

Leib und Leinen

Thomas Gatzemeier und Peter Gilles im bildnerischen Dialog¹

Thomas Gatzemeier und Peter Gilles teilen ihr bildnerisches Hauptinteresse, das sie unter völlig verschiedenen Vorzeichen und mit großer Stringenz seit Ende der 70er Jahre verfolgen: Die Repräsentation des Leibes auf der Leinwand. Damit stehen beide in einer langen, reichen Kunsttradition, die auch durch die in den letzten drei Jahrzehnten geführten Debatten um den schwierigen Status der figurativen Malerei oder des Tafelbildes schlechthin nicht ausgehebelt werden konnte – und sollte. Neben solchen Spezialdiskursen gehört die Präsenz des – zumeist weiblichen – Körpers zu den verlässlichen Größen der alltäglichen Bildkultur, in der nicht nur Deoroller, sondern auch Blumenerde und Klarsichthüllen nicht ohne ein massives Aufgebot von Körperlichkeit verkauft werden.

Ihre besondere Spannung beziehen die Repräsentationen des Leibes bei Gatzemeier und Gilles, sowohl innerhalb ihrer Einzelwerke als auch im Dialog miteinander, aus den unterschiedlichen Ausgangspunkten und der konsequenten Durchformulierung ihrer jeweiligen Positionen. Die beiden gleichaltrigen Künstler erfuhren ihre künstlerische Sozialisation zeitgleich und ortsfrem: Gatzemeier in der *Leipziger Schule*, dem innovativen Zentrum der DDR-Kunst, Gilles in Köln, einer Hochburg der BRD-Kunst; der eine orientierte sich zunächst am Realismus seiner akademischen Lehrer Arno Rink und Volker Stelzmann, der andere setzte sich außerhalb der Akademien mit der Aktionskunst von Joseph Beuys und Hermann Nitsch auseinander. So eigenständig beide Werke mit ihrem jeweiligen Ausgangspunkt umgehen, er ist doch als Gegenstand ständiger Auseinandersetzung sichtbar: Gatzemeier bleibt vor wie nach seiner Ausbürgerung aus der DDR nicht der *Leipziger Schule* verpflichtet, wohl aber einem von ihr heute wieder so prominent vertretenen handwerklichen Selbstverständnis und der in der westlichen Kunstszene erst neuerdings wieder goutierten figürlichen Malerei. Gilles hingegen entwickelte in seinen frühen Performances eine radikal leibliche Malweise mit Eigenblut, die nach wie vor die unhintergehbare Basis seines bildnerischen Arbeitens ausmacht.

Über die Kölner Galerie Koppelman lernten sich die beiden Künstler 1987, kurze Zeit nach Gatzemeiers Ausbürgerung, kennen. Ingrid Koppelman gehörte in der Kölner Kunstszene zu denjenigen Galeristinnen, die sich nicht nur besonders für junge Kunst einsetzten, sondern vor allem für künstlerische Einzelgänger, die weder im Trend lagen, damals dominiert durch die Malerei der *Neuen Wilden*, noch diesem mit einer neuen Schulebildung zu trotzen versuchten.² So unterschiedlich der junge Leipziger, der mit seiner Art von figürlicher Malerei aus den westdeutschen Sehgewohnheiten ausscherte, und der junge Kölner, der in der aufkommenden Aids-Diskussion mit seiner Eigenblutmalerei provozierte, auch waren, ihr Außenseitertum verband sie doch. Dieses auf der Basis des Austauschs miteinander zu pflegen, gehörte zum Stil der Galerie. Waren bei der augenfälligen Andersartigkeit der Positionen Abgrenzungsdiskussionen überflüssig, so kam das der Offenheit für das jeweils Andere entgegen. Auch wenn die Wege der Künstler sich getrennt haben, es blieben der

Kontakt und die Bereitschaft zum Dialog, der nun fast zwei Jahrzehnte später in der Merseburger Kunststiftung *ben zi bena* in neuer Weise wieder aufgenommen und fortgesetzt wird.

Die Ausstellung löst das Programm der Stiftung in zweifacher Weise ein: Erstens zeigt sie Ost- und Westkunst, üblicherweise im Nebeneinander präsentiert, im Miteinander, wobei gerade das Differenzbewusstsein zur Grundlage des künstlerischen Dialoges wird. Zweitens setzt sie sich mit den namensgebenden Merseburger Zaubersprüchen „Bein zu Bein – Blut zu Blut“ auseinander, indem sie ein mediales Wechselspiel von der Festigkeit und Brüchigkeit des Körpers mit der Flüssigkeit des Blutes inszeniert.

Maler, Leinwand und Modell

Wo auch immer man einsetzt mit einem Rundgang durch Gatzemeiers beeindruckendes Œuvre: Frauen, Frauen, Frauen. Der weibliche Akt bildet zweifelsohne das Zentrum seiner Malerei. Aus dieser bewussten motivischen Reduktion gewinnt Gatzemeier unendlich viele formale Spielarten nicht nur der Oberflächenbehandlung und Tektonik, sondern auch völlig verschiedene Bildkonzeptionen. Während seiner Ausbildung an der Leipziger *Hochschule für Grafik und Buchkunst* waren Akt und Anatomie zentrale Lehrfächer, was aus der Perspektive der Westakademien als anachronistische Reminiszenz aus dem 19. Jahrhundert abgetan wurde. Dieser Blick hat sich, es wurde bereits erwähnt, durch den Erfolg der *Neuen Leipziger Schule* grundlegend verändert, da heute gerade diese traditionellen Lehrfächer ein Grund dafür sind, dass die Leipziger Studienplätze im gesamten In- und Ausland derzeit so umkämpft sind.³

Als Gatzemeier 1986 nach seinem Antrag auf Ausbürgerung in den Westen ging, feierten gerade die *Neuen Wilden* große Markterfolge. Nicht zuletzt durch ihre Bezugsfiguren Georg Baselitz und A.R. Penck, der erste lebte bereits seit fast dreißig, der zweite seit fünf Jahren in Westdeutschland, markierte diese neoexpressionistische figürliche Malerei eine Annäherung der Bildsprachen in Ost und West. Trotz dieser formalen Nähe irritierte Gatzemeiers Malerei zunächst, weil, wie seine erste Galeristin Ingrid Koppelman sich erinnert, eingefahrene Sehgewohnheiten durchbrochen wurden, da sich „in wuchtigen Weibsbildern der Hochbarock über die Leinwand wälzt“.⁴ Tatsächlich unterschied sich diese Form von Expressivität signifikant von der Malerei der *Neuen Wilden*. Zum einen arbeitete sie nicht mit zeichnerischen Kürzeln und greller Farbgebung, sondern sie zeigte eine rein malerische Auffassung und beschränkte sich dabei auf eine kleine Palette von Erd- und Fleischtönen. Diese auf das Inkarnat bezogene, schmale Palette war jedoch nuanciert ausdifferenziert, kurz: sie bot delikateste Malerei. Der Malprozess begann meist mit der Setzung einzelner abstrakter Elemente auf die leere Leinwand, die sich dann zu einem wuchtigen Weibsbild formierten. Beispielhaft sei eines dieser Aktgemälde *ohne Titel* [Abb. 1] herangezogen, das den besondern Charakter dieser Serie zu zeigen vermag: Der Körper sprengt das Format der Leinwand, er scheint ohne Anfang und Ende, ohne Kopf, Gliedmaßen und Schultern. Die Figur besteht aus üppigen Brüsten, Bauch und Hüften, die direkt aus dem Leinwand-Rumpf

