

KUNSTFORUM International Bd. 268 Juni–Juli 2020



# Gegenwartsbefreiung Malerei

Tendenzen im 21. Jahrhundert



09 Louise Bonnet, *The Witch's room*  
(after *Histoire de Merlin*), 2018, Öl auf Leinen,  
213,5 × 305 cm, Foto: def image, Courtesy:  
die Künstlerin und Galerie Max Hetzler, Berlin,  
Paris, London



# Der total surrealistische Zyklus

WELTEN IN DER DISNEY-EPOCHE

von Larissa Kikol

Im 21. Jahrhundert sind neue, surrealistische Welten geboren. Ein Rückgriff auf die Moderne sind sie aber nicht. Es existieren auch kein gemeinsamer geografischer Ursprung, kein grundlegendes Manifest und keine kollektive Vereinbarung von bestimmten Künstlern darüber. Der neue, total surrealistische Zyklus entstand aus einem direkten Einfluss unserer Zeit und das unabhängig voneinander und an verschiedenen Orten. Mit dem Einfluss sind die Gesellschaft und die mediale Bilderwelt genauso gemeint wie Walt Disney. Der aktuelle Zeitgeist forderte diese Malereisprache heraus und machte sie für viele Künstler zur logischen Notwendigkeit. Das heißt, dass der Surrealismus der Avantgarde keine einmalige Entwicklung der Moderne war, die sich nur dort ereignen konnte. Er ist nicht einmal der erste Zyklus der Kunstgeschichte gewesen. Ein vorheriges Auftauchen kann auch in einigen Werken des Symbolismus und der allegorischen Malerei ausgemacht werden, die Ende des 19. Jahrhunderts das Surreale in einer oft dunklen Mystik fanden, wie bei Arnold Böcklin (*Die Pest*, 1898), Ferdinand Hodler (*Die Nacht*, 1889–1890), Fernand Khnopff (*Kunst*, 1896) oder bei Hugo Simberg (*Im Garten des Todes*, 1896). Eine künstlerische, surrealistische Bildsprache ist somit nicht fest an die spezifischen Verhältnisse der Avantgarde nach dem 1. Weltkrieg gekoppelt, sondern sie stellt einen grundlegenden künstlerischen Ansatz dar, der in Wahrheit nicht zeitgebunden ist, sondern sich für konkrete Epochen in ein passendes ästhetisches und inhaltliches Dispositiv hüllt. Das Wesen jedes surrealistischen Zyklus verweist somit auf eine übergeordnete surrealistische Künstlersprache, die viel mehr zum Begriff ‚Kunst‘ und ‚Sprache‘ gehört, als speziell zur Moderne der 1920er Jahre.

## EIN NEUER ANFANG

Hierzulande zählt Daniel Richter zu den wichtigen Impulsgebern des neuen Zyklus. 1998 malte er noch überwiegend abstrakt, er suchte das Ziel eines «zu sich gekommenen Bildes, in dem alle Möglichkeiten aufgerufen sind»<sup>1</sup>. Dieses Ziel hat er anscheinend für sich erreicht, oder ihm aber neue Vorzeichen gesetzt, denn zur Jahrtausendwende, nur zwei Jahre später, entstanden plötzlich ganz andere Bilder: figurativ und surreal. „Seine Bilder scheinen damit das Ende einer Epoche zu signalisieren: Jenes Ende des Leidens am Scheitern der großen Systeme, der großen Ideale“<sup>2</sup> hieß es im Ausstellungstext zu *Die Frau; Rock'n Roll; Tod – Nein Danke* in der *Contemporary Fine Arts* Galerie. Negativ- und Positivansichten ließen die Gesichter wie verstrahlte Zombies erleuchten. Orangene Nächte kamen auf, Schimpansen in Spitzenröckchen entflohen. Weil Richter kein Körperfleisch malen wollte<sup>3</sup>, schuf er als surreale Übersetzung Geisterwesen in Infrarotlicht. 2006 entstand

*Captain Jack* [01]. Im Vordergrund schmelzen Figuren dahin. Im Hintergrund erleuchten die Strahler von Discotheken. Eine abgemagerte, gelb-rot brennende Menschenmasse gerät in Panik. In der Mitte einer zerfließender Uniformierter mit einer Pistole. Seine rote Kleidung erinnert an die Mütze des Captain-Jack-Rappers. Vielleicht ist die Eurodance-Band der 90er Jahre gemeint oder der Drogensong *Captain Jack* von Billy Joel, vielleicht aber auch die Konzentrationslager, der Holocaust-Überlebende Jack Adler oder Captain Jack Sparrow aus *Fluch der Karibik*. Reale Horror-Geschichten und phantastischer Pop. Richters surreale Welten verstören. Ein Zu-Sich-Kommen, wie Richter es sich 1998 noch für seine Bilder wünschte, scheint zumindest für den Rezipienten ab jetzt unerreichbar.

