KUNSTFORUM
International

Band 302 April–Mai 2025

Surreale Malerei

traumhaft absurd rätselhaft

SURREALE MALEREI

VON DEN GEISTERN, DIE WIR RIEFEN.

von
Larissa KIKOL

Willehad Eilers im Atelier mit Katze,
2024 © Willehad Eilers

„Warum sollte ich vom Traum-Hinweis nicht noch mehr erwarten als von einem täglich wachsenden Bewusstseinsgrad? Kann nicht auch der Traum zur Lösung grundlegender Lebensfragen dienen?“[1] So schrieb es André Breton in seinem ersten surrealistischen Manifest von 1924.

Es ist eine Frage, die zeitlos bleibt. Die sich sicherlich in der damaligen Nachkriegszeit erklärte, aber die sich die Menschen wohl zeit ihres Daseins, besonders in schwierigen Lebensabschnitten, stellten. Bis heute. Auch Wissenschaftler*innen rätseln in der Traumforschung immer noch darüber, was der Traum dem Individuum sagen will, wofür er evolutionär gut ist, und warum man eigentlich träumt. So stellen sich auch die Fragen: Was ist Realität? Und damit auch: Was ist Surrealismus?

In der zeitgenössischen Malerei ist keine andere als die surreale Bildsprache so omnipräsent. Selbst zehn Themenbände wie dieser könnten immer doch nur einen kleinen Bruchteil davon abdecken. Dabei ist sie so vielfältig, dass sie sich keinesfalls als einheitliche Tendenz oder als zusammengehöriges Phänomen ausmachen lässt. Und doch durchtränkt sie die figürliche Bildsprache der Malerei auf der ganzen Welt. Sie bindet politische Ereignisse ein, Empowerment, Tiere und Natur, Träume und Kindheit, Spiritualität, Comics, Pop- und Subkultur. Sie erzählt von Feminismus, von Technik und Maschinen, von Utopien und Dystopien, sie reizt Ältere und Jüngere, sowie hyperrealistische Maler*innen, aber auch verspielte Expressive. Und wenn man noch von einer ‚westdeutschen‘ und einer ‚ostdeutschen‘ bzw. ‚Leipziger‘ Malerei sprechen darf, dann ist das Surreale das größte Bindeglied zwischen ihnen.

„Surrealismus ist erkannte, akzeptierte und praktizierte Inspiration“, schrieb Louis Aragon 1928 auf: „Nicht mehr wie eine unerklärliche Heimsuchung, sondern wie eine ausgeübte Fähigkeit.“[2] Ähnlich dachte auch Max Ernst, als er über seine Frottage-Technik reflektierte: Es „sei nichts anderes als ein technisches Mittel, die halluzinatorischen Fähigkeiten des Geistes zu steigern, daß ‚Visionen‘ sich automatisch einstellen, ein Mittel, sich seiner Blindheit zu entledigen.“[3]

Die Phantasie, die Inspiration, die Träume, der Wahnsinn, die Kindheit, das Unterbewusste – all das waren tragende Säulen und ernste Quellen der surrealistischen Kunstproduktionen des 20. Jahrhunderts. Damals, nach Kubismus und Abstraktion, holten die Surrealist*innen den Inhalt wieder zurück. Anstelle des *l’art-pour-l’art*-Ansatzes, nach dem sich die Malerei von figürlichen Themen löst, um Farbe, Form und Komposition in den Vordergrund zu stellen, sollten wieder figürliche Bildwelten zum Nachdenken anregen und Bewusstseinsänderungen hervorrufen.

Das macht die surreale Malerei in der Gegenwart wieder so attraktiv. Wer an Inhalten festhalten, aber in seiner erzählerischen Bildsprache Freiheiten und

vorherige Seite
Nicola Verlato, *Actaeon 2*, 2019,
Öl auf Leinen, 100 × 170 cm,
© Courtesy: Nicola Verlato

oben
Willehad Eilers, *Huhn fürs Schwein*, 2023,
Öl auf Leinwand, Sammlung JS Kim, 160 × 120 cm,
© Courtesy: Willehad Eilers, Galerie Droste,
Harlan Levey Projectsw

Phantasie herausfordern will, dessen Weg wird ins Surreale führen. Damit wird die surreale Bildsprache eine eigene Gattung, wie die abstrakte Bildsprache. Im späteren wird dieser Essay darauf noch genauer eingehen, auch warum es nicht ausreicht, von einem Neo-Surrealismus zu sprechen.

Die Welt ist nicht weit vom Surrealen entfernt. Vielleicht herrscht in ihr längst ein Hyper-Surrealismus, den der Mensch kaum mehr begreifen kann. Zwischen neuen Kriegen, Waldbränden, Luxus-Lifestyle, Viren und der vollkommenen Bildinflation durch die sozialen Medien. Wenn alles zeitgleich Realismus ist, dann multipliziert er sich zu einer schwindelerregenden Überrealität. Der surreale Weg ist dann gleich einem Verdauungsweg, Darmschlinge für Darmschlinge, um zu verarbeiten, um nährstoffreich zu verwerten oder um auszuscheiden.

Eine fleischige Vermengung tritt auch auf den Bildern von Willehad Eilers auf. Das Werk *Huhn fürs Schwein* zeigt eine Figurenmasse, die einem Opferritual beiwohnt. Dem herrschenden, strengen Schwein wird eine lauwarme Pappschachtel mit fried chicken serviert. Die enthusiastische Menge verliert sich in ihrer eigenen Überhäufung an Körpern, die sich durch grenzenlosen Konsum ins Desaströse transformieren. Eilers, der nie genaue Skizzen oder Pläne im Vorhinein anfertigt, sucht während des Malens auf der Leinwand die direkte Herausforderung. Das kann auch mal Frustration hervorrufen. Anders bei diesem Werk. „Dieses Bild ist relativ gut zu mir gewesen im Schaffungsprozess. Ich habe besonders für die Masse, die zwar auch Individuen aufweist aber immer wieder zu einem pochenden Schwulst verkommt, fast blind Farbklekse aufgetragen und jeweils später Bedeutungen, Konturen und Charaktere in das Chaos gelesen. Alles berührt sich. und doch schauen uns tief aus den Köpfen ruhige Augen an. Ganz für sich allein im bunten Treiben. Jeder stirbt für sich allein, wie Fallada sagt.“[4]

