

Female Empowerment

Ein Gespräch zwischen Xenia Hausner und Isabelle Graw

Isabelle Graw: Ich würde gerne mit dem Zusammenhang zwischen „Gemälde und Drama“ beginnen und zwar in Anlehnung an das Buch von Ivan Nagel, das „Gemälde und Drama“¹ heißt. Nagel schlägt darin vor, die Malerei der Frühen Neuzeit nicht mehr als von Narration und Textbezügen dominiert zu begreifen, sondern als eine dramatisch-szenische Aufführung. Das Theater wird von ihm zur Schlüsselreferenz der Malerei erklärt, was sehr gut zu Deinen Bildern passt, die ja sichtbar inszeniert erscheinen und auf einen szenischen Aufbau zurückgehen. Es gibt zahlreiche Details, die Deine Bilder theaterhaft wirken lassen, so etwa das visuelle Leitmotiv des rot-pink-violetten „Rouge“ auf den Wangen Deiner Figuren. Wie schon bei Manet, wird die Farbe hier wie Schminke verwendet. Bestimmte Pathosformeln wie die gereckten oder ausgestreckten Arme der weiblichen Figuren, die wie bei einer lamentierenden Madonna um etwas zu ringen scheinen, gehören ebenfalls zu Deinem Repertoire. In zahlreichen Bildern finden sich Props, so etwa die ausrangierten Zugabteile in der „Exiles“- Serie (2017), die das Bühnenhafte betonen. Diese Nähe zum Theater hat natürlich auch einen biographischen Grund: Du hast zuvor als Bühnenbildnerin gearbeitet und erst vergleichsweise spät mit der Malerei begonnen. Ich frage mich trotzdem, welche Vorzüge es heute – im Jahre 2022 – hat, für eine Form der Malerei als szenischer Aufführung zu optieren?

Xenia Hausner: Ich kenne das Buch von Nagel nur ungefähr und finde seine Unterscheidung zwischen Dramatik und Narration etwas spitzfindig. Meine Arbeit ist eine subjektive Chronik der laufenden Ereignisse – ob nun erzählerisch oder darstellend. Was mich dazu gebracht hat, so zu verfahren? Ich weiß es nicht, das ist einfach passiert: Ich muss es so simpel sagen. Es hat gar keine andere Wahl gegeben. Ich habe mich in einem halb-bewussten Vorgang dorthin getastet und ich kann diesen Prozess nur in diesem Halbdunkel belassen. Ich war immer am Menschen interessiert und so gesehen war es sicherlich kein Zufall, dass ich zum Theater gekommen bin – auch dort geht es um Menschenschicksale. Insofern finde ich es nicht so überraschend, dass auch meine Malerei um den Menschen kreist. Es handelt sich eigentlich nicht um „Inszenierung“ in meinen Bildern: Es funktioniert eher wie ein Probenraum, in dem man sich an eine Situation herantastet, die noch nicht eindeutig vorgegeben ist. Es ist der Versuch, eine Situation zu erfinden, oder besser gesagt zu finden – eine Situation, die sich zwischen den Beteiligten ergibt. Die Bilder folgen keinem vorgefassten, präzisen

¹ Ivan Nagel: Gemälde und Drama. Giotto, Masaccio, Leonardo, Berlin 2009.

Skript.

Graw: In diesem Probenraum wird also auch improvisiert und es steht nicht von vornherein fest, auf welche visuelle Anordnung es hinauslaufen wird?

Hausner: Eine grobe Vorstellung habe ich schon vorher im Hinterkopf, aber ich lasse mich dann auch überraschen durch das, was während des Fotografierens passiert. Und manchmal passiert ja auch gar nichts Gutes oder etwas nicht Brauchbares, dann treffen wir uns ein andermal wieder und fangen noch einmal an. Oder man muss sich gelegentlich auch von einer Idee verabschieden: Nicht alles, was irgendwo in einem schlummert, wird zu einem Bild.