herauszuwachsen scheinen. Schnell fanden sich kunstkritische Stimmen, die diese Qualität erkannten und „die körperhafte, malerische Energie“ und den „erotischen Furor“ in den „konvulsischen Farbformen üppiger weiblicher Körper“ lobten.⁵ Genau in dieser bildimmanenten Weise möchte Gatzemeier seine Malerei verstanden wissen, wenn er sich energisch gegen die Frage verwehrt, ob die „fetten Weiber“ seinen persönlichen „sexuellen Vorlieben“ entsprechen würden: „Wenn ich mich recht erinnere, wurde schon in der griechischen Mythologie die Erde als ein solches fettes Weib beschreiben. Dieses ganze Volumen muß mehr formal gesehen werden.“⁶ In diesem Sinne sind die Erd- und Fleischtöne für ihn durchaus kulturgeschichtlich besetzt, und in diesem Sinne begreift er die erdige Fleischlichkeit und fleischliche Erdigkeit der üppigen Akte. Gatzemeiers Verfahren ist wahrhaft pygmalionisch: Er kreierte im Malprozess ein weibliches Gegenüber, verwandelt Leinwand in Fleisch.⁷

Die leibliche Auffassung von der Farbe führte Gatzemeier zu einer Form von Abstraktion, die ihm während seiner Studienzeit in Leipzig nicht begegnet war. Jedoch bleiben auch diese zum Farbreief anwachsenden Bilder immer noch Abstraktionen des Körpers, der in Inkarnat-Zitaten durch das Farbenmeer geistert.⁸ Liest – und schreibt – sich das wie eine teleologisch-zyklische Kunstgeschichte *in nuce*, die von der figuralen Malerei zur Abstraktion und schließlich von Farbreief wieder zurück zur figuralen Skulptur führt, so beschreibt es nur einen Ausschnitt von Gatzemeiers Arbeit. Sie ist vielmehr von der ständigen Aktualisierung und Variation der Zugriffe auf den Körper geprägt, der Fragmentierung und Ausführung der Figur, ihrer Übermalung und Freischabung, ihrer Abstraktion und Modellierung. Allein schon zur Fingerübung, so scheint es, behält er früher entwickelte Bildsprachen und Techniken bei. Während er etwa in den Farbschlachten der voluminösen Akte schwelgt, beschäftigt er sich parallel mit feinstrichiger Zeichnung und Druckgrafik. Im Medium der Linie entwirft er dynamische ineinander verwobene Körpergebilde (1994ff), die verschiedene Raumlogiken miteinander kreuzen und vexierbildhaft zwischen ornamentaler Fläche und Raum hin und her springen. Gerade aus diesen Studien entstehen wiederum Plastiken wie *Adept der benutzten Form*, *Fragment einer Figur* oder *Bein* (alle 1994), deren polierte handschmeichlerische Haptik zugleich auf einen mehransichtig konzipierten Kontur angelegt ist, wieder also mit räumlichen Volumen und flächiger Linie arbeitet.

Neben diesem ersten Verfahren, die Körper aus der freien Form zu entwickeln, findet sich ein weiteres, das sich aus der Auseinandersetzung mit vorformulierten Körperbildern speist. Auch hier ist Gatzemeiers Prägung durch die *Leipziger Schule* aufschlussreich, man denke an die postmoderne, kunstgeschichtlich hoch reflektierte Interikonizität Werner Tübkes, bei dem Gatzemeier Lehrveranstaltungen besucht hatte. In direktem Anschluss an die neoexpressiven wuchtigen Akte setzt er sich nun unmittelbar mit dem Hochbarock auseinander und entwickelt zusammen mit p.u.d., einem Künstler und Restaurator, ein Rubens-Projekt, in dem Kopie und Überarbeitung direkt ineinander greifen.⁹ Es folgen weitere bildnerische Dialoge über weibliche Akte mit Gemälden Pontormos, dem zeichnerischen Werk Picassos und neuerdings mit der Malerei Ingres'. Alle diese Ikonen der Kunstgeschichte bieten Gatzemeier

ganz wörtlich eine Reibungsfläche, das Pathos von Fleisch und Farbe in Rubens' Hochbarock wie die gefrorenen Windungen von Pontormos Manierismus, die marmorne Strenge von Ingres' Klassizismus wie das freie Linienspiel von Picassos Klassischer Moderne. Diese Reibungsflächen innerhalb der eigenen Zunft dienen der künstlerischen Selbstreflexion und zugleich der Arbeit an einer spezifisch künstlerischen Erinnerungskultur.

Nach diesem Prinzip arbeitet Gatzemeier sowohl wörtlich, bezogen auf seine Maltechnik, als auch im Sinne einer Malereigeschichte mit Schichtungen. Schon während seiner Jugend war Tizians *Venus* in der Dresdner Kunstsammlung ein beliebtes Studienobjekt. Bei *Tizians Weib* [Abb. 2] scheint der Maler ins Bild getreten und seine Position von der Seitensicht zu ihren Füßen gewechselt zu haben, was durch den leicht irritierten Blick der Liegenden unterstrichen wird. Die in grüne Flächen aufgelöste Landschaft ist schichtweise über farbige Flächen gesetzt. Diese unteren Schichten werden durch die Kratzlinien, die sich zu einem engmaschigen Netz verdichten, wieder hervorgeholt. Sie könnten auch als gestalterische Abstraktion der Kraqueluren gelesen werden, die viele Renaissancegemälde gewebeartig überziehen. Einerseits hat diese Zerkratzung einen aggressiven und geradezu ikonoklastischen Habitus. Andererseits sind die bunten Flächen, die erst durch die Kratzungen freigelegt werden, Bestandteil des Bildes. Das wirft die Frage auf, welches nun die ursprüngliche Schichtung ist. Diese Ambivalenz wird in der Figur der neuen Venus noch gesteigert, die nur mit zarten Ritzungen versehen ist und deshalb wie das freigeschabte Extrakt, die letzte Schicht, wie der Kern des Bildes wirkt.

