

## Bruch und Kontinuität

Jeder Bruch innerhalb eines Werkes setzt ein gewisses Mass an Kontinuität voraus. So auch bei Birgit Megerle, deren Ausstellungen im Kunsthaus Glarus (*The Painted Veil*, 2017) und in der Galerie Neu in Berlin (*Soft Power*, 2018) in ikonographischer Hinsicht für eine Neuausrichtung stehen, die jedoch mit der Intensivierung und Zuspitzung ihres bisherigen malerischen Verfahrens einhergeht. Eine Neuerung stellte in diesen Ausstellungen vor allem die Tatsache dar, dass es Figuren des öffentlichen Lebens sind, die Megerle als Bildsujets dienen, wie die Schauspielerin Nicole Kidman in ihrer Rolle als Virginia Woolf (*Kid Woolf*, 2018) oder die in den 1980er Jahren unter emanzipierten Frauen sehr beliebte französische Comicautorin Claire Bretécher (*CB*, 2018). In Megerles früheren Arbeiten waren hingegen oft Personen ihres Freundeskreises dargestellt, so etwa das in dieser Hinsicht programmatische *Drei Freundinnen im Schatten der Bäume* (2002), sowie *Astrid* (2001), *Amelie, Weissensee* (2010) oder *Sergej* (2011), um nur wenige ausgewählte Beispiele zu nennen. Während sich diese Freundesbilder naturgemäss aus Megerles eigenem sozialen Universum speisten, setzen die neuen Arbeiten wie *Radiation* (2018), ein Portrait der Schauspielerin Lauren Bacall, oder *Bale* (2017), ein Portrait des Schauspielers Christian Bale, bei medial vermittelten Figuren des öffentlichen Lebens an.<sup>1</sup>

Realisiert wird diese Verschiebung auf der Motivebene mithilfe eines malerischen Verfahrens, das in ihren frühen Arbeiten jedoch bereits angelegt war. Schon bei dem Portrait des Künstlers Sergej Jensen (*Sergej*, 2011) hatte sich die Farbe wie zuerst bei den Impressionisten von ihrer Zeichenfunktion gelöst, um isoliert in Form von orangenen und grünen Strichen auf dem Gesicht und den Haaren des Portraitierten «aufzutreten». Von seiner Grundstimmung her erinnert dieses Bild an die düsteren Selbstportraits von Max Beckmann, nur dass die eigentümlich verhaltene Pose des Portraitierten bei Megerle sehr viel dandyhafter und queerer anmutet, vergleichbar etwa den Haltungen, die androgyne Frauen in den Bildern von Lotte Laserstein einnehmen.

Was bei *Sergej* nur punktuell geschieht – die sich von ihrer Darstellungsfunktion emanzipierende Farbe –, nimmt in Megerles neuen Bildern viel mehr Raum ein. Am deutlichsten ist dies bei *Radiation* der Fall, dem bereits erwähnten Portrait von Lauren Bacall, in dem sich ein Hintergrund aus horizontal und vertikal verlaufenden Pinselstrichen in leuchtenden Mauve-, Blau- und Gelbtönen über den Grossteil der Bildfläche erstreckt. Dieser Hintergrund gleicht einer atmosphärisch «atmenden» Zone, die in formalästhetischer Hinsicht mit den abstrakten Bildern von Joan Mitchell kommuniziert. Mit ihren Farbmarkierungen greift diese Zone auf das Gesicht und die Haare der Portraitierten aus: Es sind die Materialität der Farbe wie auch der Malakt selbst, die dadurch ins Spiel gebracht werden. Der eigentümlich gedrehte und der Betrachterin zugewandte Körper Bacalls löst sich stellenweise in optische Effekte auf, so etwa in ihrem braun-weiss gestreiften Pullover, der illusionistisch gemalt wurde. Bacalls Körper verwandelt sich hier sichtbar in eine piktoriale Zone. Zwar hat es auch frühere Bilder von Megerle, etwa *Astrid*, gegeben, die wie *Radiation* einen malerisch eigenständigen Hintergrund aufweisen. Als realistisch gemaltes Fabelwesen wurde die befreundete Künstlerin Astrid Sourkova hier mit rotem Hut vor eine kubistisch anmutende Landschaft aus Grüntönen platziert, die den absichtlich dilettantischen Kubismus eines Francis Picabia ebenso aufruft wie die Modelbilder vor kubistischen Strukturen in Merlin Carpenters Ausstellung *Militant* (2002). Aber im Vergleich zur bündig gemalten *Astrid* zerfliessen Megerles Sujets heute in Farbe und sichtbare Pinselstriche. In *C.B.*, dem auf ein Cover der feministischen Zeitschrift EMMA zurückgehenden Portrait der französischen Comiczeichnerin Claire Bretécher, ist es z.B. deren prägnante Ponyfrisur, die zu einer gelb-bräunlich-oranger leuchtenden und bewegten Farbfläche aus sichtbaren Pinselstrichen mutiert. An die Stelle des EMMA-Logos in der Bildvorlage hat Megerle ein wässrig gemaltes, rotes Quadrat platziert, das als eine Art Bild im Bild fungiert. Die feministische Zeitschrift bleibt als Subtext erkennbar, der jedoch sichtbar in Malerei überführt wird. Womöglich ist es die Abkehr vom Genre des Freundesbildes bei gleichzeitiger Hinwendung zu medial vermittelten Figuren, die diese Vielfalt an malerischen Setzungen ermöglicht?