Oder man stirbt zusammen. Feiernd, mit gutem Essen, Drogen und viel Geld. Während der Waldbrand immer näher rückt. Carl Dobsky hat solch ein Szenario auf *Birds of Paradise* gemalt. „Als Menschen haben wir die verwirrende Fähigkeit, die vor uns liegenden Fakten zugunsten von Erzählungen unserer eigenen Wahl und unseres eigenen Machens rundheraus zu leugnen. Egal, wie viel wir über Klimawandel, Ungleichheit oder Ungerechtigkeit hören, unsere Neigung, die unbequemen Folgen wegzurationalisieren, anderen die Schuld zu geben oder das Problem einfach zu ignorieren, ist immer eine Versuchung. Bei dieser besonderen Arbeit ging es mir darum, die Art von Ambivalenz darzustellen, die zwischen den Polen Harmonie und Dissonanz liegt, die zwischen Denken und Handeln zu finden ist“, schreibt Dobsky. Doch soll man nur der reichen Elite die Schuld geben? Der Künstler denkt hier weiter: „Aber vielleicht wäre eine andere Betrachtungsweise kritischer oder unbequemer. Um die Szene so zu sehen, wie sie sich entfaltet, müssten wir bei den Feierlichkeiten anwesend sein, und ob es uns gefällt oder nicht, wir gehören selbst zu den Partygästen.“[5]

Und gerade in solch reizüberfluteten Konsumwelten, kommt die Sehnsucht nach Spiritualität, Natur und Traum zurück. Wie bei dem italienischen Maler Giuseppe Gonella. Auf seinem großformatigen Werk *Chasing Lights* setzt er tanzende Frauen in einem fast tranceähnlichen Zustand unter einen kosmischen Himmel, der einer spirituellen Architektur, aus einem fluiden Gerüst von auf- und absteigendem Licht, Farben, Wasser und Prismen gleicht, angetrieben durch mystische Energieströme. Den Anstoß zu diesem Bild gab eine Enttäuschung in der Realität: „Nach meiner Reise nach Island, wo ich hoffte, diese berühmte Magie einzufangen, kehrte ich in mein Atelier zurück, ohne sie gesehen zu haben. Aber genau diese Abwesenheit war der Schlüssel, der es mir ermöglichte, in die Malerei einzutreten und die Idee dessen zu erforschen, was ich verpasst hatte“[6], erzählt Gonella. „Ich beziehe mich auf die unbewussten Intuitionen und Wahrnehmungen, die während des physischen und mentalen ‚Kampfes‘ im Malprozess auftauchen und mich leiten. Der von Nebeln und undefinierbaren menschlichen Figuren bevölkerte Himmel ist eine Metapher für diese Reise durch das Labyrinth des Lebens, in dem sich Realität und Phantasie vermischen. Ich male, um den Spuren eines Weges zu folgen, der sich ständig verändert, als ob die Substanz meiner Absichten und Intuitionen bereits zwischen Existenz und Nichtexistenz schweben würde. Jeder Schritt, jeder Pinselstrich ist die physische Antwort auf seine Essenz, die sich leider oft gerade dann entzieht, wenn sie sich zu nähern scheint.“[7] Diese Wahrnehmung setzt Gonella auch in seiner Malweise um. Realistische Momente brechen schnell in expressive, abstrakte Welten. Der Italiener bewegt sich stets dazwischen, ohne den Betrachtenden zu verraten, wo die Grenze liegt.

SURREALISMUS NACH DEM ERSTEN WELTKRIEG – EIN VERSUCH DER HEILUNG?

Der Kunsthistoriker Uwe M. Schneede kam nach umfangreichen, analytischen Werksichtungen in seiner Monografie *Die Kunst des Surrealismus* zu folgendem Fazit: „So stützt sich […] die surrealistische Ikonographie […] auf vier Bereiche: das Motiv der entleerten und dann entfremdet eingerichteten Landschaft als Inbegriff der bösen Ahnung und das Motiv der entstellbaren Puppe als Personifikation der Entfremdung sowie das Thema der Blendung, die für die Umwertung der Ordnung steht, und das Thema der Begierde, die wie zwangsläufig in Zerstörung umschlägt.“[8]

Den Surrealismus der Moderne auf einen Punkt zu bringen ist unmöglich. Keine andere Kunstbewegung wies so unterschiedliche, ja sogar entgegengesetzte ästhetische Bildsprachen auf. Sie war von

Carl Dobsky, *Birds of Paradise*, Öl auf Leinen,
152 × 213,36 cm, 2020, © Carl Dobsky

so heterogenen Protagonist*innen geprägt, über so unterschiedliche kulturgeografische und politisch geprägte Orte wie Paris, London, New York und Mexiko. Sie war bei manchen politisch, bei anderen kindlich, manche hielten Traumseancen ab, lebten die Verrücktheit, andere waren still, andere physisch krank oder psychisch stark belastet.

Seinen Ursprung nahm der moderne Surrealismus in Paris. Daher lassen sich auch hier einige Kernpunkte seiner Entwicklung ausmachen.

Fast zeitgleich mit dem ersten surrealistischen Manifest eröffnete Breton, zusammen mit ein paar Freunden, ein Büro für surrealistische Forschung an der Rue de Grenell 15 in Paris. Der Grund dafür, dass sie kein Gemeinschaftsatelier, sondern eine öffentliche Organisationsform anstrebten, war, dass sie keine Kunstbewegung sein wollten. Stattdessen wollten sie in das Leben hineinwirken, in den Alltag der Menschen eingreifen. So riefen sie auch dazu auf, dass jeder Poesie machen könne, schließlich habe jeder ein Unterbewusstsein.[9]

„Jeder Außenseiter, Erfinder oder Träumer sei fähig, den Surrealismus um ungeahnte Lebenssubstanzen zu erweitern. So bot man über Zeitungen Verrückten, Käuzen und Revolutionären die Möglichkeit, an einer neuen Lebensvision mitzuwirken."[10]

Denn zunächst war der Surrealismus gar nicht für die Malerei bestimmt. Auch das erste surrealistische Manifest richtete sich nicht an die Maler*innen. Die Ansätze des Surrealismus kamen zunächst über schriftliche Kunstformen, wie Dichtung und Literatur. Pierre Naville behauptete 1925: „Jedermann weiß, daß es eine surrealistische Malerei nicht gibt."[11] Einige Jahre später wird die Malerei zur tragenden Kunstform des Surrealismus aufsteigen, die ihn über den Ozean hinaus bekannt machte und der er seinen internationalen Erfolg verdankte.