Daniel Richter sieht seine Arbeiten als „verträumte Surrealisten, ikonische Baller-Punk-Bilder, zusammen mit abstrakten Überforderungen“. Das wichtigste Kunstwerk der letzten Zeit sei für ihn *Zoomania*, ein Animationsfilm der Walt Disney Animation Studios:

„Ich habe ein Faible für Zeichentrickfilme als Utopien, denn sie sind zur Gänze kreierte und ausgedacht. Der Film ist der Wirklichkeit nicht verpflichtet und hat seine eigene Logik. *Zoomania* funktioniert als Allegorie des Jetzt und mit der aktuellen Identitätspolitik total gut.“<sup>4</sup>

Daniel Richter sieht seine Arbeiten als „verträumte Surrealisten, ikonische Baller-Punk-Bilder, zusammen mit abstrakten Überforderungen“

Auch sein früherer Hamburger Kollege André Butzer sprach kürzlich über seinen Bezug zu Disney: „Allerdings denk' ich fast jeden Tag an Walt Disney, jetzt sowieso“<sup>5</sup>, da Butzer in Kalifornien lebt. Seine Bildwesen lassen sich Disneys Figurenfamilie als Wahlverwandtschaft andichten. Gerade die Augen seiner Figuren weisen eine ähnliche DNA auf. „Ich benutze Disney nur als Referenz, erträume mir mit ihm mein System. Diese künstlerische Welt besteht aus diesem Traum, in den ich mich begeben habe. Und da treten diese Figuren und Persönlichkeiten neben mir auf und inspirieren zukünftige abstrakte Kunst.“<sup>6</sup> Um Missverständnisse zu vermeiden, muss bekannt sein, dass Butzer auch seine Figuren als abstrakt bezeichnet. Jedoch haben seine Bildwesen ein langes Leben aufzuweisen, sie haben Freunde und Feinde, Liebessessen, ein Zuhause, einen Himmel (den N-Himmel), Hauskatzen und Sehnsüchte. Sie begleiten den Rezipienten wie gute Freunde es tun [02]. Hinzu spinnt Butzer ein theoretisches Netz, das das Weltsystem um seine Figuren herum konkretisiert. Es sind „Traumfabriken“, ein „Ort der Liebe



01 Daniel Richter, *Captain Jack*, 2006, Öl auf Leinwand, 268,5 × 332,5 cm, Foto: Jochen Littkemann, Berlin, © VG Bild-Kunst, Bonn

heißt“, der „in Schutzflorida liegt, als wäre Wald Disney World samt und sonders aus Orlando, Florida geradewegs ins All verrückt worden [...]“<sup>7</sup>

Was Butzer hier malerisch und theoretisch umsetzt, ähnelt einem grundlegenden Arbeitsansatz, den Daniel Richter ebenfalls begleitet. In zitiertem *VICE*-Interview sprach er zwei essentielle Eigenschaften des total surrealistischen Zyklus der Gegenwart an, die augenscheinlich nicht nur für ihn, sondern auch für viele seiner Kollegen gelten: 1. Die Ganzheit der kreierte Welt und 2. die surreale Übersetzung von Politik und Gesellschaft.

#### GANZHEIT DER KREIERTEN WELT

Der erste Aspekt basiert auf der Inspiration einer anderen, gänzlichen Welt. Für die Surrealisten der Moderne waren das noch die Träume und das Unterbewusste, ausgefächert durch Freuds Analysemethoden. Im ersten Manifest des Surrealismus plädierte André Breton für die Wichtigkeit, die den Traummomenten zukommen müsse: „Wann werden wir

