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 : how do you solve a problem like Maria? = wie wird man mit Maria fertig?

Autor: Storr, Robert / Schmidt, Suzanne

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680122

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

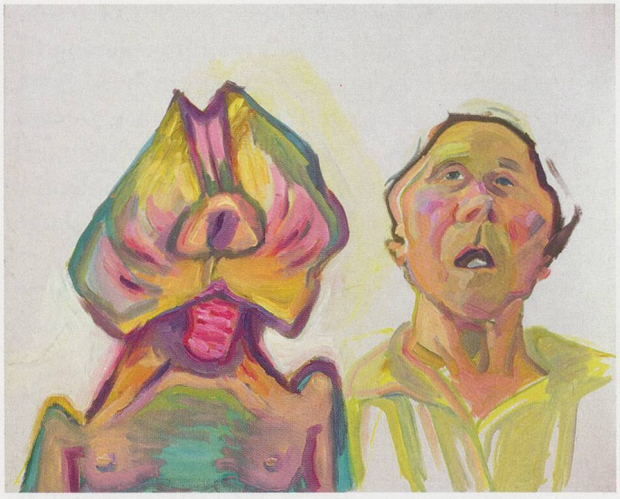
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 17.01.2026

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

How Do You Solve a

ROBERT STORR



MARIA LASSNIG, TWO WAYS OF BEING (DOUBLE SELF-PORTRAIT), 2000, oil on canvas, 39 1/4 x 49 1/4" / ZWEI ARTEN ZU SEIN (DOPPELSELBSTPORTRÄT), Öl auf Leinwand, 100 x 125 cm.

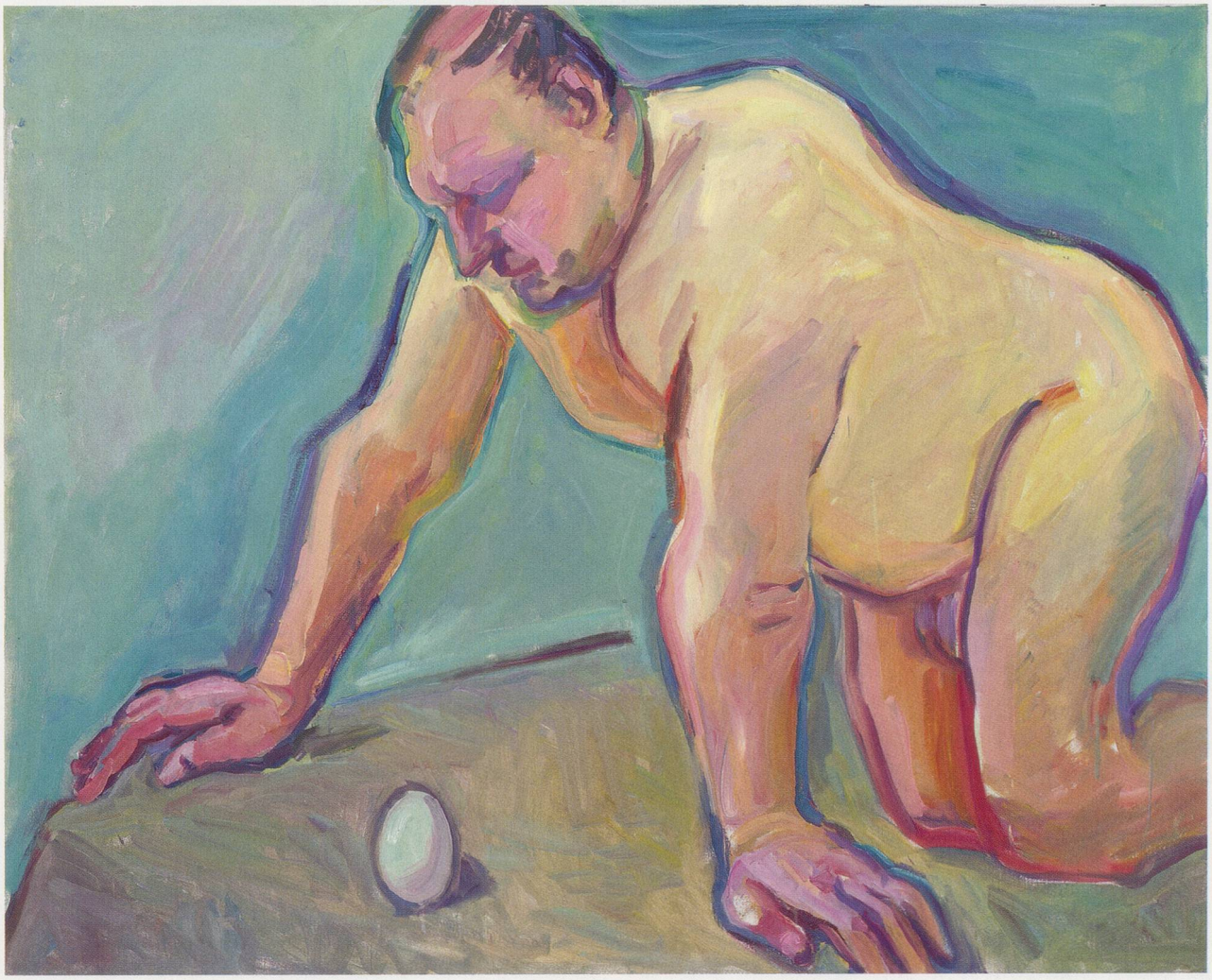
Some people simply lack a talent for acting their age. Or at least they show themselves incapable of acting the way "society" considers appropriate to their years. This discrepancy has long been a staple of satire in which anti-bourgeois wildness is rendered with indulgent bourgeois mildness and sensible folk get to chuckle at an elder's folly content in the knowledge that nothing the antic ancient does will ever truly upset the decorum in which solid citizens swim like amniotic fluid. Jean Giraudoux's *The Madwoman of Chaillot* (1945) is the high-style incarnation of such a zany crone and Bertolt Brecht's *The Shameless Old Lady* (1965) is the impish lower-class version of the geriatric rebel without a pause. At any rate, that is how she appears in the sentimental adaptation of Brecht's story filmed by the French director René Allio in the mid-sixties. I remember that film and have always hated the genre.

