

Verklärung des künstlerischen Bohèmedaseins gibt. Die Bohème mag früher vielleicht einmal als Ort gegolten haben, an dem sich niemand um Herkunft oder Vermögensverhältnisse kümmerte, doch in den heutigen Szenen der Kunstmetropolen stößt man immer öfter auf finanziell abgesicherte Trust-Fund-Kids, die Eigenwerbung und Selbstbranding immer perfekter beherrschen. Ein Bohèmeleben führen heute, anders gesagt, nur jene, die es sich leisten können, weil sie finanziell abgesichert sind – für die anderen stellt es ein zu großes Risiko dar. Indessen stellen Singers Bilder weniger Alltagsszenen aus dem aktuellen Bohèmeleben dar, als dass sie dieses Leben als Fantasie – Fantasie des Kunstmarkts, der Kunstwelt und der Kunstgeschichte – inszenieren. Die ausdruckslosen Akteure in ihren Gemälden scheinen sich allerdings durchaus darüber im Klaren zu sein, dass sie an das Gesellschaftssegment »Bohème« nur andocken, weil es im Idealfall den kürzesten Weg in die VIP-Lounge weist. Dies bedeutet jedoch keineswegs, dass Künstlergemeinschaften in Singers Szenarien vollständig entmystifiziert würden. Schon dadurch, dass sie immer wieder Happenings und Performances in verschiedenen alternativen Projekträumen und Galerien zu ihren Themen machen, geht es ihnen nicht nur um die Fantasieprojektion im Rahmen dieser Bühnen. Singers Bilder verweisen auch auf ein verborgenes und nach außen hin abgeschirmtes Potenzial hinter diesen Wunschbildern. Gerade weil solche Orte kollektiven Fantasien zuarbeiten und auch weiterhin von ökonomischen Zweckbestimmungen regiert werden, können sie zugleich als Bereiche einer künstlerischen Restfreiheit fungieren – wie in Singers Bildern, wo sie tatsächlich zu Inszenierungsflächen einer anspruchsvollen Praxis werden.

DER FLUCH DES NETZWERKS

EIN SELBSTGESPRÄCH ÜBER DIE BILDER VON JANA EULER

ERSTE INNERE STIMME: Anlässlich von Jana Eulers erster Museumsausstellung in der Kunsthalle Zürich (2014) wurde ihren Arbeiten die Fähigkeit zugesprochen, »Netzwerke zu reflektieren« – eine Zuschreibung, die sich seither regelmäßig in den Texten über Euler findet.¹⁴ »Netzwerk« meint hier, wie in der Soziologie oder Ethnologie üblich, ein soziales Netzwerk, ein netzförmig organisiertes soziales Beziehungsgeflecht. Im Begriff des Netzwerks ist aber auch die digitale Sphäre impliziert, da Computernetze ebenfalls häufig als »Netzwerk« bezeichnet werden. Wenn Eulers Arbeiten also wie in Zürich mit »Netzwerken« in Verbindung gebracht werden, dann wird ihnen auf diese Weise ein unmittelbarer Bezug zum Sozialen ebenso attestiert wie eine Verankerung in der digitalen Sphäre.

ZWEITE INNERE STIMME: Es mag zwar auf den ersten Blick so aussehen, als würden zahlreiche von Eulers Bildern um das Thema »soziale Vernetzung« kreisen – angefangen von der Porträtserie »Ambition Universe« (2009), in der die maßgeblichen »Influencer« des Kunstbetriebs (wie der Kurator Daniel Birnbaum oder der Künstler Wolfgang Tillmans) porträtiert wurden, bis hin zu ihren monumentalen Steckdosenbildern »Where the Energy comes from« (2014), die buchstäblich Vernetzung symbolisieren. Dennoch halte ich es für verkürzt, ihre Arbeit allein unter diesem Gesichtspunkt der Vernetzung zu diskutieren und entsprechend unter dem Label »Networkpainting« zu subsumieren, wie es häufig geschehen ist.

