



Maria Lassnig **Das filmische Werk**

Ezter Kondor, Michael Loebenstein,
Peter Pakesch, Hans Werner Poschauko (Hg.)

FilmmuseumSynemaPublikationen

»Sie hat gesagt, sie hat die Schönsten ausgesucht.«

Gespräch zum filmischen Nachlass Maria Lassnigs

Michael Loebenstein, Mara Mattuschka, Hans Werner Poschauko

Michael Loebenstein (MLoe): War es eine Überraschung, bei der Sichtung von Maria Lassnigs Nachlass auf diesen Bestand an Filmen zu stoßen, die nicht fertiggestellt sind? Beziehungsweise fertiggestellt sind, aber im Winterschlaf? Oder war euch das als eng mit ihr Vertrauten bekannt?

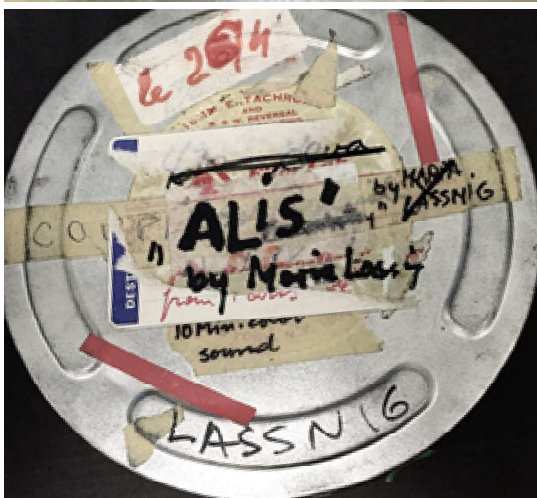
Mara Mattuschka (MM): Mitte der 2000er Jahre, während die DVD der *Animation Films* produziert wurde, haben wir uns bei sixpackfilm einmal zufällig getroffen. Sie hat von einem Film erzählt, *The Princess and the Shepherd. A Fairytale*, der sei noch nicht publiziert, aber da hätte sie gerne einen neuen Schnitt und ob ich ihr dabei helfen kann. Allerdings könne sie den Film nicht finden, er sei verschollen ...

Hans Werner Poschauko (HWP): Dieser Film ist sogar vorgeführt worden und war damals sogar im Vertrieb der österreichischen Filmcoop. Ich war bei zwei Aufführungen dabei, eine in Wien – ich kann mich nicht mehr genau erinnern, wo –, die zweite war Mitte der 80er Jahre in Kärnten bei den Orsini-Rosenbergs, auf deren Schloss in Damschach sie einen Teil davon gedreht hatte.

Ich muss vielleicht erst einmal ausholen: Maria Lassnig hat von 1968 bis 1980 in New York gelebt und dort sind ihre Filme entstanden. Sie hat mir immer gesagt, »Das Erste, was ich gekauft habe, war ein Eiskasten, das Zweite ein Fernseher und das Dritte war eine Filmkamera.« So hat sie 1969 begonnen. Der erste Film war *Seasons*, ein Legetrickfilm, und der erste gezeichnete Film war *Encounter* – gleichzeitig hat sie schon in dieser

Zeit selbst gedreht. Nach einem kurzen Intermezzo in Berlin für ein DAAD-Stipendium 1978 hat sie noch bis 1980 an ihren Filmen weitergearbeitet. 1980 ist sie von Ministerin Hertha Firnberg als Professorin an die Hochschule für angewandte Kunst berufen worden. Sie hat lange überlegt, ist dann zurückgekommen mit dem Flugzeug und einer Rolle ihrer Filme im Gepäck, die für Vorführungen verwendet wurden – und mit dem Schiff ist eine alte Transportkiste nachgekommen. Die hat sie auf ihrem Dachboden verstaut und sich ab 1980 wieder mehr ihrer Malerei zugewandt.

Mitte der 80er Jahre hat sie diese Kiste gemeinsam mit Hubert Sielecki, ihrem damaligen Assistenten, durchgeschaut. Er hat die Filme einzeln, schon mit Titeln aufgelistet. Danach hat sie gesagt, »So, das bleibt jetzt verschlossen«, und diese Kiste wurde seitdem nicht mehr angerührt. Ich habe sie natürlich öfter gefragt, was da drin ist. Irgendwann hat sie dann gesagt, »Meine Filme.« – »Super! Nehmen wir sie raus, veröffentlichen wir sie.« – »Nein! Sicher nicht. Das machst du nach meinem Tod.« Worauf ich sehr schockiert war und gesagt habe, »Maria, das kann ich nicht alleine.« Darauf hat sie gemeint, ich soll das mit Mara gemeinsam machen. Ich habe ihr dann drei Sachen versprochen: auf ihre Bilder aufzupassen, mich um die Filme zu kümmern und auf die Schriften aufzupassen. Wir haben die Kiste nach ihrem Ableben aufgemacht, und es ist ein Schatz zutage getreten.



Transportkiste mit Maria Lassnigs Filmen, Filmdose »Alis« (Alice), Befundung der Filmkopie

MLoe: Mara, warst du überrascht, als du von dieser Aufgabe gehört hast?