Doch was wollten die Manifestschreiber, die surrealistischen Revolutionäre damals? Es ging um eine geistige Befreiung, „das Denken aller Einzelmenschen in Bewegung […] zu bringen."[12]

Im ersten Manifest des Surrealismus schrieb Breton 1924: „Einzig die Imagination zeigt mir, was sein kann, und das genügt, den furchtbaren Bann ein wenig zu lösen […]. Und tatsächlich sind Halluzinationen, Illusionen usw. keine geringzuachtenden Quellen des Genusses."[13]

Das hört sich zunächst wage an, aber wird in Hinblick auf den gerade vergangenen Ersten Weltkrieg und die traumatisierenden Erfahrungen verständlicher. Nach Tod, Massengräbern, Grabenkämpfen, Armut und psychischer Verstümmelung

Giuseppe Gonella, *Chasing Lights,* 2017, Öl auf Leinwand, 400 × 270 cm, Privatsammlung, © Courtesy: der Künstler und The Space, Foto: Sarice Brudet

Guiseppe Gonella im Atelier mit Wandmalerei, © Guiseppe Gonella

der Überlebenden, war es wahrlich revolutionär und hoffnungsvoll heilsam, wenn die Surrealist*innen ein neues Verständnis für den Menschen zu seinem tiefsten Inneren entwickelten. Hier dockt die Definition des Surrealismus, wie sie im Manifest beschrieben wird, an: „Der Surrealismus beruht auf dem Glauben an die höhere Wirklichkeit gewisser, bis dahin vernachlässigter Assoziationsformen, an die Allmacht des Traumes, an das zweckfreie Spiel des Denkens. Er zielt auf die endgültige Zerstörung aller anderen psychischen Mechanismen und will sich zur Lösung der hauptsächlichen Lebensprobleme an ihre Stelle setzen.“[14]

Breton, die Leitfigur des modernen Surrealismus in Paris, machte eigene Erfahrungen mit dem Krieg, die seine (künstlerische) Position tief prägten. Mit 20 Jahren arbeitete er als medizinischer Assistent in einem psychiatrischen Zentrum der französischen Armee in Saint-Dizier. Dort kam er mit den Realitäten der seelischen Krankheiten und dem Geist in seiner Traumatisierung in Berührung. Er schrieb, dass er seitdem „eine lebhafte Neugier und einen großen Respekt für das behalten [habe], was man landläufig die Verwirrungen des menschlichen Geistes nennt.“[15]

Später wird er in seinem ersten Manifest fragen: „Und wenn du stirbst, hast du nicht die Gewißheit, zwischen den Toten wieder zu erwachen?“[16]

Breton war nicht der Einzige mit prägenden Erfahrungen sich quälender Seelen. Es lässt sich in vielen Biografien der späteren surrealistischen Vertreter*innen schon früh erlebtes Leid ausmachen.

Salvador Dalí erhielt von seinen Eltern denselben Namen wie sein verstorbener Bruder und musste daher schon früh den Grabstein sehen, auf dem sein eigener Name stand. Frida Kahlo erlebte einen Busunfall, der sie schwerverletzt jahrelang ans Krankenhausbett fesselte und in dessen späteren Folgen sie eine Fehlgeburt erlitt und unfreiwillig kinderlos blieb. Die grausamen Schicksalsschläge verarbeitete sie in ihren Bildern. Häufig Selbstportraits, die jedoch neutrale, fast leere Gesichter zeigen. Dafür erzählen die Objekte und Landschaften um die Figur herum die verstörenden, traumatischen Geschichten: Blutige Lagen, Embryos an langen Nabelschnüren, organische Herzen, Tiere, Betten, Skelette, anatomische Darstellungen. Gefühle wurden also nicht im Portrait, sondern in den surrealen Motiv-Konstellationen ausgedrückt. Als Surrealistin bezeichnet die Autorin Andrea Kettenmann Frida Kahlo allerdings nicht, dafür seien ihren Themen zu nah an der Wirklichkeit.[17]

Doch die Messung einer Distanz zur Wirklichkeit ist in vielen Kunstgeschichtsanalysen kein Parameter für den Surrealismus. Viele Künstler*innen verarbeiteten Themen einer (grausamen) Realität, wie Salvador Dalí den Spanischen Bürgerkrieg in *Construction molle avec haricots bouillis – Prémonition de la guerre civile* (1936) oder Pablo Picasso 1937 mit *Guernica.*

Die persönlichen, tragischen Lebensgeschichten werden mit Leonor Fini fortgesetzt, die als Kind aufgrund einer Bindehautentzündung zeitweise mit verbundenen Augen leben musste. Arshile Gorky floh als Kind mit seiner Mutter aus dem türkisch-armenischen Dorf Khorkom vor den Angriffen der Türken. Als Erwachsener bekam er Krebs und daraufhin einen künstlichen Darmausgang. Doch es kam für Gorky noch schlimmer. Jahre später verfiel er in eine Depression, als sein rechter Arm, mit dem er malte, nach einem Autounfall taub blieb. Er verübte Selbstmord.

René Magrittes Mutter brachte sich nach einer starken depressiven Erkrankung in einem Fluss um, als Magritte gerade erst vierzehn Jahre alt war. Auch Meret Oppenheim litt an einer langen depressiven Episode, die sie fast 17 Jahre davon abhielt, Kunst zu schaffen. Daher ist ihr Lebenswerk auch relativ kleinzählig. Leonora Carrington äußerte eines Tages, dass sie Hitler umbringen wolle. Sie wurde aufgrund ihrer manischen Depression in ein spanisches Irrenhaus gesteckt und mit chemischen Schocktherapien behandelt, bzw. gefoltert.

Die Auflistung an Leiden der surrealistischen Künstler*innen ließe sich noch weiter fortführen.[18]

So wird es wohl auch um eine Befreiung des Selbst, um Heilungsversuche für die eigenen Wunden gegangen sein, auch wenn dies öffentlich nicht immer direkt kommuniziert wurde. Was taten die Surrealist*innen also, um die Welt zu verändern, die innere Phantasie, diese „seltsamen Kräfte“[19] des Geistes zu ermächtigen, und im Endeffekt um sich selbst und die anderen zu therapieren?

Ein wahrlich großes Thema, Forschungs- und Faszinationsfeld waren die Träume. Dazu mehr im Abschnitt *Zwischen Traum und Realität*.

Das meist so positive Bild des Surrealismus muss jedoch auch relativiert werden. Der Surrealismus der Nachkriegszeit hatte wahrlich auch seine Abgründe.

KEHRSEITE DES MODERNEN SURREALISMUS – DIE „HURENSÖHNE“.