ERSTE INNERE STIMME: »Networkpainting« ist ja zunächst einmal ein loser Begriff, der im Anschluss an David Joselits vielbeachteten Essay »Painting beside itself« (2009) aufgekommen war.¹⁵ Seither wird er ganz selbstverständlich benutzt, so etwa im Rahmen der Ausstellung »Painting 2.0. Malerei im Informationszeitalter« (2015/2016), die ein auf »soziale

Netzwerke« bezogenes »Networkpainting« postuliert.¹⁶ Letzteres bestimmte man als eine Art Akzentverschiebung: weg vom »subjektiven Malakt«, auf den es heute weniger ankomme, hin zu gemalten Bildern, die als »Knotenpunkt innerhalb eines Netzwerkes« aufgefasst werden.¹⁷ Die Rede vom »Knotenpunkt« bedeutet meines Erachtens allerdings nicht, dass die Bedeutung des einzelnen Gemäldes relativiert würde, weil es jetzt nur noch als Element einer Netzwerkstruktur fungiert. Im Gegenteil: Als »Knotenpunkt« wird es zu derjenigen Instanz erklärt, an der sich ein ganzes soziales Netzwerk festmachen lässt und entfaltet. Das einzelne Gemälde ist in dieser Perspektive zwar in eine Netzwerkstruktur eingelassen, wodurch seine Grenzen durchlässig werden. Doch dadurch, dass das »Networkpainting« schon dem Namen nach ein soziales, digitales Netzwerk mit sich führt, hat es eine enorme symbolische Aufladung erfahren: Es soll mehr denn je leisten.

ZWEITE INNERE STIMME: Stimmt – unter den Bedingungen von »Networkpainting« hat die Malerei ihre Zuständigkeit erweitert. Die damit verbundene Vorstellung, dass sie ihre sozialen und digitalen Bedingungen in sich aufzunehmen vermag, hat ihr in den letzten Jahren aber auch zu einem enormen Legitimationsschub verholfen. Irritierend bleibt jedoch, dass der Netzwerkbegriff von den Akteuren der Kunstwelt zumeist unhinterfragt übernommen und zustimmend verwendet wird, so als wäre er gänzlich unproblematisch. Zuerst hatte die Netzmetapher in den Sozialwissenschaften Konjunktur, so etwa in der »Akteur-Netzwerk«-Theorie von Bruno Latour, die auch in der Kunstwelt rezipiert wurde.¹⁸ Latours Vorliebe für Netze lässt sich unmittelbar damit erklären, dass das Netz jene Verwobenheit von Menschen und Dingen zu denken erlaubt, auf die es ihm so sehr ankommt. In einem Netz gibt es schließlich keine klaren Abgrenzungen mehr; nur noch fließende Übergänge. Als Metapher für das Soziale ist der Netzbegriff jedoch meines Erachtens denkbar ungeeignet. Denn die Rede vom »Netz« oder »Netzwerk« evoziert das Bild einer reibungslosen Konnektivität, was die faktische Existenz von sozialen Hierarchien, Ungleichheiten und Machtbeziehungen unterschlägt. Dass speziell Kuratoren bis heute an diesem Begriff festhalten, finde ich

angesichts seiner depolitisierenden Ausblendung von sozialen Konflikten verwunderlich.

ERSTE INNERE STIMME: Womöglich hat die aktuelle Beliebtheit der Netzmetapher im Kunstbetrieb und in den Sozialwissenschaften genau damit zu tun, dass sie Konflikte neutralisiert und Ungleichheiten zum Verschwinden bringt? Das Netz lässt zudem das Bild eines Sozialen der fließenden Übergänge aufkommen, in dem Objekte, wie bei Latour, zu Handelnden (»Aktanten«) mutieren können.¹⁹ Zwar hat sein Vorschlag, Objekte oder »Dinge« in den Handlungsverlauf mit einzubeziehen, auch eine durchaus produktive Seite, da den spezifischen Eigenschaften der Objekte verstärkt Rechnung getragen wird, die bislang in den Sozialwissenschaften oft zu kurz kamen. Wenn er die Objekte jedoch in animistischer Manier zu handelnden Akteuren erklärt, traut er ihnen definitiv zu viel zu, schwerwiegender noch: Dies geht auf Kosten der Unterscheidung zwischen Subjekten und Objekten, deren jeweilige Spezifik in seiner Perspektive verloren geht.