MM: Ja, klar. Ich habe gleich zugesagt, ohne Genaueres zu wissen. Erst nach ihrem Tod hat mir Hans Werner die besagte Kiste gezeigt, in Maria Lassnigs Atelier. Bei ASIFA Austria, dem Trickfilmstudio, das wir im Kontext der Trickfilmklasse gegründet hatten, haben wir das Material in die verschiedenen Formate eingeteilt, 8mm-, Super8- und 16mm-Filme, Cordbänder und weiteres Tonmaterial, und dort auch die Super8- und 8mm-Formate gesichtet.

HWP: Die 16mm-Filme haben wir an Selma Doborac bei sixpackfilm übergeben, wo wir dieses Material dann auch, gemeinsam mit der US-amerikanischen Kuratorin Jocelyn Miller¹, zum ersten Mal gesehen haben. Selma hat für diese 16mm-Kopien Zustandsprotokolle angefertigt, zum Bei-

spiel: »Die meisten Klebestellen waren quer geklebt, die meisten der Klebestellen waren mit Malerkreppband geklebt, diese alle entfernt und neu beklebt.« *Stone Lifting* war da dabei, *Bärbl*, *Alice* – das war unser Ausgangsmaterial. Bei diesem kleinen, aber wesentlichen Teil hat Selma eine tragende Rolle gespielt.

MLoe: Wann kam die Überlegung, dieses Projekt gemeinsam mit dem Filmmuseum zu machen? Es gab ja nicht unbedingt eine große Vorgeschichte zwischen Maria Lassnig und dem Filmmuseum.

HWP: Der damalige Direktor, Alexander Horwath, war dafür entscheidend: Ich habe ihn angerufen, ihm von diesen neu aufgetauchten Filmen erzählt, und er war gleich sehr begeistert. Wir haben ihm

1 – Vgl. Jocelyn Miller, »Optical Printer«, in diesem Band, S. 58f.



Films in contact section and —
 Points finished Films stored here: not finished originals

1. Palmistry ✓	1.) Alis 16 mm
2. Palmistry Fernsehfilm	2.) Mary Sporto 16m
3. Palmistry 2. Version	3.) Mountain woman 16
4. Baroque Statue (no print)	4.) Emilio alone 16m
5. Couples (no print) ✓	5.) Ice saty in New York 1mm
6. Shapes silent ✓ ✓	6.) Paintings by Maria Lassnig
7. Chairs + Encounters	7.) Fairy tale (with Dantha original)
8. Couples	8.) Dog film
9. Selfportrait	9.) Super 8 Films about Hilde and Birbel
10. Couples new print / Arbeducation ✓	

For Originals from Shapes,
 Palmistry ✓
 Chairs stored here
 Iris
 Arbeducation ✓
 Selfportrait
 couples
 Fairy tale

↑ Dog Film

↖ Filmliste von Maria Lassnig,
 Ende 1970er Jahre
 (Ausschnitt)

auch bald die ersten Sachen gezeigt. Ohne ihn wäre dieses Projekt nicht zustande gekommen.

Wir haben irrsinnig viele Filmrollen gehabt, einige Titel waren halbwegs fertig. Wir hatten aber auch ganz, ganz viele kurze Filmstücke. Mara musste in der ASIFA jeden Film, jede Klebestelle noch einmal neu kleben. Hier sieht man, was vorne draufstand: *Palmistry*, *Black Dancer* – oder hier: *Alis*.

MM: Auf einer einzelnen Rolle befanden sich oft Streifen aus verschiedenen Filmen, kreuz und quer zusammengeschnitten, die Schichtseite oft verkehrt, 16mm eben mit Malerkrepp geklebt.

MLoe: Hast du dir vorher ein System zurechtgelegt, Mara, oder sind Dokumentation und Systematik erst im Arbeiten entstanden?

MM: Ohne Strategie geht das nicht. Der erste Schritt war, die Filmsequenzen, die aus den kanonischen Filmen stammen – teilweise waren es auch Kopien von Kopien, also Reste –, herauszulösen, damit das bleibt, was von Interesse war.

MLoe: Die hast du auch beim Sichten identifiziert?

MM: Ja. Und dabei habe ich festgestellt, dass einiges vom neuen Material schon von Maria Lassnig vorgeschnitten war, im Sinne von »gehört zum gleichen Film«. Und dass es andererseits Schnittpausen gab.

HWP: Nachdem Mara es so bearbeitet hatte, dass man es zumindest am Schneidetisch einlegen kann, sind diese Materialien zu Claudio Santanini und Ivana Miloš in eure Filmsammlung gekommen. Sie haben alles digitalisiert und an uns zurückgeschickt. Nach der Sichtung waren wir monatelang damit beschäftigt, nach Möglichkeit die Personen, die in den Filmen auftauchen, zu identifizieren: Freund*innen, Bekannte, Künstler*innen, Kurator*innen, Galerist*innen usw. Das hat unsere spätere Arbeit, auch den Schnitt beeinflusst. Zum Beispiel haben wir hier die Filmrolle 7.3, schwarz-weiß – daraus ist *Dog Film* geworden: Darauf sind die Hunde, der Boxerhund, und eine Person, die wir nach einigen Missverständnissen als alte Freundin, die sie über Jahrzehnte hinweg auch immer wieder gemalt hat, identifizieren konnten. Zum *Dog Film* gibt es übrigens genaueste Aufzeichnungen von Maria

Lassnig: erste Szene, zweite Szene, usf. – bis zum Ende.

