

Zur Maltechnik von Maria Lassnig

Paul-Bernhard Eipper

Die Maltechnik der österreichischen Künstlerin Maria Lassnig (1919–2014) kann als exemplarisch für das bildnerische Schaffen einer Generation stehen. Ihr Arbeitsprozess beim Bildaufbau, die verwendeten Materialien und Techniken variieren und haben dennoch Konstanten, die – auch im Hinblick auf andere Künstler und Kunstwerke ihrer Zeit – eine nähere Untersuchung lohnen. Gerade im Hinblick auf Restaurierungsmaßnahmen ist eine eingehende Betrachtung der spezifischen Maltechnik einer Künstlerin/eines Künstlers notwendig.

On the painting technique of Maria Lassnig

The painting technique of the Austrian artist Maria Lassnig (1919–2014) can be seen as an example for the artistic creation of a generation. Her work process in composing the image, the materials and techniques used, vary and yet have constants that are worth a closer examination – also with regard to other artists and works of art of her time. Especially with regard to conservation measures, a detailed examination of the specific painting techniques the artist employed is necessary.

Maria Lassnig (1919–2014)¹ gilt als eine der bedeutendsten, österreichischen Malerinnen und Medienkünstlerinnen und rückt durch häufige Ausstellungen in letzter Zeit immer mehr ins öffentliche Bewusstsein. Mit ihren Werken ist sie in vielen bedeutenden Kunstsammlungen vertreten. Die 2015 gegründete Maria Lassnig Stiftung, Wien, widmet sich dem Œuvre und Nachlass der Künstlerin.²

Anlässlich der Personale *Der Ort der Bilder* in der Neuen Galerie Graz am Universalmuseum Joanneum (16.11.2012–28.04.2013) und in den folgenden Jahren am Bestand der in der Neuen Galerie vorhandenen Werke wurde Lassnigs Maltechnik erstmals genauer betrachtet.

Wie bei vielen Malerinnen und Malern spiegeln sich Maria Lassnigs Lebensumstände in ihren Schaffensphasen ebenso wider wie in ihren Malmaterialien. Erst mit ihrer Professur 1980 in Wien änderte sich ihre teilweise prekäre finanzielle Situation. Verwendete sie anfangs nicht unbedingt für die Malerei vorgesehene Materialien, so änderte sie später ihr Vorgehen und tendierte zu industriell erzeugten Fertigprodukten (Gewebe und Farben). In ihrem Frühwerk finden sich noch mit selbst angerührtem Kreidegrund beschichtete Bildträger (Holzfaserplatten, Gewebe). Sobald es ihr finanziell möglich war, unterließ sie diese Praxis und wechselte zu industriell vorgrundierten Geweben, mit denen sie auch größere Formate bewerkstelligen konnte.

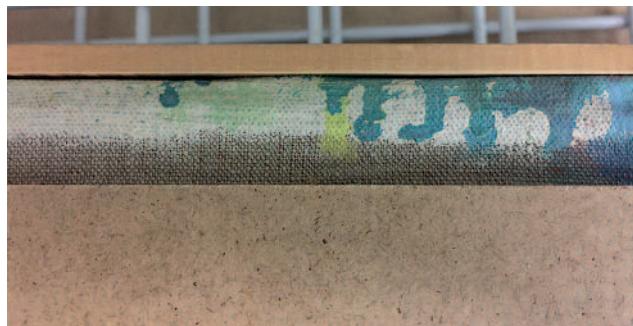
Man darf sagen, dass Lassnigs Maltechnik weit weniger komplex ausfällt als jene Egon Schieles (1890–1918), welcher mit einer ungewohnt kreativen Maltechnik schon früher auffiel.³ Auch bei ihr sind – wie bei vielen Malerinnen und Malern – mit fortschreitendem Alter den Malprozess vereinfachende Tendenzen festzustellen, wenngleich diese auch nicht so deutlich sind wie jene, wie wir sie beispielsweise von Norbertine Bresslern-Roth (1891–1978) kennen, welche über 50 Jahre ihrer einmal gefundenen Technik treu blieb.⁴

Lassnigs bevorzugte Gemäldeträger waren zeitlebens feinere Leinengewebe, obwohl sich anfangs auch Gewebe mit starker Struktur aus Jutegewebe⁵ finden. Man muss aber bemerken,

dass Lassnig aufgrund ihrer eingeschränkten finanziellen Möglichkeiten in ihren frühen Jahren nahezu alles, was sich bemalen ließ, wie Verpackungsteile, Mehlsäcke, ein Bäckermantel aus der Bäckerei ihres Stiefvaters⁶ und vereinzelt Holzfaserplatten,⁷ nutzte. Sobald es ihr aber möglich war,

1 a

Maria Lassnig, *Körperteilung*, 1960, Öl auf selbstgrundiertem Leinen, 80 x 98 cm, NG Inv.-Nr. I/2868, Neue Galerie Graz/UMJ, Detail, Rückseite, Leinwandumschlag mit herablaufender Farbe



1 b

Maria Lassnig, *Selbstbildnis mit Telefon*, 1973, Öl/Alkydharzfarbe auf industriell grundiertem Leinen, Detail, Rückseite, bei den an der Wand gemalten Bildern rutschte manchmal beim anschließenden Aufspannen auf den Keilrahmen bemaltes Areal in den Umspann



verwendete Lassnig bevorzugt glattes, immer weiß grundiertes Leinengewebe. Anfangs gründerte sie alle Gemäldeträger noch selbst.⁸ Sie folgte dabei dem an den Akademien zu ihrer Zeit unterrichteten Kanon und den gebräuchlichen Maltechnikbüchern.⁹ In der Regel spannte sie die Gewebe vor dem Grundieren und Bemalen auf, bzw. bei bereits industriell vorgrundiertem Leinen erst nach dem Bemalen und dem Festlegen des Bildausschnitts. Verwendete Lassnig anfangs selbst zusammengenagelte Spannrahmen,¹⁰ nutzte sie später ausschließlich vorproduzierte Keilrahmen.

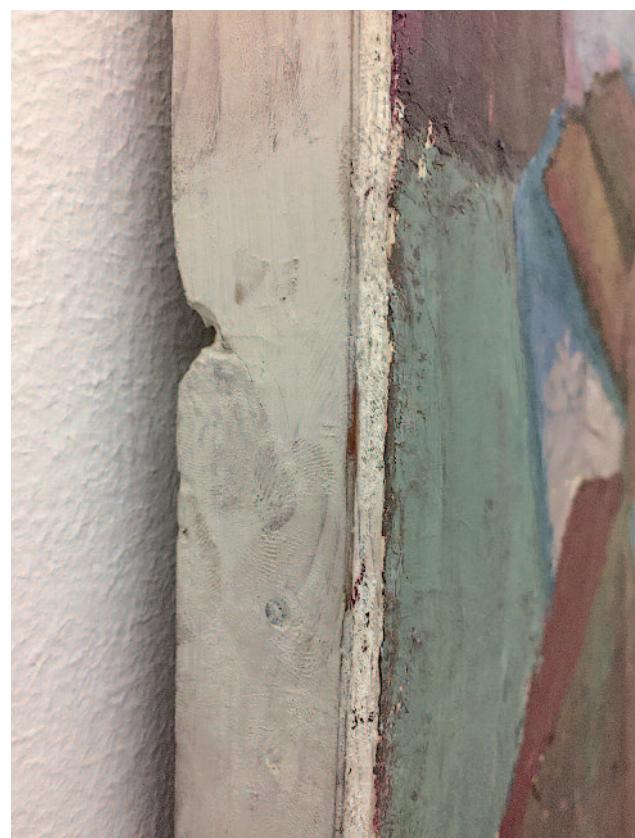
Fotos von Maria Lassnig bezeugen, dass sie bei kleineren Formaten die Leinwand auf einem Malbrett befestigte. So konnte sie im Atelier von ihrem roten Malstuhl aus an der Staffelei arbeiten. Sobald selbstklebende Klebebänder erhältlich waren, konnten diese die Funktion von Reißzwecken zum Anheften der Malleinwand übernehmen. Im Falle größerer Formate können Löcher in den Gewebebecken und -rändern auch von einer Befestigung des Bildträgers an einer Wand herstammen. Die Praxis, auf an der Atelierwand fixierten Leinwänden zu malen ist beispielsweise auch für Marc Chagall oder Willem de Kooning belegt.¹¹ Ablaufende Farbe, welche sich heute auf dem Spannrandumschlag befindet, weist darauf hin (Abb. 1a, 1b, 2).

In der Frühzeit finden wir noch Vorzeichnungen mit Bleistift und Kohle,¹² sobald Lassnig aber sicherer in ihrer Komposition wurde, wechselte sie zur freien, meist *alla prima* ausgeführten Pinselmalerei. Ihr Farbauftrag wechselte von pastos und gespachtelt¹³ bis zu stark verdünnt und lasierend.¹⁴ Mit fortschreitendem Alter kümmerte sich Lassnig nicht mehr um Farbspritzer oder Farbläufer.¹⁵ Diese wurden als bildgerechte Werkspuren akzeptiert und spiegeln ihre spontane und schnelle Arbeitsweise wider.

Oswald Wiener berichtete, dass Lassnig in den 1950er Jahren in Wien ihre Farben täglich selbst angerieben habe.¹⁶ Dabei griff sie meist auf Fertigprodukte der Farbindustrie zurück, welche sie modifizierte (Zumischungen von anderen Farben, Zuschlagstoffe, Streckmittel, Pigmente und Verdünner - i. d. R. Terpentinersatz). In ihren Gemälden sind pastos und lasierend eingesetzte Farben nebeneinander zu finden.

Bei den Körperabdruckbildern¹⁷ sind Deformationen des grundierten Gewebes entstanden. Weiter sind Malschichtabsplitterungen bei selbstgrundierten Bildern zu sehen. Da sie diese Gemälde an der Wand malte, sind gegebenenfalls spätere, im aufgespannten Zustand ausgeführte Korrekturen Ursache für diese Schäden. Auch Transportschäden sind möglich. Bei der Restaurierung dieser Bilder muss sorgsam entschieden werden, wie weit man bei Kittung und Retusche geht, da diese Spuren auch wichtige Indizien des Entstehungsprozesses darstellen können.