In der Kunstwelt fiel Latours Plädoyer für subjekthafte Objekte indessen auf ausgesprochen fruchtbaren Boden. Hier schätzt man es naturgemäß, wenn Objekte – Kunstwerke – mit mehr Handlungsmacht ausgestattet werden, was in letzter Konsequenz auch bedeutet, dass sie sich selbst erklären können, was die Kritik überflüssig erscheinen lässt. Latours Prämisse eines mit menschlichen Fähigkeiten ausgestatteten »Quasi-Objekts« schwingt aber auch in David Joselits Verständnis von »Networkpainting« mit.²⁰ Denn »Networkpainting« eröffnet ihm zufolge ein Feld, in dem die Kraft der malerischen Markierung auf die Objekte selbst – also auch auf das gemalte Bild – übergegangen ist.²¹ Networkpainting würde demnach bedeuten, dass sich die subjektive Kraft des Malaktes in eine quasi-subjektive Kraft des Bildes verwandelt hat. Das Bild mutiert zum Akteur. Nun sind es Eulers Steckdosenbilder »Where the Energy comes from« (2014), von denen eine solche quasi-subjektive Kraft tatsächlich auszugehen scheint, weshalb sie durchaus als Networkpainting in Jose-lits Sinne funktionieren. Schon indem sie sich als gemalte Steckdosen präsentieren – ein Motiv, das ihre gesamte Bildoberfläche mit Ausnahme der

Ecken einnimmt –, nehmen sie eine von ihnen ausgehende Kraft für sich in Anspruch – in diesem Fall die Kraft der Elektrizität.

ZWEITE INNERE STIMME: Aber die Kraft der Elektrizität ist doch nicht menschlich? Mir scheint zudem, dass du das Motiv der Steckdose bei Euler zu wörtlich und zugleich zu ernst genommen hast. Zwar gewähren uns diese Bilder tatsächlich einen Blick in die Steckdosen hinein, so als sollte die im 19. Jahrhundert verbreitete, phantasmatische Vorstellung einer Malerei, die über ihr eigene Kräfte verfügt, wieder belebt werden.²² Nur: in demselben Maße, wie Eulers Steckdosenbilder diese Fantasie aufrufen, widerlegen sie sie auch, wenn sie sie nicht sogar ins Lächerliche ziehen. Denn von diesen Bildern geht bei genauerer Betrachtung keine Kraft aus, was schon ihre den Eindruck von Leblosigkeit erzeugende Malweise unterstreicht. Der »Körper« dieser Steckdosen ist beispielsweise in einem kränklich-alten Gelb oder in aschfahlem Weiß gehalten, was ihn mehr tot als lebendig wirken lässt. Auch der grafisch-trockene Farbauftrag, der an die Maschinenbilder von Konrad Klapheck erinnert, trägt maßgeblich zu dem Eindruck bei, dass die Steckdosen in Wahrheit keine Kraft, kein Leben in sich tragen. Entsprechend wird in ihrem Titel »Where The Energy Comes From« nach der Herkunft der mit ihnen assoziierten Energie gesucht. Und diese Energie ist offenkundig nicht in den Bildern selbst, sondern außerhalb von ihnen zu verorten. Ich denke, dass Eulers Steckdosenbilder in erster Linie Distanz zum Ideal des »Networkpainting« einziehen, zumal sie sich auch beim besten Willen nicht als Übergang zu ihrem digitalen Sozialen charakterisieren lassen. Im Gegenteil: Vernetzung wird hier auch auf der Ebene der Motive erschwert, da es sich bei den repräsentierten Steckdosen um alte, schwer anschließbare europäische Modelle handelt.

ERSTE INNERE STIMME: Aber hat nicht wenigstens Eulers frühe Porträtserie »Ambition Universe« (2009) genau jene »Visualisierung von Netzwerken« geleistet, die für das »Networkpainting« charakteristisch sein soll?²³ In diesen Porträts wurden schließlich die Köpfe von Kunstbetriebsautoritäten wie etwa Daniel Birnbaum, Wolfgang Tillmanns oder