MLoe: Konntet ihr das Material anhand der Lassnig-Sielecki-Liste aus den 80ern zuordnen – oder gab es auch Fälle, die völlig unklar waren?

HWP: Es gibt noch eine andere Liste von ihr aus den 70er Jahren, »prints finished«, ein Inventar ihrer Filme. »Films stored here« – nämlich in ihrem Atelier in New York: *Palmistry*, drei Versionen, *Baroque Statues*, drei Mal *Couples*, *Shapes*, *Chairs* und *Encounter*, *Selfportrait*, *Art Education*. Dann »not finished originals«: *Alice*, *Mary Sposeto*, *Mountain Woman*, *Emilio Dance* – daraus ist *Autumn Thoughts* geworden, wie es auf der Filmrolle steht. Aus *Ice Skating in New York* wurde *Moonlanding/Janus Head*, und aus *Paintings by Maria Lassnig* wurde *Stone Lifting*, weil das auf der Rolle stand.

MLoe: Ist auch ein viel besserer Titel.

HWP: Ja eben! *Fairytales (Lisbet Damtschach Original)*, *Dog Film* und dann Super8-Filme über Hilde und Bärbl. Das ist schon so gewesen. Auch die Tonaufnahmen hat sie schon beschriftet. Eigentlich war unsere Aufgabe in solchen Fällen nur mehr das Zusammenfügen und natürlich auch eine Interpretation.

MM: Das Gute bei *Bärbl* war, dass es schon eine Stimmaufnahme von Maria Lassnig gab, die die Reihenfolge der Sequenzen im Film einigermaßen vorbestimmen sollte. Auch hatte sie in einem ihrer Filmhefte mehrere unterschiedliche Schnittversionen des Films notiert. Trotzdem musste ich auch bei *Bärbl* mit aller Vorsicht und nach Gefühl vorgehen, denn Schnittpläne kann man sich vorab viele machen, erst im Prozess des Schneidens erweisen sich diese als richtig oder falsch. Und dann hat sich herausgestellt, dass Lassnigs dritter Schnittpausen mit meinem Schnitt übereinstimmte. Das war eine rückwirkende Bestätigung, dass ich richtig gearbeitet habe.

HWP: Es war ganz unterschiedliches Material. *Stone Lifting* beispielsweise ist von der Chronologie her exakt so geblieben, wie Maria Lassnig es geschnitten hatte. Nur hat sie manchmal alle drei Takes, die sie hintereinander gedreht hat, drinnen gelassen – zwei davon haben wir dann entfernt und den besten verwendet. Das war ein

Film, der von vorn bis hinten von ihr durchkonzipiert war.

MLoe: Ihr macht verschiedene Abstufungen: »rough cut von Lassnig« – darunter fällt etwa *Stone Lifting* –, weiters »final cut von Lassnig« und eine Fertigstellung nach Anleitung oder in ihrem Sinne. Und bei den »rough cuts« war die Struktur eigentlich klar und plausibel, aber im Material gab es Wiederholungen, die ihr dann eher gestrafft habt, oder?

MM: Von Film zu Film unterschiedlich. *Autumn Thoughts* zum Beispiel ...

HWP: ... das war zum Beispiel ein Film, bei dem wir versucht haben, es so zu machen, wie sie es sich wahrscheinlich gedacht hat ...

MM: ... versucht haben zu verstehen, gehört das zusammen, gehört das nicht zusammen? Auf den Schachteln standen verschiedene Titel: *Emilio Dance, Emiliano, Herbstgedanken, Autumn Thoughts* ... Wir haben uns dann eher von Motiven und thematischen Verbindungen leiten lassen als von den Aufschriften. Bei Filmen, die klare Protagonistinnen haben wie *Hilde, Bärbl* oder *Alice*, ist natürlich klar, welches Material dazugehört.

MLoe: *Autumn Thoughts* ist auch ein gutes Beispiel, weil er in eurer Fertigstellung in seiner ganzen Rätselhaftigkeit dann wieder sehr plausibel ist. Er hat mich außerdem an Maya Deren erinnert. Ihr habt das in der Struktur schön gerahmt: mit Lassnig im Wald in diesem Sackgewand, dann die Spiegelung vom Wasser, der Tänzer, erneut die Spiegelung und dann sie im Kloster.

MM: Ausschlaggebend war, dass wir da sehr wohl schon von ihr angedachte Spielereien erkannt haben: vom Sprung des Tänzers zum Fall der Lassnig und der Steine ins Wasser ... Fall – Fall – Fall. Uns wurde klar, das zielt auf etwas hinaus. Und es erinnert natürlich – von wegen Tanz und Maya Deren – auch an *Baroque Statues*.