Gatzemeiers neue Aktgemälde zeigen wiederum eine gänzlich andere Verfahrensweise, den weiblichen Bildkörper zu generieren. Sie entstehen nicht aus den eigenen Formprozessen auf der Leinwand, nicht mit Seitenblick auf ein kunstgeschichtliches Glanzstück, sondern vor dem lebendigen Modell. Wieder kann Gatzemeier an eine Praxis anknüpfen, die ihm aus den Akademiezeiten vertraut ist, in der bis heute die Fächer Akt und Anatomie auf dem Lehrplan stehen. Auffällig ist nun, dass sich das Körperbild geändert hat. Es sind nicht mehr die voluminösen Leiber im Zeichen der Venus von Willendorf oder späterer Artefakte von der Renaissance bis zur Klassischen Moderne, sondern die neuen Akte entsprechen dem zeitgenössischen Schönheitsideal. Solche langbeinigen, schmaltailligen und vollbusigen Frauenfiguren trifft man in den aktuellen Printmedien an, nicht selten bis ins Plastikartige glatt retouchiert. Nun sind diese Schönen auf Gatzemeiers Bildern jedoch nicht mit zurückgeworfenem Kopf vornüber gebeugt oder mit lässig vorgeschobenen Hüften, sondern in den klassischen akademischen Aktposen zu sehen. Bemerkenswert ist zudem, dass die Modelle nicht in einen als Atelier gekennzeichneten Kunstraum, sondern in einen durch sparsame Akzente wie Fußboden, Tapete, Sitzmöbel angedeuteten Wohnraum gesetzt sind. Diese Ausstattung intimisiert die in den Bildern enthaltene Blickregie zwischen Maler und Modell.

Nun ist die wieder – nicht zuletzt durch die *Neue Leipziger Schule* – auf realistische Malerei eingestimmte Sehgewohnheit verleitet, diese Machart als Fotorealismus zu begreifen.¹⁰

Diesen Mechanismus hat Peter Gilles präzise benannt und die Differenz vom Fotorealismus

lakonisch auf den Punkt gebracht, „dass man den Modellen ansieht, die haben da stundenlang ausgeharrt [...] Das siehst du dem Ausdruck ganz einfach an, dass sie es nicht prickelnd fanden.“¹¹ Diese Akte sind nicht durch den fotografischen Moment des Auslösers strukturiert, sondern es sind die langen Stunden der Bildentstehung in sie eingegangen. Dieses Einlassen auf eine vermeintlich anachronistische Kulturpraxis unter den Vorzeichen einer veränderten Wahrnehmung ist eine besondere Qualität von Gatzemeiers neuen Akten. Hier schließt er eher an eine angloamerikanische Tradition figuraler Malerei an, wie sie sich im Zuge eines größeren Pluralismus auch in der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts vital behaupten konnte. Als Referenzbild mag hier *Girl with a White Dog* [Abb. 3] des hierzulande im letzten Jahrzehnt wiederentdeckten Lucian Freud dienen, das genau mit dieser Ambivalenz arbeitet. In der Haltung des Mädchens ist die Erstarrung, die Anstrengung der gewollt wirkenden Pose, mit der sie sich Maler und Betrachter darbietet, durch die Beigabe des Hundes noch gesteigert. Während das weibliche Modell einzufrieren scheint, wirkt der Hund, genüsslich mit den Ohren wackelnd, wie eine zerdehnte Momentaufnahme.

In seinen neuen Akten dreht Gatzemeier die Verfahrensweise der voluminös-expressiven Bilder um: hat er dort die tote Leinwand in Fleisch verwandelt, so verwandelt er hier den lebendigen Leib in Leinwand. Diese Bewegung wird in dem leitmotivisch eingesetzten Requisit, dem weißen Laken, reflektiert. Die Akte scheinen gerade auf einem solchen Leinentuch zu lagern, wie es ausreicht, das ihnen zugewiesene Bildformat zu bespannen. Die *Sinnende* sitzt vor ihrem eigenen Aktbild mit erkalteter Mine. Es gibt keine Differenz zwischen dem gemalten lebendigen Akt und dem gemalten gemalten Akt. Insofern ist Thomas Gatzemeiers häufiger Hinweis, dass es in seinem Werk immer und vor allem um Eros und Thanatos gehe, auf seine Praxis des Bildermachens selbst, auf den Akt mit dem Akt, zu beziehen.

Maler, Leinwand und Blut

Die klassische Trias von Maler, Modell und Leinwand findet sich in Gilles Arbeiten nicht, wenn sie auch als Bezugsgröße präsent bleibt. Das hängt vor allem damit zusammen, dass Gilles' Werk in direkter künstlerischer Nachfolge der Aktionskunst steht. Deren wesentliches Movens bestand seit den 60er Jahren darin, den „Ausstieg aus dem Bild“ zu forcieren,¹² was mitunter in handfesten Angriffen auf die Leinwand in Szene gesetzt wurde. Ein wichtiger Beitrag von Yves Klein, der ihn zu einer der Gründungsfiguren der Bewegung machte, setzt beim Verhältnis von Maler und Modell an. In elegantem Anzug führte er in einer öffentlichen Aktion Regie über mehrere nackte Modelle, die ihre Haut nach seinen Anweisungen mit blauer Farbe beschichteten und mit ihren Leibern die Leinwand bedruckten. [Abb. 4] Das Bildergebnis, das aus dem unvermittelten menschlichen Farbdruck auf die Leinwand resultierte, nannte Klein *Anthropometrie*. Indem Gilles den Begriff *Autoanthropometrien* für seine Arbeiten verwendet, markiert er deutlich diesen kunstgeschichtlichen Bezug und zugleich die Modifikation des Klein'schen Verfahrens. Ebenso klar zu unterscheiden ist Gilles' Arbeit am Selbstbildnis zudem von den Blut-Aktionen der Wiener Aktionisten, die

häufig im Zusammenhang mit seinen Arbeiten erwähnt werden. Hermann Nitsch hatte in seinen Aktionen seit Beginn der 60er zuerst sich, dann seine Modelle und die Leinwand mit Tierblut bespritzt. Sieht man es dem Ergebnis auch nicht an, so ist doch entscheidend, dass Gilles mit Eigenblut arbeitet. Hier ist als wichtiger Bezugspunkt Jochen Gerz' Aktion *Schreiben mit der Hand* von 1972 anzuführen, in der er mit der bloßen Hand auf eine Frankfurter Hauswand so lange den Satz „Diese Worte sind mein Fleisch und mein Blut“ schrieb, bis die Schriftzüge durch blutige Abschürfungen sichtbar wurden. Mit dieser denkbar einfachen Aktion kommentierte Gerz bereits die blutschwelgerischen *Orgien Mysterien Theater* und reflektierte zugleich die spezifische Medialität des Eigenblutes für die Aussprache des Selbst. Auf der Folie der drei genannten Aktionen lässt sich Gilles' Verfahren noch einmal genauer konturieren: Gilles steht selbst unbekleidet in seinem Atelier und drückt den eigenen Körper mit dem eigenen Blut auf die Leinwand. [Abb.5] Damit verdichtet er die Aktion in Richtung auf das Selbstbildnis in radikaler Weise: Er ist Maler und Modell zugleich. Mehr noch, er ist sein eigenes Werkzeug, seine Druckplatte, und sein eigener Werkstoff, sein Blut. In dieser zum Äußersten reduzierten Form ermöglicht die Eigenblut-Autoanthropometrie eine unmittelbare Begegnung von Maler und Leinwand, der Maler tritt dem Bildträger allein mit seinem nackten Leib entgegen. Dabei handelt es sich um eine sehr formbewusste Unmittelbarkeit, denn auf der Ebene des Machens, wie Gilles erklärt, enthalten die Druckergebnisse kaum Überraschungen. Aufschlussreich in diesem Zusammenhang ist, dass der Künstler das Handwerk des Druckens unter der damaligen Berufsbezeichnung des Reproduktionsgrafikers gelernt und ein Jahrzehnt lang ausgeübt hat. Dass Gilles mit Eigenblut druckt, erfordert gestalterische Disziplin, denn diese Ressource ist begrenzt. 1,2 Liter im Jahr kann er sich zapfen lassen, mehr hat er nicht zu Verfügung. Das Blut verbleibt in Spritzen, wird nach drei Farbtönen von hellrot bis dunkelrot sortiert und gekühlt gelagert. Hält man sich das Werk eines Jahres vor Augen, wird anschaulich, dass kein Tropfen verschwendet wird. Er schmeiße nichts weg, erklärt der Künstler, sollte er ein Druckergebnis aus dem konkreten Entstehungskontext mal verwerfen, wird es weiterbearbeitet oder in ein neues Objekt eingearbeitet.