Lassnig malte nicht vor Publikum, sie zeigte ihre Werke erst im Endzustand. Für den Film „*Maria Lassnig – Gemalte Gefühle*“ stellte sie ihre Malweise nach,¹⁸ so wie es sich auch bei den Westermann-Fotos von 1983 um nachgestellte Fotos handelt. In späteren Jahren nagelte bzw. tackerte sie ihre Leinwände an die Wand, um einen besseren Druck mit dem



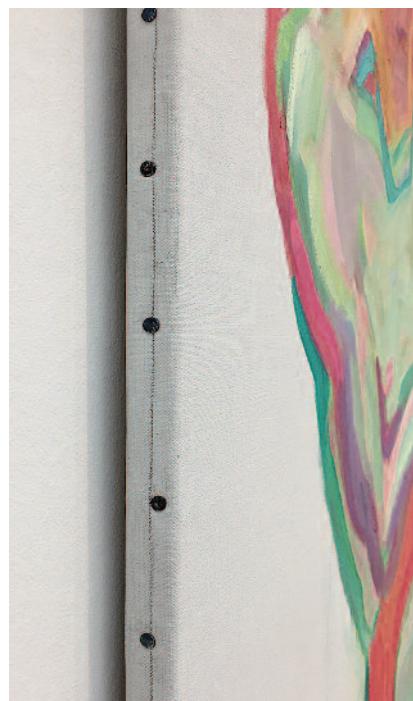
2

Fingerabdruck in der weißen Grundierung an einer selbstgrundierten, vertikalen Rahmenleiste bei einem Gemälde von Maria Lassnig

Pinsel ausüben zu können. Erst wenn sie fertig war, nahm sie die Leinwände von der Wand, spannte sie auf Keilrahmen auf¹⁹ und versah sie mit Zierrahmen, wovon sie nach und nach immer mehr Abstand nahm. Stehend vor der weißen Leinwand, setzte sie kraftvoll den in Farbe getauchten Pinsel an und hielt dabei die Augen geschlossen, in sich horchend und zog die Konturen vom Gesicht ausgehend abwärts. Bei besonders intensiv gefühlten Stellen hielt sie inne oder verwendete mehr Druck, dabei wechselte sie die Geschwindigkeit, mit der sie den Pinsel führte, wie auch die Farbe. Haare malte sie meistens nicht, da sie diese nicht fühlte. Mehrmals entfernte sie bereits Gemaltes mit einer in Terpentin getränkten, alten Unterhose.²⁰ Manchmal malte sie auch im Liegen, jedoch sagte ihr die stehende Malerei mehr zu, denn so konnte sie ihren ganzen Körperabdruck mit der Leinwand einfangen. Nur selten verließ Lassnig die maltechnischen Regularien: Mit dem Bleistift zeichnete sie nur ausnahmsweise auf der getrockneten Ölfarbe.²¹ Bei allfälligen Oberflächenreinigungen muss hier sehr sorgfältig vorgegangen werden.

Pappe, Karton, Holzfaserplatten

Lassnig verwendete in ihrem Frühwerk weniger Pappen aus dem Künstlerbedarf, sondern grundierte und bemalte, nicht für Malzwecke vorgesehene Holzfaserplatten. Sobald es ihr



3 a

Maria Lassnig, *Be-Ziehungen V*, 1994, Öl auf industriell vorgrundierter Leinwand, 199,5 x 145 cm, NG Inv.-Nr. I/2870, Neue Galerie Graz/UMJ, Detail, Löcher von einer früheren Aufnagelung an allen Umschlagskanten

3 b

Bleistiftlinie, mit der die Künstlerin die Dimensionen des Gemäldes festlegte, dann zuschnitt und aufnagelte

finanziell möglich war, wechselte sie zu textilen Geweben, in späteren Jahren hauptsächlich zu industriell vorgrundierten Geweben, welche ihr auch erlaubten, größere Formate zu schaffen.

Textile Trägergewebe

Wir finden in Lassnigs Frühwerk mit Leim-Kreidegrund selbstgrundierte, mehrheitlich Leinengewebe, ab Mitte der 1960er Jahre hauptsächlich industriell vorgrundierte Leinengewebe in einfacher Leinenbindung. Ab 1970 nutzte sie maschinell acrylgrundierte Leinengewebe in einfacher Leinenbindung, welche sie als Meterware bezog, ab 1980 belgisches Porträtilinen über die Künstlerfarbenhandlung Otto Kummer, Schottenfeldgasse, 1070 Wien.

Farben

Lassnigs präferiertes Medium war die Ölfarbe. Aus wirtschaftlichen Gründen griff sie bis zu ihrer Professur in Wien anfangs auch auf billige Anstrichfarben aus dem Malerbedarf zurück. Diese streckte, verschnitt und verdünnte sie. Sie achtete dabei weniger auf die Lichtechnik der Farben, legte aber bei Krapplack besonderen Wert auf bessere Qualitäten.

In ihrer New Yorker Zeit, in den 1970er Jahren erwarb sie ihre Farben bei der Firma Pearl Paint, 308 Canal Street. Dabei kaufte sie auch oft Schwimmbeckenfarbe (Alkydharzlacke²² bzw. enamel paint²³), welche sie mit Studio-Ölfarben aus großen Tuben mischte²⁴ und mit Terpentinersatz stark verdünnte, weshalb verschiedene Glanzunterschiede in der Oberfläche möglich sind. Lassnig steht mit ihren Mischungen in einer

gewissen Tradition: Seit der allgemein verbreiteten Verwendung fertiger Künstlermalfarben wurden diese von Künstlern modifiziert, indem sie verschiedene Fertigprodukte, Bindemittel, Pigmente, Sikkative und Wachs untereinander mischten, zusetzten und verdünnten; nicht nur um zu sparen, sondern auch um deren optische Eigenschaften zu beeinflussen. Modifizierte, leinölbasierte Alkydharzfarben (z. B. „Ripolin“, Alkydharz, gekochtes Leinöl, Diterpen) wurden neben Maria Lassnig auch von Josef Albers, Gillian Ayres, Giacomo Balla, Peter Blake, Remo Brindisi, Patrick Caulfield, Jack Chambers, Le Corbusier, Salvador Dalí, Jean Dubuffet, Max Ernst, Lucio Fontana, Marc-Aurèle Fortin, Yves Gaucher, Robert Goodnough, Richard Hamilton, René Georges Hermann-Paul, Damien Hirst, Wassily Kandinsky, Franz Kline, Willem de Kooning, Roy Lichtenstein, Morris Louis, Juan Miró, René Magritte, Guido Molinari, Ben Nicholson, Sydney Nolan, Jules Olitski, Francis Picabia, Pablo Picasso, Jackson Pollock, Larry Poons, Markus Raetz, Jean-Paul Riopelle, Marc Rothko, Martin Schwarz, Frank Stella, Miroslav Šutej, Cy Twombly, Alfred Wallis, Andy Warhol, Terry Winters, Christopher Wool und Patrizia Zara verwendet.²⁵ Da Lassnig Glanzsteigerungen ihrer Farben ablehnte, setzte sie nie Firnisharze wie Mastix, Dammar oder Kunstrarze zu. Verbürgt ist die Verwendung der „Amsterdam Oil Colors“ (Firma Talens, Niederlande).²⁶

Spann- bzw. Keilrahmen

Im Frühwerk treffen wir auch auf selbst zusammengezimmerte, nicht winkelgerechte Spannrahmen. Als sich die wirtschaftlichen Verhältnisse der Künstlerin verbesserten, benutzte sie industriell gefertigte Keilrahmen, zumeist in genormten Maßen.



4

Detail aus *Interieur (Portrait Arnulf Rainer)*, 1949, Öl/Hartfaserplatte, 64 x 50 cm, NG Inv.-Nr. I/1837, Neue Galerie Graz/UMJ, pastoser, gespachtelter Farbauftag

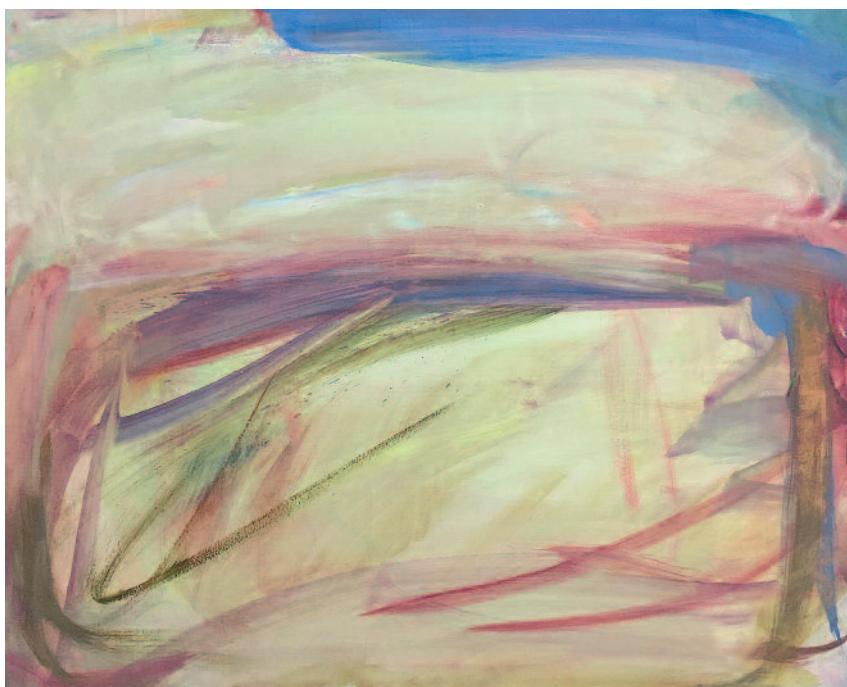
Festlegen des Bildausschnittes

Lassnig bemalte nicht nur bereits aufgespannte Formate. Es sind (gestellte) Fotos erhalten, auf welchen Leinwände auf dem Boden liegen und von der Künstlerin – zum Teil selbst daneben bzw. darauf liegend – bemalt werden.²⁷ Andere Leinwände waren provisorisch an der Wand fixiert, es gab aber auch eine Atelierstaffelei. Die meisten großformatigen Bilder standen auf dem Boden und lehnten an der Wand. In ihrem späteren Œuvre finden sich Bleistiftstriche auf der grundierten Leinwand, mit denen die Künstlerin die Dimensionen vor bzw. nach dem Bemalen der Leinwand fest-

legte.²⁸ Abschließend wurde das Werk zugeschnitten und mit handelsüblichen Kemmzwecken auf Keilrahmen genagelt (Abb. 3a, 3b). Beim Aufspannen der bemalten Leinwand rutschte manchmal bemaltes Areal in den Umspann.²⁹ Überstehendes Gewebe wurde in der Regel nicht nach hinten umgeschlagen, sondern abgeschnitten.

