

INDEX / DVD EDITION

# MARIA LASSNIG

Animation Films



INDEX / DVD 033 - MARIA LASSNIG

# HUMORVOLLE METAMORPHOSEN. Zum filmischen Werk von Maria Lassnig

von Maya McKechney

„Verwerft den Stil. Ändert ihn jede Woche (...) Kommt den Änderungen zuvor, die die Zeit mit euch vor hat!“ – Ein Ratschlag, den Maria Lassnig ehemals den Studentinnen und Studenten ihrer Meisterklasse für Malerei und Zeichentrick an der Wiener Hochschule für Angewandte Kunst mitgab. Immer changieren, in Bewegung bleiben, sich in Material und Technik neu erfinden: Gerade im filmischen Werk der Maria Lassnig kommt diese Wandelbarkeit zum Ausdruck.

Die ständige Lust zur Erneuerung mag aber auch mit ein Grund dafür sein, dass man Maria Lassnig erst relativ spät – im Grunde erst als über Sechzigjährige – „entdeckte“. Wie ihre Filme sind auch Lassnigs Zeichnungen und Gemälde (die das Gros des Werkes ausmachen), aber auch die Plastiken, nicht ohne weiteres mit einem Label zu versehen. Auf den Wiedererkennungseffekt eines Baselitz oder Warhol hat sie es wohl zu keiner Zeit angelegt. Und selbst der Begriff der „body awareness paintings“ (übersetzt als „Körpergefühls-Bilder“), einst von ihr selbst geprägt, und seither in diversen Festreden und Katalogtexten zum großen gemeinsamen Nenner ausgedehnt, greift nur zum Teil.

Aber bleiben wir zunächst beim impliziten Hauptthema der Künstlerin Maria Lassnig: der Person Maria Lassnig selbst: Die wurde 1919 in Krappfeld in Kärnten geboren, besuchte – wie man in ihrem Film *Maria Lassnig Kantate* auch hört und sieht – als Mädel mit tugendhaften Flechtzöpfen eine Klosterschule. Sie studierte von 1941 – 1944 an der Akademie der Bildenden Künste in Wien (bei Wilhelm Dachauer, Ferdinand Andri und Herbert Boeckl), wobei Dachauer sie schon 1943, mit der Begründung, sie verderbe mit ihren „entarteten“ Farben die Kollegen, aus seiner Klasse warf. Anfang der fünfziger Jahre wurde sie Mitglied der progressiven Wiener Künstlervereinigung Art-Club und bewegte sich im Umkreis von Monsignore Otto Mauer und den Künstlern seiner neu gegründeten Galerie St. Stephan (darunter Arnulf Rainer). 1961 zog sie schließlich nach Paris und von dort 1968 weiter nach New York, wo sie Anfang der siebziger Jahre an der School of Visual Arts auch einen Zeichentrickkurs belegte.

Soviel im Schnelldurchlauf. Elf kurze filmische Arbeiten sind seit diesem Einstieg ins Metier entstanden, zwischen 1970 und 1976, mit einer Nachzüglerin, eben der in vieler Hinsicht außergewöhnlichen *Kantate* aus dem Jahr 1992. Neun sind es zumindest, die bis heute erhalten und von der Künstlerin autorisiert sind. Im sehr schön entspannten TV-Porträt *Maria Lassnig. Gemalte Gefühle* von Andrea Schurian (1994), spricht Lassnig über die Sonderstellung des Mediums Film in ihrem Werk, über seine Möglichkeiten und Freiräume: „Ich habe in

----

meinen Filmen Sachen verwirklichen können, die in der Kunst nicht möglich waren. Meine Filme sind überhaupt sehr erzählerisch. (...) Man kann seine Talente für Poetik und Musik einbringen – wenn man welche hat. Man kann Philosophie hineinbringen ... Es sind auch keine Auftragsfilme, deshalb sind sie sehr nah an mir geblieben.“