## Beyond Friends

Für die zentrale Verschiebung in Megerles Werk – weg vom eigenen Milieu hin zu Figuren der Mediengesellschaft – gibt es meines Erachtens vor allem kontextuell-historische Gründe. Denn während es in den späten 1990er und frühen 2000er Jahren speziell für Künstler\*innen wie Megerle ausgesprochen wichtig war, *nicht* dem Klischeebild der aus ihrem sozialen Milieu herausragenden *Ausnahmefrau* zu entsprechen<sup>2</sup>, sondern die Bedeutung des eigenen sozialen Umfeldes auf malerische Weise festzuhalten, sind Freund\*innen und soziale Kontexte inzwischen – im Rahmen einer digitalen Ökonomie (siehe Facebook) – zu verwertbaren Ressourcen aufgestiegen. Der damals notwendige Bezug auf den die eigene Arbeit *befähigenden* Freundeskreis, den Megerles Arbeit auf malerisch vielfach vermittelte Weise leistete, hat, anders formuliert,

sein emanzipatorisches Potenzial verloren. Denn in einer digitalen Ökonomie sind Inszenierungen sozialer Beziehungen das Vermarktbar schlechthin. Megerles gegenwärtige Präferenz anonymer Subjekte in ihren Bildern könnte also auch als ein Versuch gelesen werden, auf diese neuen Prozesse der Vermarktung zu reagieren.

Hinzu kommt aus sozialanthropologischer Sicht, dass die Urheberin eines Bildnisses von Freund\*innen traditionell mit der unmittelbaren Reaktion ihres Gegenstandes rechnen muss, was Befangenheit erzeugen kann. Bewusst oder unbewusst wird die Künstlerin ihre Freiheit durch ein gewisses Mass an Rücksichtnahme einschränken. Mit jedem Freundesbild sind zudem Ein- und Ausschlüsse verbunden: Wer wird portraitiert und wer nicht? Die absehbaren sozialen Folgen von derartigen Entscheidungen reichen ebenfalls in den malerischen Prozess hinein. Wer Menschen aus seinem Freundeskreis portraitiert, sieht sich, anders formuliert, mit einer Fülle von Schwierigkeiten und Zwängen konfrontiert, die sich aber auch – wie in Megerles frühen Bildern – als produktiv erweisen können. Das Portrait *Amelie, Weissensee* ist für diese produktive Dimension der dem Freundesportrait impliziten Zwänge ein gutes Beispiel. Denn diese von Grautönen dominierte Atelierszene, die die befreundete Malerin Amelie von Wulffen bei der Arbeit zeigt, trägt den Notwendigkeiten, die sich aus ihrem Gegenstand ergeben, ebenso Rechnung, wie sie das malerische Programm Megerles transportiert. Schon der «folkloristisch» bemalte Bauernstuhl, auf den sich von Wulffen in diesem Bild stützt, ist als Referenz an deren Vorliebe für die Integration von rustikalen, bemalten Möbeln in ihre Ausstellungen zu lesen. Auch die zwei in dieses Bild hineingemalten Bilder, die aus von Wulffens Sammlung stammen – ein abstrakt-graphisches Motiv sowie ein gestricheltes Tierportrait – lassen sich als humorvoller Verweis auf von Wulffens ästhetisches Spektrum lesen. Indem sich Megerle auf eindringliche Weise mit ihrem Gegenstand befasst, ehrt sie ihn natürlich auch. Doch neben den aus dem Sujet resultierenden Vorgaben, die auf spezifische Weise malerisch bearbeitet werden, bleibt auch dieses Freundesbild durch die Besonderheiten von Megerles Bildsprache charakterisiert. Einmal mehr weist der Körper der Portraitierten eine eigentümliche Drehung auf, sodass sich die Figur von Wulffens im Halbprofil der Betrachterin zuzuwenden und zugleich von ihr abzuwenden scheint. Auch ihre starr und unbeweglich wirkende Pose hat Megerle in zahlreichen Portraits variiert. Dem Eindruck von Leblosigkeit wirkt bei *Amelie, Weissensee* jedoch der plastisch gemalte Faltenwurf der weiss-bläulichen Bluse entgegen, die von Wulffen in diesem Portrait trägt. Inmitten einer asketisch und kalt wirkende Szene wurden auch hier malerische Zeichen für Lebendigkeit gesetzt.

Dass Freundesportraits den Portraitierten Leben entziehen, indem sie diese auf ein bestimmtes Image festschreiben, ist in der Kälte dieses Portraits ebenso festgehalten, wie seine plastisch-malerische Dimension auf das dauerhafte Nachleben verweist, zu dem Portraits ihrem Gegenstand naturgemäss auch verhelfen.