schlafende Logiker, schlafende Philosophen haben? Ich möchte schlafen [...] Kann nicht auch der Traum zur Lösung grundlegender Lebensfragen dienen?“<sup>8</sup> Ihm ging es um eine Auflösung zwischen Traum und Wirklichkeit, die er Surrealität nannte. Heute stellen der Traum und die unterbewussten ‚Lösungen‘ keine wesentlichen Bezüge mehr dar. Genau an diese Stelle ist aber Walt Disney getreten und alles was seine Studios und Parks symbolisieren. Im weiteren Sinne zählen auch Hollywood, Steven Spielberg, David Lynch, Musikvideos und Computerspiele dazu. Waren die Träume eher kurze Traumsequenzen, die mehr einen Moment ausmachten, kreierte die Disney- und Spielberg-Welt ganze Geschichten und komplette Weltentwürfe. Ein Missverständnis wäre es nun, anzunehmen, dass die neuen surrealen Künstler Formsprachen aus dem Comic entlehnen. Darum geht es nicht. Zwar erlebt die Pop-Art und die Comicalerei aktuell ein Hoch, dieses Phänomen ist aber anderen Bereichen zuzuordnen, auch wenn es vereinzelt Überschneidungen gibt. Aber im gegenwärtigen, surrealen Zyklus werden keine Comics gemalt. Hier geht es um eine (malerische)



„Ich benutze Disney nur als Referenz, erträume mir mit ihm mein System.“ – André Butzer



02 oben: André Butzer, *Chips und Pepsin (Das Glück)*, 2003, Öl auf Leinwand, 295 × 440 cm, Courtesy: Galerie Max Hetzler, Berlin, Paris, London, Privatsammlung, Italien

03 unten: Philip Grözinger, *I have a very peculiar relationship with this city*, 2012, Öl, Acryl, Ölkreide, Sprühfarbe auf Leinwand, 195 × 145 cm, 2012, Foto: Uwe Walter, Courtesy: SEXAUER Gallery

Totalität der surrealen Weltentwürfe, wie sie eben auch in den Animationsstudios beabsichtigt werden. Hinzu kommt, dass diese Welten nur noch selten auf ein bis zwei Werken abgearbeitet werden, um auf der nächsten Leinwand eine ganz andere aufzuzeigen. Stattdessen werden die Welten auf komplexen, sehr umfangreichen Bildserien weitererzählt, zwar steht jede Arbeit für sich, sie bildet aber auch ein Element eines größeren Storyboards des totalen Entwurfs.

An Philip Grözingers Werken wird ein Walt-Disney-Einfluss deutlich, aber auch, dass es sich nicht um eine Comic-Pop-Art-Malerei handelt. Zwar entlehnt er Figurenelemente aus dem Comic, wie seine rundlichen Figuren mit den großen Köpfen und den Kulleraugen bezeugen, jedoch ist die ästhetische Formsprache eine andere. Grözinger malt expressiv, gestisch und locker die Leinwand durch und vernetzt so zusätzlich die Figuren mit der Welt, in der sie leben. Die malerische Handschrift dekliniert diese Welt. Oft ist hier die Schwerkraft aufgehoben. Der Künstler entwirft nicht nur einzelne Szenarien, die seine Gemälde voneinander unterscheiden, er wendet auch eigene physikalische Gegebenheiten an, die seiner Weltrealität die Form geben [03]. Genau das tun auch die Macher von Animationsfilmen.

Dieser Arbeitsansatz ersetzt die Inspiration durch den Erfindergeist. Wird die Inspiration meistens nur für den Anfangsmoment einer Idee zitiert, gilt der Erfindergeist für eine längere Arbeitsphase der genauen Ausarbeitung und der kompletten Umsetzung. Er steht neben der Inspiration eben auch für Konkretisierung und Konsequenz. Für den zeitgenössischen, surrealen Erfindergeist heißt dies, dass sich der erste Weltentwurf durch immer mehr Details, Orte, Akteure und Ereignisse erweitert. Dies passiert oft auf einer ganzen Reihe von Bildern, die sich bei einigen Künstlern auf viele Jahre ausdehnen können. Hierzu zählen auch einige junge Absolventen der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig wie Titus Schade und Mirjam Völker (siehe: *Fünf neue Welten* in diesem Band), die seit langer Zeit ihren übergeordneten Weltentwurf durch immer neue Bilder ausweiten.

Einer, der wiederum den Fokus seines jahrelangen Erfindergeistes auf die surrealen Protagonisten legte, ist Glenn Brown. Schuf Max Ernst durch verschiedene Techniken wie das Decalcomanieverfahren Pflanzen und Monster, die man aus der Entfernung betrachtete, malt Brown solche Portraits aus der Nähe. Es scheint, als würde er in Ernsts Welt die Kamera im Makromodus bedienen und den Schleier der Verschwommenheit lüften. Durch dieses Heranzoomen entstehen konkrete Tatsachen, wie Haut, Haare, Verwachsungen, Farben, Mimiken und schließlich Individuen, die Brown wiederum selbst erfinden musste [04]. Die Welt der Schärfe ist seine eigene Kreation. Die Monster erscheinen hier nicht mehr im Traum, wie bei Max Ernst, sondern in der totalen Realität von Brown.