Dabei sind vor allem ihre ersten filmischen Versuche gar nicht dem Genre Zeichentrick zuzurechnen, mit dem man Lassnig im Allgemeinen assoziiert. *Baroque Statues*, eine der frühesten Arbeiten aus dem Jahr 1970, bewegt sich in „Realfilm“-Bildern im Spannungsfeld zwischen Statik und Bewegung: Lassnig schneidet Detailaufnahmen verschiedener klerikaler Statuen – Madonnen, Heilige und Stifterfiguren in den typisch entrückten Posen – mit Aufnahmen eines lebendigen, jedoch ebenso starr posierenden weiblichen Modells quer. Die 16mm-Kamera tastet belebte wie unbelebte Körper ab, von den Zehen über den Faltenwurf der Gewänder und montiert lackiertes Holz derart geschickt an real-samtene Faltenwurf, dass sich der menschliche / weibliche Körper vom statuesken Objekt kaum unterscheidet. Jahrzehnte vor dem Hype durch die Sängerin Madonna findet hier ein kunsthistorisches „Vogeeing“ statt, ein Nachbilden vorgegebener Posen aus ganz anderen, dem Tanz nicht verwandten Kontexten. Lassnigs Film erzählt von der Befreiung des Körpers (und seiner Abbildung) aus dem Diktat der Kunst-Konvention. Der Tanz des Modells aus Fleisch und Blut wird zusehends freier, bis es zu schnellen Cembaloläufen über eine Wiese wirbelt. Zugleich gerät auch das Material außer Rand und Band und explodiert in einem Rausch psychedelischer Farben. Mit der anfänglichen Körperwerdung von Objekten, und der Objektwerdung von Körpern, bzw. der Undifferenzierbarkeit der beiden, greift Lassnig in *Baroque Statues* eines ihrer Leitmotive aus der Malerei auf, zu dem sie in späteren, filmischen Arbeiten (*Chairs*, *Selfportrait*) ebenso zurückkehren wird, wie zu einem anderen Thema: der humorvollen Abrechnung mit den erstarrten (und männlich dominierten) Standards vergangener Kunstepochen. Subjektiv argumentierbar – ist *Baroque Statues* Lassnigs energetischster, lustvollster und vielleicht ihr „filmischster“ Film. Darum ist es besonders trist, dass in Österreich bis vor kurzem keine Sichtungskopie weder im Originalformat noch auf Videoauspielung zugänglich war. *Iris*, ein Zehnminüter aus dem Jahr 1971, denkt die Kunstkritik von *Baroque Statues* weiter, und ist ihm auch in der Dramaturgie verwandt: In Detail- und Nahaufnahmen werden hier weibliche Körper zu erotischen Landschaften im Spiegel diverser Kunstepochen, mal kubistisch-fragmentiert, mal barock sich wölbend – bis sich auch hier der Körper von seiner Objektivität in der Darstellung aber auch aus der Eindeutigkeit einer geschlechtsspezifischen Zuordnung befreit.

----

Eine beinahe klassische Zeichentrickstudie dagegen Lassnigs *Chairs*: Eingebettet in einen real-gefilmten Mini Pro- und Epilog, wandeln sich in animierten Bunt- und Filzstiftskizzen Sitzmöbel zu bockigen Dingwesen. Ein verstimmtes Klavier stellt den akustischen Bezug zu den Slapstick-Nummern der Stummfilmzeit her: Doch die ausgestellte Attraktion des sich durch die Polsterfalten stülpenden Fleisches, ist – man denke an Cronenberg – eine durchaus moderne.

Vielleicht liegt es am Wesen des Zeichentrickfilms, der in den siebziger Jahren, zumal in den USA, wo Lassnig lebte, noch vornehmlich als Produkt der Populärkultur wahrgenommen wurde (auch wenn Cartoon- und Pop-Art-Künstler wie Robert Crumb oder Roy Lichtenstein in Lassnigs Wohnort New York, daran arbeiteten, diese Grenzen zu verwischen): Gerade in dieser „kleinen Form“ gestand sich Lassnig große Direktheit und viel Humor zu.

Ihr *Selfportrait*, entstanden 1971 in New York, von dem es heißt, es sei das erste Selbstporträt in Zeichentricktechnik überhaupt, verdankt seine Wirkung einem Clash von Bild und Ton. Im Zentrum des Films steht Lassnigs in einem Comic-nahen Stil gezeichnetes Gesicht. Aus dem Off hört man unterdessen die schläfrige, elegische Stimme der Künstlerin, die Englisch halb singt, halb spricht, mit herzerreißendem österreichischen Akzent. Ihr Timbre erinnert ein wenig an die Sängerin Nico: „Es ist schon vorüber und egal, ... aber“.