The idea that madcap behavior is becoming in women of "a certain age," after having been suspect when they were young and still eligible to fulfill their proper role, is an enduring legacy of an immemorial prejudice. The very fact that a radical writer like Brecht chose to juxtapose "shameless" to "lady" for piquancy's sake bespeaks the abiding assumption that being "ladylike" is a natural thing to expect of more than half the population, though in Brecht's case Polly Peachum and Mother Courage provide the tacit sexism of this gambit with an alibi. Meanwhile, many women utter such words with contempt. Joan Mitchell, for one, spoke of "lady painters" as if she were spitting perfume laced with turpentine. Yet after decades of feminist challenges to the patriarchal norm—which is just a fancy way of saying the metaphors and myths that men prefer—a mature woman with a reputation for "unladylike" conduct faces a double bind. Either she is belittled and shunned outright or she is embraced for possessing an inherently demeaning "eccentricity" whose traits are in essence a charming variant on those associated with the lunatic sister, aunt, mother, or grandmother that "good families" used to keep in the attic.

At ninety, Maria Lassnig has vaulted all the major hurdles that blocked the path of women artists coming into their own in postwar Europe—among her accomplishments Lassnig was the first artist of her gender appointed to a full professorship at the Vienna University of Applied Arts—but the threat of being recast as a "wicked-cute" character like those Girau-

ROBERT STORR is an artist, critic, curator, and Dean of the Yale University School of Art.

Problem Like Maria?



MARIA LASSNIG, THE BIOLOGIST, 2003, oil on canvas, 39 1/4 x 49 1/4" / DER BIOLOGE, Öl auf Leinwand, 100 x 125 cm.

MARIA LASSNIG, SELF WITH DRAGON, 2005, oil on canvas, 78 3/4 x 59" /
SELBST MIT DRACHEN, Öl auf Leinwand, 200 x 150 cm.

doux and Brecht created remains the final obstacle. That Lassnig is indeed charming and frequently coquettish compounds the problem to the extent that inattentive observers may be tempted to underestimate both her humor and her fury, not to mention an unabated anguish that is palpably embodied in her work though often whimsically expressed.

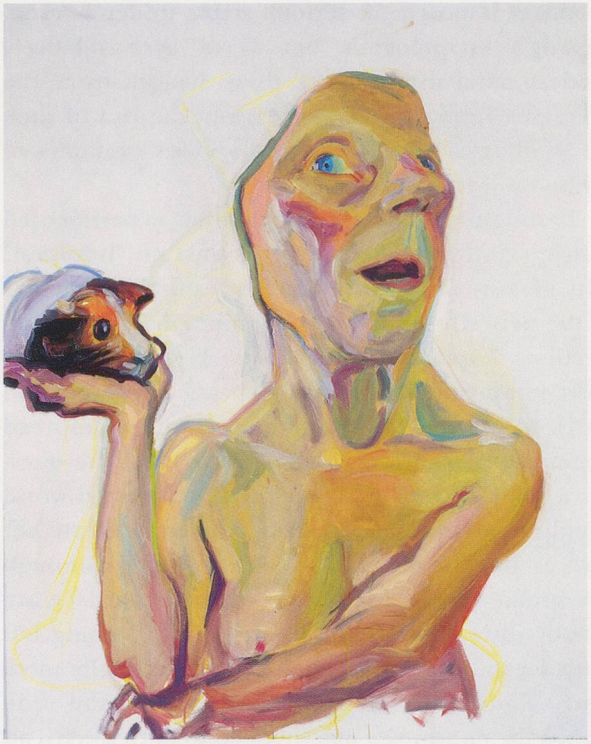
Of course the same dilemma used to confront Louise Bourgeois. Her response was to open her Pandora's box of familial dysfunction and rewrite all the classic Oedipal scenarios in her own inimitable hand, and then stage the performance of these scripts in the claustrophobic theater of her imagination, effectively making her attic big enough to seat all comers. In varying degrees Meret Oppenheim, Alice Neel, Carol Rama, and even Marisa Merz found ways of stylizing the drama of their internal and external incongruity with the world in a manner that enlarged and reconfigured the confining social and artistic spaces into which they were initially slotted, but none of these extraordinary artists were able to shatter the template upon which those spaces were modeled. Nor—having converted the attic-of-madness into Gaston Bachelard's expansive attic-as-mind[1)], and conflated it with his visceral cellar, to transform the whole of her house into an integrated working body—has the reclusive Bourgeois left the safety of her house in years. She knows too well how dangerous it can be to venture out.