Noch realistischer geht Martin Eder vor. Seine Arbeiten sind dem Hyperrealismus des totalen surrealistischen Zyklus verschrieben. Was nach Traumbildern aussehen könnte, ist in Wirklichkeit eine radikale Übersteigerung von emotionalen Schnell-Reizen gegenwärtiger Bildkonsumkategorien wie Nackte, Katzen und Kitschwaren, die in surrealen, oft nächtlichen, Szenerien arrangiert werden. Ein „geiler“ Walt-Disney-Park für Erwachsene. Dafür erfindet Eder grelle Katzenmonster, die in ihrer reizenden Perfektion menschliche Bedürfnisse mehr zu befriedigen scheinen, als jedes realistische Katzenfoto. Betrachtet vollkommen gleichgültig ein übergroßer, a-sexueller Fisch eine junge Frau ohne Unterhose, nachts bei gedämpftem Kunstlicht in einem Riesenaquarium, dann wird der potentiell erotische Moment durch das hyperreal Surreale der Situation abgelöst und übertrumpft [05]. Eder provozierte naheliegende Sinnesreizungen, um sie jedoch direkt wieder in eine andere Welt überzuleiten.

Bei Glenn Brown scheint es, als würde er in Max Ernsts Welt die Kamera im Makromodus bedienen und den Schleier der Verschwommenheit lüften.

In der surrealistischen Bildsprache, unabhängig von seinem konkreten, zeitlichen Zyklus, stellt das absurde Arrangement eine inhärente Grammatikregel dar. Max Ernst reflektierte diese Grammatik 1934 rückblickend: „Die zufällige Begegnung von Nähmaschine und Regenschirm auf einem Seziertisch (Lautreamont) ist heute ein allbekanntes, fast klassisch gewordenes Beispiel für das von den Surrealisten entdeckte Phänomen [...]“<sup>9</sup> Die Beziehung zwischen den zwei Objekten auf neutralem Grund macht aus dieser unnützen Ausgangslage eine poetische, phantasievolle Verfremdung. Bei den Surrealisten des 20. Jahrhunderts war der Seziertisch gerne ein beiger, trockener Boden wie bei Giorgio de Chirico, ein Meeresufer und ein sandiger Steinboden wie bei Salvador Dali oder abstrakte Farbverläufe wie bei Yves Tanguy. Der Seziertisch im aktuellen Surrealismuszyklus ist hingegen kein Boden und kein horizontaler Landschaftsstrich mehr. Er hat sich ausgeweitet zur gänzlichen Welt, das das Geschehen von allen Seiten umgibt und durchdringt. Die einst beleuchtete, beige Bühne der poetischen Assoziation ist zum Totaltheater der Weltentwürfe geworden. Der Raum ist nun ebenfalls surreal. Unterbewusste Deutungen sind nebensächlich, die Erfinder schaffen Tatsachen. Die Inspiration stammt nicht mehr vom imaginären Spiel auf dem Seziertisch, sondern vom Erfindergeist à la Walt Disney. Ob die heutigen Maler nun mit *Teenage Mutant Ninja Turtles* oder *Star Trek*



04 links: Glenn Brown, *Little Death*, 2000, Öl auf Holz, 68 x 54 cm, Courtesy: der Künstler und Galerie Max Hetzler, Berlin, Paris, London

05 rechts: Martin Eder, *Nacht / Night*, 2009, Öl auf Leinwand, 150 cm x 220 cm, Courtesy: Galerie EIGEN + ART Leipzig, Berlin, Foto: Uwe Walter, Berlin

aufwachsen, ob sie aktuell Computerspiele spielen oder Zombiefilme gucken: Die Künstler der Gegenwart lernten schnell, dass es eine gänzliche Welt braucht, in der geschaffene Protagonisten, physikalische Regeln und Lebensräume zu Ende gedacht werden. Konsequenz wird zum kreativen Kriterium.