Der Surrealismus der Moderne bringt auf sozialer, ethischer und künstlerischer Ebene auch erschreckende und skandalöse Einstellungen mit sich. Auf seine dunkle Kehrseite wurde öffentlich und kunstwissenschaftlich immer noch nicht ausreichend verwiesen, oft verklärte die Kunstgeschichte höchst problematische Werke, Denkweisen und Haltungen sogar. Jemand der sich mit dieser Kunstbewegung auf sehr komplexe, einerseits wertschätzende und anerkennende, aber andererseits auch sehr kritische Weise auseinandersetzte, ist der britische Verhaltensforscher Desmond John Morris. In seinen Publikationen, und besonders in seiner wissenschaftlichen Forschung setzte er sich mit Menschen, der Kunst, sowie mit Affen auseinander und versuchte den Menschen so objektiv wie möglich, in seinem Guten sowie in seinem Schlechten zu betrachten. Mit vielen Künstler*innen des Surrealismus war er befreundet und tauschte sich aus. So entstand 2018 seine Monografie *Das Leben der Surrealisten*. Eine sehr kritische Perspektive und harte Worte fand Morris darin bezüglich des surrealistischen, erfolgreichen Bildhauers Hans Bellmer. Bis heute werden seine Puppenfiguren oft positiv als erotisch, provokant und phantasievoll beschrieben. Doch ein kurzer ehrlicher Blick reicht bereits, um körperliche Zerstückelung und sexuelle Gewalt zu erkennen. „Dabei geht er [Bellmer] von der Annahme aus, so gut wie alle müssten ein tiefsitzendes Bedürfnis in sich tragen, die Frau zu verstümmeln und sexuell zu missbrauchen,“[20] schreibt Morris. Im Weiteren: „Überraschenderweise sind aber verschiedene Autoren und Kunstkritiker auf diese Ausrede hereingefallen und haben versucht, die Bedeutung seines Werkes so zu verdrehen, dass – eine schlaue Kapriole der Phantasie – seine misshandelten weiblichen Opfer allein dem Zweck dienen sollen, uns an die wahre Schönheit der weiblichen Form zu erinnern.“[21] Zurecht schreitet Morris ein. Zu fordern ist, dass Werke Bellmers heute nicht mehr ohne entsprechend deutliche Hinweise ausgestellt und besprochen werden sollten.

> Die Welt ist nicht weit vom Surrealen entfernt. Vielleicht herrscht in ihr längst ein Hyper-Surrealismus, den der Mensch kaum mehr begreifen kann.

Ein anderer Zeitgenosse, der höchst problematisch betrachten werden muss, ist kein anderer als der Kopf der französischen Surrealisten: André Breton. Viele seiner Kolleg*innen hatten schon damals große Probleme mit ihm, wurden von Breton aus seinem Kreis ausgeschlossen und grenzten sich selbst von ihm ab. „Für Breton waren Schwule abstoßend, Frauen minderwertig, Familien jämmerlich und Kinder Exkremente. Damit blieben ihm als ernst zu nehmende Mitarbeiter und Gefährten nur erwachsene heterosexuelle Männer,“[22] brachte es Morris auf den Punkt. Für die, die übrigblieben hatte Breton strenge Regeln darüber, welche Kunst er akzeptierte und wie ausgestellt werden sollte. Ein großer, unvereinbarer Kontrast, gegen die andererseits ausgerufene Freiheit der Phantasie. Er wurde als herzlos, sogar als Diktator betitelt.[23]

Frida Kahlo notierte nach einer enttäuschenden Erfahrung mit Breton: Marcel Duchamp sei der einzige „von diesem Haufen von verrückten Hurensöhnen von Surrealisten [der] mit beiden Beinen fest auf dem Boden steht.“[24]

Auch der Surrealismusforscher Schneede sah eine problematische Bewunderung von Gewaltphantasien der Surrealist*innen. Bezüglich Breton

verwies er auf folgendes Zitat: „Die einfachste surrealistische Handlung besteht darin, mit Revolvern in den Fäusten auf die Straße zu gehen und blindlings so viel wie möglich in die Menge zu schießen."[25]

So muss die surrealistische Bewegung komplex rezipiert werden. Aber was sie heute geworden ist, würde Breton glücklicherweise überhaupt nicht gefallen: Sie ist endlich divers geworden.

ZWISCHEN TRAUM UND REALITÄT – NÄHRBODEN FÜR EINE VIELFALT AN ÄSTHETISCHEN ANSÄTZEN

Eine Gemeinsamkeit zwischen dem Surrealismus des frühen 20. Jahrhunderts und der surrealen Malerei der Gegenwart ist das Feld des Traumes, sowie die Verarbeitung von Realitäten.

Damals entstanden die gemeinschaftlichen Traumseancen, die Schneede wie folgt beschreibt: „Im Herbst 1922 rückte auf Anregung Bretons der ‚psychische Automatismus' in den Mittelpunkt der Aktivitäten. Um Bilder aus dem Verborgenen, Verdrängten, Unbewußten heraufzuholen, versetzte man sich gemeinsam – wie bei Séancen üblich: In einem dunklen Raum schweigend um einen Tisch herumsitzend, ‚die Spitze des kleinen Fingers eines jeden in Kontakt mit der Spitze des kleinen Fingers eines anderen' – willentlich in Trance, um dann geistesabwesend zu reden, zu schreiben, zu zeichnen."[26]

Die Auseinandersetzung mit den Träumen ist aber keinesfalls nur ein Thema des frühen 20. Jahrhunderts. Zwar waren gerade die Freud'schen Thesen zur Traumanalyse bei den Surrealist*innen der Moderne sehr beliebt, doch die Fragen an den Traum beschäftigen bis heute führende Wissenschaftler*innen. Damals wie heute wollen die Menschen wissen, warum sie träumen und ob sie ihre Träume beeinflussen können. 100 Jahre haben daran nichts geändert. Der Traum bleibt eines der faszinierenden Terrains menschlicher Gehirnaktivität. Die Geister des Traumes, die Geister der (leidenden) Künstler*innen, die Geister in den Bildwelten, sie hängen alle zusammen. Damals wie heute. Es sind die Geister, die wir riefen. Absichtlich oder unabsichtlich. Gerufen von einem Individuum, oder von einer Welt, die Krieg führt und neue Realitäten schafft.

Auch entspricht der Traum nicht wirklich dem Gegensatz von Realität. Im ersten surrealistischen Manifest heißt es: „Ich glaube an die künftige Auflösung dieser scheinbar so gegensätzlichen Zustände von Traum und Wirklichkeit in einer Art absoluter Realität, wenn man so sagen kann: Surrealität."[27] Heute wird durch neueste wissenschaftliche Technik erforscht, was im Gehirn während des Träumens passiert und wie man luzide Träume bewusst beeinflussen kann.

Zum Beispiel um Menschen mit Ängsten und Traumata zu helfen.

Dass die Realität aber auch immer eine Surrealität hervorbringt ist ebenfalls ein Fakt. Damals inspirierten sich Künstler wie Max Ernst von der Absurdität der „Bilderhäufung im Lehrmittelkatalog, die ‚eine plötzliche Intensivierung' seiner ‚visionären Fähigkeiten'"[28] veranlasste.

Ähnliches galt für die Auslagen der großen Kaufhäuser, wo das Arrangement von Lebensmitteln beispielsweise auf das Arrangement von Schuhen traf. In unserer heutigen Zeit sind das Fernsehen, die Clips, die Bilderfluten und Videoschnitte in den sozialen Medien ein vergleichbares Erlebnis.

