

maria lassnig



KOVACEK
& ZETTER

maria lassnig
vom über-mut des malens

KOVACEK
& ZETTER

4. bis 31. Oktober 2019



vorwort preface

Es freut uns besonders, Sie diesen Herbst zu einer umfangreichen Ausstellung von Maria Lassnig einladen zu dürfen. Seit nunmehr fünf Jahren haben wir uns mit diesem Projekt beschäftigt, das zu einer Herzensangelegenheit für uns geworden ist und nun in einer repräsentativen Werkchau mit drei Ölbildern und an die dreißig Aquarellen und Zeichnungen realisiert werden konnte. Anlässlich ihres 100. Geburtstages wird Österreichs wichtigste Malerin, die heute mit Louise Bourgeois und Joan Mitchell zu den weltweit bedeutendsten Künstlerinnen zählt, in einer großen Ausstellung in der Albertina in Wien vom 6. September bis 1. Dezember 2019 geehrt.

Wir durften für unser Projekt mit zwei wichtigen österreichischen Privatsammlungen zusammenarbeiten, von denen wir nicht nur bisher teils unveröffentlichte Arbeiten bekommen haben, sondern uns in interessanten Gesprächen tiefe Einblicke in das Werk und die Person Maria Lassnig ermöglichen wurden. Vielen Dank an dieser Stelle auch der Maria Lassnig Stiftung für die Kooperation und wissenschaftliche Unterstützung.

Maria Lassnig war schon zu Lebzeiten eine der wichtigsten Künstlerinnen, die in vielen großen Ausstellungen gewürdigt wurde, es sei hier an ihre Biennale Beteiligung mit Valie Export 1980, ihre Retrospektive 1985 im Museum moderner Kunst, Wien, oder die Ausstellung 1994 im Stedelijk Museum in Amsterdam erinnert, die ganz große internationale Anerkennung kam aber erst nach 2000 mit zahlreichen internationalen Ausstellungen wie zum Beispiel der grandiosen Werkchau im MoMA PS1 in New York oder Präsentationen in Zürich, London, Köln, München, Hamburg, Barcelona, Liverpool, Florenz, Basel, Prag und Amsterdam. Mittlerweile ist sie wie fast keine andere Malerin in den großen Museen der Welt präsent. Das hätte ihr sicherlich sehr gefallen, war ihr doch die internationale Präsenz zu Lebzeiten immer ein besonderes Anliegen.

Mit ihren großformatigen Bildern und den eigenständigen, subtilen Aquarellen und Zeichnungen schuf sie eindringliche Werke, in denen sie ihre Körpergefühle in einer nie dagewesenen Intensität und Eindringlichkeit Form werden lässt. Diese introspektive Methode der „Body Awareness“ zieht sich durch ihr gesamtes Werk, einmal humorvoll, dann wieder aggressiv und schonungslos sich selbst gegenüber.

Der Katalog, der von Sophie Cieslar in langen Recherchen und Einbindung aktueller Quellen gestaltet wurde, bietet Ihnen einen interessanten Einblick in das so faszinierende Werk von Maria Lassnig. Wir freuen uns sehr auf Ihren Besuch und möchten darauf hinweisen, dass der Verkauf wie gewohnt schon ab Versand des Buches beginnt.

We are delighted to invite you to a comprehensive exhibition by Maria Lassnig this fall. For five years now, we have been working on this project, which has become close to our hearts and has now been realised in a representative exhibition of three oil paintings and about thirty watercolours and drawings. On the occasion of her 100th birthday, Austria's most important painter, who today, alongside Louise Bourgeois and Joan Mitchell, ranks among the world's most important female artists, will be honoured in a major exhibition at the Albertina in Vienna from 6 September to 1 December 2019.

We had the opportunity to cooperate with two important Austrian private collections, which not only provided us with previously unpublished works, but also allowed us to gain deep insights into the work and person of Maria Lassnig through interesting discussions. We would like to thank the Maria Lassnig Foundation for its cooperation and scientific support.

Though Maria Lassnig was already one of the most important female artists during her lifetime, who was honoured in many large exhibitions, such as her participation at the Biennale with Valie Export in 1980, her 1985 retrospective at the Museum Moderner Kunst, Vienna, or the 1994 show at the Stedelijk Museum in Amsterdam, great international recognition came only after 2000 with numerous international exhibitions such as the outstanding survey of her work in the MoMA PS1 in New York or shows in Zurich, London, Cologne, Munich, Hamburg, Barcelona, Liverpool, Florence, Basel, Prague, and Amsterdam. Nowadays, she is present like almost no other female painter in the important museums of the world, which she would certainly appreciate very much, since her international presence during her lifetime was always of particular concern to her.

With her large-format paintings and her unique, subtle watercolours and drawings, she created striking works in which her bodily sensations take shape with unprecedented intensity and urgency. This introspective method of „Body Awareness“ runs throughout her entire oeuvre, once humorous, then again aggressive and ruthless towards herself.

The catalogue, which was put together by Sophie Cieslar after long research and integration of current sources, offers you interesting insight into the fascinating work of Maria Lassnig. We are very much looking forward to your visit. We would also like to inform you that the sale, as usual, will begin as soon as the book is sent out.

Claudia Kovacek-Longin Sophie Zetter-Schwaiger

ich trete gleichsam nackt vor die leinwand.

Sophie Cieslar

Die kunsthistorische Aufarbeitung der letzten Jahrzehnte und die zahlreichen nationalen und internationalen Ausstellungen, in denen Maria Lassnig mit ihren Arbeiten vertreten war und ist, belegen, dass die Wichtigkeit und Einzigartigkeit ihres Werkes, ihr Status als eine der ganz großen Künstlerinnen ihrer Zeit mittlerweile weltweit unbestritten sind.

Maria Lassnig wird zeit ihres Lebens zwischen gesellschaftlichen Konventionen, ihrer Kompromisslosigkeit als Künstlerin und Bedürfnissen nach zwischenmenschlicher Beziehung hin- und hergerissen. Letztendlich wird sie sich immer für die Künstlerin entscheiden. Dabei ist sie aber stets von

Künstlerin begegnet uns in ihrem malerischen Werk ebenso wie in ihren Filmen, zum Beispiel in „Maria Lassnig Kantate“ von 1992³, wo sie in vierzehn Strophen einen Lebensrückblick singt. Es ist eine großartige „Mischung aus bissigem Humor, scheinbar naiver Weltfremdheit und feministischem Bewusstsein“⁴, gepaart mit einer unglaublichen Willensstärke, die Maria Lassnig auszeichnet. Letztendlich gibt es keine Alternative zur Kunst, sie wird ihr zum einzigen Lebenszweck und Quell ihres Selbstvertrauens: „Als ich mit Pinsel und Farbe umgehen lernte, wurde ich erst ein richtiger Mensch“⁵, schreibt sie in ihr Tagebuch.

Maria Lassnig hatte es aus vielerlei Gründen schwer jene Anerkennung zu erlangen, die ihr als unbestritten große Künstlerin zukommt. Sie wird 1919 knapp nach dem Ersten Weltkrieg geboren und absolviert ihr Studium mitten im Zweiten Weltkrieg. Ihre künstlerischen Anfangsjahre fallen in eine Zeit, in der Österreich weitgehend isoliert von der restlichen Kunstentwicklung ist. Noch mehr als die ihr nachfolgenden Künstler der Jahrgänge um 1930 muss sie sich abgeschieden von allen avantgardistischen Strömungen, weitgehend ohne einen existierenden Kunstbetrieb ihren eigenen künstlerischen Weg erarbeiten. Erst in den frühen 1950er Jahren sieht sie in Paris die unterschiedlichsten Stilrichtungen, die sie in weiterer Folge „im Schnelldurchlauf“⁶ verarbeitet: Surrealismus, Kubismus, Informel, aber auch abstrakter Expressionismus streifen ihr Werk, hinterlassen oberflächliche Spuren, ohne in die Tiefe zu dringen. Schon in diesen frühen Jahren strebt sie nach künstlerischer Eigenständigkeit.

Zweite Erschwernis ist es in jenen Jahren – und oft auch heute noch – eine Frau in einem männerdominierten Berufszweig zu sein. Die wenigen Galerien bieten Künstlerinnen kaum Gelegenheit, ihr Werk einer größeren Öffentlichkeit zu präsentieren. Mit knapp dreißig Jahren, 1949, hat Lassnig ihre erste Einzelausstellung in Klagenfurt, die erste in Wien 1950 in der Galerie der Buchhandlung Kosmos erst ein Jahr darauf. All das war sicherlich auch der Grund für ihren Entschluss 1960 nach Paris und 1968 nach New York zu gehen, damals der Hotspot für alle Kunstschaaffenden. Abermals sah sie sich mit unerwarteten Schwierigkeiten konfrontiert. In einer Stadt, in der Fluxus, Minimal und Land Art, Happening und Performance die Szene prägen, ist es schwierig mit ihrer „altmodischen“ Leinwandmalerei Fuß zu fassen. Erst in den 1980er Jahren lebt die totgesagte Malerei wieder auf und man beginnt sich nunmehr auch international mit dem Werk Maria Lassnigs – sie ist mittlerweile über sechzig Jahre alt – verstärkt auseinander zu setzen. Noch 1993 wundert sich der Kunsthistoriker Hans Ulrich Obrist anlässlich einer Ausstellung in den Deichtorhallen in Hamburg: „Mir war



Foto: Willi E. Prugger, Archiv Maria Lassnig Stiftung

Atelier Heiligengeistplatz, Klagenfurt 1949

Selbstzweifeln geplagt, fühlt sich nie genug verstanden und gewürdigt. So schreibt sie in ihr Tagebuch: „Ich war nie drinnen, war immer nur vor der Tür, jetzt bin ich, ohne drinnen gewesen zu sein, noch immer vor der Tür“¹. Und obwohl sie in ihren letzten Lebensjahren mit zahlreichen Auszeichnungen wie dem Goldenen Löwen der Biennale von Venedig für das Lebenswerk bedacht wird und ihre Bilder weltweit in großen Einzelausstellungen unter anderem auch in New York, ihrer Wahlheimat der 1970er Jahre, gezeigt werden, gibt sie sich immer noch nicht zufrieden: „Ich werde auch nach dem Tod noch lange nicht so gewürdigt sein, wie ich es sollte. Das klingt hochmütig. Aber es ist so. Dass man meine Kunst nicht in dem Maße würdigt, wie ich es verdiene“².

Neben all der Tragik, die sie mit ihrer Künstlerexistenz verbindet, ist ihr Schaffen aber auch von einer tiefen Selbstironie gekennzeichnet. Diese durchaus humorvolle Seite der

¹ Maria Lassnig, 2000 in: Natalie Lettner, Maria Lassnig. Die Biografie, Wien 2017, S. 6

² Maria Lassnig im Gespräch mit Gerald Matt und Andrea Schurian, 2011, zitiert in: Lettner, S. 305

³ Film, 35 mm, 7 min 45 s, gemeinsam mit Hubert Sielecki

⁴ Lettner, S. 69

⁵ Maria Lassnig, 1978 in: Lettner, S. 4

⁶ Wolfgang Drechsler in: Beatrice von Bormann, Antonia Hoer-

schelmann, Klaus Albrecht Schröder (Hg.), Maria Lassnig. Ways of Being. Ausstellungskatalog, Stedelijk Museum, Amsterdam; Albertina, Wien 2019, S. 10

⁷ Hans Ulrich Obrist zitiert in: Lettner, S. 320

⁸ Wolfgang Drechsler (Hg.), Maria Lassnig. Ausstellungskatalog, Museum moderner Kunst/Museum des 20. Jahrhunderts, Wien; Kunstmuseum Düsseldorf, Düsseldorf; Kunstthalle Nürnberg; Kärntner Landesgalerie, Klagenfurt 1985, S. 111

einfach kristallklar, dass sie eine der größten Malerinnen unserer Zeit war, dass es auf der ganzen Welt ganz wenige Maler, Malerinnen gab auf diesem Niveau... Und dann dachten wir, wie merkwürdig, dass diese Künstlerin nicht weltberühmt ist" ⁷.

Schon früh definiert Maria Lassnig, wo ihr künstlerischer Weg hingehen soll, ein Weg, der der Introspektive, dem "Einbringen einer körperlichen Leiblichkeit" ⁸ gewidmet ist. Bereits um 1947 entstehen erste Körperbewusstseinszeichnungen. Sie macht sich dabei ihre ausgeprägte Hyper-sensibilität zunutze, schließt „beim Malen oft die Augen und stopft sich die Ohren zu, um nicht abgelenkt zu werden“ ⁹. Malerei sieht sie als einen nach innen gerichteten Prozess und darin stört das Auge, man muss die Sinne reduzieren und die Leere in sich suchen, auf der man erst aufbauen kann. In der Folge wird sie von „Introspektiven Erlebnissen“ und „Introspektiven Figurationen“ oder „Statischen Meditationen“ sprechen, bevor ab 1968 in den USA der Begriff „Body Awareness“ auftaucht. Dieses Körperbewusstsein kann in durchaus unterschiedlichem Gewand, mal abstrakt anmutend, mal realistisch gemalt, mal als Monster, mal als Maschinenmensch auftreten, obwohl es immer um dasselbe Grundprinzip geht. In diesem Zusammenhang zitiert sie Paul Cézanne: „Man muss die Natur so sehen, wie sie noch niemand vor uns gesehen hat“ ¹⁰.

Eine wichtige Rolle spielt in ihrer Malerei die Farbigkeit, auch hier geht sie gänzlich neue Wege. Sie start solange auf einen Farbpunkt bis die Lokalfarbe verschwindet und sich in ein völlig subjektives Empfinden auflöst, ein Vorgang, den sie „absolutes Farbsehen“ nennt. Das führt zu einem „Umschmelzen“ oder „Umglühen“ ¹¹ und somit oft zu einem radikal von der Wirklichkeit abweichenden Kolorit. Und sie ordnet ihre Farben bestimmten Gefühlen zu: „Es gibt Schmerzfarben und Qualfarben, Nervenstrangfarben, Druck- und Völlefarben, Streck- und Pressfarben, Höhlungs- und Wölbungsfarben, Quetsch- und Brandfarben, Todes- und Verwesungsfarben, Krebsangstfarben – das sind Wirklichkeitsfarben“ ¹².

Auch zum Hintergrund, zum die Figur umgebenden Raum hat sie ein ganz eigenes Verhältnis. Eigentlich gibt es keinen Bildraum im herkömmlichen Sinne. Es geht ihr ja um den „Leib-Raum“ um „Leibinseln“ ¹³, die offen sind zu einer sie umgebenden Unbestimmtheit, es ist eigentlich im Wesentlichen eine Leere, die die Körper umgibt. Dort wo der Hintergrund ausgearbeitet ist, wirkt er belanglos, unbedeutend, ist bestenfalls monochrom farbig, wie ab den 1990er Jahren bis ins neue Jahrtausend hinein zum Beispiel in grellem Gelb

⁹ Lettner, S. 203

¹⁰ Lettner, S. 59

¹¹ Maria Lassnig, Über Akademie und Nachkriegszeit (1945-1950), in: Hans Ulrich Obrist (Hg.), Maria Lassnig. Die Feder ist die Schwester des Pinsels. Tagebücher 1943 bis 1997, Köln 2000, S. 23

¹² Maria Lassnig, 1982 in: Drechsler, S. 71

¹³ Armin Wildermuth in: Drechsler, S. 105

Foto: Mia Williams, Archiv Maria Lassnig Stiftung



Atelier Bräuhausgasse Wien 1952

gehalten. Die wenigen Landschaftshintergründe dienen dazu, eine weitere Gefühlsebene hinzuzufügen. Die Räumlichkeit selbst entsteht also durch die Figur.

Wichtig bei dieser Herangehensweise, das Empfinden in eine gänzlich neue Bildsprache zu übersetzen, ist sicherlich auch das Studium philosophischer Schriften, das Maria Lassnig nahezu akribisch betreibt. Sie liest René Descartes, Immanuel Kant, Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche, Ernst Mach, aber auch die antiken Philosophen wie Parmenides und Platon und sucht in diesen Schriften Übereinstimmungen zu ihrem Zugang und ist jedes Mal begeistert, wenn sie diese findet und sich einzelne Passagen in ihrem Sinne interpretieren lassen. Es ist für sie eine Art Bestätigung und Zustimmung, die sie vor allem in den frühen Jahren in der Kunstwelt ja oft nicht findet. Denn das Abbilden des tiefsten Inneren eines Menschen, seiner Gefühle und seiner Empfindungen in einer derart radikalen und schonungslosen Art und Weise sind Neuland. „Jedes Gemälde eines Körpers“ – und das ist in den meisten Fällen der Körper der Künstlerin selbst – „ist naturgemäß auch ein Abbild seines Geistes“ ¹⁴. Und dieser Geist kommt oft nackt, bis zur Unkenntlichkeit verzerrt und in der Darstellung unerbitlich gnadenlos daher.

Ihr gesamtes Werk mit dem Oberbegriff der „Body Awareness“ zu umschreiben, würde seiner Bandbreite allerdings Unrecht tun. Es besteht die Gefahr, die Vielfältigkeit dieses mehr als acht Jahrzehnte umfassenden Oeuvres zu unterschätzen. Stillstand oder ein Sichausruhen auf bereits Erreichtem waren ihre Sache nicht. Ihr „Gesamtwerk, wenn es auch mehr oder weniger um ein einziges Thema kreist“, ist „äußerst vielschichtig, oft überraschend und wechselhaft in seinen stilistischen Ausformungen“ ¹⁵. So führt Maria Lassnig „auf ihre stille und sichere Art eine künstlerische Revolution durch“ ¹⁶ und ist „wie kaum andere Kunstschaffende ihrer Generation fähig, sich selbst immer wieder neu zu erfinden und innovativ zu bleiben“ ¹⁷.

¹⁴ Helmut Friedel, Matthias Mühlhng (Hg.), Maria Lassnig. Ausstellungskatalog, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, München 2010, S. 38

¹⁵ Drechsler, S. 11

¹⁶ Armin Wildermuth in: Drechsler, S. 112

¹⁷ Lettner, S. 268

i stand, as it were, nude in front of the canvas.

Sophie Cieslar

The art-historical reappraisal of the last decades and the numerous national and international exhibitions in which Maria Lassnig was and is represented by her works prove that the importance and uniqueness of her work, her status as one of the great artists of her time is now undisputed worldwide.

Throughout her life, Maria Lassnig is torn between social conventions, her refusal to compromise as an artist and her need for interpersonal relationships. In the end, she will always choose the artist. But she is always plagued by self-doubt, never feels understood and appreciated enough. So, she writes in her diary: "I was never inside, was always just outside the door, now I am, without having been inside, still outside the door"¹. Although in the last years of her life she received numerous awards such as the Golden Lion at the Venice Biennale for lifetime achievement and her paintings are shown worldwide in large solo exhibitions, including in New York—her adopted home of the 1970s—she still isn't satisfied: "Even after my death I won't be as appreciated as I should be. But that's the way it is. That my art is not appreciated to the extent that I deserve"².

Besides all the tragedy she associates with her existence as an artist, her work is also characterised by deep self-irony. We encounter the artist's humorous side in her paintings as well as in her films, for example in "Maria Lassnig Kantate" (The Ballad of Maria Lassnig) from 1992³, where she sings a retrospective of her life in fourteen verses. It is a great "mixture of biting humour, seemingly naïve unworldliness and feminist consciousness"⁴, coupled with Maria Lassnig's incredible willpower. Ultimately, there is no alternative to art, it becomes her only purpose in life and source of her self-confidence: "I only became a real person when I learned to use brush and paint"⁵, she writes in her diary.

For many reasons Maria Lassnig found it difficult to gain the recognition she deserved as an undisputed great artist. Born in 1919 shortly after the First World War, she completes her training in the middle of the Second World War. Her early artistic years coincide with a time when Austria is largely isolated from the development of art. Even more than the artists born in the 1930s who succeeded her, she has to work her way through her own artistic career, isolated from all avant-garde trends and largely without an existing art establishment. It is not until the early 1950s that she sees the most diverse styles in Paris, which she then processes

"in rapid succession"⁶: Surrealism, Cubism, Informalism, but also Abstract Expressionism inspire her work, leave superficial traces, without, however, deeply penetrating her artistic creation. Already in these early years, she strives for artistic independence.

The second difficulty in those years – and often still today – is to be a woman in a male-dominated profession. The few existing galleries offer women artists hardly any opportunity to present their work to a wider public. At almost thirty, in 1949 Lassnig has her first solo exhibition in Klagenfurt, which is followed by the first show in Vienna, 1950 in the gallery of the bookstore "Kosmos" even one year later. All this is certainly the reason for her decision to go to Paris

Foto: Kurt-Michael Westerman



Atelier Maxingstraße, Wien 1983

in 1960 and to New York in 1968, then the hotspot for all artists. Once again, she faces unexpected difficulties. In a city where Fluxus, Minimal and Land Art, Happening and Performance dominate the scene, it is difficult to gain a foothold with her "old-fashioned" canvas paintings. It is not until the 1980s that the painting that has been declared dead experiences a revival and the work of Maria Lassnig – who is now more than sixty years old – starts to be increasingly explored internationally. In 1993, the art historian Hans Ulrich Obrist is still surprised at an exhibition in the Deichtorhallen in Hamburg: "It was simply crystal clear to me that she was

¹ Maria Lassnig, 2000 in: Natalie Lettner, Maria Lassnig. The Biography, Vienna 2017, p. 6

² Maria Lassnig in conversation with Gerald Matt and Andrea Schurian, 2011, cited in: Lettner, p. 305

³ Film, 35 mm, 7 min 45 s, co-authored with Hubert Sielecki

⁴ Lettner, p. 69

⁵ Maria Lassnig, 1978 in: Lettner, p. 4

⁶ Wolfgang Drechsler in: Beatrice von Bormann, Antonia

Hoerschelmann, Klaus Albrecht Schröder (eds.), Maria Lassnig. Ways of Being. exhibition catalogue, Stedelijk Museum, Amsterdam; Albertina, Vienna 2019, p. 10

⁷ Hans Ulrich Obrist cited in: Lettner, p. 320

⁸ Wolfgang Drechsler (ed.), Maria Lassnig. exhibition catalogue, Museum moderner Kunst/Museum des 20. Jahrhunderts, Vienna; Kunstmuseum Düsseldorf, Düsseldorf; Kunsthalle Nürnberg, Nuremberg; Kärntner Landesgalerie, Klagenfurt 1985, p. 111

one of the greatest painters of our time, that there were very few painters on this level in the whole world... And then we thought how strange that this artist is not world-famous”⁷.

Early on, Maria Lassnig defines where her artistic path should lead, a path dedicated to introspection, to the “introduction of a physical corporeality”⁸. As early as 1947, she creates her first body awareness drawings. She takes advantage of her pronounced hypersensitivity “often closing the eyes when painting and closing the ears to avoid being distracted”⁹. She sees painting as an inwardly directed process with which the eye interferes, one must reduce the senses and seek the emptiness within oneself which one can build on in the first place. Subsequently, she will speak of “introspective experiences” and “introspective figurations” or “static meditations” before the term “body awareness” appears in the United States from 1968 onward. This concept of body awareness may appear in quite different shapes, at times as an abstract, at times as a realistic creation, sometimes as a monster, sometimes as a human machine, despite sharing the same basic principle. In this context, she quotes Paul Cézanne: “One must see nature as no-one has seen it before”¹⁰.

Colour plays an important role in her painting: here too she breaks completely new ground. She stares at a colour point until the local colour disappears and dissolves into a completely subjective feeling, a process she calls “absolute colour vision”. This leads to a “remelting” or “reglowing”¹¹ and thus often to a colouring radically deviating from reality. And she attributes her colours to different feelings: “There are colours for pain and distress, nerve cord colours, colours for pressure and repletion, stretch and strain, convex and concave colours, crush and burn colours, colours for death and decay, colours for the fear of cancer – these are the colours of reality”¹².