#### ÜBERSETZUNG DER GEGENWARTSGESELLSCHAFT

Die zweite Eigenschaft des total surrealistischen Zyklus, die ebenfalls Daniel Richter im eingangs zitierten Vergleiches ansprach, meint die Möglichkeit von gesellschaftlichen Identifikationsmöglichkeiten: „Der Film [Zoomania] ist der Wirklichkeit nicht verpflichtet und hat seine eigene Logik. *Zoomania* funktioniert als Allegorie des Jetzt und mit der aktuellen Identitätspolitik total gut.“

Der moderne Surrealismus bearbeitete ebenfalls die Bezugspunkte ‚Gesellschaft‘ und ‚Politik‘, damals durch einzelnen Positionen im Kontext des Kommunismus oder als gesellschaftliches Hilfsmodell im *Büro für surrealistische Forschung* in Paris „in dem uns jeden Tag Menschen aufsuchen, die sich mit geheimen Ideen quälen und von Unruhe getrieben sind“<sup>10</sup>, wie es Louis Aragon beschrieb. So zeichnet

sich hier eine Gemeinsamkeit zwischen dem Surrealismus der Moderne und der Gegenwart ab: Die jeweilige surrealistische Übersetzungssprache dient auch der künstlerischen Auseinandersetzung mit der Gesellschaft. Jedoch war dieser Bezug, besonders was die Malerei angeht, damals noch ungenauer.

Viele Wesen des modernen Surrealismus gleichen Schlafwandlern. Im gegenwärtigen, total surrealistischen Zyklus erwachen sie.

Die Kreaturen von Max Ernst waren zwar erschaffen, aber sie zeigten sich in sehr ähnlichen Momenten, also in Szenen des „monsterhaften“ Auftretens, des „Auf-Die-Bühne-Tretens“. Max Ernst malte nicht wie sie leben, wie sie sich fühlen, wer ihre Freunde und Gegner sind oder wie ihr Alltag aussieht. Seine Kreaturen blieben im L’Art-pour-l’art-Gedanken verhaftet, ihr Äußeres stand über ihrem tatsächlichen Leben. Ähnliches gilt für Salvador Dali und seine Stelzenwesen. Zwar laufen sie in mehrere Bilder hinein, doch geht es auch bei Dali mehr um ihre erhabene Erscheinung, die Wirkung entfacht, als um ihr praktisches Leben. Andere Bildfiguren von Dali



befinden sich in einem surrealen Stadium, in dem Subjekt und Objekt verschmelzen, wie ein mutiertes Ei und ein ausgewachsenes Küken, die ineinander gewachsen sind. Bei den Gegenwartskünstlern wie André Butzer werden die reinen Subjekte hingegen zu vertrauten Wegbegleitern mit persönlichen Geschichten, langen Leben und einer eigenen Weltphilosophie. Viele Wesen des modernen Surrealismus gleichen Schlafwandlern. Im gegenwärtigen, total surrealistischen Zyklus erwachen sie.

So wie bei Neo Rauch. Zwar wird er durch Werner Spies' Interpretationen, durch die collagenhafte Kompositionstechnik und Rauchs eigenen Aussagen über die Bedeutung seiner Träume, regelmäßig mit dem modernen Surrealismus in Verbindung gesetzt. Wie der Kunstkritiker Ingo Arend allerdings richtig kommentierte, scheint Rauch weder die unterdrückten Träume der Rezipienten aktivieren zu wollen, noch Aktionen oder (politische) Bewegungen anzustreben.<sup>11</sup> Trotz surrealer Szenerien, lassen sich die grundsätzlichen Unterschiede sogar noch drastischer formulieren: Rauch versucht keine Revolution zu starten, im Gegenteil, wie beispielsweise das Werk *Neue Rollen* andeuten könnte.<sup>12</sup> Wollten Künstler der modernen Avantgarde die Menschen zu etwas Besserem erziehen, ist dies bei Rauch, trotz seiner politisch historischen Bildreferenzen nicht

der Fall: „Er soll mir gestohlen bleiben, der neue Mensch“<sup>13</sup>. Wesentlich ist aber auch, dass Rauchs Bildwelten sich vom modern surrealen Bühnenboden lösen und Welten in alle räumlichen Achsen ausformulieren. Außerdem sind seine Bildfiguren in Handlungen verstrickt, sie führen (absurde) Aufgaben aus und gestalten ihre Welt. Sie wandeln nicht, sie agieren. So wie die Männer eines Katastrophenschutzes in *Die Fuge* [06], die sich auf eine unbestimmte Katastrophe vorbereiten und mitten in ihrer Arbeit vertieft sind.

Wo Rauch das Surrealistische auch in Konservatismus und Heimatbezügen sucht, findet Daniel Richter seine surrealistischen Welten in globaleren Zusammenhängen.

