

Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (2009)

Heft: 85: Collaborations Maria Lassnig, Beatriz Milhazes, Josh Smith

Artikel: Maria Lassnig : "be aware, be aware, be aware" Obacht vor Maria Lassnigs Filmen = "be aware, be aware, be aware" ...of Maria Lassnig's films

Autor: Ammer, Manuela / Flett, Ishbel

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680123>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 14.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

«Be aware, be aware, be aware»¹⁾



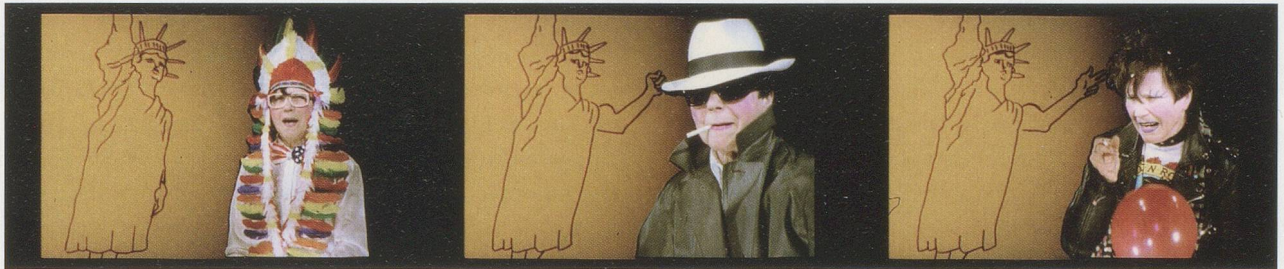
Obacht vor Maria Lassnigs Filmen

MANUELA AMMER

Im Herbst 1968 schiffte sich Maria Lassnig mit einer Rolle von Körperbewusstseinsbildern unter dem Arm nach New York ein. Sie setzte damit in die Tat um, was sie Jahre zuvor in Paris beschlossen hatte: dorthin auszuwandern, wo «die Frauen stark sind», wie die Künstlerin in ihrem Film KANTATE (1992) singt. Mit 49 Jahren wählte Lassnig einmal mehr die ungewisse Perspektive einer neuen Umgebung. Sie fand sich in einem Land wieder, das von Vietnam-Krieg und Bürgerrechtsbewegungen stark polarisiert und gleichzeitig von der Hoffnung auf gesellschaftliche Veränderung getragen war. Auch New York als Nabel der Kunstwelt befand sich im Umbruch. Das Ende



MANUELA AMMER ist Autorin und Kuratorin und lebt in Wien.



der Hegemonie von Abstraktem Expressionismus und Pop Art beförderte einen ästhetischen Pluralismus, der sich in der Entwicklung neuer Formen und einer Kultur der Eigeninitiative manifestierte.

Ein zentraler Gegenstand gesellschaftlicher und künstlerischer Auseinandersetzung dieser Jahre war der menschliche Körper – seine Ausdrucksmöglichkeiten, seine Leidensfähigkeit sowie seine geschlechtliche Spezifik. Insbesondere die Performancekunst, aber auch Photographie, Film und Video nahmen sich der Analyse des Verhältnisses von Geschlecht und Gesellschaft, von Innen und Aussen an. Die Ma-

lerei befand sich innerhalb dieser Entwicklungen auf relativ verlorenem Posten. Ungeachtet der Politisierung der Kunst um 1968 wurde ihr eine gesellschaftliche Dimension weitgehend abgesprochen. War sie Schauplatz des für Lassnig so wichtigen phänomenologischen Diskurses, dann keinesfalls in Form gestischer, figurativer oder körperbezogener Tendenzen, sondern in den minimalistischen Bildern von Künstlern wie Robert Ryman, Brice Marden oder Robert Mangold. Vor diesem Hintergrund ist es umso deutlicher nachvollziehbar, dass Lassnig für Performancekunst und Tanz grosses Interesse zeigte. 1972 etwa wohnte sie einer Aufführung von Dan Grahams INTENTION INTENTIONALITY SEQUENCE bei und war im Speziellen davon beeindruckt, wie Graham die konkrete Situation – sprich: das Verhältnis von Performer und Publikum – mittels Analyse «in alle Richtungen ausdehnte».²⁾ Den vielleicht wesentlichsten Beitrag zu den Bewusstwerdungsprozessen um den Körper leistete das Women's Liberation Movement, das um ein neues weibliches Selbstverständnis kämpfte. Wenngleich sie sich selbst stets der Kategorisierung als feministische Malerin verwehrt, war die amerikanische Frauenbewegung für Lassnigs Entwicklung in New York und die dort realisierten filmischen Arbeiten von immenser Bedeutung. Nicht nur präsentierten sich die USA als Land, in dem entscheidende Schritte zur Gleichberechtigung bereits getan waren und das deshalb Künstlerinnen grössere



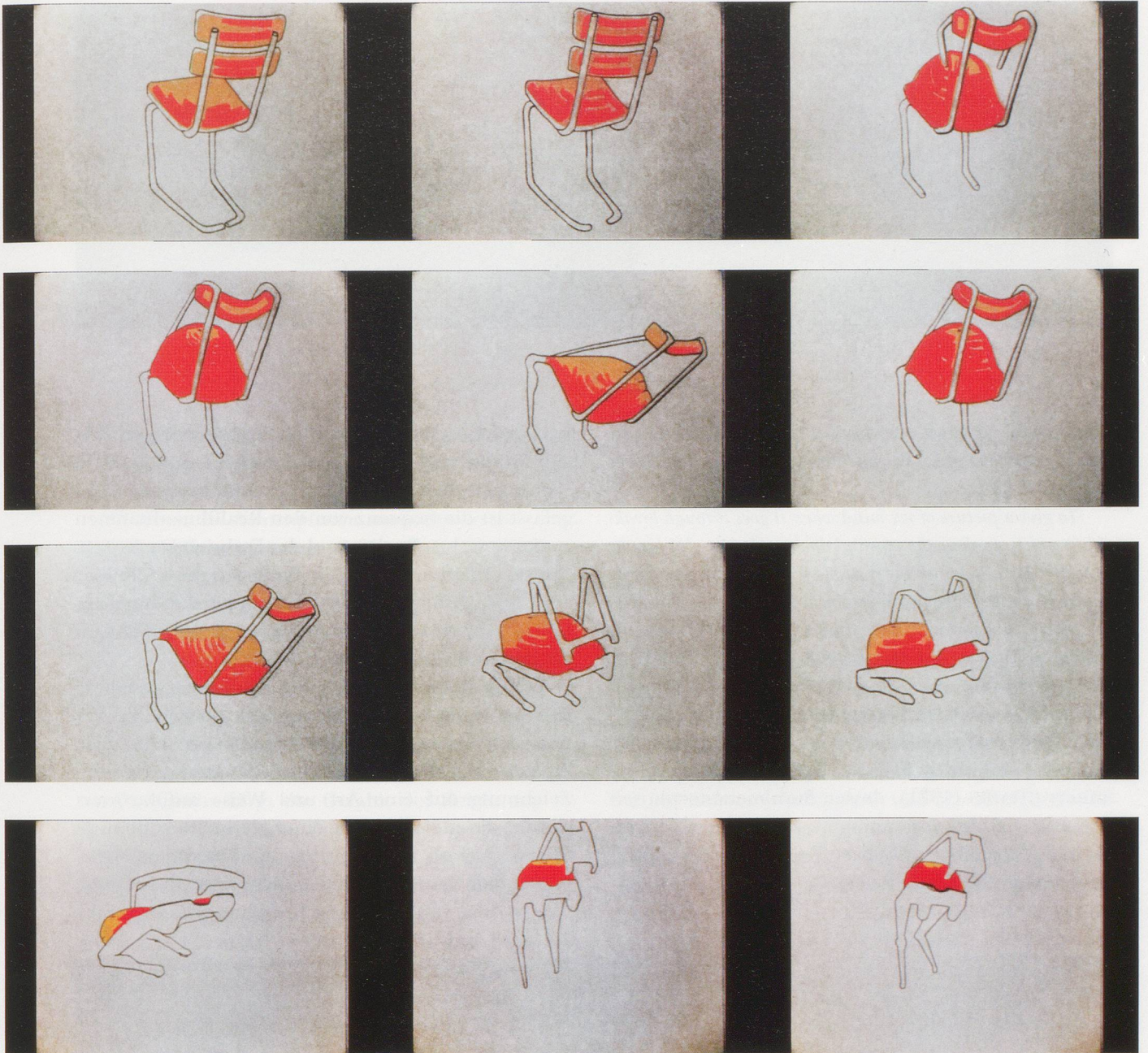
MARIA LASSNIG, KANTATE, 1992, stills
from 35 mm film, color, 8 min. / Stills von
35-mm-Film, Farbe, 8 Min.