Malprozess, Pentimenti

Lassnig war eine sehr schnell arbeitende Malerin. Hauptsächlich mit Blatt-Borstenpinseln verschiedener Breiten gestaltend, malte sie nicht nur *alla prima*, sondern trug die Farben mit dem Spachtel (Abb. 4) oder lasierend auf (Abb. 5, 6). Es ist davon auszugehen, dass sie an mehreren Bildern gleichzeitig arbeitete. Sie griff bei den verwendeten Farben hauptsächlich auf die Fertigprodukte der Farbindustrie zurück und verließ sich auf diese – welche sie nur wenig modifizierte –, wie wir es beispielsweise auch beim rheinischen Expressionisten, dem Mitbegründer des Sonderbunds, August Deusser (1870–1942)³⁰ und dessen Vorbild Vincent van Gogh feststellen können. Vor allem ab den 1960er Jahren verdünnte Lassnig ihre Farben selbst³¹ und setzte sie in mehreren Schichten übereinander, womit sie die abschließende Deckkraft erreichte. Bei der so entstandenen Mehrschichtigkeit handelt es sich eher um Weiterbearbeitungen im Sinne von Sujet-Weiterentwicklungen, Korrekturen und Übermalungen, als um reine Pentimenti.³² Da sie mit der Endfassung auf der Leinwand bisweilen durchaus rang, muss man bei ihr also von kleineren Korrekturen bis hin zu komplexen Umarbeitungen rechnen.³³ Korrekturen führte sie auch mit in Terpentin getränkten Maltüchern aus.³⁴ Auf Fotos aus ihrem Pariser Atelier sieht



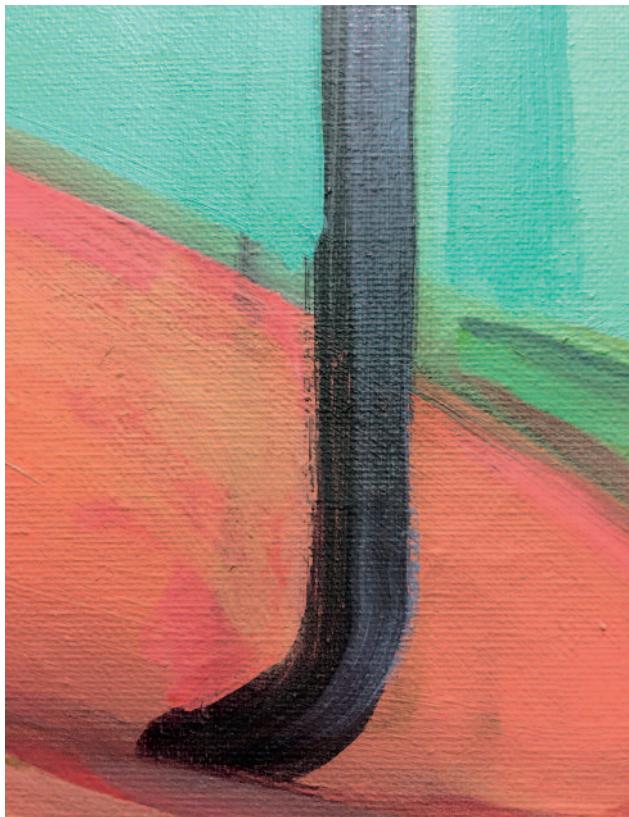
5

Maria Lassnig, *Körperteilung*, 1960, Öl/selbstgrundiertes Leinen, 80 x 98 cm, NG Inv.-Nr. I/2868, Neue Galerie Graz/UMJ

6

Detail aus Abb. 6: lasierender Farbauftag





7

Detail aus Maria Lassnig, *Stillleben mit rotem Selbstporträt*, 1969, Öl auf industriell vorgrundiertem Leinen, 81 x 97 cm, NG Inv.-Nr. I/1534, Neue Galerie Graz/UMJ, Pentiment

man oft unzählige Terpentinflaschen auf dem Boden stehen. Daneben gibt es auch nur alla prima gearbeitete Gemälde (Abb. 7).

8 a

Rückseite des Bildes *Ungeteilte Form*, 1952/53, Öl auf selbstgrundiertem Leinen



8 b

Maria Lassnig in ihrem Klagenfurter Atelier 1948/49, im Hintergrund das Gemälde mit der Darstellung einer liegenden Frau, auf dessen Rückseite sie später die *Ungeteilte Form* malte

Gewendet und verworfen

Manche Gemälde, vor allem der 1950er und 1960er Jahre, sind nur von Fotos bekannt: Die Künstlerin zerschnitt sie und warf sie weg. Manche ihrer tachistischen Bilder um 1960 wollte Maria Lassnig, hochbetagt, „wegschmeißen“ lassen, zeigte sie dann aber doch im Rahmen ihrer großen Ausstellung in der Neuen Galerie Graz 2012.³⁵

Wir finden auf *Ungeteilte Form*, 1953, rückseitig eine liegende Frau hinter einem Tisch (Abb. 8a und 8b). Lassnig verwarf dieses Bild, indem sie es vom Spannrahmen abspannte, wendete und als Hochformat auf dem Spannrahmen wieder aufnagelte. Dann strich sie es mit weißer Farbe durch und grundierte und bemalte die neue Vorderseite mit der *Ungeteilten Form*. Die Signatur mit Kugelschreiber³⁶ fügte sie erst 40 Jahre später, schon mit zittriger Hand, hinzu.

Gedreht und übermalt

Bei Maria Lassnigs Gemälde *Vorschlag für eine Plastik*, Öl auf industriell grundiertem Leinen, 1966/67, NG Inv.-Nr. 1533, befindet sich unter dem Gemälde ein teilverworfenes weiteres. Bevor sie das Gemälde um 180 Grad drehte, versah sie die zu verwerfende Partie mit einer „Regieanweisung“ an sich selbst und notierte mit Kugelschreiber auf dem Gemälde: „rote Figur wegnehmen“. Nach einer kurzen Trocknungsphase hat sie dann die rote Skulptur tatsächlich weggenommen, d. h. übermalt. Die rote Figur ist ein Pentiment, wenn auch komplett übermalt, die obere Schicht stellt die Korrektur des vorhergehenden Sujets dar. Nach der Übermalung mit einer nicht ganz deckenden Farbe ist dieser Gedächtnishinweis heute kopfüber sichtbar (Abb. 9 und 10).

9

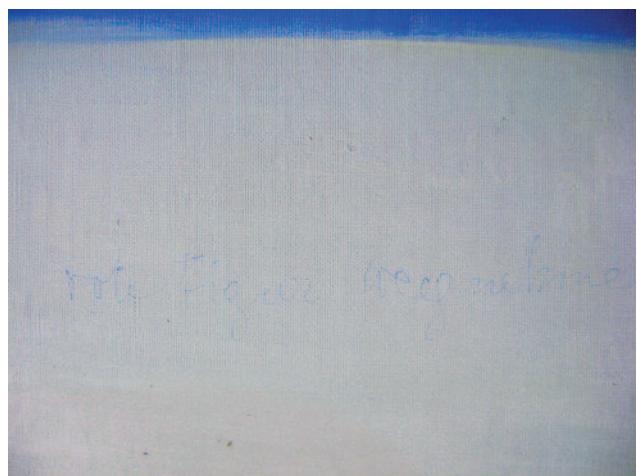
Maria Lassnig, *Vorschlag für eine Plastik*, 1966/67, Öl auf industriell grundiertem Leinen, NG Inv.-Nr. 1533, Neue Galerie Graz/UMJ, unter dem Gemälde befindet sich ein teilverworfenes weiteres



Die Praxis des Umdrehens gibt es bei Maria Lassnig seit den 1940/50er Jahren, auch bei Gemälden, die sie schon einmal ausgestellt hatte. Es existieren auch durchgestrichene, umgedrehte Bilder, welche sie dann auf der Rückseite (also der heute sichtbaren Vorderseite) ein weiteres Mal bemalte.

Pentiment, Übermalung oder Recycling?

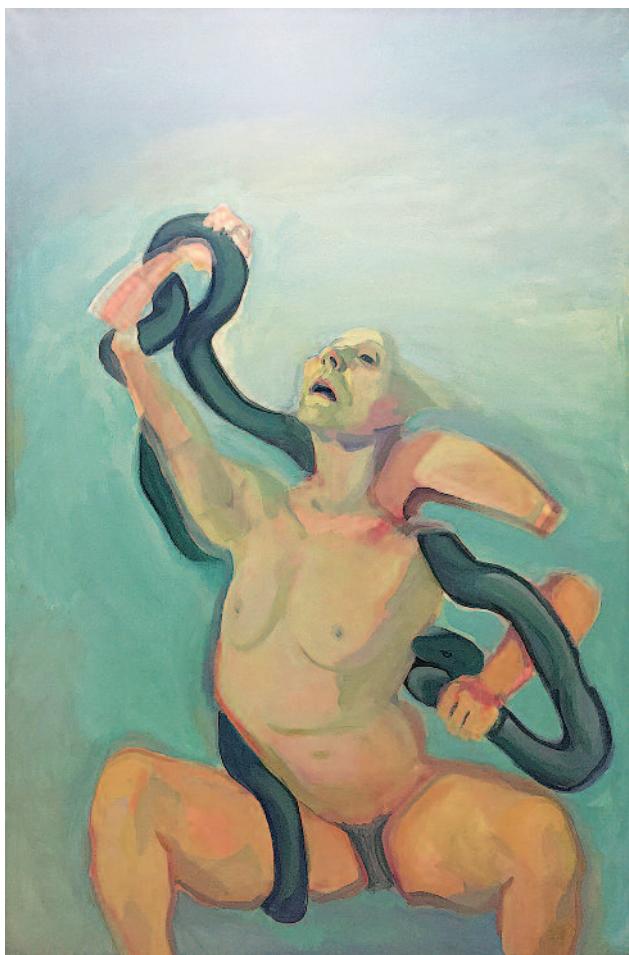
Ein Grenzfall zwischen Pentiment und Übermalung liefert Maria Lassnigs *Woman Laokoon*³⁷ (Abb. 11). Brigitte Puchleitner-Knödel beschreibt es wie folgt: „Das Gemälde *Woman Laokoon*, 1976, gehört aufgrund der dargestellten Schlange zu ihren Tierbildern, die sie vermehrt in dieser Zeit malte. Das hochformatige Werk weist einen Hintergrund in Blau- und Grüntönen auf, der fast als Türkis bezeichnet werden kann. Der Eindruck eines Himmels entsteht durch den lasierenden wie leicht changierenden Farbauftrag von weißen und gelben Stellen im oberen Drittel des Bildes. Die unteren zwei Drittel des Gemäldes werden von der Hauptfigur eingenommen, welche nicht ganz mittig platziert ist. Die frontal dargestellte Figur ist, als eine weibliche, nackte, nicht mehr ganz junge Person zu erkennen und weist Züge der Künstlerin auf. Sie befindet sich in einer hockenden Position, die Beine weit auseinander gestreckt, die Knie gebeugt, dabei sind die Unterschenkel vom unteren Bildrand abgeschnitten und der Oberkörper leicht nach rechts gedreht. Der Kopf folgt der Drehung des Körpers und fällt leicht nach hinten, wobei ihr Blick jedoch nach unten schweift. Der Hals ist langgezogen, durch die Stellung des Kopfes, man sieht den geöffneten Mund und die Unteransicht der Nasenlöcher. Haarlos ist die Gehirnschale nach hinten aufgeklappt. Ihr linker Arm hält den Kopf einer Schlange fest und ist vom Oberarm abgetrennt, welcher abstrakt aus ihrer Schulter wächst. Der rechte Arm ist ebenfalls ab dem Ellbogen kaum mit dem Oberarm verbunden und hält auch einen Teil des Schlangenkörpers fest, der sich auch um ihren rechten Oberschenkel windet.“