Graw: Mich erstaunt, dass Du das Erzählerisch-Darstellende Deiner Bilder betonst – auch mit Blick auf die bereits erwähnte *Exiles*-Serie, bei der für mich überhaupt nicht klar ist, was erzählt wird. Es bleibt offen, ob der Abtransport der dargestellten Personen in diesem Zugabteil freiwillig geschah, oder ob ihnen dieser Abtransport aufgezwungen wurde. Der historische Kontext dieser intensiv und belebt wirkenden Szenen bleibt vollständig unbestimmt. Zugleich gibt es Gegenwartsbezüge, so etwa in Form von Props wie dem Handy, den bemalten Fingernägeln, moderner Kleidung, T-Shirts, High-Heels etc. Und die Figuren haben auch einen irgendwie bohémistisch anmutenden Appeal, etwa durch ihre verfilzt wirkenden Haare – sie könnten einer Performance von Anne Imhof entsprungen sein, bilden aber auch visuelle Schnittmengen mit den *Kindern vom Bahnhof Zoo*².

Hausner: Ja, es handelt sich eigentlich um Fragmente, um nicht eindeutig lesbare Geschichten. Dies gilt sowohl für die „*Exiles*“- Bilder als auch für andere dargestellte Situationen. Man weiß ja oft nicht: Lieben sie sich, hassen sie sich, oder wie schaut's zwischen denen aus; es bleibt unklar. Und ich selbst bin in der Rolle der Erklärerin auch unbrauchbar, weil für mich die Bilder genauso doppelbödig und unterschiedlich lesbar sind. So sehe ich auch unsere Welt: Sie ist nicht Schwarz/Weiß, sondern mehrdeutig. Die *Exiles* sind auch nicht eindeutig Flüchtlingszüge. Im Gegenteil: Junge Leute aus dem Westen drängen in Panik und wissen nicht wohin. No Future nirgendwo. Es geht vielmehr um Unzugehörigkeit, um Ratlosigkeit, um Fremdheit. Das sind Themen, die ja nicht nur die Geflüchteten aus dem Jahre 2015 betreffen, sondern genauso uns alle hier in Europa. Dass mir die Idee gekommen ist, hing sicherlich mit der Aktualität der Flüchtlingsfrage zusammen, aber ich habe diese Szene nicht

² Anspielung auf den Spielfilm „*Christiane F – Wir Kinder vom Bahnhof Zoo*“ aus dem Jahre 1981.

eins zu eins als Dokudrama gemalt, sondern eine neue fiktive Szene hat sich entwickelt, auch wenn sie angetriggert war von der aktuellen Situation.

Graw: Es stimmt, dass sich das Dargestellte in den *Exiles*-Bildern nicht vereindeutigen lässt. Der Preis dafür ist eine gewisse Allgemeinheit. Ich denke in diesem Zusammenhang auch an Bilder wie „*Disobedience*“ (2019) oder „*Welcome*“ (2018): In *Disobedience* sieht man zwei Frauen, eine davon eine Person of Color. Beide sind mit Werkzeugen wie einem Hammer zur Verteidigung gerüstet. Dargestellt sind also weibliche Figuren, die zu Widerstand und Ungehorsam bereit zu sein scheinen, nur bleibt völlig unklar, *wogegen* sie eigentlich aufbegehren. Die gesellschaftlichen Strukturen, gegen die hier gekämpft wird, bleiben ausgeblendet. Birgt das nicht die Gefahr einer Entpolitisierung und Individualisierung von Widerstand, so nach dem Motto: Hier haben wir jetzt heroische einzelne weibliche Figuren, die gegen was auch immer Widerstand leisten? Anders gesagt kommt es zu einer Abspaltung der Individuen von ihren spezifischen soziopolitischen Bedingungen, die ihren Widerstand plausibel machen und begründen würden.

Hausner: Ich weiß nicht – ich glaube, es interessiert mich nicht das ganze Schlachtpanorama zu malen, gegen das sich die Figuren bewaffnen. Ich zeige sie gewappnet gegen kommende Gefahren, ob das nun Weinstein oder ein Aggressor im Zug ist. Ich glaube, der Widerstand liegt generell in mir und daraus entstehen dann diese widerständigen Gestalten.