## Veristische Freundesbilder versus Substantialität der Farbe

Die in *Amelie, Weissensee* bereits anklingende Spannung zwischen malerischer Freiheit und den aus dem Gegenstand resultierenden Vorgaben im Freundesbild ist in der Geschichte der Moderne im Wesentlichen auf zwei Weisen bearbeitet worden: Entweder die Malweise trat hinter ihrem Gegenstand (den Freunden) zurück, um letzteren zu ihrem Recht zu verhelfen, oder der Gegenstand wurde als Anlass für eine Malerei genutzt, die sich von ihm löste und ihn überformte. Für den ersten Weg stehen paradigmatisch die veristischen Darstellungen des Freundeskreises des 19. und 20. Jahrhunderts ein: angefangen von Henri Fantin-Latours *Hommage à Delacroix* (1864) über Max Ernsts *Das Rendezvous der Freunde* (1922) und Sylvia Sleights *A.I.R. Group Portrait* (1977) bis hin zu Immendorffs *Café-Deutschland*-Serie aus den 1980er und 1990er Jahren. Trotz der Unterschiedlichkeit ihrer jeweiligen Bildsprachen ist all diesen Bildern gemein, dass die Malerei in ihnen *kein* Eigenleben führt. Sie tritt hinter der Darstellung von (mehrheitlich männlichen) Künstlerfreunden zurück. Ein Gegenentwurf zu diesem eher funktionalen Verständnis von Malerei im Freundesbild findet sich bei den Impressionisten, etwa in Manets Portraits von Berthe Morisot oder in Morisots Bildnissen ihrer Freundinnen. Schon in dem voluminös gemalten weissen Kleid, das Morisot in Manets *Repose* (1870/71) trägt und mehr noch in den sichtbaren Pinselstrichen von Morisots *Sommertag* (1879) ist es die Substantialität der pastos aufgetragenen Farbe, die massiv in den Vordergrund rückt. Auf die Körperlichkeit der Farbe wird in diesen Bildern mindestens ebenso sehr verwiesen wie auf das in ihnen Dargestellte. Schon die frühen Freundesportraits von Megerle stehen meiner Ansicht nach in dieser spätimpressionistischen Tradition, da sie das Genre ebenfalls für die Suggestion einer Eigenlogik der Malerei nutzten. In dem Moment jedoch, in dem bei Megerle an die Stelle der Freund\*innen Figuren aus der Medienwelt treten, nimmt das Ausmass an malerischer Freiheit sichtbar zu. Es wirkt so, als habe die Distanz zum Gegenstand ihren Pinselstrich gelockert. Nur: Anders als bei Manet und Morisot gehen Megerles neue Bilder auf Medienbilder zurück. Mehr noch: Die mediale Herkunft ihrer Bildvorlagen wird in einem Bild wie *Kid Woolf* schon dadurch thematisch gemacht, dass es die Struktur eines Zeitschriftencovers aufweist. Statt also die photographischen oder digitalen Medienvorlagen schlicht in ihre malerische Bildsprache zu übersetzen (wie es etwa bei Elisabeth Peyton geschieht), wird in Megerles Bildern auf die mediale Dimension selbst explizit aufmerksam gemacht. Nicht nur einzelne Figuren der Medienwelt, sondern die formalen Gesetze der Mediengesellschaft kommen in

ihnen zur Darstellung. So sind es z.B. sichtbar medial vermittelte Posen und Subjektpositionen, die in ihre Bilder eintreten und auf spezifische Weise malerisch bearbeitet werden.