HWP: Maria Lassnig hat in den 70er Jahren ein Manifest verfasst, »Einführung in den Experimentalfilm«, und ihre Vorbilder aufgelistet: Jean Cocteau, Hans Richter, Luis Buñuel, Salvador Dalí und andere – und Maya Deren wird explizit hervorgehoben (siehe Faksimile S. 39). Sie hat sie natürlich nicht persönlich kennengelernt, Deren

ist ja 1961 gestorben. Aber man kann ihren Einfluss durchaus an den vielen Tanzfilmen bei Lassnig festmachen: *Black Dancer, Baroque Statues, Autumn Thoughts*.

MM: Auch in *Broadway*, die Tanzsequenz auf der Straße ...

HWP: Sie hatte zuerst an der School of Visual Arts in New York einen Filmkurs für Animation belegt. Dann ging sie in den Millennium Film Workshop zu Bob Parent. Parent war ein sehr wichtiger Fotograf, er hat damals in New York alle Jazzmusiker*innen fotografiert. Er hat im Millennium Film unterrichtet. Maria Lassnig war nach Angaben ihrer Freundinnen – Rosalind Schneider, Silvianna Goldsmith – jeden Abend dort und hat sich alles angeschaut, was da gelaufen ist. Die anderen konnten zum Teil wegen ihrer Familien nicht immer hingehen, aber Maria Lassnig war jeden Tag dort. Sie hat dort auch eigene Filme gezeigt, im Rahmen der allwöchentlichen »free screenings«, zum Beispiel *Godfather*, und dann hat sie dazu eine mitgebrachte Platte aufgelegt, das war ein sehr befreiter Zugang. Sie wollte damals wirklich Filmemacherin werden.

MLoe: Die Filme, die ihr im Nachlass gehoben habt, sind auch von den Gattungen her ganz verschieden. Grob kategorisiert gibt es die Trickfilme, vor allem *Seasons* ist interessant als Ergänzung oder »Vorstufe« zu dem bekannteren *Encounter* oder auch *Shapes*. Dann die, die ich »experimentelle Handlungsfilme« nennen würde, die mit optischen Tricks und Ähnlichem arbeiten, aber auch Realdarsteller*innen haben. Dann die dokumentarischen Porträts und Essays und schließlich die, die ich fast als »Home Movies« bezeichnen würde – unmittelbare Alltagsaufzeichnungen, aber auch im avantgardistischen Sinne gedacht. Auch dahingehend sind diese Filme wahnsinnig interessant als Studienmaterial, als Erweiterung unserer Vorstellung von dem, was sie am Film interessierte. Da erschließt sich eine ganz unbekannte Lassnig – was hat euch bei der Durchsicht der ersten Rollen filmisch am meisten überrascht?

MM: Eindeutig *Nitsch* und *Moonlanding/Janus Head*. Das sind Filme, die auf Doppel- und Dreifachbelichtungen basieren, in Schwarzweiß.



↪ *Stone Lifting. A Self Portrait in Progress*

↑ *Autumn Thoughts*



← Nitsch
Moonlanding/Janus Head →

Thematisch und stilistisch anders als die Animationen, die man von ihr kannte.

HWP: Ich habe mit ihr viele Jahre verbracht, und wir haben teilweise auch diese Filme besprochen. Aber dadurch, dass ich das Material nie gesehen habe, blieb das alles immer sehr bizarr und abstrakt. Sie hatte mir ja Fotoapparat und Aufnahmegerät verboten, und ich habe sie gefragt, wie ich dann dokumentieren soll. Sie sagte, »Ich erzähle dir jetzt alles, und du erzählst es dann weiter. Du setzt dich am Abend hin und schreibst alles auf.« Zusammenhänge habe ich oft erst im Nachhinein erkannt. Zum Beispiel haben wir über einen Emiliano gesprochen – von dem ich bis heute nicht weiß, wer das ist, manchmal steht in ihren Notizen aber auch auf den Filmrollen »Emilio«. Dass sie eben in Kärnten einen Tänzer kennengelernt hat, mit dem sie Filmaufnahmen gemacht hat. Sie war irgendwie verliebt – man merkt es ein bisschen im Film –, und erst im Zuge dieser Arbeit mit den nachgelassenen Materialien ist mir klar geworden, dass sie ihn gemeint hat. Und so war es bei vielen Sachen. Ich weiß noch, sie hat über die »klassen Festivals« erzählt – und dann hat sich herausgestellt, dass die in *Broadway* zu sehen sind und dass das frühe *gay parades* waren.

MLoe: *Moonlanding* hat auch mich völlig überrascht, weil er sehr dicht ist. Den »Werkstatus«² kann man eigentlich gar nicht bezweifeln, ich war erstaunt, dass es ein »rough cut« war. Könnt ihr erzählen, wie ihr euch da angenähert habt?