Die beiden Frauen, die sich hier zusammentun, sind ja auch ein *Power Couple*. Frauen krempeln gerade die Welt um, sie gehen zwar nicht mit dem Hammer herum, aber tatsächlich verbünden sie sich und ergreifen auch die Macht. Und dieses für unsere Zeit typische *Empowerment* der Frauen zeige ich in diesem Bild.

Graw: Nur ist *female empowerment* ja nichts per se Emanzipatorisches. Frauen können sich auch als neoliberale Unternehmer*innen oder als Impfgegner*innen zusammentun.

Hausner: Also, Impfgegnerinnen könnten die zwei sein, aber neoliberale Unternehmerinnen – das nehme ich ihnen nicht ab! Natürlich sind jetzt im Bild nicht alle Möglichkeiten von *female empowerment* ausgeführt. Mein *Couple* hier kommt eher aus *Clockwork Orange*. Aber das Thema ist uferlos und mich interessiert der spezielle Fall.

Graw: Die Figur der kämpferischen, und zuweilen selbstbewusst sexualisierten weiblichen Figur (wie etwa in *Twin Peaks* (2016)) zieht sich leitmotivisch durch deine Arbeit.

Hausner: Die meisten Figuren sind weniger sexualisiert als sehnsüchtige Gestalten: Eher vereinsamt und sehnsüchtig, aber auch stark. Sie sind keine Opfer. Und in *Twin Peaks* belächeln sie vielleicht eher spöttisch eine Männerfantasie.

Graw: Sie sind Handelnde, ohne dass die Gründe für ihr Handeln selbst klar würden. Die oft überzogen anmutenden Gesten und Posen der Figuren suggerieren eine Vehemenz und doch bleibt unklar, wohin die Reise eigentlich geht.

Hausner: Ja – die Reise geht wohin auch immer. Aber den Figuren wohnt eine Handlungs-Haltung inne.

Graw: Oft finden sich – das ist sehr auffällig bei *Exiles II* und *Exiles III* aber auch schon bei *Blind Date* (2009) – Zahlen und Buchstaben in Deinen Bildern. Es kann sich dabei um Zugnummern oder um Aufschriften auf einem Laster handeln. In dem Bild „*St Francis*“ (2014) findet sich im Hintergrund ein popartiger Coca-Cola Schriftzug. Durch Schrift und Zahlen nehmen diese Bilder den Charakter von Textbildern an, so als würde eine Nähe zur konzeptuellen Malerei hergestellt. Worauf zielst Du mit dieser Integration von Zahlen und Text? Geht es dir darum, die Lesbarkeit deiner Bilder zu unterstreichen? Oder möchtest du die Malerei als eine Sprache der besonderen Art ausweisen?

Hausner: Meine Antwort fällt enttäuschend aus: Es ist einfach die Lust, die Lust an einer Zahl oder an einem Schriftzug oder die Lust an der Seltsamkeit, die aus der Verschränkung von zwei Dingen resultiert, die eigentlich nichts miteinander zu tun haben. Die Zahl wird zu einem Zeichen, das ein Geheimnis ins Bild bringt, dessen Sinn sich nicht erschließt. Es ist etwas, das dem Rest des Bildes diametral entgegensteht. Dadurch bewirke ich eine Sabotage an mir selbst.

Graw: Das ist interessant – auch mit Blick auf die Geschichte der Malerei. Immer, wenn Text in Bilder eintrat, schon bei Cézannes tollem Vaterportrait von 1866, bei dem der Vater die progressive Zeitung in die Hände gemalt bekam oder später bei den Collagen der Kubisten ging es darum, die äußere

Lebenswelt qua Text in die Malerei einzuschleusen. Geht es darum auch bei Dir?

Hausner: Ich setze Buchstaben und Zahlen bewusst ein, um das Gefühlsleben der Darsteller*innen zu unterminieren, um den untersten Baustein ihrer Emotion rauszuziehen. Zugleich verschaffen mir diese Dinge einen formalen Genuss. Also: Zwei Streifen, eine Acht, ein geschwungenes C, all das sind Dinge, die mich von der Komposition her interessieren. Ich bin ja ein Kompositionsfreak und mir ist es nicht egal, in welcher Gewichtung sich die Dinge auf einem Bild zusammenschütteln und mit der Zeit ihren Platz darin finden. Und insofern sind Zahlen oder Buchstaben in diesem Spiel der Gewichte auch in formaler Hinsicht interessant.

