

## BLICKWECHSEL – BEGEHREN

Ines Kleesattel über Birgit Megerle im Kunsthaus Glarus



Birgit Megerle, „Intermission“, 2016

Es ist ein kühler, wolkenverhangener Tag in Glarus; der feine Nebelschleier, in den das 12.000-Seelen-Städtchen und die umliegenden Berge gehüllt sind, scheint sich auf etliche Gemälde Birgit Megerles niedergeschlagen zu haben – in einer getrübbten, von vielen Grautönen durchsetzten Farbigkeit und als eine vage Entrücktheit der abgebildeten Personage. „The Painted Veil“ ist allerdings nicht aufgrund dieser (für Megerles Bilder als charakteristisch geltenden)<sup>1</sup> atmosphärischen Unnahbarkeit ein

äußerst treffender Titel für die Ausstellung im Kunsthaus Glarus – sie bezieht die Betrachterin vielmehr theatral mit ein.

An den Wänden des Oberlichtsaals im ersten Stock hängen ringsum Porträts in unterschiedlichen Größen und Formaten. Darunter findet sich die junge Charlotte Rampling – gleich zweimal: als Büste mit leicht geneigtem Kinn und nachdenklicher Miene („Gaze I“) und schräg gegenüber als Hüftbild, eine Zigarette in der Hand vor einer klassizistischen Säulenreihe sitzend



(„Gaze II“). Ein anderes Bild („Rhapsody“), eine andere Schauspielerin (der Saaltext erklärt mir, es ist Françoise Dorléac 1967 in einem Musical-film); sie trägt einen absurd großen rosafarbenen Hut, die Hände auf den Tasten blickt sie weg vom Klavier über die eigene Schulter, hinein in den Ausstellungsraum, an den sie Betrachtenden vorbei. Von der Stirnseite des Raums schaut die Comiczeichnerin Claire Bretécher mit launisch aufgestütztem Ellbogen in Richtung Saaleingang. Die Blickrichtungen der Porträtierten verlaufen kreuz und quer durch den Ausstellungsraum, immer wieder irritierend knapp an mir vorbei. Im Umherblicken zwischen den sich überkreuzenden Blickachsen und -begegnungen wird anschaulich, wie sehr „wir im Schauspiel der Welt angeschaute Wesen sind“<sup>2</sup> – und das, so scheint mir hier, auch dann, wenn wir uns

sicher im Status der Betrachterin wähen. Dabei entspringen die von den Bildern ausgehenden Blicke freilich meiner Einbildung, einer verlebendigen Projektion auf gemalte Augen. Doch weil sich mein Blick danach sehnt, erwidert zu werden, kann ich wohl nicht anders, als einen Subjektstatus dieser Bildobjekte zu beschwören. Das ist es, was „The Painted Veil“ – mit Lacan verstanden – zu einem so passenden Titel für Megerles Ausstellung macht: Lacan zufolge handelt jene berühmte Malerei-Legende, nach der Zeuxis hinter einen von Parrhasius gemalten Schleier zu blicken versuchte, nämlich weniger von augentäuschend naturalistischer Darstellungskunst als vielmehr davon, wie sehr der Blick von Begehren geprägt wird – von einem Begehren, das mit seiner die Optik überlistenden Überzeugungskraft erst dadurch hervorgerufen



wird, dass der gemalte Schleier etwas hinter ihm Liegendes verheißt.

Megerles installative Präsentation bereitet ähnlich vertrackten Wechselseitigkeiten eine Bühne. Zudem geht es ihren Gemälden offensichtlich nicht um täuschenden Illusionismus oder unmittelbares Wahrhaftigkeitspathos. Zu deutlich ist das Bildhafte; zum einen seitens der Abgebildeten, die (Celebrity oder nicht) um ihr Angeschautwerden und Bildwerden (Bildsein) wissen, die posieren, sich repräsentativ in Szene setzen; zum anderen seitens der im Ausstellungsraum präsenten Bildobjekte, die auch von Malerei erzählen, vom Experimentieren mit Farbwirkungen und vom Einsatz unterschiedlicher Malweisen. Mancherorts ist Megerles Malstil flächig; dann wieder sind Körper, Licht und Schatten nuancenreich moduliert; gelegent-

lich wirkt der Duktus gestisch-rasch, skizzenhaft. So etwa in „La peau de l'ours (Mr. Bear)“: Das offene Haar einer nackten, rücklings auf dem Boden Liegenden, die einen Teddybär umschlungen hält, ist mit wenigen Pinselstrichen nur angedeutet; wie die sich aus dem Teppichornament verselbstständigenden Linien und Formen fügt es sich keiner schlüssigen Raumillusion. Überhaupt kombiniert Megerle Figürliches mit Abstraktion. Die Hintergründe einiger Porträts erinnern an Farbfeldmalerei.