#### Unsere ›Freund\*innen‹ aus den Medien

Mit Ausnahme des zentral in der Ausstellung platzierten Selbstportraits *Jungle World* (2018), über das noch zu sprechen sein wird, basieren die Portraits in *Soft Power* auf fotografischen Vorlagen aus den Medien, respektive aus dem Internet. Das Motiv von *Charade* (2018) etwa geht auf ein Model-Foto zurück und profitiert entsprechend von der Fähigkeit der Modelfotografie, fremde (schöne) Menschen unerreichbar und zugleich vertraut erscheinen zu lassen. In Megerles Version wird der für Models typische starre und unbewegte Blick allerdings dergestalt malerisch gesteigert, dass er die Betrachterin zugleich fixiert und an ihr vorbei ins Leere läuft. Im Spannungsfeld zwischen Aktivität und Passivität angesiedelt ist auch die Pose dieses Models, das sich einerseits als Objekt (mit perfekt manikürten Fingernägeln in Perlmutterfarben) präsentiert, um andererseits in Form eines breitschultrigen roten Trenchcoats buchstäblich die im Ausstellungstitel beschworene «Soft Power», also eine Art sanfte Handlungsmacht, zu signalisieren. Dieses Model wirkt tatsächlich wie eingefroren und doch auf dem Sprung. Megerle hat es entsprechend mit den traditionellen malerischen Zeichen für Lebendigkeit versehen, so etwa in Form der auf die Wangen und Lippen gesetzten subtilen Rottöne. Das Model gleicht dadurch einer beseelten Puppe – lebendig und leblos zugleich. Auch die auf Fotos sonst eher zerbrechlich wirkende Schauspielerin Nicole Kidman strahlt in *Kid Wolf*, einem ebenfalls auf ein EMMA-Cover zurückgehenden Bild, das Kidman in ihrer Rolle als Virginia Woolf abbildet, entschlossene Nachdenklichkeit aus. Ihre ›falsche‹ lange Nase sowie ihre Pose mit Zigarette verhelfen ihr zur Aura einer in sich ruhenden, sinnierenden Intellektuellen. Das Thema «Souveränität» zieht sich ohnehin leitmotivisch durch Megerles Arbeiten, weil jede Figur, ob besagtes Model in *Charade*, Lauren Bacall in *Radiation*, die Comiczeichnerin Claire Bretécher in *C.B.* oder der Schauspieler Peter O'Toole in *O'Toole* (2018), aufgrund ihrer Gesten und Posen in sich zu ruhen scheint, so als wäre sie mit sich selbst im Reinen. Es sind vor allem die auffällig ruhigen Gesichtszüge in Kombination mit selbstbewusst wirkenden, oft eigentümlich gedrehten Körperhaltungen, die den Figuren zu einer aus der Zeit gefallenen Souveränität verhelfen. Jedes Bild strahlt, anders formuliert, eine Ruhe und Konzentriertheit aus, die im auffälligen Kontrast zu den veränderten Zeitstrukturen der Moderne steht, wie sie der Soziologe Hartmut Rosa treffend in seinem Buch über Beschleunigung diagnostizierte.<sup>3</sup> Bei Megerle sehen wir uns mit einer malerischen Verlangsamung medial inszenierter Subjektpositionen konfrontiert, die den absoluten Gegenpol zu einer vom Aufmerksamkeitsdefizit heimgesuchten Subjektivität in den sozialen Medien bildet. Dieser Eindruck einer in ihren Bildern selbst angehaltenen Zeit verdankt sich aber auch einer Malweise, die buchstäblich bei sich bleibt.

#### Jede Malerin malt sich selbst

Man könnte sagen, dass es ein Frauentypus ist, der sich leitmotivisch durch ihre Portraits zieht, mehr noch: Die von Megerle portraitierten Figuren weisen habituelle Ähnlichkeiten zu ihren zahlreichen Selbstportraits auf. Tatsächlich scheinen Bilder wie *Selbstportrait mit Schirmmütze* (2008) oder *Brigid Gray* (2010) die Blaupause für den von Megerle präferierten Frauentypus abzugeben, der sich durch androgyne Körperhaltungen, Kurzhaarschnitte und eine Aura des Film-Noir auszeichnet. Sowohl Megerle als auch die von ihr portraitierten Frauen strahlen in ihren Bildern etwas eigentümlich in sich Ruhendes aus. Sie scheinen sich ihres Objektcharakters einerseits durchaus bewusst zu sein, da sie ein mediales Image von sich kultivieren, um andererseits als souverän handelnde Akteurinnen aufzutreten, die sich nicht ausschliesslich über den Blick der Anderen definieren. Es wirkt so, als hätte sich Megerle, indem sie neben ihren Selbstportraits auch Freund\*innen und später Schauspielerinnen, eine Comiczeichnerin oder ein Model malt, immer auch selbst gemalt. So als würde sie dem Leonardo da Vinci zugeschriebenen Bonmot «jeder Maler malt sich selbst» einen weiblichen Dreh geben: Jede Malerin malt sich selbst. Tatsächlich könnte man Bilder wie *C.B.* oder *Charade* als verkappte Selbstportraits von Megerle charakterisieren. Die These, dass es sich bei den von ihr dargestellten Frauen um Stellvertreterinnen der Künstlerin handelt, lässt sich auch anhand der Installation der Ausstellung *Soft Power* belegen. Dem Selbstportrait *Jungle World* kam hier nämlich eine zentrale Stellung schon dadurch zu, dass es in der Mitte des Raumes in einer türkis bemalten, schützenden Kabine präsentiert wurde. Von hier schien alles auszugehen, hier nahm alles seinen Anfang. *Jungle World* ist nach einer linken politischen Wochenzeitung benannt, was die mediale Dimension ihrer Bilder einmal mehr unterstreicht. Es zeigt die Künstlerin, mit nacktem Oberkörper und nur eine Strumpfhose tragend, ermattet auf einem altrosa-bläulich gemalten Sofa ruhend, wobei ein über dem Sofa ausgestreckt liegender Leopard ihr entspannt Gesellschaft leistet. Auch hier ist es der gestreifte Hintergrund, der ein malerisches Eigenleben entfaltet, zumal dieses Muster mit der langen Geschichte der Streifen in der Malerei – etwa als dekoratives Element bei Matisse, als subjektkritisches Zeichen bei Frank Stella, als institutionskritische Markierung bei Daniel Buren – kommuniziert. Die formale Anordnung dieses Bildes geht hingegen auf

Manets Gemälde *Im Wintergarten* (1879) zurück, nur ist an die Stelle der Sitzbank bei Manet ein weitaus bequemeres Sofa gerückt und die Position des werbenden Mannes nimmt hier ein freundlich wirkender Leopard ein, der die Künstlerin in keiner Weise bedrängt. Letztere scheint – wie eigentlich all ihre Figuren – einmal mehr in sich zu ruhen, sich eine Auszeit zu nehmen. Anders als die Figur bei Manet hat sie sich in den privaten Raum zurückgezogen, dessen aktuelle Durchdringung durch ökonomische Zwänge oder digitale Medien durch den Schutzraum der Stellwandkonstruktion symbolisch abgewehrt und verhindert wird. Wir sehen uns mit der Suggestion einer Form von Musse konfrontiert, die einer anderen Zeit, einer prädigitalen Ära anzugehören scheint und doch radikal gegenwartsbezogen bleibt.