Bei aller handwerklichen Professionalität fasziniert Gilles der affektive Gehalt des Blutes, der sich auch in jahrelanger Arbeit keinesfalls verbraucht hat. Blut ist eine kulturell hochgradig besetzte Körperflüssigkeit.¹³ In der griechischen Seelenvorstellung etwa galt das Blut als Träger der Lebensenergie, weshalb die Körperschatten der Toten im Hades, Vorläufer der Vampire, über Blutbeute oder -gaben vorübergehend wieder ihre volle Leiblichkeit zurückerhalten konnten. In der christlichen Blutmystik ist das Blut Christi eine geistige Substanz, worauf die gesamte Abendmahlssymbolik basiert. Bezeichnenderweise erfolgte die erste Bluttransfusion Anfang des 20. Jahrhunderts nicht, um eine physische, sondern um eine psychische Krankheit zu therapieren. Schließlich ist seit den vergangenen 80er Jahren mit der Entdeckung der Blutkrankheit Aids die angstbesetzte Wahrnehmung von Blut und die Abwehr jeglichen taktilen Umgangs damit virulent.

Wenn Gilles mit seinem Eigensten sein Eigenstes druckt, werden diese Bedeutungsebenen selbstreflexiv, denn die Eigenblut-Autoanthropometrien sind zugleich ein Abbild des Selbst und materiell das Selbst selbst. Dabei steht diese starke Aufladung des Blutes in einer merkwürdigen Spannung zum nüchternen Handwerk des Druckens: In den Eigenblut-Autoanthropometrien verschränkt sich die Repräsentationslogik des Abdrucks mit der Identifikationslogik seines Materials. Diese merkwürdige Ambivalenz bleibt ein zentrales Movens von Gilles' beständiger Arbeit in dieser Technik, wie er selbst erläutert: „Ist es möglich, daß der Umgang mit emotional stark aufgeladenem Material – als Bildträger bzw. als Mittel der Darstellung – einen Einfluß auf den Bildinhalt hat und/oder den Prozeß der Bildfindung verändert? Als das für mich am stärksten emotional aufgeladene Material empfinde ich meine eigene Körpersubstanz – mein Blut. Dadurch, daß ich mein Blut mit meinem Körper auf einen Bildträger drucke, erzeuge ich eine für die oben aufgeworfene Frage ideale Situation.“¹⁴ Und an anderer Stelle erklärt er: „Das Verfahren, Eigenblut-Autoanthropometrie, verwende ich, da ich meinen Körper als die für mich geeignetste Arbeitsgrundlage empfinde; dies stellt m.E. die wohl authentischste Möglichkeit des Selbstbildnisses dar. Da mir kein Medium vertrauter sein kann als der eigene Körper, scheint mir diese Vorgehensweise die sinnvollste.“¹⁵ Hier spricht sich dieselbe Ambivalenz auf der Ebene des Akteurs aus, der einerseits in kaum zu überbietender Nüchternheit eine Versuchsanordnung entwirft, die auf die medienbewusste Erkundung von Bildprozessen zielt, und der andererseits sein Ureigenstes einspeisen will.

Ist die Eigenblut-Autoanthropometrie als Selbstbildnis auf die Leinwand entäußert, ist die Arbeit des Künstlers nicht abgeschlossen. Nach dem mit Bedacht durchgeführten Druckakt gestaltet sich der zweite Schritt der Überzeichnung spontaner. Der Künstler steht seinem (Alter) Ego gegenüber, in dem er sich gewissermaßen umgekrempt hat, da sein Innerstes, das vitale Fluidum des Blutes, nach außen gekehrt ist, und er beginnt eine Art dialogischen Monolog. Der Blutabdruck wird grafisch verdichtet, erweitert oder auch kommentiert, wobei er durchaus Gegenstand zeichnerischer Forschungen oder auch aggressiver Attacken sein kann, die die Haut des Bildträgers einreißen. Oder aber der Blutdruck erhält ein bildimmanentes Gegenüber, so wie in den aktuellen *Totentänzen*, in denen die statisch angelegten roten Körperflächen in den dynamischen Sog der zeichnerischen Skelette geraten. Diese bildsprachlichen Mittel hat Gilles gerade aus der Beschränkung auf die Farben Schwarz, Weiß und Blutrot bis Blutbraun und die Mittel Druck und Zeichnung zu einer außerordentlichen Komplexität gebracht. Auch sie verweisen auf ihre Herkunft aus der aktionistischen Reibung am alten Tafelbild: auf die gestische Malerei des Informel, die auch die Leinwand versehrte, auf das Dripping des Action Painters oder die Beschüttungen mit Farbe und Blut bei den Wiener Aktionisten. In den Kohlezeichnungen des *Carnac*-Zyklus (1987), die in bretonischen Dolmen entstanden sind, ist diese gestische Wucht bis in die klaffenden papiernen Wunden hinein zu sehen. Die *Totentänze* (2004/2005) erinnern im Detail an Pollocks Drip-Paintings, in der Gesamtsicht formieren sich die vermeintlich autarken Farbspritzer zu zeichnerisch durchgearbeiteten Skelettfiguren. Diese Technik hat

Gilles entwickelt, indem er die Spritzen, in denen er das Blut verwahrt, mit Farbe füllt und in neuartiger Spritztechnik aufbringt, die zugleich planvoll und zufällig erscheint. Und auf fast allen Bildern finden sich Spuren von Farb-, Blut- oder Schlamm-Schichten. Wirken diese bildsprachlichen Bezüge zunächst wie ein Stück lebendig gebliebene Kunstgeschichte aus dem Umfeld der Aktionskunst, so erweisen sie sich bei genauerem Hinsehen über diesen Wiedererkennungseffekt hinaus als Konsequenz von Gilles' spezifischem Aktions- und Werkbegriff.