Im Parterre und Untergeschoss der Ausstellung werden außerdem gänzlich abstrakte Bilder präsentiert, die verschiedene Farb-Form-Varianten durchspielen. Dabei sucht Megerles abstrakte Malerei ungeniert die Nähe zum Kulissenhaften und Dekorativen. So spielt sie nicht nur bild- und blickreflexiv versiert mit Abwesenheit und Anwesenheit (medialer Repräsentation und unmittelbarer Präsenz), sondern auch angewandunpräntiös mit dem trivial Gefälligen – womit sie eine Verschnaufpause vom intensiven Reigen an- oder abwesender Blicke gewährt. Vor einem (nicht gemalten, sondern physisch im Raum hängenden) Gazevorhang schwebt ein mit weißer Farbe und Rakel bearbeitetes Etuikleid („Ohne Titel“). In der Vergangenheit war von Megerle Bemaltes tatsächlich schon Performance-Requisite oder Bühnenbild; in „The Painted Veil“ dienen drei Gemälde mit geometrischen Farbkompositionen als Außenwände eines bushaltestellenartigen Pavillons mit Wellblechdach („This Was Tomorrow“), der im Inneren neben zarten Buntstiftzeichnungen, klein und wenig detailliert gemalt, eine schwule Fellatioszene („Naked Civil Servants“) beherbergt – welche den Bogen vom Pornografisch-Trivialen zum (Bild-)belebenden Begehren schlägt.

Apropos: Wenn Megerle Männer abbildet, sind diese schwul oder knabenhaft zierlich. Stereotyp potente „Mannsbilder“ glänzen hier höchstens durch eine erfreuliche Abwesenheit. Zwischen den dominierenden Frauenporträts im Oberlichtsaal hängen kleinformatig und mit einer gewissen Nebensächlichkeit ein Bild des homosexuellen Poeten Hubert Fichte, der in den 1980er Jahren über Hamburger Subkultur, Transvestiten und Stricher schrieb, sowie eines des noch sehr jungen Christian Bale als Zeitungsjunge im geflopten Disney-Musical „Newsies“ (1992) – das männliche Kinoidol gewissermaßen in seiner zerbrechlichsten Variante. Während ich Fichte und Bale fast übersehen hätte, fesselt im Untergeschoss eine schlafende Schönheit meinen Blick („Intermission“): neben einem Hündchen auf dem Bauch liegend, mit ebenmäßigen Gesichtszügen, den Kopf auf dem Unterarm, vom grün-blauen Bettüberwurf hebt sich verführerisch der kleine nackte Hintern ab ... In meiner projektiven Belebung des Bildobjekts mache ich mir den Abgebildeten nun also zum Objekt. Oder macht er das selbst? Mir scheint, er tut nur so, als ob er schläft; er weiß um sein Betrachtet- und Begehrtwerden; posierend stellt zuerst er selbst das Bild her, das Megerle dann malt und das jetzt mich beschäftigt. Aber ist nicht genau dieser Eindruck – dass das Objekt der Begierde kokettierend gar nichts anderes sein will als eben dieses Objekt – Teil einer langen sexistischen Bildtradition? Auch bei der Nackten mit Teddybär frage ich mich, was diese Bildinszenierung mit mir macht, machen will und soll – und welche Rollenbilder und Machtverhältnisse dabei mitschwingen. Laura Mulvey schrieb vor über 40 Jahren: „In einer Welt, die von sexueller Ungleichheit bestimmt ist, wird die Lust am Schauen in aktiv/männlich

und passiv/weiblich geteilt.“<sup>3</sup> Entspricht meine Lust am Schauen hier dem, was Mulvey den *male gaze* nannte (– und was seither oft genug als ein zu binaristisches Konzept kritisiert wurde)? Nein, es ist komplizierter. Weniger deshalb, weil Megerle und ich (im Gegensatz zu dem in „Intermission“ Abgebildeten) keine Männer sind – das allein steht einem fetischisierenden Voyeurismus nicht entgegen.