She also has a distinct relationship to the background, to the space surrounding the figure. Actually, there is no image space in the conventional sense. She is interested in the “body-space” surrounding “body islands”¹³, which are open to a surrounding indeterminacy. This space is essentially an emptiness that surrounds the body. If there is an elaborate background in a painting, it appears unimportant, insignificant, at best monochrome in colour, in bright yellow for example in works dating from the 1990s until the 2000s. The

few landscape backgrounds serve to add another emotional level. The spatiality itself is thus created by the figure.

The study of philosophical writings, which Maria Lassnig pursues almost meticulously, is certainly also important in this approach of translating works by feeling into a completely new visual language. She reads René Descartes, Immanuel Kant, Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche, Ernst Mach but also ancient philosophers such as Parmenides and Plato. In these writings, she searches for similarities to her approach and is enthusiastic every time she finds them and is able to construe individual passages in support of her approach. For her, it is a kind of confirmation and approval that she often does not find in the art world, especially in the early years. For depicting the deepest inside of a person, his or her feelings and sensations in such a radical and ruthless way is new territory. “Every painting of a body”—which is in most cases the body of the artist herself—“is by nature also an image of its mind”¹⁴. And this mind often comes naked, distorted beyond recognition and merciless in its portrayal.

To describe her entire oeuvre with the generic term “Body Awareness”, however, would not do justice to her wide-ranging and multifarious work. There is a danger of underestimating the diversity of this oeuvre, which spans more than eight decades. Standing still or resting on her previous achievements was something she rejected. Her “complete oeuvre, even if it more or less revolves around a single theme”, is “extremely multi-layered, often surprising and multi-faceted in its stylistic expressions”¹⁵. This way, Maria Lassnig “carries out an artistic revolution in her quiet and secure way”¹⁶ and is “like hardly any other artist of her generation able to reinvent herself again and again and to remain innovative”¹⁷.

⁹ Lettner, p. 203

¹⁰ Lettner, p. 59

¹¹ Maria Lassnig, On Academia and the Postwar Years (1945-1950), in: Hans Ulrich Obrist (ed.), Maria Lassnig. The Pen Is the Sister of the Brush. Diaries 1943-1997, Göttingen, Zürich, London, 2009, p. 21

¹² Maria Lassnig, 1982 in: Drechsler, p. 71

¹³ Armin Wildermuth in: Drechsler, p. 105

¹⁴ Helmut Friedel, Matthias Mühlring (eds.), Maria Lassnig. exhibition catalogue, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, Munich 2010, p. 38

¹⁵ Drechsler, p. 11

¹⁶ Armin Wildermuth in: Drechsler, p. 112

¹⁷ Lettner, p. 268

selbstporträt in worten

*Wo das Fleisch
an der unteren Kerbe angewachsen ist
fühlt es sich brennend an
an der Erhöhung und rings um den Zirkular
dies alles ist rot
die stärksten Stellen bläulich rot
Die Nasenflügel ringeln sich im Brande
und durch die hohe Öffnung saugt sich der
Luftstrom
rechts und links sind dominierende Stellen
die nach außen verlaufen, über ihnen hört es auf.
Dort beginnt der Lichteinfall und das Geflimmer,
dies ist ziemlich rund, manchmal oval
und reicht bis zum oberen Rande.
Bei Müdigkeit bildet es nur eine lichte
mit Schattenschraffuren versehene Spalte,
oberhalb der Brandstellen geht aber von dort,
wie ein lindes Pflaster
kühl bis an die Einkerbung heran.¹*

Maria Lassnig, 1958

¹ Hans Ulrich Obrist (Hg.), Maria Lassnig. Die Feder ist die Schwester des Pinsels. Tagebücher 1943 bis 1997, Köln 2000, S. 26 f. | Hans Ulrich Obrist (ed.), Maria Lassnig. The Pen Is the Sister of the Brush. Diaries 1943–1997, Göttingen, Zurich, London 2009, p. 24

self-portrait in words

*Where the flesh
has grown fused along the lower edge
it feels like a burn
at the elevation and around the circular part
all this is red
the thickest places bluish red
The nostrils wreath themselves in flame
and the air is sucked through the high opening
right and left are dominant places
that taper outward, it ends above them.
The incident light and the flickering begins there,
this is rather rounded, sometimes oval
and reaches to the upper border.
When weary, it forms only a pale gap
with shadowy hatching.
but from there, above the burnt place,
it extends coolly, like a soothing bandage,
as far as the notch.¹*

Maria Lassnig, 1958

1 Le jeu du destin 1999

Öl auf Leinwand | Oil on Canvas | 205,7 x 146,6 cm
Betitelt Mitte oben | Titled upper middle:
Le jeu du destin
Rückseitig Klebeetikett | Verso adhesive label:
Petzel Gallery, New York

Provenienz: Petzel Gallery, New York |
Provenance: Petzel Gallery, New York
Literatur | Literature: Yuki Minami, Mute #4:
Open Figure, Tokyo, Juli 2010, m. Abb. S. 29;
Maria Lassnig. Bilder 1989–2001. Ausstellungskatalog,
Kunstpries der NORD/LB, Hannover 2001/2002,
m. Abb. S. 87

Le jeu du destin



„Das geschlossene Augengefühl, das Augendeckelgefühl, man spürt, die Wangen reichen von der einen Ecke des Zimmers zur anderen, das Kinn ist nicht da oder reicht bis zum Bauch hinunter, die Nase ist eine brennende Öffnung ... Das Raumgefühl der Gesichtsteile verschiebt die Proportionen, was herauskommt, ist ein Ungeheuer, das Ungeheuer in uns.“¹ (Maria Lassnig)

Schicksalhaft ist der Titel des Bildes, aber fast auch die Herangehensweise Maria Lassnigs an ihre Malereien: „Ich konzipiere nicht willentlich ein Bild, ich weiß vorher nie, was auf's Bild kommen soll, ob eine oder mehrere Figuren, was drum herum. Die Absicht wäre ein Gitterzaun, der verhindern würde, die ganze Tiefe, die Abgründe, die aufgehäuften Erkenntnisse, Wünsche und Verzweigungen hereinzulassen.

Die Absicht wäre etwas Bestimmtes, im Wege Stehendes. Ich habe aber etwas Unbestimmtes als Anfang, das ich erst während der Arbeit bestimmen möchte, etwas Geheimnisvolles, das zu verdeutlichen ich mich bemühe, damit es, wenn es da ist, mich überrascht.“² Die dramatische Farbgebung belegt, dass die Wurzeln ihrer Malerei im Farbexpressionismus liegen, auf den sie in ihrem Werk immer wieder zurückgreifen wird, dessen Grundprinzip des Einbindens von Farblichkeit auf einer emotionalen Ebene, sie ein Leben lang begleiten wird. Allerdings erhält diese durch Lassnigs „Body Awareness“ weitere Bedeutungsebenen. Für ihre „Körpergefühlssfarben“, „Gedankenfarben“, „Geruchsfarben“ und „Fleischdeckenfarben“³ wäre eine rein expressionistische Deutung zu wenig weitreichend, zu oberflächlich.

„Le jeu du destin“ gehört zur Serie der „Drastischen Bilder“, die sie ab 1998 malt und in denen sie sich mit existentiellen Themen wie dem Verhältnis der Geschlechter, der Vergänglichkeit, mit dem Tod und Zerstörung auseinandersetzt. In diesem Bild, in der Übersetzung betitelt als „Das Spiel des Schicksals“ thematisiert sie dramatisch das Ausgeliefertsein des Menschen an seine Bestimmung. In Seenot geratene Schiffe sind zum Spielball hoher Wellen geworden, die von einer riesigen aus dem Wasser ragenden, angsteinflößenden Gestalt, dem Alter Ego der Künstlerin, ausgelöst worden sind. Aber damit nicht genug, brutal hat sie mit der rechten Faust das eine Schiff in mehrere Teile zerschmettert, mit der linken ein weiteres Schiff gepackt. Der Oberkörper ist in grellen Farbtönen – Türkis, Orange, Gelb, Lila und Blau – expressiv gestaltet, muskulös der Brustkorb und die Arme, Sinnbild der Kraft, die das Schicksal hat. Das Gesicht weist die markanten Züge der Künstlerin auf. Der Mund ist weit geöffnet, die bildliche Darstellung eines Schreies, der durch Mark und Bein geht. Wangenschilder, aggressiv angeschwollen in rot und blau; darüber zusammengekniffene Augen, kleine, schwarze, pupillenlose Schlitze, grausam, gnadenlos, ergeben eine furchterregende Grimasse eines Wesens, das wahllos ist in seinem wütenden Zorn. Die Streifen erinnern an die Kriegsbemalung alter Kulturen, die der Verunsicherung des Gegners diene und den Kriegern ein furchteinflößendes Äußeres verlieh. Das Existenzielle der Malerei – „der rhythmus des malens soll sein wie atemstöße, wenn uns das leben würgt“⁴ – geht hier Hand in Hand mit dem Existenziellen des Lebens an sich.

¹ Maria Lassnig, 1990er in: Natalie Lettner, Maria Lassnig. Die Biografie, Wien 2017, S. 188

² Maria Lassnig, 1980–1985 in: Carl Haenlein (Hg.), Maria Lassnig. Bilder 1989–2001, Kunstpreis der Nord/LB 2002. Ausstellungskatalog, Kestner Gesellschaft, Hannover 2002, S. 86

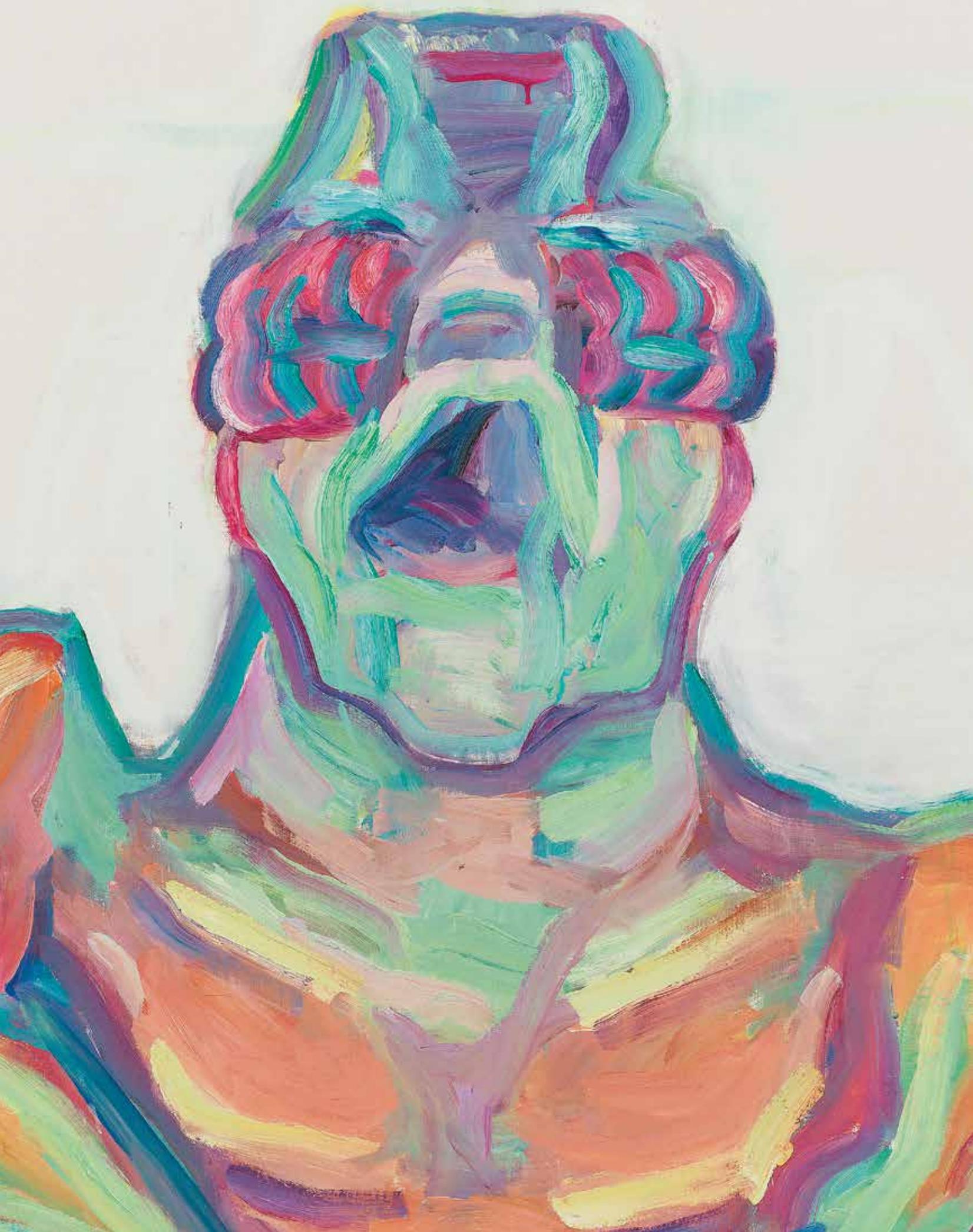
“You sense the feeling of closed eyes, the eyelid feeling, the cheeks reaching from one corner of the room to the other, the chin is not there or goes down to the belly, the nose is a burning opening... The sense of space of the facial parts is shifting all proportions; the result is a monster, the monster inside us.“¹ (Maria Lassnig)

The title of the image is serendipitous, but so is Maria Lassnig's approach to painting: “I don't deliberately conceive a picture, I never know beforehand what will fill the picture plane, whether one or several figures, and what will surround them. The purpose would be the lattice fence that would prevent admission of all the depth, the abysses, the accumulated insights, wishes and despair. The intention would be something specific, something standing in the way. But I begin with something uncertain, something that I want to gradually specify and identify in the course of the work, something mysterious that I try to make clearer so that, when it's there, it surprises me.”² The dramatic colour scheme is proof that her oeuvre owes its origins to colour expressionism, whose basic principle of incorporating colour on an emotional level will accompany her throughout her life. Lassnig's “Body Awareness” however multiplies its levels of meaning. A purely expressionist interpretation of her “body awareness colours”, her “notion colours”, her “odour colours” and her “flesh cover colours”³ would not be extensive enough and too superficial.

“Le jeu du destin” is part of the series of „Drastische Bilder“ (Drastic Pictures), which she has painted from 1998 onwards; they deal with existential issues such as gender relations, transience, death and destruction. In the work titled “The Game of Destiny”, she dramatically explores the issue of how humankind is exposed to its own destiny. Ships in distress at sea are subject to high waves that have been triggered by a huge, scary creature protruding from the water, the alter ego of the artist. But, as if that were not enough, she brutally shatteres one ship into pieces with her right fist, and grabs another one with her left. The torso is expressively painted in bright colours – turquoise, orange, yellow, purple and blue – muscular are the chest and the arms, as a symbol of the power of fate. The face shows the distinctive features of the artist. The mouth is wide open, a visualisation of a scream that shakes you to the core. Cheek guards, aggressively swollen in red and blue; above, narrow eyes, small black slits without pupils, cruel and merciless, create a fearsome grimace of a creature that acts randomly in its furious rage. The stripes are reminiscent of the war paint of ancient cultures, which were used to intimidate the opponent and to make the warriors appear more terrifying. The existential nature of painting – “the rhythm of painting should be like gasps of breath, when life chokes us”⁴ – goes hand in hand with the existential nature of life itself.

³ ebd., S. 10

⁴ Maria Lassnig, 1951 in: Hans Ulrich Obrist (Hg.), Maria Lassnig. Die Feder ist die Schwester des Pinsels. Tagebücher 1943 bis 1997, Köln 2000, S. 28 | Maria Lassnig, 1951 in: Hans Ulrich Obrist (ed.), Maria Lassnig. The Pen Is the Sister of the Brush. Diaries 1943–1997, Göttingen, Zurich, London, 2009, p. 28



„Ein Mensch auf einem Bild ist meist noch keine Geschichte, zwei Menschen geben eine Geschichte. Ein Mensch und ein Tier zusammen geben eine Mythologie.“¹
(Maria Lassnig)

Die ersten Bilder mit Tieren entstehen um 1975 in New York, hier beginnt Maria Lassnig teilweise auch als Reaktion auf das Unverständnis, das den „Body Awareness“-Arbeiten entgegenschlägt, wieder realistischer zu malen. Hauptwerke wie „Mit einem Tiger schlafen“ entstehen. Mitte der 1980er und noch einmal Mitte der 1990er Jahre kommt es zu Rückgriffen auf die Selbstbildnisse mit Tieren. Das Rückbesinnen auf für sie wichtige Themen ist typisch für ihr Schaffen, dadurch gelingt es ihr, Fragestellungen in anderem Licht zu betrachten und neue Antworten und Ansätze zu finden.

In den 1990er Jahren tauchen Kleintiere wie Marder und Frettchen in ihren Bildern auf. Diesen begegnet sie wohl in den Sommermonaten in ihrem Haus oberhalb des Kärntner Metnitztals. Die Nähe zur Natur, die sie dort intensiv erlebt, fließt auch in ihre Bilder ein. Wir blicken auf eine gequälte Kreatur, die unnatürlich verdreht am Boden liegt und die stark vereinfachten Gesichtszüge der Künstlerin trägt. Auf dem linken Oberarm thront ein Marder mit offenem Maul und gefletschten Zähnen in aggressiver Abwehrhaltung, die im Gegensatz zur passiven Hingabe der Menschenfigur, die der Natur schutzlos ausgeliefert scheint, steht. Gleichzeitig verweist der Titel aber auf eine aktive Rolle, die die Künstlerin hier als Hl. Franziskus, Schutzpatron der Tiere und der Natur, für die Waldtiere einnehmen will. Im Gegensatz zu den zwanzig Jahre früher entstandenen durchgehend rea-

listisch gemalten „Tierbildern“ kombiniert Lassnig hier die „Body Awareness“ mit dem Realismus in der Gestaltung des Marders. Der gequälte Körper der Künstlerin scheint das Leid der vom Menschen bedrohten Tierwelt in sich aufgenommen zu haben. Charakteristisch sind die in unterschiedlichsten Farben gestalteten Umrisslinien der Figur, die die verschiedenen Sinneswahrnehmungen, wie Schmerz, Druckstellen, Anspannung einer im Schicksal

verstrickten und darunter leidenden Kreatur versinnbildlichen. Der Hintergrund ist von einem unnatürlichen Gelb, eine künstliche Farbe, die im krassen Gegensatz zum Organischen des Leibes und der Naturalistik des kleinen Nagers steht. Maria Lassnig malt hier gleichsam eine Mythologie der Menschheit und der von ihr bedrohten Tierwelt.

¹ Maria Lassnig, 1982 in: Hans Ulrich Obrist (Hg.), Maria Lassnig. Die Feder ist die Schwester des Pinsels. Tagebücher 1943 bis 1997, Köln 2000, S. 80 | Maria Lassnig, 1982 in: Hans Ulrich Obrist (ed.), Maria Lassnig. The Pen Is the Sister of the Brush. Diaries, 1943–1997, Göttingen, Zurich, London 2009, p. 81

“One person in a picture is usually not a story; two people yield a story. One person together with an animal yields mythology.”¹
(Maria Lassnig)

In New York in 1975, she starts producing paintings with animals. As a reaction to the lack of understanding regarding her “Body Awareness” paintings, she partially recommences to create more realistic paintings. Major works such as “Mit einem Tiger schlafen” (Sleeping with a Tiger) are the results. In the mid 1980s and again in the mid 1990s, she falls back on painting self-portraits with animals. Returning to familiar territories is typical of Maria Lassnig’s work, this way she succeeds in shedding different light on questions and in finding new answers and approaches.

In the 1990s, small animals such as martens and ferrets start to appear in her paintings. She probably encounters these animals during the summer months in her house above the Carinthian Metnitztal valley. This proximity of nature, which she experiences profoundly, can be felt in her images. We see a tortured creature, unnaturally twisted, lying on the ground, that has the same facial features as the artist. A marten sits enthroned on the left upper arm, his mouth wide open, his teeth bared: an aggressive defence attitude that contrasts with the passive devotion of the human figure, which seems to be helplessly surrendered to nature. At the same time, however, the title suggests an active part the artist wants to play for the forest animals: Saint Francis, patron-saint of animals and nature. Unlike the consistently realistic “Tierbilder” (Animal Paintings) created twenty years prior, here, Lassnig combines “Body Awareness” with realism, i.e. in the shape of the marten. The artist’s tortured body seems to have absorbed the pain the fauna is experiencing due to the threat of human impact. The way the contours of the figure are painted in various colours is quite characteristic; they symbolise the different sensoric perceptions such as pain, pressure marks, tension of a creature that is entangled in and suffering from destiny. The backdrop is of a natural yellow, an artificial colour that contrasts the organic form of the body and the naturalistic shape of the small rodent. All at once, Maria Lassnig paints a mythology of humankind and of the fauna that is endangered by it.

- 2 **Ich bin der Hl. Franziskus der Waldtiere** 1995/1996
Öl auf Leinwand | Oil on Canvas | 85 x 100 cm
Rückseitig signiert und datiert | Verso signed and dated:
1996 M. Lassnig;
Rückseitig auf Keilrahmen signiert, datiert
und betitelt | Verso signed, dated and titled on stretcher:
„Ich bin der Hl. Franziskus der Waldtiere“ Maria Lassnig 1995

Provenienz: Privatsammlung Süddeutschland |
Provenance: private collection Southern Germany
Literatur | Literature: Vgl.: Andrea Madesta (Hg.), Maria Lassnig. Körperbilder. Body awareness painting | Ausstellungskatalog, Museum Moderner Kunst Kärnten, Klagenfurt 2006, Abb. S. 78 ff.; Maria Lassnig. Verschiedene Arten zu sein. Ausstellungskatalog, Kunsthaus Zürich, Zürich; Das Städel Museum, Frankfurt 2004, Abb. S. 78 ff.



Mit einem Tiger schlafen 1975
Albertina, Wien, Leihgabe der
Oesterreichischen Nationalbank



„Doch bin ich zu Tränen gerührt, wenn mich ein Kind streichelt oder eine Katze umstreicht. Und es tut mir um jeden Kuss leid, den ich nicht gegeben habe.“¹
(Maria Lassnig)

Der Mann als nützlicher Gebrauchsgegenstand, aber gleichzeitig als potenzielle Bedrohung beschreibt perfekt das ambivalente Verhältnis, das Maria Lassnig ihr Leben lang zum anderen Geschlecht hat. Ihre zahlreichen Liebschaften belegen, dass sie trotz ihrer Überzeugung nicht attraktiv zu sein, eine große Anziehungskraft auf Männer ausübt. Keine dieser Beziehungen kann sie aber wirklich leben, sie hat Angst in einer Symbiose zu sehr aufzugehen und sich auf Kosten ihrer Kunst zu verlieren, statt wach und wahrheitssuchend zu bleiben². Die Kunst geht immer vor, ihr ist sie bereit alles zu opfern. Dennoch thematisiert sie immer wieder in Bildern wie „Illusion von der versäumten Mutterschaft“ oder „Illusion von den versäumten Heiraten“ die Sehnsucht nach einer Beziehung und nach Familie. Sie steht dieser Bindungsunfähigkeit aber auch durchaus ironisch gegenüber: es entstehen in der zweiten Hälfte der 1980er und Mitte der 1990er Jahre Serien, in denen Küchenutensilien mit Eigenleben oder in einer Verschmelzung von Mensch und Gerät als Symbole einer abzu- lehrenden Häuslichkeit eine Rolle spielen.