Gilles hat die Arbeitsweise mit Eigenblut in frühen Aktionen entwickelt. 1978 ließ er sich bei seiner ersten öffentlichen Aktion *Gilles blutet* Blut abzapfen, das er einem mit einem Brautkleid bekleideten Modell übergoss. Unabhängig von der sexuell überdeterminierten Deflorationssemantik lässt sich das weiße Kleid rückblickend auch als Leinwand-Gegenüber lesen: Modell und Leinwand sind identisch, Maler und Werkstoff sind identisch. Die geschlechtlich aufgebaute Polarisierung wird dann in den folgenden Arbeiten zusammengezogen, wenn der Maler sich selbst zum Modell macht. Schon diese frühe Arbeit eignet sich, Gilles' Aktionsbegriff zu präzisieren. Der Bezug zu den Wiener Aktionisten, insbesondere zu den Blut-Aktionen von Hermann Nitsch, ist in vereinzelt Sequenzen von Gilles' Aktionen gegeben. Der erste entscheidende Unterschied besteht jedoch darin, dass es sich bei Gilles' Arbeiten streng genommen um Performances handelt, da er, anders als im *Orgien Mysterien Theater*, nicht auf unmittelbare Interaktion mit dem Publikum und den damit verbundenen Katharsiseffekt zielt. Der zweite Unterschied besteht darin, dass Gilles anders als die Aktionisten der 60er und 70er Jahre nicht die Aktion um ihrer selbst willen betreibt, d.h. nicht das Bild durch das Tun ersetzt, sondern vielmehr beide miteinander verklammert. Gilles' Arbeit lässt sich mit Blick auf die starke aktionistische Tradition des ‚Ausstiegs aus dem Bild‘ als ‚Wiedereinstieg in das Bild‘ beschreiben. Am Ende jeder Aktion steht bei Gilles ein Bildwerk, das in deren Konzeption bereits angelegt ist oder durch die Weiterbearbeitung von Relikten oder Dokumentationsmaterialien entsteht. Die Fotos oder Filmaufnahmen können für Gilles, anders als für die Vertreter von Performance oder *body art*, nicht das eigentliche Werk abbilden,¹⁶ sondern sie sind für ihn lediglich Dokumente zum Entstehungsprozess des Werkes. Konsequenterweise ist für Gilles umgekehrt jeglicher Arbeitsprozess, der auf ein Werk zielt, eine Aktion, ob sie nun vor den Augen des Publikums stattfindet oder im ‚stillen Kämmerlein‘. Bezeichnenderweise schafft er sich auch während der öffentlichen Aktionen über Licht und künstliche Geräuschkulissen den Eindruck totaler Isolation, so dass kein Hüfteln oder Blinzeln in seinen temporären Arbeitsraum hinein geraten kann. In seinem Kölner Atelier arbeitet er vorwiegend nachts, damit er von allen Außenreizen abgeschnitten ist, und sein fensterloses Atelier in Stresa nennt er ironisch „Gummizelle“. Auf diesem Hintergrund lassen sich Gilles *Isolationsschächte* als Atelier-Miniaturen verstehen, die die Situation des Abgrenzens bis zum Äußersten zuspitzen. Wie alle seine Bilder basieren sie auf einer Aktion, und wie alle seine Aktionen zielte auch diese auf das Bild. Die Arbeit im Schacht findet nicht um ihrer selbst willen statt, von der dann der Schacht als Relikt zurückbliebe, sondern der Schacht wird zum Werk. Dieser Werkcharakter wird

dadurch gesteigert, dass das Raumobjekt schließlich zu einem Tafelbild aufgeklappt werden kann.

In eine derartig eng bemessene Atelierzelle passt augenscheinlich nur ein Körper. An diesem Beispiel wird deutlich, warum die Frage nach dem Geschlecht, einem zentralen Thema von Performance und *body art*, für Gilles keine Rolle spielt. Seine Aktionen sind als existenzielle Grenzsituationen konzipiert. Das gilt ebenso für die frühen Aktionen wie *R.E.M.* (1982), in der er sich selbst durch gezielte Atemmanipulationen zu kurzer Ohnmacht brachte, wie für die Arbeitssituation am aktiven Vulkan Stromboli, wo er in ständiger Todesangst 68 *Selbstportraits* (1991) anfertigte. Sicherlich sieht man bei Anthropometrien auf den ersten Blick, ob eine Frau oder ein Mann als Druckmedium diente, wie Gilles selbst hervorhebt, aber in den herbeigeführten Grenzsituationen geht es um das Zurückgeworfensein auf das blanke Selbst. In äußerster Bedrängnis, so lässt sich dies redensartlich präzisieren, weiß man nicht mehr, ob Männlein oder Weiblein. Die *Isolationsschächte* reflektieren diese Arbeitssituation insofern, als sie augenscheinlich nur für eine Person bemessen sind. Geschlecht konstituiert sich jedoch über die Differenz zum anderen. Von Androgynie, also einer bewussten Aufhebung von Geschlechterdifferenz, lässt sich deshalb allein mit kunsthistorischem Blick auf die Praxis des Bildermachens sprechen, wenn im Atelier die tradierte Arbeitsteilung der Geschlechter von Maler und Modell in einer Person zusammengezogen wird.

Als exemplarisch für Gilles' Aktionen kann nicht nur das Verhältnis von Maler und Modell, sondern auch das von Versuchsleiter und Versuchsobjekt gelten. Einerseits nimmt der Künstler die kühl kalkulierende Perspektive des Werkmeisters ein, andererseits agiert er als Objekt in den selbst gesetzten, zumeist beklemmend engen Grenzen: „Die Schächte sind in der Grundfläche (1 m x 1 m) so bemessen, daß sie meine geringstmögliche Körpergröße (in gekrümmter Haltung liegend) knapp aufnehmen können. Die Höhe der Schächte (2,5 m) ist so bemessen, dass ich die Objekte keinesfalls nach oben verlassen kann. Die Konstruktionen sind nur von außen demontierbar, so daß ich mich nach der Bearbeitung nur von außen (nach Zuruf) befreien lassen konnte. Die sehr beengte Raumsituation ließ während des Aufenthaltes in den Schächten [pro Schacht 2-3 Stunden] keinen Überblick über die Gesamtgestaltung zu. Daher können die Schächte zu je einem fünfteiligen Bild aufgefaltet werden. Es ist ebenfalls möglich, alle Elemente der vier Schächte zu einem einzigen Bild (16 m x 2,5 m) zusammenzufassen.“ Die hybride Konstruktion von Versuchsleiter und Versuchsobjekt in einer Person zieht sich fast durch jeden einzelnen Satz dieser Versuchsskizze. Und am Ende steht ein Werk, ein Tafelbild, das in der Reihe zum Panorama erweitert werden kann und somit noch weiter von seinem Entstehungskontext abstrahiert. Das Auf- und Zuklappen des Schachtes für die Präsentation ist von Anfang an konstitutiver Bestandteil der Versuchsanordnung, und indem dieser Mechanismus in jeder Position, ob als Arbeitsschacht, als museales Tafelbild oder als panoramatische Bildlandschaft, sichtbar ist, bleibt auch das Oszillieren von Aktion und Werk.