#### Die andere Zeit der Malerei

Für mich ist es das Bild *Tramp* (2017), in dem sich das malerische Programm Megerles verdichtet. Auch dieses Bild weist einen expansiven Hintergrund aus horizontal und vertikal gemalten hellen Farbflecken auf, die sowohl Patchwork, also weibliches Handwerk, als auch die eher männlich kodierte Tradition der Farbfeldmalerei evozieren. Der Farbteppich bewirkt, anders gesagt, dass sich dieses Bild (vergleichbar etwa den abstrakten Formensprachen in den Bildern von Georgia O'Keeffe oder Hilma af Klimt) einerseits in der häuslich angewandten, weiblich kodierten Sphäre verortet, um andererseits den Anspruch auf eine mehrheitlich mit Männern assoziierte modernistische Formensprache zu erheben. Die auf ihr Gitarrenspiel fokussierte weibliche Figur mit langem Hippiehaar liesse sich zudem als Sinnbild für ein Malereiverständnis deuten, in dem Rückzug, Konzentration und Musse gross geschrieben werden. Ein Malereiverständnis mithin, das eine andere Zeitökonomie voraussetzt und sanft Widerstand gegen den beschleunigten Kapitalismus leistet.

Die andere Zeit der Malerei, die ein gewisses Mass an Fokussierung und Rückzug erfordert, entflieht jedoch nicht der Gegenwart. Im Gegenteil bleiben ihre Bilder der Gegenwart schon dadurch verhaftet, dass sie sich sichtbar aus Vorlagen aus der Medienwelt speisen. Vergleichbar dem Gitarrenspiel, das Übung und Versenkung erfordert, setzt auch Megerles Malerei voraus, dass sich die Malerin phasenweise aus dem Betrieb, den sozialen Medien, dem Internet herauszieht, aus denen sie dennoch ihre Motive bezieht. Gerade weil zahlreiche Bilder von Megerle um weibliche Subjektpositionen in einem zunehmend digitalen Kapitalismus kreisen, müssen sie zu dieser Sphäre – in zeitlicher Hinsicht – auf Abstand gehen. Inmitten eines sich beschleunigenden Lebens wird der Rezipientin durch die Verlangsamung in ihren Bildern aber auch eine ältere Form der Betrachtung ermöglicht, die mit ihrer gewöhnlichen Zeitökonomie bricht. Speziell Megerles Blumenbilder wie *Orchid Nr. 1* oder *Connection* (2018) stehen meines Erachtens emblematisch für diese Pause, die sie der Betrachterin in der Ausstellung *Soft Power* buchstäblich gewährten. Als extrem künstlich wirkende Darstellungen des Naturschönen boten diese Blumenbilder hier Entlastung von der Interaktion mit den Anderen in ihren Portraits. Und wie die Portraits wirkten auch diese in ihrer Farbigkeit recht grellen Blumenbilder eigentümlich verlangsamt, so als wäre der Sauerstoff aus ihnen gewichen. Es ist die andere Zeit der Malerei, die das Leben aus diesen Blumenbildern herauszieht und sie zugleich sichtbar künstlich zum Leben erweckt.

<sup>1</sup> Man darf Megerles neue Bilder, wie etwa das eben erwähnte *Radiation* (2018) jedoch nicht als Celebrity-Portraits, die sich einer Fanperspektive verdanken, missverstehen. Zwar basiert dieses Bild auf einem Foto der Hollywood-Schauspielerin aus dem Jahr 1944, das Bacall im Halbprofil mit einem der Betrachterin zugewandten, ruhig-selbstbewussten Gesichtsausdruck zeigt. Doch Figuren wie Bacall oder die in den 1970er und 1980er Jahren für ihre Serie *Die Frustrierten* bekannte Comiczeichnerin Claire Brétecher spielen in der gegenwärtigen Celebrity-Kultur keine Rolle. Während z.B. die Pop Art – man denke nur an

Andy Warhols Serie von Marilyn-Monroe-Bildern – darauf zielte, das sich auf Berühmtheiten richtende kollektive Begehren abzuschöpfen und durch eine individuelle Fanperspektive zu steigern, geht es bei Megerle eher darum, das eigenwillige Potenzial von weniger offensichtlichen Subjektpositionen herauszuarbeiten. Dass Megerle von den Subjektpositionen ihren Bildern durchaus fasziniert ist, signalisiert dabei die sorgfältige Malweise. Auf dem Spiel steht jedoch das überindividuelle Potenzial der in ihren Bildern aufscheinenden Posen und Inszenierungen, die Megerle offenkundig interessieren.