10

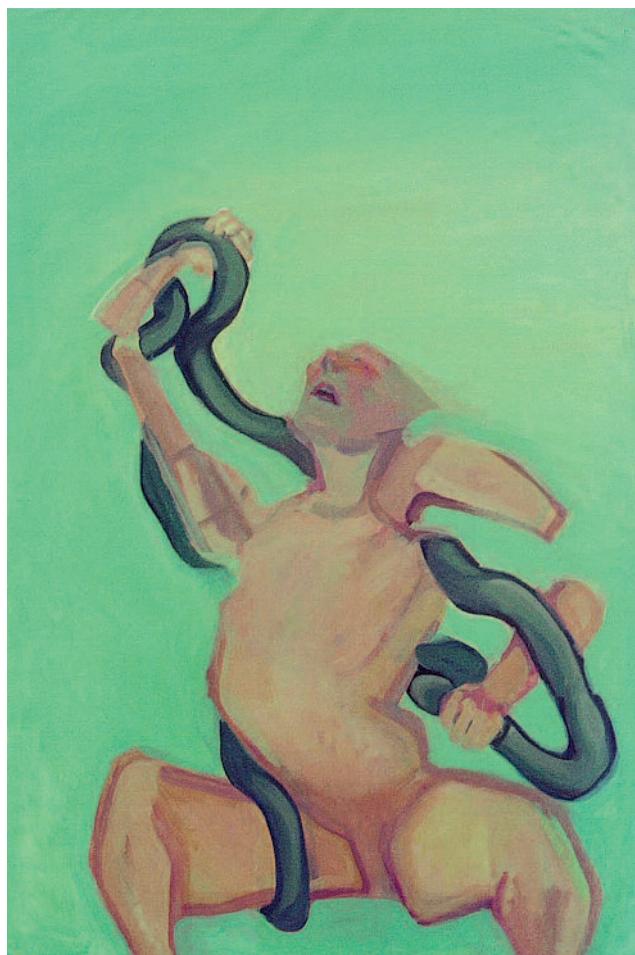
Bevor Maria Lassnig ihr Gemälde *Vorschlag für eine Plastik* um 180 Grad drehte, versah sie die zu verwerfende Partie mit einer „Regieanweisung“ an sich selbst mit Kugelschreiber: „rote Figur wegnehmen“. Diese Schrift ist heute kopfüber auf dem Bild zu lesen.

Die Dynamik in diesem Gemälde zeichnet sich durch die Aufwärtslinie aus, die sich von ihrem rechten Knie über die Spitze ihrer Nase, von links unten nach rechts oben, zieht. Die Tragik verstärkt sich, neben der dargestellten Kampfszene zwischen dem Menschen und dem Tier, durch die fallende Linie von links oben nach rechts unten, den Armen und der Schlange folgend. Das Inkarnat ist fleischig und die plastische Darstellung durch Schatten- und Lichtspiele betont. Wie bei den Fassungen von heiligen Figuren scheint ein bläulich-grüner Ton (Schwimmbadfarbe) durch die Haut, die Konturen sind in verschiedenen Neapelgelb-Rottönen gesetzt und verschwimmen manchmal, wie bei ihrem rechten Oberarm und der Kopfschale mit der Umgebung. Durch diese ungenauen Abgrenzungen entsteht der Eindruck einer Bewegung an den abgehackten Körperteilen. Die Schlange, die sich um ihren Körper windet, ist in tiefen Grüntönen ausgeführt. Das Licht



11

Maria Lassnig, *Woman Laokoon*, 1976,
Öl auf industriell grundierter Leinwand,
193 x 127 cm, unbezeichnet, NG Inv.-Nr.
I/2380, Neue Galerie Graz/UMJ



12

Maria Lassnig, *me as laocoön*, 1975,
Öl auf industriell grundierter Leinwand,
vor der partiellen Übermalung durch die
Künstlerin

scheint direkt auf ihr Gesicht zu scheinen, betont durch die hellen Farbflächen auf Stirn, Nase und Kinn. Die Körperhaltung der Figur, sowie der Schlange deckt sich mit der Laokoongruppe in den Vatikanischen Museen, beschränkt sich aber nur auf den Priester und die Schlange, die Söhne und das Podest lässt sie weg. Möglicherweise symbolisiert vor allem ihr rechter abgebrochener Unterarm, den erst 1905 gefundenen Originalarm.³⁸

Seit Kurzem wissen wir: Das Gemälde in der Neuen Galerie Graz ist die partiell übermalte, lange gesuchte Version *me as laocoön*. Der Galerist Ernst Hildebrand (1923–2019) aus Klagenfurt hatte der Maria Lassnig Stiftung 2013 ein Foto geschickt, welches ein der *Woman Laokoon* sehr ähnliches Gemälde zeigte. Er hatte es in Lassnigs Klagenfurter Atelier im Herbst 1975 fotografiert (Abb. 12). Fotos von der Ausstellungseröffnung der Dreiländer-Biennale „trigon '75“³⁹ in Graz belegen, dass diese Version ausgestellt war (Abb. 13). Der damalige Direktor der Neuen Galerie Graz, Wilfried Skreiner (1966–1992), äußerte Erwerbsabsichten. Das Gemälde wurde aber nach Beendigung der Ausstellung von der Künstlerin sofort nach Klagenfurt zurückgebracht, was an der Neuen



13

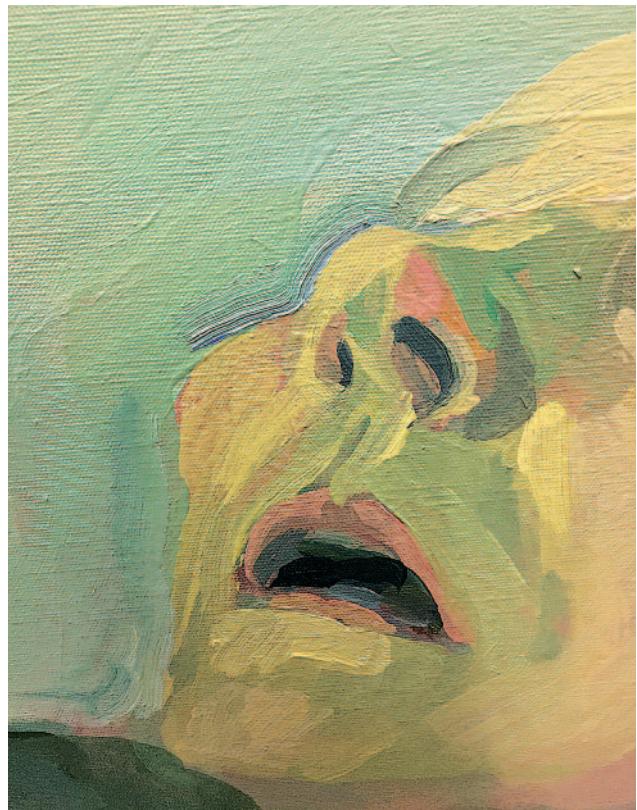
Ausstellungseröffnung „trigon '75“ in
Graz, Maria Lassnigs *me as laocoön*,
1975, wurde hier erstmals präsentiert

Galerie für Verwunderung sorgte. Als man sich über den Ankauf einig geworden war und Skreiner das Gemälde dann zugestellt bekam, erhielt er jedoch ein anderes, was er der Künstlerin gegenüber bemerkte.⁴⁰

Im Vergleich mit anderen Werken, welche auch an der Hausmauer lehnend fotografiert wurden und deren Maße bekannt sind, entsprach die angekaufte Version den Maßen von *Woman Laokoon*. So glaubte man zunächst an eine verlorene gegangene Erstfassung. Es zeigte sich aber bei einer Untersuchung 2019/20, dass es Farbspritzer gibt, welche auf beiden Versionen exakt an derselben Stelle liegen. Dies wäre so nicht reproduzierbar gewesen. Bei genauerer Untersuchung von Gesicht, Schulter, Brustbereich, Beinen und Hintergrund fand man übermalte Konturen, d. h. der aktuelle, bildgebende Pinselstrich ist nicht identisch mit dem darunter liegenden (Abb. 14). Im Streiflicht und in der Seitenansicht sieht man großflächige Übermalungen und neue Konturen deutlich, weil sie sich matt abzeichnen (Abb. 15, 16). Die Farben der ersten und zweiten Version sind einander sehr ähnlich, wobei die zweite Schicht etwas magerer gebunden ist und deshalb matter erscheint. Der zeitliche Abstand zwischen den beiden Versionen muss ein sehr kurzer gewesen sein. Auch die erste Version *me as laocoön* wurde nicht *alla prima* gemalt. Schon diese Version hat einen mehrschichtigen, wenngleich dünnen, bisweilen lasierenden Farbauftrag. Das Gemälde hat keine direkte Vorzeichnung (z. B. mit Graphit, Tusche, Farbstift etc.), sondern wurde vielmehr auf der grundierten Leinwand mit dem Pinsel angelegt und korrigierend mehrschichtig (nicht nass in nass) fertiggestellt. Aus diesem Grund waren die partiellen Übermalungen bislang nicht festgestellt worden. So belegen die Untersuchungen, dass es keine verlorene Version von *me as laocoön*, 1975, geben kann. Diese Version und *Woman Laokoon*, 1976, sind ein und dasselbe Bild auf ein und demselben Bildträger: Sie liegen neben- und übereinander. Gleich nach der Präsentation von *me as laocoön* bei „Trigon“ 1975⁴¹ muss Maria Lassnig das Gemälde großflächig überarbeitet haben. So hat sie vor allem das Gesicht umgearbeitet, aber auch weniger exakte Konturen „bereinigt“. Dabei verwendete sie dünne, zumeist leicht hellere Farben als bei der ersten Version. Es blieben dennoch Teile dieser Version sichtbar bestehen. Auch bei den Übermalungen schimmern darunterliegende Partien der ersten Fassung leicht durch. Dabei handelt es sich um klein- wie großflächige Korrekturen der ersten Fassung. Diese sind ein Beleg für Lassnigs malerische Reflektiertheit und ihre Fähigkeit zur Selbstkritik. Wir wissen, dass sie Gemälde, die ihrer Kritik nicht standhielten, zerstörte. Sie sind nur noch auf Fotos erhalten. Andere verwarf sie, wendete die Leinwand, grundierte die ehemalige Rückseite und bemalte diese.⁴² Selbst bereits ausgestellte Werke verwarf sie und erschuf darauf Neues. Erst später nutzte sie bereits bemalte Malgründe nicht mehr.