Der Surrealismus – damals wie heute – ist keine Abkehr von der Realität und vor allem kein Gegensatz zur wirklichen Welt. Er verarbeitet die Realität wie einen eigenen Traum nach eigenen Gesetzen der Phantasie.

Neben den Traumséancen entwickelten die Künstler*innen andere Methoden, die eine übermäßig kontrollierte Steuerung ausschlossen. Es waren Methoden, die den Zufall, das Unterbewusstsein und das Spiel begünstigten. Viele Künstler*innen wollten weg von dem Genie- und Talentmythos, auch wenn sie ihn natürlich nie ganz ablegten bzw. ihr Ego schnell wieder darauf aufbauten. Gleichzeitig wollten sie aber nicht in die Abstraktion gehen, die Inhalte und Botschaften ihrer figürlichen Malweise nicht loslassen. Also widmeten sie sich zum Beispiel dem Spiel des *Cadavres exquis*. Auf einem gefalteten Papier wurden in einer Gruppe Zeichnungen oder Wörter geschrieben, ohne dass man sieht, was der die Vorgänger*in eingebracht hat. Oder die *Écriture automatique*, die das Sprudeln des Unterbewusstseins anregen und trainieren sollte.

Die Hauptwerke der modernen Surrealist*innen sind jedoch so heterogen wie möglich. Von Salvador Dalís hyperrealistischen Malweise und überbelichteten, wüstenartigen Landschaften bis zu Mirós kindlich anmutender, fast schon abstrakter Bildsprache oder zu Giorgio de Chiricos verschatteten Straßenszenen. René Magritte malte hingegen klassisch, fast schon brav, aber ließ dafür umso mehr die Alltagswelt in irritierende, unheimliche Parallelwirklichkeiten abdriften. Fernab von Magrittes häuslichen Absurditäten, schuf Max Ernst Monster in Wäldern und Landschaften, in die er formal Farbabklatsche und durchfrottierte Strukturen integrierte.

PRÄ-SURREALISMUS ODER NEO-NEO-NEO-SURREALISMUS?

Der Surrealismus, ähnlich wie der abstrakte Expressionismus, revolutionierte die Malereigeschichte nachhaltig. Im Gegensatz zu anderen modernen Bewegungen wie dem Impressionismus oder dem Kubismus, war er ästhetisch und inhaltlich so offen, dass er sich über die verschiedensten Zeiten nicht abschloss, sondern sich unter politischen, kulturellen und

Walton Ford, *Scipio and the Bear*, 2007,
Wasserfarbe, Gouache, Tinte auf Papier, 151,1 × 303,5 cm,
© Walton Ford, Courtesy der Künstler und Galerie Max Hetzler Berlin | Paris | London | Marfa,
Foto: Kasmin Gallery

ästhetischen Entwicklungen immer wieder von neuem erfand, beziehungsweise von ganz unterschiedlichen Generationen und Individuen anwenden ließ.

Die Surrealismusforschung steht nicht still. 2017 eröffnete das Tate Liverpool Museum die Ausstellung *Surrealism in Egypt* um den eurozentrischen Blick auf den Surrealismus zu relativieren.

2025 präsentiert die Hamburger Kunsthalle die historische Ausstellung *Rendezvous der Träume*, kuratiert von Annabelle Görgen-Lammers. Darin werden surrealistische Tendenzen rückblickend auch in der deutschen Romantik aufgespürt, wie etwa bei Casper David Friedrich. Denn keineswegs war alles eine rein neue Erfindung der französischen Surrealisten der 1920er Jahre.

Blickt man weiter nach vorne, stellt man fest, dass auch die 1960er und 1970er Geburtsjahrgänge neue Meister des Surrealen hervorbrachten. Um die Jahrtausendwende und Anfang des 21. Jahrhunderts etablierten sie sich zu festen Größen der surrealen Malerei. Dazu zählen Walton Ford (1960), Neo Rauch (1960) [☞ siehe Interview S. 88], Daniel Richter (1962), Glenn Brown (1966) und Louise Bonnet (1970). Und natürlich ging es weiter. Daher ist es auch irreführend von einem Neo-Surrealismus zu sprechen. Denn wie viele ‚Neo's sollte man davorsetzen? Schließlich handelt es sich nicht um einen oder zwei Höhepunkte in der Kunstgeschichte. In jeder Generation, und geografisch weit verbreitet, vererbte sich der Wunsch, vielmehr das intuitive Bestreben, nach surrealem Ausdruck.

So auch bei den Zwillingen Gert und Uwe Tobias. Die 1973 in Rumänien geborenen Brüder verarbeiten transsilvanische Mythen, Geschichten aus dem Zentrum Rumäniens[29], genauso wie Vögel, Blumen und Holzschnitttechniken. Auf *Ohne Titel* wirkt die Vogelfigur ambivalent. Sie könnte singen, sie könnte aber auch anklagen. Leid klagen. Sie könnte jung sein und groß werden wollen oder alles schon hinter sich haben, alt von der Last und kurz vor dem Sterben stehend. Die märchenhaften Welten des Duos bringen mal zarte Poesie zum Klingen, und mal lassen sie schaudern. „Interpretatorische Hinweise liefern sie [die Künstler] grundsätzlich keine. Da sollte, meinen sie, die Phantasie der Betrachter anspringen."[30] Dafür stehen die Brüder und ihre Chimären.

Der Surrealismus der Moderne bringt auf sozialer, ethischer und künstlerischer Ebene auch erschreckende und skandalöse Einstellungen mit sich.

MEHR ALS EINE BEWEGUNG; SURREALISMUS ALS BILDGATTUNG

Eine umfangreiche Publikation zur aktuellen surrealen Malerei erschien 2023 von Robert Zeller. Darin betont er in dem Kapitel *When Surrealism became the new Surrealism*: „New Surrealism has spread everywhere in the contemporary art world, yet difining it is a tricky endeavor. It is not a formal movement

but rather an amorphous conglomeration of still-relevant themes of historical Surrealism mixed with many new influences."[31] Im Weiteren beschreibt er, dass dem Neuen Surrealismus oft verallgemeinert ein feministischer Einfluss unterstellt wird.