Graw: Das heißt, Du möchtest das Pathos der bewegten Figuren konterkarieren durch die Nüchternheit der Zahl?

Hausner: Durch ihre Seltsamkeit eher. Und vielleicht möchte ich den Pathos auch konfrontieren mit der Schönheit einer Zahl, wenn sie mir auf Anhieb gefällt. Dies gilt auch für andere Elemente in den Bildern, die Kabel und Steckdosen zum Beispiel.

Graw: Ramponiert wirkende Kabel und Steckdosen sind ein anderes Motiv, das sich leitmotivisch durch Deine Bilder zieht.

Hausner: Ja ich liebe und sammle Technikschratt. Es gibt ein Reparaturareal der Österreichischen Bundesbahn, dort kann man die schrägsten Teile finden. Ich weiß oft gar nicht, wofür sie ursprünglich vorgesehen waren: Für mich sind sie wie Skulpturen – technisch skulptural. Und diese Dinge hole ich mir oft ins Atelier, als weitere Akteure sozusagen. Wenn zwei Menschen da sitzen besteht vielleicht die Gefahr von Pathos – durch das Objekt der Kupplung, als weiteren Mitspieler, wird diese Gefahr gebannt.

Graw: Durch diesen Elektroschratt, die verfilzt gemalten Haare und die Vintage-Kleidung wirken die Figuren in Deinen Bildern oft so, als wären sie von einer Kostümbildnerin der 1980er Jahre ausgestattet worden. Und zugleich gibt es besagte Handys oder modisch lackierte Fingernägel, die einen Gegenwartsbezug herstellen.

Hausner: Ich glaube, der Gegenwartsbezug kommt nicht durch das Handy, sondern durch die Malerei. Die ist gegenwärtig. Die Kleidung gehört meistens den Darsteller*innen, sie ziehen das T-Shirt an, das sie ohnehin tragen oder sie bringen eine Tüte mit 10 T-Shirts mit, die alle gleich aussehen und wir nehmen dann eines davon.

Graw: Neben wenigen namhaften Personen des Kulturbetriebs – ich denke an Dein Portrait von Elfriede Jelinek „*Oh Wildnis*“ (1998) – sind es zumeist Unbekannte, etwa Studierende von der Kunstakademie, die für Deine Bilder Modell sitzen. Ich denke hier zum Beispiel an die Paare, die man in den Bildern „*Rubber Soul*“ (2019) und „*Pure Cool*“ (2016) sieht...

Hausner: Das waren damals Schauspielschüler*innen. Manchmal gibt es auch bekanntere Schauspieler*innen in den Bildern – meistens weil wir befreundet sind. Der Anteil an Promis ist trotzdem gering: Jelinek, Peyman, Sykora und so einige andere...

Graw: Katharina Sykora, die Kunsthistorikerin, tritt in dem Bild „Puppen Körper Automaten“ (2002/2005) im grünen Kleid auf...

Hausner: Ja, Katharina Sykora habe ich kennengelernt und fand, dass sie sehr besonders aussieht. Ich habe sie daraufhin gefragt, ob sie ins Atelier kommen könnte, weil ich sie gerne in ein Bild einbauen würde. Elfriede Jelinek habe ich beim Theatertreffen in Berlin auf der Straße angesprochen – das ist schon Jahre her – mit den einfältigen Worten: „Sie schauen so interessant aus, könnten sie einmal zu mir kommen ins Atelier“. Aus diesen Arbeitsbeziehungen mit allen Modellen sind immer auch Freundschaften entstanden.

Graw: Könnte man Dir nicht vorwerfen, dass Du die jungen Modelle als Material *benutzt*, zumal sie ja namentlich in den Bildtiteln nicht aufgeführt werden?