Lassnig is arguably a less febrile temperament than Bourgeois and, with the exception of diaristic writings, she has been less voluble in public about her struggles. However, one only needs to look at the undulating trajectory of her work to feel the strength of the currents through and often against which she had to navigate. At the outset—that is from the mid-forties to the mid-fifties—she nevertheless seemed to slip almost effortlessly into the mainstream of modern European painting. Her innate talent and lightning grasp of the emerging modes of the day made this possible.

Her first self-portraits have the brooding quality of Expressionism tempered by a rough-hewn naturalism that is equally typical of Northern art at the beginning of the twentieth century, the mid-thirties fusion of the two strains being emblematic of the compromises imposed on serious artists under fascism. Lassnig's unapologetic but as of then relatively modest narcissism rescues these images from the averaging humanism that rendered the run of such art so disappointing, even in the lesser examples of Käthe Kollwitz's work.

Throughout the fifties, Lassnig experimented with sprightly, stripped-down variants on "Informel" (the generic term for European gestural abstraction of the period) that retained identifiably Viennese inflections despite the unmistakable Frenchness of the basic idiom she had adopted during her sojourn in Paris. Meanwhile, by the mid-fifties the widespread generalization of form that accompanied the quest for a "New Image of Man"[2)] for a war-blasted world caught up with her and Lassnig started to create her own archetypal heads from slabs of tone, although the broad quasi-Slavic features of her own face are plainly discernible. By the early sixties Lassnig left both formalist abstraction and conventionally modernist figuration behind. Or better said, she redirected the energy she had invested in both toward an idiosyncratically discursive amalgam of gesture and symbolism that held the two driving forces of her painting together while dramatically loosening the harness binding each to the other.

The linchpin of that harness is named in a painting of 1963: SCIENCE FICTION. Nothing could have more decisively announced a shift in artistic orientation between the previous decade and the one just beginning than such a title. Although literary science fiction had already had a renaissance in the immediate aftermath of the dropping of atomic weapons on Japan and the near pulverization of much of Europe by only marginally less exotic though far less "efficient" engines of destruction, the visual arts had responded to this first attempt to "bomb civilization back to the Stone Age"—US Air Force General Curtis LeMay coined that memorable phrase in 1965 as a threat to the North Vietnamese after having practiced his craft over Germany and Japan in World War II—with a retrospective of iconography based on primitive or antique forms. Paradoxically, the "New Images of Man" were really old images enlisted in the cause of proving humankind's essential continuity in the face of self-inflicted horror.



MARIA LASSNIG, SELF WITH GUINEA PIG, 2000/2001, oil on canvas, 49 1/4 x 39 1/4" / SELBST MIT MEERSCHWEINCHEN, Öl auf Leinwand, 125 x 100 cm.

Science fiction, by contrast, was able to imagine the species as one of many, and perhaps the least likely to endure in any contest for survival among the fittest that allowed mutants and robots to participate. Not the least of the harbingers of the art world vogue for sci-fi was the appearance of Robby the Robot—pseudo-mechanical "star" of the outer space thriller Forbidden Planet—in the seminal proto-pop exhibition "This is Tomorrow" at the Whitechapel Art Gallery in London in 1956. Organized by the Independent Group, which included architectural theorist Reyner Banham, curator and critic Lawrence Alloway, and artists Richard Hamilton and Eduardo Paolozzi, "This is Tomorrow" was among the rare avant-garde shows that actually foresaw the future—albeit the future of art as a product of commodity culture rather than the future of mankind as machine. Of course, Paolozzi's sculptures of the late fifties and early sixties did attempt to replace the ravaged figuration of Alberto Giacometti, Jean Dubuffet, and his own early work with robotic totems. Meanwhile, as Marcel Duchamp and Francis Picabia had shown in the 1910s and twenties, sci-fi was also a portal for coded eroticism. Thus, like these Dada uncles before her, and Robert Smithson, Eva Hesse, and fellow Austrian Bruno Gironcoli concurrently with or after her, Lassnig seized on the grotesque fusion of bodies and hardware as a device for describing humanity's supernatural adaptations to a world that humans had nearly destroyed and that Humanism had failed to redeem, as well as a means for portraying the never-ending war of the sexes.