Doch das stimmt nur zum Teil. Tatsächlich spielen feministische und weiblich körperliche Themen in der aktuellen, surrealen Malerei eine wichtige Rolle. [☞ Feministische und queere Kampfzonen — S. 100]

Doch auch Männer und besonders nicht westliche Kulturen[32], wie die aktuelle Schwarze Malerei [☞ Afro-Surrealismus — S. 120]entwerfen sehr heterogene, surreale Bildwelten. Damit ist der surrealistische Ansatz ein kulturell unabhängiger, wie auch Zeller bemerkt, eben wie auch das Träumen und die Phantasie nicht von einer bestimmten Gruppe besetzt werden kann, sondern alle Menschen betrifft. Surrealistische Ansätze bieten den unterschiedlichsten Gruppen, Gemeinschaften, Wahlverwandtschaften und Individuen Werkzeuge, um identifikatorische Bilder zu schaffen – ein Grund warum er heute so erfolgreich und verbreitet ist. Der Surrealismus ist so weitreichend wie eine Bildgattung, beispielsweise wie die Kategorien Portrait, Landschaft oder Abstraktion.

Sein großes Auftauchen unterstrich auch die 59. Venedig Biennale 2022 mit der Hauptausstellung *The Milk of Dreams*. Deren Kuratorin, Cecilia Alemani, bemerkte den Surrealismus als aktuelle Antwort der Künstler*innen auf die Zustände dieser Welt. So setzte sie die surreale Bildwelten ins Zentrum der Biennale. In einer Welt, die sich ständig verändert, würden herrschende Definitionen des Menschlichen und des Menschen in Frage gestellt. Sie spricht von Metamorphosen der Körper, einer Atmosphäre des Fließens, außerdem sieht sie Parallelen der modernen Surrealist*innen, die zwischen den beiden Weltkriegen geprägt wurden und der aktuellen Zeit mit dem Russland-Ukraine-Krieg und Donald Trump.[33]

Vielleicht blickt in diese Welt auch die behaarte Yeti-Figur von Simone Haack.

„Im Moment beschäftigt mich das Haar als Teil des Körpers und Parameter für Identität. Als Grenze zwischen Natur und Kultur. Diese Auseinandersetzung

linke Seite
Gert und Uwe Tobias, *Ohne Titel*, 2022,
Collage auf Karton, 56 × 50 cm,
© Courtesy: Contemporary Fine Arts,
Foto: Alistair Overbruck

oben
Glenn Brown, *The International Velvet*, 2004,
The International Velvet, 2004, Öl auf Holz,
121,5 × 145,5 cm, © Glenn Brown,
Courtesy: Galerie Max Hetzler, Berlin | Paris |
London | Marfa, Foto: Marcus Leith

Jessie Makinson, *No one speaks to the snake*, 2022,
200 × 330 cm, Diptychon, Öl auf Leinwand,
© der Künstler und Francois Ghebaly

Wenn alles zeitgleich Realismus ist, dann multipliziert er sich zu einer schwindelerregenden Überrealität. Der surrealistische Weg ist dann gleich einem Verdauungsweg, Darmschlinge für Darmschlinge, um zu verarbeiten, um nährstoffreich zu verwerten oder um auszuscheiden.

Simone Haack, *Haarmann*, 2014,
Öl auf Leinwand, 60 × 50 cm, © Courtesy Simone Haack,
Foto: Lea Gryze

knüpft dabei an einen wesentlichen biologischen Aspekt an: jedes gemalte Haar besitzt bereits den Nimbus einer ganzen Persönlichkeit, die im DNA-Strang eines jeden Haares eingeschrieben ist“[34], erzählt die Künstlerin. Die überbehaarte Figur, der *Haarmann*, betört durch seinen Blick. Als ob er die Welt betrachtet, und selbst nicht weiß, wie er sich in ihr verorten oder verhalten soll. Es ist ein betrachtender, sensibler Blick, zwischen Interesse und Offenheit aber auch Distanz und Reflektion.

> Damals wie heute wollen die Menschen wissen, warum sie träumen und ob sie ihre Träume beeinflussen können.

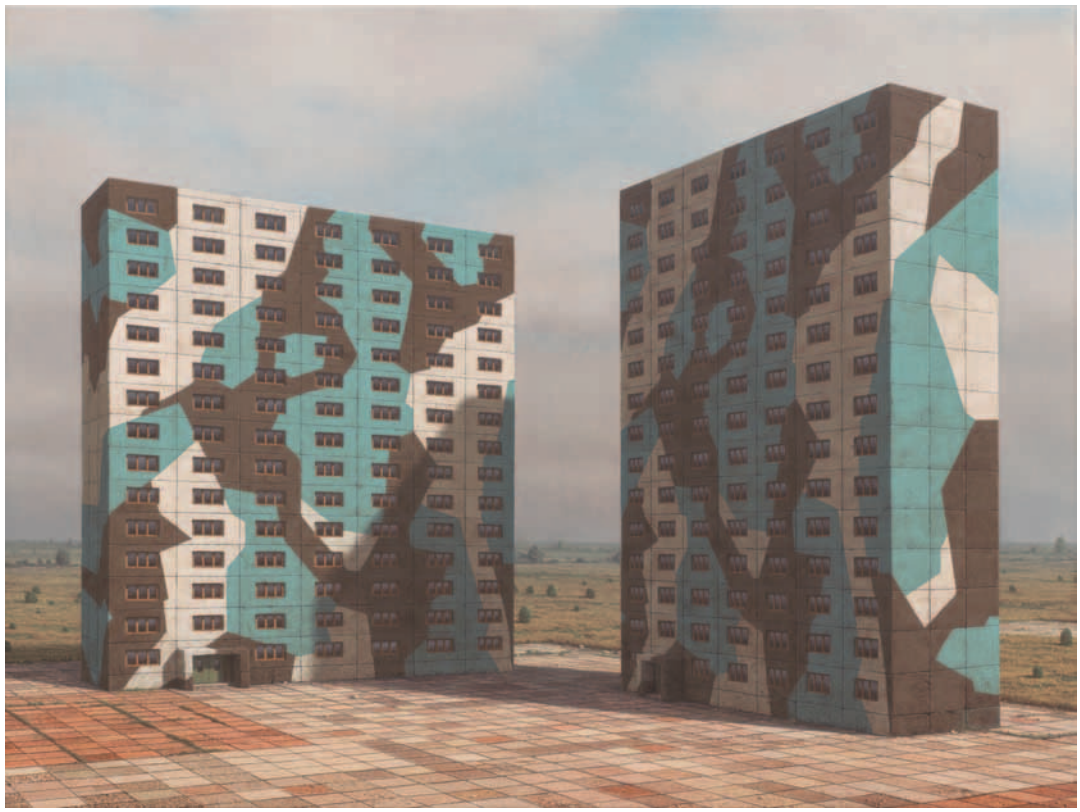
Alemani machte in Gesprächen mit Künstler*innen die Erfahrung, dass viele die Welt wieder durch eine Introspektive betrachten, durch eine innere Linse, anstatt große politische Statements zu suchen.[35] Die Kunstwissenschaftlerin Ann-Katrin Günzel setzte *Milk of Dreams* in folgenden Kontext: „Der Abschied vom Anthropozentrismus bedeutet eine Stärkung des Feminismus, darüber hinaus aber die Akzeptanz aller Körper und verschiedener Vorstellungen von Sein – Kombinationen von Tier, Mensch, Pflanze und Technik; Synthesen, Symbiosen, Fantasien. Statt alles, was nicht weiß, männlich, jung, gesund und leistungsbereit ist, in den Bereich des Abnormen, Monströsen, Entsetzlichen oder gar Wertlosen zu verwerfen […]“[36]