In „Korkenziehermann (Tod)“ von 1986/1987 ist es nicht die Künstlerin, die mit einem Küchengerät verschmolzen wird, sondern ein Mann, dessen Körper nach unten in einer gefährlich spitzen Spirale ausläuft. Der Kopf einem Totenschädel gleich, ohne Haare, ohne Haut, scheint mit der Metallspitze auf einer grünen Kugel – der Erde – zu tanzen. Das männliche Prinzip, das dominant und verletzend sein kann, das mit spitzem Glied in eine Frau einzudringen vermag, wie der Korkenzieher in den Verschluss einer Flasche, wird hier bildlich dargestellt. Der Totenschädel macht ein unbestimmtes Gefühl der Bedrohung, der Gefahr noch greifbarer, und zeigt das zwiespältige Bild, das Maria Lassnig von der Männerwelt hatte. Die Dynamik der Komposition und die ausgesprochene Expressivität der Farbgebung unterstreichen den emotionalen Zugang Maria Lassnigs zu diesem Thema noch. „Ihr Strich ist geladen und voll Spannung. Ihre Farben sind Gift.“³

“Yet I am moved to tears when a child caresses me or a cat crawls around me. And I feel sorry for every kiss I haven’t given.”¹ (Maria Lassnig)

The man as a useful commodity, but at the same time as a potential threat perfectly describes the ambivalent relationship Maria Lassnig has towards the other sex throughout her life. Her numerous love affairs prove – despite being convinced that she is not attractive – that men are very attracted to her. However, she is unable to indulge in any of these relationships. She is afraid to enjoy such a symbiosis much more than she would like and to lose herself at the expense of her own art, instead of staying awake and in search of the truth.² Art always comes first; she is willing to sacrifice everything for the sake of art. Still, in images such as “Illusion von der versäumten Mutterschaft” (Illusion of a Neglected Motherhood) or “Illusion von den versäumten Heiraten” (Illusion of The Neglected Marriages) she keeps addressing the issue of her longing for a relationship and a family. She embraces these commitment issues with a certain sense of irony: in the second half of the 1980s and in the mid 1990s, she creates series of works in which kitchen utensils come to life or human beings and devices merge to form symbols of a disliked domesticity.

In 1986’s/1987’s “Korkenziehermann (Tod)” (Corkscrew Man-Death), it is not the artist herself who is merged with a kitchen appliance, but a man whose body is transformed into a dangerously sharp spiral from the top down. The head resembles a skull, no hair, no skin, its metal tip seems to be dancing on a green sphere – the earth. The male principle, as depicted here, can be dominant and harmful, it is able to penetrate a woman with its sharp member, just like the corkscrew penetrates the cap of a bottle. Due to the skull, uncertain feelings of threat and danger become much more tangible; it shows Maria Lassnig’s ambivalent image of the male world. The dynamic of the composition and the extreme expressivity of the colour scheme emphasize the artist’s emotional approach towards this issue. “Her stroke is charged and full of tension. Her colours are poison.”³

Foto: Roland Kraus



Illusion von der versäumten Mutterschaft 1998, Maria Lassnig Stiftung

Kopf einem Totenschädel gleich, ohne Haare, ohne Haut, scheint mit der Metallspitze auf einer grünen Kugel – der Erde – zu tanzen. Das männliche Prinzip, das dominant und verletzend sein kann, das mit spitzem Glied in eine Frau einzudringen vermag, wie der Korkenzieher in den Verschluss einer Flasche, wird hier bildlich dargestellt. Der Totenschädel macht ein unbestimmtes Gefühl der Bedrohung, der Gefahr noch greifbarer, und zeigt das zwiespältige Bild, das Maria Lassnig von der Männerwelt hatte. Die Dynamik der Komposition und die ausgesprochene Expressivität der Farbgebung unterstreichen den emotionalen Zugang Maria Lassnigs zu diesem Thema noch. „Ihr Strich ist geladen und voll Spannung. Ihre Farben sind Gift.“³

3 **Korkenziehermann (Tod)** 1986/1987

Öl auf Leinwand | Oil on Canvas | 205 x 134,5 cm
Rückseitig betitelt und datiert auf Klebeetikett |
Verso titled and dated on adhesive label:
Korkenziehermann 1986

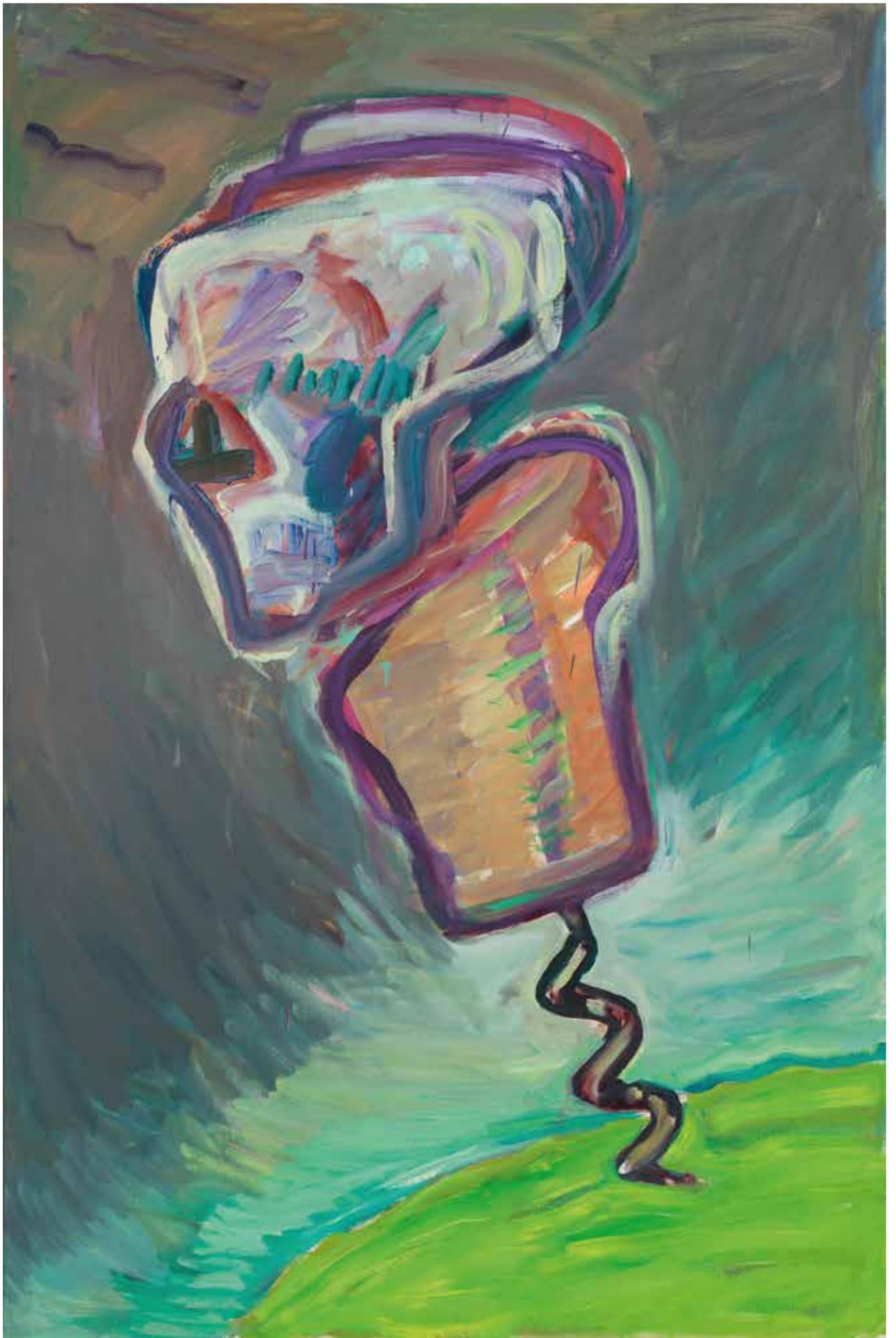
Provenienz: Privatsammlung Wien |
Provenance: private collection Vienna

Literatur | Literature: Axel und Christa Murken (Hg.), Romantik in der Kunst der Gegenwart, Köln 1993, Abb. 39, S. 153; Christa Murken, Maria Lassnig. Ihr Leben und ihr malerisches Werk. Ihre kunstgeschichtliche Stellung in der Malerei des 20. Jahrhunderts, Herzogenrath 1990, Wkv.Nr. 429, Abb. 178, S. 347; Martin Kurz (Hg.), Maria Lassnig. Mit dem Kopf durch die Wand. Neue Bilder, Klagenfurt 1989, Abb. S. 73, S. 72

¹ Maria Lassnig, 2013 in: Natalie Lettner, Maria Lassnig. Die Biografie, Wien 2017, S. 71 f.

² ebd., S. 69

³ Roberta Smith zitiert in: Albina Colden, Benedikt Mandl, Empathische Synästhetik. Maria Lassnigs Bilder von der Inneren Welt, Aurora Magazin, Wien 2007



„...ein Körpergefühl ist optisch schwer zu definieren, wo fängt es an, wo hört es auf, welche Form hat es, spitzig, rund, gezackt – und dieses zu erforschen ist wie ein Umzäunen von Wolken, ein Feststecken von Nebelreichen, eine Mystik des Physischen. Dabei muß ich mich fast entschuldigen, daß bei einer Unternehmung, die mehr nach Forschung als nach Kunst klingt, konkrete Körper entstanden. Daran ist schuld, daß mein Wissen von den realen Abständen zwischen Stirn und Nase, Hals und Brust, nicht ausgeschaltet und als Kunstkompromiß belassen wurde. Was als Deformierung der Realität erscheint ist keine, weil die Realität auf einer anderen Ebene, der Gefühlsebene stattfindet. Wenn diese mit der optisch gesehenen kongruent ist, dann deshalb, weil mein Distanzgefühl, an äußeren Dingen geschult, sich eine blinde Sicherheit angeeignet hat, sodaß die äußere Realität, das, was jeder am Körper sieht, mit der gefühlten Realität, also der so schwer definierbaren, deckt.“¹ (Maria Lassnig)

Das Prinzip der „Body Awareness“ ist also unabhängig von der stilistischen Ausprägung und kann bei Maria Lassnig einmal fast abstrakt und dann wieder gänzlich realistisch in Erscheinung treten.

Der radikale Blickwinkel im Aquarell „Im Garten“ setzt den Betrachter in eine Personalunion mit der dargestellten Figur. Man sieht Teile eines Körpers in jenem Blickwinkel, in dem man ihn auch sehen würde, wenn man selbst an sich hinunterblicken würde. Der Oberkörper ist nicht zu sehen, lediglich die nackten leicht angewinkelten Beine, seitlich umfasst vom linken Arm sind im Bild. Statt des linken Fußes sehen wir im Gras die Andeutung eines Gesichtes mit Mund, Nase und zart angedeuteten blauen Augen, rätselhaft die angedeutete Öffnung auf fleischfarbener Masse zwischen den Beinen, wie wenn ein Teil des Körpers inklusive des Kopfes wie Kleidung einfach nach unten geschoben worden wäre. Das Gefühl des Sitzens im Gras und das Kitzeln der Halme an empfindlichen Stellen der nackten Haut kann hier so simultan aus mehreren Perspektiven dargestellt werden. Der Kontrast zwischen dem satten Grün und den zarten Fleischtönen wird noch zur Verstärkung dieser Empfindungen eingesetzt.

“... a physical feeling that is difficult to define visually; where does it begin, where does it end. what shape is it; pointed, curved, zigzag. To explore this is like trying to fence in clouds. to pin down nebulous realms, a mysticism of the physical. I almost have to apologize for the fact that concrete bodies arose from an enterprise that sounds more like research than like art. The inability to ignore my knowledge of actual distances between forehead and nose, neck and chest is to blame and this required an artistic compromise. Reality may look deformed but it isn't because it takes place on another level, the level of feelings. If this often coincides with the level that's seen visually, then it's because my feeling of distance, trained by dealing with external things, has acquired a blind confidence so that external reality – the body everyone sees – is congruent with felt reality, the reality that's so difficult to define.”¹ (Maria Lassnig)

Thus, the principle of “Body Awareness” is independent from the stylistic expression and, in Maria Lassnig's work, it may alternately take shape in an abstract or in a completely realistic manner.

The radical perspective in the watercolour “Im Garten” puts the spectator in a personal union with the figure on display. The beholder sees parts of a body from the same perspective one would see one's own body when looking down at oneself. The torso cannot be seen; merely the naked, slightly bent legs, sideways embraced by the left arm, are in the picture. Instead of the left foot there is the suggestion of a face with mouth, nose and the hint of blue eyes, mysterious the implied opening on a flesh coloured form between the two legs, as if part of the body including the head have been pulled down just like clothes. The feeling of sitting in the grass and the tingling stalks in sensitive areas of the naked skin can simultaneously be depicted from different perspectives. The contrast between the saturated green and the delicate flesh tones is aimed at reinforcing these sensations.

¹ Hans Ulrich Obrist (Hg.), Maria Lassnig. Die Feder ist die Schwester des Pinsels. Tagebücher 1943 bis 1997, Köln 2000, S. 81 | Hans Ulrich Obrist (ed.), Maria Lassnig. The Pen Is the Sister of the Brush. Diaries 1943-1997, Göttingen, Zurich, London 2009, p. 81, 82

4 Im Garten 1966

Aquarell auf Papier | Watercolour on paper | 39 x 53,7 cm
Signiert, datiert und betitelt Mitte unten | Signed, dated and titled lower middle: Im Garten 1966 Lassnig

Provenienz: Privatsammlung Österreich |
Provenance: private collection Austria



Auch während ihrer Zeit in Paris und New York verbringt Maria Lassnig die Sommermonate zumeist in Kärnten, wo sie im alten Elternhaus in der Adolf-Tschabuschnigg-Straße in Klagenfurt wohnt. Erst später, 1986, als ihr das fixe Gehalt als Professorin an der Hochschule für angewandte Kunst größere finanzielle Schritte erlaubt, erwirbt sie ein altes Volksschulgebäude in der Feistritz oberhalb des entlegenen Metnitztals.

Von Klagenfurt aus verbringt die Künstlerin gerne Zeit am Wörthersee, mit dabei Papier und Aquarellfarben, mit denen sie spontan Szenen im Strandbad festhält. Im Mittelpunkt steht natürlich wie immer der Mensch, in diesem Fall nicht die Künstlerin selbst, sondern Badegäste in Liegestühlen unter Sonnenschirmen und auf der Wiese. Auffallend ist die Buntfarbigkeit dieser Arbeiten. Bedingt durch die sommerliche Vegetation und das fröhliche Strandleben ändert sich die Farbwahl. Die Rückbesinnung auf einen figürlichen Realismus gibt es im Schaffen Maria Lassnigs immer wieder. Sie schreibt dazu: „**Realismus wurde für mich ein Ausnahmezustand, Beweis für Zweifler meiner Fähigkeiten, Freude an der sinnlichen Außenwelt, Trauer über die Seltsamkeiten und Teilnahme am Weltgeschehen.**“¹

Even during her time in Paris and New York, Maria Lassnig usually spends her summers in Carinthia, where she lives in her parents' home on Adolf-Tschabuschnigg-Straße in Klagenfurt. Later on, in 1986, when her steady income from her professorship at the University of Applied Arts in Vienna allows her to make greater financial commitments, she purchases an old primary school building in Feistritz above the remote Metnitztal valley.

While in Klagenfurt, the artist enjoys spending time at Wörthersee Lake, bringing paper and watercolours with her, which she uses to record spontaneous scenes at the lido. Of course, these works are, as always, centered around people. This time, though, it is not the artist herself, but the bathers in deckchairs under umbrellas and on the lawn that are the focal point. It is striking how colourful these works are. Due to the summer vegetation and the happy beach life, the choice of colour changes. She writes in her diary: **“To me, realism has become the exception, proof for those doubting my faculties, pleasure in the sensual outside world, sorrow about the oddities and participation in world affairs.”**¹

¹ Maria Lassnig, 1976 in: Bundesministerium für Unterricht und Kunst (ehemaliges Bundesministerium für Kunst und Kultur) (Hg.), Maria Lassnig. Austria. Biennale von Venedig 1980. Dokumentations-Ausstellung des österreichischen Beitrags zur Biennale Venedig 1980 (Ausst.-Kat. Galerie in der Staatsoper, Wien), Wien 1980, S. 44

5 **Ohne Titel** um | around 1974
aus der Serie | from the series „Wörtherseeaquarelle“
Aquarell und Buntstift auf Papier |
Watercolour and coloured pencil on paper | 30 x 41,8 cm
Monogrammiert und bezeichnet rechts oben | Monogrammed
and designated upper right: Wörthersee (sic!) ML
Nummeriert (von der Künstlerin) rechts unten |
Numbered (by the artist) lower right: 344
Provenienz: Privatsammlung Kärnten |
Provenance: private collection Carinthia





6 **Ohne Titel** um | [around 1974](#)
aus der Serie | [from the series](#) „Wörtherseeaquarelle“
Aquarell und Buntstift auf Papier |
[Watercolour and coloured pencil on paper](#) | 28,8 x 40 cm
Betitelt und nummeriert (von der Künstlerin) rechts unten |
[Titled and numbered \(by the artist\) lower right](#): Wörthersee 342
Provenienz: Privatsammlung Kärnten |
[Provenance: private collection Carinthia](#)



- 7 **Ohne Titel** um | around 1974
aus der Serie | from the series „Wörtherseeaquarelle“
Aquarell und Buntstift auf Papier |
Watercolour and coloured pencil on paper | 28,8 x 40 cm
Monogrammiert und bezeichnet rechts oben | Monogrammed and
designated upper right: Wörthersee ML
Nummeriert (von der Künstlerin) rechts unten |
Numbered (by the artist) lower right: 345
Provenienz: Privatsammlung Kärnten |
Provenance: private collection Carinthia

„Das Leben hat Farbe, der Mensch hat Farbe,
bevor er stirbt und verbleicht.“¹

(Maria Lassnig, 1992)

“Life has colour, a human being has colour,
before he dies and fades.”¹

(Maria Lassnig, 1992)



¹ Julia Friedrich (Hg.), Maria Lassnig, Im Möglichkeitsspiegel. Aquarelle und Zeichnungen von 1947 bis heute, Ausstellungskatalog Museum Ludwig, Köln 2009, Umschlagrückseite | Hans Ulrich Obrist (ed.), Maria Lassnig. The Pen Is the Sister of the Brush. Diaries 1943–1997, Göttingen, Zurich, London 2009, p. 87

8 **Ohne Titel** um | around 1974
aus der Serie | from the series „Wörtherseeaquarelle“
Aquarell und Buntstift auf Papier | Watercolour and
coloured pencil on paper | 29,8 x 41,7 cm
Monogrammiert und nummeriert (von der Künstlerin)
rechts unten | Monogrammed and numbered (by
the artist) lower right: ML 337
Betitelt Mitte unten | Titled lower middle: Wörthersee
Provenienz: Privatsammlung Kärnten |
Provenance: private collection Carinthia





9 **Akt Reiterer** 1974

Aquarell, Bleistift und Buntstift auf Papier | [Watercolour, pencil and coloured pencil on paper](#) | 43 x 61,1 cm

Monogrammiert, datiert, betitelt und nummeriert (von der Künstlerin) rechts unten | [Monogrammed, dated, titled and numbered \(by the artist\) lower right:](#)

ML 1974 AKT Reiterer Kat. 349

Provenienz: Privatsammlung Kärnten | [Provenance: private collection Carinthia](#)



- 10 **Ohne Titel** um | [around 1974](#)
aus der Serie | [from the series](#) „Wörtherseeaquarelle“
Aquarell und Buntstift auf Papier |
[Watercolour and coloured pencil on paper](#) |
30 x 41,8 cm
Monogrammiert und nummeriert (von der Künstlerin)
rechts unten | [Monogrammed and numbered \(by the artist\)](#)
[lower right](#): 338 ML
Provenienz: Privatsammlung Kärnten |
[Provenance: private collection Carinthia](#)

Nachdem Maria Lassnig das Jahr 1978, ermöglicht durch ein Stipendium des DAAD¹, großteils in Berlin verbracht hat, kann sie nach ihrer Rückkehr nicht mehr in ihr Loft in SoHo zurück und muss sich nach einer neuen Wohnung umsehen. Fündig wird sie im East Village in einem höheren Gebäude an der First Avenue zwischen 2nd und 3rd Street: „Diesmal wohnt sie nicht in einem niedrigen Manufakturgebäude, sondern in einem Hochhaus im dreizehnten Stock. Die Aussicht ihrer neuen Unterkunft beeindruckt Lassnig so sehr, dass sie in späteren Interviews davon spricht, im sechsundzwanzigsten oder gar dreißigsten Stock gelebt zu haben. Selbst vom dreizehnten Stockwerk bietet sich allerdings im sonst eher niedrig gebauten East Village ein spektakuläres Panorama auf die fernen Wolkenkratzer von Downtown und Midtown Manhattan. Lassnig ist begeistert und hält es in einer großartigen Serie von Aquarellen fest.“²

Foto: Graphisches Atelier Neumann, Wien



Woman Power 1979
Albertina Wien, Sammlung Essl

Vorliegende großformatige Arbeit steht in engem Zusammenhang mit einem der Hauptwerke der Künstlerin, „Woman Power“ von 1979. Hier schreitet Maria Lassnig überlebensgroß als Mischung aus „King Kong und Super Woman“³ durch die Häuserschluchten Manhattans. Sie selbst bezeichnet dieses Bild 1996 als „Sinnbild des Feminismus“⁴, der ja in den Jahren in New York für sie zusehends an Bedeutung gewinnt. Als sie 1968 nach Amerika kommt, ist gerade die Hochzeit der feministischen Bewegung, in der sie sich zusehends engagiert, sie besucht Frauenversammlungen und protestiert vor den Museen gegen die männliche Übermacht in der

Kunstwelt. Dabei lernt sie auch einige feministische Filmschaffende kennen und begründet 1974 die „Women Artist Filmmakers“ mit.

In unserem Aquarell von 1979 hat sie das pulsierende Leben der Stadt erfasst, sie selbst als Person hat sich in die Rolle des Betrachters begeben und blickt aus dem Fenster ihres Ateliers an der First Avenue auf die Skyline und die Häuserschluchten unter ihr. Frisch ist das Grün der Baumkronen am New York City Marble Cemetery, über den hinweg sie über die niedrigeren Häuser der Bowery Richtung Lafayette Street sieht. Wie in den Selbstbildnissen setzt sie die Farben als Stimmungsträger und sinnbildlich für die Energien und vibrierenden Bewegungen der Großstadt ein und schafft so ein großartiges Porträt jener Stadt, in der sie mehr als zehn Jahre ihres Lebens verbringt und die für ihre persönliche und künstlerische Entwicklung eine wesentliche Rolle spielt.

¹ Deutscher Akademischer Austauschdienst | [German Academic Exchange Service](#)

² Natalie Lettner, Maria Lassnig. Die Biografie, Wien 2017, S. 257
³ ebd., S. 257

⁴ Maria Lassnig, 1996 in: ebd., S. 257

Having spent most of 1978 in Berlin due to a DAAD¹ scholarship, Maria Lassnig cannot return to her loft in SoHo and has to search for a new apartment. She finds an accommodation in a high-rise building on First Avenue between 2nd and 3rd Street: “This time she does not live in a low factory building, but on the thirteenth floor of a high-rise building. Fascinated by the view of her new accommodation, she goes on to talk about having lived on the twenty-sixth or even on the thirtieth floor in later interviews. The view from the thirteenth floor offers an equally spectacular panoramic view over the distant Downtown and Midtown Manhattan skyline, given the fact that the East Village mainly consists of low buildings. Lassnig is elated and records this in a magnificent series of watercolours.”²

The present large-scale work is closely related to one of the artist’s main works, i.e. “Woman Power” dating from 1979. Here, a larger than life Maria Lassnig paces across the street canyons of Manhattan as a hybrid of “King Kong and Super Woman”³. In 1996, the artist herself describes this image as a “symbol of feminism”⁴, that visibly becomes more important to her during her New York years. In 1968, when she arrives in the United States, it is the heyday of the feminist movement; she gets more and more involved, attends women’s assemblies and protests in front of museums against the male dominance in the art world. On these occasions, she also meets a number of feminist filmmakers and, in 1974, she co-founds the “Women Artist Filmmakers”.

