja Silverman: *The Threshold of the Visible World*. London 1996. *Identity-at-a-distance* ist dort ein Unterkapitel von *The Bodily Ego*, S. 14 ff.
- 2 Wolfgang Drechsler: Über die innige Verbindung von Maler und Malerei. In: Maria Lassnig (Ausst.-Kat. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien / Musée des Beaux-Arts de Nantes). 1999, S. 23.
- 3 Maria Lassnig (Ausst.-Kat. Museum Moderner Kunst, Wien / Kunstmuseum Düsseldorf / Kunsthalle Nürnberg / Kärntner Landesgalerie, Klagenfurt). 1985, S. 70.
- 4 Maria Lassnig: *Die Feder ist die Schwester des Pinsels. Tagebücher 1943–1997*. Hrsg. von Hans Ulrich Obrist. Köln 2000. Eintrag vom 16. Nov. 1996, S. 191.

- 5 Maria Lassnig in: Ausst.-Kat. 1999 (wie Anm. 2), S. 11.
- 6 „According to Wallon [...] a lengthy period intervenes between the child's first exposure to a mirror and the moment at which the reflected image is psychically incorporated. During this period, the mirror image remains stubbornly exterior.“ Silverman (wie Anm. 1), S. 15.
- 7 Silvia Eiblmayr. In: *Suture – Phantasmen der Vollkommenheit* (Ausst.-Kat. Salzburger Kunstverein). 1994, S. 175.
- 8 Maria Lassnig (wie Anm. 4), S. 97.
- 9 Maria Lassnig in: Ausst.-Kat. 1985 (wie Anm. 3), S. 10.
- 10 Maria Lassnig in: Ausst.-Kat. 1999 (wie Anm. 2), S. 33.
- 11 Benjamin Péret in: Ausst.-Kat. 1985 (wie Anm. 3), S. 67.