Compared to Duchamp's, Picabia's, and Hesse's "desiring machines," Lassnig's versions are, for all their implicit or explicit menace, overtly comic and disconcertingly fleshy. While one can't really imagine waking up in bed with one of their double-jointed contraptions, one can almost feel the "morning after" poking, prodding, squirming presence of her intimate strangers—and dread what is to follow if that alien were suddenly to morph into Alien.

Suspension of disbelief is the predicate of all sci-fi, but in order for it to kick in, belief must at some level be possible. In Lassnig's alternate universe the oscillation between symbolism and verisimilitude keeps the viewer guessing and off balance. The varying degrees of disequilibrium he or she experiences—Lassnig welcomes, returns, and ultimately commands the "gaze" of any and all who get within her sights, but in that exchange offers reassurance or preferential treatment to no one—sets the parameters of her oeuvre stylistically, but there has never been a body of work within that oeuvre where stability reigns.

Periodically, though, Lassnig has opted for what may initially seem to be straightforward realism. During the seventies when she spent time in New York she explored a number of new media—her first films date from this period—and new formats. Among the latter was painterly figuration of a sort that, in the hands of Philip Pearlstein, Alex Katz, Alice Neel, Joan Semmel, Chuck Close, and Janet Fish, was then offering a vigorous challenge to mainstream abstraction. The seemingly neutral, generally wan, and always unsettling self-portraits that Lassnig made in

this context constitute a significant but seldom noted contribution to that tendency. (Being Austrian rather than American compounded the problems of being a woman and not a man that Neel, Semmel, and Fish confronted.) However, even the most poignantly plain canvases of this episode have an uncanny aura about them. When Lassnig poses with a handheld movie camera that seems about to become a prosthesis, the cinemental synapses jump cut to David Cronenberg's Videodrome, though the bionically tormented character James Wood plays in that film was a consumer of moving pictures while Lassnig, a living tripod for her Bolex, was a producer.

Lately, Lassnig has returned to painterly realism in an extended suite of works whose palette is generally as high-keyed as those of the seventies were muted, and whose tableaux are often animated whereas those of thirty years ago were, on the whole, static. These scenes of oh-so-very-naked men and women posing or disporting themselves alternate with others in which cartoonish monstrosities clash or cavort with manic intensity. In short, Lassnig has not settled down; she has geared up. The only tip-off that these were the fantasies of an old woman comes when she herself is the center of the action, as she is in several pictures with unsparing attention to her own nudity. But woe to the spectators who look down the barrel of the gun she points out at them in one such picture, thinking that she won't shoot. The face-off is physical comedy; the bullets in her phallic six-shooter are real insofar as they are not intended to smash the skull but to churn the brain once they slip in through the eyes. And so they do.

1) Gaston Bachelard, *The Poetics of Space* (Boston: Storr Press, 1994, [1958]).
2) "New Images of Man" was an exhibition of expressionist figuration organized by Peter Selz for the Museum of Modern Art, New York, in 1959.

MARIA LASSNIG, THE WORLD DESTROYER, 2001, oil on canvas, 39 1/4 x 49 1/4" / DER WELTZERTRÜMMERER, Öl auf Leinwand, 100 x 125 cm.

MARIA LASSNIG, PHOTOGRAPHY AGAINST PAINTING, 2005, oil on canvas, 59 x 78 3/4" / PHOTOGRAPHIE GEGEN MALEREI, Öl auf Leinwand, 150 x 200 cm.

Wie wird man mit

ROBERT STORR

Manchen Menschen fehlt schlicht das Talent, sich ihrem Alter entsprechend zu benehmen. Oder zumindest erweisen sie sich als unfähig, ein Verhalten an den Tag zu legen, das von der «Gesellschaft» als ihrem Alter angemessen erachtet wird. Diese Diskrepanz ist seit Langem Hauptgegenstand einer bestimmten Form von Satire, die antibourgoises Ungestüm mit nachsichtiger bürgerlicher Milde darstellt und vernünftige Leute getrost über die Verrücktheit eines alten Menschen kichern lässt, im sicheren Wissen darum, dass nichts, was der oder die groteske Alte anstellt, je die Fruchtblase der Wohlanständigkeit zum Platzen bringen wird, in welcher der solide Bürger schwimmt. Jean Giraudoux' Stück *La folle de Chaillot* (1945) liefert die edle Variante einer solchen irren Alten, während Bertolt Brechts Erzählung «Die unwürdige Greisin» (1965) die verschmitzte Unterklasse-Version der betagten Rebellin schildert, die durchaus weiss, was sie tut. Zumindest ist sie in der rührseligen Verfilmung des französischen Regisseurs René Allio aus den 60er-Jahren so dargestellt. Ich erinnere mich an den Film und habe dieses Genre schon immer gehasst.