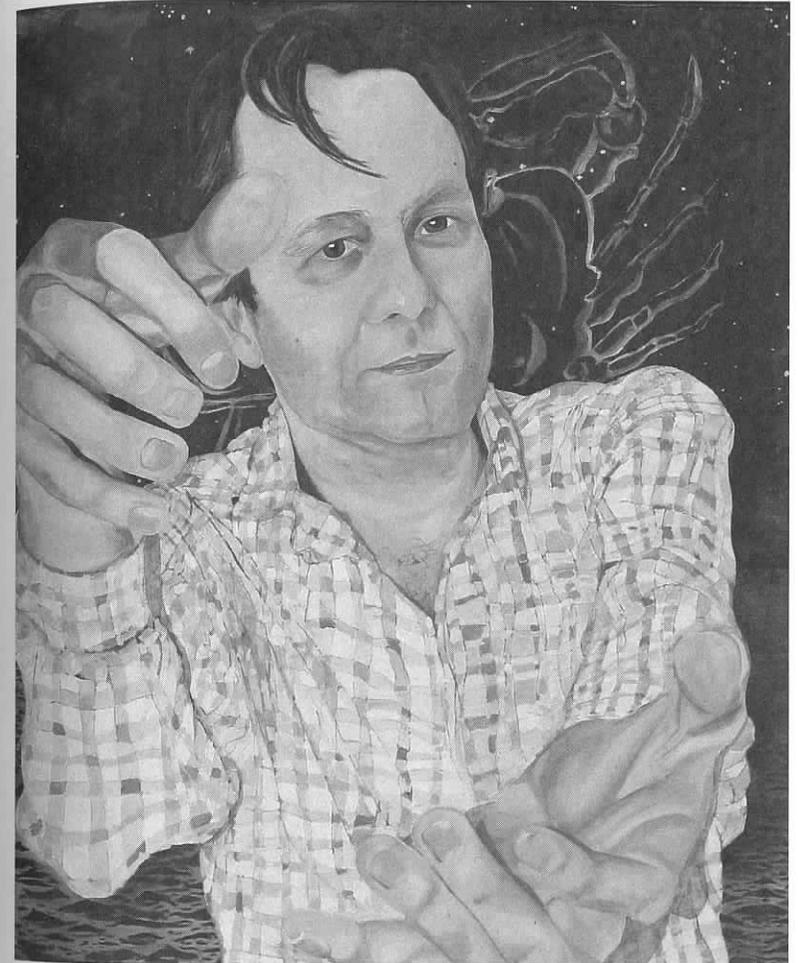


Abb. 27: Jana Euler, Daniel Birnbaum, 2009.

Diedrich Diederichsen mit den Körpern von Eulers jungen männlichen Kollegen fusioniert, worauf schon ihre Titel verweisen, etwa »Diedrich Ceccaldi« (2009): Ein Hybrid aus dem Kopf des Theoretikers Diedrich Diederichsen und dem Körper von Nicolas Ceccaldi, der wie Euler ebenfalls bei der Galerie Real Fine Arts in New York ausstellt. Diese Porträts samt ihres sprechenden Titels »Ambition Universe« lassen sich doch

durchaus als Versuch einer ambitionierten Künstlerin lesen, sich mit den maßgeblichen (und zumeist männlichen) Akteuren ihres eigenen Feldes zu vernetzen. In bestimmten Kreisen, so etwa an der Frankfurter Städelschule, wo Euler bis 2008 studierte, gelten die von ihr Porträtierten tatsächlich als Autoritäten. Auch der jungen Künstlern oft nachgesagte ödipal-aggressive Wunsch, an die Stelle der »Vaterfigur« zu treten, wird in diesen Porträts wörtlich genommen – die Jungen verkörpern die etablierten Älteren. Der Sternenhimmel, der in ihnen als Hintergrund fungiert, ist ebenfalls metaphorisch zu lesen: Wer bei Diederichsen studiert, dessen Karriere steht (vielleicht) unter einem guten Stern.

Dass nicht nur Männer, sondern auch Frauen Gegenstand von ödipalem Begehren sein können, zeigt sich in dem ebenfalls zu dieser Serie gehörenden Porträt von Ruth Noack »Ruth Suckale« (2009), der Co-Kuratorin der documenta 12. Inmitten der männlichen Heroen kommt Noack innerhalb dieser Serie die Rolle der Ausnahmefrau zu, wodurch einmal mehr das Strukturgesetz illustriert wird, dass es in Deutschland pro künstlerischer Formation immer nur eine institutionell anerkannte Frau geben kann. Noacks Kopf wurde jedoch mit einem durch Brustbehaarung und recht breite Schultern als männlich ausgewiesenen nackten Körper verschmolzen. Dies könnte man als Hinweis darauf lesen, dass ihr Beitrag zur documenta 12 im Zuge der medialen Fixierung auf deren männlichen Leiter Roger M. Buergel (der ihr damaliger Partner war) in der Rezeption dieser Ausstellung tendenziell unterging. Entsprechend wird Noack in diesem Porträt von einem männlichen Körper getragen und gleichsam symbolisch überformt.

ZWEITE INNERE STIMME: Sich allein auf die in diesen Porträts repräsentierten Figuren, deren Geschlecht oder soziale Position zu konzentrieren, ist meiner Meinung nach zu inhaltsfixiert und verkürzt deren Bedeutung. Es kommt zudem einer psychologischen Unterstellung gleich, diese Serie in erster Linie als Ausdruck von Eulers eigenem Vernetzungsbegehren zu lesen. Was in derartigen Interpretationen aus dem Blick gerät, ist das Spezifische ihrer Bildsprache. Es fällt z.B. auf, dass die in dieser Serie dargestellten Figuren durchgehend eine eigentümlich gestauchte Frontalität

aufweisen, die überraschenderweise an Gustave Courbets Selbstbildnisse erinnert. So wie die Figur Courbets in »Selbstbildnis am Abgrund« (1846–1848) dynamisch nach vorne strebt, kommen auch diese Figuren mit ihren ausgebreiteten, vorgereckten Armen unmittelbar auf die Betrachterin zu, mehr noch: sie scheinen sie unmittelbar mit ihren überdimensionierten Händen packen zu wollen.

