

GATZEMEIER / P.U.D.
«IN SPIRIT OF RUBENS»

KUNSTVEREIN SIEGEN-GALERIE S

20. Januar - 3. März 1991

Gerhard Graulich

NÄHERUNGEN AN RUBENS

Die künstlerische Beschäftigung mit Peter Paul Rubens (1577-1640) hat eine lange Tradition. Nicht nur in seinem näheren, zeitgenössischen Umfeld, man denke etwa an van Dyck, Jordaens, Snyders, Wildens oder Bockhorst, sondern auch darüber hinaus gibt es im 18. und 19. Jahrhundert eine Vielzahl von Künstlern, die den großen Flamen bewunderten und sich mit ihm auseinandersetzten. Besonders im 19. Jahrhundert, dem Zeitalter der großen Historienbilder, besaß die Kopie nach Rubens einen gewissen Reiz. Feuerbach, Leibi, Lenbach oder von Marees, um nur einige Namen zu nennen, malten nach seinen Bildern. Kopien des 19. Jahrhunderts zeigen dabei eine ausgesprochen eigenständige Sicht, die jedoch gleichermaßen auch Zeittypisches enthält, so daß die Bilder deutlich als Interpretamente der Rubens-Rezeption des 19. Jahrhunderts erkennbar sind. Demzufolge läßt sich die Marees-Kopie nach Rubens von der Leibi-Replik und diese wiederum von einer Kopie aus dem 17. Jahrhundert ohne weiteres unterscheiden, wenn auch das Vorbild unangestastet bleibt. Die Differenz liegt im Detail, der Peinture, der Farbigkeit, dem Ausdruck, der Einheit der Teile usw. Kopieren bedeutete in künstlerischer Hinsicht *mehr* als nur bloßes Abschildern. Schon im 16. Jahrhundert unterschied man klar zwischen *imitare* (interpretierende Nachschaffung) und *ritrarre* (mimetische Nachbildung). *Imitare* wurde stets in Bezug zur Idee stehend gesehen, während man *ritrarre* als bloße Funktion der Empirie erkannte. Vor diesem Hintergrund besehen, könnten die Kopien der erwähnten Malerpersönlichkeiten des 19. Jahrhunderts durchaus als Werke im Sinne der *imitatio* verstanden werden, die kreative Nachbil-

dungen oder Neugestaltungen darstellen.

Daß sich Künstler mit der Tradition, mit Rubens, beschäftigen, stellt folglich kein Novum in der Kunstgeschichte dar. Daß historische Themen zitiert, variiert oder persifliert werden, ist ebenfalls kein außergewöhnliches Faktum, das schon Kennzeichen einer postmodernen künstlerischen Praxis ist. Wichtig bleibt festzuhalten, daß es sich bei der Kopie oder der Auseinandersetzung mit einem Vorbild nicht a priori um eine Tautologie von bereits Bestehendem handeln muß, kann sich doch hier ein ganz anderer Diskurs anschließen. Die platte Frage - echt oder falsch? - hilft diesbezüglich kaum weiter.

Thomas Gatzemeier greift mit seinen Arbeiten, die sich mit dem Werk des Peter Paul Rubens beschäftigen, den Strang der kreativen Beschäftigung mit dem Künstler erneut auf. Von Kopie kann in seinem Fall nicht gesprochen werden, fasziniert ihn doch eher die freie Auseinandersetzung. Eduard Beaucamp spricht von «Paraphrasen», die die konvulsivischen Formen von Gatzemeier repräsentieren würden. Dabei beschäftigen ihn jedoch nicht jene Rubens-Bilder, die in barocker Heiterkeit und Sinnenfreude sich darbieten. Vielmehr interessieren ihn die voller Qualen triefenden apokalyptischen Bilder. Gatzemeiers Arbeit des «Höllensterzes 1989» gehört in diesen Kontext. Es verdankt sich, um dies vorwegzuschicken, einer komplizierten Vorgeschichte. Zu tun haben damit zwei Gemälde von Rubens, die beide aus der Alten Pinakothek in München stammen: zum einen handelt es sich um den «Raub der Töchter des Leukippos» des Jahres 1618, zum anderen um den sogenannten «Höllensterz der Verdammten», der um 1620 gemalt wurde.