Während der klassische TV-Cartoon Emotionen durch verschärfte Mimik, ja extreme Gemütsbewegungen sogar mit rauchenden Schädeln oder hervorquellenden Augäpfeln gern in gesamt-somatischer Übersteigerung darstellt, zeigt Lassnig ihr eigenes Gesicht ohne Ausdruck. Statt einem aus dem Inneren motivierten Affektspiegel, sehen wir ein verschiedenen Einflüssen ausgesetztes Experimentierfeld: Lassnigs gezeichneten Kopf in Zellophanfolie gehüllt, in einen Käfig gesteckt, Strich für Strich ins Off gepustet oder in zwei Teile gerissen, wenn das – im Kontrast von einem breiten Lachen überzogene – Gesicht der Mutter aus ihm hervorbricht („When my mother died, I became she. She was so strong.“). Wenn also Lassnig die Emotion hier gerade nicht durch Mimik kenntlich macht, sondern im Ton oder durch mechanische Einflüsse auf Gesicht und Körper ausdrückt, verweigert sie dem Zuseher das für Comics und Cartoons so typische, visuelle „Fest des Erkennens“. Die reduzierte Gesichtsoberfläche wird hier nicht zum leicht lesbaren Display von Grundemotionen. Stattdessen ist es als Teil des „von mir bewohnten Körpergehäuses“ (so Lassnig in einem Interview von 1970) starr und objektiv. Hält aber doch – und hierin ähnelt die gezeichnete Lassnig den klassischen Cartoonhelden – äußeren Gewalten und deren symbolischen Angriffen in ständiger Selbst-Regeneration stand.

----

In dem ein Jahr später entstandenen *Shapes* lässt Lassnig in Schablonenspritztechnik menschliche Torsos – Körper ohne Köpfe – vor der Kamera posieren: Jubilierende Barockmusik stellt im Hintergrund die Forderung nach „Hochkultur“, und zunächst nehmen die Figuren auch brav die Haltungen antiker Heldenstandbilder ein: Diskuswerfer, Speerwerfer, das Ideal des unbekleideten Olympioniken. Doch unter die männlichen Umriss mischen sich weibliche, und lassen sich gleiches Posieren nicht verwehren. Nach einem kurzen Realfilm-Interludium mit animierten Plastiken finden schließlich, in einem ironischen Happy-End, männlicher und weiblicher Körper, der eine am vorgereckten Glied, die andere am präsentierten Apfel zu erkennen, in der nach wie vor kopflosen Verschmelzung zueinander.

Dass sich Lassnig intensiv mit den Sujets der Kunstgeschichte, und insbesondere deren geschlechtsspezifischer Ikonographie, auseinander gesetzt hat, sieht man an Gemälden wie *Atlas* (1985), in dem der Körper einer Frau (statt dem des Titanen aus der griechischen Mythologie) ein Gebirge auf den Schultern trägt oder dem Bild-im-Bild-Gemälde *Patriarchat* (1986), in dem sich ein männlicher Körper breitmäulig und muskelprotzend auf einer Leinwand präsentiert, während sich sein symbolisches Attribut, die weise Eule, im Hintergrund schamhaft abwendet.

Lassnig selbst steht ihrer Kategorisierung als feministische Künstlerin – wie jeder Einordnung – mit augenzwinkernder Skepsis gegenüber. „Meine Kunst ist nicht geschlechterspezifisch. Mit dem Begriff ‚weiblicher Kunst‘ kann ich gar nichts anfangen. In meinen Filmen habe ich mich durchaus feministisch ausgetobt, nie aber in der Malerei.“ In ihren Filmen, so Lassnig im Interview mit Wolfgang Drechsler, habe es ihr Freude gemacht „einfache, lang aufgestaute Wahrheiten herauszuposauen“.