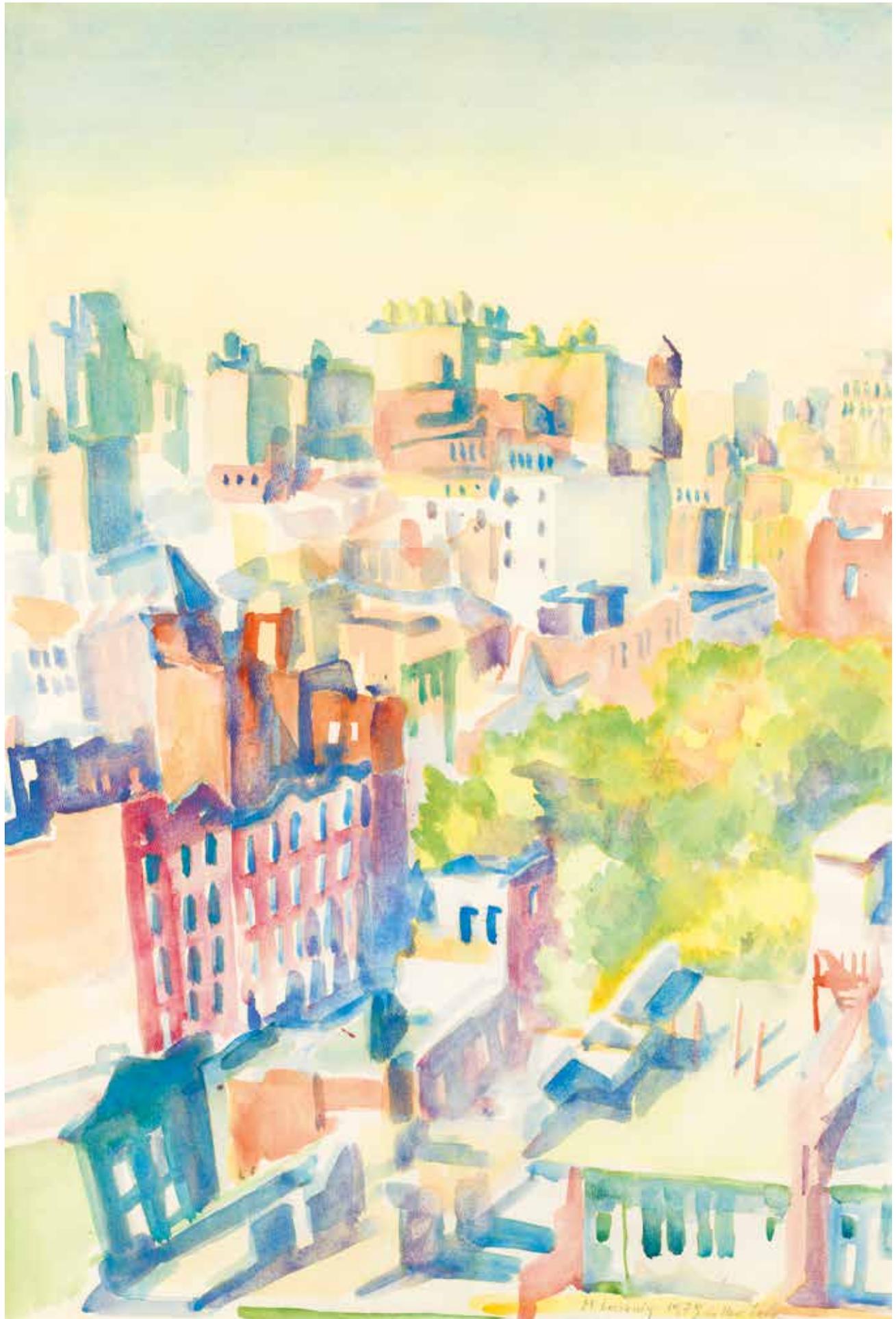
In our watercolour from 1979, she has captured the vibrant city life. She has taken the position of the observer, glancing at the skyline and the street canyons beneath her from her studio’s window on First Avenue. The treetops at New York City Marble Cemetery which she is overlooking from the low buildings on the Bowery towards Lafayette Street are of a crisp green colour. Just like in the self-portraits, she uses colour to express the mood and it becomes a symbol of the energies and vibrant movements of the city. Thus, she creates a magnificent portrait of the city that is her home for more than a decade and that plays a major part in her personal and artistic development.

11 **New York** 1979

Aquarell auf Papier | [Watercolour on paper](#) | 90 x 60,5 cm
Signiert, datiert und betitelt rechts unten | [Signed, dated and titled lower right](#): M. Lassnig 1979 in New York

Provenienz: Privatsammlung Wien |
[Provenance: private collection Vienna](#)

Literatur | [Literature](#): Vgl.: Beatrice von Bormann, Antonia Hoerschelmann, Klaus Albrecht Schröder (Hg.), Maria Lassnig. Ways of Being. Ausstellungskatalog, Stedelijk Museum, Amsterdam; Albertina, Wien 2019, Abb. S. 119



„Maria Lassnig hat ein großes Thema: das ist sie selbst ... Die überwiegende Mehrzahl ihrer Arbeiten sind Selbstporträts, oft auch diejenigen Werke, die andere Titel tragen. Es sind allerdings Selbstporträts, bei denen die Physiognomie bloß eine partielle Rolle spielt. Vielmehr dient die sichtbare Außenwelt meist nur als Hülle für die spürbare Innenwelt.“¹

“Maria Lassnig has one major topic: herself ... The vast majority of her works are self-portraits, often including works that carry a different title. In these self-portraits, however, physiognomy only plays a subordinate role. On the contrary, the visible outside world mostly serves as a shell for the palpable inner world.”¹

¹ Wolfgang Drechsler (Hg.), Maria Lassnig. Ausstellungskatalog, Museum moderner Kunst/Museum des 20. Jahrhunderts, Wien; Kunstmuseum Düsseldorf, Düsseldorf; Kunsthalle Nürnberg, Nürnberg; Kärntner Landesgalerie, Klagenfurt 1985, S. 9

12 **Sommerselbstporträt** 1980

Aquarell auf Papier | [Watercolour on paper](#) | 56 x 42 cm
Monogrammiert, datiert und betitelt rechts unten |

[Monogrammed, dated and titled lower right:](#)

Sommerselbstp(orträt). 1980 ML

Signiert und datiert rechts oben |

[Signed and dated upper right:](#) 28. Juli 1980 M. Lassnig

Provenienz: Privatsammlung Kärnten |

[Provenance: private collection Carinthia](#)

28. Juli 1980

H. Kasper



Schwärzler, 1980 ML

„Ich konzipiere nicht willentlich ein Bild, ich weiß vorher nie, was auf's Bild kommen soll, ob eine oder mehrere Figuren, was drum herum. Die Absicht wäre ein Gitterzaun, der verhindern würde, die ganze Tiefe, die Abgründe, die aufgehäuften Erkenntnisse, Wünsche und Verzweiflungen hereinzulassen.

Die Absicht wäre etwas Bestimmtes, im Wege Stehendes. Ich habe aber etwas Unbestimmtes als Anfang, das ich erst während der Arbeit bestimmen möchte, etwas Geheimnisvolles, das zu verdeutlichen ich mich bemühe, damit es, wenn es da ist, mich überrascht.“¹ (Maria Lassnig)

“I do not deliberately design an image; in the beginning, I never know what I will eventually paint. Whether it will be one figure or several, or what will be around it. Intention would fence me in, preventing the whole depth, the abysses, the accumulated findings, wishes and frustrations from entering.

Intent would be something specific, standing in the way. My work begins with something unspecific, which I only want to discern as it progresses, something mysterious that I am attempting to illustrate, so that it surprises me once it is there.”¹ (Maria Lassnig)

¹ Maria Lassnig, 1980-1985 in: Carl Haenlein (Hg.), Maria Lassnig. Bilder 1989-2001, Kunstpreis der Nord/LB 2002. Ausstellungskatalog, Kestner Gesellschaft, Hannover 2002, S. 86 | Hans Ulrich Obrist (ed.), Maria Lassnig. The Pen is the Sister of the Brush. Diaries 1943-1997, Göttingen, Zurich, London 2009, p. 98 f.

13 **Körper unterm Holunder**, 1981

Aquarell auf Papier | [Watercolour on paper](#)

42,8 x 61 cm

Signiert rechts unten | [Signed lower right](#): M. Lassnig

Betitelt und datiert Mitte unten |

[Titled and dated lower middle](#):

Körper Unterm Holunder Sommer (19)81

Provenienz: Barbara Gross Galerie, München; Privatsammlung Salzburg | [Provenance](#): Barbara Gross Galerie, Munich; private collection Salzburg



„Zum Malen, zur Tätigkeit selbst gehört Über-Mut.“¹
(Maria Lassnig, 1944)

*“To paint, to perform the sheer act itself, requires
superhuman courage.”¹*
(Maria Lassnig, 1944)

¹ Hans Ulrich Obrist (Hg.), Maria Lassnig. Die Feder ist die Schwester des Pinsels. Tagebücher 1943 bis 1997, Köln 2000, S. 18 | Hans Ulrich Obrist (ed.), Maria Lassnig. The Pen Is the Sister of the Brush. Diaries 1943–1997, Göttingen, Zurich, London 2009, p. 16

- 14 **Ohne Titel** 1983
Entwurf für Plakat / Einladung zur Ausstellung im Kunstverein Hannover; Sujet: Gemälde „Armes Tauberl“, 1981 | [Sketch for exhibition poster / invitation to the exhibition in the Kunstverein Hannover](#); Subject: painting „Armes Tauberl“, 1981
Aquarell auf Papier | [Watercolour on paper](#) | 27,5 x 10,5 cm
Rückseitig bezeichnet | [Inscribed on the back](#): „Liebe Katrin, da ich am 17. Feb.–7. März wegfahre bitte entscheiden Sie sich schnell welches Plakat (Farbe) Sie wollen, welches Format (A1 scheint mir zu gross) u. welche Anzahl (Plakat + Einladung) bitte senden Sie raschest das ausgewählte Exemple an mich, damit der Druck anfangen kann, denn Sie müssen ja rückwärts auch noch Text u. Veranstaltungen drucken u. verschicken. Bitte rasch. Bis wann dauert die Ausstellung?“ | „Dear Katrin, as I am leaving from February 17th until May 7th, I would like to ask you to make a fast decision which poster (colour) you prefer, which size (A1 seems too large) and what number (poster + invitation), please return the selected copy to me, that they can start the printing, as they also have to consider the text and dates on the back. Please as fast as possible. Until when does the exhibition last?“
Provenienz: Privatsammlung Deutschland | [Provenance: private collection Germany](#)
Literatur | [Literature](#): Vgl.: Wolfgang Drechsler (Hg.), Maria Lassnig. Klagenfurt 1985, Abb. S. 117 („Armes Tauberl“, Öl, 1981)

MARIA LASSNIG



VOM 10. APRIL - MAI 1111

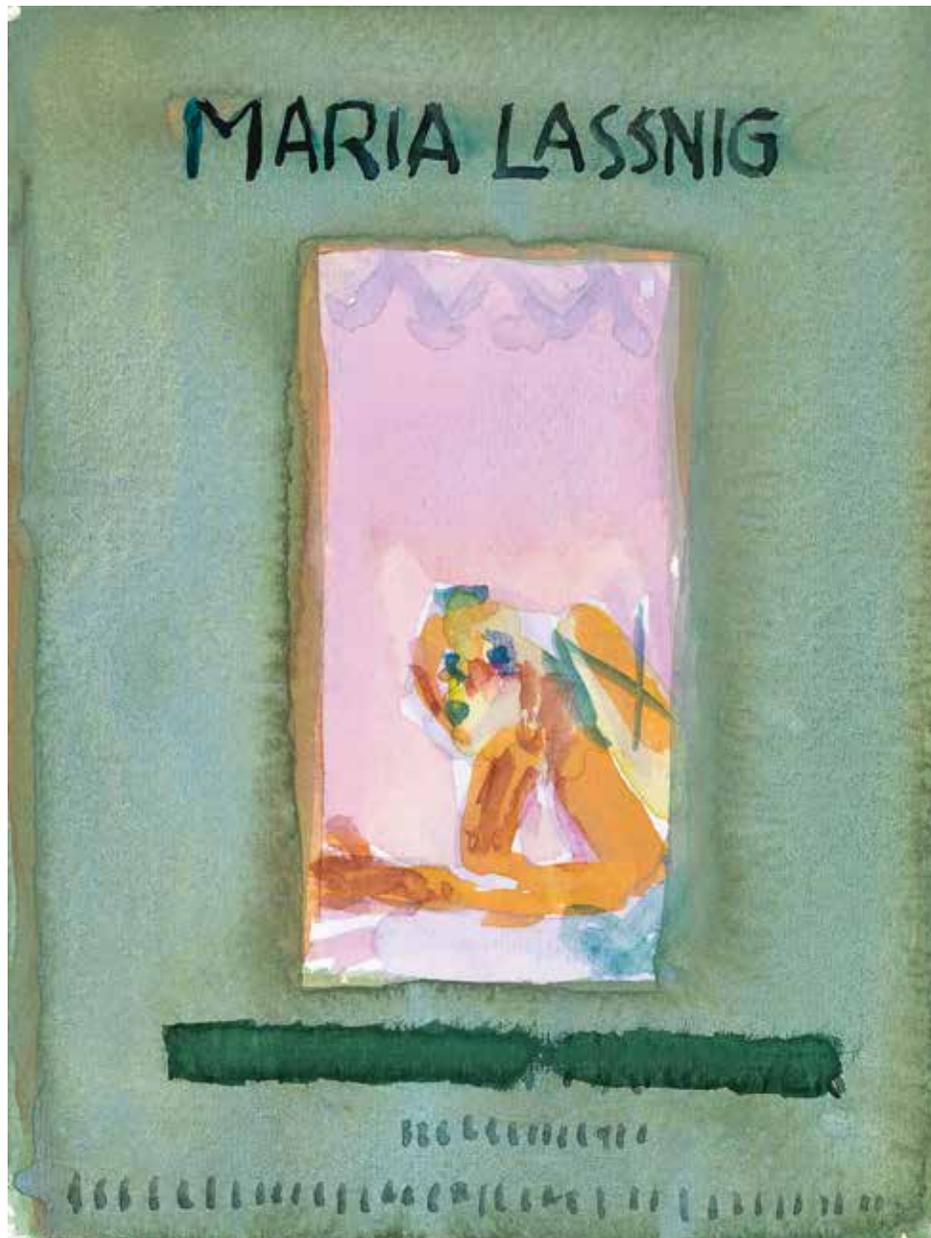
AN DER UNIVERSITÄT ZÜRICH

MARIA LASSNIG

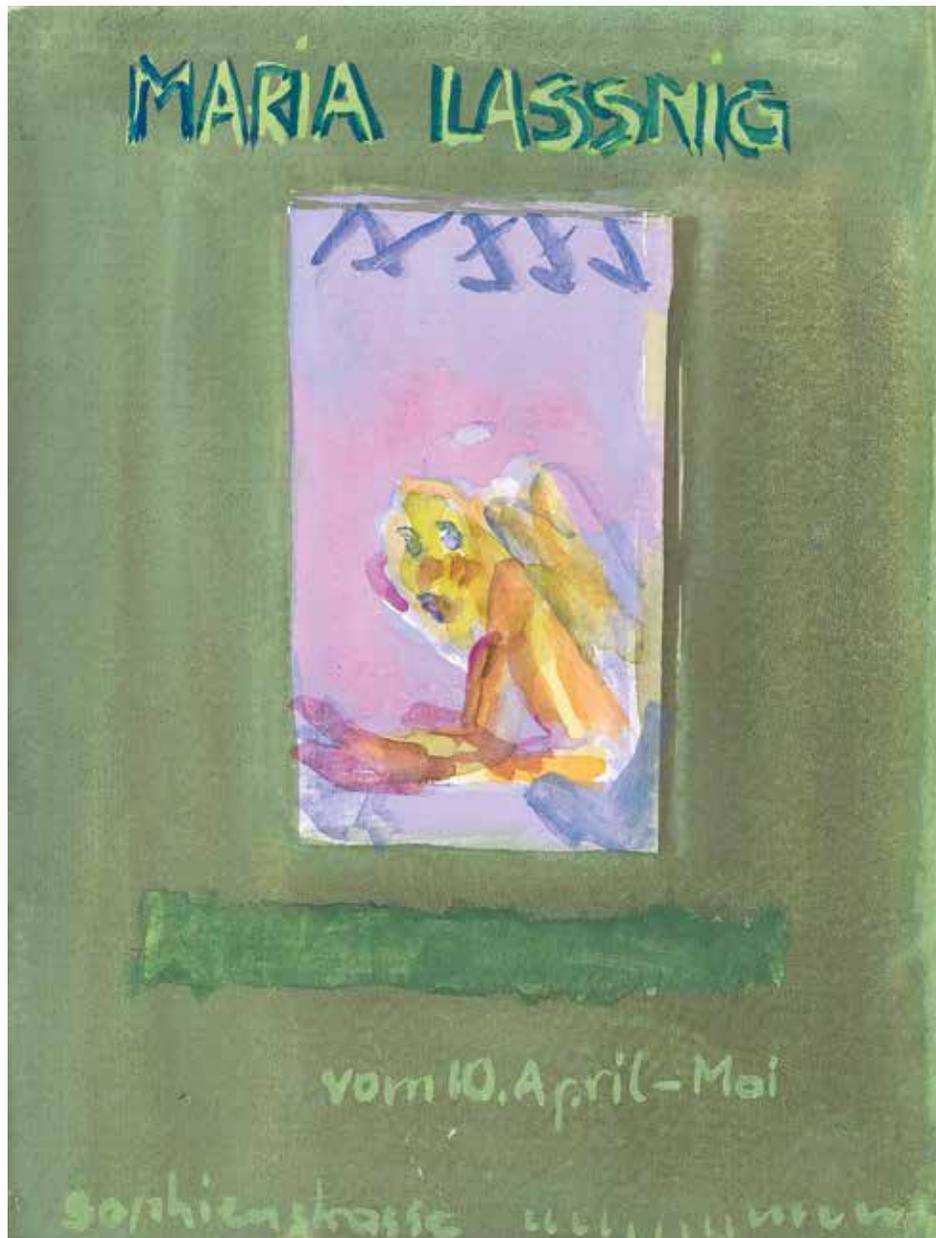


VOM 10. APRIL - MAI 1111

AN DER UNIVERSITÄT ZÜRICH



- 15 **Ohne Titel** 1983
Entwurf für Plakat / Einladung zur Ausstellung im Kunstverein Hannover; Sujet: Gemälde „Armes Tauberl“, 1981 | [Sketch for exhibition poster / invitation to the exhibition in the Kunstverein Hannover](#);
[Subject: painting „Armes Tauberl“, 1981](#)
Aquarell auf Papier | [Watercolour on paper](#) | 13,7 x 10,5 cm
Provenienz: Privatsammlung Deutschland | [Provenance: private collection Germany](#)
Literatur | [Literature](#): Vgl.: Wolfgang Drechsler (Hg.), Maria Lassnig. Klagenfurt 1985, Abb. S. 117 („Armes Tauberl“, Öl, 1981)



- 16 **Ohne Titel** 1983
 Entwurf für Plakat / Einladung zur Ausstellung im Kunstverein Hannover; Sujet: Gemälde „Armes Tauberl“, 1981 | [Sketch for exhibition poster / invitation to the exhibition in the Kunstverein Hannover](#);
 Subject: painting „Armes Tauberl“, 1981
 Aquarell auf Papier | [Watercolour on paper](#) | 13,7 x 10,5 cm
 Provenienz: Privatsammlung Deutschland | [Provenance: private collection Germany](#)
 Literatur | [Literature](#): Vgl.: Wolfgang Drechsler (Hg.), Maria Lassnig. Klagenfurt 1985, Abb. S. 117 („Armes Tauberl“, Öl, 1981)

„Ich trete gleichsam nackt vor die Leinwand, ohne Absicht, ohne Planung, ohne Modell, ohne Fotografie, und lasse entstehen. Doch habe ich einen Ausgangspunkt, der aus der Erkenntnis entstand, daß das einzig wirklich Reale meine Gefühle sind, die sich innerhalb des Körpergehäuses abspielen: physiologischer Natur, Druckgefühl beim Sitzen und Liegen, Spannungs- und räumliche Ausdehnungsgefühle – ziemlich schwierig darstellbare Dinge.“¹ (Maria Lassnig)

In den 1980er Jahren kann Maria Lassnig, durch ihre Professur an der Hochschule für angewandte Kunst finanziell abgesichert, in den Sommermonaten Reisen unternehmen. Sie besucht die Kykladen, Kreta, Zypern, die Türkei, Ägypten, Frankreich und Italien. Immer mit dabei sind Papier und Aquarellfarben, auf denen sie ihre Eindrücke festhält. Hier werden ihre Sinne auf ganz eigene Art und Weise angesprochen, was zu einer anderen Farbigkeit und einer differenzierten Herangehensweise führt. Sie identifiziert sich mit der Landschaft oder schlüpft in die Rolle mythologischer Gestalten. „Wenn sie – wie in den 1980er Jahren – vermehrt auf Mythologien Bezug nimmt, dann nicht, um etwas zu verbergen, sondern um das, was sie wahrnimmt, noch deutlicher zu machen.“²

Nicht zufällig ist es Dionysos, der Gott der Sinnesfreuden, des Weines, der Freude und der Fruchtbarkeit, der hier in den Wald gesetzt, die Gefühle der Künstlerin beim Anblick einer südlichen Landschaft versinnbildlicht. Die eigene Körperlichkeit wird in die Figur des griechischen Gottes übertragen, dessen Gestalt als rosa Masse, wohl hockend mit einzelnen auszumachenden Gliedern und Rippen, sich vom satten Grün des Waldes absetzt. Lassnig „übt hier einmal mehr eine introvertierte Sehweise ein, die die Gefühle und Empfindungen der körperlichen Zustände in den Prozeß der bildnerischen Phantasie einfügt“. Dabei handelt es sich um einen äußerst anstrengenden Erkenntnisprozess, der „sich auf die sprachlosen Körpergefühle“ konzentriert und „versucht diese in eine andere, ebenfalls nicht-sprachliche Phänomenalität, nämlich in die bildliche überzuführen oder in dieser zur Darstellung zu bringen.“³ Die rasche Arbeitsweise der Aquarelltechnik kommt dem Wunsch der Künstlerin nach spontanem, das rationale Denken ausschaltendem Malen sehr entgegen. „Ein Aquarell ist wie eine Liebesbeziehung: Nachträgliche Verbesserung unmöglich“ lautet nicht zufällig der Titel einer Arbeit von Maria Lassnig und zeigt für wie wichtig sie dieses Medium erachtet.