In Gatzemeiers Bild, der «Paraphrase», werden beide Gemälde von Rubens zusammengeführt, um daraus etwas neues zu entwickeln. Zu erwähnen bleibt, was die Pro-

blematik verzwickt macht, daß Gatzemeiers Bild eigentlich nur Teil eines zweiflügeligen Werkes ist, welches in festem Konnex mit einer anderen Tafel steht, einer Replik des «Raubes der Töchter des Leukippos», welche p.u.d. (Pseudonym des zweiten am Projekt beteiligten Künstlers) angefertigt hat. Beide Arbeiten stehen in einer konzeptuellen Beziehung, sind jedoch unabhängig voneinander gemalt worden. Natürlich formulieren die Werke - sowohl die Kopie als auch die Arbeit Gatzemeiers - jeweils unterschiedliche Ansprüche der Auseinandersetzung mit Rubens. Während sich p.u.d. im Sinne einer möglichst exakten Annäherung auf eben das «Leukippos»-Bild zubewegte, ging es Gatzemeier darum, sich mit seinen eigenen malerischen Mitteln mit dem Vorbild zu messen. Diese Kopie von p.u.d. nimmt in dem Ensemble die Rolle des Stellvertreters für das Original ein, da natürlich das Rubens-Gemälde aus konservatorischen Gründen nicht außerhalb der Pinakothek gezeigt werden kann. Sicherlich enthält die Replik signifikante Differenzen zum Vorbild, doch können diese als einkalkulierte Aspekte des Konzepts gelten. Dies betrifft insbesondere die abweichenden malerischen Details sowie evidentermaßen die Größenverhältnisse: das Rubens-Original mißt 224 x 210 cm, die Replik jedoch 280 x 260 cm. Sieht man sich die Details genauer an, so fällt auf, daß etwa den flatternden Stoffen der Kopie die Leichtigkeit sowie das Raffinement der Helldunkel-Modulierung des Originals fehlt, der Landschaft es an atmosphärischer Tiefe mangelt, den Frauenkörpern die plastische Tangibilität abgeht, um nur einige Unterschiede zu nennen, die gegenüber Rubens zu konstatieren sind. Ferner kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, daß es bei dem Gemälde Anklänge an den amerikanischen Fotorealismus der 60er Jahre gibt. Da zweifelsohne nach einem Foto gemalt wurde, nicht nach dem Original selbst, bleibt die durch das Foto vermittelte Relation gegenüber der Vorlage spürbar, wodurch die Kopie eindeutig als Bild des 20. Jahrhunderts identifizierbar wird. Dennoch kann der

Replik bescheinigt werden, daß sie als Kopie gewisse Qualitäten besitzt. Die Feststellung der Differenz zwischen Original und Kopie ist natürlich nur aus dem bewußten Vergleich möglich, wenn beide Fassungen nebeneinanderhängen. - Die Kopie, um das nochmals festzuhalten, beansprucht für sich als solches keine selbstständige künstlerische Qualität. Allein durch die Verbindung mit der Gatzemeier-Tafel erhält sie ihre ästhetische Funktion, wird sie zum Bestandteil der konzeptuellen Arbeit.

Gatzemeier und p.u.d. spielen mit ihrer Arbeit in gewisser Hinsicht auf die Rubensche Werkstattsituation an, wo es ebenfalls eine Arbeitsteilung gab, die es erlaubte, daß Details, Assistenzfiguren oder Landschaftsgründe von fremden Künstlern ausgeführt wurden. Natürlich bestand eine klare hierarchische Trennung zwischen Rubens, dem Meister, der das *conchetto* festlegte, und seinen Atelierkünstlern, die ihm zuarbeiteten. Diese Differenz existiert zwischen Gatzemeier und p.u.d. natürlich nicht, da beide gleichberechtigt ihren Part liefern, wenn auch Gatzemeier seine Arbeit vorrangig im Sinne einer freien Gestaltung betrachtet. Zwar gibt es Werke, wo beider Anliegen auf einer Tafel vereint vorgetragen wird und zwischen beiden Beiträgen kaum mehr unterschieden werden kann, doch gilt dies nicht für das hier zu besprechende Zweiflügelbild, bei dem die Differenz konstitutives Merkmal der Arbeit ist.

Thomas Gatzemeier nennt seinen Teil «Höllensturz» und nicht «Höllensturz der Verdammten», wie es Rubens in dem 1620 entstandenen Bild tat. Hierin drückt sich über den Titel eine veränderte inhaltliche Akzentuierung gegenüber dem Vorbild aus, indem der Zusatz «Verdammte» weggelassen wurde. Gatzemeier läßt somit im Titel offen, ob diejenigen, die auf seinem Bild stürzen, pejorativ belastet sind oder nicht. Allein das Stürzen scheint ihn zu interessieren, nicht jedoch wer mit den Stürzenden zu identi-

zieren ist. Offen bleibt sodann überhaupt der Bezug zwischen dem «Höllensturz» und dem «Raub der Töchter des Leukippos». Hängen demzufolge zwei Bilder mit unterschiedlichen Themen nebeneinander, die vielleicht gar nichts miteinander zu tun haben? Folgt man der Titelgebung, so muß die Frage bejaht werden. Betrachtet man indes-

sen die Bilder, so gibt es sicherlich auch Bezüge der Kopie von p.u.d., d.h. dem «Raub der Töchter des Leukippos», und dem «Höllensturz» Gatzemeiers. Allerdings gibt es wiederum genauso vieles, was gegen den Bezug auf das Bild von p.u.d. spricht.