Die Meinung, dass spleeniges Verhalten bei Frauen «in einem gewissen Alter» charmant ist, nachdem es in ihrer Jugend – als sie noch begehrt und im Vollbesitz aller weiblichen Funktionen waren – als suspekt galt, ist das zählebige Vermächtnis eines uralten Vorurteils. Allein die Tatsache, dass ein radikaler Dichter wie Brecht sich um der Pointe willen dazu entschloss, im Titel die Worte «unwürdig» und «Greisin» nebeneinanderzustellen, weist darauf hin, dass die Annahme nach wie vor verbreitet ist, «Würde» und «Alter» müssten naturgemäss Hand in Hand gehen. Das gilt umso mehr, wenn es sich um alte «Damen» handelt, von denen man glaubt erwarten zu dürfen, dass sie sich ebenso würdig wie damenhaft benehmen. (Obwohl bei Brecht der unterschwellige Sexismus dieser Strategie sein Alibi bei Figuren wie Polly Peachum und Mutter Courage zu holen scheint.) Inzwischen sind diese Wörter für viele Frauen verächtlich konnotiert. Joan Mitchell, zum Beispiel, sprach von «Lady Painters», als hätte sie an mit Terpentin versetztem Parfüm gerochen. Selbst nach Jahrzehnten feministischer Hinterfragung der patriarchalen Ordnung – eigentlich nur eine schicke Bezeichnung für die von Männern bevorzugten Metaphern und Mythen – steht eine reife Frau mit dem Ruf, sich nicht «ladylike» zu benehmen, vor einem unlösbaren Dilemma. Entweder wird sie nicht ernst genommen, offen gemieden, oder aber sie wird dank ihrer per se anrüchigen «Exzentrik» zwar wohlwollend aufgenommen, jedoch im Wesentlichen als charmante Variante dessen angesehen, was man gemeinhin mit der verrückten Schwester, Tante, Mutter oder Grossmutter assoziiert, die von «guten Familien» in der Dachkammer versteckt gehalten wurden.

Mit ihren neunzig Jahren hat Maria Lassnig alle grösseren Hürden überwunden, die es weiblichen Künstlerinnen im Europa der Nachkriegszeit erschwerten, ihren Weg zu gehen. So erhielt sie als erste Künstlerin eine Professur an der Wiener Kunstakademie. Aber die Gefahr, – wie die Protagonistinnen bei Giraudoux und Brecht – erneut als «putzigverruchtes» Original abgestempelt zu werden, droht nach wie vor. Dass Lassnig tatsächlich charmant ist und gelegentlich auch kokett, erschwert die Sache

ROBERT STORR ist Künstler, Kritiker, Kurator sowie Dekan der Yale University School of Art.

MARIA FERTIG?

MARIA LASSNIG, MADONNA OF THE PASTRIES, 2001, oil on canvas, 59 x 78 3/4" / MEHLSPEISENMADONNA, Öl auf Leinwand, 150 x 200 cm.

noch zusätzlich, sodass oberflächliche Beobachter versucht sein könnten, sowohl ihren Humor wie ihren Zorn zu unterschätzen, ganz zu schweigen von ihrer unvermindert anhaltenden seelischen Not, die in ihrem Werk deutlich spürbar ist, auch wenn sie oft sehr skurril zum Ausdruck kommt.

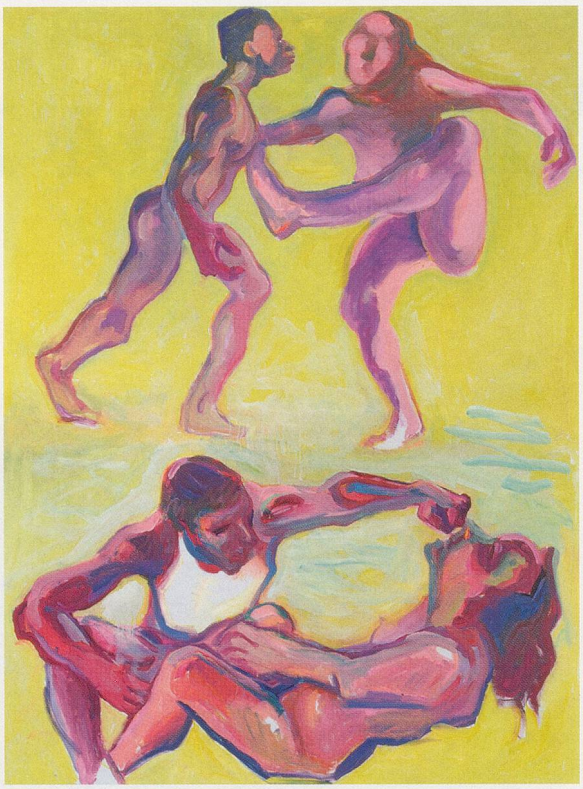
Natürlich stand auch Louise Bourgeois vor demselben Dilemma. Ihre Antwort war, die Pandora-Büchse der familiären Neurosen zu öffnen und sämtliche klassischen ödipalen Szenen in ihrer eigenen unnachahmlichen Handschrift neu zu schreiben, um sie dann im klaustrophobischen Theater ihrer Phantasie auf die Bühne zu bringen, wobei sie ihr Dachstübchen tatsächlich so grosszügig gestaltete, dass alle Besucher Platz fanden. In unterschiedlichem Grad haben auch Meret Oppenheim, Alice