Werkspuren

Bei Lassnig finden sich vielfältige Werkspuren. Die Arbeitssspuren wie Farbspritzer, herabdrinnende Farbe und Fingerabdrücke belegen ein rasches, impulsives Arbeiten. Es gibt auch



14, 15
Maria Lassnig, *Woman Laokoon*, Detail:
partielle Übermalung am Kopf



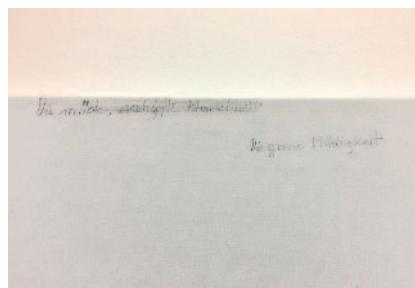
16
Maria Lassnig, *Woman Laokoon*, Detail: partielle Übermalung an der linken Schulter





17

Später mit Kugelschreiber aufgebrachte Signatur bei *Ungeteilte Form*, 1952/53, Öl auf selbstgrundiertem Leinen, NG Inv.-Nr. I/2867, Neue Galerie Graz/UMJ



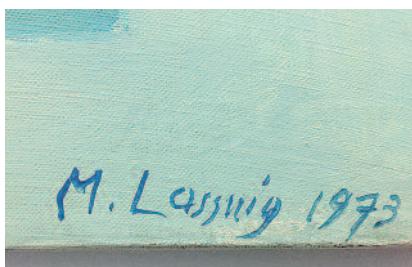
18

In Bleistift durchgestrichener Titel: *Die müde, erschöpfte Menschheit*, daneben der korrigierte Bildtitel: *Die große Müdigkeit*, 2000, Öl auf industriell grundiertem Leinen



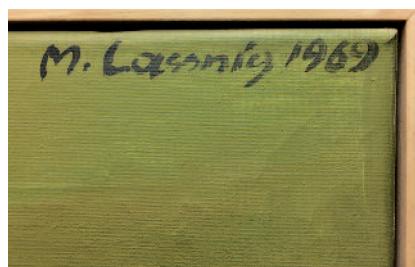
19

Mit Kugelschreiber überschriebene Haarpinsel-Signatur von 1963, *Gespenstertruhe/Gespensterhaus*, 1963/67, Öl/Leinen



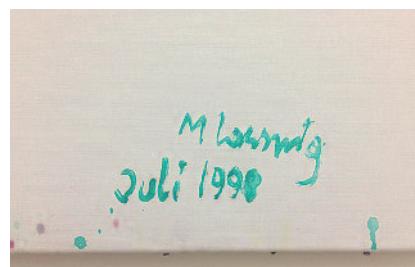
20

Haarpinsel-Signatur



21

Borstenpinsel-Signatur bei *Stillleben mit rotem Selbstporträt*, 1969, Öl auf industriell vorgrundiertem Leinen, 81 x 97 cm, NG Inv.-Nr. I/1534, Neue Galerie Graz/UMJ



22

Borstenpinselsignatur



23

In den Umschlag gerutschte Pinselsignatur bei *Vorschlag für eine Plastik*, 1966/67, Öl auf industriell grundiertem Leinen, NG Inv.-Nr. 1533, Neue Galerie Graz/UMJ



24

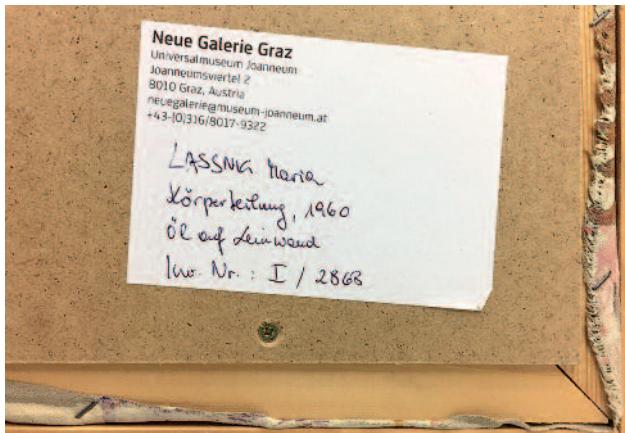
Bleistift-Signatur bei *Interieur 1949 (Porträt Arnulf Rainer)*, 1949, Öl/Hartfaserplatte, 64 x 50 cm, NG Inv.-Nr. I/1837, Neue Galerie Graz/UMJ

bei den Körperabdruck-Bildern Beulen und Dellen im Trägergewebe sowie Grundierungs- bzw. Malschichtabsplitterungen, welche durch das Körpergewicht der Künstlerin hervorgerufen wurden. Es existieren Fotos, welche die Künstlerin auf der Leinwand kniend malend zeigen sowie gestellte Fotos, welche sie auf dem Malgrund liegend zeigen.

Signaturen

Maria Lassnig setzte ihre Signatur zumeist erst dann, wenn sie das Bild als fertig empfand. Sie signierte auf der trockenen Ölfarbe, weshalb z. B. *Vorschlag für eine Plastik* auch nicht zwei Signaturen hat, sondern nur eine, welche erst nach der Umarbeitung aufgebracht wurde. Fehlende Signaturen

ergänzte sie im Alter auch mit Kugelschreiber, wie z. B. auf *Ungeteilte Form* (Abb. 17). Manchmal finden wir statt einer Signatur den Bildtitel in Bleistift,⁴³ auch korrigierte Bildtitel (Abb. 18) und andere Hinweise auf dem Bild, daneben auch vielfältig geartete und ausgeführte Formen der Signatur. Man kann davon ausgehen, dass bei manchen Gemälden eine Signatur von Lassnig als störend empfunden wurde, weshalb sie sie unterließ. Neben unsignierten Gemälden⁴⁴ gibt es ursprünglich unsignierte Gemälde mit jüngeren, nachträglich angebrachten Signaturen (vgl. Abb. 17).⁴⁵ Es gibt auch korrigierte Signaturen (Abb. 19).⁴⁶ Hauptsächlich signierte Lassnig jedoch mit dem Haar- oder Borstenpinsel in Öl auf der getrockneten Ölfarbe (Abb. 20, 21, 22).⁴⁷ Ausnahmen wie doppelte Signaturen gibt es bei Formatänderungen oder wenn beim Aufspannen eine Signatur in den Umschlag eines



25

Typische Rahmung mit Naturholzleisten, welche Maria Lassnig nach dem Aufspannen der Gemälde montierte



26

Maria Lassnig, *Selbstporträt mit Stelzfüßen*, 1969, Öl auf grundiertem Leinen, Tiroler Landesmuseen, Detail, Spuren im Randbereich vom Umspannen der Leinwand

Gemäldes rutschte (Abb. 23).⁴⁸ Weiter gibt es Bezeichnungen auf der Bildseite sowie auf der Rückseite.

Signaturen in Bleistift⁴⁹ (Abb. 24) sind bekannt, auch Kugelschreiber⁵⁰ (vgl. Abb. 17) wurde von Maria Lassnig auf der getrockneten Ölfarbenoberfläche eingesetzt. Diese Signaturen hat die Künstlerin meist erst in fortgeschrittenem Lebensalter zuvor unbezeichneten, frühen Gemälden hinzugefügt. Den Regelfall aber bilden zwar verschieden bezeichnete, jedoch immer pinselsignierte Gemälde. Die häufigsten Arten solcher Signaturen sind:

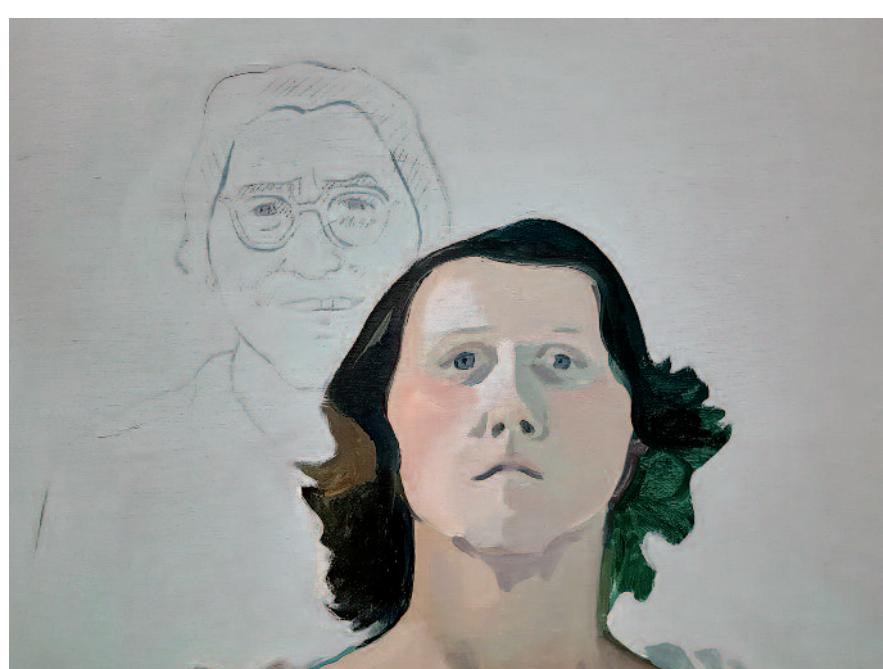
nur monogrammierte, wie z. B.: „M L“⁵¹; solche mit Namen und Jahreszahl, z. B.: „Lassnig 1952–53“⁵², „M. Lassnig 61“⁵³, „April 1996 M. Lassnig“⁵⁴, „M. Lassnig 1996“⁵⁵, „July 1998 M. Lassnig“⁵⁶, „LASSNIG 1961“⁵⁷, „Lassnig 62.“⁵⁸.

Firnisse

Überzüge bzw. Firnisse sind bei Maria Lassnig nicht zu finden. Ggf. vorhandene Überzüge sind Zutaten von fremder Hand, welche die Intentionen der Künstlerin nicht widerspiegeln.