Chancen auf Anerkennung verhiess, auch fand sie in der «Women's Lib» eine Art kollektiven Resonanzboden für jene Erfahrungen, die ihr Leben als Frau und Künstlerin bestimmten. So ging sie bei Aufmärschen der Frauenbewegung mit, hörte Vorträge der Feministin Kate Millet und nahm an Veranstaltungen wie dem Women Film Festival teil.

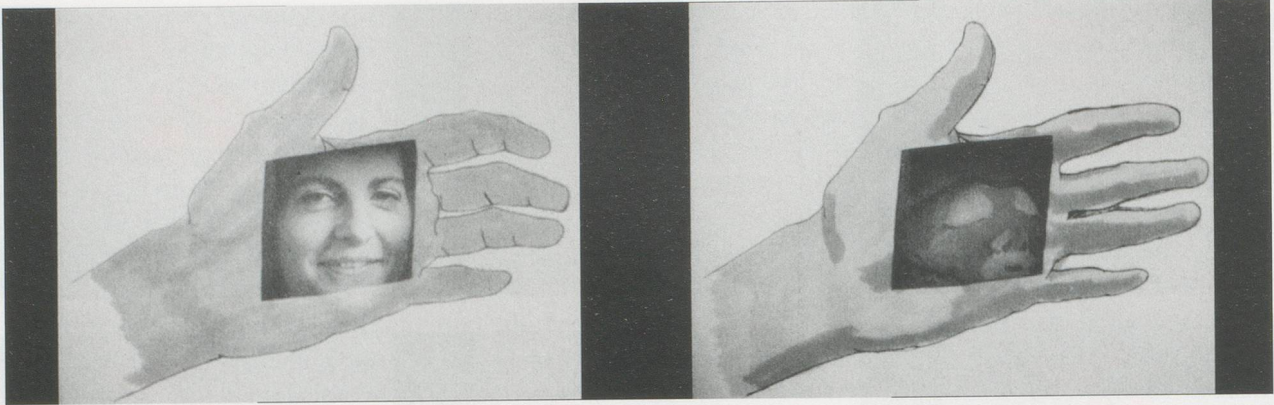
In New York musste Lassnig bald feststellen, dass ihre abstrakten Körperbewusstseinsbilder aus Paris auf grobes Unverständnis stiessen und als eigenartig und morbide abgelehnt wurden. Dies setzte sie unter Druck, ihre Fähigkeiten als Malerin unter Beweis zu stellen und illustrativer zu werden. Sie öffnete ihre Bilder der Alltags- und Aussenwelt, liess ihr gegenständliches und soziales Umfeld Eingang in die Malerei finden: «Realismus wurde für mich ein Ausnahmezustand, Beweis für Zweifler meiner Fähigkeiten, Freude an der sinnlichen Aussenwelt, Trauer über die Seltsamkeiten und Teilnahme am Weltgeschehen.»³⁾ Parallel zu den introspektiven Body Awareness-Bildern entstanden in den folgenden Jahren realistischere Selbstbildnisse und Stillleben, Porträts von Freunden sowie Auftragsporträts. Auch griff Lassnig zu neuen Medien: Unmittelbar nach ihrer Ankunft hatte sie eine Siebdruckklasse in Brooklyn besucht und mehrere grossformatige Arbeiten produziert. Bald darauf drehte sie in Kärnten, während des alljährlichen Sommeraufenthalts, den 16-mm-Film *BAROQUE STATUES* (1970), der den späteren Animationen thematisch den Weg bereitete. Detailaufnahmen verschiedener barocker Heiligenstatuen des Gurker Doms, die in entrückten Posen eingefroren scheinen, werden mit Aufnahmen eines posierenden weiblichen Modells montiert, dessen Kleidung, Attribute und Gestik an die hölzernen Vorbilder angelehnt sind – mit Ausnahme der rosaroten Schreibfeder und der rot lackierten Nägel. In freier Natur sehen wir einer in Brokatgewänder gehüllten Frau beim Tanzen zu. Anfangs sind ihre Posen starr und statuettenhaft, zunehmend jedoch werden ihre Bewegungen enthemmter und wilder, bis sie zu schnellen Cembaloläufen wie ein Derwisch über die Wiese wirbelt. Parallel dazu befreit sich das filmische Material von seiner Abbildfunktion: Lassnig setzt Techniken wie Zeitlupe, Mehrfachbelichtung, Stop-and-Go und Solarisation ein, um immer abstraktere

Bilder in beinahe psychedelischen Farben zu erzielen. Man hat den Eindruck, der Geschichte einer Emanzipation beizuwohnen: Religiöse Zwänge werden ebenso abgeschüttelt wie kunsthistorische Vorbilder, der weibliche Körper befreit sich vom Diktat der erstarrten und männlich dominierten Konventionen vergangener Epochen.