„1001 Nacht“ hieß sein Ausstellungstitel in der Kestnergesellschaft Hannover im Jahr 2011. Psychedelische Welten in denen Krieger, Nomaden und Talibankämpfer in grellen Eis- und elektrisierenden Heißwelten Abenteuer durchschreiten. Richter will das übersetzen, was die Medien der Bevölkerung täglich an Bildern anbieten: Krieg und Pop. „Ja aus Versehen geht alles schief, aber dafür bringen wir euch *Red Hot Chili Peppers* und die geile Gitarre“<sup>14</sup> kommentiert Richter die Werkserie. „Das System kollabiert, die Richterskala ist bei 10,0 [...] George Clooney wirft das Messer in die Ecke [...] das ist



08 oben: Stefanie Gutheil, *Big squeezing cat*, 2011, Öl und Stoff auf Leinwand, 280 × 400 cm, Foto: Corinna Liebreich, Courtesy: Galerie Russi Klenner und © Stefanie Gutheil

07 unten: Daniel Richter, *Es liegt aber, sagte der Wolf, nicht in meiner Natur Dir zu helfen*, 2011, Öl auf Leinwand, 180 × 240 cm, Foto: Matthias Kolb, Berlin, © VG Bild-Kunst, Bonn

06 rechts: Neo Rauch, *Die Fuge*, 2007, Öl auf Leinwand, 300 × 420 cm, Hamburger Kunsthalle, Hamburg, Courtesy: Galerie EIGEN + ART Leipzig, Berlin und David Zwirner, Foto: Uwe Walter, Berlin, VG Bild-Kunst, Bonn 2019





die Stimmung in den Bildern. Glaube ich.<sup>45</sup> Die surreale Bildsprache bettet genau diese konträren Protagonisten ein und kreierte für das Schauspiel künstlerische Naturkulissen, die unverkennbar der Hand Richters entspringen. Hier spricht der Wolf zum abstürzenden Menschen, dass es nicht in seiner Natur läge, ihm zu helfen [07]. Und er pinkelt auf ihn, während er eine Zigarette hält. Die Figuren treten bei Richter nicht auf einer Bühne auf, sie haben in ihrer Welt längst Entscheidungen getroffen und handeln danach. Der eine fällt, der andere raucht. Siege und Niederlagen sind Stationen, deren Ereignis auf vorherliegenden Geschichten beruhen. Die surreale Narration ist Bestandteil von Richters Werk.

Die Berliner Malerin Stefanie Gutheil entwirft ganz im Sinne des neuen Zyklus eine große Anzahl an verschiedenen, surrealen Bildfiguren, denen sie verschiedene Lebensräume, Gebäude, Spielzeuge, Tiere und Tätigkeiten mitgibt [08]. Oft tauchen Mischwesen aus Frau und Mann auf, manchmal sind sie mit Tieren wie Würmern genetisch gekreuzt. „Für mich steht diese Figur zwischen den Stereotypen und Geschlechtern, und so fühle ich mich auch. Natürlich bin das auch ich selbst, aber es sind auch alle anderen, die so fühlen.“<sup>46</sup> Verhandlungsthemen sind „Geschlecht, Gendernormen, Sexualität und [...] die Uniformitäten in der Gesellschaft.“<sup>47</sup> Hinzu kommen übergroße Hügel aus Katzen und Phalli, Sexclub-Interieurs oder Farbe auskotzende

Menschen. Wenn Gutheil Identitätsfragen und das Sich-Anders-Fühlen verhandelt, dann stellt ihre surreale Sprache das ideale Verfremdungstheater dar, um zeitgenössische Fabeln zu erzählen.

„Das System kollabiert, die Richterskala ist bei 10,0 [...] George Clooney wirft das Messer in die Ecke [...] das ist die Stimmung in den Bildern. Glaube ich.“

— Daniel Richter

Augenscheinlich spielen die Themen Geschlecht, Transgender und Feminismus eine größere Rolle und stellen, neben weiteren, ein zeitgenössisches Merkmal des total surrealistischen Zyklus dar. Anneli Botz schrieb in ihrem Essay „Weiblich, jung, surreal“ über die New Yorker Malerinnen Loie Hollowell, Emily Mae Smith und Julie Curtiss, die gegen den männlichen Blick rebellieren: „Das surreale Element ist hier zu einer Art maskiertem Platzhalter geworden mit dem Ziel, Themen des Feminismus [...] zu diskutieren.“ Weiter heißt es über den Ansatz der drei Malerinnen: „Die konkrete Abbildung des Körpers reicht nicht mehr aus, um ihrer Wahrnehmung von Weiblichkeit adäquat Ausdruck zu verleihen“<sup>48</sup>. Die Ästhetik der drei Malerinnen, die