Hier reiht sich auch Jessie Makinsons Diptychon *Niemand spricht mit der Schlange* ein. Es ist auch von der französischen Revolution inspiriert. Die Künstlerin sichtete dafür „Historische Drucke und Zeichnungen von Straßenszenen, in denen sich die Menschenmassen drängeln. Ich bin immer an der Idee der Fürsorge in meinen Bildern interessiert, wie sich die Vorstellung von Fürsorge bei verschiedenen Personen unterscheiden kann. Helfen oder behindern sich meine Figuren gegenseitig? Ekstatisch und hysterisch tummeln sich die Figuren, verschwören sich, tratschen, halb Tier, halb Mensch. Ich interessiere mich für eine posthumane Beziehung zu Tieren und Raum und unsere Verantwortung“[37], schreibt sie. In ihren Bildwelten tauchen viele Referenzen auf, jedoch werden sie surreal verarbeitet: Makinson ist „daran interessiert, die Bedeutung einiger Bilder absichtlich falsch zu verstehen.“[38]

Historische Verweise finden sich ebenfalls bei Nicola Verlato. Auf seinem Gemälde *Actaeon* steht die gleichnamige Hauptfigur als Metapher für eine Technik und Wissenschaft, die über ethische Grenzen hinausgeht, die von einem manipulativen und vernichtenden Willen getrieben ist. Verlato knüpft damit an die mystische Gestalt Aktaion und seine Höllenhunde an. Verlato schreibt über sein Gemälde: „Die Hunde des Aktaion stellen jedoch nicht die Natur dar, sie sind nicht die Natur an sich, sondern sie sind die Instrumente der Manipulation der Welt, die Aktaion geschmiedet hat, um effizienter jagen zu können. […] Vorläufer jedes heutigen Roboters, jedes Computers, jeder Maschine, die, obwohl sie aus Materie (Mineralien, Metalle usw.) bestehen, blind unseren Befehlen gehorchen. Die Strafe besteht also darin, dass Actaeon selbst als Natur erkannt wird (im Mythos verwandelt er sich in einen Hirsch), und dass es genau seine Werkzeuge sind, mit denen er vorgibt, die Welt zu beherrschen, die er darauf trainiert hat, jedes Tier im Wald zu töten, die ihn nun als Natur betrachten, zu der auch er gehört, trotz der Illusion des Andersseins, die die Menschheit plagt.“[39] Und schließlich greifen ihn seine Roboterhunde an und zerfleischen ihn.

Eine tragische Transformation wird auf *A Whiter Shade of Pale* durch die Geschichte von Michael Jackson erzählt. Er stellt für Verlato „eine Vielzahl von Figuren [dar], die sich auf seiner Reise vom kleinen schwarzen Kind zum letzten Michael befanden, der sich durch eine chirurgisch erzeugte weiße Maske völlig verwandelt hatte. Der nächste Schritt wäre ein vollkommen weißer Schädel gewesen, etwas, das uns alle nach dem Tod begleitet“.

Einen ganz anderen Surrealismus setzt Martin Eder in die Welt. Der Tod zählt jedoch auch zu seinen wiederkehrenden Themen, neben Erotik, Kitsch, besonders durch Katzen und Himmel symbolisiert, sowie Goth(ic)- und Clubculture. Sein Atelier ist eine Wunderkammer, viele kleine Mitbringsel und Fundstücke, die in Eders Arrangements ein kulturelles



Markus Matthias Krüger, *Zwillinge*, 2017,
Acryl und Öl auf Leinwand, 75 × 100 cm
Privatsammlung, © Markus Matthias Krüger,
Foto: Galerie Schwind, Leipzig, VG-Bildkunst, Bonn 2024

Sampling durchlaufen. Auf der Arbeit *The Kingdom of Twilight* steigt ein Katzenmädchen ins Wasser. Vielleicht steigt ihr das Wasser auch bis zum Halse. Das flüssige Element ist immer ambivalent. Es gilt als Ursprung des Lebens, als fruchtbarer Ort, aber es kann auch Zerstören, Fluten und den Tod bringen. Eders Twilight-Referenz führt aber auch in das wohlig unheimliche Milieu der Jugendkultur, die in Vampirfilmen die großen Gefühle zwischen Liebe und Schmerz in surrealer Wesensform erlebt.

Eder selbst bezeichnet seine Welten nicht als surreal. „Meine Malerei ist höchst real. Wie ein chirurgischer Eingriff in das, was sowieso schon um uns herum ist."

Gegensätzlicher könnte der Leipziger Markus Matthias Krüger nicht sein. Er malt surreale Bilder, die den Menschen visuell ausklammern. In einer sehr klassischen, fast biederen Malweise, oft in bräunlichen Tönen, wird etwas Altes vorgegaukelt. Man denkt an vergilbte Postkarten oder verblasste Fotos aus den Heimaturlauben der Großeltern. Doch in Wirklichkeit herrscht etwas Unheimliches darin. Da brennen plötzlich Wälder und Häuser, da stehen Plattenbauten wie außerirdische Skulpturen in der Leere, oder ein eckiger See tut sich auf. Die zwei Hochhäuser auf *Zwillinge* bekommen auf ihrer Platte ein poppiges Tarnmuster, ein Trend im billigen Fashion- sowie im hochwertigen Sportbekleidungssegment. Die Textur der Häuser erinnert aber auch an Spielzeuge; jedoch solche, die keine Heimeligkeit verbreiten. Sie sind weit entfernt von Puppenhäusern, dafür könnten sie aus *Brave New World* stammen. Ein eingefrorenes Spiel ohne Erwachsene und Kinder.

Der Wald in dem ein rechteckiger See scheinbar ganz natürlich gewachsen ist, katapultiert die vertraut wirkende Landschaft in ferne Welten. Irdisch kann sie nicht sein, auch wenn sie uns das vorspielen will. Etwas muss hier passiert sein, etwas kann hier nicht stimmen. Verstört bleiben die Betrachter*innen auch hier zurück. Der Blick verharrt lange, das Surreale in der Ruhe lässt ein geisterhaftes Staunen zu.