Zur Auflösung der Diskrepanz muß das Gat-



Peter Paul Rubens
Raub der Töchter des Leukippos, um 1618
Öl auf Leinwand
Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Inv.-Nr. 321

zemeier-Bild genauer angeschaut werden. Hierbei fällt die zentrale, in der Mitte befindliche Figur besonders auf, der gleichermaßen eine entscheidende Rolle im «Leukippos»-Bild zukommt. In klaren Konturen zitiert Gatzemeier auf seiner Tafel die fallende Phoibe, während Kastor, Pollux, die Pferde und Putten als auch Phoibes Schwester Hilaeria dagegen ausgeblendet werden. Verzichtet wird somit, den mythischen Stoff erneut aufzugreifen und ihn ereignisgetreu darzustellen. Statt dessen interessiert die kompositorische Struktur sowie die formalen Charakteristika, die bei Rubens formuliert sind. Gatzemeier steigert gleichwohl den Bewegungsgestus, und zwar derart, daß die Figuren auf seinem Bild eine fast selbstwertliche Bedeutung erhalten. Natürlich lag es nahe bei dieser selektiven, dramatisierenden Sicht des Vorbilds, auch auf Rubens' «Höllenssturz» zu kommen, wird doch dort das Stürzen viel drastischer geschildert. Da Gatzemeier die ikonographisch-erzählerische Dimension zurücktreten läßt, gewinnt der malerisch-formale Aspekt an Raum. Hierdurch ergeben sich neue, offene Sinnbezüge, die jedoch nicht als bewußte Uminterpretation der ursprünglichen Idee bewertet werden können, da das Bild Ergebnis eines langwierigen malerischen Prozesses ist. Besonders die Behandlung der Farbe spielt für die Bewertung des Gemäldes eine wichtige Rolle. So hat Gatzemeier die Farbe in breiten Bewegungsschüben, in vielfachen Überlagerungen pastos aufgetragen, daß sie nahezu reliefhaft hervortritt. Andreas Vowinkel bemerkt:

„Malerei heißt in diesem Werk, der sinnlichen Qualität von Farbe, gebunden an eine Figürlichkeit, Existenzraum zu geben. (...) Entscheidend ist die Dingliche Präsenz der Farbe, die frei aufgefaßt und zugleich gegenstandsbezogen eingesetzt wird. Hieraus erwächst eine dynamische Spannung zwischen Farbstrukturen, Flächen- und Raumbeziehungen sowie ihre Bindung an Körperlichkeit, die dem Bildganzen eine formale Festigkeit und Kraft der Ausdrucksgebärde

geben.“

Gatzemeier setzt seine Formen aus einzelnen Flecken zusammen, die - für sich genommen - ohne jeglichen Gegenstandsbezug sind. Aufgrund der Heftigkeit des Pinselduktus' bekommt das Dargebotene eine Flüchtigkeit, weshalb einzelne Körperpartien der Figuren, wie z.B. Gesichter, Schultern, Gelenke usw., nicht mehr individuell durchgestaltet sind.

Thomas Gatzemeiers Beschäftigung mit Rubens kann in einen größeren Kontext gegenwärtigen Kunststrebens gestellt werden, denkt man etwa an Axel Kasseböhmers Zitatbilder, die sich z.B. mit der Malerei von Jan van Eyck, Fra Angelico und Francesco de Zurbaran auseinandersetzen, oder an die Malerei von Ruth Biller, die sich vorzugsweise mit der Kunst des Manierismus' konfrontiert; weitere Künstlernamen ließen sich nennen. Das Interesse am historischen Stoff, der vorgegebenen Idee oder der Aura des großen Kunstwerks liegt für die genannten Künstler darin, gegenüber den Vorbildern bestehen zu wollen. Dabei werden subjektive Empfindungen mit der historischen Form verquickt, so daß die Vorlage häufig kaum mehr zu erkennen ist. Der Wunsch zur eigenen Interpretation, der Einbeziehung aktueller gesellschaftlicher und künstlerischer Maßstäbe ist bezeichnend. Stellte für die Künstler des 19. Jahrhunderts die Kopie in gewisser Weise noch eine kreative Herausforderung dar, so tritt im 20. Jahrhundert die freie Variation in den Vordergrund.