Rahmung

Im Frühwerk gibt es neben recycelten und überfassten Rahmen [z. B. *Interieur 1949 (Porträt Arnulf Rainer)*, 1949] auch Holzleisten, welche die Künstlerin mit selbstangerührtem Kreidegrund strich und auf die Spann- bzw. Keilrahmen montierte (vgl. Abb. 2). Später dominieren ungefasste Naturholzleisten,⁵⁹ welche in den Ecken stumpf oder auf Gehrung ausgeführt wurden (Abb. 25). Gegen Ende ihres Schaffens finden wir gar keine Rahmen mehr.⁶⁰



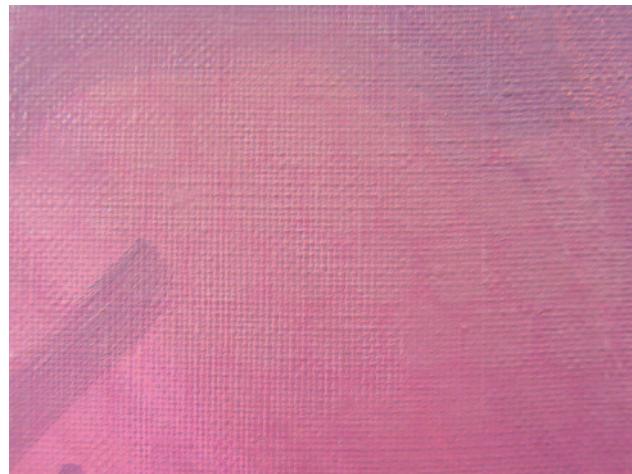
27

Maria Lassnig, *Selbstporträt mit Stab*, 1971, Öl auf industriell grundiertem Leinen, Detail, spätere Überarbeitung (nach Trocknung der Mal-schicht) mit Kohle

Restaurierungen

Durch die Lebensumstände Maria Lassnigs bedingt, kann man den Umgang mit ihren Werken nicht immer als pfleglich bezeichnen.⁶¹ Die Malerin selbst ging recht unorthodox mit ihren Gemälden um, wie man auf Atelier-Fotos von vielen aneinandergestellten und gestapelten Bildern sehen kann. 1985 wurde im Museum moderner Kunst in Wien eine große Retrospektive veranstaltet, welche hervorragende Kritiken bekam und in Folge auch in Düsseldorf, Nürnberg und Klagenfurt stattfand. Der Transport ihrer auf der ganzen Welt verteilten Kunstwerke war beschwerlich, oft wurden dafür drei bis vier Leinwände übereinander auf einen Keilrahmen gespannt, um Kosten und Platz zu sparen⁶² (Abb. 26). Manche Gemälde wurden auf dem Autodach übereinander transportiert, andere wurden zu eng gerollt bewegt, wobei ebenfalls Schäden entstanden. Die frühen Arbeiten Maria Lassnigs zeigen sich prinzipiell als höher pflegebedürftig. Selbst angerührte Grundierungen und modifizierte Farben und Farbmischungen können Haftungsprobleme mit sich bringen. Restaurierungen wurden 2012 am Bestand der Gemälde im Besitz des Universal Museums Joanneum (Neue Galerie Graz) und an den Leihgaben zur Ausstellung *Der Ort der Bilder*, Neue Galerie Graz (16.11.2012–28.04.2013) sowie an von der Künstlerin selbst entliehenen Gemälden ausgeführt. Die vorliegenden Schäden gingen selten über kleinere Malschichtausbrüche, Kratzer, Abreibungen und eine zu geringe Bildträgerspannung hinaus, weshalb die Maßnahmen den Rahmen der normalen Pflege nicht wesentlich überschritten. Oberflächenreinigungen können bei unterbundenen Farben oder Bleistift/Kohle auf Ölfarbe bzw. grundierten Oberflächen⁶³ (Abb. 27) oder Wachskreide auf Ölfarbe⁶⁴ komplexer ausfallen als bei nur mit Fertigprodukten der Künstlerfarbenhersteller gemalten Bildern.

Es wurden kleinteilige Festigungen (z. B. mit Lascaux Medium für Konsolidierung) vorgenommen sowie Schmutztaschen entleert. Trockene Reinigungen wurden mit Druckluft, Pinseln und „wishab“-Schwämmen ausgeführt. Ausbrüche und Anböschungen erfolgten mit Champagnerkreide in Hasenhautleim. Nur selten waren feuchte Reinigungen an Öl- und Alkydharzfarben notwendig, und wenn, so wurden diese mit Leitungswasser und Zusatz von 0,00025 % Marlipal®1618/25 mit mikroporösen Schwämmen ausgeführt.⁶⁵ Kleinere Retuschen erfolgten mit Gouache- bzw. Aquarellfarben („Schmincke Horadam“). Fehlende Spannägel und Keile wurden ergänzt, Keile gesichert und als ein Rückseitenschutz eine mitteldichte Faserplatte montiert. Aus den letzten Schaffensjahren stammende, großformatige Gemälde werden auf Rollen aufbewahrt, welche bei Präsentationen auf mit Inbus-Schrauben spannbaren Alurahmen mit Tacker-Klammern auf die äußeren Holzleisten fixiert wurden.⁶⁶ Um die Pflege der Gemälde der Maria Lassnig Stiftung Wien kümmert sich heute das Atelier Gerhard Walde, Wien.



28

Detail aus Maria Lassnig, *Selbstporträt als Ungeheuer*, 1964, Öl auf industriell grundiertem Leinen, 70 x 58 cm, Maria Lassnig Stiftung, Wien; Markierungen der Noppen der Luftpolsterfolie auf der Farbschicht

Transport

Für den Transport der ungerahmten Bilder sollten nur Transportrahmen verwendet werden. Die noch junge Malerei kann sonst für Überraschungen sorgen: Von Noppenfolienverpackungen, welche auf der Oberfläche zu liegen kommen, ist prinzipiell abzuraten, da sie sich mit irreversiblen Abdrücken auf der Farboberfläche markieren (Abb. 28).

Dank

Dank für die Unterstützung an: Johanna Ortner (Maria Lassnig Privatstiftung, Wien), Hans Werner Poschauko, Wien; Brigitte Puchleitner-Knödl, Melitta Schmiedel, Anna Bernkopf, Stefanie Gössler, Julia Hüttmann (Referat Restaurierung, Universal Museum Joanneum, Graz) und Martin Titz, art consulting, Graz.

Ass. Prof. Dr. rer. medic. Dipl.-Rest. (FH)