*Couples*, wiederum ein Wechselspiel verschiedener Animationstechniken, ist inhaltlich vielleicht Lassnigs deutlichste (und auch witzigste) Auseinandersetzung mit männlich-weiblichen Kommunikations- und Kopulationsstörungen. Gezeichnete, rosarot-promiskuitive Geschlechtsausstülpungen, die aufeinander zu robben, aber wie falsche Puzzleteile nicht ineinander passen wollen, wechseln mit einer animierten Collage aus Illustriertenbildern. Und obwohl der Abspann, mit seinen flammenden, durchbohrten und bluttriefenden Kritzel-Herzen noch einmal die Trivialität des ganzen Themas beschwört, birgt der Mittelteil doch einen tragischen Kern: In stropfenhafter Wiederkehr tappt da ein Kugelschreiber Männchen zur Telefonzelle, um in den Hörer zu schnarren: „Mary, I have to see you. We’re involved.“ Worauf Lassnigs Stimme einwirft: „But you don’t LOVE me.“ Was den automatenhaften Ablauf nicht weiter stört, bis es – im gleichen pseudo-rationalistischen Vokabular – in der letzten Strophe zur

----

Trennung kommt („I can't be involved with you anymore. There are other people in my life.“). Und auch die Dialoge, die Lassnig ihren, auf fleischige Organwesen reduzierten *Couples* in die Mäuler legt, rechnen mit den effizienzgesteuerten Phrasen der Generation „Free Love“ ab: Sie: „Why can't you be more tender?“ Er: „Sex is not servitude.“ Sie: „Oh, you have no heart.“ Er: „I have my needs and desires. But you are not my universe.“

Lassnigs Sensibilität für Sprache, die hier durchblitzt, zeigt sich übrigens auch in den exzentrischen Wortneuschöpfungen ihrer Bildtitel (*Gartenfleischbombe, Industrieengel, Knödel-selbstportraits, Atommütter*), vor allem aber in der literarischen Qualität ihrer Tagebücher, die im März 2006 bei DuMont in einer Neuauflage erschienen sind.

Lassnigs 1973 entstandener Zehnminüter *Palmistry* (Handlesen) besteht aus mehreren dramaturgischen Einheiten. In einem sehr schön exzentrisch quer durch die Bildschirmdiagonale verlaufenden Splitscreen kombiniert Lassnig Realfilm und Zeichnung (eine singende Rubensfrau thront über einem Obst-Stilleben), während später Kinder und Familienfotos mise en scène mit Zeichnungen ihrer Handfläche oder farbigen Finger- und Handabdrücken unterlegt werden. Im Mittelteil des Films versucht ein männlicher Handleser Lassnigs Persönlichkeit aus ihrem Körper (pars pro toto: der Handfläche) zu deuten. Und liegt dabei mit jeder Aussage daneben: Er: „You like good food.“ Sie: „I'm only eating rice and noodles. [...]“ Er: „Your lifeline is far apart from the headline, you are 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 ...“

Die Blick- und Interpretationshierarchie Mann ‡ Frau erweist sich ebenso als Dead End, wie der Versuch, aus dem „Körpergehäuse“ Rückschlüsse auf Biographie und Persönlichkeit zu ziehen. Mit diesem Umkehrversuch ist *Palmistry*, letztlich auch ein humorvoller Kommentar zu Lassnigs Gesamtwerk: Nicht von außen nach innen geht ihr Blick als Künstlerin, sondern von innen nach außen. Die Körper, die Lassnig auf die Leinwand bringt, sind weniger real antizipierte, als „aus ihrem Fühlen heraus“ dargestellte – darum hat sie auch (bis auf wenige Ausnahmen in den neunziger Jahren) nie mit realen Modellen gearbeitet.

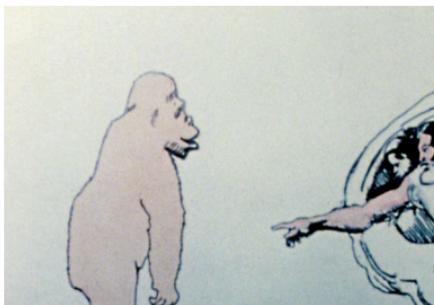
*Art Education* aus dem Jahr 1976 ist ein frecher Kommentar zur Kunstgeschichte, in dem die „Superstars“ unter den Kunstwerken, wie Michaelangelos Erschaffung Adams in szenischen Miniaturen rekodiert werden: Adam zu Gott: „You look like an old hippie! Is that your wife under your armpit? Why is SHE not God?“ Gott: „She is my secretary and the others are my FBI.“ Maria Lassnigs letzter Film, die *Maria Lassnig Kantate* ist ihr vielleicht bekanntester: Und wieder probiert die zum Entstehungszeitpunkt 73jährige etwas Neues. In Kostümen, die einen