<sup>2</sup> Zum Thema Künstlerinnen als Ausnahmefrauen vgl. auch: Isabelle Graw: «Ausnahmefrauen», in: Dies.: *Die bessere Hälfte. Künstlerinnen des 20. und 21. Jahrhunderts*, Köln 2003, S.169–256.

<sup>3</sup> Vgl. Hartmut Rosa: *Beschleunigung und Entfremdung. Entwurf einer Kritischen Theorie spätmoderner Zeitlichkeit*, Berlin 2013.



Édouard Manet  
*Im Wintergarten / In the Conservatory*  
 1879  
 Öl auf Leinwand / Oil on canvas  
 115 x 150 cm  
 Berlin, Alte Nationalgalerie  
 © bpk / Nationalgalerie, SMB / Jörg P. Anders



Lotte Laserstein  
*Russisches Mädchen mit Puderdose / Russian Girl with Compact*  
 1928  
 Öl auf Holz / Oil on panel  
 31.7 x 41 cm  
 Frankfurt a. M., Städel Museum  
 © Pro Litteris / Foto: Städel Museum - ARTOTHEK



Sylvia Sleigh  
*A.I.R. Group Portrait*  
 1977-1978  
 Öl auf Leinwand / Oil on canvas  
 190.5 x 208.3 cm  
 New York, Whitney Museum of American Art  
 © Digital image Whitney Museum of American Art / Licensed by Scala

## THE TIME OF PAINTING – ON THE PICTURES OF BIRGIT MEGERLE

Isabelle Graw

### Breaks and continuity

Every break within an oeuvre depends on a certain degree of continuity, as in the case of Birgit Megerle, whose exhibitions at Kunsthaus Glarus (*The Painted Veil*, 2017) and at Galerie Neu in Berlin (*Soft Power*, 2018) represented a new departure in iconographic terms, but one accompanied by an intensification of her previous approach to painting. The main new element of these shows was the fact that Megerle was now taking public figures as her subjects, like the actress Nicole Kidman in her role as Virginia Woolf (*Kid Woolf*, 2018) or the French cartoonist Claire Bretécher who was highly popular among emancipated women in the 1980s (*C.B.*, 2017). Megerle's earlier works, on the other hand, often feature her circle of friends, as in the programmatic *Drei Freundinnen im Schatten der Bäume* (Three Girlfriends in the Shade of the Trees, 2002), *Astrid* (2001), *Amelie*, *Weissensee* (2010), and *Sergej* (2011), to name just a few. Whereas these paintings drew on Megerle's own social universe, new works like *Radiation* (2018), a portrait of the actress Lauren Bacall, or *Bale* (2017), a portrait of the actor Christian Bale, look at public figures and how they are represented in the media.<sup>1</sup>

This shift on the level of content is realized with the help of a painterly approach that was already present in her early works. In her portrait of the artist Sergej Jensen, *Sergej* (2011), the paint is detached from its semiotic function, an approach pioneered by the Impressionists, appearing instead as isolated matter in the form of orange and green stripes on the sitter's face and hair. The picture's basic mood recalls the gloomy self-portraits of Max Beckmann, except that here the strangely guarded pose is far more dandyish and queer, comparable with those adopted by androgynous women in pictures by Lotte Laserstein.

In Megerle's new paintings, this emancipation of color from its representative function takes up far more space—most clearly in *Radiation*, in which a background of horizontal and vertical brushstrokes in mauves and yellows extends over most of the canvas. This background resembles an atmospheric 'breathing' zone that communicates in formal-aesthetic terms with the abstract paintings of Joan Mitchell. With its markings, this zone encroaches on the face and hair of the subject: it is the very materiality of the paint and the act of painting itself that are brought into play here. In places, Bacall's strangely twisted body, turned towards the viewer, dissolves into optical effects, as in her brown and white striped pullover that is rendered in an illusionist style. Bacall's body is visibly transformed here into a pictorial zone.

There are earlier pictures by Megerle with similarly independent backgrounds. In *Astrid* (2001), for instance, the artist Astrid Sourkova, a friend of Megerle's, is depicted as a mythical creature, wearing a red hat, set against a cubist landscape in shades of green, recalling both the deliberately dilettantish Cubism of Francis Picabia and the pictures of models in front of cubist structures in Merlin Carpenter's exhibition *Militant* (2002). But compared to the clear-cut style of *Astrid*, Megerle's subjects today melt into paint and visible brushstrokes. In her portrait of Claire Bretécher, based on a cover of the feminist magazine EMMA, it is the cartoonist's hair that mutates into a dynamic field of visible brushstrokes in brown, yellow, and orange. The EMMA logo is replaced with a red square in watery red that acts as a self-referential painting *within* the painting: the feminist magazine remains visible as a subtext, but one that has visibly been converted into painting. Was it the artist's turning away from her own friends towards mediated figures that made this diversity of painterly statements possible?