ERSTE INNERE STIMME: Aber während diese Geste in ihrer Überzogenheit und Theatralität bei Courbet noch den Gemütszustand »Verzweiflung« signalisierte, fungiert sie bei Euler als Zeichen für zupackenden Ehrgeiz und ungebremsten Karrierewillen. Auch das große Format dieser Porträts lässt sich in Verbindung mit der nach vorne gehenden Dynamik der Figuren als Chiffre für deren Machtstreben, Einfluss und Omnipräsenz lesen – eine Omnipräsenz, der man sich als junge Künstlerin schon deshalb kaum entziehen kann, weil diese Personen maßgebliche Positionen im Kunstbetrieb einnehmen und dadurch Setzungen vornehmen, mit denen es sich auseinanderzusetzen gilt.

ZWEITE INNERE STIMME: Die künstlerische Bedeutung dieser Porträtserie erschöpft sich doch nicht in der kulturellen Bedeutung der in ihr Porträtierten! Es geht meines Erachtens weniger um die Machtpositionen, die Künstlern wie Wolfgang Tillmans im Kunstbetrieb zugesprochen werden, als um jene unsichtbaren gesellschaftlichen Kräfte, von denen ihre Körper bewegt werden. Genauer gesagt, es sind die Kräfte einer Wettbewerbsgesellschaft, die sich in den ausladend-offensiven Gesten der Figuren niedergeschlagen haben. Auch ihre monströs anmutenden Handbewegungen zeugen von jenen Machttechnologien, die sich Foucault zufolge dadurch auszeichnen, dass sie durch die Individuen hindurchgehen, sich durch ihre Körper hindurchziehen.²⁴

ERSTE INNERE STIMME: Nach Foucault ist diese auf den Körper zielende »Biomacht« aber auch netzförmig organisiert, sie spannt sich wie ein Netz über die Körper auf, die sich in ihr verfangen.²⁵ Wenn Subjekte zu sehr in den Einflussbereich dieser Macht gelangen, kann das Ergebnis monströs

ausfallen – und dieses Monströse ihrer »Überväter« und »Übermütter« ist in Eulers »Ambition Universe« ebenfalls festgehalten. Die Porträtierten sind mit verbissen-ehrgeizigem Gesichtsausdruck dargestellt, was wenig vorteilhaft wirkt, sodass sie sich von diesen Porträts nicht nur geschmeichelt, sondern auch angegriffen fühlen können. Vielleicht einigen wir uns darauf, dass es in Eulers »Ambition-Univers«-Serie um die Auswirkungen des vernetzten Lebens im Kapitalismus auf das Sozialverhalten und die Körper speziell von Kulturproduzent/innen geht?

ZWEITE INNERE STIMME: Ich würde es anders formulieren: Aus meiner Sicht kreisen Eulers Bilder um die »emotionale Logik des Kapitalismus«, wie Martijn Konings das auf Affekte zielende Moment dieser Ökonomie treffend umschreibt.²⁶ Denn in demselben Maße, wie diese Ökonomie auf Körper und deren Vernetzung setzt, kann sie mit Individuen rechnen, die ganz in ihrem Sinne agieren – sich also vernetzen oder ihre biopolitischen Körperideale verinnerlichen. Als Beispiel dafür, wie gesellschaftliche Mächte perfekt mit den Technologien des Selbst zusammenspielen, sei auf Eulers »Anonymous Powergame« (2012) verwiesen, wo sich muskulöse Leiber mit Dubuffetartigen Ballonköpfen und kubistisch verzogenen Gesichtern durch gymnastische Übungen über Wasser zu halten versuchen. Die Techniken des Selbst, die hier sichtbar werden – Fitness, Sorge um sich bis hin zu körperlichen Verrenkungen –, korrelieren mit einer Biomacht, die aus den Körpern mehr herauszuziehen sucht.²⁷ Das übertriebene Grinsen, welches Euler diesen Köpfen eingepflanzt hat, verweist aber auch auf den Genuss, den die Subjekte aus ihrer Verinnerlichung von biopolitischen Idealen ziehen. Dies gilt auch für die Gruppe wild gestikulierender und miteinander interagierender Strichmännchenfiguren in Eulers »The Emotions discuss in the postmodern side room about the transformation of their bodies 2« (2010), die die Intensität ihrer Network-Aktivitäten sichtlich genießen und dies, obwohl es der vernetzte Kapitalismus ist, dessen Idealen sie nachkommen. Die andere Seite dieses von mir an anderer Stelle so genannten »Networkingimperativs«²⁸ tritt in den realistisch gemalten Köpfen dieser Strichmännchen zu Tage. Ihre übertrieben schmerzverzerrte Mimik, ihre aufgerissenen Münder und Grimassen