MM: Bei *Moonlanding* gab es die erwähnten Schwarzweiß-Doppelbelichtungen, man konnte Fernsehaufzeichnungen identifizieren, Lassnig selbst in Performance, und das Ganze beginnt und endet mit ihrem Freund John Buchanan.

HWP: Das ist der Mann aus *Couples*, um jetzt ein Geheimnis auszuplaudern.

MM: Sie hat ihn auch gezeichnet und gemalt.

MLoe: Ah, der Mann in der Telefonzelle!

MM: Ich nehme an, dass dieser Film auf einem Dialog zwischen den beiden oder auf ihrer Beziehung basiert. Ich hatte jedenfalls das Gefühl, sie

sitzen am Küchentisch und schauen sich tatsächlich die Mondlandung im Fernsehen an. Aufgrund dessen kann man die Dreharbeit auf 1969 bzw. eher auf den Zeitpunkt der Mondmission im Jahr 1971 datieren. Lassnig sagte einmal: »Wie ich in New York angekommen bin, da habe ich das Gefühl gehabt, ich bin am Mond, weil alles anders war.«³

Die Sequenzen mit John sind eindeutig die Rahmenhandlung hier, sie umrahmen den Filmkorpus, der so wie Gesprächsstoff zwischen John und der Filmemacherin wirkt.

Ich glaube, dass sie in einigen Filmen ihre Freund*innen porträtiert hat – natürlich vermischt mit bildhaften Assoziationen, evoziert durch die Atmosphäre, die eine Person ausstrahlt. Sie hat Filmprotagonist*innen mehrfach auch auf Leinwand porträtiert.

MLoe: Das ist ganz schlüssig.

MM: In *Moonlanding* setzt sie die Aufregung um die Mondlandung der Fernseh-Irrealität gegenüber. Das große Drama spielt sie nach – sie agiert wie eine Opernsängerin oder eine Diva aus einem Hollywoodfilm. Größere Passagen des Films sind unverändert geblieben. Auf den Rollen stand »Ice Skating«, Bilder von Eisläufer*innen waren mit Fernsehaufnahmen von einem Mondkrater zusammengeschnitten. Irgendwann zieht ein Schwarm Fische durchs Bild.

MLoe: Auf der Kinoleinwand ist das ganz super, weil diese Fische plötzlich so groß sind.

MM: Mondbilder, Fische, Eisläufer*innen – da habe ich angenommen, dass es sich um die Schwerelosigkeit, um ein Schweben handelt.

HWP: Ich sehe in diesem Film auch ganz stark eine Medienkritik. Er nimmt etwas vorweg, was dann in den 80er Jahren kommt. Den Einfluss des Fernsehens etwa. Das zweite Gerät, das Maria Lassnig sich in New York gekauft hat, war ja ein Fernseher. Sie hat, jedenfalls seit den 80er Jahren, immer um fünf Uhr Nachmittag den Fernseher eingeschaltet und der ist dann gelaufen, bis sie ins Bett gegangen ist. Ob sie konzentriert geschaut hat oder nicht – sie war an diesen Bildwelten interessiert. Es gibt ja auch diese Zeichnung, wo sie sitzt und den Fernseher zwischen den Beinen hat. Sie hat verstanden, dass diese Bilder

2 – Vgl. Editorische Notiz, S. 152.

3 – »Zur Person. Die Künstlerin Maria Lassnig«, in: »Diagonal – Radio für Zeitgenossen«, Ö1, 15.5.1999. zitiert nach Lettner, *Maria Lassnig*, S. 196.



Fernseh-sex, 1970

direkt in sie eindringen, das war etwas Körperliches. Ich sehe *Nitsch* im Übrigen auch als einen kritischen, politischen Film ...

MLoe: Mit seiner Vietnamkriegs-Referenz, ja.

HWP: Wir haben bei *Moonlanding* ebenfalls sehr viele Kriegsszenen, Ausschnitte aus *Spartacus*. Da geht es schon um diese aggressive Männlichkeit ... und um Sex. Und dann tritt plötzlich diese 20er-Jahre-Diva auf, geschminkt, und wird völlig hysterisch vor diesen ganzen Bildern, die auf sie einströmen.

MLoe: In welchem Zustand habt ihr *Nitsch* vorgefunden?

MM: Als »rough cut«, teilweise zusammengehängt mit Sequenzen aus *Moonlanding* auf mehreren Rollen. Auf den Rollen stand entweder »Nitsch« oder »Januskopf«, »Moonlanding« oder »Ice-Skating« geschrieben.

MLoe: Ich würde die beiden trotz aller Unterschiede sofort als Werkblock innerhalb dieser Periode sehen.

MM: Ja, *Moonlanding/Janus Head* und *Nitsch* sind wahrscheinlich um dieselbe Zeit gedreht worden.

HWP: Nitsch hatte Anfang der 70er Jahre mehrfach Performances in New York, das Orgien-Mysterien-Theater aus ihrem Film fand 1972 im Mercer Arts Center statt.

MLoe: Ein Teil der Wirkung der Filme hängt mit dem Ton zusammen. In den Credits beschreibt ihr immer ausführlich, welche Musikstücke ihr verwendet habt. Wie habt ihr ausgewählt?