Neel, Carol Rama und sogar Marisa Merz Mittel und Wege gefunden, das Drama ihrer inneren und äusseren Unangepasstheit so zu stilisieren, dass die einengenden gesellschaftlichen und künstlerischen Räume, in die sie anfänglich gezwängt waren, sich erweiterten und veränderten, doch keine dieser hervorragenden Künstlerinnen hat es geschafft, die Schablone zu zerschlagen, nach deren Vorbild diese Räume gestaltet waren. Auch die zurückgezogen lebende Bourgeois hat – seit sie das Dachstübchen-der-Verrückten zu Bachelards Dachgeschoss-als-Ort-des-rationalen-Denkens umgebaut und mit seinem Keller-als-Ort-des-Irrationalen zusammengeführt hat[1], um ihr ganzes Haus in einen ganzheitlich funktionierenden Körper zu verwandeln – die Geborgenheit ihres Hauses nicht mehr verlassen. Zu gut weiss sie, wie gefährlich es sein kann, sich hinauszuwagen.

Lassnig hat wohl ein weniger hitziges Temperament als Bourgeois, und mit Ausnahme ihrer veröffentlichten Tagebucheinträge, hat sie sich öffentlich weniger gesprächig über ihre Kämpfe ausgelassen. Dennoch braucht man nur die verschlungenen Wege ihres Werks anzuschauen, um die reissenden Kräfte der Strömungen zu spüren, denen sie ausgesetzt war und gegen die sie oft ankämpfen musste. Zu Beginn – das heisst von Mitte der 40er- bis Mitte der 50er-Jahre – schien sie dennoch fast mühelos im Mainstream der modernen Malerei in Europa mitzuschwimmen. Ihr angeborenes Talent und blitzschnelles Verständnis für die damals neu aufkommenden Verfahren machte dies möglich.

Ihre ersten Selbstporträts haben die Gedankenschwere des Expressionismus, gemildert durch einen rauen Naturalismus, der zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts für die Kunst der nördlichen Breiten nicht minder typisch ist; die Vereinigung dieser beiden Linien Mitte der 30er-Jahre ist ein Sinnbild für die Kompromisse, die seriöse Künstler unter der faschistischen Herrschaft eingehen mussten. Lassnigs unverfrorener, aber für jene Zeit doch vergleichsweise massvoller Narzissmus bewahrt ihre Bilder vor jenem sentimentalen Humanismus, der oft so enttäuschende Resultate zeitigte, wie bei einigen weniger gelungenen Arbeiten von Käthe Kollwitz.

In den 50er-Jahren experimentierte Lassnig durchgehend mit sehr lebendigen, aufs Wesentliche



MARIA LASSNIG, ADAM AND EVE IN QUARREL, 2005, oil on canvas, 80 1/4 x 60 1/2" / ADAM UND EVA IM ZWIST, Öl auf Leinwand, 204 x 154 cm.

reduzierten Spielarten des Informel, die weiterhin wienerische Elemente erkennen liessen, trotz des unmissverständlich französischen Grundvokabulars, das sich die Künstlerin während ihres Aufenthalts in Paris angeeignet hatte. Mitte der 50er-Jahre wurde Lassnig jedoch eingeholt von der zunehmenden Verallgemeinerung der Form, die mit der Suche nach einem «neuen Menschenbild»[2] in der vom Krieg gebeutelten Welt einherging, und sie begann ihre eigenen archetypischen Köpfe aus blockartigen Farbtonflächen zu schaffen, in denen ihre eigenen breiten, fast slawischen Gesichtszüge allerdings klar erkennbar sind. In den frühen 60er-Jahren dann hatte Lassnig sowohl die formale Abstraktion wie die konventionelle figürliche Moderne hinter sich gelassen. Besser gesagt, sie verwandte die Energie, die sie in beides gesteckt hatte, nun auf eine seltsam dispa-

rat anmutende Vermählung von gestischer Malerei und Symbolismus; damit gelang es ihr, die beiden treibenden Kräfte ihrer Malerei zu vereinen, wobei sich jedoch das die beiden Zugpferde zusammenhaltende Geschirr bedrohlich lockerte.

Der Dreh- und Angelpunkt dieser Verbindung ist in einem Werk aus dem Jahr 1963 erstmals benannt: SCIENCE-FICTION. Nichts hätte den Wandel ihrer künstlerischen Ausrichtung zu jenem Zeitpunkt entschiedener ankündigen können als dieser Titel. Obschon die literarische Science-Fiction – unmittelbar nach dem Abwurf der Atombomben über Japan und der fast vollständigen Zerstörung grosser Teile Europas durch eine nur geringfügig weniger exotische, obschon entschieden weniger «effiziente» Zerstörungsmaschinerie – bereits eine Renaissance erlebt hatte, reagiert die bildende Kunst auf diesen ersten Versuch, «die Zivilisation in die Steinzeit zurückzubomben»[3], zunächst mit einer Bildsprache, die auf primitive oder antike Formen zurückgriff. Paradoxerweise waren die «neuen Menschenbilder» (vgl. Anm. 2) tatsächlich alte Bilder, die angesichts der selbstverschuldeten Schreckenszustände dazu dienen sollten, sich der Kontinuität der menschlichen Existenz zu versichern.