Hausner: Mein Auge benutzt alles und die ganze Welt ist Material. Aber das Wort „benutzen“ im Zusammenhang mit den Modellen ist trotzdem falsch. Denn Modelle sind bei mir Solidarpartner in einer gemeinsamen Bergbesteigung. Und wenn es sich dabei um Studierende oder um junge Leute

handelt, dann ist das ein klarer Job für sie. Die Modelle und ich: Wir lieben uns und bleiben durch das Bild verbunden.

Der Benutzungsgedanke kommt aus den stereotypen Klischees der Atelierhistorie mit männlichem Geniekult und weiblichem Unterworfen-Sein. Bei mir geht es eher um Solidarität und um ein wechselseitiges Gefühl von Aufgehoben-Sein. Um ein Vertrauensverhältnis. Habe ich mich einmal eingeschossen auf eine Figur, beginnt das Drama meiner Abhängigkeit. Malerin und Modell in umgekehrter Machtkonstellation sozusagen. Aber wenn es gut läuft, geht es um Vertrauen und um gemeinsame Arbeit.

Graw: Aber angesichts dieser Solidarbeziehung, die Du hier beschreibst, angesichts von Zuneigung und sogar Liebe zwischen Dir und Deinen Modellen habe ich mich doch gefragt, warum du die Akteurinnen in den Bildtiteln nicht namentlich nennst?

Hausner: Das ist eine für mich verblüffende Frage, sie ist mir noch nie gekommen. Aber die Idee ist gut – ich werde darüber nachdenken, ob die Modelle in Zukunft namentlich angeführt werden – wer weiß, ob sie das überhaupt wollen? Am Ende hat das Bild seine eigene Identität und nichts mehr mit der realen Figur zu tun. Das Bild ist eine eigene Wahrheit geworden und mich stört es richtig, den wirklichen Menschen neben dem gemalten Menschen zu sehen. Die Bildtitel sind bei mir ja meistens eigene Wortschöpfungen: Man müsste also die Modelle wie Schauspieler*innen in einem Programmheft extra anführen.

Graw: Einerseits kommst Du ohne diese wirklichen Menschen nicht aus, andererseits soll das Bild von ihnen abstrahieren... Aber, Ich möchte noch über Farbe mit Dir sprechen, über die kräftig leuchtenden Farben, die Du benutzt. Sie verleihen den dargestellten Szenen eine künstliche Aura des Operettenhaften. Oft trifft man auf laute Farbkonstellationen, die sich bereits in der Mode bewährt haben, also etwa pink und rot oder pink und orange wie bei Yves Saint Laurent.

Hausner: Ja, Yves Saint Laurent hat tolle Farben. Und tatsächlich liebe ich sein blau, orange, pink, den er von den Berbern hat. Farbe ist etwas so Irrationales, die Farben waren bei mir von Anfang an kräftig und ich kann das nicht erklären, das ist im Grunde genommen so ist wie Flaubert's „Madame Bovary c'est moi“.

Graw: Vielleicht wenden wir uns dem bereits erwähnten Portrait von Elfriede Jelinek „*Oh Wildnis*“ (1998) zu, um das Farbthema zu vertiefen. Auch hier sticht für mich das Orange heraus, es findet sich in den Haaren der Figur, in ihren Zöpfen und wurde auch für ihre Lider und Wangen verwendet. Selbst in der Hand taucht es wieder auf. Zwar ist ihre Kleidung in einem dunklen Blau gehalten, dennoch scheint diese Figur ganz im Zeichen des Orange zu stehen.

Hausner: Für mich sind die Haare eher orange-rote Haare und es gibt halt auch in der Haut diese roten Stellen. Aber ansonsten ist das Bild eher sehr grün und kalt, eher anthrazit und grün. Sie hat ja so ein japanisches Klosterschwesterkleid an, sie hat eine Bewusstheit ihrer Wirkung.

Graw: Ja das sieht nach einem japanischen Designer aus

Hausner: Die Jelinek ist immer super angezogen: Entweder trägt sie *Comme Des Garçons* oder einen anderen japanischen Designer. Und für das Bild ist sie in ihrem Marcel Breuer-Stuhl gesessen und hinter ihr waren wehende Vorhänge. Mich hat vor allem diese wehende, grüne Vorhanglandschaft eine Weile beschäftigt. Sie sitzt ja im Gegenlicht vor dieser Gardine bei ihr zu Haus.