Etwas das alle vereint, sind die Phantasien, die sich nicht ganz von der realen Welt abbringen lassen. Sie alle rufen Geister, jeder für sich, jeder mit seinen persönlichen Heimsuchungen. Das Festhalten an Inhalten, am realen Leben, aber die Schöpfungstriebe im Surrealen lassen sie alle nicht los. Surreale Malerei ist die weitverbreitetste Gegenwartsgattung der Malerei. Und, darauf lässt sich wetten, sie wird auch nie wieder aus der Kunst verschwinden.

ANMERKUNGEN

1 André Breton, *Manifest des Surrealismus*, in: Charles Harrison / Paul Wood (Hrsg), Kunsttheorie im 20. Jahrhundert, Verlag Gerd Hatje, Ostfildern-Ruit, 1998, S. 546
2 Louis Aragon, in: Uwe M. Schneede, *Die Kunst des Surrealismus*, Verlag C.H. Beck oHG, München, 2006, S.101
3 Max Ernst, in: Ebd. S. 101
4 Willehad Eilers in einer E-Mail an Larissa Kikol, September 2024
5 Alle Zitate: Carl Dobsky in einer E-Mail an Larissa Kikol, September 2024
6 Giuseppe Gonella in einer E-Mail an Larissa Kikol, September 2024
7 Ebd.
8 Uwe M. Schneede, *Die Kunst des Surrealismus*, Verlag C.H. Beck oHG, München, 2006, S. 161
9 Vgl. Ebd. S. 72
10 Ebd. S. 72
11 Pierre Naville, in: Ebd. S. 84
12 Uwe M. Schneede, *Die Kunst des Surrealismus*, Verlag C.H. Beck oHG, München, 2006, S.51
13 André Breton, *Manifest des Surrealismus*, in: Charles Harrison / Paul Wood (Hrsg), Kunsttheorie im 20. Jahrhundert, Verlag Gerd Hatje, Ostfildern-Ruit, 1998, S. 543
14 Ebd. S. 548
15 André Breton, in: Uwe M. Schneede, *Die Kunst des Surrealismus*, Verlag C.H. Beck oHG, München, 2006, S. 19
16 André Breton, *Manifest des Surrealismus*, in: Charles Harrison / Paul Wood (Hrsg), Kunsttheorie im 20. Jahrhundert, Verlag Gerd Hatje, Ostfildern-Ruit, 1998, S. 546
17 Andrea Kettenmann, *Frida Kahlo*, Taschen GmbH, Köln, 2003, S.20
18 Vgl. gesamte Passage mit: Desmond Morris, *Das Leben der Surrealisten*, Unionsverlag, Zürich, 2020
19 André Breton, *Manifest des Surrealismus*, in: Charles Harrison / Paul Wood (Hrsg), Kunsttheorie im 20. Jahrhundert, Verlag Gerd Hatje, Ostfildern-Ruit, 1998, S.545
20 Desmond Morris, *Das Leben der Surrealisten*, Unionsverlag, Zürich, 2020, S. 51
21 Ebd. S. 52
22 Ebd. S. 66
23 Ebd. S. 75 und S. 79
24 *Frida Kahlo*, in: Andrea Kettenmann, Frida Kahlo, Taschen GmbH, Köln, 2003, S. 51
25 André Breton, in: Uwe M. Schneede, *Die Kunst des Surrealismus*, Verlag C.H. Beck oHG, München, 2006, S. 66
26 Uwe M. Schneede, *Die Kunst des Surrealismus*, Verlag C.H. Beck oHG, München, 2006, S. 23
27 André Breton, *Manifest des Surrealismus*, in: Charles Harrison / Paul Wood (Hrsg), Kunsttheorie im 20. Jahrhundert, Verlag Gerd Hatje, Ostfildern-Ruit, 1998, S. 547
28 Uwe M. Schneede, *Die Kunst des Surrealismus*, Verlag C.H. Beck oHG, München, 2006, S. 33
29 Ingeborg Ruthe, *Charmante Chimären*, Berliner Zeitung, Nummer 71, Sonnabend, 26. März / Sonntag, 27. März 2022, S. 40
30 Ebd.
31 Robtert Zeller, *New Surrealism*, Monacelli Studio, New York, 2023, S. 110
32 Ebd.
33 Vgl. Cecilia Alemani, *Von den Künstler*innen lernen*, in: Kunstforum International, Band 282, 2022, S. 60
34 Simone Haack, E-Mail an Larissa Kikol, September 2024
35 Vgl. Cecilia Alemani, *Von den Künstler*innen lernen,* in: Kunstforum International, Band 282, 2022, S. 60
36 Ann-Katrin Günzel, *The Milk of Dreams – Eine Tragetasche voller Träume,* in: Kunstforum International, Band 282, 2022, S.66
37 Jessie Makinsons, in einer E-Mail an Larissa Kikol, September 2024
38 Ebd.
39 Nocila Verlato in einer E-Mail an Larissa Kikol, Oktober 2024

LARISSA KIKOL

(1986*) ist freie Kunstkritikerin, Kunstwissenschaftlerin und Autorin. Ihre jüngsten Bücher: *Signed – Unterwegs mit der 1UP-Crew und Moses & Taps* (DCV Verlag) sowie *Nutzt die Kunst aus! Eine Einladung* (Verlag Kettler).
Sie schreibt u.a. für Die Zeit, art das Kunstmagazin, Kunstzeitung, mare die Zeitschrift der Meere, Monopol Online und für KUNSTFORUM International. Hier brachte sie die Themenbände *Politik, Ethik, Kunst* (2018), *Graffiti Now* (2019) und *Gegenwartsbefreiung Malerei* (2020), *Kunst=Spiel* (2021), *Post-Vandalismus* (2023) und *Mutter-schafft* (2024) heraus. 2016 gewann sie den internationalen Wettbewerb *Talents* des C / O Amerikahauses für Kunstkritik. 2019 lud sie das Goethe Institut Marseille zu einer Kuratorenresidenz ein. Ihr Ausstellungsprojekt *Local Heroes* wurde 2020 in das offizielle Parallelprogramm der Manifesta 13 Marseille aufgenommen. 2021 erhielt sie ein Autorenstipendium vom Land NRW. Sie lehrt und hält Vorträge in Deutschland und Frankreich an Kunsthochschulen und Universitäten. Kikol studierte Bühnenbild und Dramaturgie in Berlin Weißensee und promovierte an der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe in Kunstwissenschaft. Ihre Doktorarbeit *Tollste Kunst* erschien 2017 im transcript Verlag. Sie lebt und arbeitet in Marseille und Köln.

Martin Eder, *The Kingdom of Twilight*, 2023,
Öl auf Leinwand, 90 × 60 cm,
Courtesy: Martin Eder Studio, EIGEN + ART Galerie Berlin Leipzig