----

ironischen Kommentar zu verschiedenen Lebensphasen darstellen (als Punk, Freiheitsstatue, Flüchtlingsfrau, Femme Fatale oder braves Schulmädchen), steht sie in den Landschaften der eigenen Bilder (Blue Box Verfahren) und erzählt singend ihre Lebensgeschichte. Wobei der fast rezitative Gesang keineswegs den klerikalen Beigeschmack des Titels hat. Begleitet von einer Drehleiter (Hubert Sielecki), lässt er eher an die Volks- und Bänkelsänger denken, die mit ihren Mords- und Katastrophengeschichten durch die Lande zogen: Und eine Affinität Lassnigs zur „Moritat“ scheint auch nur logisch – denn wie nahe liegen einander in diesem Genre Literatur, Musik und darstellende Kunst; das große Drama und der keck triumphierende Scherz. (Der Text erschien ursprünglich im Diagonale Katalog 2006)



-- Selfportrait



-- Art Education

# HUMOROUS TRANSFORMATIONS.

## On the Cinematic Work of Maria Lassnig

by Maya McKechneay

“Get rid of your style. Change it every week. ... Anticipate the changes that the times have in store for you!” – A suggestion that Maria Lassnig once gave to the students in her master class for painting and animation at the University of Applied Arts Vienna. Always change, keep moving, rediscover yourself in material and technique. Maria Lassnig’s cinematic works express this changeableness most directly.

The constant desire for renewal might also be a reason for Lassnig’s relatively late “discovery” – which basically didn’t happen until she was over sixty years old. Like her films, it is also difficult to apply a label to Lassnig’s drawings and paintings (which comprise the majority of her oeuvre), as well as her sculptures. At no time did she invest in a recognition effect, such as that of Baselitz or Warhol. Furthermore, even the term that she once coined, “body awareness painting,” which has since been expanded to an overriding common denominator in various commemorative speeches and catalogue texts, is only partially capable of capturing her oeuvre. However, let us remain for the time being with the key implicit themes of artist Maria Lassnig: the person herself, Maria Lassnig: She was born in Krappfeld in Carinthia in 1919, attended a convent school as a virtuous young girl with braids – as we see and hear in her film *Maria Lassnig Kantate*. She studied at Vienna’s Academy of Fine Arts (under Wilhelm Dachauer, Ferdinand Andri, and Herbert Boeckl) from 1941 to 1944, whereby Dachauer had already expelled her from his class by 1943 as he said that she was ruining her colleagues with her “degenerate” colors. In the early 1950s she joined the progressive Viennese artist’s association Art-Club and mixed in the circles of Monsignore Otto Mauer and the artists of the newly founded Galerie St. Stephan (including Arnulf Rainer). In 1961 she moved to Paris, and in 1968 from there on to New York where she attended a course in animation at the School of Visual Arts in the early 1970s.

So much for the rundown: Following her entry into the *métier*, she produced eleven short films between 1970 and 1976, with one latecomer, *Kantate* (1992), an exceptional film on many counts. Nine of the films, at least, have been preserved until today and are authorized by the artist. In the extremely casual television portrait *Maria Lassnig. Gemalte Gefühle* by Andrea Schurian (1994), Lassnig speaks about the special place of the medium film within her work, about its possibilities and freedoms: “I was able to realize things in my films that wouldn’t be possible in art. My films are, as a whole, very narrative. ... with film, you can bring in your talent for poetry and music – if you have them. You can bring in philosophy... . They were not commissioned films. For that reason they stayed very close to me.”

In that, her first attempts at film cannot at all be classified in the animated film, or cartoon

----

genre, which is what Lassnig is generally associated with. *Baroque Statues*, one of the earliest works from 1970, moves in “real film” images in the charged field between static and movement. Lassnig crosscuts detailed shots of various religious statues – Madonnas, saints, and benefactors in the typical pose, lost in reverie – with shots of living women models who are posing nonetheless just as rigidly. The 16mm camera scans the animate and inanimate bodies, from toes to the fall of folds of their garments, and mounts painted wood in such a skilful way on the real-velveteen folds that the human/female model barely differs from the statuesque object. An art-historic “voguing” took place here decades before the hype created by the singer Madonna: a copying of given poses from entirely different contexts unrelated to dance. Lassnig’s film tells of the freeing of the body (and its representation) from the dictates of art convention. The dance of the flesh-and-blood models becomes increasingly freer until they ultimately spin across a field to swift runs on the harpsichord. At the same time, the material also cuts loose and explodes in a rush of psychedelic colors.