Graw: Wie so oft in Deinen Bildern wirken ihre Gesichtszüge und Mimik eher grob gezeichnet. Bei diesem Jelinek-Portrait scheint es sich weniger um eine Charakterstudie zu handeln als um das Bild einer Frau in der Mode ihrer Zeit.

Hausner: Das würde ich aus meiner Wahrnehmung nicht so sehen. Wenn die Jelinek etwas Japanisches anhat, dann fließt das eben mit ein. Aber mir geht es in erster Linie darum, einen Menschen zu „erkennen“, wenn ich mich so lange in der aufdringlichsten Weise in sein Gesicht hineinbohre, bis ich irgendetwas begreife.

Graw: Wie lange dauern solche Sessions in der Regel?

Hausner: Ich will es jetzt gar nicht so genau erzählen, sonst kommt niemand mehr zu mir zum Modellsitzen! Ich darf solche abschreckenden Stories nicht bringen (lacht). Aber was ich sagen kann

ist, dass es immer unterschiedlich ist – nicht immer flutscht alles sofort. Manchmal ist der Prozess widerständiger und dauert länger. Aber einige Sitzungen braucht es immer.

Graw: Als jemand, der im Berliner Kunstbetrieb verortet ist, hat mich Dein *Paris-Bar* Bild (2001) besonders interessiert. Es zeigt eine sehr ornamental und dadurch Matissehaft anmutende Szene mit einem nackten Frauenkörper, der wie Olympia daliegt und teilweise mit Zeichnungen bedeckt ist. Auf der Höhe ihres Schosses liegt eine männliche Figur, die sich auf dem weiblichen Körper auszuruhen scheint. Und im Hintergrund leuchtet das Leuchtschild der Paris Bar. Ich habe mich gefragt, ob hier die Paris Bar als ein Ort der Musen und Männerfantasien in Szene gesetzt wird?

Hausner: Ich bin ja immer dankbar für solche Interpretationen, weil mir selbst Vieles überhaupt nicht einfällt. Für mich ist es besonders interessant, die unterschiedlichsten Lesarten zurück gespiegelt zu bekommen. Jede dieser Lesarten stimmt eigentlich immer, weil jede*r etwas anderes mit dem Bild assoziiert. Ich habe mir dieses Paris Bar-Schild geholt, sie hatten es in einem Lager übrig. Michel Würthle hat es mir geborgt. Ich habe es dann in meinem Atelier in Betrieb genommen. Das war eine physische Herausforderung, weil dieses Schild ein Riesending ist. Du hast an Matisse und Manet gedacht – mich erinnert das Bild auch an die Liegende im Mondschein von Rousseau (*La Bohémienne endormie*, 1897), auch sie könnte etwas mit meinem Bild zu tun haben. Aber das alles war nicht in meinem Kopf; das sind eher Dinge, die uns jetzt im nach hinein einfallen. In meinem Kopf war, dass ich zwei liegende Gestalten in einer nicht ganz eindeutigen, aber intimen Situation in einem artifiziellen Nachtlicht zeigen wollte. Und wieder interessierte mich das Kalligraphische des Paris Bar-Schriftzuges. Licht ist auch ein dramatischer Faktor, der bei mir wichtig ist – ich habe extreme Lichtsituationen gerne, so caravaggiohaft.

Graw: Extrem „beleuchtet“ wirken auch die Selbstportraits, so etwa Kopfschuss (2002-2004), das Dich mit diesen typisch pink-fleckig gemalten Wangen und dem leicht struppigen Haar zeigt...

Hausner: Ja, also wenn ich mich selber male, schminke ich mich natürlich auch...

Graw: Das hoffe ich doch! Als Prop fungiert hier die Pistole, die Du Dir an den Kopf hältst. Vor Dir befindet sich ein ovales Objekt, das Streifen in rot-crème Tönen aufweist – es könnte sich um eine Geburtstagstorte handeln. Der Hintergrund ist, wie so oft bei Dir, in farbige Flächen aufgeteilt. Natürlich dachte ich sofort an Maria Lassnigs „Du oder ich“ (2005) und ich habe mich gefragt, ob

Lassnig ein wichtiger Einfluss für Dich ist...