“I stand, as it were, nude in front of the canvas, without intention, without plans, without a model, without photography, and let things take shape. But I have a starting point which arose from the realization that the only truly real things are my own sensations, which transpire within the house of my body; they’re physiological, the sensations of pressure when sitting and reclining, of tension and spatial extension-such things are rather difficult to depict.”¹ (Maria Lassnig)

In the 1980s, financially secured thanks to her steady income from her professorship at the University of Applied Arts, Maria Lassnig is able to travel during the summer months. She visits the Cyclades, Crete, Cyprus, Turkey, Egypt, France and Italy. Always bringing paper and watercolours with her, which she uses to capture her impressions. Here, her senses are addressed in a very unique way, which leads to a different colour scheme and a differentiated approach. She identifies with the landscape and takes on the role of mythological creatures. “If she increasingly refers to mythologies – like in the 1980s – it is not because she wants to hide something, but rather to exemplify what she perceives.”²

It is not by chance that it is Dionysus, the god of sensual pleasures, wine, joy and fertility, who is placed in the woods, the epitomized feelings the artist has when looking at a southern landscape. Her own physicality is transferred to the figure of the Greek god, whose shape – a pink mass, probably squatting, individual limbs and ribs visible – contrasts with the saturated green of the forest. Lassnig “once again practises an introvert approach that inserts the emotions and sensations of physical conditions into the process of artistic phantasy.” This is an utterly arduous cognitive process that “focuses on the voiceless body sensations” and “tries to transfer these into another equally voiceless phenomenality, i.e. the pictorial one, or to portray it in this one.”³ Watercolour is a quick method, which satisfies the artist’s desire to paint spontaneously, switching off all rational thinking. “Ein Aquarell ist wie eine Liebesbeziehung: Nachträgliche Verbesserungen unmöglich.” (“A Watercolour is like a love affair: Later Improvement impossible”) was not accidentally chosen to be the title of one of Maria Lassnig’s works; it shows how important this medium is to her.

¹ Maria Lassnig, 1980 in: Hans Ulrich Obrist (Hg.), Maria Lassnig. Die Feder ist die Schwester des Pinsels. Tagebücher 1943 bis 1997, Köln 2000, S. 74 | Maria Lassnig, 1980 in: Hans Ulrich Obrist (ed.), Maria Lassnig. The Pen Is the Sister of the Brush. Diaries 1943–1997, Göttingen, Zurich, London 2009, p. 75

² Natalie Lettner, Maria Lassnig. Die Biografie, Wien 2017, S. 268

³ Wolfgang Drechsler (Hg.), Maria Lassnig. Ausstellungskatalog, Museum moderner Kunst/Museum des 20. Jahrhunderts, Wien; Kunstmuseum Düsseldorf, Düsseldorf; Kunsthalle Nürnberg, Nürnberg; Kärntner Landesgalerie, Klagenfurt 1985, S. 101

17 **Dionysos im Wald** 1984

Aquarell auf Papier | Watercolour on paper | 43 x 61 cm

Provenienz: Privatsammlung Kärnten |
Provenance: private collection Carinthia



Dem Rad als Fortbewegungsmittel kommt im Leben Maria Lassnigs eine große Bedeutung zu. Radelnd mit der Bewerbungsmappe unterm Arm hat sie 1940 den weiten Weg von Klagenfurt nach Wien auf sich genommen, um die Aufnahmeprüfung zu absolvieren. In späteren Jahren wird sie immer wieder gerne mit Freunden Radwandertage unternehmen. Als sie 1986 ihr Atelierhaus oberhalb des Metnitztals bezieht, legt sie sich sogar noch mit fast siebzig Jahren ein Moped, eine Puch Supermaxi, zu. Sie schreibt in ihr Tagebuch: **„Muss gestehen, dass das Motorradfahren mein Selbstbewusstsein fördert, weil ich eine Angstschwelle überwinden muss, weil es auch neu ist, weil man die Illusion hat, durch eigene Kraft dahinzubrausen und dabei den Wiesen und Bäumen doch nah sein kann.“**¹ Nach einem Unfall 1992, bei dem sie sich den Arm bricht, gibt sie das neue Hobby schweren Herzens auf.

Foto: Archiv Maria Lassnig Stiftung



Atelier Feistritz, Metnitztal, Juli 1991
Archiv Maria Lassnig Stiftung

gestellten Figur sehen wir eine rote Druckstelle, Sinnbild jenes Empfindens, das wohl jeder von uns hätte, würde er nackt auf einem Fahrradsattel sitzen.

Auch in ihrer Malerei thematisiert sie das Thema dieser alternativen Fortbewegungsarten immer wieder. In vorliegendem Aquarell sieht man die Künstlerin nackt auf einem Drahtesel in einer grünen Wiese fahren. Das oben beschriebene Einswerden mit der Natur stellt sie mittels des im hohen Gras verschwindenden, mit dem Grün verschmelzenden Vorderrads dar. Am Gesäß der mit dem Rücken zum Betrachter darge-

The bike is a means of transport that is of great significance in the life of Maria Lassnig. Her application portfolio under her arm, she cycled the long route from Klagenfurt to Vienna in 1940 to take her entrance exam. In later years, she will enjoy undertaking cycling tours with her friends. In 1986, when moving into her studio house above the Metnitztal, she buys a moped, a Puch Supermaxi, at almost seventy years of age. In her diary, she writes: **“I have to confess that riding a motorcycle is beneficial for my self-confidence, because I have to overcome a certain amount of fear, because it is also new to me and because one has the illusion of racing through one’s own power, and yet, one is still close to the meadows and trees.”**¹ Following an accident in 1992, where she fractures her arm, she reluctantly gives up her new hobby.

In her paintings, too, she repeatedly focuses on these alternative means of transport. In present watercolour the artist is portrayed nude, riding through a green meadow on a bike. The idea of becoming one with nature, as hinted above, is depicted in the green front wheel that merges with and disappears into the tall grass. The buttocks of the figure reveal a red pressure mark, a symbol of that sensation every one of us would have when sitting on a bicycle saddle naked.

¹ Maria Lassnig, 1987 in: Natalie Lettner, Maria Lassnig. Die Biografie | Wien 2017, S. 295

18 **Ohne Titel** um | around 1985
Aquarell auf Papier | Watercolour on paper | 61 x 43 cm
Provenienz: Privatsammlung Kärnten |
Provenance: private collection Carinthia



„Welchem Sinn gehört dieses Körpergefühl an? Nicht dem Gesichtssinn, noch dem Gehörsinn oder Geruchssinn, auch nicht dem Geschmacks- oder Tastsinn (letzterem am ehesten verwandt). Es ist auch nicht eine Mischung dieser Sinne. Und doch ist es ein Sinn.“¹ (Maria Lassnig)

Die intensive Reisetätigkeit in den Sommermonaten der 1980er Jahre führt Maria Lassnig auch nach Kalabrien ins südlichste Italien. Die Ursprünglichkeit dieser Landschaft fasziniert die Künstlerin und sie identifiziert sich derart damit, dass sie sich selbst, ihren Leib als Teil dieser gebirgigen Landschaft darstellt. Ihre üppig dargestellten Brüste, die den Blick ins Bild hineinführen und die Wölbung der Leibesmitte, „Der Bauch von Calabrien“, können als Hügelketten gelesen werden, eingebettet in die grüne, dicht bewaldete Landschaft. Die spitzen Knie der aufgestellten Beine markieren die höheren Käme des kalabrischen Gebirges. Lassnig selbst geht in der Landschaft auf, sie ist die Landschaft, sie ist „Der Bauch von Calabrien“, der „Nabel der Welt“². Der ichbezogene Blick auf den eigenen Körper, der durch die kopflose Komposition auf die Spitze getrieben wird, kann auch im Zusammenhang mit feministischer Kunst gesehen werden, wo es verstärkt um das große Thema der Eigenwahrnehmung aus Frauensicht geht.

Ein Beispiel dafür bietet die Malerin Joan Semmel, bekannt für großformatige Aktdarstellungen des eigenen Körpers aus einer ähnlichen Perspektive wie wir sie hier bei Maria Lassnig finden. Die Bekanntschaft der beiden Künstlerinnen

fällt in die ersten New Yorker Jahre. Bei Semmel geht es allerdings mehr um das äußere Wahrnehmungsbild, um die Hinterfragung des Begriffs der Schönheit selbst, um eine Kritik daran, dass der weibliche Körper zum Objekt der Begierde, zum Träger erotischer Fantasien degradiert

wird. Lassnig bildet den eigenen Körper zwar ähnlich schonungslos ab, wie ihre amerikanische Kollegin, geht dabei aber eben nicht von einer äußeren Wahrnehmung, sondern von der inneren Befindlichkeit in einem bestimmten Moment aus.

“To which sense does this body perception belong? Not to the senses of sight, hearing or touch, and not to the sense of taste or touch (although most nearly related to touch). And it isn't a mixture of these senses either. And yet it is a sense.”¹ (Maria Lassnig)

In the summer months of the 1980s, Maria Lassnig's extensive travels also take her to Calabria in the very south of Italy. This unspoilt scenery fascinates the artist and she identifies with it so strongly that she portrays her body as a part of this mountainous landscape. Her sumptuous breasts lead the gaze right into the painting, while the curvature of her torso, “Der Bauch von Calabrien”, can be read as a sequence of hills, embedded in the green, densely wooded landscape. The pointy knees of the bent legs mark the higher ridges of the Calabrian mountains. Lassnig merges into the landscape, she becomes the landscape, she is “The Belly of Calabria”, the “navel of the world”². The self-centred gaze at one's own body, taken to extremes by the headless composition, can be seen in the context of feminist art, where self-perception from a woman's perspective becomes a central issue.

One example of this is the painter Joan Semmel. She is known for large-scale nudes of her own body, from a similar perspective to that used here by Maria Lassnig. The two women became acquainted during Lassnig's first few years in New York. Semmel, however, focuses on external perceptions, all the while questioning the idea of beauty, critiquing the way the female body is degraded to an object of desire, a carrier of erotic fantasies. However, while Lassnig does depict her own body in a similarly merciless way to her American colleague, her work emanates from an inner state at a particular moment rather than an external perception.

Foto: Museum of Contemporary Art, Los Angeles

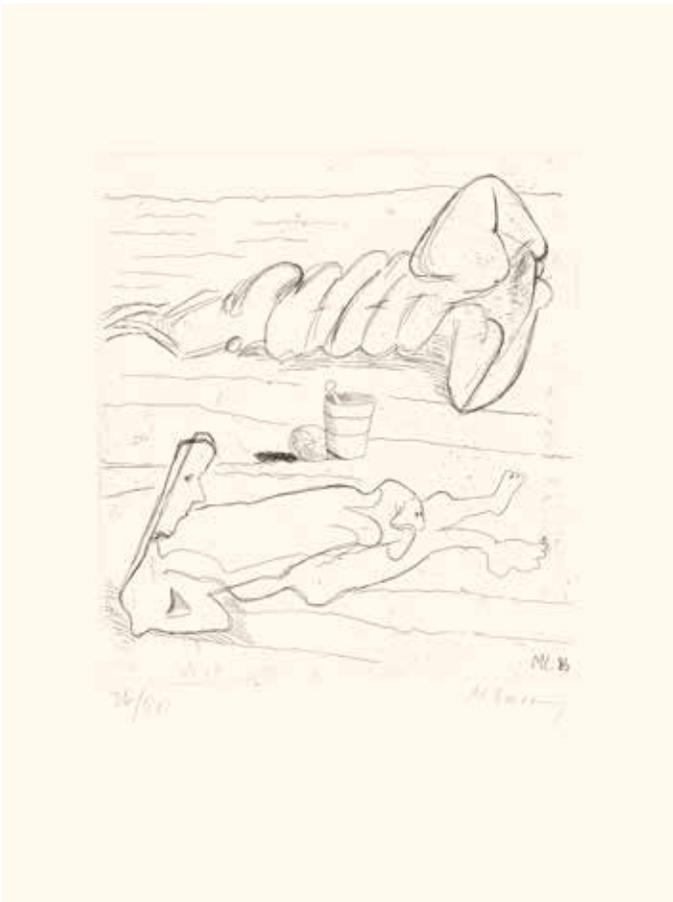


Joan Semmel Self-made 1980
Museum of Contemporary Art, Los Angeles

¹ Maria Lassnig, 1992 in: Hans Ulrich Obrist (Hg.), Maria Lassnig. Die Feder ist die Schwester des Pinsels. Tagebücher 1943 bis 1997, Köln 2000, S. 120 | [Maria Lassnig, 1992 in: Hans Ulrich Obrist \(ed.\), Maria Lassnig. The Pen Is the Sister of the Brush. Diaries 1943–1997, Göttingen, Zurich, London 2009. p. 118](#)
² In der mythologischen Vorstellung ist der „Nabel der Welt“ jener Ort, der den Weltenmittelpunkt verkörpern soll. | [In mythology, the “navel of the world” is associated with a place that represents the centre of the universe.](#)

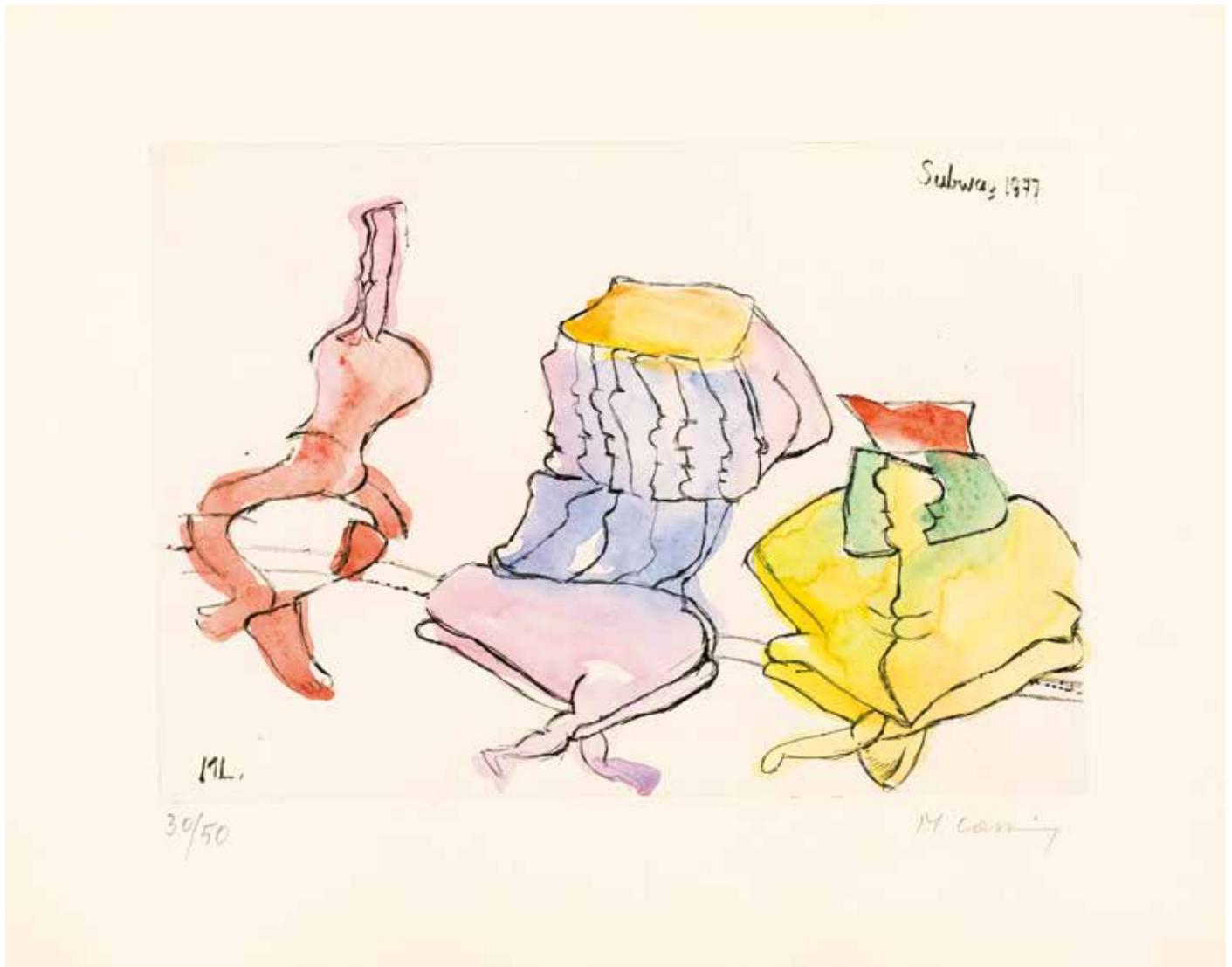
¹⁹ **Der Bauch von Calabrien** 1986
Aquarell auf Papier | [Watercolour on paper](#) | 43 x 61 cm
Signiert und datiert rechts unten |
[Signed and dated lower right](#): M. Lassnig (19)86
Rückseitig betitelt und nummeriert | [Verso titled and numbered](#): 694 „Der Bauch von Calabrien“
Provenienz: Privatsammlung Österreich |
Provenance: private collection Austria





- 20 **Ohne Titel** 1986 (Platte | [printing plate](#)) / 1987 (Edition)
 aus dem Portfolio „7 Kupferstiche“ |
[from the portfolio „7 etchings“](#)
 Kupferstich | [etching](#) | 24,8 x 22,3 cm (Druckgröße) | [\(print size\)](#)
 Signiert rechts unten | [Signed lower right](#): M. Lassnig
 Monogrammiert und datiert im Druck rechts unten |
[Monogrammed and dated in print lower right](#): ML (19)86
 Nummeriert links unten | [Numbered lower left](#): 36/50
 Auflage: 50 Stück, 12 Künstlerinnenexemplare, je drei Drucke
 aquarelliert | [Edition: 50 pieces, 12 artist proofs, 3 prints](#)
[painted in watercolour](#)
 Hg. | [Edition](#): Hundertmark, Köln 1987
 Druck | [Print](#): Martin Kaetelhön
 Provenienz: Privatbesitz Österreich |
[Provenance: private property Austria](#)
 Literatur | [Literature](#): Barbara Gross (Hg.), Maria Lassnig.
 Werkverzeichnis der Druckgrafik 1949-1987, München 1988,
 Wkv.Nr. 42, m. Abb.

- 21 **Meditations-Sessel 1968, 1986**
 (Platte | [printing plate](#)) / 1987 (Edition)
 aus dem Portfolio „7 Kupferstiche“ | [from the portfolio „7 etchings“](#)
 Kupferstich | [etching](#) | 24 x 33,2 cm (Druckgröße) | [\(print size\)](#)
 Signiert rechts unten | [Signed lower right](#): M. Lassnig
 Monogrammiert und datiert im Druck links unten |
[Monogrammed and dated in print lower left](#): ML 1986
 Betitelt im Druck links oben | [Titled in print upper left](#):
 MEDITATIONS-SESSEL 1968
 Nummeriert links unten | [Numbered lower left](#): 30/50
 Auflage: 50 Stück, 12 Künstlerinnenexemplare,
 je drei Drucke aquarelliert | [Edition: 50 pieces,](#)
[12 artist proofs, 3 prints painted in watercolour](#)
 Hg. | [Edition](#): Hundertmark, Köln 1987
 Druck | [Print](#): Martin Kaetelhön
 Provenienz: Privatbesitz Wien | [Provenance: private property Vienna](#)
 Literatur | [Literature](#): Barbara Gross (Hg.), Maria Lassnig.
 Werkverzeichnis der Druckgrafik 1949-1987, München 1988,
 Wkv.Nr. 43, m. Abb.

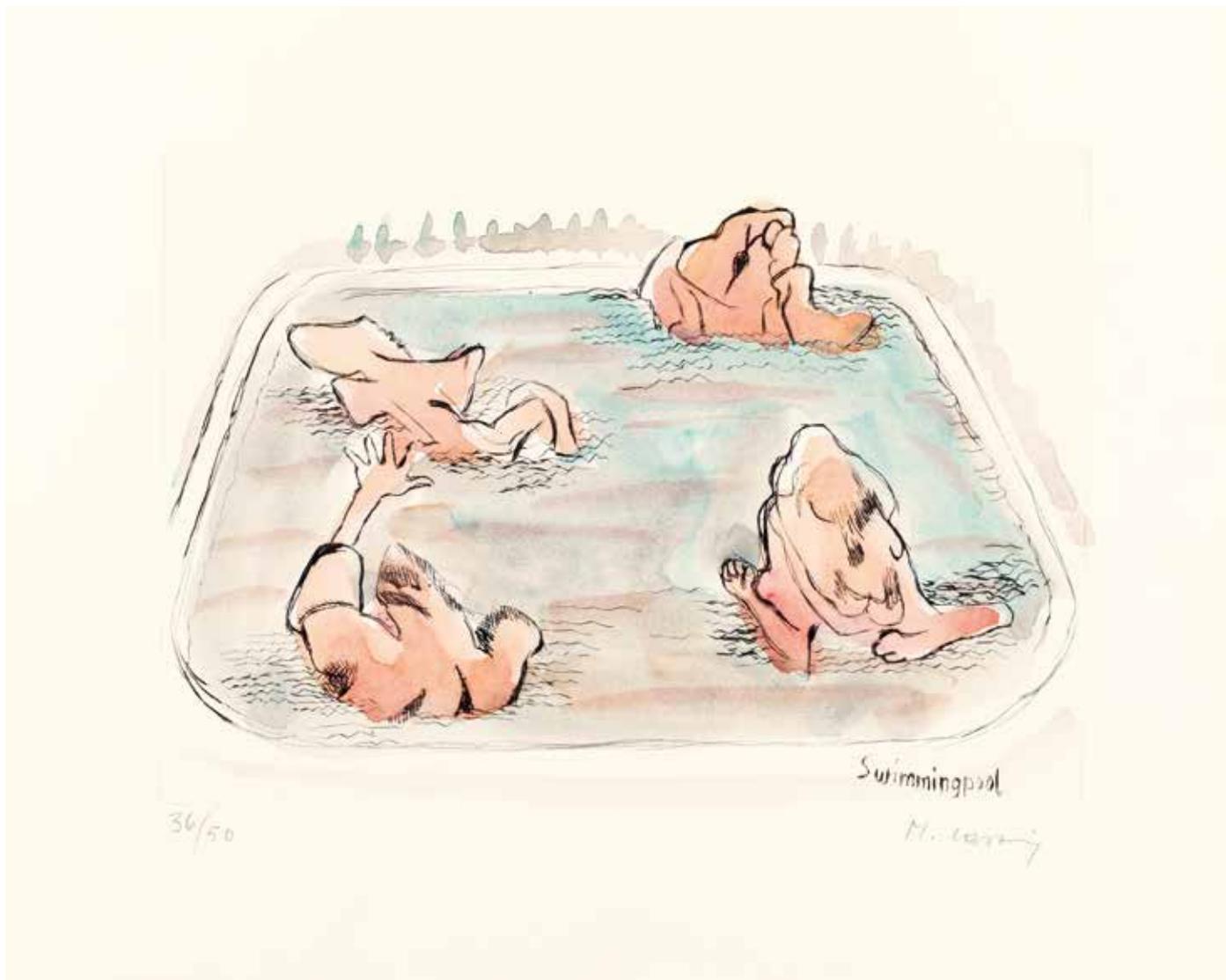


- 22 **Subway 1977** 1987 (Edition)
 aus dem Portfolio „7 Kupferstiche“ | [from the portfolio „7 etchings“](#)
 Kupferstich handkoloriert | [etching hand-coloured](#)
 23,8 x 33,8 cm (Druckgröße) | [\(print size\)](#)
 Signiert rechts unten | [Signed lower right](#): M Lassnig
 Monogrammiert im Druck links unten | [Monogrammed in print lower left](#) | M.L.
 Betitelt und datiert im Druck rechts oben | [Titled and dated in print upper right](#): Subway 1977
 Nummeriert links unten | [Numbered lower left](#): 30/50
 Auflage: 50 Stück, 12 Künstlerinnenexemplare, je drei Drucke
 aquarelliert | [Edition: 50 pieces, 12 artist proofs, 3 prints painted in watercolour](#)
 Hg. | [Edition](#): Hundertmark, Köln 1987
 Druck | [Print](#): Martin Kaetelhön
 Provenienz: Privatbesitz Österreich | [Provenance: private property Austria](#)
 Literatur | [Literature](#): Barbara Gross (Hg.), Maria Lassnig.
 Werkverzeichnis der Druckgrafik 1949-1987, München 1988,
 Wkv.Nr. 37, m. Abb.



