

Siegfried Gohr

Marie Luise, die Malerin

Manchmal spricht die Malerin davon, dass das Malen so schwer sei. Und nachdem sie den Satz ausgesprochen hat, wiederholt sie das "so schwer" wie ein Echo, dem sie, in sich selbst hineinhörend, nachlauscht. Der Satz klingt durchaus nicht nach "Die Malerei ist zu schwer"; er hat keinen resignativen Klang. Er mutet vielmehr wie das Einverständnis mit einer großen Aufgabe an. "Die Malerei ist so schwer" – fremd steht eine solche Behauptung in der heutigen Kunstlandschaft. Einzig technische Probleme der neuen Medien werden gerne besprochen – und fast immer von findigen Helfern gelöst. Stolz kann das Werk, funktionierend, dem Publikum präsentiert werden. Aber dass die Kunst selbst Probleme verursachen könnte, dass die Malerei zum Beispiel ein schweres Metier ist, das hört man selten.

Wenn der Betrachter, so gerüstet, die Bilder von Marie Luise Lebschik in den Blick nimmt, bleibt das "so schwer" zunächst kaum einsehbar. Fast ausschließlich sind es Mädchen-Motive; meistens zieht die helle, pastellartige Farbgebung den genussfähigen Teil der Wahrnehmung sofort an. Die Bilder strahlen eine wohltuende Ruhe aus und die unbewegten Motive bieten keine Hindernisse für den Blick des Betrachters, der sich ohne Umschweife und Nebensächlichkeiten in das Gemalte vertiefen kann. Mädchen in unbestimmten Innenräumen, das ist der Stoff, aus dem diese Malerei gewonnen wurde, und der geschulte Betrachter denkt unmittelbar an Balthus, vielleicht an Cézanne. Durch die helle, kreative Farbe hindurch schimmern Attitüden der Nähe bei Rembrandt und Vermeer, mehr noch bei Chardin. Hinsichtlich neuerer Maler erinnert die Stimmung der Bilder manchmal an Oskar Kokoschkas Bilder und Zeichnungen von Mädchen, die neben der kultivierten Farbigkeit auch die ruhige Wachheit und horchende Verträumtheit der Mädchen von Marie Luise Lebschik ausstrahlen. Etwas wie Gedankenverlorenheit und In-sich-Gefangensein, "absorption", wie Michael Fried über Chardin geschrieben hat, lässt sich in allen diesen Bildern finden. Und deshalb stellt sich auch ein Indiz für das "so schwer" ein, das die Malerin empfindet, nämlich die aufreizende Langsamkeit der Bilder und ihre Stille.

Das, was die Malerin als schwer empfindet, kann aber auch die Konzentrationsleistung betreffen, die das Malen nach dem Modell erfordert. Denn das Mädchen sitzt eine vereinbarte Zeit lang an seinem Platz, danach kann die Arbeit nur noch mit Hilfe eines Fotos weitergeführt werden – wenn

nötig oder möglich. Die malerischen Entscheidungen werden durch diese zeitliche Begrenzung allerdings keinesfalls beschleunigt, da sich selbst das ruhig dasitzende Modell nicht schneller erschließen lässt. Denn im Unterschied zu Balthus fehlt das Stimulans des imaginierten männlichen Blicks, der aus jedem der Mädchen den Mittelpunkt einer möglichen Verführungs- und Liebesgeschichte machen könnte, und im Unterschied zu Cézanne bleibt das Motiv unangetastet im Raum, wie ein Kern in einem Gehäuse aus Farbe. Figur und Raum haben kein Problem miteinander, aber eine Geschichte. An den verschiedenen Bildern zum Beispiel des Modells Dalia lässt sich nicht nur ablesen, dass im Laufe der Jahre aus dem Kind eine Jugendliche geworden ist; auch das Verhältnis von Malerei und Modell hat sich verändert. Denn in Beispielen um 1996/97 kann der Betrachter noch sehr genau eine Modellsituation erkennen, in der das Mädchen als solches nur wenig wichtig ist als Thema. Die Malerin bedurfte eines körperlichen Widerstandes im Raum, um ihre zarte, vorsichtige Tonmalerei entwickeln zu können. Seit dem Jahre 1998 ändert sich die Situation zunehmend, denn das Modell erscheint nicht länger als willenloses Malobjekt, sondern wird sich seiner Situation bewusst, z. B. in dem Bild "Dalia, Faltenwurfkleid", das deutlich zeigt, wie das Mädchen nicht mehr geduldig und passiv für einen Malvorgang posiert, an dem es eigentlich keinen Anteil nimmt. Die Haltung auf dem Stuhl ist komplizierter, das Kleid aufwändiger, ein Lauschen auf die Malerin unübersehbar. Mit dem Erwachen des Modells wird die Situation für die Malerin deutlich komplexer und schwieriger, so dass eine stilistisch neue Antwort nötig wird. Offensichtlich wird der Stil der Malerin "realistischer", zumindest in Teilen des Motivs. Dennoch bleibt der Hintergrund abstrakt farbig, wird nicht als Interieur oder Raumangabe ausgestaltet. Die Farben können jetzt kräftiger ausfallen – rötlich-violett oder blaugrün –, die Lichtführung wird gleichfalls plastischer und präzise zeichnend eingesetzt. Dennoch geschieht nach wie vor nichts Besonderes in den Bildern. Ein Mädchen streichelt eine Katze, ein anderes blickt den Betrachter an, die meisten schauen vor sich hin und scheinen die tastenden Augen der Malerin zu spüren; sie vertiefen sich in ein Detail ihres Körpers oder ihrer Kleidung, denn in der Ruhe dieser Bilder gewinnt jedes Detail an Bedeutung und Aussagekraft. Ein Fuß, eine liegende Hand, ein aufgestützter Arm, ein Knie, ein Faltenwurf – alles beansprucht höchste Gegenwart. Und die Beine der Modelle werden zu Hauptmotiven – eine merkwürdige Verlagerung der Malereiintensität vom Gesicht auf die Beinstellung. Meistens sind diese auch farbig kräftig abgesetzt von den oft weißen oder hellen Kleidungsstücken. Erscheinen die Motive, eingetaucht in diese unwirkliche Malerei, nicht wie ein visueller Essay, wie eine Reflexion über das Gehen, Laufen, Sich-dem-Boden-Anvertrauen? Wie natürlich buckelt dieses Tier, die Katze! Wie losgelöst schweben dagegen die Figuren im Raum, selbst wenn sie auf Stühlen sitzen! Wie sollte auch jemand auf Füßen gehen, die manchmal sogar mit dem Bildgrund und dessen Farben verschwimmen?