Hausner: Ich habe die Lassnig sehr gern. Aber mein Bild ist früher entstanden als ihres.

Graw: Ich weiß...

Hausner: ...auch auf die Gefahr hin, dass mir die Welt jetzt ungläublich gegenübertritt: Lassnig kannte mein Bild und sie hat etwas Neues daraus gemacht. Nix kommt von nix: Die Kunst lebt immer von etwas Anderem. Sie ist eine permanente Appropriation von allem: Ich mache die Augen auf und sehe die Eier auf dem Frühstückstisch und vielleicht kommen die in ein Bild rein. Anders formuliert: Die Benutzung von Außen- und Innenleben ist der Generalfaktor für ein Künstlerleben.

Graw: Nochmal zurück zu diesem Selbstporträt mit Kopfschuss: Ich habe es als eine Art Ode auf das Älterwerden und die Endlichkeit empfunden, denn qua Kopfschuss wird dem Ende am Geburtstag vorgegriffen.

Hausner: Großartige Deutung! Wäre mir nie eingefallen, aber ist überzeugend. In Wirklichkeit hatte ich Liebeskummer und war schlecht drauf. Dann habe ich mein Problem im Bild abgearbeitet – ich habe durch das Bildmalen überlebt. Ich bin froh, dass ich dieses Ventil hatte in meinem ganzen Unglück.

Graw: Malerei im Speziellen verfügt ja über das Potential, die Anwesenheit einer abwesenden Autorin zu suggerieren, die ihre Spuren im Bild hinterlassen zu haben scheint. Das Selbstportrait scheint mir diese Suggestion auf die Spitze zu treiben, da es die abwesende Schöpferin als anwesend inszeniert. Deine „Vorher“ (1994) und „Nachher“ (1994) Selbstportraits zeigen Dich wieder mit den geröteten Wangen vor deinem Arbeitstisch mit Farben und Farbtöpfen. Und zwar ein Mal „vorher“ in Arbeitskleidung und nach Fertigstellung des Bildes in „Nachher“ nackt mit verschränkten Armen. Diese Nacktheit scheint uns mitzuteilen, dass sich die Malerin im Bild nicht nur entzieht, sondern auch exponiert.

Hausner: Ja, sie hat sich über ihr Werk entblößt. In der Kunst geht es immer um Preisgabe – bei jedem, egal ob er malt, schreibt oder spielt. Darum geht es beim Nackt-Sein: Um die ungeschützte Preisgabe.

Graw: Der nackte Körper in „*Nachher*“ wirkt fleckig, gar nicht alabasterhaft. Der Prozess des Malens bleibt in ihm sichtbar. Der Körper wirkt durch diese Fleckigkeit wie von Verfall bedroht.

Hausner: Ja, ich habe einen eher vehementen Pinsel, ich male nicht gleichmäßig und moderat. Natürlich offenbart sich die Künstler*in im Pinselstrich. Aber die Hand und der Pinsel, sind nur das Ende vom Gemüt und vom Innenleben der Künstlerin. Es geht weniger um die Hand und den Pinsel als um das Hirn und die Seelenlage, die hinter dem Pinsel stecken. Jedes Bild ist immer auch eine Preisgabe von einem selbst.

Graw: Aber kann diese authentische „Preisgabe“ nicht auch mit malerischen Mitteln als ein Effekt inszeniert werden?

Hausner: Bei mir nicht. Ich selbst bin nur am Authentischen interessiert. Zum Schluss gibt es allein den Pinselstrich und entweder er ist unmittelbar oder er ist ein Schmarrn. Wenn er mir gelingt, muss er authentisch sein.

Graw: Nur: Wenn ich schreibend „Ich“ sage, dann ist dieses „Ich“ ja nicht vollständig identisch mit mir. Auch Pinselstriche sind konventionalisierte Zeichen – sie gehören einer Sprache an, die zwar etwas über die Schöpferin aussagen kann, sie aber nicht authentisch wiedergibt.