- 23 **Swimmingpool** 1987 (Edition)
aus dem Portfolio „7 Kupferstiche“ | [from the portfolio „7 etchings“](#)
Kupferstich handkoloriert | [etching hand-coloured](#)
23,8 x 33,6 cm (Druckgröße) | [\(print size\)](#)
Signiert rechts unten | [Signed lower right](#): M. Lassnig
Betitelt im Druck rechts unten | [Titled in print lower right](#):
Swimmingpool
Nummeriert links unten | [Numbered lower left](#): 30/50
Auflage: 50 Stück, 12 Künstlerinnenexemplare,
je drei Drucke aquarelliert |
[Edition: 50 pieces, 12 artist proofs, 3 prints painted in watercolour](#)
Hg. | [Edition](#): Hundertmark, Köln 1987
Druck | [Print](#): Martin Kaetelhön

Provenienz: Privatbesitz Österreich | [Provenance: private property Austria](#)
Literatur | [Literature](#): Barbara Gross (Hg.), Maria Lassnig. Werkverzeichnis
der Druckgrafik 1949-1987, München 1988, Wkv.Nr. 39, m. Abb.



- 24 **Swimmingpool** 1987 (Edition)
 aus dem Portfolio „7 Kupferstiche“ | [from the portfolio „7 etchings“](#)
 Kupferstich handkoloriert | [etching hand-coloured](#)
 23,8 x 33,6 cm (Druckgröße) | [\(print size\)](#)
 Signiert rechts unten | [Signed lower right: M. Lassnig](#)
 Betitelt im Druck rechts unten | [Titled in print lower right:](#)
 Swimmingpool
 Nummeriert links unten | [Numbered lower left: 36/50](#)
 Auflage: 50 Stück, 12 Künstlerinnenexemplare,
 je drei Drucke aquarelliert | [Edition: 50 pieces, 12 artist proofs,](#)
[3 prints painted in watercolour](#)
 Hg. | [Edition: Hundertmark, Köln 1987](#)
 Druck | [Print: Martin Kaetelhön](#)

Provenienz: Privatbesitz Österreich | [Provenance: private property Austria](#)
 Literatur | [Literature: Barbara Gross \(Hg.\), Maria Lassnig. Werkverzeichnis](#)
 der Druckgrafik 1949-1987, München 1988, Wkv.Nr. 39, m. Abb.



- 25 **Tulpenknospe** 1987 (Edition)
aus dem Portfolio „7 Kupferstiche“ | [from the portfolio „7 etchings“](#)
Kupferstich handkoloriert | [etching hand-coloured](#) |
23,8 x 33,8 cm (Druckgröße) | [print size](#)
Signiert rechts unten | [Signed lower right](#): M Lassnig
Monogrammiert und betitelt im Druck rechts oben |
[Monogrammed and titled in print upper right](#): Tulpenknospe ML
Nummeriert links unten | [Numbered lower left](#): 12/50
Auflage: 50 Stück, 12 Künstlerinnenexemplare,
je drei Drucke aquarelliert |
[Edition: 50 pieces, 12 artist proofs, 3 prints painted in watercolour](#)
Hg. | [Edition](#): Hundertmark, Köln 1987
Druck | [Print](#): Martin Kaetelhön

Provenienz: Privatbesitz Österreich | [Provenance: private property Austria](#)
Literatur | [Literature](#): Barbara Gross (Hg.), Maria Lassnig.
Werkverzeichnis der Druckgrafik 1949-1987
München 1988, Wkv.Nr. 38, m. Abb.



- 26 **ML nach einer Zeichnung v. 1968** 1987 (Edition)
 aus dem Portfolio „7 Kupferstiche“ | [from the portfolio „7 etchings“](#)
 Kupferstich handkoloriert | [etching hand-coloured](#)
 33,8 x 24 cm (Druckgröße) | [\(print size\)](#)
 Signiert rechts unten | [Signed lower right](#): M. Lassnig
 Monogrammiert und bezeichnet im Druck | [Monogrammed and designated in print](#): ML nach einer Zeichnung v(on). 1968
 Bezeichnet links unten | [Designated lower left](#): Probedruck
 Auflage: 50 Stück, 12 Künstlerinnenexemplare,
 je drei Drucke aquarelliert
[Edition: 50 pieces, 12 artist proofs, 3 prints painted in watercolour](#)
 Hg. | [Edition](#): Hundertmark, Köln 1987
 Druck | [Print](#): Martin Kaetelhön
- Provenienz: Privatbesitz Österreich | [Provenance](#): private property Austria
 Literatur | [Literature](#): Barbara Gross (Hg.), Maria Lassnig.
 Werkverzeichnis der Druckgrafik 1949-1987,
 München 1988, Wkv.Nr. 41, m. Abb.

„Die Kunst wird wie ein eingeschüchtertes Huhn in eine Ecke getrieben, wo ihr die Wissenschaft die Doktrinen wie Infusionen verabreicht, damit sie nur ausdrücken darf, was ‚objektiv‘ wahr ist.“¹ (Maria Lassnig)

An diese Doktrinen hat sich Maria Lassnig zeit ihres Lebens nicht gehalten. Wo sie sich vordergründig an vorherrschende Stilrichtungen angenähert hat, entfernt sie sich im gleichen Moment auch wieder. Zu unterschiedlich ist ihre Herangehensweise, ihr Ausgangspunkt. Im Zentrum stehen immer ihre Gefühle und Empfindungen, die es darzustellen gilt. Ausgehend von den „Body Awareness“-Arbeiten ist ihre thematische Bandbreite groß. Sie setzt sich mit der bedrohten Natur ebenso auseinander wie mit Krieg und Gewalt, mit dem Kampf der Geschlechter und dem Selbstverständnis der Frau in einer männerdominierten Gesellschaft. „Das Geschlecht ist der zentrale und neuralgische Punkt in ihrem künstlerischen Alphabet. Ohne zu theoretisieren besetzt“ Maria Lassnig „Terrain im (post)feministischen Gelände.“²

Im Aquarell „Männermacht und Frauenleiden“ stellt sie den Vorgang der Menstruation als Blutströme dar, die sich wasserfallartig durch kleine Öffnungen einer Staumauer ergießen. Diesen seriell-technoid anmutenden Vorgang kontrastiert sie mit einer phallusartigen, organischen Form, die davor schwebt. Aus der Basis des schwammigen, hautfarbigen Etwas ragt ein Männerkopf in Profilansicht, der wie in einer Sänfte, deren Baldachin von der Phallusform gebildet wird, an den Blutströmen vorbeigetragen wird und diesen keinerlei Aufmerksamkeit widmet. Die Monatsblutung, hier von Maria Lassnig als „Frauenleiden“ bezeichnet, wird seit der Antike mit dem fehlerhaften Geschlechtlichen des Weiblichen assoziiert und dazu benutzt, die Frau dem Mann gesellschaftlich hintanzustellen. Bis ins 20. Jahrhundert hinein wurde dem Menstruationsblut nachgesagt, es sei giftig und könne Lebensmittel verderben. Im Judentum werden menstruierende Frauen als unrein betrachtet und von jeglichen rituellen Handlungen ausgeschlossen, in Nepal werden sie auch heute noch gezwungen, die Dorfgemeinschaft zu verlassen und in enge Hütten gesperrt. Das scheinbare Stigma der monatlichen Blutung wurde und wird also eingesetzt, um die Überlegenheit des Mannes über das „schwache“ Geschlecht einmal mehr hervorzuheben. Maria Lassnig gelingt es, ihre Kritik an dieser scheinbar gottgewollten Hierarchie eindringlich bildlich umzusetzen.

“Art is like a frightened chicken; it is pushed into a corner, where it is administered doctrines by science, just like an infusion, so it is only able to express what is ‘objectively’ true.”¹ (Maria Lassnig)

Throughout her life, Maria Lassnig never abided by these doctrines. Whenever she superficially approached predominant styles, she walked away from these at the same time. Too different is her approach, her starting point. Feelings and sensations are her constant focal point; these must be portrayed. Originating from her “Body Awareness” works, her thematic scope is extensive. She deals with endangered nature as well as with war and violence, the battle of the sexes and the self-image of a woman in a society dominated by men. “Gender is the focal and sore point in her artistic alphabet. Without indulging in theories” Maria Lassnig “has a spot in the (post) feminist territory.”

In her watercolour “Männermacht und Frauenleiden” (Men’s Power and Women’s Complaint), she depicts the process of menstruation as bloodstreams, pouring out like waterfalls from small openings in a dam. This seemingly serial-technoid process is contrasted by a phallic, organic shape floating in front of it. A man’s head protrudes from the basis of the spongy, skin-coloured something; it is carried around in a palanquin with a phallic-shaped baldachin, without even paying attention to the bloodstreams. Maria Lassnig identifies this menstrual bleeding as “Women’s Complaint”; going back to Antiquity, it has been associated with the deficient female gender and used to socially undervalue women in comparison with men. Up until the 20th century, menstrual blood was considered poisonous and capable of spoiling food. In Judaism, menstruating women were regarded as impure and they were hence excluded from all ritual acts. In Nepal, they are still forced to leave the local community and locked up in narrow huts. The apparent stigma of menstrual bleeding was and is once again applied to stress the male superiority over the “weak” gender. Maria Lassnig succeeds in forcefully illustrating her critique of this hierarchy, seemingly willed by God.

¹ Maria Lassnig, 1994 in: Carl Haenlein (Hg.), Maria Lassnig. Bilder 1989-2001. Kunstpreis der Nord/LB 2002. Ausstellungskatalog, Kestner Gesellschaft, Hannover 2001, S. 30

² ebd., S. 11

27 Männermacht und Frauenleiden 1991

Aquarell und Bleistift auf Papier |

Watercolour and pencil on paper | 43 x 61 cm

Signiert und datiert rechts oben | Signed and dated

upper right: Allerheiligen 1991 M. Lassnig

Betitelt und gewidmet rechts unten | Titled and

dedicated lower right: Männermacht u. Frauenleiden

Für Peter Gorsen

Provenienz: Sammlung Peter Gorsen (Geschenk der Künstlerin);

Nachlass des Kunstwissenschaftlers Peter Gorsen |

Provenance: collection Peter Gorsen (gift by the artist);

Estate of art historian Peter Gorsen

20. August 1911
H. Böhm



Männervorteil in Frauenhülle

Für Peter Böhm

„Ihre Selbstdarstellung ist – so Maria Lassnig selbst – Einsamkeit des Kritischen, Unvermögen der Ausbeutung eines anderen, Meditation und Ansetzen eines wissenschaftlichen Skalpells an einem willigen Objekt, dem Selbst.“¹

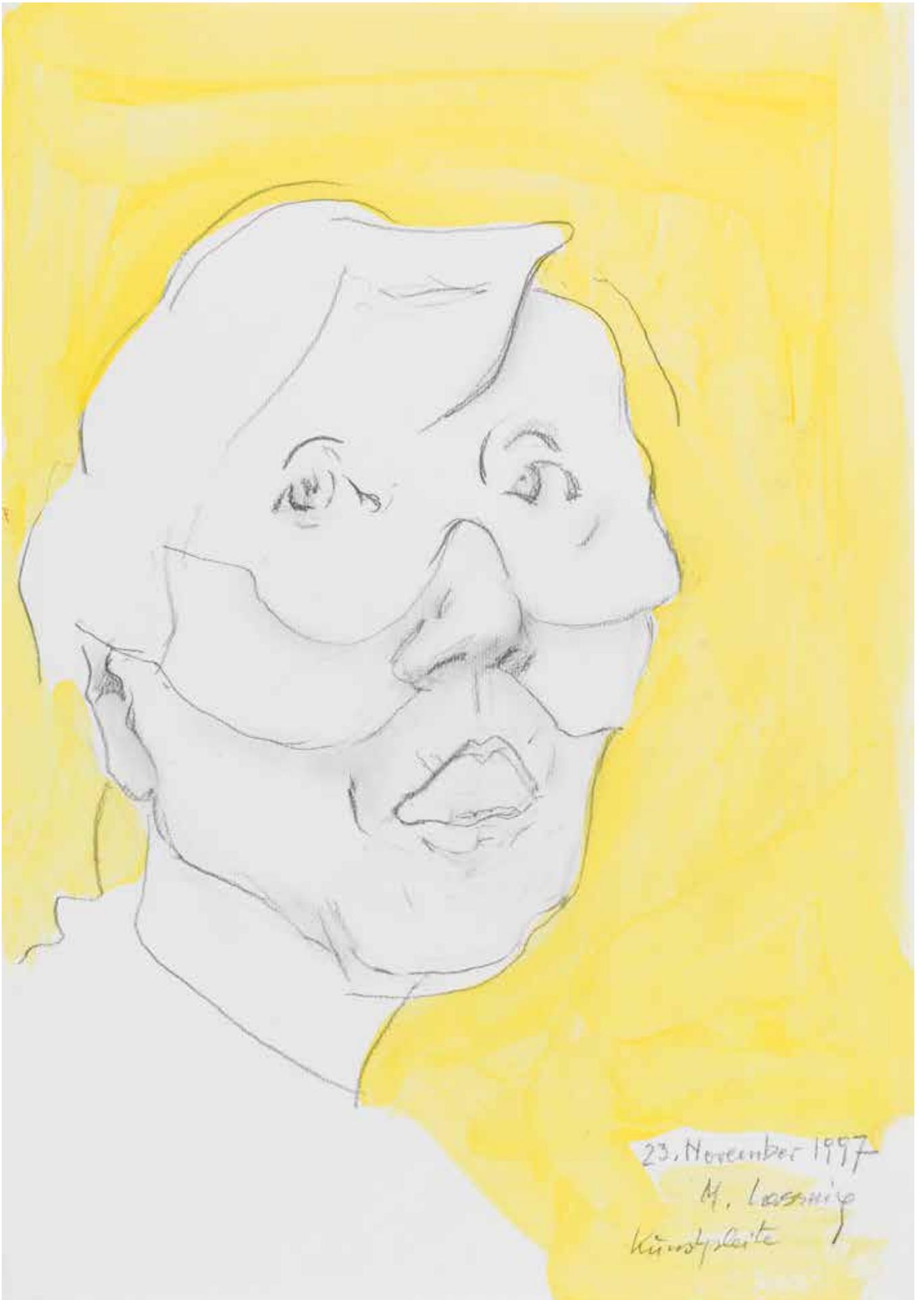
Maria Lassnig ist „ehrlich bis zur Schmerzgrenze, manchmal auch darüber hinaus. Sie zeigt offen ihre Gefühle, ihre Schmerzen, ihre Befindlichkeit. Ihre Selbstdarstellung ist nicht getragen von der Liebe zu sich selbst, nicht von Narzissmus, sondern von fast schonungsloser Selbstentblößung“². In ihren Tagebüchern erwähnt Maria Lassnig wiederholt Selbstzweifel, die sie plagen, die Angst, dass ihre Arbeiten nicht gut genug sind und vor den Augen der Betrachter keinen Bestand haben könnten. Nicht zuletzt auch deshalb reagiert sie vor großen Ausstellungen oft panisch, möchte kurzfristig absagen und die ausgesuchten Werke nicht herausgeben. Mit dieser Angst setzt sie sich in „Kunstpleite“ auseinander. Mit zweifelnden und angstgeweiteten Augen und Mund blickt sie auf den Betrachter. Das Gesicht ist in einzelne Ebenen fragmentiert, wie wenn die Künstlerin durch das Anlegen mehrerer Masken versuchen würde, dahinter ein wenig Schutz zu suchen.

“According to Maria Lassnig, her self-portrayal is the loneliness of the critical, the inability to exploit someone else, it is meditation or using a scientific scalpel on a willing object, the self.”¹

Maria Lassnig is “honest right to the pain threshold, sometimes even beyond it. She wears her heart on her sleeve, she shows her pains, her inner state. Her self-portrayal is not underpinned by the love for herself, not by narcissism, but by almost merciless self-exposure”². In her diaries, Maria Lassnig keeps mentioning the self-doubt she is experiencing, the fear that her works might not be good enough and that they might not live up to the expectations of their beholders. Hence, she often panics before major exhibitions, wants to cancel at short notice or refuses to release the selected works. This fear is at the core of “Kunstpleite” (Art’s Failure). She looks at the beholder with her eyes and mouth wide-open, filled with doubt and fear. Her face is fragmented in separate layers, as if the artist is trying to seek protection by putting on several masks at once.

¹ Wolfgang Drechsler (Hg.), Maria Lassnig. Ausstellungskatalog, Museum moderner Kunst/Museum des 20. Jahrhunderts, Wien; Kunstmuseum Düsseldorf, Düsseldorf; Kunsthalle Nürnberg, Nürnberg; Kärntner Landesgalerie, Klagenfurt 1985, S. 9
² ebd., S. 9

28 **Kunstpleite** 1997
Acryl und Bleistift auf Papier | Acrylic and pencil on paper
41,8 x 29,5 cm
Signiert, datiert und betitelt rechts unten |
Signed, dated and titled lower right: 23. November 1997
M. Lassnig Kunstpleite
Provenienz: Privatsammlung Kärnten |
Provenance: private collection Carinthia



23. November 1997
M. Lassnig
Kunstplakat

Die Darstellung subjektiver Empfindungen ist am leichtesten aus der eigenen Perspektive zu bewerkstelligen. Dabei kommt dem Schädel, dem Gesicht eine zentrale Rolle zu. Hier sitzt im Gehirn das zentrale Nervensystem, wo alle vom Körper ausgesandten Signale, wie Temperatur-, Schmerz- und Berührungswahrnehmungen zusammenlaufen. Auch sind hier Augen, Ohren, Mund und Nase angesiedelt, vier der, inklusive der Haut, fünf Sinnesorgane, die es uns überhaupt ermöglichen optische, sensorische und olfaktorische Reize annehmen zu können und diese zur Verarbeitung an das Gehirn weiterzugeben.

Wie eine Insel, die sich aus den Meeresfluten erhebt, ragt der Kopf der Künstlerin aus dem Wasser des Atlantiks: ein meisterhaftes Aquarell, das sie auf einer sommerlichen Reise in die Bretagne angefertigt hat. Leicht gewölbt ist der Horizont, wie wenn man die Krümmung der Erdkugel aufgrund einer großen Distanz schon wahrnehmen könnte. Die Färbung der kräuselnden Wellen, die um den Kopf herum vorwiegend in Grün- und Beigetönen gehalten sind, lassen vermuten, dass sich die Schwimmerin eher in seichteren Gewässern und Ufernähe befindet, doch der angstvolle Gesichtsausdruck mit den herabgezogenen Mundwinkeln weist eher auf eine Gefühlswelt hin, der man weit weg vom Ufer in größerer Tiefe ausgesetzt ist, wenn man den Weiten des Ozeans schutzlos ausgeliefert ist. Lediglich die dünne Haut bildet eine Grenze zum allumfassenden Wasser. Der im Meer treibende Kopf wird zum Sinnbild jener Empfindungen, die die Künstlerin wohl beim Betrachten des unergründlichen, nassen Elementes gehabt hat. Es geht um die „innige Beziehung zwischen der Erfahrung“ ihres „inneren Körperzustandes und den Dingen“, die ihr in ihrer „Umwelt begegnen“¹. Sie hebt die Trennung zwischen Außen und Innen in ihren Bildern auf und geht Symbiosen ein.

Depicting subjective sensations is easiest from one's own point of view. The skull, the face plays a central role in this. The brain harbours the central nervous system, where all signals sent by the body, such as temperature, perceiving pain and touch, come together. Eyes, ears, mouth and nose are also located here, four of the five sensory organs, including the skin, that are able to take in optical, sensory or olfactory stimuli and transmit them to the brain for processing.

Like an island rising from the ocean, the artist's head arises from the water of the Atlantic: a masterful watercolour she created during a summer trip to Brittany. The horizon is slightly curved, as if one could perceive the curvature of the earth due to the great distance. The colouring of the curling waves – predominantly green and beige around the head – indicate that the female swimmer is currently in shallow waters and close to the shore. However, the anxious facial expression with the corners of the mouth turned down rather suggests an emotional state one is subjected to far away from the shore in greater depth, when one surrendered to the oceans without any protection. Solely the thin skin forms a barrier to the all-embracing water. The head floating in the sea turns into the symbol of those sensations that the artist must have felt when she was watching the unfathomable, wet element. It's about the "intimate relationship between the experience" of her "inner body condition and the things" that she "encounters" in her "surroundings"¹. In her paintings, she eliminates the separation between outside and inside and forms symbiotic relationships.

¹ Wolfgang Drechsler (Hg.), Maria Lassnig. Ausstellungskatalog, Museum moderner Kunst/Museum des 20. Jahrhunderts, Wien; Kunstmuseum Düsseldorf, Düsseldorf; Kunsthalle Nürnberg, Nürnberg; Kärntner Landesgalerie, Klagenfurt 1985, S. 107

29 **In der Bretagne und am Meer** 1999
Aquarell, Buntstift und Bleistift auf Papier | [Watercolour, coloured pencil and pencil on paper](#) | 42 x 58,5 cm
Signiert, datiert und betitelt rechts unten | [Signed, dated and titled lower right](#): In der Bretagne u(nd). a(m) Meer 1999 Maria Lassnig
Provenienz: Privatsammlung Deutschland
(Geschenk der Künstlerin) | [Provenance: private collection Germany \(gift by the artist\)](#)



„... ein Körpergefühl ist optisch schwer zu definieren, wo fängt es an, wo hört es auf, welche Form hat es, spitzig, rund, gezackt – und dieses zu erforschen ist wie ein Umzäunen von Wolken, ein Feststecken von Nebelreichen – eine Mystik des Physischen.“¹ (Maria Lassnig)

1964 stirbt die Mutter Maria Lassnigs an Leberkrebs, ein Verlust, den die Künstlerin lange nicht überwindet. In weiterer Folge ist sie überzeugt selbst ein Leberleiden zu haben und konsultiert mehrere Ärzte. Obwohl ihr alle ein komplett gesundes Organ attestieren, ist sie überzeugt krank zu sein. Sie beginnt noch stärker in ihr Inneres hineinzuhören und sich mit ihren Organen zu beschäftigen. Hinweise darauf finden sich immer wieder in ihren Tagebüchern. So schreibt sie zum Beispiel am 15. März 1993: „*Mein Karussell geht immer schneller (Schilddrüsenüberfunktion). Ich kann schwer beenden, was ich anfang. Kreuzweh ‚again‘, mit dem unmöglich zu arbeiten ist.*“²

Eine Überfunktion dürfte ihre Schilddrüse tatsächlich haben, denn beschwingt tänzelt sie auf einem 2000 entstandenen Aquarell dem Betrachter entgegen. Selten hat man eine derart humorvolle Darstellung eines Organes gesehen, das mit Armen und Beinen ausgestattet, einen Freudentanz zur Begrüßung aufführt.

“... a physical feeling that is difficult to define visually; where does it begin, where does it end, what shape is it; pointed, curved, zigzag. To explore this is like trying to fence in clouds, to pin down nebulous realms, a mysticism of the physical.”¹ (Maria Lassnig)

In 1964, Maria Lassnig's mother dies of liver cancer, a loss from which the artist takes a long time to recover. After this sad event, she is convinced that she is suffering from a liver disease herself and consults numerous doctors. Even though all of them certify that her liver is healthy, she is positive that she is ill. She starts to pay even closer attention to her body and to focus on her organs, something also revealed in her diaries. On March 15th, 1993, she writes: “*My carousel turns even faster (hyperactive thyroid). I find it difficult to complete what I've begun. Lower back pain (again) makes it impossible to work.*”²

Her thyroid definitely does seem to be overactive: in a watercolour dating from 2000, it prances buoyantly towards the beholder. One hardly ever sees such a humorous depiction of an organ, equipped with arms and legs, performing a salutatory dance of joy.