Paul-Bernhard Eipper

Leiter Restaurierung

Universal Museum Joanneum

Museumsservice

Weinzöttlstraße 16

8045 Graz

paul-bernhard.eipper@museum-joanneum.at

Anmerkungen

- 1 Maria Lassnig, geborene Gregorz (* 8. September 1919 in Kappel am Krappfeld, Kärnten; † 6. Mai 2014 in Wien), Malerin und Medienkünstlerin. 1940–54 begann sie ein Studium der Malerei an der Akademie der bildenden Künste, Wien, bei Wilhelm Dachauer, Ferdinand Andri, Albert Paris Gütersloh. 1948–49 Atelier in Klagenfurt, Aufenthalt in Paris, Atelier in Wien, Freundschaft mit Arnulf Rainer, André Breton, Benjamin Péret, Gis le Lestrange, Paul Celan, Oswald Oberhuber, Wolfgang Hollegha, Josef Mikl, Markus Prachensky, Friedrich Achleitner, H. C. Artmann, Gerhard Rühm und Oswald Wiener. 1951–60 Aufenthalt in Wien; 1968–80 Aufenthalt in New York, 1978–79 Aufenthalt in Berlin, Grunewald; 1980–97 Professur für Malerei an der Universität für angewandte Kunst, Wien. 1982 Gründung des Lehrstudios für Trickfilm, Teilnahme an der Biennale, der documenta 7 und 10, 2013 Leone d’Oro alla Carriera der 55. Biennale von Venedig für ihre Lebensleistung. https://de.wikipedia.org/wiki/Maria_Lassnig [Zugriff: 30.11.2020]
- 2 Maria Lassnig Privatstiftung, Gurkgasse 50/16, 1140 Wien, Österreich; www.marialassnig.org; https://de.wikipedia.org/wiki/Maria_Lassnig [Zugriff: 30.11.2020]
- 3 EIPPER 2019, S. 246–271
- 4 EIPPER 2015, S. 32–41
- 5 Z. B. *Körpergehäuse*, 1951, Öl auf selbstgrundiertem Jutegewebe, 57 x 70 cm, Maria Lassnig Privatstiftung, Wien (i. d. F.: MLS)
- 6 Auf der Rückseite des Gemäldes ist noch die aufgenähte Manteltasche des Bäckermantels zu sehen. LETTNER 2017 und LETTNER 2019, S. 77
- 7 Z. B. *Selbstporträt*, 1944, Öl auf selbstgrundierter Holzfaserplatte, MLS; *Selbstporträt*, 1945, Öl/Kohle auf selbstgrundierter Holzfaserplatte, 60 x 40 cm, MLS; *Interieur (Porträt Arnulf Rainer)*, 1949, Öl/Holzfaserplatte, 64 x 50 cm, NG Inv.-Nr. I/1837, Neue Galerie Graz, Universalmuseum Joanneum (i. d. F.: NGG); *Guttenbrunner als Akt/Aktstudie M. G.*, 1946, MLS; *Porträt Arnulf Rainer*, 1948, MLS
- 8 Z. B. *Körperteilung*, 1960, Öl auf selbstgrundiertem Leinen, NG Inv.-Nr. I/2868, NGG
- 9 DOERNER 1921; KOCH 1936; WEHLTE 1949; WEHLTE 1967
- 10 Z. B. bei *Ungeteilte Form*, 1952/53, Öl auf selbstgrundiertem Leinen, 99 x 73 cm, NG Inv.-Nr. I/2867, NGG; *Harlekin Selbstporträt*, 1961, Öl auf industriell grundiertem Leinen, 200 x 190 cm, MLS
- 11 CHAVANNES, BISCHOFF 2019, S. 78
- 12 Z. B. bei *Selbstporträt*, 1945, Öl/Kohle/Holzfaserplatte, 60 x 40 cm, selbstgrundiert, heute mit starkem Craquelé und zahlreichen Ausbrüchen der Grundierung, MLS
- 13 Gespachtelt z. B. bei *Interieur (Porträt Arnulf Rainer)*, 1949, Öl/Holzfaserplatte, 64 x 50 cm, NG Inv.-Nr. I/1837, NGG, NG Kat. 1988, S. 233; *Runder Kopf*, 1956, Öl/Leinen, 41,5 x 55 cm, MLS
- 14 Z. B. bei *Körperteilung*, 1960, Öl auf selbstgrundiertem Leinen, NG Inv.-Nr. I/2868, NGG
- 15 Z. B. bei *Küchenbraut*, 1988, Öl auf industriell grundiertem Leinen, 125 x 100 cm; *Raketenbasis: Missiles II*, 1989, Öl auf industriell grundiertem Leinen, 200 x 145 cm; *Der Verstopfte*, 1990, Öl auf industriell grundiertem Leinen, 200 x 145 cm; *3 x Malfluss*, 1996, Öl auf industriell grundiertem Leinen, 205 x 145 cm, alle MLS
- 16 LETTNER 2017, S. 140
- 17 Z. B. *Große Knödelfiguration*, 1960, Öl auf industriell grundiertem Leinen, 199 x 188 cm; *Harlekin Selbstporträt*, 1961, Öl auf industriell grundiertem Leinen, 200 x 190 cm; *Dicke Grüne*, 1961, Öl auf industriell grundiertem Leinen, 195 x 130 cm; *Figur mit blauem Hals*, 1961, Öl auf industriell grundiertem Leinen, 195 x 130 cm; alle MLS
- 18 SCHURIAN 1994, Filmporträt ORF
- 19 Manchmal haben sich am Bildrand mittig zwei Löcher erhalten, welche von einer früheren Fixierung, z. B. an der Wand, stammen dürften, z. B. *Woman Laokoon*, 1976, Öl auf industriell grundiertem Leinen, 193 x 127 cm, NGG; *Iris, stehend*, 1972, Öl auf industriell grundiertem Leinen, 194,5 x 129,5 cm, MLS
- 20 LETTNER 2017, S. 160f.; Mitteilung von Maria Lassnigs Assistenten Herrn Hans Werner Poschauko, 01.05.2020
- 21 Z. B. *Selbstporträt mit Stab*, 1971, Öl auf industriell grundiertem Leinen, 193 x 129 cm, MLS
- 22 In Abgrenzung zu den bis dato gebräuchlichen Ölfarben auf der Basis von härrenden Ölen und Naturharzen bezeichnet man Alkydharzlacke auch als Kunstharsfarben. In der Malerei ist ab den 1930er Jahren mit ihnen zu rechnen. Alkydharze sind synthetische hydrophobe Polymere, die durch Kondensation mehrwertiger Alkohole (v. a. Glycerin) mit mehrprotonigen Säuren (Phthalsäure, oder deren Anhydrier) unter Zusatz von Ölen bzw. Fettsäuren (zur Modifizierung der Eigenschaften des Harzes) entstehen. Alkydharzlacke sind in der Regel mit Ölfarben, Öllacken und Nitrocellulose (Cellulosenitrat) in jedem Verhältnis mischbar. Auch Kombinationen mit vielen anderen Filmbildnern sind möglich, etwa mit Phenolharzen und Epoxidharzen. Als Lösungsmittel werden in der Regel Terpentinersatz (Testbenzin) oder Universalverdünnung eingesetzt. Bei vielen Malern wie Picasso oder Lassnig ist mit Kombinationen zu rechnen. PLOEGER/SCARLONE/CHIANTORE 2008, S. 412–419; CASAIDO ET AL. 2013, S. 184, 200; <https://de.wikipedia.org/wiki/Lack#Alkydharze>; <https://de.wikipedia.org/wiki/Alkydharzlack> [Zugriffe: 15.05.2020]
- 23 Im englischen Sprachraum wird enamel paint für Alkydharzlacke verwendet, jedoch nicht als konkreter Begriff, sondern deskriptiv und leicht aufwertend für farbintensive harte Lacke, egal, woraus sie bestehen und wie sie gehärtet wurden, sogar für Sprays.
- 24 Mischungen von Alkydharz- und Ölfarben gibt es auch bei Juan Miro. O'DONOGHUE ET AL 2006, S. 62–68
- 25 KOKKORI ET AL. 2015, S. 2; O'DONOGHUE ET AL. 2006; DREDGE 2020, S. 31f., 49f., 109; https://en.wikipedia.org/wiki/Enamel_paint [Zugriff: 20.8.2020]
- 26 Mitteilungen von Herrn Hans Werner Poschauko, Wien, 01.05.2020
- 27 Auch Jackson Pollock be „malte“ die Trägergewebe seiner „Drip-paintings“ liegend, wie Fotos und ein Blick auf den Gemäldeumschlag bestätigen.
- 28 Z. B. bei *Be-Ziehungen III*, 1993, Öl auf industriell vorgrundierter Leinwand, 200 x 150,05 cm, NG Inv.-Nr. I/2869, NGG; *Be-Ziehungen V*, 1994, Öl auf industriell grundiertem Leinen, 199,5 x 145 cm, NG Inv.-Nr. I/2870, NGG
- 29 Z. B. bei *Selbstbildnis mit Telefon*, 1973, Öl/Alkydharzfarbe auf industriell grundiertem Leinen. Die Signatur von *Vorschlag für eine Plastik*, 1966/67, Öl auf industriell grundiertem Leinen, 192,9 x 128,3 cm, NG Inv.-Nr. 1533, befindet sich teilweise im Umschlag.
- 30 EIPPER 2005, S. 511–517
- 31 Z. B. *Körperteilung*, 1960, Öl auf selbstgrundiertem Leinen, 80 x 98 cm
- 32 Z. B. *Stillleben mit rotem Selbstporträt*, 1969, Öl auf industriell grundiertem Leinen, 81 x 97 cm, NG Inv.-Nr. I/2867, NGG
- 33 Z. B. *Vorschlag für eine Plastik*, 1966/67, Öl auf industriell grundiertem Leinen, 192,9 x 128,3 cm, NG Inv.-Nr. 1533; *Woman Laokoon*, 1976, Öl auf industriell grundiertem Leinen, 193 x 127 cm, NG Inv.-Nr. I/2380, beide: Neue Galerie Graz/UMJ
- 34 Vorzugsweise mit alten, aussortierten Unterhosen. LETTNER 2017, S. 160f.; Mitteilung von Herrn Hans Werner Poschauko, 1.5.2020
- 35 Der Ort der Bilder, Neue Galerie Graz, Universalmuseum Joanneum, 16.11.2012–28.04.2013, Mitteilungen von Johanna Ortner, Maria Lassnig Stiftung, Gurkgasse 50/16, 1140 Wien
- 36 Kugelschreiberpatente gibt es seit dem 19. Jahrhundert, aber erst ab 1944 setzte sich dieses Schreibgerät durch. Kugelschreiberfarbe (bzw. -paste) enthält bis zu 45 % Farbstoff (fettlösliche, synthetische, nicht immer lichtechte Farbstoffe, früher Anilinfarben) und Bindemittel, sowie Kunstharsze oder Kolophonum und Lösungsmittel für den Farbstoff (Ölsäure oder Benzylalkohol, Glykol). Sie trocknen wasserfest auf, können aber z. T. zum Ausbluten neigen. In der Regel ist Kugelschreiberfarbe trocken mit abrasiven Radierern oder feucht mit Alkohol entfernt. DOBRUSSKIN, RIEF O. J., 14, 17; <https://de.wikipedia.org/wiki/Kugelschreiber> [Zugriff: 03.03.2020]
- 37 *Woman Laokoon*, 1976, Öl auf industriell grundiertem Leinen, 193 x 127 x 3 cm, unbezeichnet, NG Inv.-Nr. I/2380, NGG, Rahmenmaße: 194,6 x 128,6 x 3,3 cm. 1989 von der Neuen Galerie Graz erworben, SKREINER 1988. Laut Vergils Darstellung des Mythos, in seinem Epos Aeneis, 1. Jahrhundert v. Chr., versuchte Laokoon seine Mitmenschen vor dem Trojanischen Pferd zu warnen und wurde von den Göttern dafür bestraft. Die Kunst der Renaissance wurde durch die Wiederentdeckung der Laokoon-Gruppe stark beeinflusst, vielleicht auch deshalb