In the beginning of *Baroque Statues*, when the objects become bodies and the bodies objects, or rather, when it is impossible to differentiate between the two, Lassnig takes up one of her leitmotifs from painting, which she would return to in later films (*Chairs*, *Selfportrait*), along with a further theme: a humorous reckoning with the rigid (and male dominated) standards of past art epochs.

One could subjectively argue that *Baroque Statues* is Lassnig’s most energetic, sensual film, and perhaps her most “cinematic.” It is therefore particularly pathetic that until recently there was no copy accessible for viewing in Austria in either the original format or on video. *Iris*, a ten-minute film from 1971, is a continuation of *Baroque Statues’* art critique, and is also related to the first film in terms of dramaturgy: here, in the detail shots and close-ups, two women’s bodies become erotic landscapes in the mirror of various art epochs, at times fragmented by Cubism, at times voluptuously Baroque – until here, too, the body frees itself from its materiality in representation and also from the definitude of a gender-specific assignment. Lassnig’s *Chairs* is, in contrast, practically a classical cartoon: embedded between an actually filmed mini prologue and epilogue, chairs transform in animated drawings done in colored pencil and felt tip to petulant creature beings. An out-of-tune piano creates an acoustic reference to the slapstick of the silent film era, but the exhibited attraction of the flesh protruding through the folds of upholstery is quite a modern one – if one thinks of Cronenberg, for example.

Perhaps it is part of the nature of cartoons, which in the 1970s were still primarily viewed as a

----

product of popular culture in the US (even though cartoon- and Pop art artists such as Robert Crumb and Roy Lichtenstein were working to blur these borders in New York, where Lassnig was living): in precisely these "little forms," Lassnig was afforded a great deal of immediacy and humor.

Her *Selfportrait*, created in 1971 in New York, which is said to be the first ever self-portrait in cartoon form, owes its effect to a clash of picture and sound. At the center of the film is Lassnig's face in a comic-like style. In the meantime, from the off one hears the artist's drowsy, elegiac voice half singing, half speaking in English with a heartbreaking Austrian accent. Her timbre is slightly reminiscent of the singer Nico: "It is already past and it doesn't matter,.... but."

Whereas classic television cartoon emotions are presented by exacerbated gestures and extreme emotions, even smoking skulls and bulging eyeballs in an overall physical exaggeration, Lassnig shows her own face without expression. Rather than a mirror of affect motivated from within, we see an experimental field exposed to various influences. Lassnig's drawn head is covered in cellophane foil; stuck in a cage; blown away into the off, line by line; and torn in two parts, when the face of her mother, which in contrast has a broad smile, breaks from it ("When my mother died, I became she. She was so strong.") Lassnig does not make the emotions recognizable through gestures here, but rather, through sound or mechanical influences on the face and body, thereby denying the viewer the typical "recognition celebration" so typical of comics and cartoons. The minimal facial surface does not become an easily read display of basic emotions. Instead, as part of "the 'body vessel' that I inhabit" (in Lassnig's terms from an interview in 1970), it remains rigid and object-like. Nonetheless, it does resist – and here, the drawing of Lassnig resembles a classic cartoon hero – external forces and their symbolic attacks through constant self-regeneration.

In *Shapes*, which was created one year later, Lassnig uses a stencil spray technique to allow human torsos – bodies without heads – to pose before the camera: jubilant baroque music in the background makes the claim of "high culture," and at first the figures obediently assume the fixed posture of ancient heroes: Discus throwers, spear throwers, the ideal of the naked Olympian. However, among the male outlines are also female ones: and they will not be denied the same poses. After a short interlude of real film with animated sculptures, the male and female bodies, the one recognizable by its extended member, and the other by the apple it presents, merge in an ironic happy end in a (still) headless fusion.

The fact that Lassnig dealt intensively with the subject of art history and especially its gender-

----

specific iconography can be seen in paintings such as *Atlas* (1985), in which the body of a woman (rather than that of a Titan from Greek mythology) carries a mountain on her shoulders, or the picture-in-a-picture painting *Patriarchat* (1986), in which a man's body with a broad mouth and chiseled muscles presents itself on a canvas while his symbolic attribute, the white owl, turns away in shame in the background.