### Beyond Friends

In my view, this central shift in Megerle's oeuvre—away from her own milieu towards public figures represented by the media—can be attributed primarily to contextual and historical factors. Whereas in the late 1990s and early 2000s it was important for artists like Megerle *not* to conform to the cliché of an *exceptional woman* standing out from her social milieu,<sup>2</sup> but to capture the significance of their own social context by painterly means, in today's digital economy friends and social contexts have become exploitable resources. In other words, references to Megerle's circle of friends who *enabled* her own work, a reference that was necessary at the time and that was conveyed in manifold ways in her painting, have lost their emancipatory potential—in the digital economy, dramatizations of social relations are a key commodity. Megerle's current choice of subjects could thus be read as an attempt to resist these new processes of commodification.

In socio-anthropological terms, there is also the fact that someone painting portraits of friends must reckon with the direct reaction of their subjects, which can be inhibiting. Consciously or unconsciously, the artist will rein in her freedom with a degree of courtesy. In addition, each portrait of a friend involves mechanisms of inclusion and exclusion: who is chosen as a subject and who is not? The foreseeable social consequences of such decisions extend into the painterly process. In other words, those who paint portraits of friends face a range of difficulties and constraints which can—as in Megerle's early pictures—also turn out to be productive.

*Amelie, Weissensee* (2010) is a good example, as the studio scene, dominated by shades of gray, showing the painter Amelie von Wulffen at work, both takes into account the necessities arising from the motif and conveys Megerle's painterly program. The "folksy" farmhouse chair on which von Wulffen leans in the picture can be read as a reference to her foible for including items of rustic painted furniture in her exhibitions. And the two pictures painted into this picture, both from von Wulffen's own collection—an abstract motif and an animal portrait—can also be read as a humorous reference to von Wulffen's aesthetic spectrum. By dealing with her subject in this poignant way, Megerle also honors her. But besides these demands resulting from the motif itself, met by a specific painterly approach, this portrait of a friend is still characterized by Megerle's distinctive visual idiom. Once again, the subject's body is depicted in a peculiarly twisted posture, so that von Wulffen turns towards the viewer in a three-quarter view, while also seeming to turn away. Megerle has painted variations on this rigid, immobile pose in numerous portraits. In *Amelie, Weissensee*, however, the impression of lifelessness is counteracted by the three-dimensional folds of von Wulffen's bluish white blouse. Here, too, in the midst of an ascetic, cold-looking scene, there are painterly signs of vitality.

The fact that pictures of friends draw the life out of these friends by pinning them down to a specific image is reflected in the coldness of this portrait, just as its vividness points to the lasting afterlife that portraits help their subjects achieve.

#### Veristic pictures of friends versus the substantiality of paint

In the history of modern art, this tension between painterly freedom and the inherent demands of those depicted in portraits of friends has been dealt with in two main ways: either the style of painting took a back seat to the subject (the 'friends') in order to give them their due, or the motif was taken as an opportunity for a manner of painting that detached itself from the content and reshaped it. The first approach is epitomized by the veristic portrayals of circles of friends from the nineteenth and twentieth centuries: from Henri Fantin-Latour's *Hommage à Delacroix* (1864), via Max Ernst's *Das Rendezvous der Freunde* (1922) and Sylvia Sleigh's *A.I.R. Group Portrait* (1977), to Jörg Immendorff's *Café Deutschland* series from the 1980s and '90s. In spite of the differences between their various visual idioms, what all of these pictures have in common is that painting *does not* lead a life of its own in them, taking a back seat to the portrayal of the (mostly male) artist friends. This more functional approach to painted portraits of friends contrasts with that taken by the Impressionists, as in Manet's portraits of Berthe Morisot or in Morisot's own pictures of her women friends. In the voluminously rendered white dress worn by Morisot in Manet's *Repose* (1870/71), and even more so in the visible brushstrokes in Morisot's *Sommertag* (Summer Day, 1879), it is the substantiality of the artist's materials that pushes its way into the spotlight in the form of thickly applied masses of paint. The physicality of the paint in these pictures is given at least as much as attention as their content. In my view, Megerle's early portraits of friends can already be situated in this late-Impressionist tradition, as they also use the genre to suggest an inherent active potential of painting. But when the friends are replaced by media figures, the degree of painterly freedom visibly increases. It is as if distance from her subjects loosened her brushstrokes. Unlike in the case of Manet and Morisot, however, Megerle's new pictures are based on *mediated images*. Moreover, in a picture like *Kid Woolf*, the media origins of the original images themselves are highlighted by including the structure of a magazine cover. Instead of simply translating the photographic or digital originals into her own visual idiom (as Elisabeth Peyton does, for example), Megerle's pictures explicitly draw attention to the media dimension itself. They thus portray not only individual figures from the media universe, but also the formal laws of medial representation. In her paintings, visibly *media-communicated* poses and subject positions are dealt with in a specific painterly manner.