- nutzte Maria Lassnig diese Darstellung für die zeitgenössische, gegenständliche Kunst als Wegweiser. Die Darstellung als Frau könnte feministisch gedeutet werden, obwohl Lassnig meist mit ihrem eigenen Bildnis arbeitete. Weder bei der Skulptur noch im Ölgemälde ist der Kampf als gewonnen oder verloren dargestellt. Auf das vergebbliche Ringen mit den Widrigkeiten des Lebens wird bei Lassnig zusätzlich durch die zerbrochenen und verstümmelten Arme hingewiesen. Vgl.: FIOR 2018, S. 84
- 38 Vgl. PUCHLEITNER-KNÖDL 2020, S. 1–30
- 39 Die *trigon* wurde 1963 von Hanns Koren begründet. Die „*trigon*‘75“, Identität/Alternative-Identität/Gegenidentität, fand vom 06.10.1975–02.11.1975 in Graz statt. <https://www.museum-joanneum.at/neue-galerie-graz/ausstellungen/trigon>; [http://archiv.steirischerherbst.at/deutsch/Archiv/Jahre/steirischer-herbst-1975/Trigon-75/\(language\)/ger-DE](http://archiv.steirischerherbst.at/deutsch/Archiv/Jahre/steirischer-herbst-1975/Trigon-75/(language)/ger-DE); [Zugriff: 30.11.2020]
- 40 Mitteilungen von Herrn Hans Werner Poschauko, Wien, 01.05.2020
- 41 Diese bei „*trigon*“ 1975 ausgestellte Version war auch im Katalog als *me as laocoön* abgebildet. Es gibt zudem ein Foto von der Eröffnung mit Prominenz davor. Mitteilungen der Kuratoren des MSU in Zagreb, Jasna Jakšić und Radmila Iva Jankovic. <https://www.museum-joanneum.at/neue-galerie-graz/ausstellungen/trigon>
- 42 *Ungeteilte Form*, 1952/53, Öl auf selbstgrundiertem Leinen, 99 x 73 cm, NG Inv.-Nr. I/2867, NGG
- 43 Z. B. bei *Sprachgitter*, 1999, Öl auf industriell grundiertem Leinen, 205 x 150 cm, MLS
- 44 Z. B. *Kopf*, 1956, Öl/Holzfaserplatte, 34 x 23 cm; *Kopf (Porträt des Stiefvaters)*, 1956, Öl/Holzfaserplatte, 60 x 48 cm; *Runder Kopf*, 1956, Öl/Leinen, 41,5 x 55 cm; *Kopf*, 1957, Öl/Leinen, 41 x 55 cm; *Tachismus 4*, 1958/59, Öl/Leinen, 75 x 113 cm; *Körperteilung*, 1960, Öl auf selbstgrundiertem Leinen, NG Inv.-Nr. I/2868; *Harlekin Selbstporträt*, 1961, Öl auf industriell grundiertem Leinen, 200 x 190 cm; *Dicke Grüne*, 1961, Öl auf industriell grundiertem Leinen, 195 x 130 cm; *Selbstporträt mit Stab*, 1971, Öl auf industriell grundiertem Leinen, 193 x 129 cm; *Woman Laokoon*, 1976, Öl auf industriell grundiertem Leinen, 193 x 127 x 3 cm, NG Inv.-Nr. I/2380, NGG; *Rosa Kopf*, 1996, Öl auf industriell grundiertem Leinen, 100 x 125 cm; *Vom Tode gezeichnet*, 2011, Öl auf industriell grundiertem Leinen, 150 x 210 cm; alle MLS
- 45 Z. B. *Ungeteilte Form*, 1952/53, Öl auf selbstgrundiertem Leinen, 99 x 73 cm, NG Inv.-Nr. I/2867, NGG
- 46 Eine erste Haarpinsel-Signatur (M Lassnig 63) findet sich bei dem 1963 begonnenen Gemälde *Gespenstertruhe/Gespensterhaus*, Öl/Leinen. Es wurde 1967 vollendet, woraufhin Lassnig auf die erste Pinselsignatur eine zweite mit Kugelschreiber aufbrachte (M Lassnig 67).
- 47 Z. B. *Stillleben mit rotem Selbstporträt*, 1969, Öl auf industriell grundiertem Leinen, 81 x 97 cm, NG Inv.-Nr. I/1534, NGG, NG Kat. 1988, S. 100, 233; *Be-Ziehungen III*, 1993, Öl auf industriell grundiertem Leinen, 200 x 150,05 cm, NG Inv.-Nr. I/2869, NGG; *Be-Ziehungen V*, 1994, Öl auf industriell grundiertem Leinen, 199,5 x 145 cm, NG Inv.-Nr. I/2870, NGG; *Vorschlag für eine Plastik*, 1966/67, Öl auf industriell grundiertem Leinen, 192,9 x 128,3 cm, NG Inv.-Nr. I/1533, NGG; NG Kat. 1988, S. 89, 233
- 48 Z. B. *Vorschlag für eine Plastik*, 1966/67, Öl auf industriell grundiertem Leinen, 192,9 x 128,3 cm, NG Inv.-Nr. I/1533, NGG
- 49 Z. B. *Interieur 1949 (Porträt Arnulf Rainer)*, 1949, Öl/Holzfaserplatte, 64 x 50 cm, NG Inv.-Nr. I/1837, NGG; NG Kat. 1988, S. 233
- 50 Z. B. *Ungeteilte Form*, 1952/53, Öl auf selbstgrundiertem Leinen, 99 x 73 cm, NG Inv.-Nr. I/2867, NGG
- 51 Z. B. *Porträt des Stiefvaters II*, 1956, Öl/Leinen, 55 x 38 cm, MLS
- 52 Z. B. *Ungeteilte Form*, 1952/53, Öl auf selbstgrundiertem Leinen, 99 x 73 cm, NG Inv.-Nr. I/2867, NGG
- 53 Z. B. *Die blaue Blume der Romantik*, 1961, Öl auf industriell grundiertem Leinen, 115 x 88 cm, MLS
- 54 Z. B. *3 x Malfuss*, 1996; Öl auf industriell grundiertem Leinen, 205 x 145 cm; *Malfuss-Lebensfluss*, 1996, Öl auf industriell grundiertem Leinen, 205 x 155 cm, beide MLS
- 55 Z. B. *Selbstporträt mit Nervenlinien*, 1996, Öl auf industriell grundiertem Leinen, 200 x 150,5 cm, MLS
- 56 Z. B. *Sciencia*, 1998, Öl auf industriell grundiertem Leinen, 200 x 149,9 cm, MLS
- 57 Z. B. *Napoleon und Brigitte Bardot*, 1961, Öl auf industriell grundiertem Leinen, 200 x 190 cm, MLS
- 58 Z. B. *Hasenbild*, 1961/62, Öl auf industriell grundiertem Leinen, 128 x 145 cm, MLS
- 59 Z. B. *Stillleben*, 1969; *Woman Laokoon*, 1976; *Harte und weiche Maschine*, 1988
- 60 Z. B. *Be-Ziehungen*, 1992; *Be-Ziehungen*, 1996; *Selbstporträt mit Nervenlinien*, 1996; *Sciencia*, 1998; *Nasenflucht in die Wasenflucht*, 2007; *Hochzeitsbild*, 2007/08
- 61 HOERSCHELMANN 2019
- 62 Ein Beispiel für diese Praxis stellt *Selbstporträt mit Stelzfüßen*, 1969, Öl/Leinen, Tiroler Landesmuseen, dar. Scheuerstellen im Umschlagsbereich gehen teilweise durch die Farbe bis zum Trägergewebe. Später wurde das Gemälde auf einen größeren Keilrahmen gespannt, weshalb der Randbereich heute sichtbar ist.
- 63 Z. B. *Selbstporträt*, 1945, Öl/Kohle/Holzfaserplatte, 60 x 40 cm; *Selbstporträt mit Stab*, 1971, Öl auf industriell grundiertem Leinen, 193 x 129 cm, beide MLS
- 64 Z. B. *Selbstporträt mit Stab*, 1971, Öl und Kohle auf Leinwand, 193 x 129 cm, MLS
- 65 EIPPER 2021, 7. Auflage, Bd. III, S. 303–315
- 66 Z. B. *Nasenflucht in die Wasenflucht*, 2007, Öl auf industriell grundiertem Leinen, 211 x 457 cm; *Hochzeitsbild*, 2007/08, 211 x 457 cm, Öl auf industriell grundiertem Leinen, beide MLS

Literatur

- BORMANN/HOERSCHELMANN/SCHRÖDER 2019: Maria Lassnig. Ways of being. Hrsg. v. Beatrice von Bormann, Antonia Hoerschelmann, Klaus Albrecht Schröder, Stedelijk Museum Amsterdam 2019, S. 1–205
- CASADIO ET AL. 2013: Francesca Casadio, Costanza Miliani, Francesca Rosi, Aldo Romani, Chiara Anselmi, Bruno Brunetti, Antonio Sgamellotti, Jean-Louis Andral, Gwénaëlle Gautier, Scientific Investigation of an Important Corpus of Picasso Paintings in Antibes: New Insights into Technique, Condition, and Chronological Sequence. In: Journal of the American Institute for Conservation (3), 2013, S. 184–204
- CAVANNES/BISCHOFF 2019: Meta Chavannes, Madeleine Bisschoff, Marc Chagall’s Painting Materials and Technique: Nine Paintings from the Stedelijk Museum Amsterdam. In: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung, Heft 1/2019, S. 73–104
- DOBRUSSKIN/RIEF o. J.: Sebastian Dobruškin, Michael Rief, Künstlerische Techniken, Arbeitsskriptum, FH Bern o. J., S. 1–190
- DOERNER 1921: Max Doerner, Malmaterial und seine Verwendung im Bilde. 1. Aufl. Stuttgart 1921, bzw. 11. Aufl. Stuttgart 1960
- DREDGE 2020: Paula Dredge, Sydney Nolan: The Artist’s Materials. Getty Publications, Los Angeles 2020, S. 1–136
- EIPPER 2005: Paul-Bernhard Eipper, Das Werk August Deussers. Maltechnik, Malprozess und verwendete Materialien. In: Restauro-Zeitschrift für Konservierung und Restaurierung, 2005, Heft 7, S. 511–517
- EIPPER 2015: Paul-Bernhard Eipper, Malmaterial, Malprozess, Maltechnik und Restaurierung. Gemälde von Norbertine von Bresslern-Roth. In: Restauro-Zeitschrift für Konservierung und Restaurierung, 2015, Heft 8, S. 32–41
- EIPPER 2019: Paul-Bernhard Eipper, Zum Malmaterial und zur Maltechnik Egon Schieles. In: Egon Schiele Jahrbuch, Bd. IV–VIII (Hrsg. v. Johann Thomas Ambrózy, Carla Carmona, Sandra Treter, Eva Werth), Wien 2019, S. 246–271
- EIPPER 2021: Paul-Bernhard Eipper, Zur Reinigung von Alkydharzfarben. In: Handbuch der Oberflächenreinigung, Paul-Bernhard Eipper (Hrsg.). 7. Auflage, Bd. III., München 2021, S. 303–315
- FIOR 2018: Olga Fior, Frau Laokoon. In: Peter Peer (Hrsg.), Die neue Galerie Graz in 99 Werken, Wien/München 2018
- HOERSCHELMANN 2019: Antonia Hoerschelmann, Man malt, wie man ist. In: Maria Lassnig. Ways of being. Hrsg. v. Beatrice von Bormann, Antonia Hoerschelmann, Klaus Albrecht Schröder, Stedelijk Museum Amsterdam 2019, S. 17–22
- KOCH 1936: Carl Koch, Großes Malerhandbuch. Nordhausen 1936
- KOKKORI ET AL. 2015: Maria Kokkori, Ken Sutherland, Jaap Boon, Francesca

- Casadio, Marc Vermeulen, Synergistic use of Py-THM-GCMS, DTMS, and ESI-MS for the characterization of the organic fraction of modern enamel paints. In: *Heritage Science*, 3/2015, S. 1–14
- LETTNER 2017: Natalie Lettner, Maria Lassnig. Die Biografie. 1. Aufl., Wien 2017
- LETTNER 2019: Natalie Lettner, Maria Lassnig. Die Biografie, 2. Aufl., Wien 2019
- O'DONOGHUE ET AL. 2006: Elma O'Donoghue, Ashley M. Johnson, Joy Mazurek, Frank Preusser, Michael Schilling, Marc S. Walton, Dictated by Media: Conservation and Technical analysis of a 1938 Joan Miro Canvas Painting. In: *The Object in Context: Crossing Conservation Boundaries. Contributions to the Munich Congress, 28. August–1. September 2006, Studies in Conservation*, Volume 51, Issue sup2 (2006), S. 62–68
- PLOEGER/SCARLONE/CHIANTORE 2008: Rebecca Ploeger, Dominique Scalarone, Oscar Chiantore, The characterization of commercial artists' alkyd paints. In: *Journal of Cultural Heritage* 9, 2008, S. 412–419
- PUCHLEITNER-KNÖDL 2020: Brigitte Puchleitner-Knödl, Maria Lassnig – Sieben Jahrzehnte Schaffenswerk – Woman Laokoon versus Pfingstselbstporträt, unveröffentlichte Semesterarbeit 2020, Institut für Kunstgeschichte, Karl-Franzens-Universität Graz
- SCHURIAN 1994: Andrea Schurian, Maria Lassnig – Gemalte Gefühle, Filmporträt, Österreich 1994, ORF Wien, OCLC-Nummer 313888239, auch gesendet in der 3sat-Reihe: Künstler des 20. Jahrhunderts
- SKREINER 1988: Wilfried Skreiner, Gesamtkatalog der Gemälde. Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz 1988
- WEHLTE 1949: Kurt Wehlte, Ölmalerei (ab 3. Aufl., auch folgende Auflagen). Ravensburg 1949
- WEHLTE 1967: Kurt Wehlte, Werkstoffe und Techniken der Malerei. 2. Aufl. Ravensburg 1967, 5. Aufl. Ravensburg 1985

Abbildungsnachweis

- Abb. 1–7, 8a, 9–11, 14–28: Paul-Bernhard Eipper, © VG Bild-Kunst, Bonn 2021
- Abb. 8b: Foto Willi E. Prugger, vom Archiv der Maria Lassnig Stiftung zur Verfügung gestellt, © VG Bild-Kunst, Bonn 2021
- Abb. 12, 13: Foto Ernst Hildebrand, Klagenfurt, vom Archiv der Maria Lassnig Stiftung zur Verfügung gestellt, © VG Bild-Kunst, Bonn 2021