stehen für das Leid, das das ständige Kommunizieren und Anhäufen von Kontakten auch mit sich bringen. Eine Ökonomie, die Kontakte als Resource begreift, führt unweigerlich zu durch und durch instrumentellen Beziehungen, die uns emotional vereinsamt, verzweifelt und psychisch labil zurücklassen.

ERSTE INNERE STIMME: Wenn es bei Euler tatsächlich um die positiven und negativen Affekte geht, die aus dem Befolgen von biopolitischen Körperidealen oder Vernetzungsimperativen resultieren, dann frage ich mich, wie sich die »postmodern« anmutende Stilpluralität ihres Œuvres zu diesem Befund verhält. In formaler Hinsicht greifen die Porträts aus der »Ambition Universe«-Serie den grotesk überzeichneten Verismus der neuen Sachlichkeit etwa eines Otto Dix auf, in dessen Porträts die Falten ähnlich überdeutlich hervortreten und die Hände vergleichbar überdimensioniert dargestellt sind, was ihnen ebenfalls einen monströsen Charakter verleiht. Andere Bilder von Euler hingegen, etwa ihr in rosa Fleischfarben gemaltes »Analysemonster« (2014), das über alienhaft grün leuchtende Augen und überdimensionierte Ohren verfügt, kommunizieren eher mit der Ästhetik von umstrittenen Celebrity-Malern wie George Condo, der zuletzt ein vergleichbares Bild als Coverentwurf für Kayne West vorlegte. Eulers Serie von Sternbildern »Universe 1, 2 und 3« (2016) hingegen, wo inmitten der Sterne am Firmament aus primären Geschlechtsteilen zusammengesetzte Gesichter auftauchen, erinnert an die »Seifenblasenbilder« des Malers Jiří Georg Dokoupil, der in den 1980er-Jahren zur Formation »Mühlheimer Freiheit« gehörte und heute in Vergessenheit geraten ist. Mit diesem offenkundig recht breiten Stilpektrum könnte Euler darauf zielen, die Bedeutung des einzelnen Bildes zu relativieren. Oder geht es bei diesem Verzicht auf eine durchgehend-kohärente Bildsprache eher darum, jedes einzelne Gemälde zu einer »isolierten Realität« zu erklären, wie sie Deleuze für die Bilder von Francis Bacon noch voraussetzte?²⁹

ZWEITE INNERE STIMME: Ich denke, dass Eulers Stilvielfalt vor allem ein Hinweis darauf ist, dass es in ihrer Arbeit um Fragen jenseits des Stils,

jenseits des einzelnen Gemäldes, jenseits der Malerei geht. Mit ihrem Rekurs auf die progressive Strömung der Neuen Sachlichkeit steht sie im Übrigen nicht allein: Auch andere Maler/innen – von Lukas Duwenhögger bis zu Lucy McKenzie – haben sich auf Maler wie Otto Dix oder Christian Schad bezogen, allerdings mit dem Ziel, deren sozialkritischen Anspruch zu reaktivieren. Bei Euler hingegen wird dieser Anspruch schon dadurch relativiert, dass die Porträtierten in »Ambition Universe« mit Symbolen ihrer jeweiligen Sternzeichen und vor einem Sternenhimmel gemalt wurden. Es ist offenkundig, dass diese Bilder weniger auf eine sozial-kritisch motivierte Typifizierung denn auf ein zur Esoterik neigendes Psycho-gramm zielen, das durchaus ironische Züge trägt. Denn die Fusionierung der Porträtierten mit ihrem Sternzeichen bedeutet hier keineswegs, dass deren offensiv-forderndes Auftreten mithilfe der Astrologie »wegerklärt« würde. Die Integration des Sternzeichenmotivs verweist vielmehr einmal mehr auf äußere, in diesem Fall astrologische Kräfte, die das Handeln der Porträtierten zwar bis zu einem gewissen Grad steuern, aber nicht determinieren.