#### Our 'friends' in the media

With the exception of the centrally positioned self-portrait *Jungle World* (2018), about which more below, all of the portraits that featured in the *Soft Power* show are based on photographs from print media and the Internet. The motif of *Charade* (2018), for example, is taken from a model photograph, thus profiting from fashion photography's ability to make (beautiful) strangers appear unattainable *and* familiar at the same time. In Megerle's version, the model's typical rigid, motionless gaze is rendered so hyperbolically that it both fixates on the viewer and stares out past her into the void. The model's pose, too, hovers between activity and passivity, presenting herself as an object (with perfectly manicured mother-of-pearl fingernails) while also signaling the 'soft power' evoked in the show's title in the form of the broad-shouldered red trench coat. This model really does look both frozen and on the point of leaving. Accordingly, Megerle has given her the traditional painterly signs of vitality, as in the subtle nuances of red on the cheeks and lips, making her resemble an animated doll—alive and lifeless at the same time. And in *Kid Woolf*, another picture based on an EMMA magazine cover, the actress Nicole Kidman, who tends to look rather fragile in photographs, exudes a resolute thoughtfulness in her role as Virginia Woolf. It is her 'fake' long nose and her pose with a cigarette that lend her the aura of a self-assured intellectual. The theme

of 'self-assurance' is a leitmotif in Megerle's work in any case, as all of her subjects—the model in *Charade*, Lauren Bacall in *Radiation*, Claire Bretécher in *C.B.*, the actor Peter O'Toole in *O'Toole* (2018)—appear confident and centered, at peace with themselves, on account of their gestures and poses. Above all, it is the combination of calm facial expressions and confident-looking and often strangely twisted postures that lend the characters this timeless air of self-assurance. In other words, every picture exudes a sense of calm and focus that contrasts strikingly with the altered time structures of modern life, as accurately diagnosed by the sociologist Hartmut Rosa in his book about an accelerated society.<sup>3</sup> In Megerle's work, we are confronted with a painterly deceleration of staged subject positions that are entirely at odds with the attention-deficit subjectivity of today's social media. This impression of time being brought to a standstill in her pictures is also due to a painting style that literally keeps to itself.

#### Every painter paints herself

One might say that a single type of woman runs through Megerle's portraits. What's more, her subjects share traits with her many self-portraits. Pictures like *Selbstporträt mit Schirmmütze* (Self-portrait with peaked cap, 2008) or *Brigid Gray* (2010) seem to provide the blueprint for the artist's preferred female type, with androgynous postures, short hair, and an aura of film noir. In her pictures, both Megerle and the other women she paints give off a sense of a distinctive repose. They seem to be aware of their status as objects, since they cultivate a media image of themselves, while also appearing as confident actors who define themselves not solely via the gaze of others. It is as if, when painting portraits of her friends and, later, actresses, a cartoonist or a model, Megerle was also always painting herself. In other words, it is as if she were taking the saying attributed to Leonardo da Vinci, "every painter paints himself," and giving it a feminine twist: every painter paints *herself*. And indeed, pictures like *C.B.* and *Charade* could be described as disguised self-portraits. The idea that these women are proxies for the artist is also reflected in the installation of the *Soft Power* show, where a central position was given to the self-portrait *Jungle World*, presented in the middle of the space in a sheltering, turquoise-painted cabin. This seemed to be the source, this was where everything began.

*Jungle World* is named for a leftwing weekly newspaper, once more underlining the media dimension and the political inclination of her work. It shows the artist naked from the waist up, wearing only tights, lying on a sofa painted in dusky pink and blue, kept company by a leopard that lies stretched out along the sofa's backrest. Here, too, it is the background in the form of a striped pattern that takes on a painterly life of its own, especially as it communicates with a long history of stripes in painting—used, for example, as a decorative element by Matisse, as a vehicle for a critique of the subject by Frank Stella, and as a marker for institutional critique by Daniel Buren. The picture's composition, on the other hand, can be traced back to Manet's *In the Conservatory* (1879), except that the bench has been replaced here by a more comfortable sofa and the position of the wooing man is taken by a friendly looking leopard that poses no threat to the artist. Like all of her figures, the artist appears once again at peace, taking a break. Unlike Manet's woman, she has withdrawn into the private sphere, whose current invasion by economic constraints and digital media is symbolically kept at bay by the sheltering space of the turquoise niche. We are confronted here with the suggestion of a form of leisure that seems to belong to another time, a pre-digital era, but which remains radically connected to the present.

#### The alternative time of painting

In my view, it is in *Tramp* (2017) that Megerle's painterly program comes together most coherently. This picture, too, has an expansive background of horizontal and vertical patches of pale color that evoke both 'patchwork,' a craft associated with women, and the more male-coded tradition of color field painting. On the one hand, then, this carpet of color (as with the abstract formal idiom in the pictures of Georgia O'Keeffe or Hilma af Klimt) situates the picture in the domestic, female-coded sphere of applied art, while on the other hand laying claim to a modernist formal idiom associated mainly with men. The long-haired female figure focused on her guitar playing could also be seen to symbolize an idea of painting in which social withdrawal, concentration, and leisure are emphasized: an idea of painting that depends on a different economy of time and that softly resists accelerated capitalism.

In Megerle's work, however, this alternative temporality of painting that calls for a certain degree of focus and withdrawal does not flee from the present. On the contrary, her pictures remain in touch with the present because they clearly draw on material from the media world. Like playing the guitar, which requires practice and immersion, Megerle's painting depends on her withdrawing periodically from her routine, from social media, from the Internet, from which she nonetheless takes her motifs. Precisely because many of her pictures revolve around female subject positions in an increasingly digitized capitalism, they must keep the conditions of this digitized capitalism, or more accurately the temporal implications thereof, at a distance.