Anfang der 70er-Jahre beschloss Maria Lassnig, einen Kurs für Animation Production Techniques an der School of Visual Arts zu besuchen. Diese Entscheidung war an die Überlegung gekoppelt, in der kommerziellen Animationsfilmindustrie unterzukommen und so das zum Leben und Malen erforderliche Geld zu verdienen. Die Idee liess sich jedoch nicht in die Tat umsetzen, weshalb die Animationsfilmproduktion Lassnigs nach dem Kurs weitgehend autodidaktisch erfolgte: an einem selbst konstruierten Tricktisch und unter Verwendung einer gebrauchten 16-mm-Eumig-Filmkamera. «Es sind keine Auftragsfilme, deshalb sind sie sehr nah an mir geblieben», so die Künstlerin im Rückblick.⁴⁾ Dies bedeutete, dass sie nicht nur die unzähligen Zeichnungen anfertigte, die zur Ausarbeitung jeder einzelnen Bewegungsfolge notwendig waren, sondern auch alle Dialoge und Liedtexte verfasste und sie in stark österreichisch gefärbtem Englisch sogar grossteils selbst sprach und sang. Zweifelsohne liess sie sich von Cartoons und Comics inspirieren, wie etwa in *SELF PORTRAIT* (1971) – Lassnigs Versuch, ihr zentrales künstlerisches Thema in das Medium Trickfilm zu übertragen. Dieses animierte Selbstporträt erhielt ein Jahr nach seiner Entstehung den Preis des New York State Council und zählt zu den bekanntesten filmischen Arbeiten der Künstlerin. Im Mittelpunkt steht ihr gezeichnetes Gesicht, das unausgesetzt verschiedenste Metamorphosen durchläuft, um in bester Cartoonhelden-Manier durch ständige Selbstregeneration allen äusserlichen Angriffen standzuhalten: Es wird ausgelöscht, verwandelt sich in eine Filmkamera, in ein Beatmungsgerät, nimmt die Züge der Schauspielerinnen Greta Garbo und Bette Davis an, wird halbiert, gestreichelt, zerdrückt und gestempelt. Lassnigs Kopf wird in Zellophanfolie gehüllt, hinter Gitter gesteckt, in zwei Teile gerissen wenn das Gesicht der Mutter hervorbricht, und mutiert zu einem Totenschädel. Dazu hören wir die Stimme der



MARIA LASSNIG, CHAIRS, 1971, stills from 16 mm film, color, 4 min. / STÜHLE, Stills aus 16-mm-Film, Farbe, 4 Min.



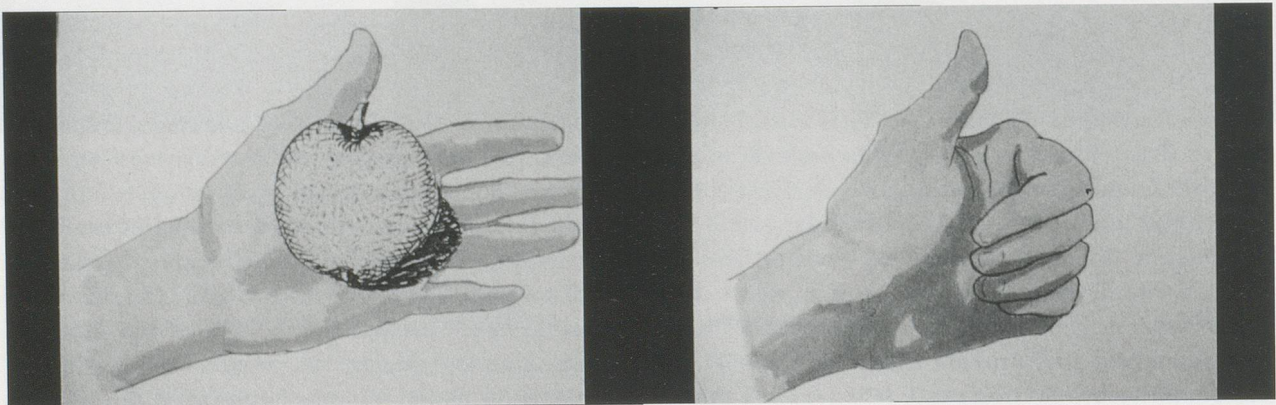
Künstlerin zu melancholischer Klaviermusik einen Text sprechen, den sie bereits 1970 in ihrem Tagebuch festhielt:

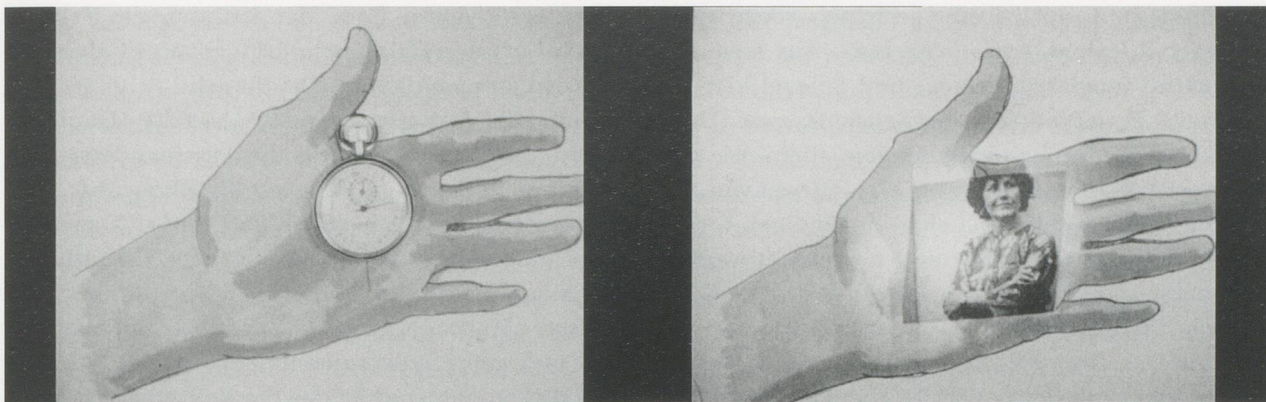
To give a picture of my mind when it goes through break-water of life, to show the ups and downs, oh, why did I make this picture? To veil or to reveal my face, to reveal my heart, my heart feeling? Or not to become a woodhead, a machine, a camera, a respirationsmaschine? (...) I wanted to be the liberty of Austria, but there I got a bad cold – Hatchi! It was too early.⁵⁾

Oftmals markieren lange vor den Filmen entstandene Bodyawareness-Zeichnungen den Ursprung der Animationen wie im Fall des slapstickartigen Zweimüters CHAIRS (1971), dessen Stuhlmetamorphosen mehrere Skizzen vorausgingen: zu Ragtime-Klängen werden Sitzmöbel aus ihrer Funktionsrolle befreit und verwandeln sich in bockige Dingwesen, insek-

tenartige Gestalten auf Stühlen bewegen sich im Takt der Musik, und aus einem Sofasessel quillt einem Vulkanausbruch gleich die rote Kissenfüllung. Eingefasst ist die Sequenz von den Realfilmaufnahmen zweier Sessel zu Beginn und des Farbsiebdrucks THE CHAIR (1969) sowie zweier Bodyawareness-Ölbilder am Ende, gefolgt von einer Kameraumrundung der Künstlerin, wie sie mit Gasmasken vor dem Gesicht auf einem Stuhl sitzt.

Das Verhältnis von Film und Zeichnung gestaltete sich für Maria Lassnig nie unproblematisch. Sie war sich stets bewusst, dass ihre Animationen mediale Zwitterwesen darstellten, Filme, denen das Medium Zeichnung auf eine Art und Weise aufoktroiert wurde, die gleichsam zu einer doppelten Identität führte. Was als Parodierung der filmischen Mittel verstanden werden konnte – die ausgestellt holprige





Machart der Animationen –, bedeutete aus Lassnigs Perspektive von jeher auch eine Ausweitung der Möglichkeiten zur Artikulation malerischer Anliegen.