ERSTE INNERE STIMME: Eulers Vorliebe für die Ästhetik der Neuen Sachlichkeit hat meines Erachtens eher damit zu tun, dass es schon dieser Kunstrichtung um den biopolitischen Zugriff der Macht auf den Körper ging, der in der Weimarer Republik recht ausgeprägt war. Speziell für den veristischen Zweig der Neuen Sachlichkeit hat Graham Bader überzeugend dargelegt, dass sich in den zahlreichen Darstellungen von verstümmelten oder versehrten Körpern, wie sie typisch für die Neuen Sachlichkeit sind, eine Politik widerspiegelt, die sich verstärkt für den Körper und das Intime interessierte, indem sie ihn beispielsweise mit Hygienevorschriften regulierte.³⁰ Bei Euler steht jedoch ein anderer biopolitischer Subtext auf dem Spiel: der des vernetzten Kapitalismus. In dieser Variante der Biopolitik sehen wir uns ständig dazu aufgerufen, in uns selbst zu investieren, uns körperlich fit zu halten und noch jede Network-Gelegenheit zwecks Steigerung unseres Marktwertes beim Schopfe zu ergreifen. Eulers Bilder informieren uns darüber, wie diese vernetzte Ökonomie die Menschen zugleich affektiv bindet und drangsaliert.

ZWEITE INNERE STIMME: Vor allem ihre zahlreichen Selbstporträts sind für mich ein eindrucksvoller Beleg dafür, dass sich Euler aus diesen Verhältnissen, aus diesen Zwängen eines vernetzten Lebens, nicht ausnimmt. So demonstrierte schon ihr Selbstbildnis »Untitled« (2008), dass sie sich selbst durchaus als ein Player in ihrem »Ambition Universe« begreift. Ihren rechten Arm hält sie in diesem Bild so über den Kopf, dass er sich um die linke Gesichtshälfte legt – eine denkbar verrenkte Pose, die möglicherweise auf das in deutschen Grundschulen früher übliche Verfahren anspielt, die Schulreife daran zu messen, ob die Hand das gegenüberliegende Ohr erreicht. Euler bescheinigt sich hier gleichsam Reife und Zugehörigkeit, um das Leben als Künstlerin zugleich als dauerhafte Bewährungsprobe zu inszenieren. Mit der hier verwendeten Technik aus hauchdünnen Lasuren wird auch vom Verfahren her einmal mehr auf die neue Sachlichkeit und deren Interesse an altmeisterlicher Tafelmalerei angespielt.

ERSTE INNERE STIMME: Ein anderes Selbstporträt, »Identity Forming Process« (2011), persifliert den unter Malern von Francis Bacon bis zu Albert Oehlen gängigen Topos des sich selbst malenden Bildes. Bei Euler sind es drei in das Porträt hineingemalte Pinsel, die ihr Gesicht weiterzumalen scheinen. Sie setzen an den Wangen und an der Stirn an, was die Ähnlichkeit von Schmink- und Malprozess, von Kosmetik und Farbpaste ins Bewusstsein hebt, mit der sich schon Maler wie Édouard Manet beschäftigt haben.³¹ Doch Eulers Selbstporträt ist bei genauerer Betrachtung längst fertig – genug »Rouge« liegt auf ihren Wangen. Dazu passt die betonte Statik der Pinsel, die sich natürlich nicht bewegen. Das Bild malt sich weiter, wird aber auch zu einem leblosen Artefakt, zu einem Arbeitsprodukt erklärt, das höchstens den Anschein von Selbsttätigkeit zu erwecken vermag.

ZWEITE INNERE STIMME: Mit »Nude Climbing Up the Stairs« (2014) hat sich Euler selbstbewusst in einen übermächtigen und nach wie vor männlich dominierten Kanon – von Marcel Duchamp zu Gerhard Richter – eingeschrieben. Anders als Duchamp, der in »Akt eine Treppe



Abb. 28: Jana Euler, *Identity Forming Processes Overpainted*, 2012.

herabsteigend« (1912) eine weiblich anmutende Figur in pseudokubistischer Manier zerlegte, und anders als Richter, der seiner schwangeren Frau in »Ema (Akt auf einer Treppe)« (1966) ein Denkmal setzte, optierte Euler dafür, keine weibliche Muse, sondern sich selbst die Treppe hinaufsteigend als Rückenakt zu malen. Zum einen zeigt sie dadurch die