HWP: Sie hatte eine überschaubare Sammlung von Schallplatten, die hat sie in ihrer Wohnung aufbewahrt. Auf einer dieser Platten ist beispielsweise ein kleiner Zettel gepickt: »Für diesen Film zu verwenden«, nämlich für *Encounter*. Sie hatte das also erstens schon so vorbereitet. Zweitens waren in der Kiste von Maria Lassnig auch sehr viele Tonaufnahmen. Sie war immer sparsam, hatte aber ein Tonbandgerät, mit dem sie von Freund*innen ausgeborgte Schallplatten aufgenommen hat. Sie hatte auch schon Tonspuren zu Filmen auf Magnetband aufgenommen, zum Beispiel für *Alice*. Das war schon fertig, aber noch nicht am Film angeklebt.

Die dritte Version war die, dass sie es niedergeschrieben hat, eine Liste erstellt, welche Filmmusik verwendet werden soll. Außerdem kam es in unseren Gesprächen vor, das geht bis ins Biografische hinein. Sie hat etwa gesagt, »Du, da habe ich so einen klassischen Komponisten gekannt in den 40er Jahren, der ist dann von den Amerikanern erschossen worden.« Ich bin erst langsam draufgekommen, dass es da um Anton Webern geht. Arnold Schönberg war ihr ebenfalls ganz wichtig, vor allem dieses eine Stück, das wir auch auf einer Cordbandrolle vorgefunden haben ...

MLoe: *Begleitungsmusik zu einer Lichtspielszene?*

HWP: Genau. Sie hatte da das ganze Stück aufgenommen, wir haben einen Teil daraus verwendet. Das war unsere Interpretation. Dann hatte sie natürlich selbst Dinge aufgenommen, sehr, sehr viel – einfach selber Gesprochenes oder Gesungenes. Zum Beispiel ein sehr tolles Lied, wie die Hunde bellen, auf Englisch, »the dog barks«. Vielleicht für den *Dog Film*. Wir haben auch diese Tonbänder vollständig digitalisiert. Vivaldi, Haydn, Mozart, Schubert hat sie enorm geschätzt. Morton Subotnick, Bruckner – sie war ein großer Fan von Bruckner, das hört man bei *Baroque Statues*.

MM: Immer wieder Ragtime. Live-Aufnahmen.

HWP: Bei *Hilde* hat sie mir gesagt, dass sie dafür Weberns *Langsamen Satz* für Streichquartett, eines ihrer Lieblingsstücke, haben will. In anderen Fällen war das unsere Interpretation.

MLoe: Hat sie selbst mit Tonband als künstlerischem Medium gearbeitet?



↖ *Mountain Woman*

↑ *Hilde*

← *The Princess and the Shepherd. A Fairytale*

MM: Bei *Moonlanding* sah es so aus, ja. Da läuft im Hintergrund ein Ton aus einem anderen Film von ihr, aber schneller oder verkehrt. Auch *Black Dancer* hat einen experimentellen Sound, schwer zu identifizieren. Wenn man aber genauer reinhört, kann man Passagen aus *Palmistry* identifizieren, ebenfalls schnell oder verkehrt gespielt, überlagert mit anderen Sounds.

MLoe: Tape-Experimente ...

HWP: ... und das waren keineswegs »dilettantische« Experimente, sondern wohldurchdacht und professionell in einem Studio aufgenommener Sound.

MLoe: Was mich zur Frage nach der Verführungskraft der heutigen technischen Möglichkeiten bringt. Lassnig hat analog gearbeitet, offenbar auch mit vorhandenen Materialien. Sie hat diese Arbeiten zu Lebzeiten nicht fertiggestellt. Ihr habt die Filme, nachdem ihr sie befundet und hergerichtet hattet, in dem klaren Wissen digitalisiert, dass auch jede Fertigstellung letztlich digital sein wird.

HWP: Wir haben es auch deswegen digital gemacht, weil Claudio gesagt hat, das Filmmaterial sei teilweise schon so geschrumpft – wir werden es noch einmal in die Maschine einlegen und digitalisieren können, aber viel mehr werden wir mit dem Originalmaterial nicht mehr anstellen können. Andere restaurieren so, dass sie Versehrungen des Materials mitkonservieren. Das haben wir ja nicht gemacht, sonst hätten wir die Klebestellen mit dem Malerkrepp auch so belassen müssen. Das ist schon in ihrem Sinne gewesen, sie hat uns ja gesagt: Wir sollen es fertigstellen.

MLoe: Habt ihr eine Antwort darauf, warum sie das posthum gemacht haben wollte? Warum hört sie auf, nachdem sie mit Sielecki dieses Inventar gemacht hat, sich mit diesen Filmen zu beschäftigen?

MM: Ich glaube, es ging ihr um die bemessene Zeit. Sie hat die Zeit fürs Malen gebraucht. Malerei braucht viel Zeit.