Diese aus der Kontemplation entstandenen und durch Kontemplation verstandenen Zeichnungen der schnellsten aller Kunstsparten, dem Film, zu unterwerfen, bei dem jeder Sekunde Bedeutung zukommt, ist ein Widerspruch, so als ob ein buddhistischer Mönch ein Rennauto fährt. Warum eine Zeichnung, die in Ruhestellung genug ist, noch ›tunnen‹ zu lassen?⁶⁾

Aus Lassnigs einzigem Text zum Animationsfilm von 1973 sprechen Skeptizismus und Faszination gleichermaßen. Die unterschiedliche mediale «Geschwindigkeit» birgt die Gefahr, der Zeichnung filmisch Gewalt anzutun. Zugleich liegt in der Fähigkeit, die Bilder in Bewegung setzen zu können, ein Moment künstlerischer Ermächtigung. Dieses manifestiert sich auch in Lassnigs Präferenz der englischen Bezeichnung «Animation», die anders als das deutsche «Trickfilm» «Belebung oder Beseelung» suggeriert anstelle von «Kniffen und Tricks».⁷⁾ Noch Jahrzehnte später, anlässlich der Verleihung des Oskar-Kokoschka-Preises 1998, ist ihre Einschätzung des Verhältnisses von Malerei beziehungsweise Zeichnung und Film von Ambivalenz gekennzeichnet:

Was würde Kokoschka zu meinen Filmen sagen? Würde er sich im Grab umdrehen, wahrscheinlich nur halb, denn die Filme bestehen grossteils aus Zeichnungen. (...) Er würde vielleicht zugeben, dass er dieser Verführung auch erlegen wäre, aber wieder zurückgefunden hätte zur Malerei, da Malerei das Direkteste an Psychischem und Sinnlichem ist.⁸⁾

MARIA LASSNIG, PALMISTRY, 1973, stills from 16 mm film, color, 10 min. / HANDLESEKUNST, Stills aus 16-mm-Film, Farbe, 10 Min.

Was Lassnig hier wie einen Sündenfall klingen lässt – die Abweichung von der Unmittelbarkeit der Malerei –, involviert auch einen «Apfel der Erkenntnis». Der Film und die Animation waren der Psyche weniger «nahe», sie waren sowohl materiell wie im Herstellungsprozess «vermittelter» und dementsprechend geeignet, den Prozess der malerischen Übersetzung von Körpergefühlen aus medialer Distanz zu begleiten. Der Versuch einer Veranschaulichung dieses reziproken Verhältnisses steht im Zentrum des Ölbildes DOPPELSELBSTPORTRÄT MIT KAMERA (1974). Im Hintergrund ist das mit Hilfe eines Spiegels erstellte Abbild der Künstlerin auf einer Leinwand zu sehen. In der Hand hält sie die Eumig-Kamera, deren Mehrfachobjektiv auf den Betrachter gerichtet ist. Vor dem Bild im Bild sitzt eine weitere Impersonifikation Lassnigs, in sich versunken und mit nur angedeuteten, geschlossenen Augen. Hinter dem in die Hand gestützten Gesicht fächern sich unzählige weitere Gesichter auf, einem unerschöpflichen Repertoire an Masken gleich. Das Bild wird gerne als Gegenüberstellung der amerikanischen beziehungsweise europäischen Identitäten Lassnigs gelesen – «aktiv»,

«standfest» und «nach aussen gerichtet» versus «passiv», «verschlossen» und «grübelnd». Aus medialer Perspektive fungieren Kamera und Spiegel hier als apparative Erweiterungen des Sehsinns, zwar fähig, die äusserliche Realität einzufangen, aber – wie das gespiegelte Bild im Bild suggeriert – zu weit von der inneren entfernt, um dem sich in ständiger Veränderung befindlichen «Lebendigen» gerecht werden zu können.

Nicht zufällig lässt das Doppelselbstporträt an die Arbeiten Dan Grahams dieser Jahre denken. Die bereits erwähnte Performance INTENTION INTENTIONALITY SEQUENCE beispielsweise widmet sich exakt der Frage nach der wechselseitigen Beeinflussung von Subjekt und äusserer Umgebung, die auch Lassnig beschäftigte. Für beide Künstler waren die Schriften Ernst Machs von grosser Bedeutung. Maria Lassnig entdeckte Machs *Analyse der Empfindungen* (1886) erst in New York und fand in seiner Theorie einer phänomenologischen Physik Parallelen zu ihrem künstlerischen Prinzip des leibhaften Bewusstseins. Sei es die Auseinandersetzung mit Performance, die intensive Rezeption philosophischer Ansätze oder ihre eigene filmische Praxis, vieles spricht dafür, dass der verstärkte Legitimationsdruck, dem sich körperbezogene Malerei in jenen Jahren ausgesetzt sah, Lassnig dazu veranlasste, ihren malerischen Anliegen auch ausserhalb des Mediums nachzuspüren.

COUPLES (1972) ist Lassnigs deutlichste und auch witzigste filmische Auseinandersetzung mit der Begegnung der Geschlechter. Im Wechsel verschiedener Animationstechniken lässt sie den Betrachter eine Vielzahl an Kommunikations- und Kopulationsstörungen erleben: Fleischfarbene Geschlechtsausstülpungen robben aufeinander zu, nur um wie falsche Puzzleteile nicht ineinanderzupassen. Eine animierte Collage aus Illustriertenbildern stellt Mann-Frau-Stereotype aus. Auf organhafte Formen reduzierte Couples führen von Missverstehen bestimmte Beziehungsdialoge. Strukturiert wird der Film durch einen mit Kugelschreiber skizzierten Mann, der in strophenhafter Wiederkehr Mary von einer Telefonzelle aus versichert, dass sie «involved» seien, nur um sich am Schluss mit dem Satz «You were a fool to believe me – this is life» von ihr zu trennen. Darauf folgt als Realfilm-Szene die nackte

Frau am anderen Ende der Leitung, die Telefonschnur um den Hals geschnürt – ein Motiv, das auch in Zeichnungen dieser Zeit auftaucht.

Im Jahr darauf entstand PALMISTRY (Handlese-kunst, 1973), der einerseits die Auseinandersetzung mit Geschlechterstereotypen sowie Blick- und Interpretationshierarchien weiterführt und sich andererseits auf humorvolle Weise Lassnigs Hauptthema, dem komplexen Zusammenspiel von innerer und äusserer Wahrnehmung, widmet. Der Film setzt sich aus mehreren Teilen zusammen: Auf den «Gesang des dicken Mädchens», das die Befriedigung durch Essen den Männern vorzieht, folgt eine Unterhaltung zwischen zwei mit Filzstift gezeichneten krückenähnlichen Wesen über den unterschiedlichen Status des «ersten Mal» bei Mann und Frau (Er: «A man has to know.» Sie: «Is it the first time for you?» Er: «Everything is the first time.»). Die zweite Hälfte des Films behandelt die Wahrsagerei, die etwa Lassnigs Mutter zu Lebzeiten gerne zu Rate zog. Wir sehen die Animation einer sich ständig öffnenden und schliessenden Hand, in deren Handteller Photos aus dem Leben der Künstlerin, Bilder von Familie und Freunden, sowie kurze Filmclips projiziert werden. Dazu hören wir die Stimme eines Wahrsagers, wie er einer Frau, deren Biographie an Lassnig erinnert, aus der Hand liest und dabei mit jeder seiner Aussagen völlig danebenliegt:

Er: Your lifeline is apart from the headline, you're not dominated by the head.