Abb. 29: Jana Euler, *Nude Climbing up the Stairs*, 2014.

widersprüchliche Rolle auf, in der sich Malerinnen wiederfinden: Sie nehmen zugleich den Platz der Muse und den der Produzentin ein. Zum anderen wird diese andere Ausgangslage der Malerin auch durch das Ersteigen der Treppe deutlich gemacht. Die Botschaft lautet, dass man als junge Künstlerin – Euler ist Jahrgang 1982 – aufstiegsorientiert sein muss. Abstieg oder auch das unter männlichen Künstlern derzeit beliebte Kokettieren mit dem Scheitern kann man sich als Malerin, die ihre grundsätzlich anfechtbare Stellung halten muss, nicht leisten. Zuletzt verweist dieser Akt aber auch auf die spezifische Körperproblematik für Künstlerinnen. Je mehr diese nämlich ihren Körper unmittelbar ins Spiel bringen, desto größer die Gefahr, dass sie auf diesen einmal mehr festgeschrieben oder reduziert werden. Indem sich Euler buchstäblich bedeckt hält, also nicht die Vorderseite ihres Körpers exponiert, und indem sie ihn wenig substanzhaft, sondern transparent-flüchtig malt, hat sie ihn ins Spiel gebracht, ohne ihn oder sich preiszugeben.

ERSTE INNERE STIMME: Davon, wie Machttechnologien in die Körper von Künstlerinnen hineinreichen, handelt auch ihr weiblicher Jesus »Female Jesus Crying in Public« (2015), der mit seinen vier Beinen für mehrere Frauen, für viele steht. Wie zum Zeichen dafür, dass der eigene Opferstatus nicht nur erlitten, sondern auch genossen werden kann, vergießt die am Kreuz hängende weibliche Figur eine übertrieben groß gemalte Comic-Träne. Als Zeugen des Opfers, das dieser weibliche Jesus für die Menschen bringt, treten im Hintergrund finster dreinblickende Männerköpfe auf, die aus den Fenstern von zwei Häusern mit Spitzdächern blicken (die architektonisch entfernt an den Frankfurter Ausstellungsraum Portikus erinnern). Diese Männer sind hier zugleich als »Täter« und Mitleidende inszeniert, was die übliche Polarisierung zwischen weiblichem Opfer und männlichem Täter verkompliziert. Zugleich spielt dieses Bild aber auch auf die aktuelle Rückkehr einer nationalistisch-populistisch gefärbten Misogynie an, die sich den unaufhaltsamen Aufstieg der Frauen nicht länger gefallen lassen will. Für Künstlerinnen gilt in Deutschland seit den 1980er-Jahren ohnehin die Regel, dass man ihnen Erfolg, genauer Markterfolg, nur zugesteht, wenn sie Opfer bringen – sei es, dass sie einen

lebensweltlichen Verzicht (etwa auf Kinder) leisten, sei es, dass sie selbst verrückt werden und/oder sich als pathologisches Subjekt gebärden.

ZWEITE INNERE STIMME: Die pessimistische Grundstimmung dieses weinenden, weiblichen Jesus hat Euler in derselben Ausstellung mit einem weitaus optimistischeren Selbstbildnis konterkariert: »Jeune Fille, ein Selbstportrait« (2015). Es zeigt die Künstlerin realistisch gemalt als jungen Teenager mit frech-jugendlichem Grinsen und 80er-Jahre-Stufenhaarschnitt. Zwar zeugt auch dieses Jugendbildnis von gesellschaftlichen Mächten – angefangen mit dem burschikosen, übertrieben selbstbewussten Habitus, den sich ehrgeizige junge Frauen häufig zulegen, bis hin zu besagtem Haarschnitt, der den Einfluss der Mode auf Körper und Selbstverständnisse demonstriert. In seinem eigentümlichen Hyperrealismus in Kombination mit dem transparent roséfarbenen Hintergrund prägt sich dieses Selbstbildnis dem Auge sogleich ein, wie um uns mitzuteilen, dass Euler schon als junges Mädchen die Zukunft gehörte. Mit diesem Selbstporträt inszeniert sie sich aber auch als schon in jungen Jahren zur Kunst berufene Ausnahmepersönlichkeit, wodurch sie einen der ältesten Künstlermythen für sich selbst reklamiert. Sie insistiert gewissermaßen darauf, dazuzugehören, und zwar zu der Bedingung ihres »anderen« Zugangs zur Malerei, in dem die Zwänge eines vernetzten Lebens auf die Spitze getrieben werden.