Die Science-Fiction machte es dagegen möglich, sich die Spezies Mensch als eine unter vielen vorzustellen, und vielleicht sogar als die mit den geringsten Erfolgsaussichten in einem evolutionären Überlebenskampf, zu dem auch Mutanten und Roboter zugelassen waren. Einer der Vorboten für die Begeisterung der Kunstwelt für Science-Fiction war Robby the Robot, der pseudo-mechanische Star des extraterrestrischen Thrillers *Forbidden Planet* in der Protopop-Ausstellung «This is Tomorrow» in der Whitechapel Art Gallery (1956) in London. Organisiert wurde sie von der Independent Group (die sich im Institute of Contemporary Arts traf), zu ihr gehörten der Architekturtheoretiker Reyner Banham, der Kurator und Kritiker Lawrence Alloway; sowie die Künstler Richard Hamilton und Eduardo Paolazzi. «This is Tomorrow» war eine der wenigen Ausstellungen, die einen Blick in die Zukunft tat: Allerdings eher auf die Kunst als Anregerin einer zukünftigen Alltagskultur – und weniger auf die Menschen als Maschinen (obwohl Paolozzis Skulpturen der späten 50er- und frühen 60er-Jahre versuchten, die zerfurchten Skulpturen von Alberto Giacometti, Jean Dubuffet und seinen eigenen frühen Arbeiten durch Roboter-Totems zu ersetzen). Aber wie Marcel Duchamp und Francis Picabia bereits in den 10er- und 20er-Jahren deutlich gemacht hatten, öffnete Science-Fiction auch das Tor zu einer verschlüsselten Erotik. Wie diverse Dada-Onkel vor ihr und Robert Smithson, Eva Hesse und der österreichische Künstlerkollege Bruno Gironcoli gleichzeitig oder nach ihr, bediente sich Lassnig der grotesken Verschmelzung von Körper und Maschine, um die übernatürlichen Anpassungen der Menschheit an eine von ihr beinah zugrunde gerichtete Welt des gescheiterten Humanismus zu beschreiben, aber auch den niemals endenden Krieg zwischen den Geschlechtern.

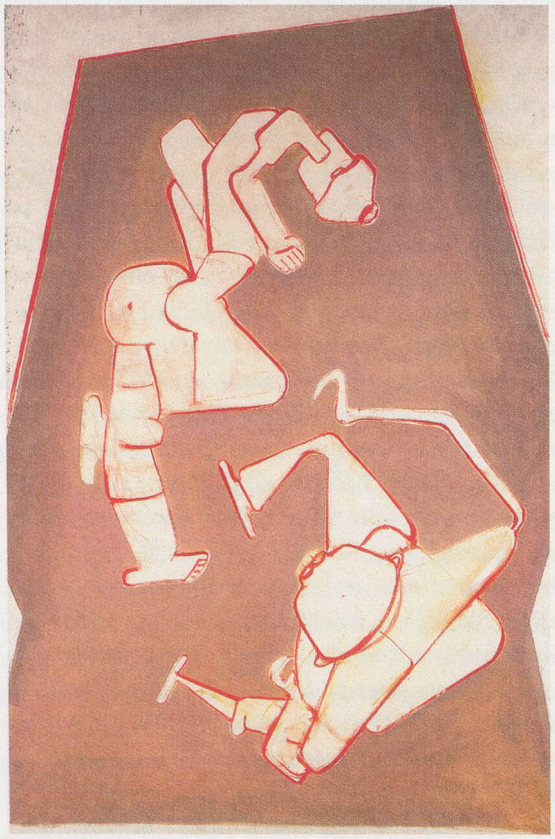
Verglichen mit den «Wunschmaschinen» von Duchamp, Picabia oder Hesse, sind Lassnigs Versionen, trotz ihrer impliziten oder expliziten Bedrohlichkeit, geradeheraus komisch und verwirrend sinnlich. Man kann sich nicht wirklich vorstellen mit einem der gelenkigen Apparate Ersterer im Bett aufzuwachen, aber die stochernde, grapschende, sich windende Präsenz von Lassnigs zutraulichen Fremden «am Morgen danach» ist nahezu fühlbar – und ebenso die Furcht, was wäre, wenn dieser Ausserirdische plötzlich zum bösartigen Alien mutieren sollte.