auch an die Werke der Schweizerin Louise Bonnet erinnert [09], unterscheidet sich jedoch durch ihre saubere Flächigkeit zu den anderen hier angesprochenen Künstlern. Ihre Nähe zur Pop Art ist groß. Trotzdem bleibt eine wichtige Erkenntnis: Die aktuelle Geschlechterpolitik provoziert eine surreale Körper-Neuschöpfung als Ausdrucks- und Verhandlungswerkzeug. Was damals der Kommunismus war ist heute der Feminismus, das einstige Büro wird zum befragten Körpergeschlecht.

Doch Feminismus und Geschlechteridentifikationen sind natürlich nicht die einzigen, vorherrschenden Themen.

In den Welten von Jonas Burgert stürzen Kulturen verschiedener Epochen ineinander. Er selbst nannte einst in einem Interview Afrika, Indien, Papua-Neuguinea und Europa. Die Farbe setzt schließlich alles in ein grelles Scheinwerferlicht des gegenwärtigen Unterhaltungswahnsinns. Beleuchtet wird ein Kulturverständnis als „Schaffen von geistiger Repräsentanz“, das in Burgerts Bildern immer wieder scheitert.<sup>19</sup> Dies geschieht auch im Werk *Anfrass* [10]. Es basiert auf dem uralten, kulturellen Thema des Zusammen-an-den-Tisch-Kommens und Essens. Eine von mehreren kulturellen Referenzen ist das Abendmahl. Burgerts Protagonisten sind jedoch nicht rein, sie setzen sich voller Schuld an den gedeckten Tisch. Das Fressen wird einerseits zur materiellen, formalen Malschlacht, aber auch zum symbolischen Spiel

des geistigen Fressens. Die surreale Stimmung muss nicht erklärt werden, die Unterscheidung zum modernen Surrealismus ist jedoch entscheidend: „Ich will keinen Elefanten auf eine Ameise stellen. Das ist zu absurd. Das betrifft mich dann nicht mehr und auch keinen anderen. Was ich male, kann immer so fast funktionieren. Ich stelle lieber einen Käfer auf eine Ameise, das könnte ja fast klappen, das ist viel spannender. Das betrifft dann wieder die Menschen, da ist man näher dran“<sup>20</sup> Ihm geht es um einen Realitätsbezug, um das „Ja, das könnte so sein“<sup>21</sup>.

Was Burgert hier auf den Punkt bringt, trifft auf seine Kollegen wie Daniel Richter, Neo Rauch oder Stefanie Gutheil ebenfalls zu und ist entscheidend für den total surrealistischen Zyklus: Der direktere Bezug zu gesellschaftlichen Themen und Strukturen, die Allegorien, eben das Erwachen aus dem Traum.

Das, was den neuen, surrealistischen Zyklus mitprovoziert, ist unter anderem auch die mediale Bilderflut durch Presse und soziale Medien, in der sich Schrecken und Spaß, Leben und Inszenierung mischen. Entweder löst der Bilder- und Videokonsum nach einer Zeit selbst eine surreale Wahrnehmung aus oder man stößt alltäglich auf Fotos, die bereits eine surreale Realität abbilden. Die Buchreihe *What The Fuck!* publiziert solch gefundene Fotos, wie diese, in denen ein Weihnachtsmann in prekäre, durch seine Verkleidung noch absurdere Situationen gerät [11]. Der Surrealismus sitzt nicht mehr zwischen Traum und Wirklichkeit. Künstler müssen seine bloße Existenz in unserem Alltag nicht erfinden, dafür aber ihre individuelle, künstlerische Welt, in den sie ihn übersetzen und die für große Werkphasen Bestand hat.

## SPIRIT

Die Zeiten für einen neuen (Surreal-)ismus sind vorbei. Weder städtisch, national, thematisch oder ästhetisch lassen sich die neuen, surrealen Welten eingrenzen. Hinzu kommen Künstler mit so verschiedenen kultur-politischen Hintergründen wie Daniel Richter und Neo Rauch. Auch die Stile sind extrem heterogen wie die Arbeiten von Martin Eder und Philip Grözinger zeigen. Eine gemeinsame Botschaft gibt es ebenfalls nicht. Und doch setzen, verstärkt seit der Jahrhundertwende, viele Künstler aus verschiedenen Ländern und Kontinenten eine surreale Sprache ein, die sich durch ihr Lebenswerk zieht. Statt von einem Ismus, muss von einem Zyklus, von einem gegenwärtigen Spirit des Surrealen gesprochen werden, der durch die Ganzheit der Welt, den Erfindergeist der totalen Ausarbeitung, der Erweckung der Protagonisten, die surreale Erweiterung des Raumes und durch die näheren, gesellschaftlichen Allegorien ausgezeichnet wird: Wir erleben den total surrealen Zyklus der Disney-Epoche.