Lassnig views her categorization as a feminist artist – just like any other classification – with a tongue-in-cheek skepticism. “My art is not gender-specific. I can’t do anything with the term ‘female art.’ In my films I let off feminist steam, but never in painting.” As Lassnig says in an interview with Wolfgang Drechsler, in her films it simply pleased her “to trumpet out simple, long pent-up truths.”

*Couples*, which is again an interplay of various animation techniques, is perhaps, in terms of content, Lassnig's clearest (and also funniest) confrontation with male-female communication and copulation breakdowns. Pink, promiscuous, sketched genital protuberances that crawl toward one another, but do not fit together, as though wrong puzzle pieces, alternate with an animated collage of illustrated images. Although the trailer again attests to the triviality of the entire topic with its flaming, pierced, and blood-dripping scrawled hearts, there is nonetheless a tragic core in the middle part: In verse-like repetition, a little ballpoint-pen man gropes toward the telephone booth to snarl in the receiver “Mary, I have to see you. We’re involved.” Whereby Lassnig’s voice interjects: “But you don’t LOVE me”: which does not at all disturb the automated process, until – in the same pseudo-rationalist phrasing – it comes to a break-up in the final verse (“I can’t be involved with you anymore. There are other people in my life.”). The dialogue that Lassnig puts in the mouth of the *Couples* (who are reduced to fleshy organ-creatures), also settles the score with the efficiency-driven phrases of the “Free Love” generation: She: “Why can’t you be more tender?” He: “Sex is not servitude.” She: “Oh, you have no heart.” He: “I have my needs and desires. But you are not my universe.”

Lassnig's sensitivity for language, which shines through here, is, by the way, also evident in the eccentric words that she coins in her painting titles [*Gartenfleischbombe*, *Industrieengel*, *Knödelsebstportraits*, *Atommmütter*], but mainly in the literary quality of her diaries, which were published in a new edition in March 2006 by DuMont.

Lassnig's 1973 film *Palmistry*, ten-minutes long, consists of several dramaturgical units. In a very beautifully eccentric split screen running straight across the screen's diagonal, Lassnig combines real film and drawing [a singing Rubens' woman lords over a still life of fruit], whereas later photos of children and families mise en scène with drawings of their palms or

----

underlying colored finger and hand prints. In the middle part of the film, a male palm reader tries to interpret her personality from her body (pars pro toto: the palm). With every statement he makes, he's wrong: He: "You like good food." She: "I'm only eating rice and noodles. ...". He: "Your lifeline is far apart from the headline, you are 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 ..."

The hierarchy of gazes and interpretation man † woman likewise proves to be a dead end, as does the attempt to draw conclusions from the "body's vessel" about one's biography and personality. This attempt at reversal renders *Palmistry* ultimately also a humorous commentary on Lassnig's complete works. Her gaze as an artist does not go from outside inward, but rather from inside outward. The bodies that Lassnig brings to the screen are depicted more "from her feelings" than they are real, anticipated ones. For that reason, she never worked with real models other than in a few exceptional cases in the 1990s.

*Art Education* from 1976 is a cheeky commentary on art history in which the "superstars" among the artworks, such as Michaelangelo's *Creation of Adam* are recoded in scenic miniatures: Adam to God: "You look like an old hippie! Is that your wife under your armpit? Why is SHE not God?" God: "She is my secretary and the others are my FBI."

Maria Lassnig's final film, *Maria Lassnig Kantate*, is perhaps the most well-known. In it, the artist, seventy-three years old at the time, again tries something new. She stands in the landscape of her own paintings (blue box technique) in costumes that represent an ironic commentary on various phases of her life (as punk, statue of liberty, refugee, femme fatale, or obedient school girl), and tells her life story in song. Whereby, the practically recited song in no way reflects the clerical aftertaste of the title. Accompanied by Hubert Sielecki on hurdy-gurdy, it recalls more of the folk singers and ballad mongers who troupe through the countryside with their tales of murder and catastrophe. Lassnig's affinity to street ballads seems purely logical – after all, how close they are in this genre of literature, music, and fine arts: great drama and sassy, triumphant jest. (This text was first published in the Diagonale festival catalogue in 2006)