Auch im aufgeklappten Zustand gerinnen die Autoanthropometrien der Schächte mit den Übermalungen, Überzeichnungen und Einritzungen keinesfalls zum Ornament, denn sie

transportieren unverkennbar etwas von der bedrängten Entstehungssituation. Das wird vor allem durch die auf dem Boden aufliegenden Fußplatten eingelöst, auf denen man die festgetretenen Farbreste sieht. Einerseits sind sie das Bildelement, das am dichtesten am Relikt steht, andererseits sind sie durch wenige aufgebrauchte Elemente von Zeichnung oder Einritzung dezidiert als Gestaltetes markiert. Im aufgeklappten Zustand vermitteln die Schächte gerade im Nebeneinander einen sehr präzisen Eindruck von den Körpermaßen des Eingesperreten: Das Motiv der auf einer Höhe befindlichen Gesichtsabdrücke zieht sich ebenso durch wie das der in alle Richtungen tastenden oder auslangenden Handabdrücke, die im unteren und oberen Feld deutlich ausdünnen. Die Autoanthropometrien vom Rumpf sind weniger als saubere Drucke aufgebracht, sondern wirken eher flüchtig, wie Spuren von Fluchtversuchen oder einer Kampfeshandlung. Insofern verweisen die Bilder nicht nur auf den abwesenden Künstler als Macher, sondern sie halten ihn auch als Leib anwesend. Einer der Schächte jedoch weicht vom Druckverfahren ab. Nur im Nebeneinander mit den anderen erkennt man, dass die gewaltige Figur aus der äußersten Reichweite des Künstlers resultiert, dabei zudem nur als Ausschnitt von oberhalb der Knie und mit angeschnittenen Schultern in das Format gesetzt ist. Hier dominiert der Entwurf des Fremden das Eigene. Konsequenterweise wird gerade dieses Bild am meisten als Gegenüber behandelt: Durch unzählige Ritzungen und Bespritzungen ist es fast zur Unkenntlichkeit zerrieben und durch verklammernde Binnenzeichnungen wieder verdichtet. An den *Isolationsschächten* lässt sich demnach nicht nur die Gillesche Medientechnik der Selbstentäußerung studieren, sondern es lassen sich auch ihre verschiedenen bildsprachlichen Ausformulierungen, wie Selbsterneuerung, Selbsterweiterung, Selbstzerstörung differenzieren.¹⁷

Im Dialog

Eine Sonderrolle innerhalb der Ausstellung in der Kunststiftung *ben zi bena* übernimmt der Speicher als Ort des Gedächtnisses. Hier begegnen sich erstmals ältere Leipziger und Kölner Arbeiten, die man zur Zeit ihrer Entstehung wegen der politischen Trennung kaum in einem Raum hätte zusammen sehen können. Der historische Moment, der dieses Zusammentreffen ermöglicht, wird selbst in einem Objekt reflektiert: Gatzemeier zeigt ein *objet trouvé* der besonderen Art, einen Amateurfilm vom militärischen Beitritt der DDR zum Staatsgebiet der BRD in der Kaserne Prora auf Rügen. Dieses zeitgeschichtliche Dokument steht für einen staatlich verordneten *rite de passage*, der die Vereinigung im Austausch von Zeichen vollzieht, konkret: im Wechsel von Uniformen und Fahnen. Diese durchaus vertraute Zeichenpraxis gerät im Kunstkontext zur Realsatire. Das merkwürdige *objet trouvé* kann heute nicht mehr ohne weiteres als Kritik am BRD-Kunstmarkt, der der DDR seine Zeichenpraxis aufzwang, verstanden werden. Denn es ist bekanntlich die *Neue Leipziger Schule*, die aktuell auf dem Weltkunstmarkt nicht nur hoch, sondern auch als ‚deutsch‘ gehandelt wird. Trotz – oder vielleicht auch wegen – der Vereinahmungsversuche durch den

westlichen Kunstmarkt konnte die Leipziger Akademie ihre Tradition und damit ihre Eigenständigkeit lebendig halten und wird aktuell mit gewaltigem Markterfolg belohnt. Der Prora-Film, ein Fremdkörper in der Ausstellung, zudem das einzige Objekt, das nicht ästhetisch überformt wurde, kann als Reflexionsangebot dienen. Warum sollte es überhaupt ein Ziel sein, auf künstlerische gewachsene Vielfalt zugunsten einer Einheit zu verzichten? Und ist es nicht ohnehin schon ein Problem des Marktes, dass er zur Uniformierung drängt, während ‚gute‘ Kunst doch immer lebendige Auseinandersetzung braucht? Dies scheint umso mehr nach dem rasanten Durchlauf durch die Ismen der Moderne und deren postmoderner Reflektion geboten. Ist es nicht ein Vorteil, wenn unterschiedliche Positionen bestehen und Reibungsflächen nicht künstlich konstruiert werden müssen? Der Avantgardetheoretiker und Kunstkritiker Eduard Beaucamp, der sich schon vor der Wende für die spezifischen Ästhetiken der DDR-Kunst interessierte, bietet eine solche Sichtweise an. Er zeigt, dass sich die deutsche Moderne als produktive Spannung völlig verschiedener Positionen beschreiben lässt. So betrachtet er den „deutsch-deutschen Bilderstreit“ nach ’45 unter kunstwissenschaftlichen Gesichtspunkten auf einer Ebene mit dem produktiven Neben- und Gegeneinander von Dadaismus und Großstadtrealismus oder von *Brücke* und *Blauem Reiter* der Malerei vor dem 2. Weltkrieg.¹⁸

Nun lassen sich Gatzemeier und Gilles keineswegs als Idealtypen des Ost- und des Westkünstlers der Nachkriegsgeneration beschreiben, ihre konträren künstlerischen Sozialisierungen jedoch bleiben unhintergebar. Diese Differenz ist nicht das Thema der beiden Künstler, aber sie scheint mal mehr, mal weniger durch im Leitprinzip des Dialogs, der die Anordnungen der Ausstellungsräume strukturiert. Grundlage dieses bildnerischen Gesprächs bildet der ästhetische Zugriff auf den menschlichen Körper. Weil beide Künstler als Maler sowie als Bildhauer arbeiten, verfügen sie über eine hohe Sensibilität für Räume und deren spezifische historische Schichtungen. Auf dieser Grundlage beziehen sie auch über die Ausstellungsräume der Kunststiftung hinaus den benachbarten Dom ein und bespielen die Krypta und den Kreuzgang, wobei vor allem die Referenz auf die christliche Formensprache bedeutsam wird. Hier haben die Künstler ihre Arbeiten am stärksten miteinander verschränkt. Bei den *17 Plastiken* von Gatzemeier, skelettöse, auf eine erdige Palette beschränkte Körpergerüste, und bei den *Totentänzen* von Gilles handelt es sich um Arbeiten, die, indem sie sich der Auflösung des Körpers widmen, formal sehr gut ineinander greifen. Der Blick zurück auf das Frühwerk, also in den Speicher, zeigt, dass interessanterweise der junge Gatzemeier wie der junge Gilles, die sich in der Lust zu provozieren in nichts nachstanden, in ähnlichen Themen ihre Reibungsflächen suchten: in Selbstporträts und in Monstrositäten. In seinen Selbstbildnissen als Akademieschüler arbeitet Gatzemeier an der Demontage der Porträts seiner Lehrergeneration,¹⁹ indem er sich in augenzwinkerndem Größenwahn in der Manier der Alten Meister von Dürer bis Dali zeigt, als grinsenden Maler vor nacktem Modell und leerer Staffelei [Abb. 6] oder beim Malen mit strömend blutender Kopfwunde. Dem steht das blutige *Brautkleid* aus Gilles’ erster öffentlicher Aktion gegenüber, in dem der Künstler sich gewissermaßen materiell auf das Tuch des Modells

entäußert hat. Neben der provozierenden Auseinandersetzung mit dem Künstler-Selbst finden sich Monstrositäten, die in der Zusammenschau ein Kuriositätenkabinett evozieren. Blutige Mischwesen, die das geordnete Leben bedrohen, bevölkern die frühen enigmatischen Bilder Gatzemeiers. Gilles hat aus seinen Aktionen heraus eine grotesk verkleidete Hasenleiche – nicht ohne ironischen Seitenblick auf den Beuys-Hasen²⁰ – oder ein den Ratten anheim gegebenes Selbstbildnis weiterbearbeitet. [Abb. 7]