11 Scan aus: *What The Fuck!*, Éditions SW Télémaque, Paris / Éditions Innocences, Paris, 2016



10 Jonas Burgert, *Anfrass*, 2017, 280 × 440 cm, Foto: Lepkowski Studios, Courtesy: der Künstler

#### ANMERKUNGEN

1 Daniel Richter, in: Ausstellungstext zu *Daniel Richter – Organisierte Kriminalität*, Contemporary Fine Arts Galerie, Berlin, 1998, <https://cfa-berlin.de/exhibitions/7415/organisierte-kriminalitaet/about/>

2 Stephan Schmidt-Wulffen in: Ausstellungstext zu: Daniel Richter – Die Frau; Rock'n'Roll; Tod – Nein Danke, Contemporary Fine Arts Galerie, Berlin, 2000, <https://cfa-berlin.de/exhibitions/7410/die-frau-rock-n-roll-tod-nein-danke/about/>

3 Vgl. Daniel Richter, in: Ausstellungskatalog: *Daniel Richter – Essl Museum*, 2009, Edition Sammlung Essl Klosterneuburg/Wien, S. 14

4 Zitate in dieser Passage: Daniel Richter, in: *Schlaglichter und Nebelgranaten: Daniel Richter im Interview*, von Magdalena Vukovic, 14.02.2017, vice.com, [https://www.vice.com/de\\_at/article/ypxz75/schlaglichter-und-nebelgranaten-daniel-richter-im-interview](https://www.vice.com/de_at/article/ypxz75/schlaglichter-und-nebelgranaten-daniel-richter-im-interview)

5 André Butzer, in: *Malerei ist ein Friedhof, also eine sehr zukünftige Angelegenheit*, Interview von Larissa Kikol, Kunstforum International, Band 263, S. 207

6 André Butzer, in: Christian Malycha, *Sein und Bild. André Butzer 1994–2014*, Kerber Verlag, Bielefeld, Berlin, 2017, S. 130

7 Ebd., S. 89

8 André Breton, *Manifest des Surrealismus* (1924), in: Charles Harrison / Paul Wood (Hrsg.), *Kunst // Theorie im 20. Jahrhundert*, Band 1, Gerd Hatje Verlag, Ostfildern, Ruit, 1998, S. 545

9 Max Ernst, *Was ist Surrealismus?* (1934), in: Ebd. S. 600

10 Louis Aragon, in: Cathrin Klingsöhr-Leroy, *Surrealismus*, Taschen GmbH, Köln, 2015, S. 11

11 Ingo Arend, *Rauch und Rausch*, 24.06.2009, Der Freitag, <https://www.freitag.de/autoren/ingo-arend/rauch-und-rausch>

12 Vgl. Rudij Bergmann, *Neo Rauch – Ein deutscher Maler*, Dokumentation, (DVD, 2013), ab 26 Min., hier heißt es: „In dem Bild *Neue Rollen* scheint Neo Rauch absichtsvoll gegen revolutionäre Glücksversprechen aller Art angemalt zu haben. Sozusagen ein Hoch auf den Konservatismus“

13 Vgl. ebd. 24:00

14 Daniel Richter, in Video: *Contemporary Fine Arts / Daniel Richter „1001 Nacht“*, 2011, 2:54 Min. <https://www.youtube.com/watch?v=ip7pfgyDKbA>

15 Ebd., 3:38 Min.

16 Stefanie Gutheil, in: *Stefanie Gutheil 2008–2019*, Distanz Verlag Berlin, 2019, S. 215

17 Ebd.

18 Zitate in dieser Passage: Anneli Botz, *Weiblich, Jung, Surreal*, Monopol, Aug. Nov. 2019, S. 78–89

19 Zitate in dieser Passage: Jonas Burgert, in: *Wir sind süchtig danach, uns zu sehnen*, Interview von Eva Karcher, Home Magazine, 2013, S. 124–128

20 Jonas Burgert im Gespräch mit der Autorin

21 Ebd.