HWP: Für die, die sie kannten, war eindeutig abzusehen, dass sie sich nicht mehr damit auseinandersetzt. Sie hat immer nach vorne geschaut, immer in die Zukunft gedacht, nie zurückgeblickt. Nach ihrer Rückkehr nach Wien wollte sie von

New York nichts mehr wissen. Sie hat alle Kontakte dorthin abgebrochen. Silvianna hat ihr geschrieben, sie hat nie geantwortet. Iris Vaughan hat gedacht, sie wär schon lang gestorben! Sie hat einen Strich gezogen – tschak. Sie hat die »kanonischen« Filme nur wieder zugänglich gemacht, weil es den Wunsch von außen gab, nachdem sie das Trickfilmstudio eingerichtet hatte. Sie hat sich damit nicht auseinandergesetzt, auch nicht mit dem technischen Zustand der Kopien. Sie hat immer gesagt, sie will sich nicht auf ihre Filme reduzieren lassen.

MM: Vielleicht war sie sich auch unsicher ...

HWP: Sie hat immer gesagt, schaut nicht zurück auf meine alten Bilder. Schaut euch an, was ich *jetzt* male, und zeigt das auch. Sie war oft unzufrieden.

MLoe: Stilistisch ist es schon bei der Malerei unglaublich, wie sich jemand, ohne dass es jemals banal wird, so oft neu erfinden kann. Im Kleinen sieht man das in der Filmarbeit auch. Es gibt Dinge, die immer wiederkehren. Aber es ist erstaunlich, wie sie andererseits alle möglichen Techniken des *independent films* oder experimentellen Films für sich durchprobiert, komprimiert auf ein paar Jahre.

MM: Umgekehrt habe ich während der Arbeit – in Bezug auf Themen oder Ideen – oft denken müssen: typisch Lassnig! Sie hatte einen sehr spezifischen, ihr eigenen Humor. Meistens hatte das etwas mit einem dialogischen Missverständnis zu tun: Person A stellt eine Frage, Person B antwortet paradox oder reagiert inadäquat darauf. So etwas kommt oft in ihren »alten« Filmen vor.

MLoe: Stimmt, das ist das Grundthema von *Couples*.

HWP: Ein zentrales Motiv ist natürlich das Mann-Frau-Thema, Beziehungen allgemein, aber auch innerhalb der Familie. Das ist sehr wichtig, genauso wie das Verhältnis Tier-Mensch ein Thema ist – und natürlich die schon erwähnte Medienkritik mit den Fernsehbildern, die auf uns einströmen.

MM: Und das Thema des einfachen Lebens – etwa bei *A Fairytale*: Die Prinzessin will den Prinzen nicht, sie verliebt sich in den Hirten. Als Künstlerin war sie selbstverständlich eine harte

Nuss. Oft sagte sie, »fürs Kuchenbacken bin ich nicht geschaffen worden« oder »Männer sind Flügelbeschwerer«. Aber gleichzeitig hat sie für das einfache, ehrliche, unverstellte Leben geschwärmt, das Leben wie in *Bärbl*, *Hilde*, *Mountain Woman*. Das Leben ihrer Mutter?

HWP: Aber ich glaube schon, dass sie das ganze Leben als Tragödie empfunden hat. Und sie konnte es nur mit dieser Selbstironie bewältigen oder mit der Malerei, indem sie sich darin entsprechend ausdrückt. Weil sie hypersensibel war, hat sie im Umgang mit anderen Menschen Probleme gehabt. Sie konnte praktisch immer nur einen alleine zu Hause empfangen, sobald es zwei waren, ist sie schon unrund geworden und hatte dann Schwierigkeiten damit, Menschen auszuhalten. Natürlich hat sie dann am Ende gesagt, »Hans Werner, du weißt, ich bin mit der Malerei verheiratet.« Das ist ein lustiges Zitat, alle lachen dann, aber es ist eine ganz tragische Aussage.

MM: Mit der Malerei ist man ja im Dialog, da ist man nicht allein!

MLoe: Es ist faszinierend vielschichtig. Ich finde auch, wenige Künstler*innen schaffen es so elegant, das Tragische und das Pathos neben dem Blöden so gut zusammenzubringen. Wie bei dem feinen Humor ihrer Bilder: Du hast das wuchtige Werk, das dann einen total depperten Namen hat. Und das finde ich schon sehr gut!

Mir ist im Gespräch mit euch auch aufgefallen, dass ihr darüber nachdenkt, welcher Teil von euch euch eigentlich zu Maria Lassnig gebracht hat. Da sind ja immer zwei.

MM: Sie hat gesagt, sie hat die Schönsten ausgesucht. (*Lachen*) Ich habe sie einmal gefragt, nach welchen Kriterien sie Student*innen ausgewählt hat. Da bewerben sich ja Hunderte auf die paar Plätze. Und sie hat gesagt: »Das ist einfach. Ich suche mir die Schönsten aus!« Ich war mir damals nicht sicher, ob ich das sehe, was sie sah.

MLoe: Da brauchen wir jetzt unbedingt ein historisches Klassenfoto!

MM: Hans Werner, du hast sie einmal gefragt, wie sie ihr eigenes Werk als Künstlerin definieren würde. »Drastisch!«, hat sie gesagt.