Sie: I read Kant and Plato.

Er: Your heartline is not connected with the headline, it means you don't mix up life with love.

Sie: But I almost killed myself because of...

Er: Oh, you have two fatelines, not three, what a fantastic adaptability for life you have!

Sie: No, this is a scar.

Der Versuch, vom körperlichen Äusseren (hier pars pro toto: von der Handfläche) Rückschlüsse auf Persönlichkeit und Biographie zu ziehen, ist in Palmistry auf humorvolle Weise zum Scheitern verurteilt. Damit stellt der Film, wie die Filmkritikerin Maya McKechney anmerkt, letztlich auch einen Kommentar zu Lassnigs Gesamtœuvre dar: «Nicht von aussen nach innen geht ihr Blick als Künstlerin, sondern von innen nach aussen.»⁹⁾

Maria Lassnig war in die Experimental-Filmszene New Yorks gut integriert und mit ihren Filmen auch ausserhalb der USA durchaus erfolgreich. Ab 1971 war sie aktives Mitglied des Millennium Film Workshop in New York, wo sie ihre Arbeiten ebenso zeigte wie im Filmforum. In Wien und Innsbruck fanden 1973 Präsentationen ihres filmischen Werkes statt. Gemeinsam mit Künstlerinnen wie Carolee Schneemann gehörte Lassnig der Women/Artist/Film-makers, Inc. an, einer Organisation, die gegründet wurde, um Produktion, Vertrieb und Präsentation von von Frauen realisierten Filmen zu fördern. Auch kannte sie den Animationsfilmemacher George Griffin, um den sich eine lebendige Szene unabhängiger Trickfilmer gebildet hatte, welche sich in Opposition zur Cartoonfilmindustrie definierten, für die Studios wie Disney oder MGM standen. Mit SELF PORTRAIT (1971) war die Künstlerin in einem Animationsfilmprogramm vertreten, das Griffin 1978 als Teil des New York Film Festival organisierte und das in die Publikation *Frames* mündete, eine Art Manifest experimenteller Animation.¹⁰⁾ Lassnig wäre vermutlich in New York geblieben, hätte man sie 1979 nicht als Professorin an die Hochschule für Angewandte Kunst in Wien berufen. Dort übernahm sie im Jahr darauf, unmittelbar nachdem sie Österreich gemeinsam mit VALIE EXPORT auf der Biennale Venedig vertreten hatte, die damals neu gegründete Meisterklasse für experimentelles Gestalten. Wenngleich Malerei den Schwerpunkt bildete, vergass Lassnig nicht die Erfahrungen, die sie dem Experimentieren mit dem Medium Animationsfilm verdankte. «Die eigenen künstlerischen Ergebnisse sich bewegen zu lassen, durch Kamera und mit Musik die Zeit in die ruhende Kunst zu bringen» – dies wollte sie auch den Studenten vermitteln und initiierte als Teil ihrer Meisterklasse das erste und damals einzige Lehrstudio für experimentellen Trickfilm in Österreich.¹¹⁾

1992 stellte Lassnig, nach sechzehnjähriger Pause und diesmal auf 35mm, ihren vorläufig letzten Film KANTATE fertig, der thematisch an SELF PORTRAIT anknüpft: Als eine Art Moritatensängerin besingt sie zur Drehleiher ihr bisheriges (Künstlerinnen-) Leben, während im Hintergrund den Text illustrierende Animationen laufen. Erstmals tritt Lassnig in einem ihrer Filme selbst vor die Kamera, wobei sie mit

jeder der insgesamt 14 Strophen ihr Kostüm wechselt und die verschiedenen Lebensphasen ironisch kommentiert. Innerhalb weniger Minuten sehen wir sie als braves Schulmädchen im Matrosenanzug, als Kunststudentin mit Barret, als Freiheitsstatue vor der amerikanischen Flagge, als Indianer, Cowboy, Punk, als ordenbehängte Professorin und als Harlekin. Die letzte Einstellung zeigt sie als glamouröse Femme fatale in rotem Chiffon, wie sie singt: «Es ist die Kunst, jaja, die macht mich immer jünger, sie macht den Geist erst hungrig und dann satt.»

Nach KANTATE realisierte Lassnig keine Filme mehr, trotzdem sie nie aufhörte, in Filmen zu denken. Am 13. Juli 1995 notiert sie beispielsweise in ihrem Tagebuch: «ML Filmidee: ML geht in einen Beichtstuhl und spricht über ihre Religionszweifel. Es wird so stark disputiert, dass der Beichtstuhl wackelt und umfällt.» Und etwas weiter im Text: «Filmidee: Zwei Menschen tauschen Gedanken aus, dabei springen ihre Hirne über in die gegenseitige Hirnschale.»¹²⁾ Beides würde man nur zu gerne animiert sehen.

1) Zit. n. Maria Lassnig, SELF PORTRAIT, 1971, 16 mm, Farbe, Ton, 5 min.

2) Vgl. Jörg Heiser, «Inside Out – Interview Maria Lassnig», in: *Frieze*, Nr. 103, November/Dezember 2006, S. 118–125, hier 125.

3) *Maria Lassnig*, Ausst.-Kat., Biennale Venedig, 1980, S. 44.

4) Andrea Schurian, *Maria Lassnig – Gemalte Gefühle*, TV-Porträt, Österreichischer Rundfunk 1994.

5) Maria Lassnig, *Die Feder ist die Schwester des Pinsels, Tagebücher 1943 bis 1997*, hg. v. Hans Ulrich Obrist, Dumont-Buchverlag, Köln 2000, S. 32–33.

6) Maria Lassnig, «Kunstsparte Animation», in: *Protokolle 73/1*, S. 45–51, hier 51.

7) Ebenda, S. 46.

8) Jana Wisniewski, «Es gibt immer weniger Menschen, die sehen können. Was würde Kokoschka zu meinen Filmen sagen? – Mit Maria Lassnig im Gespräch», in *Salzburger Nachrichten*, Samstag, 27. März 1999, S. 11.

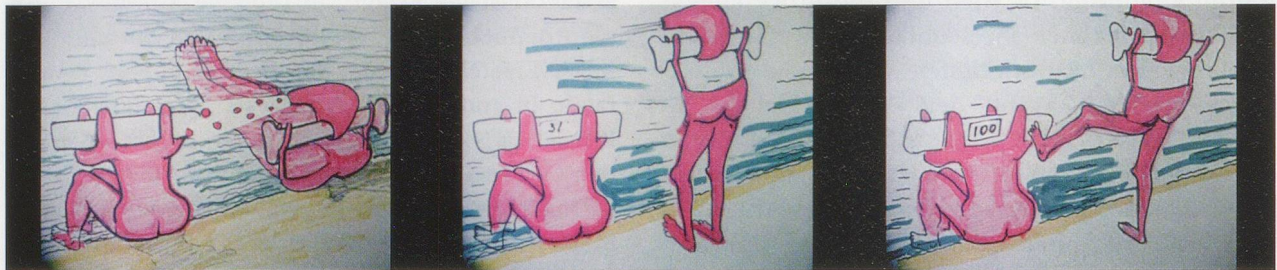
9) Maya McKechney, «Zum filmischen Werk von Maria Lassnig», in *Diagonale 06 – Festival des österreichischen Films*, Katalog, Wien 2006.