Hausner: Zum Schluss bin ich auf dem Bild nicht ich. Die auf dem Bild ist dann die Andere. Das stimmt schon. So zweigleisig ist es.

Graw: Aber auf dem Weg dahin sind authentische Anteile von dir mobilisiert worden?

Hausner: Ja, das ist eigentlich der Kick bei der Sache: Dass ich dieses Stück aus mir herausreiße wenn es gelingt. Es gelingt ja nicht alles, was man so vorhat. Aber wenn es etwas wird, dann ist ein Stück herausgerissen, das hoffentlich spürbar oder erlebbar ist.

Graw: Ich wollte zuletzt noch über das „dynastische Prinzip“ in der Kunstwelt mit Dir sprechen. Dein Vater Rudolf Hausner war ja ein anerkannter Maler, der mit der Wiener Schule des phantastischen Realismus assoziiert war. In der Kunstwelt gibt es zahlreiche Akteur*innen – von Cecily Brown zu Johann König – die aus einer Kunstweltfamilie kommen. Sie haben dadurch einen Glaubwürdigkeitsvorsprung – gehören gleichsam von vornherein dazu. Aber man unterstellt ihnen auch, dass sie in ein gemachtes Bett gefallen wären. Für Dich war es sicherlich nicht einfach, mit Ende 30 das Terrain Deines Vaters zu betreten als Du Dich zur Malerin erklärt hast. Im Kunstbetrieb wird es nicht gerne gesehen, wenn man den Platz verlässt, auf den man bislang festgeschrieben wurde. Und der Platz „Malerin“ war ja in Deiner Familie durch den Vater besetzt...

Hausner: Ich traf nur auf Vorurteile. Aber ich habe keine Lust, mich hier zum Opfer zu stilisieren. Dass mein Vater ein Maler war, war mit Sicherheit kein Vorteil für mich. Ich muss dazu sagen, dass unser Vater zu der Generation von Männern gehört hat, die weibliche Maler furchtbar fanden und als eine Verirrung, eine biographische Fehlstellung belächelten. Er wollte zwar eine selbständige Tochter, aber eben nicht auf seinem Feld. Er musste nicht mehr erleben, dass die Frauen, die er so schrecklich gefunden hat, wie die Lassnig, Weltstars und anerkannte Künstlerinnen wurden. Er war Jahrgang 1914 – offiziell Sozialist und für Emanzipation, aber innerhalb seiner Familie kein Förderer der Künste. Er war auch ein Verführer und sehr herzlich zugleich. Das hat es so schwierig gemacht, zu entkommen. Durch einen spielerischen Zufall bin ich in die Malerei gestolpert und dann hat mich das mehr interessiert als gedacht. Ich habe es weiter ausprobiert und plötzlich ist es eine Lebensentscheidung geworden. Das war unvorhersehbar und auch für mich eine überraschende Wendung.

Graw: Lebte dein Vater noch als du diese Wendung hin zur Malerei vollzogen hast?

Hausner: Er hat das noch kurz erlebt, es hat ihn sehr beschäftigt. Meine erste Ausstellung hat er schon nicht mehr gesehen – da war er schon tot. Ich bin nicht unbedingt mit offenen Armen aufgenommen worden, eher habe ich von Anfang an polarisiert.

Graw: Dir schlug also viel Skepsis entgegen. Wann und weshalb hat sich das Blatt gewendet? Der Bezug auf Deinen Vater geschieht ja schon durch Deinen Nachnamen, den Du nicht verändert hast.

Hausner: Hätte ich meinen Namen geändert, hätte ich mich vor mir selbst geniert. Ich musste das schon durchstehen. Mir ist Skeptizismus entgegengeschlagen, aber ich habe weiterverfolgt, was ich

machen wollte. Malen war für mich auch Freiheit, das war ein wichtiger Aspekt. Ich darf gar nicht so viel darüber nachdenken – ich muss das ausblenden, mich sozusagen in einem Zustand der Naivität halten. Ich möchte gar nicht alles wissen – das schwächt nur. Manches muss ich verdrängen. Aber alles, was im Alltag verdrängt wird, kommt produktiv in der Kunst wieder raus. Kunst ist immer existenziell oder gar nicht.