Das Hinwegsehen über das Unglaubwürdige ist die Voraussetzung aller Science-Fiction, doch damit sie ihre Wirkung entfalten kann, muss ein bestimmter Grad an Glaubwürdigkeit gegeben sein. In Lassnigs Gegenuniversum wird der Betrachter durch das Oszillieren zwischen Symbolismus und Wahrscheinlichkeit fortwährend im Ungewissen und in der Schwebe gelassen. Die unterschiedlichen Grade des Aus-dem-Gleichgewicht-Seins, das er oder sie dabei erlebt, bestimmten die stilistischen Parameter ihres Werkes: Lassnig fängt den Blick auf, wirft ihn zurück und beherrscht schliesslich den Blick eines jeden und aller, die in ihr Blickfeld geraten, gewährt bei diesem Austausch jedoch niemandem eine Bestätigung oder Vorzugsbehandlung. Im Übrigen gibt es in ihrem gesamten Œuvre keinen Werkkomplex, der von Stabilität bestimmt wäre.

Von Zeit zu Zeit hat sich Lassnig jedoch für etwas entschieden, was auf den ersten Blick wie schlichter

Realismus aussehen mag. In den 70er-Jahren war sie in New York und experimentierte mit einer Reihe neuer Medien und Formate – ihre ersten Filme stammen aus dieser Zeit. Dazu gehörte auch eine Art figürlicher Malerei, die in den Händen von Philip Pearlstein, Alex Katz, Alice Neel, Joan Semmel, Chuck Close oder Janet Fish damals eine heftige Kampfansage an den abstrakten Mainstream darstellte. Die neutral wirkenden, im Allgemeinen leisen und immer beunruhigenden Selbstporträts, die Lassnig in diesem Kontext malte, sind ein entscheidender, aber selten wahrgenommener Beitrag zu dieser Bewegung. (Dass sie Österreicherin war statt Amerikanerin, verschärfte das Problem, eine Frau und kein Mann zu sein, mit dem auch Neel, Semmel und Fish konfrontiert waren, noch zusätzlich.) Doch selbst die beinah schmerzhaft einfachen Bilder dieser Zeit haben etwas Unheimliches. Wenn Lassnig mit einer Hand-Filmkamera posiert, die jeden Moment zur Prothese zu werden droht, vollziehen unsere kinomentalen Synapsen gleich den sprunghaften Schnitt zu David Cronenbergs *Videodrome*, obwohl der bionisch malträtierte Protagonist, den James Wood in diesem Film spielt, bewegte Bilder konsumiert, während Lassnig als lebendes Stativ ihrer Bolex Bilder produziert.

MARIA LASSNIG, SCIENCE-FICTION, 1963, oil on canvas, 76 1/4 x 51 1/4" / Öl auf Leinwand, 194 x 130 cm. (COLLECTION DR. KOSAK, BADEN)



In jüngster Zeit hat sich Lassnig mit einer umfangreichen Reihe von Werken erneut der realistischen Malerei zugewandt; deren Farbpalette ist im Allgemeinen ebenso lebhaft und laut, wie jene der 70er-Jahre gedämpft und leise war. Und im Gegensatz zu den statischen Bildern von vor dreissig Jahren sind diese neuen Bilder oft bewegt. Szenen erschütternd nackter Männer und Frauen, die posieren oder sich miteinander vergnügen, wechseln mit anderen ab, in denen cartoonartige Monster mit manischer Heftigkeit aneinander geraten oder herumtollen. Kurz, Lassnig ist nicht ruhiger geworden, sie hat aufgerüstet. Einen Hinweis, dass es sich um die Phantasien einer alten Frau handelt, erhält man nur, wo sie selbst im Mittelpunkt der Handlung steht, was sie in einigen Bildern mit schonungslosem Blick auf ihre eigene Nacktheit tut. Doch wehe dem Betrachter, der in den auf ihn gerichteten Pistolenlauf schaut und glaubt, sie werde nicht schiessen. Die Auseinandersetzung ist ein körperliches Lustspiel; die Kugeln in ihrem phallischen Sechsschuss-Revolver sind insofern real, als sie nicht den Schädel zertrümmern, sondern das Hirn in Wallung bringen sollen, sobald sie durch das Auge eingedrungen sind. Und genau das tun sie.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Gaston Bachelard, *Die Poetik des Raumes*, Fischer-Taschenbuchverlag, Frankfurt am Main 1987, S. 43. (Originalausgabe, Paris 1957)

2) «New Images of Man» war eine von Peter Selz organisierte Ausstellung über den figürlichen Expressionismus im Museum of Modern Art in New York, 1959.

3) Der US-amerikanische Luftwaffengeneral Curtis LeMay äusserte diesen denkwürdigen Satz 1965 als Drohung gegen Nordvietnam, nachdem er sein Handwerk im Zweiten Weltkrieg schon über Deutschland und Japan ausgeübt hatte.

MARIA LASSNIG, LEARNING TO FLY, 1976, tempera on canvas, 69 3/4 x 67 3/4" / FLIEGEN LERNEN, Tempera auf Leinwand, 177 x 172 cm.