10) *Frames: A Selection of Drawings and Statements by Independent American Animators*, assembled by George Griffin, New York 1978. Mit Beiträgen von unter anderem Ken Kobland, Anthony McCall, Kathy Rose, Stan VanDerBeek, James Whitney und eben Maria Lassnig.

11) Maria Lassnig zit. n. dies., «Kann eine Amsel einer Drossel das Singen lehren?», in: *Meisterklasse Maria Lassnig 1980–1989*, Ausst.-Kat., Universität für angewandte Kunst, Wien 1989, o. S.

12) Lassnig, *Die Feder ist die Schwester des Pinsels* (wie Anm. 5), S. 178–179.

“Be aware, be aware, be aware”¹⁾



MARIA LASSNIG, *COUPLES*, 1972, stills
from 16 mm film, color, 10 min. / PAARE,
Stills aus 16-mm-Film, Farbe, 10 Min.

...of Maria Lassnig's Films

MANUELA AMMER

When Maria Lassnig disembarked in New York in the autumn of 1968 with a roll of body-awareness paintings under her arm, she was doing what she had set her heart on years ago in Paris. She was moving to a place where “women are strong,” as she sings in her film *KANTATE* (1992). At the age of forty-nine, Lassnig had chosen the uncertain prospect of yet another new start in unfamiliar surroundings. She arrived in a country deeply divided by the Vietnam War and the Civil Rights Movement, yet at the same time buoyed by the hope of social change. New York, the hub of the art world, was also changing. The hegemony of Abstract Expressionism and Pop Art was over, giving way to an aesthetic pluralism marked by the development of new forms and an emphasis on personal initiative.

In those years, social and artistic trajectories focused largely on the human body with its potential for expression and suffering, and on gender-specific

issues. Performance art, in particular, but also photography, film, and video, analyzed the relationship between gender and society, both personal and political. In such a climate, painting tended to be regarded as a genre that was, by comparison, relatively lacking in social or political relevance. In those instances where painting did become a vehicle for the phenomenological discourse that was so important to Lassnig, it was not in a gestural, figurative, or body-related way, but in the minimalism of such artists as Robert Ryman, Brice Marden or Robert Mangold. Against this background, it is easy to understand why Lassnig was strongly drawn to performance art and dance. In 1972, for instance, she attended a performance of Dan Graham's *INTENTION INTENTIONALITY SEQUENCE* and was particularly impressed by the way Graham analyzed the concrete situation—the relationship between performer and audience—so that it was “expanding out in all directions.”²⁾ Possibly the most crucial contribution to heightening body awareness was made by the Women's Libera-

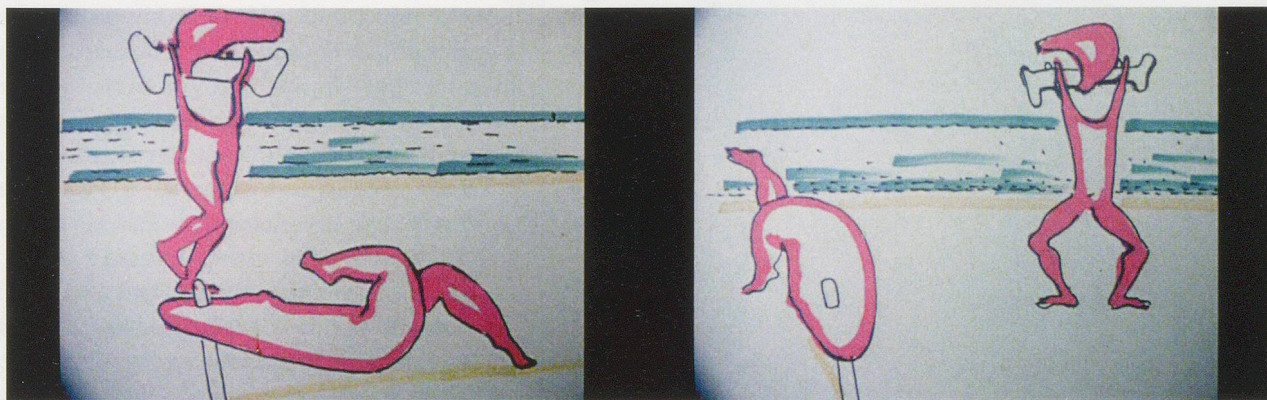
MANUELA AMMER is a writer and curator living in Vienna.

tion movement in its struggle for a new feminine self-image. Although she herself always refused to be pigeonholed as a feminist painter, the American “women’s lib” movement was immensely important to Lassnig’s development in New York and the films she made there. Not only did the U.S. present itself as a country in which decisive steps had already been taken towards equality, giving female artists a better chance of recognition, but Lassnig also found that women’s lib provided a kind of collective sounding board for all the experiences that had shaped her life as a woman and an artist. And so, she joined them on their marches, went to lectures by Kate Millet and took part in events like the Women’s Film Festival.

In New York, Lassnig soon found that her body-awareness paintings from Paris met with complete and utter incomprehension, and tended to be dismissed as strange and morbid. Under pressure to prove her skills as a painter, she became more illustrative and opened up her painting to the things and the people in her environment: “To me, realism has become the exception, proof for those doubting my faculties, pleasure in the sensual outside world, sorrow about the oddities and participation in world affairs.”³⁾ In the years that followed, apart from her introspective body-awareness paintings, Lassnig created more realistic self-portraits, still lifes, portraits of friends, and commissioned portraits. She also began to use new media. On arriving in New York, she had attended a silkscreen printing class in Brooklyn and had produced several large-format works. Soon afterwards, on her annual summer visit to Carinthia, Austria, she

made the 16 mm film *BAROQUE STATUES* (1970) that was to pave the way for her later animations. Details of various Baroque statues of saints in Gurk Cathedral, seemingly frozen in poses of transfiguration, are juxtaposed with shots of a female model whose clothing, attributes, and gestures echo those of the wooden figures—except for the pink quill and the red fingernails. We see a brocade-clad woman dancing in the open air. At first, her poses are stiff and statuesque, but her movements gradually become more uninhibited and wilder, until she is whirling over the meadow like a dervish to the rapid tones of the cembalo. At the same time, the film material emancipates itself from its representational function: Lassnig uses techniques such as slow motion, multiple exposure, stop-and-go, and solarization to achieve increasingly abstract images of almost psychedelic color. The film evokes a story of liberation—not only from religious constraints and art-historical tradition, but also from the dictate of the rigid, male-dominated conventions of the past.