¹ Maria Lassnig zitiert in: Maria Lassnig. Mit dem Kopf durch die Wand. Neue Bilder. Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Luzern, Luzern; Neue Galerie Graz, Graz; Kunstverein in Hamburg, Hamburg; Secession, Wien 1989, S. 35

² Maria Lassnig, 1993 in: Hans Ulrich Obrist (Hg.), Maria Lassnig. Die Feder ist die Schwester des Pinsels. Tagebücher 1943 bis 1997, Köln 2000, S. 160 | Maria Lassnig, 1993 in: Hans Ulrich Obrist (ed.), Maria Lassnig. The Pen Is the Sister of the Brush. Diaries 1943–1997, Göttingen, Zurich, London 2009, p. 131

30 **Schilddrüsenbegrüßung** 2000

Aquarell und Bleistift auf Papier |

Watercolour and pencil on paper | 20,5 x 16 cm

Signiert und betitelt unten | Signed and titled below:

Schilddrüsenbegrüßung M. Lassnig

Beigabe zur Vorzugsausgabe |

Addition to the special edition: Hans Ulrich Obrist (Hg.),

Maria Lassnig. Die Feder ist die Schwester des Pinsels.

Tagebücher 1943–1997, Köln 2000

Provenienz: Privatbesitz Deutschland |

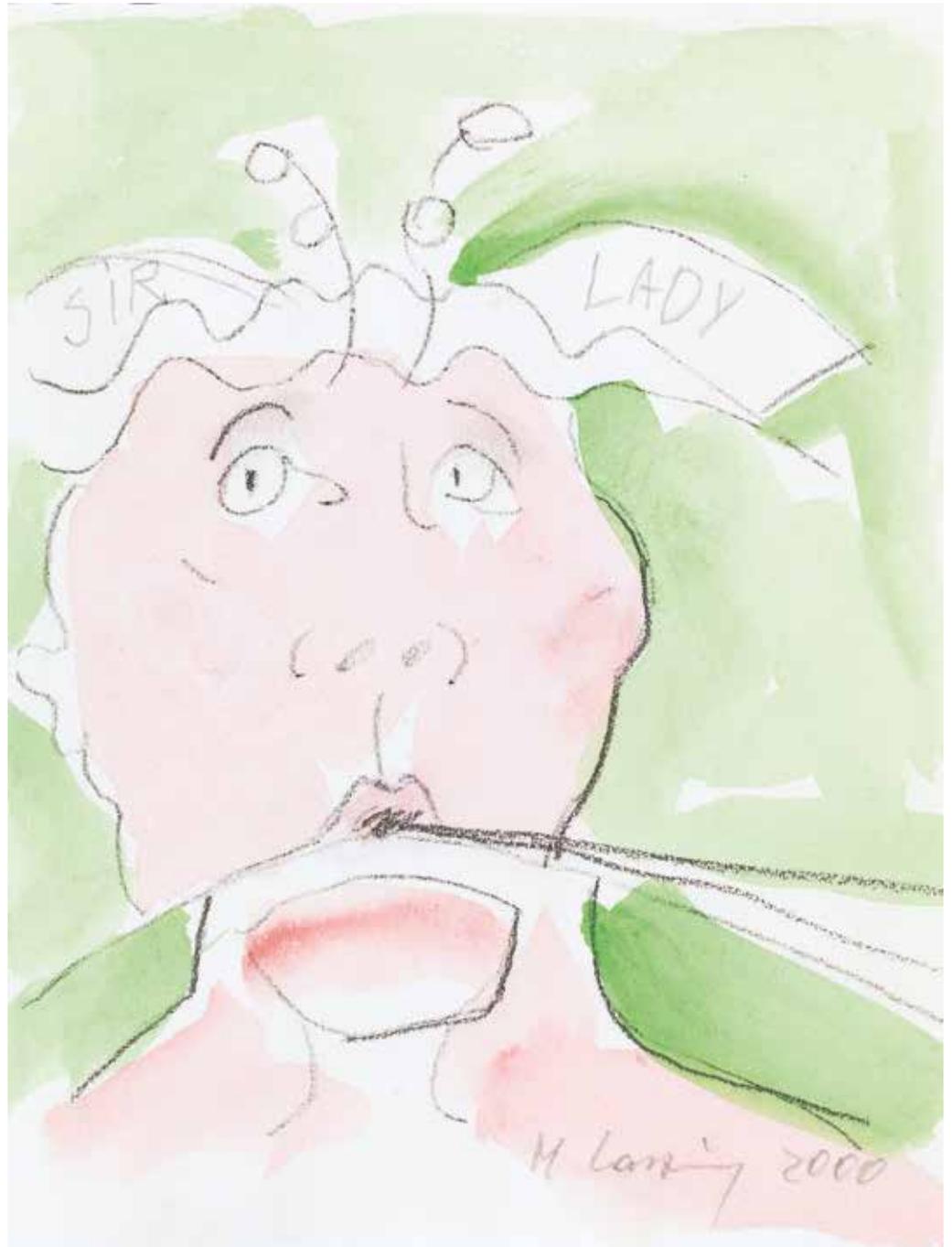
Provenance: private property Germany





31 **Strenger Aktenblick** 2003
Bleistift auf Papier | [Pencil on paper](#) | 31,3 x 22,8 cm
Signiert und datiert rechts unten | [Signed and dated lower right](#): 7. Aug(ust) 2003 Maria Lassnig
Betitelt Mitte oben | [Titled upper middle](#):
strenger Aktenblick

Provenienz: Privatsammlung Kärnten |
[Provenance: private collection Carinthia](#)



32 **SIR LADY** 2000

Aquarell und Bleistift auf Papier | [Watercolour and pencil on paper](#) | 20,8 x 15,8 cm

Signiert und datiert rechts unten | [Signed and dated lower right](#): M. Lassnig 2000

Betitelt Mitte oben | [Titled upper middle](#): SIR LADY

Beigabe zur Vorzugsausgabe | [Addition to the special edition](#):

Hans Ulrich Obrist (Hg.), Maria Lassnig. Die Feder ist die Schwester des Pinsels. Tagebücher 1943–1997, Köln 2000

Provenienz: Privatbesitz Deutschland | [Provenance: private property Germany](#)

„Die große Form finden, die die Vielfalt aller möglichen Formen in sich einschließt, die Grenzen der von den Hagel-schlägen des Stiffes gefurchten Felder entlanggehen, um an der unendlichen Peripherie die kleinsten Ausschläge zu verzeichnen, die das Zentrum setzt.“¹ (Maria Lassnig)

In den späten 1980er Jahren kommt es zu einem Rückgriff auf die „Statischen Meditationen“ der frühen 1950er Jahre und die „Strich-Bilder“ und „Knödel-Selbstporträts“ der frühen 1960er Jahre. Das Körpergefühl wird nunmehr wieder auf einfache ovale Formen reduziert, die seismografischen Bewegungen, die von einem Zentrum ausgehen, machen sich als kleine Ausbuchtungen, als Überschneidungen und Überlagerungen der Konturen bemerkbar.



Statische Meditation III 1951/52
Kunstmuseum Luzern

Sowohl in den frühen als auch in den späteren „Strich-Bildern“ geht es um die abstrakte Beziehung zwischen Bildraum und Körpermasse, wobei diese mittels einfacher „Kräftelinien zwischen Innen und Außen“ als „lebendiges, sinnliches Körpergefühl“² dargestellt wird. Immer wieder erforscht Maria Lassnig diese Beziehung mittels des eigenen Körpers und stellt diesen

mal abstrakter, mal realistischer da. Die dabei gesetzten Linien können durchaus als Haut, als Membran interpretiert werden, die als Grenze zwischen der inneren Gefühlswelt und der Außenwelt fungiert. Diese Art Schutzhülle wird von außen bedrängt, durch sie kann man von innen heraus die Umwelt spüren und wahrnehmen. Umso wichtiger ist es für die Künstlerin, immer wieder oft eben auch ziemlich abstrakt anmutend, diese Linien – diese Haut präzise zu definieren.

“To find the great form that embraces in itself the multiplicity of all possible forms; to walk along the boundaries of the fields furrowed by the hailstone of the pencil marks in order to take note of the tiniest sprouts along the endless periphery that defines the center.”¹ (Maria Lassnig)

In the late 1980s, there is a recourse to the “Statische Meditationen” (Static Meditations) of the early 1950s and the “Strich-Bilder” (Line Pictures) and “Knödel-Selbstporträts” (Dumpling Self-Portraits) of the early 1960s. Henceforth, the body sensation is again reduced to a simple oval shape, the seismic movements coming from the centre appear as bulges, overlaps and overlays of the contours.

The early as well as the later “Strich-Bilder” focus on the abstract relationship between image space and body mass. This, however, is portrayed with the aid of simple “lines of force between inside and outside” as “living, sensual body sensation”². Repeatedly, Maria Lassnig explores this relationship through her own body, which is sometimes portrayed in an abstract way, at other times more realistically. These lines can certainly be interpreted as skin, as a membrane functioning as a barrier between the inner state and the outer world. This form of protective cover is hassled from the outside; this way it is able to feel and perceive the environment from within. It is all the more important for the artist – who’s brushstroke is often times also quite abstract – to define these lines, this skin precisely.

¹ Maria Lassnig, 1952 in: Hans Ulrich Obrist (Hg.), Maria Lassnig. Die Feder ist die Schwester des Pinsels. Tagebücher 1943 bis 1997, Köln 2000, S. 120 | [Maria Lassnig, 1952 in: Hans Ulrich Obrist \(ed.\), Maria Lassnig. The Pen Is the Sister of the Brush. Diaries 1943–1997, Göttingen, Zurich, London 2009, p. 118](#)
² Maria Lassnig. Mit dem Kopf durch die Wand. Neue Bilder. Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Luzern, Luzern; Neue Galerie Graz, Graz; Kunstverein in Hamburg, Hamburg; Wiener Secession, Wien 1989, S. 19

33 Linien 1989

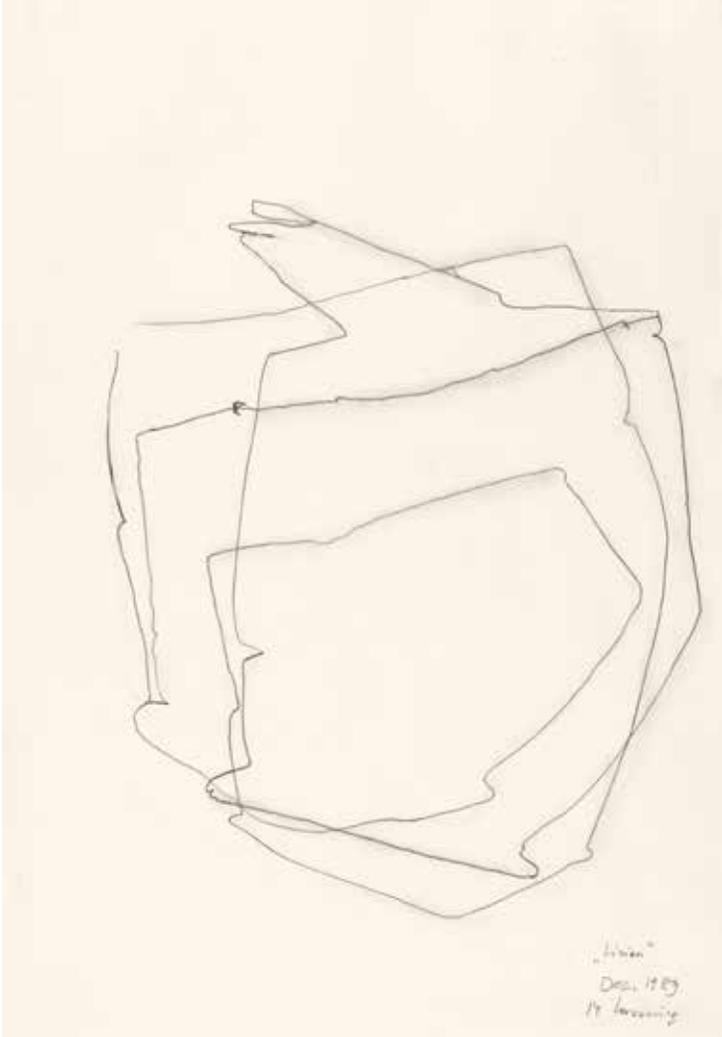
Bleistift auf Papier | [Pencil on paper](#) | 59,5 x 41,8 cm
Signiert, datiert und betitelt rechts unten | [Signed, dated and titled lower right](#) | „Linien“ Dez. 1989 M. Lassnig

Provenienz: Barbara Gross Galerie, München; Privatsammlung Salzburg | [Provenance: Barbara Gross Galerie, Munich; private collection Salzburg](#)

34 Selbst, verwurzelt 1988

Bleistift auf Papier | [Pencil on paper](#) | 42 x 29,5 cm
Signiert, datiert und betitelt unten | [Signed, dated and titled below](#): Selbst, verwurzelt M. Lassnig (19)88
Bezeichnet oben links | [Designated upper left](#):
Inne halten, aussen halten,

Provenienz: Privatsammlung Kärnten | [Provenance: private collection Carinthia](#)



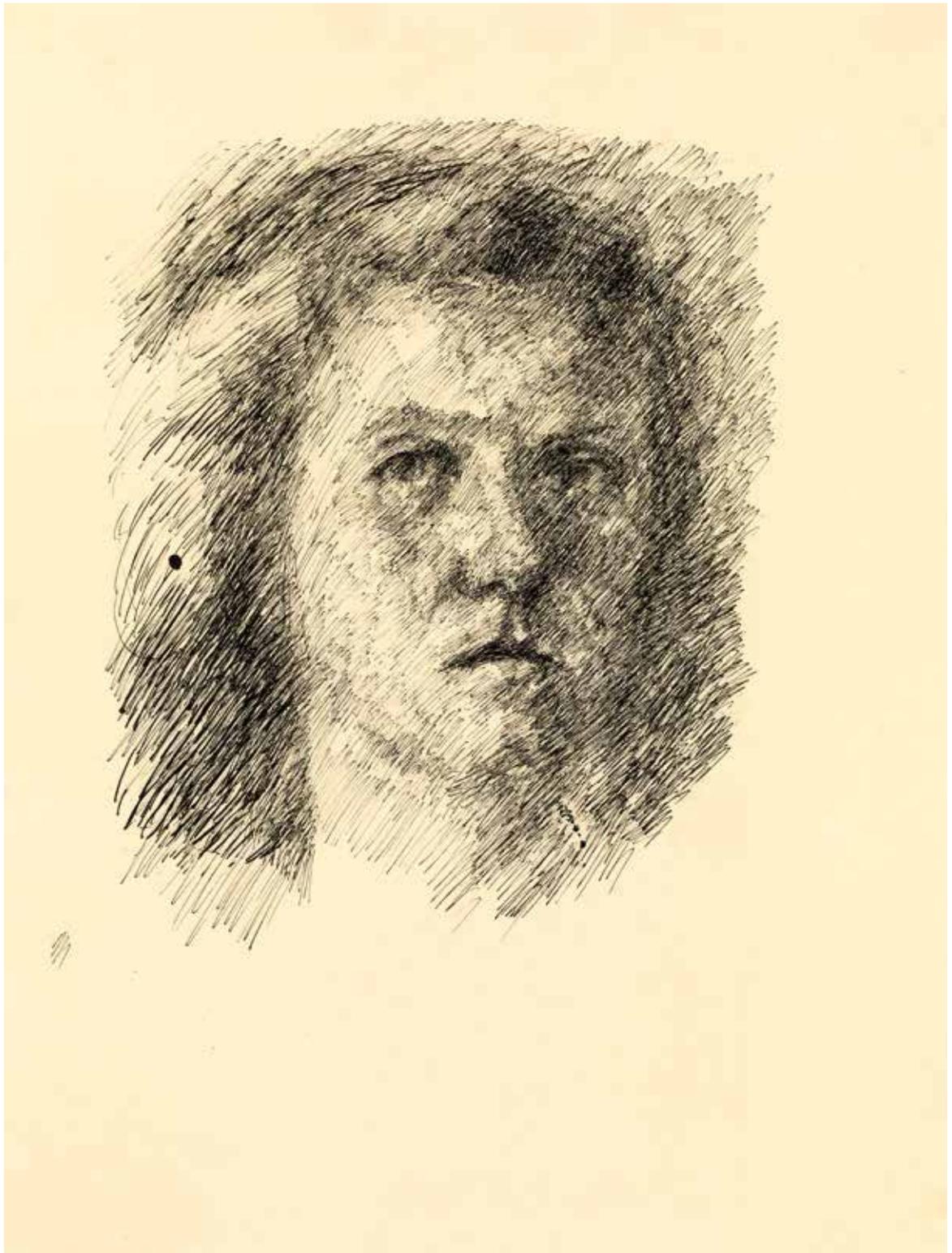


35 **On aime que des ombres / „Love for shadows** 1967
Kohlepapier-Druck und Bleistift auf Papier |
[Carbon paper print and pencil on paper](#) | 65 x 50 cm
Signiert, datiert und betitelt rechts unten | [Signed, dated and titled lower right](#): On aime que des ombres, 1967 M. Lassnig
„Love for shadows“

Provenienz: Galerie Klewan, München; Privatsammlung Salzburg |
[Provenance: Galerie Klewan, Munich; private collection Salzburg](#)



36 **Les arrivistes** 1967
Kohlepapier-Druck und Bleistift auf Papier |
[Carbon paper print and pencil on paper](#) | 65 x 50 cm
Signiert, datiert und betitelt rechts unten |
[Signed, dated and titled lower right:](#)
„les arrivistes“ M. Lassnig 1967
Provenienz: Privatbesitz Wien; Privatsammlung Salzburg |
[Provenance: private property Vienna; private collection Salzburg](#)



37 **Ohne Titel (Selbstporträt)** um | [around 1943](#)
Tuschfeder auf Papier | [Indian ink on paper](#)
54,5 x 41 cm
Rückseitig signiert und bezeichnet | [Verso signed and designated](#): Da M. Lassnig
Provenienz: Privatsammlung Kärnten |
[Provenance: private collection Carinthia](#)
Literatur | [Literature](#): Vgl.: Beatrice von Bormann, Antonia Hoerschelmann, Klaus Albrecht Schröder (Hg.), Maria Lassnig. Ways of Being. Ausstellungskatalog, Stedelijk Museum, Amsterdam; Albertina, Wien 2019, Abb. S. 17



- 38 **Die Hornisse** um | [around 1975](#)
Bleisitft auf Papier | [Pencil on paper](#)
61 x 43 cm
Betitelt Mitte unten | [Titled lower middle](#): Die Hornisse
Provenienz: Privatsammlung Kärnten |
[Provenance: private collection Carinthia](#)
Literatur | [Literature](#): Vgl.: Beatrice von Bormann,
Antonia Hoerschelmann, Klaus Albrecht Schröder (Hg.),
Maria Lassnig. Ways of Being. Ausstellungskatalog,
Stedelijk Museum, Amsterdam; Albertina,
Wien 2019, Abb. S. 112



- 39 **Ohne Titel** 1960
 Plakat (ohne Text) der Ausstellung |
 Poster (without text) of the exhibition:
 „Maria Lassnig. Malerei. Graphik“,
 Galerie St. Stephan, Wien 1960
 Foliolithografie | [Lithograph](#)
 61,3 x 43 cm (Blattgröße) | (paper size)
 Signiert und datiert rechts unten |
[Signed and dated lower right](#): M. Lassnig 1960
 Nummeriert links unten | [Numbered lower left](#): 10/50
 Auflage: 50 Stück, weitere Künstlerinnenexemplare und
 Probeabzüge in zwei Farben bekannt | [Edition: 50 pieces,](#)
[additional artist proofs and press-proofs in two colours](#)
 Provenienz: Privatsammlung Wien | [Provenance: private collection Vienna](#)
 Literatur | [Literature](#): Barbara Gross (Hg.), Maria Lassnig.
 Werkverzeichnis der Druckgrafik 1949-1987,
 München 1988, Wkv.Nr. 3, m. Abb.

- 40 **Kopf mit Ohren / Gomera = Mexico** 1999
 Offsetlithografie | [Offset lithograph](#)
 44 x 60 cm (Druckgröße) | (print size)
 Signiert, datiert und betitelt rechts unten |
[Signed, dated and titled lower right](#):
 Kopf mit Ohren Gomera = Mexico M. Lassnig (19)99
 Nummeriert links unten | [Numbered lower left](#): 85/99
 Auflage: 99 Stück, 20 Künstlerinnenexemplare
 (römische Ziffern) | [Edition: 99 pieces, 20 artist proofs](#)
 (Roman numerals)
 Hg. | [Edition](#): Ordinariat für Theorie und Anwendung der
 Graphik, Universität für angewandte Kunst/Wien, mit
 dem Editionsstempel
 Provenienz: Privatbesitz Österreich |
[Provenance: private property Austria](#)



41 **Selbstporträt als Rasiermesser** 1971
 Siebdruck | [Silkscreen](#)
 60,5 x 45,5 cm (Druckgröße) | [\(print size\)](#)
 Signiert, datiert und nummeriert unten | [Signed, dated and numbered below](#): M. Lassnig 1971
 Auflage: 80 Stück, 30 Künstlerinnenexemplare |
[Edition: 80 pieces, 30 artist proofs](#)
 Provenienz: Privatbesitz Wien |
[Provenance: private property Vienna](#)
 Literatur | [Literature](#): Barbara Gross (Hg.), Maria Lassnig. Werkverzeichnis der Druckgrafik 1949-1987, München 1988, Wkv.Nr. 29, m. Abb.



42 **Ohne Titel (Schreiende)** 1981
 Farblithografie | [Colour lithograph](#)
 63,5 x 45,5 cm (Blattgröße) | [\(paper size\)](#)
 Signiert und datiert rechts unten |
[Signed and dated lower right](#): M. Lassnig (19)81
 Nummeriert links unten | [Numbered lower left](#): 65/100
 Auflage: 100 Stück, 10 Künstlerinnenexemplare |
[Edition: 100 pieces, 10 artist proofs](#)
 Druck | [Print](#): Bamminger; Hochschule für angewandte Kunst, Wien Hg. | [Edition](#) | Gross, Bergen
 Provenienz: Privatbesitz Deutschland | [Provenance: private property Germany](#)
 Literatur | [Literature](#): Antonia Hoerschelmann (Hg.), Maria Lassnig. Zwiegespräche | [Dialogues](#) | Retrospektive der Zeichnungen und Aquarelle, Ausstellungskatalog, Albertina, Wien. Kunstmuseum Basel, Basel 2017/2018, Abb. S. 145; Barbara Gross (Hg.), Maria Lassnig. Werkverzeichnis der Druckgrafik 1949-1987, München 1988, Wkv.Nr. 32, m. Abb.