HWP: Sie hat sich alle paar Jahrzehnte verändert,

und ab 2000 beginnt sie diese drastischen Bilder – sie schreibt auch »Manifeste« darüber: »Die neue Drastik«. Sie sagt, man muss die Sachen übertreiben, sonst verstehen es die Leute nicht. Ich habe sie dann mit Thomas Bernhard verglichen und sie meinte, »Ja, aber vor dem habe ich mich gefürchtet.« (*Lachen*) Er wollte unbedingt, dass sie ihn porträtiert. Aber sie hat sich geziert.

MLoe: Drastisch ist ein super Wort, weil sie nie plakativ ist. Es ist stark wie die Sujets, die Ideen, die Farben. Es sind auch großformatige Bilder, aber es ist nie plakativ.

HWP: Noch etwas zu den 70er Jahren: Maria Lassnig hatte vorher in Paris gelebt, war dort in der Kunstszene aber letztlich isoliert, gerade als Künstlerin. Nancy Spero hat ihr dann vorgeschlagen, nach New York zu kommen – der Frauenbewegung wegen. Und das hat Lassnig dann getan. Silvianna hat erzählt, sie war bei jeder Demonstration dabei. Sie haben sich immer am Vortag getroffen und Transparente gemalt, und sie war völlig im Feminismus drin. Sie schreibt auch in einem Brief an ihre spätere Assistentin und gute Freundin Ruth Labak, dass *Selfportrait* ganz klar aus dem Geiste des Feminismus entstanden sei und eigentlich alle Filme, die sie da gemacht hat. Dass sie sich damals für das Medium Film entschieden hat, ist auch bereits politisch zu sehen: etwas für die »breite Masse« schaffen, in einem Medium, das von vielen gesehen wird, etc.

Und dann kommt sie 1980 zurück und will vom Feminismus nichts mehr wissen. Das hat sie uns im Studium auch ganz klar gesagt. Sie will sich jetzt mit den Männern messen: »Wenn du dich als Feministin deklarierst, kommst du in die Schublade und da kommst du nicht mehr raus.« Sie hat immer gesagt, sie vergleiche sich jetzt mit Baselitz und Gerhard Richter. Das war damals eine bewusste Entscheidung: raus aus der Schublade. Sie hat gesagt, das heißt nicht »Künstlerin«, »Künstlerin« alleine sei schon eine Diskriminierung, »ich bin ein Künstler«.

MM: »Ich bin Maler!«

HWP: Sie war ja auch ein großes Vorbild. Sie hat uns erzählt, seit sie die Professur hat, kann sie das erste Mal von der Malerei leben. Bis zu ihrem 60. Lebensjahr hat sie noch Jobs nebenher ge-



Klassenfoto Meisterklasse Lassnig, 1984*

macht. Das darf man auch nicht vergessen! Sie hat für ein New Yorker Trickfilmstudio Hintergründe ausgemalt. Sie hat zu ihren Freund*innen gesagt, »Kommt mich im Sommer besuchen, im Winter sieht man den Hauch bei mir im Atelier.« Sie hatte in ihrem Loft einen kleinen Teil abgetrennt, wo sie neben dem Heizlüfter die Trickfilme gezeichnet hat. In Paris hat sie vorher ebenfalls unter einfachen Umständen gelebt. Da war sie zwischen 40 und 50. Das hat sie uns auch erzählt. Wilfried Skreiner hat mir, als ich 24 war, eine Ausstellung beim steirischen herbst angeboten, und sie hat gesagt, »Warten Sie doch, bis Sie 40 sind, dann ist es noch früh genug.« Dann habe ich gesagt, »Frau Lassnig, ich mache es doch jetzt.« (*Lachen*) Sie hat gesagt, Kunst und Geld gehen nicht zusammen.

MM: Laut Lassnig sollte man zu Lebzeiten ja nicht berühmt werden, sonst könne man sich überhaupt nicht mehr konzentrieren auf seine Kunst. »Ich werde zerfleischt, die Leute nehmen

unfertige Bilder unter meiner Hand weg, so komme ich nie dazu, ein Bild fertig zu malen ...«
HWP: Sie war radikal. Das war nicht nur in der Kunst so, sondern in ihrem ganzen Leben.

Das Gespräch, das hier in einer gekürzten und redigierten Fassung zu lesen ist, fand am 11. März 2020 in den Räumlichkeiten des Österreichischen Filmmuseums statt.

* Von links hinten nach rechts unten: Andreas Karner, Ines Lombardi, Mara Mattuschka, Gudrun Kampl, Hans Werner Poschauko, Roland Schütz, Akin Macaulay, Ives Wendt, Alois Wagner; Christian Macketanz, Therese Derflinger, Stefan Stratil, (unbekannt), Sabine Groschup, Christian Junger; Gottfried Tauchner, Gerlinde Thuma, Sabine Zelger, Hildegard Rieder, Guido Hoffmann, Rupert Mair, Brigitte Ennemoser, Ursula Hübner; Hubert Sielecki, Maria Lassnig, Ruth Labak; Angela Scheirl