In the early seventies, Maria Lassnig decided to attend a course in animation production techniques at the School of Visual Arts. This decision went hand-in-hand with her idea of entering the field of commercial film animation as a means of earning a living and financing her painting. That idea never materialized, and so, beyond that initial course, Lassnig was largely self-taught, producing her films with an animation table she had built herself and a second-hand Eumig 16mm cine camera. “These are not commissioned films, which is why they have remained



very personal to me," says the artist.⁴ Not only did she have to create the countless drawings required for each and every sequence of movement, but she also wrote all the dialogues and lyrics, most of which she spoke and sang herself in English with a strong Austrian accent. She was undoubtedly inspired by cartoons and comics, as in *SELF PORTRAIT* (1971)—Lassnig's attempt to transpose her central artistic theme to the medium of animation. The year after its completion, this animated self-portrait received the New York State Council Award and is still one of the artist's best known works. The focus of the film is her sketched face going through all manner of metamorphoses and, in the finest tradition of comic-strip heroes, surviving all kinds of attacks: it is erased, turned into a cine camera, a respiration machine, takes on the traits of Greta Garbo and Bette Davis, and is bisected, caressed, crumpled, and stamped. Lassnig's head is wrapped in cellophane, put behind bars, torn in two when her mother's face emerges, and mutates

into a skull. At the same time, we hear the melancholy piano music accompanying the voice of the artist as she recites a text that she had written in English in 1970:

To give a picture of my mind when it goes through break-water of life, to show the ups and downs, oh, why did I make this picture? To veil or to reveal my face, to reveal my heart, my heart feeling? Or not to become a woodhead, a machine, a camera, a respirationsmachine. ... I wanted to be the liberty of Austria, but there I got a bad cold—Hatchi! It was too early.⁵

Often, the source of the animations can be found in body-awareness drawings that were created long before the films themselves, as in the hilarious two-minute *CHAIRS* (1971), in which these items of furniture are liberated from their functional roles to the sound of ragtime and morph into stubborn creature-things, while insect-like figures on chairs move in time to the music and red stuffing erupts like a volcano out of an armchair. The sequence is bracketed



MARIA LASSNIG, *DOUBLE SELF-PORTRAIT WITH CAMERA*, 1974, oil on canvas, 70 ³/₄ x 69 ³/₄" / *DOPPELSELBSTPORTRÄT MIT KAMERA*, Öl auf Leinwand, 180 x 177,5 cm.

by footage of two real chairs at the beginning, the color silkscreen *THE CHAIR* (1969), and two body-awareness oil paintings at the end, followed by a camera pan around the artist sitting on a chair with a gas mask on her face.

The relationship between film and drawing has long preoccupied Maria Lassnig. She has always been aware that her animations were media hybrids, and that the medium of drawing was imposed on them in a way that led to a dual identity. What might be read as a parody of the cinematic medium—the distinctly jolting animation—was, from Lassnig's point of view, also an expansion of the possibilities of articulating her painterly aims.

*Subjecting these drawings, created and understood through contemplation, to the fastest of all forms of art, namely film, in which every second is significant, is as much of a contradiction as a Buddhist monk driving a racing car. If a drawing is complete in itself when it is at rest, why make it do gymnastics?*⁶⁾

Lassnig's only text on animated film, dating from 1973, has echoes of both skepticism and fascination in equal measure. The discrepancy in media speeds harbors the risk of the film being detrimental to the drawing. At the same time, the ability to set pictures in motion offers a degree of artistic empowerment. This is also evident in the fact that Lassnig prefers to use the English word "animation," with its undertones of "enlivenment" and its associations with the "soul," rather than the German word *Trickfilm* which suggests sleight-of-hand and trickery.⁷⁾ Decades later, when she was awarded the Oskar Kokoschka Prize in 1998, her attitude to the relationship between drawing (or painting) and film was still ambivalent:

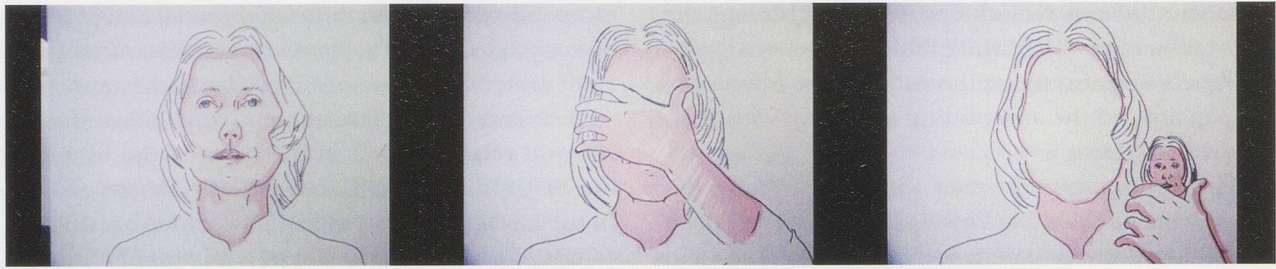
*What would Kokoschka have to say about my films? If they made him turn in his grave, then he would probably only turn half way because the films consist mainly of drawings. ... He might admit that he, too, would have succumbed to this temptation, but would have found his way back to painting, because painting has the most direct connection with the psychological and the sensual.*⁸⁾

What Lassnig speaks of here as though it were a fall from grace—deviating from the immediacy of painting—does indeed involve a fruit from the tree of knowledge, as it were: an awareness that film and animation are not as close to the psyche, that they are

more indirect, both in terms of material and in terms of the production process, and, with that, suitably detached media to exemplify the painterly translation of body awareness. The attempt to visualize this reciprocal relationship is at the heart of the oil painting *DOUBLE SELF-PORTRAIT WITH CAMERA* (1974). In the background, we see an image of the artist on a canvas, created with the aid of a mirror. She is holding the Eumig cine camera in her hand, its lens turret trained on the spectator. In front of the image within the image sits yet another personification of Lassnig herself, immersed in thought, her vaguely discernible eyes closed. She is holding her face in her hands, and behind that face countless other faces fan out like an endless repertoire of masks. This particular painting is often read as a contrast between Lassnig's American and European identities—active, grounded, and extroverted, as opposed to passive, withdrawn, and thoughtful. In terms of media, the camera and mirror act here as mechanical extensions of the sense of sight, capable of capturing external reality, and yet—as the mirrored image within an image suggests—too far removed from inner reality to do justice to the vitality of life in a state of constant flux.

It is no coincidence that this double self-portrait is reminiscent of Dan Graham's work from the same period. The above-mentioned performance, *INTENTION INTENTIONALITY SEQUENCE*, for instance, is devoted to precisely the same question of the mutual influence between subject and external surroundings that Lassnig herself explored. The writings of Ernst Mach were important to both artists. Maria Lassnig first came across Mach's *Analyse der Empfindungen* (*Analysis of Sensation*, 1886) in New York. In his theory of phenomenological physics, she discovered parallels with her own artistic principle of body awareness. Whether it was her interest in performance art, her close reading of philosophical texts, or her film work, there is much to suggest that the increased pressure to legitimize body-related painting in those years was what prompted Lassnig to explore her painterly approach through other media.

COUPLES (1972) is Lassnig's clearest and wittiest take on gender relationships through the medium of film. In the alternation of various animation techniques, she confronts the viewer with a wide vari-



MARIA LASSNIG, *SELF-PORTRAIT*, 1971, stills
from 16 mm film, color, 5 min. / *SELBSTPORTRÄT*,
Stills aus 16-mm-Film, Farbe, 5 Min.

ety of communicative and copulative malfunctions: flesh-colored genital excrescences wriggle towards one another, only to find that, like the wrong pieces of a jigsaw puzzle, they simply do not quite fit. An animated collage of pictures from magazines highlights male-female stereotypes. Various couples, distilled into organic forms, conduct a series of relationship dialogues based on misunderstandings. The film is structured by a man sketched in ballpoint, giving repeated chorus-like assurances from a phone-box to Mary that they are “involved,” only to split with her in the end with the words, “You were a fool to believe me—this is life.” This is followed by a realistic scene in which the naked woman loops the phone cable around her throat—a motif that recurs in drawings from the same period.