43 **Friendship** 2008
 aus der Edition | [from the edition:](#)
 „Friendship“ für das CAC
 (Contemporary Arts Center, Cincinnati)
 Offsetlithografie | [Offset lithograph](#)
 42,8 x 61 cm (Druckgröße) | [\(print size\)](#)
 Signiert und datiert rechts unten |
[Signed and dated lower right:](#) M. Lassnig 2008
 Nummeriert links unten | [Numbered lower left:](#) 89/100
 Auflage: 100 Stück | [Edition: 100 pieces](#)
 Provenienz: Privatbesitz Kärnten |
[Provenance: private property Carinthia](#)



44 **Erwachen** 2007/2008
 Siebdruck | [Silkscreen](#)
 42 x 60 cm (Druckgröße) | [\(print size\)](#)
 Signiert rechts unten | [Signed lower right:](#) M. Lassnig
 Auflage: 100 Stück, 20 Künstlerinnenexemplare |
[Edition: 100 pieces, 20 artist proofs](#)
 Hg. | [Edition:](#) Texte zur Kunst, Heft Nr. 72 /
 Dezember 2008 „Design“
 Provenienz: Privatbesitz Graz |
[Provenance: private property Graz](#)



„Die Differenz zwischen dem der Introspektion
zugänglichen Körper-Leib und dem Vertrauten des
Alltags ist oft schockierend.“¹

“The difference between a body open to intro-
spection and what is familiar on a daily basis
often comes as a shock.”¹

Foto: Maria Lassnig Stiftung



**Zwei Arten zu sein
(Doppelsebstporträt)** 2000
Maria Lassnig Stiftung

45 **Doppelsebstporträt** 2008
Siebdruck | [Silkscreen](#)
50 x 70 cm (Druckgröße) | [\(print size\)](#)
Signiert und nummeriert rechts unten |
[Signed and numbered lower right:](#)
M. Lassnig 33/100
Auflage: 100 Stück,
10 Künstlerinnenexemplare |
[Edition: 100 pieces, 10 artist proofs](#)

Provenienz: Privatbesitz Graz |
[Provenance: private property Graz](#)

¹ Armin Wildermuth in: Maria Lassnig. Mit dem Kopf durch die Wand. Neue Bilder. Ausstellungskatalog, Kunstmuseum Luzern, Luzern; Neue Galerie Graz, Graz; Kunstverein in Hamburg, Hamburg; Wiener Secession, Wien 1989, S. 12

biografie

- 1919** Maria Lassnig wird unehelich als Maria Eleonora Gregorz in Kappel am Krappfeld in Kärnten geboren.
- 1925** Übersiedlung mit der Mutter und deren Mann Jakob Lassnig nach Klagenfurt. Schulausbildung bei den Ursulinen und Ausbildung zur Volksschullehrerin.
- 1939/40** Arbeitet als Volksschullehrerin im Metnitztal.
- 1940-45** Studium an der Akademie der bildenden Künste in Wien bei Wilhelm Dachauer, Ferdinand Andri und Herbert Boeckl.
- 1943** Besuch bei Franz Wiegele in Nötsch, Begegnung mit dem Kärntner Kolorismus.
- 1945** Geht zurück nach Klagenfurt, erstes Atelier am Heiligengeistplatz, das zum Treffpunkt für Dichter und Maler wie Michael Guttenbrunner, Arnold Clementschitsch und Max Hölzer wird.
- um 1947** Erste introspektive Zeichnungen.
- 1948** Lernt Arnulf Rainer kennen und geht mit ihm eine Beziehung ein.
- 1949** Erste Einzelausstellung in der Galerie Kleinmayr in Klagenfurt.
- 1951** Ist Mitglied der „Hundsgruppe“, einer Abspaltung des Art Clubs in Wien. Sie erhält ein Stipendium und reist in den Jahren 1951/1952 dreimal mit Arnulf Rainer nach Paris. Lernt Paul Celan und André Breton kennen. Sieht in der Galerie Nina Dausset Arbeiten von Willem de Kooning, Georges Mathieu, Jackson Pollock, Jean-Paul Riopelle und Camille Bryen. Erste informelle Bilder und „metamorphe“ Arbeiten.
- 1951/52** Es entstehen „Knödel-Selbstporträts“, „Statische Meditationen“ und „Stumme Formen“.
- 1952** Bezieht ein Atelier in der Bräuhausgasse in Wien.
- 1954** Bekanntschaft mit den Schriftstellern der Wiener Gruppe: Oswald Wiener, Gerhard Rühm, H.C. Artmann und Friedrich Achleitner.
- um 1955** Serie der „Kopfheiten“, Beziehung mit Oswald Wiener.
- ab 1956** Kontakt zu Monsignore Otto Mauer und der „Gruppe St. Stephan“.
- ab 1958** Zeichnungsserie der „Introvertierten Figurationen“, gestische Arbeiten.
- 1961-68** Atelier in Paris, Rue de Bagnolet. Großformatige „Strichbilder“ – „Körpergefühlsfigurationen“. Freundschaft mit Paul Celan und Gisèle Celan-Lestrange, Hans und Helene Bischoffshausen, mit Jean-Paul Riopelle und Joan Mitchell. Erstes Mal Beschäftigung mit feministischem Gedankengut.
- ab 1963** Die Körperwahrnehmung wird in Beziehung zur Außenwelt gesetzt. Narrative, mehrfigurige Szenarien, technoiden Formen, Anleihen an Science-Fiction und Selbstporträts mit tier- und monsterhaften Zügen.
- 1964** Tod der Mutter, „Beweinungsbilder“ entstehen. Es beginnt die „Zeitrechnung ab dem Tod meiner Mutter“ (Maria Lassnig, Notizbuch 1964).

Foto: Willi E. Prugger, Archiv Maria Lassnig



Atelier Heiligengeistplatz, Klagenfurt 1951

- 1968-80** Lebt in New York. Ateliers in Queens, in der Avenue B im East Village und in der Spring Street in SoHo. Die Sommermonate verbringt sie nach wie vor in Kärnten. Malt Porträtaufträge und tendiert zu äußerlich-realistischen Darstellungen.
- 1970-72** Besuch eines Zeichentrickkurses an der School of Visual Arts.
- 1974** Gründet mit Martha Edelheit, Carolee Schneemann, Silvianna Goldsmith u.a. die „Women/Artist/Filmmakers Inc.“ und lernt Louise Bourgeois kennen. Erste Selbstbildnisse mit Tieren entstehen.
- 1970er** Kleinformatige Keramikskulpturen, erste Bronzeskulptur „Sexgöttin“ 1978, weitere Skulpturen bis in die späten 1990er Jahre.
- 1977** Erste Retrospektive ihrer Zeichnungen in der Graphischen Sammlung Albertina, Wien und im Kunstverein Kärnten, Klagenfurt.
- 1978** DAAD-Stipendium für Berlin.
- 1979** Bezieht ein Appartement in der 1st Avenue in New York. Auf Betreiben der Bundesministerin Hertha Firnberg nimmt Lassnig eine Professur in Wien an.
- 1980** Rückkehr nach Wien. Vertritt gemeinsam mit Valie Export Österreich auf der Biennale von Venedig. Bezieht ein Wohnatelier in der Maxingstraße.
- 1980-89** Lehrstuhl an der Hochschule für angewandte Kunst in Wien, Meisterklasse für Gestaltungslehre und experimentelles Gestalten. Legt den Schwerpunkt auf Malerei und richtet mit Hubert Sielecki das erste Trickfilmstudio ein. Ab 1986 Sommeratelier in der Feistritz oberhalb des Kärntner Metnitztals. Einführung mythologischer Themen. Auf Reisen an das Mittelmeer und in den Mittleren Osten entstehen zahlreiche Aquarelle.
- 1985** Erste Retrospektive ihrer Malerei im Museum moderner Kunst/Museum des 20. Jahrhunderts in Wien, die weiters in Düsseldorf, Nürnberg und Klagenfurt gezeigt wird.
- um 1988** Haushaltsobjekte und Maschinen werden mit Figuren verschmolzen.
- 1992** Autobiografischer Film „Maria Lassnig Kantate“ (mit Hubert Sielecki).

- 1990er** Häufige Themen: Technologie, Kybernetik und Science-Fiction.
- ab 1998** „Drastische Bilder“ zu existenziellen Themen wie Tod und Sexualität und eine Serie mit Fußball-Sujets entstehen.
- 1999** Zweite große Retrospektive im Wiener Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, die danach im Musée des Beaux-Arts de Nantes gezeigt wird.
- um 2000** Lassnig greift das Thema Selbstporträt mit Tieren wieder auf.
- 2003** Vertritt Österreich auf der ersten Beijing International Art Biennale in Peking.
- 2004** Gibt ihr Atelier in der Maxingstraße auf und zieht in die Gurgasse, 1140 Wien.
- 2005** Thematisiert eigene Gebrechlichkeit in Selbstbildnissen auf Krücken und in einem Spitalbett. „Nacht“- oder „Kellerbilder“ mit in Plastikfolie gehüllten Modellen.
- 2012** Beginn an der Arbeit zu einem Werkverzeichnis, letzter Sommer in der Feistritz.
- 2012-14** Retrospektive, die in der Neuen Galerie Graz, den Deichtorhallen Hamburg und dem MoMA PS1 in New York zu sehen ist.
- bis 2013** Lassnig malt ihr letztes Bild „Selbstporträt mit Pinsel“.
- 2013** Erhält den Goldenen Löwen der Biennale von Venedig für ihr Lebenswerk.
- 2014** Die Künstlerin stirbt am 6. Mai mit 94 Jahren in Wien und wird in einem Ehrengrab am Wiener Zentralfriedhof bestattet.
- 2015** Die Maria Lassnig Stiftung nimmt ihre Arbeit auf. Seit 2017 Vergabe des biennalen Maria Lassnig Preises.

auszeichnungen

- 1955** Theodor-Körner-Preis, Wien (3. Preisträgerin, 1. Frau)
- 1972** New York State Council on the Arts Award, New York
- 1975** Würdigungspreis für Bildende Kunst, Österreich
- 1977** Preis der Stadt Wien für Bildende Kunst, Wien
- 1985** Kärntner Landespreis, Klagenfurt (als erste bildende Künstlerin)
- 1988** Großer Österreichischer Staatspreis für Bildende Kunst, Wien (als erste bildende Künstlerin)
- 1998** Oskar-Kokoschka-Preis, Wien
- 2002** Roswitha Haftmann-Preis, Zürich
Ehrenring der Universität für angewandte Kunst, Wien
Rubens-Preis der Stadt Siegen, Siegen (als erste Frau)
Kunstpreis der Norddeutschen Landesbank, Hannover
- 2004** Max Beckmann Preis der Stadt Frankfurt, Frankfurt
- 2005** Österreichisches Ehrenzeichen für Wissenschaft und Kunst, Wien
- 2010** Ehrenmitglied der Akademie der bildenden Künste, Wien
- 2013** Goldener Löwe für das Lebenswerk, Biennale von Venedig
- 2013** Ehrendoktorat der Alpen-Adria-Universität, Klagenfurt
- 2016** Maria-Lassnig-Straße in Wien-Favoriten

biography

- 1919** Maria Lassnig is born as illegitimate child named Maria Eleonora Gregorz in Kappel am Krappfeld, Carinthia.
- 1925** Relocation to Klagenfurt with her mother and her husband Jakob Lassnig. Attends the Ursuline convent school for training elementary school teacher.
- 1939/40** She works as an elementary school teacher in the Metnitztal valley.
- 1940-45** She attends the Academy of Fine Arts in Vienna under Wilhelm Dachauer, Ferdinand Andri and Herbert Boeckl.
- 1943** Lassnig visits Franz Wiegele in Nötsch, studies Carinthian Colourism.
- 1945** Returns to Klagenfurt, first studio at the Heiligengeistplatz, which becomes a meeting place for poets and painters including Michael Guttenbrunner, Arnold Clementschitsch and Max Hölzer.
- ~1947** First introspective drawings.
- 1948** Meets Arnulf Rainer and gets romantically involved with him.
- 1949** First solo exhibition at Galerie Kleinmayr in Klagenfurt.
- 1951** Is member of the "Hundsgruppe", a splitter group of the Art Club Vienna. She receives a grant and travels to Paris three times with Arnulf Rainer in 1951/1952. Meets Paul Celan and André Breton and sees works by Willem de Kooning, Georges Mathieu, Jackson Pollock, Jean-Paul Riopelle and Camille Bryen in the Gallery Nina Dausset. First informal and "metamorphic" works ensue.
- 1951/52** Creates "Knödel-Selbstporträts" (Dumpling Self-Portraits), "Statische Meditationen" (Static Meditations) and "Stumme Formen" (Mute Forms).
- 1952** Moves into a studio in Bräuhausgasse in Vienna.
- 1954** Becomes acquainted with writers of the "Wiener Gruppe", including Oswald Wiener, Gerhard Rühm, H.C. Artmann and Friedrich Achleitner.
- ~1955** Series of "Kopfheiten" (Headnesses), relationship with Oswald Wiener.
- 1956** Contact with Monsignore Otto Mauer and the "Gruppe St. Stephan".
- 1958 onwards** "Introvertierte Figurationen" (Introvert Figurations), gestural works.
- 1961-68** Studio in Paris, Rue de Bagnole, large-scale "Strichbilder" – "Körpergefühlsfigurationen" (Line Pictures – Body Awareness Figurations). Befriends Paul Celan and Gisèle Celan-Lestrange, Hans and Helene Bischoffshausen, Jean-Paul Riopelle and Joan Mitchell. First contact with feminist ideas.
- 1963 onwards** Body sensation is placed in relation to the outside world. Narrative paintings featuring multiple figures, borrowings from technoidal forms and science fiction and self-portraits involving animal and monster-like features.
- 1964** Death of Lassnig's mother, "Beweinungsbilder" (Mourning Pictures). With her mother's death, "a new era" starts (Maria Lassnig, notebook 1964).



Atelier Maxingstraße, Wien, frühe 2000er-Jahre | Vienna, early 2000s

- 1968–80** Lives in New York. Studios in Queens, in East Village's Avenue B and in Spring Street in SoHo. She still spends the summer months in Carinthia. Paints portrait commissions and tends towards outwardly realistic depictions.
- 1970–72** Attends a cartooning class at the School of Visual Arts.
- 1974** Together with Martha Edelheit, Carolee Schneemann, Silvianna Goldsmith and other, she founds "Women/Artist/Filmmakers Inc." and meets Louise Bourgeois. She creates the first self-portraits with animals.
- 1970s** Small-scale ceramic sculptures, first bronze sculpture "Sexgöttin" (Sex Goddess) in 1978, other sculptures follow until the late 1990s.
- 1977** First retrospective of her drawings at Graphische Sammlung Albertina, Vienna and at Kunstverein Kärnten, Klagenfurt.
- 1978** DAAD grant to go to Berlin.
- 1979** Lassnig moves to an apartment at 1st Avenue in New York. Upon the instigation of the Federal Minister Hertha Firnberg, Lassnig accepts a professorship in Vienna.
- 1980** Return to Vienna. She represents, alongside Valie Export, Austria at the Venice Biennale. Moves into a new studio in Maxingstraße.
- 1980–89** As a professor at the University of Applied Arts Vienna, she teaches the Master class for design theory and experimental design. Focuses on painting and establishes, with Hubert Sielecki, the first animation studio. From 1986 onwards, she spends the summers at her studio in Feistritz above the Metnitztal valley in Carinthia. She introduces mythological themes. During trips to the Mediterranean and the Middle East, she paints many watercolours.
- 1985** First retrospective of her paintings in the Museum moderner Kunst/Museum des 20. Jahrhunderts, Vienna, which is subsequently shown in Düsseldorf, Nuremberg and Klagenfurt.
- ~1988** She blends domestic objects, machines and figures.
- 1992** Autobiographic film "Maria Lassnig Kantate" (The Ballad of Maria Lassnig) with Hubert Sielecki.
- 1990s** Frequent themes are technology, cybernetics and science fiction.
- 1998 onwards** "Drastische Bilder" (Drastic Pictures), addressing existential themes such as death and sexuality, and a series featuring football subjects.
- 1999** Second large retrospective at the Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig in Vienna, which goes on to be displayed at the Musée des Beaux-Arts de Nantes.
- ~2000** Lassnig picks up the theme of self-portraits with animals again.
- 2003** She represents Austria at the first Beijing International Art Biennale in China.
- 2004** Gives up her studio in Maxingstraße and moves to Gurkgasse, 1140 Vienna.
- 2005** Series of self-portraits on crutches and in a hospital bed, addressing her own increasing frailty. "Nachtbilder" or "Kellerbilder" (Night or Basement Pictures) with models wrapped in plastic foil.
- 2012** Work on a catalogue raisonné begins; last summer in Feistritz.
- 2012–14** Retrospective exhibition shown at Neue Galerie Graz, at Deichtorhallen Hamburg and at the MoMA PS1 in New York.
- ~2013** Last work "Selbstporträt mit Pinsel" (Self-Portrait with Brush).
- 2013** Receives the Golden Lion of the Venice Biennale for lifetime achievement.
- 2014** The artist dies in Vienna on 6 May, aged 94, and is buried in an honorary grave at the Vienna Central Cemetery.
- 2015** The Maria Lassnig Foundation starts its activities. Since 2017 the Foundation awards the biennial Maria Lassnig Prize.

awards

- 1955** Theodor Körner Prize, Vienna (3rd overall laureate, first female laureate)
- 1972** New York State Council on the Arts Award, New York
- 1975** Austrian Art Prize for Fine Arts, Austria
- 1977** Prize of the City of Vienna for Fine Arts, Vienna
- 1985** Prize of the State of Carinthia, Klagenfurt (as first female visual artist)
- 1988** Grand Austrian State Prize for Fine Arts, Vienna (as first female visual artist)
- 1998** Oskar Kokoschka Prize, Vienna
- 2002** Roswitha Haftmann Prize, Zurich
Honorary ring of the University of Applied Arts, Vienna
Rubens-Prize of the City of Siegen, Siegen (as first female visual artist)
Art Prize of NORD/LB, Hannover
- 2004** Max Beckmann Prize of the City of Frankfurt, Frankfurt
- 2005** Austrian Decoration for Science and Art, Vienna
- 2010** Honorary member of the Academy of Fine Arts, Vienna
- 2013** Golden Lion for Lifetime Achievement, Venice Biennale
- 2013** Honorary doctorate at the University of Klagenfurt
- 2016** Maria-Lassnig-Straße in Vienna's Favoriten district

einzelausstellungen (auswahl) solo exhibitions (selection)

1949	Galerie Kleinmayr, Klagenfurt	1995	Kunstmuseum Bern, Bern
1952	Art Club Galerie, Wien		Centre Georges Pompidou, Paris
1956	Galerie Würthle, Wien	1996	Städtisches Museum Leverkusen, Leverkusen
1960	Galerie St. Stephan, Wien		Kunstmuseum Ulm, Ulm
1961	Galerie La Case d'Art, Paris	1997	Neuer Berliner Kunstverein, Berlin
	Kärntner Landesgalerie, Klagenfurt		DAAD-Galerie, Berlin
1964	Galerie nächst St. Stephan, Wien		Kunsthalle Bern, Bern
1965	Galerie La Case d'Art, Paris		Kunsthalle Mücsarnok, Budapest
1966	Galerie Würthle, Wien	1999	Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien
1967	Galerie Le Ranelagh, Paris		Musée des Beaux-Arts de Nantes, Nantes
	Galerie Heide Hildebrand, Klagenfurt	2001	Kestner Gesellschaft, Hannover
1970	Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz	2002	Bayerische Akademie der Schönen Künste, München
	Galerie nächst St. Stephan, Wien		Friedrich Petzel Gallery, New York
	Austrian Institute, New York		Museum für Gegenwartskunst, Siegen
	(1. Einzelausstellung in den USA)	2003	Kunsthaus Zürich, Zürich
1973	Galerie nächst St. Stephan, Wien	2004	Städel Museum, Frankfurt
	Galerie im Taxispalais, Innsbruck		Hauser & Wirth, London
1974	Green Mountain Gallery, New York	2005	Friedrich Petzel Gallery, New York
1976	Galerie Wiener & Würthle, Berlin		Sammlung Essl, Klosterneuburg
	Galerie Kalb, Wien	2006	Museum Moderner Kunst Kärnten, Klagenfurt
	Gloria Cortella Gallery, New York		Museum für Gegenwartskunst, Siegen
1977	Graphische Sammlung Albertina, Wien		Kunsthaus Graz, Graz (mit Liz Larner)
	(1. Retrospektive der Zeichnungen)	2007	Hauser & Wirth, Zürich
	Kunstverein Kärnten, Klagenfurt	2008	Serpentine Gallery, London
1978	Haus am Lützowplatz, Berlin		Contemporary Arts Center, Cincinnati
1979	Galerie Heike Curtze, Wien und Düsseldorf	2009	Museum Ludwig, Köln
1980	Biennale di Venezia, Venedig (mit Valie Export)		mumok, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien
1981	Galerie Klewan, München	2010	Städtische Galerie im Lenbachhaus, München
	Galerie Heike Curtze, Wien	2011	Petzel Gallery, New York
1982	Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz	2012	Neue Galerie Graz, Universalmuseum Joanneum, Graz
	Mannheimer Kunstverein, Mannheim		SBC Gallery of Contemporary Art, Montreal
1983	Kunstverein Hannover, Hannover	2013	Deichtorhallen, Hamburg
	Kunstverein München, München	2014	MoMA PS1, New York
1985	Museum des 20. Jahrhunderts, Wien	2015	Fundació Antoni Tàpies, Barcelona
	(1. Retrospektive malerisches Werk)	2016	Tate Liverpool, Liverpool
	Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof, Düsseldorf		Hauser Wirth & Schimmel, Los Angeles
	Kunsthalle Nürnberg, Nürnberg	2017	Petzel Gallery, New York
	Kärntner Landesgalerie, Klagenfurt		Museum Folkwang, Essen
1986	Studio d'Arte Cannaviello, Mailand		Albertina, Wien
1987	Galerie Thaddaeus Ropac, Salzburg		Uffizien, Palazzo Pitti, Florenz
	Galerie Reinhard Onnasch, Berlin		Hauser & Wirth, London
1988	Kärntner Landesgalerie, Klagenfurt		Municipal Gallery of Athens, Athen
	Graphische Sammlung Albertina, Wien	2018	National Gallery, Prag
	Museum für moderne Kunst Rupertinum, Salzburg		Kunstmuseum Basel, Basel
1989/90	Kunstmuseum Luzern, Luzern		Kunstmuseum St. Gallen, St. Gallen
	Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz		MoMA PS1, New York
	Kunstverein in Hamburg, Hamburg		Museion, Bozen (mit Martin Kippenberger)
	Secession, Wien	2019	Stedelijk Museum, Amsterdam
1991	Galerie Raymond Bollag, Zürich		Albertina, Wien
	Galerie Busche, Köln		Lentos Kunstmuseum, Linz; MMKK, Klagenfurt
	Edition Hundertmark, Köln		Lenbachhaus, München (mit Martin Kippenberger)
1992	Galerie Klewan, München		Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart
	Galerie Ulysses, Wien		
1994	Stedelijk Museum, Amsterdam		
	Frankfurter Kunstverein, Frankfurt		

impressum imprint



von links nach rechts
from left to right:

Stefan Rodler
Kathrin Macht
Sophie Zetter-Schwaiger
Claudia Kovacek-Longin
Sophie Cieslar
Jenny Reiter
Bianca Kleinbichler

herausgeber
und verleger
publisher

Galerie Kovacek & Zetter GmbH
Stallburggasse 2, A-1010 Wien
Öffnungszeiten:
Mo-Fr 10-18 Uhr, Sa 11-14 Uhr
Telefon +43/1/512 86 36
Telefax +43/1/512 86 36 36
office@kovacek-zetter.at
www.kovacek-zetter.at



redaktion
editorial office

Sophie Cieslar
Bianca Kleinbichler

texte
text

Claudia Kovacek-Longin
Sophie Zetter-Schwaiger
Sophie Cieslar

lektorat
copyeditor

Kathrin Macht

übersetzung
translation

Maria Schneeweiß

grafik & produktion
graphics & production

Lindenau Productions GmbH
www.lindenauproductions.at

fotos
photos

Alle Werke von Maria Lassnig
© Maria Lassnig Stiftung

Wir danken der Maria Lassnig Stiftung für Recherche zu den Werken
der Ausstellung und für die Reproduktionsgenehmigung.

teamfoto
photo of the team

gorla photography
Gerlinde Gorla

Copyright

© 2019 Galerie Kovacek & Zetter GmbH

ISBN

978-3-9504728-4-4