Diese Gegenüberstellungen zeigen sehr genau, wie unterschiedlich auch bei verwandter Thematik die Reibungsflächen lagen. Während Gilles gerade mit dem vermeintlich Archaischen, dem aus der Alltagswahrnehmung Ausgegrenzten, verstören konnte, gelingt das Gatzemeier im Rückgriff auf politische Themen. 1980 präsentierte er im öffentlichen Rundgang seine Abschlussarbeit *Die Hitler kommen und gehen aber das deutsche Volk bleibt (Josef Stalin)* [Abb. 8], in der verstümmelte Männer und selbstbewusste Aktmodelle mit einem Blechtrommler vor einem angeschnittenen Hitler-Bild zu sehen sind. Einerseits widmet Gatzemeier sich mit der Wahl eines antifaschistischen Themas einem zentralen Sujet des angehenden DDR-Künstlers. Andererseits nutzt er ausgerechnet dieses Thema, um es in zynischer Weise auf die Gegenwart rückzubeziehen. Nicht nur die Wahl des Stalin-Zitates, der längst als Diktator diskreditiert war, sondern auch das Motiv des Blechtrommlers aus dem antifaschistischen Roman von Günter Grass, der in der DDR verboten war, konnte und sollte nicht anders denn als gezielte Provokation verstanden werden. Die Presse reagierte mit Empörung über den „historischen Fatalismus“, der aus dem indirekten Vergleich von Hitlerdeutschland und DDR resultierte, und griff auch die Lehrer an, die solches zulassen konnten.²¹ Diese absichtsvoll ausgelösten Debatten stand der Absolvent durch und erhielt schließlich doch noch sein Diplom.

Die meisten Gegenüberstellungen der neuen Arbeiten von Gatzemeier und Gilles haben einen auf den ersten Blick konfrontativen Charakter, eröffnen auf den zweiten Blick jedoch Anchlüsse, die auf die Wahrnehmung der Einzelarbeiten zurückwirken. So steigert sich die alabasterhafte Glätte von Gatzemeiers voluminösen Plastiken (1994) im Blickwechsel mit den eruptiven mitunter tiefschwarzen, mit Einrissen versehenen Zeichnungen von Gilles (1987). Ebenso intensivieren sich Gilles' kolossale Knotenplastik (2004) und Gatzemeiers zwischen Linie und Plastizität changierende Grafik von ineinander verzurrten Körpergebilden (1994ff) gegenseitig. In einer altarähnlichen Anordnung sind die großformatige *Gradation* (2004) von Gatzemeier und Gilles' Künstlerbuch *Autobiografie* (1988) aufeinander bezogen. Ist die *Gradation*, die Bewegung im Raum, in einem idealen Moment angehalten, der offen lässt, ob die Leibfragmente fallen oder aufsteigen, impliziert das Buch mit dem Leseakt ein sequenzielles Nacheinander. Ist das eine der Ausstieg aus der Zeit, bietet das andere eine Geschichte an.

Die bildnerischen Positionen werden im Zusammentreffen der *Akte auf weißen Laken* mit den *Isolationsschächten* in programmatischer Weise verhandelt. Gatzemeiers Frauenkörper kontrastieren in ihrer marmornen Oberfläche und kühlen Farbbrillanz mit den blutig-erdigen Innensichten der *Isolationsschächte*, die Einblicke in dynamische Prozesse unter der Haut

gewähren. Dabei reflektieren sowohl die Interieurs mit den nackten jungen Frauen als auch die beengenden Raumzellen zwei konträre Atelierbegriffe: Hier stehen sich zwei Arbeitsräume gegenüber, die etwas über die abwesenden Künstler erzählen. Das Widerspiel von gemalten und gebauten Binnenräumen, von Außensicht und Innensicht, von erotisierter Heimeligkeit und beengender Isolation, von Zweisamkeit und Einsamkeit bezieht zwei künstlerische Selbstbeschreibungen aufeinander. Gatzemeier definiert sich gemäß der längst nicht mehr selbstverständlichen Arbeitsteilung von Maler und Modell im Atelier als traditionsbewusster Meister der klassischen Form. Gilles unterläuft diese Arbeitsteilung und damit eine Form der Selbstversicherung, die er umgekehrt in seinen physisch und materiell radikalisierten Selbstporträts als Prozess auffasst. Versteht sich Gatzemeier als *kallitechnis* (griechisch: Künstler von *kalli*: schön, *technis*: Handwerk), der in jedem Bild aufs Neue um die perfekte Form ringt, so definiert sich Gilles als Aktionskünstler, dessen Bilder, meist als Serie angelegt, einzelne Phasen seines Tuns protokollieren. Beide Positionen konturieren sich aneinander, die statuarische Strenge des einen, die pulsierende Entgrenzung des anderen - eine mediale Reflexion der Merseburger Zauberformel „ben zi bena, bluot zi bluoda“.

Christiane Holm

¹ Mein besonderer Dank gilt Thomas Gatzemeier und Peter Gilles, die mit ihrer ständigen Bereitschaft zum Gespräch viele Fragen *en passant* geklärt - und interessantere aufgeworfen haben. Dasselbe gilt für ihre gemeinsame Galeristin der 80er Jahre, Ingrid Koppelman. Ohne ihr profundes Wissen und die großzügige Öffnung ihres Archivs wären viele Bereiche gar nicht erst ins Blickfeld geraten. Schließlich danke ich auch Silvio Beck und Christian Soboth, die mit ihrem Überblick über die Malerei der DDR und deren Fortleben nach 1989 sowie mit kritischer Diskussion entscheidend zum Konzept von Ausstellung und Katalog beigetragen haben.

² Die positive Rolle, die die Galerie Koppelman Ende der 80er Jahre in Köln und insbesondere für Gatzemeier und Gilles gespielt hat, ist Gegenstand ihres oben abgedruckten Gespräches.

³ Bezeichnenderweise sind es gerade die Kunststudierenden, die die etablierten West-Akademien - etwa in Düsseldorf - auch aus der Innensicht kennen, die gezielt wegen der handwerklichen Ausbildung in den Osten des Landes übersiedelten. Vgl. etwa die Aussagen von Tim Eitel oder Verena Landau in: Leipzig - Das Tor zur Malerei? In: Kunstforum 176 (2005), S. 217 u. 236.