PALMISTRY (1973) was created in the following year, continuing in the same vein of gender stereotyping and the hierarchy of the gaze and its interpretations, while at the same time humorously addressing Lassnig’s pet theme of the complex correlation between inner and outer perception. The film is composed of several parts. The “Song of the Fat Girl,” who prefers the gratification of food to that of men, is followed by a conversation between two crutch-like creatures about how “the first time” means different things to men and to women. (He says, “A man has to know.” She says, “Is it the first time for you?”) He says, “Everything is the first time.” The second half

of the film addresses the fortune-telling that Lassnig’s mother liked to consult. We see the animation of a hand opening and closing, holding photos of episodes from the artist’s life, pictures of family and friends, and short film clips. We hear the voice of a fortune-teller making one wrong assumption after another, while reading the palm of a woman whose biography resembles Lassnig’s:

He: Your lifeline is apart from the headline, you’re not dominated by the head.

She: I read Kant and Plato.

He: Your heartline is not connected with the headline, it means you don’t mix up life with love.

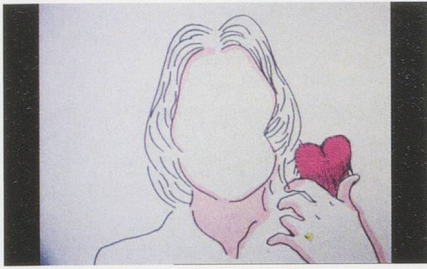
She: But I almost killed myself because of...

He: Oh, you have two fatelines, not three, what a fantastic adaptability for life you have!

She: No, this is a scar.

PALMISTRY humorously demonstrates the inevitable failure of attempts to deduce certain conclusions about personality and biography on the basis of outward physical appearances (in this case, the palm). In this respect, as Austrian film critic Maya McKechney has noted, the film is also a commentary on Lassnig’s oeuvre as a whole. “Her gaze as an artist is not so much from the outside to the inside as from the inside to the outside.”⁹⁾

Maria Lassnig established herself firmly on the New York experimental film scene and her films also met with success outside the U.S. From 1971 onwards she was an active member of the Millennium Film Workshop in New York, where she showed her work, as well as at the Film Forum. Her films were also shown in Vienna and Innsbruck in 1973. Alongside artists such as Carolee Schneemann, Lassnig was a member of the Women/Artist/Filmmakers Inc., an organization founded to promote the production,



distribution, and presentation of films by women. She also knew the filmmaker George Griffin, who had attracted a vibrant circle of independent animation cineasts opposed to the cartoon film industry of Disney and MGM. Her SELFPORTRAIT was included in the animation section of the 1978 New York Film Festival organized by Griffin, culminating in the publication of the experimental animation manifesto *Frames*.¹⁰ Had it not been for her appointment as professor at the Vienna University of Applied Arts in 1979, Lassnig may well have stayed on in New York. But the following year, having recently exhibited alongside VALIE EXPORT at the Venice Biennale, Lassnig took over the newly-founded master class in experimental art. Though the main emphasis was on painting, Lassnig never forgot the experience she had gleaned from her experimentation with the medium of film. "Letting your own artistic results acquire momentum, using the camera and music to add time to the stasis of art," was something that she wanted to convey to her students. And so, in her master class, she set up Austria's first and (at the time) only studio for experimental animation.¹¹

In 1992, after a break of sixteen years, Lassnig produced her last film to date: KANTATE. Thematically, it is closely linked to her SELFPORTRAIT. Accompanied by a hurdy-gurdy, she plays the balladeer, singing of her life as an artist, while animations illustrating the lyrics run in the background. This is the first time that Lassnig herself appeared before the camera. In the course of fourteen verses, she changes costume constantly and gives a tongue-in-cheek commentary on the various phases of her life. Within the space of a few minutes, we see her as a well-behaved schoolgirl in uniform, as an artist in a beret, as the Statue of Liberty in front of a star-spangled banner,

as an Indian, a cowboy, a punk, as a medal-adorned professor, and as a harlequin. In the final scene, she appears as a glamorous femme fatale, singing in German, "Es ist die Kunst, jaja, die macht mich immer jünger, sie macht den Geist erst hungrig und dann satt." (It is art, yes, yes, that makes me ever younger; it makes the spirit hungry and then sated.)

Lassnig has made no more films since KANTATE. But she has never stopped "thinking in films." For instance, on July 13, 1995, she noted in her diary: "ML film idea: ML goes into a confessional and speaks about her religious doubts. The disputation grows so vehement that the confessional teeters and falls over." And further on, "Film idea: Two people swap thoughts, whereby each brain leaps into the opposite brainpan."¹² Both of these are ideas that would be fun to see in animated form.

(Translation: Ishbel Flett)

- 1) Maria Lassnig, SELFPORTRAIT, 1971, 16 mm, color, sound, 5 min.
- 2) Jörg Heiser, "Inside Out," *Frieze* no. 103 (November–December 2006), p. 125.
- 3) Maria Lassnig: *Biennale di Venezia* 1980, Austria, exh. cat., Galerie in der Staatsoper Wien (Vienna: Bundesministerium für Unterricht und Kunst, 1980), p. 45.
- 4) Andrea Schurian, Maria Lassnig: *Gemalte Gefühle*, portrait of the artist for the ORF Kunststücke Programme, 40 min., 1994.
- 5) Maria Lassnig, *The Pen is the Sister of the Brush: Diaries 1943–1997*, edited by Hans Ulrich Obrist (Göttingen: Steidl, 2009), p. 28.
- 6) Maria Lassnig, "Kunstsparte Animation" in *Protokolle* 73/1 (Vienna, Munich: Jugend und Volk Verlagsgesellschaft, 1973), p. 51.
- 7) *Ibid.*, p. 46.
- 8) Jana Wisniewski, "Es gibt immer weniger Menschen, die sehen können. Was würde Kokoschka zu meinen Filmen sagen? [There are fewer and fewer people who can see. What would Kokoschka say about my films?]"—Mit Maria Lassnig im Gespräch" in *Salzburger Nachrichten*, March 27, 1999, p. 11.
- 9) Maya McKechney, "Zum filmischen Werk von Maria Lassnig," in *Diagonale 06 – Festival des österreichischen Films*, exh. cat., Vienna, 2006.
- 10) George Griffin, *Frames: A Selection of Drawings and Statements by Independent American Animators*, Assembled in New York City, 1978 (Montpelier, UT: Capitol City Press, 1978). With essays by Ken Kobland, Anthony McCall, Kathy Rose, Stan VanDerBeek, James Fish Whitney, Maria Lassnig, et al.
- 11) Maria Lassnig, "Kann eine Amsel einer Drossel das Singen lehren?" [Can a blackbird teach a thrush how to sing?] in *Meisterklasse Maria Lassnig 1980–1989*, exh. cat. (Vienna: Universität für angewandte Kunst, 1989), unpaginated.
- 12) Lassnig (see note 5), p. 169.