Ein tendenziell sexistisches Einüben verobjektivierenden Blickens wird hier vielmehr deshalb verunmöglicht oder zumindest massiv gestört, weil mein eigenes Blicken weder unidirektional noch seinerseits ungesehen bleibt; es kann sich noch nicht einmal in eine intime Zweierbeziehung zurückziehen. Denn die aus den Porträts „herausblickenden“ Blicke sperren sich dagegen, von mir als blanke Bildobjekte betrachtet zu werden. Und das multirelationale Netz aus realen wie imaginierten Blickachsen situiert mich mit meiner eigenen Sichtbarkeit in einem sozialen (Bühnen-)Raum, in dem sich Subjekt-, Objekt- und intersubjektive Verhältnisse in der Schwebe befinden – während auch klar bleibt, dass diese Verhältnisse nie authentische oder „natürliche“ sind, sondern auf Inszenierung, Projektion und medialer Vermittlung basieren. Dergestalt eröffnet „The Painted Veil“ einen (Übungs-)Raum für das, was Kaja Silverman „produktive Blicke“ nennt – für Blickpraktiken, die fähig sind, „hegemonial bestätigte libidinöse Bindungen, Verhältnisse und Besetzungen zu durchkreuzen und ihnen andere Bindungsstrukturen und Verhältnisse entgegenzusetzen“<sup>4</sup>. Vielleicht ist es zu hoch gegriffen, hier gleich ein gegenhegemoniales Blickregime am Werk sehen zu wollen. Zu vertraut sind die stereotyp-schönen Gesichter der ausschließlich weißen, in großer Mehrheit jungen

Porträtierten. Doch stellen Öl und Leinwand offensiv immer wieder das stets Konstruierte der Ikonen, Idole und unbekanntes Schönheiten zur Schau; die Porträts begegnen uns nicht vermeintlich unvermittelt als reale Körper, die qua fotografischem Index-Effekt „aus der Wirklichkeit brüllen“<sup>5</sup>. Aufgrund malerischer Unperfektheiten fragt sich die Betrachterin – anders als bei den Fotos, die Megerle als Vorlage dienen – schon mal stirnrunzelnd: „Should he or she like these portraits or feel slighted by them?“<sup>6</sup> Können latente Begehren und subtile Irritationen so nicht vielleicht gerade im Verein mit dem Vertraut-Gefälligen zu überraschend produktiven Blickwechsell führen?

Die Porträts im Oberlichtsaal werden ergänzt von zwei großformatigen Blütenbildern („Orchid Nr. 1“ und „Orchid Nr. 2“), aus denen Orchideen mir frech ihre prallen Fruchstempel entgegenstrecken („expliziter“, wie mir scheint, als bei Georgia O’Keeffe). Und dann ist da noch eine Art Barspiegel hinter einem schmalen Bord mit Aschenbechern an die Wand montiert. Darin sehe ich freilich mich – und über meiner Schulter Charlotte Rampling, die mir zusieht. Ich drehe mich um. Nein, sie schaut mich nicht an, kaum merklich geht ihr Blick an mir vorbei.

„Birgit Megerle: The Painted Veil“, Kunsthaus Glarus, 27. Mai bis 30. Juli 2017.

#### Anmerkungen

- 1 Vgl. Vanessa Joan Müller, „Graustufen der Wirklichkeit“, in: Birgit Megerle. Berlin 2011, S.107–113, sowie Josef Strau, „Untersuchung des Selbst“, in: *Texte zur Kunst*, 77, 2010, S. 74–79.
- 2 Jacques Lacan, Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar von Jacques Lacan. Buch XI (1964), Olten/Freiburg im Breisgau 1978, S. 81.
- 3 Laura Mulvey, „Visuelle Lust und narratives Kino“, in: Liliane Weissberg (Hg.), *Weiblichkeit und Maskerade*, Frankfurt/M. 1994, S.48–67, hier S. 55.
- 4 Johanna Schaffer, *Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Über die visuellen Strukturen der Anerkennung*, Bielefeld 2008, S. 147.
- 5 Diedrich Diederichsen, *Körpertreffer. Zur Ästhetik der nachpopulären Künste*, Berlin 2017, S. 19.
- 6 Megan Francis Sullivan, „Stage Left“, in: *Texte zur Kunst*, 99, 2015, S. 200–203, hier S. 202.