⁴ In etwa diesen Worten beschrieb Ingrid Koppelman diese Irritation für das westliche Kunstpublikum bei einem Telefoninterview über ihre Arbeit mit Thomas Gatzemeier.

⁵ Eduard Beaucamp: Thomas Gatzemeier. Will Grohmann Stipendium Staatliche Kunsthalle Baden-Baden. Baden-Baden 1990. Diese Einschätzung hatte Beaucamp bereits ein Jahr zuvor in einer Ausstellungsbesprechung formuliert: Thomas Gatzemeier in der Wiesbadener Galerie Ressel. In: FAZ, 12.07.1989. Beaucamp gehört zu den ersten und eindrucklichsten Kritikern von Gatzemeiers Werk und trug damit nicht wenig dazu bei, dass der Neuling in der westdeutschen Kunstszene wahrgenommen wurde. Darüberhinaus begegneten sich beide auch in der öffentlichen Auseinandersetzung kurz vor und nach der Wende. In dieser Zeit ließ Beaucamp auch einen polemischen Brief Gatzemeiers über die Situation auf dem Kunstmarkt nach der Wende in seiner Zeitung abdrucken. Thomas Gatzemeier: Die Gegner sind besiegt. In: FAZ, 30.03.1990. Seine Einschätzung zu diesem Artikel 15 Jahre später formuliert Gatzemeier in dem oben abgedruckten Gespräch mit Gilles.

⁶ Malen ist vergegenständlichte Lust. Thomas Gatzemeier im Gespräch mit Birgit Neumann-Dietzsch. In: Gatzemeier. Malerei. Karlsruher Ateliers. Ausstellung des Badischen Kunstvereins. Baden-Baden 1988, S. 7-9, hier S. 8.

⁷ Dieses Verfahren ist nach der mythologischen Figur Pygmalion aus Ovids *Metamorphosen* benannt, ein Künstler, der sich in sein eigenes Kunstwerk verliebte. Venus hatte Mitleid mit dem Liebeskranken und verwandelte die begehrte weibliche Statue in eine lebendige Frau, sie machte Stein zu Fleisch.

⁸ Dieser sinnliche Umgang mit der Farbe führte sogar zu der Assoziation mit der Kulturtechnik des Kochens. Christian Soboth: Brief eines jungen Kochs über die Kunst. In: Thomas Gatzemeier. Malerei, Plastik, Zeichnung. Ausstellungskatalog Mannheimer Kunstverein und Galerie am Domhof Zwickau. Karlsruhe 1998, S. 37-48.

⁹ Gatzemeier/ p.u.d.: „In Spirit of Rubens“. Ausstellung im Kunstverein Siegen. Stuttgart 1991.

¹⁰ Die Assoziationen zur *Neuen Leipziger Schule* ergeben sich etwa in einem Vergleich mit Isabella Dutoits jungen Frauenfiguren vor Landschaften und in Interieurs, die ebenfalls merkwürdig abwesend scheinen. Hier aber ist es der Schnappschuss oder auch der ideale Augenblick, der ihre Gestik bestimmt und auf eine Arbeit mit einer Fotografievorlage schließen lässt.

¹¹ Diese Passage ist dem oben abgedruckten Gespräch zwischen Thomas Gatzemeier und Peter Gilles entnommen.

¹² Laszlo Glozer (Hg.): Westkunst. Zeitgenössische Kunst ab 1939. Ausstellungskatalog der Kölner Messehalle. Köln 1981, S. 234.

¹³ Sowohl die historische Semantik des Blutes, seine aktuellen Repräsentationen in der Alltagskultur sowie in der Gegenwartskunst können hier nur gestreift werden. Hier seien stellvertretend zwei neue Studien genannt. James M. Bradburne (Hg.): Blut. Kunst, Macht, Politik, Pathologie. Ausstellungskatalog des Museums für Angewandte Kunst und der Schirn Kunsthalle in Frankfurt. München u.a. 2001. Marina Schneede: Mit Haut und Haaren. Der Körper in der zeitgenössischen Kunst. Köln 2002, S. 134-151.

¹⁴ Peter Gilles über seine Arbeit. In: Peter Gilles. Acht in Köln. Ausstellung im Kölnischen Kunstverein. Köln 1986, S. 2.

¹⁵ Peter Gilles über seine Arbeit, in: Peter Gilles. Stromboli – 68 Selbstportraits 1991. Bestandskatalog V der Graphischen Sammlung Museum Morsbroich Leverkusen. Essen 1994, S. 14.

¹⁶ Die Aufzeichnungsmöglichkeiten über Video haben die Aktionskunst entscheidend verändert. Die Beschreibung des Verhältnisses von Aktion und Aufzeichnungsmedium lässt sich sogar zu der These zuspitzen, dass die Performance (und das gilt ebenso für die minimalistische *body art*), die die Trennung vom Publikum aufrecht erhält, überhaupt erst durch die medientechnischen Möglichkeiten der persönlich-unpersönlichen handlichen Videotechnik hervorgebracht wurde. Vgl. Christian Janecke (Hg.): Performance und Bild – Performance als Bild. Berlin 2004.

¹⁷ Bei diesen bildnerischen Prozessen der Grenzerfahrung setzen die zahlreichen psychoanalytischen und tiefenpsychologischen Studien an, die die Aktionen des Künstlers in ihrer Affinität zum medizinischen Experiment und oder zum kultischen Ritual ins Zentrum stellen. Hier ist vor allem auf die zahlreichen Studien von Hartmut Kraft und Reiner Speck verwiesen, die Gilles Arbeit bereits über einen langen Zeitraum verfolgen. Aus den zahlreichen Publikationen sei stellvertretend auf das Buch zur Ausstellung *Theatrum Anatomicum* im *Deutschen Medizinhistorischen Museum* in Ingolstadt verwiesen, in dem wichtige Beiträge zu allen Bereichen des Gilleschen Werkes gebündelt sind: Reiner Speck (Hg.): Peter Gilles. *Theatrum Anatomicum* Köln 1997.

¹⁸ Eduard Beaucamp: Der Bilderstreit. In: Kunst in der DDR. Ausstellungskatalog der Nationalgalerie Berlin. Berlin 2003, S. 107-117.

¹⁹ War das Selbstporträt zu Beginn der DDR zunächst völlig aus der bildenden Kunst verschwunden, so wurde es in den 60ern wieder zu einem Thema. Die Lehrergeneration Thomas Gatzemeiers, die Gründer der *Leipziger Schule*, entdeckten dessen subversives Potenzial, weil es gestattete, den engeren Vorgaben des Realistischen Sozialismus, der ganz auf die Figur des Arbeiters ausgerichtet war, zu trotzen. Vgl. Karin Thomas: Die Malerei in der DDR 1949-1979. Köln 1980, S. 91ff.

²⁰ In seinen berühmtesten Aktionen, *Sibirische Symphonie 1. Satz* (Düsseldorf 1963), *wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* (Düsseldorf 1965), *EURASIA* (Kopenhagen und Berlin 1966) und *Eurasienstab* (Wien 1967) hatte Josef Beuys den toten Hasen zu einem Leitmotiv seiner Arbeit ausgearbeitet.

²¹ So die Ausstellungsrezension im *Neuen Deutschland* (1980).