Wie in Picassos blauer oder rosa Periode oder in seinen klassizistischen, oft weißen Frauendarstellungen vom Beginn der zwanziger Jahre liegt eine pastellene, heitere Melancholie über den Mädchenfiguren; Akrobatinnen des Lebens, ohne einem Zirkus im wörtlichen Sinne anzugehören. Das Modellsitzen wird zur Dressur, zur Demonstration von Disziplin in einem Raum, der ansonsten das Gewicht von Träumen hat. So fließen die einfachste Voraussetzung von Malerei – das Studium eines Modells – und das Schwierigste in der Malerei – nämlich die Suggestion des Unsichtbaren – in einer einzigen künstlerischen Handlung zusammen. Und an dieser Stelle kehrt die Frage nach dem Schweren der Malerei zurück, denn diese Arbeit ist an der Grenze von Körper und Seele angesiedelt. Indem die Malerin das Erscheinende am Modell in Malerei übersetzt, geschieht etwas Ähnliches wie in der Traumdeutung, nämlich das Übersetzen von latenten in manifeste Bilder, die allerdings im Medium der Malerei nach wie vor etwas Unbestimmbares, Latentes behalten, das in den Farben und Formen selbst liegt, die sich dem Vorgang des Übersetzens zum Teil entziehen, weil sie souverän sind.

Die Eigenwilligkeit der Formen und Farben, die eben nicht illustrieren sollen, ist der Grund dafür, dass die Malerei „so schwer“ ist. Wann ist ein Farbton Materialangabe und wann trägt er einen seelischen Ausdruck? Wie geschieht die Konstruktion von Emotion mit den Mitteln der Malerei? Solchen Problemen widmet sich die Malerin. Nicht ein Ausdruck als solcher, denn das wäre nichts Neues, sondern gerade die Frage, wie Ausdruck eigentlich entsteht, wie eine beseelte, belebte und individuelle Form besteht, das ist das Thema von Marie Luise, der Malerin. Sie stellt also Fragen nach der Struktur von Leib und Seele und nach dem Verhältnis der beiden Seiten zueinander. Ist Leiblichkeit schon Ausdruck oder gibt es ein Drittes, das nur die Malerei vermitteln kann? An diesem Punkt befinden wir uns unversehens inmitten von „österreichischen“ Fragestellungen. Immer wieder hat die Kunst dieses Landes das Verhältnis von Körper und Seele untersucht, immer wieder verheddert sich das eine im anderen. Rollenspiele setzen ein, Vertauschungen und Irrtümer geschehen oder werden provoziert. Marie Luise Lebschick hat für sich die Versuchsanordnung sehr vereinfacht. Ein Modell im Raum des Ateliers – mehr wird nicht zugelassen. Sie will ihren Forschungen ungestört nachgehen; sie legt die Mittel der Malerei immer mehr frei, und die Vorstellung dessen, was die Wirklichkeit ist, muss sie mit realistischen Mitteln immer mehr verstärken, um ihrer habhaft zu werden. Je mehr sie die Malerei in ihren Schwierigkeiten entfaltet, desto mehr muss sie die Motive in der Wirklichkeit verankern, um ihnen ruhig zuschauen zu können. So entstehen umgekehrte Verhältnisse, denn nicht die Malerin bringt das Motiv zum Stillstand im Bild; eher ist es umgekehrt: das Motiv bringt die Malerin zur Ruhe, zur Konzentration auf Töne, Volumen, Fläche, Raum, Rhythmus etc. Das Schwere zwingt zur

Ruhe, es verhindert das Ausweichen, das Spielen mit dem Motiv und sich selbst; die Malerin gewinnt ein Gran an moralischem Gewicht, sie stellt Gesetze auf von der menschenfreundlichen Art, die zu erfüllen dennoch nicht leicht sein wird. Denn die Farben und die Flächen tendieren dazu, miteinander zufrieden zu sein und aneinander Gefallen zu finden, was den Umweg über das Seelische verhindert. Hier ist Cézanne ein unübertroffener Lehrmeister. Alles an Farbe muss sich mit der Fläche zu Raum verbinden – vor allem zu Seelenraum. Nirgendwo wird das schöner sichtbar als an den mädchenhaften Bildern von seiner Frau, die so sehr in Stoff gehüllt wird, dass das Innere sich nur in der Malerei der Stoffe zeigen kann. Von hier kann unser Blick zurückfallen auf die Faltenwürfe der Malerin, die verbergen und enthüllen können und so schließlich doch noch mit dem Betrachter spielen?