Bei Gatzemeier fällt - im Gegensatz etwa zu Biller und Kasseböhmer - sein Hang zur Dekonstruktion auf, was die inhaltlichen wie formalen Aspekte seiner Arbeiten gegenüber den Vorbildern anbelangt. Malerei gewinnt bei ihm eine nahezu existenzielle Dimension, wobei nicht so sehr das Ergebnis zählt als vielmehr der Prozeß der Bildfindung, mit der Konsequenz, daß Urbild und Endbild nur noch sehr wenig miteinander zu tun haben.



Peter Paul Rubens
Der Höllensturz der Verdammten, um 1620
Öl auf Holz
Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Inv.-Nr. 320

Der Raub der Töchter des Leukippos - Kopie 1989
Öl auf Leinwand
280 X 260 cm

Höllensturz 1989
Öl auf Leinwand
280 X 260 cm





INTERVIEW

MIT THOMAS GATZEMEIER

Wie begann das Rubens-Projekt?

In den Dresdner Kunstsammlungen waren die Bilder des Peter Paul Rubens Anziehungspunkte für mich. Ihre Dynamik hielt mich schon im Kindesalter gefangen. Meine Faszination war während meiner Pubertät eine Reaktion auf die puristische katholische Moral - ich bin streng katholisch erzogen worden - und hatte sicherlich auch mit dem Moral-Diktat der mittleren Generation der stalinistischen DDR-Führung zu tun. Dann während der akademischen Züchtigung an der Leipziger Kunsthochschule kam ein erneuter Impuls - diesmal zur Nachahmung. Und dann, im Jahr 1988, als die Rubens-Themen mir wieder nahe waren, fiel meine Entscheidung für «In Spirit of Rubens» eigentlich vor allem aus dem Grund, weil ich mich an dem mir so Vertrauten messen wollte.

Warum war gerade sein Gemälde «Raub der Töchter des Leukippos» Ausgangspunkt für das Projekt - dieses hängt ja nicht in Dresden, sondern in der Alten Pinakothek in München?

Anfangs war dies überhaupt nicht meine Entscheidung. Denn mir war schon bei meiner spontanen Idee für einen Zyklus nach Rubens klar, daß ich einen Gegenüber für das Projekt brauchte. Ich rief damals sofort meinen Freund p.u.d. an, er war begeistert und schlug sofort vor, eine Kopie vom «Raub der Töchter des Leukippos» anzufertigen. Das war der Start, eine gemeinsame Initialzündung - von einer Konzeption konnte damals noch überhaupt nicht die Rede sein. Dann kam die theoretische Beschäftigung mit dem

zum Gegenstand des Versuchs gewählten Rubens-Gemälde. Wir zogen die Kunsthistorikerin Birgit Neumann bei. Sie förderte zutage, daß wir unser Vorhaben innerhalb einer kunstgeschichtlichen Kette von Fortschreibungen, Übernahmen und Kopien sehen konnten. Die Komposition des «Raubs» geht auf eine Gruppe kämpfender Reiter zurück, welche Rubens nach Leonardos «Anghierischlacht» vorgenommen hatte. Die schwebende Tochter ist einer Figur aus Luca del Cambiasos' «Raub der Sabinerinnen», dem Fresco im Palazzo Imperiale in Genua, angelehnt, wobei sich Cambiasos' Figur zu Michelangelos Leda zurückverfolgen läßt, welche Rubens kopiert hatte. Ich will mal polemisch behaupten: Mit Beharrlichkeit und - wäre alle Kunst der Jahrhunderte erhalten geblieben - Spürsinn ließe sich eine Linie von Anlehnungen und Übernahmen bis in Anfangsgründe von «Kunst» verfolgen, und in dieser Linie stehen wir Künstler heutzutage natürlich auch. Dazu kam, daß ich in der Zeit der Anfänge unseres Rubens-Projekts keinerlei Antrieb hatte, mich weiterhin mit der aktuellen Kunst auseinanderzusetzen. Nach meiner Einschätzung wird heutzutage kaum mehr in einem künstlerischen Sinn geforscht. Das Maß zu finden, das notwendig ist, um künstlerische Arbeit in Beziehung zur Umwelt zu setzen, wird kaum mehr fokussiert. Die aktuelle Kunstlandschaft besteht hauptsächlich aus «hektischen Verzweiflungstaten», wie es einer meiner polemischen Kollegen betrauert.

Und doch besteht ja vielleicht eine Parallele, man könnte sie formulieren als Parallele der Gefährdung, zwischen der Arbeitsweise eines Rubens und der von zeitgenössischen Künstlern?

Nur wenn man oberflächlich vergleicht. Gewiß, seine Virtuosität wird schon eine Gefahr für ihn dargestellt haben. Schnell übertragbare und dazu noch von den Zeitgenossen als genial gepriesene bildnerische Formulierungen, die gerade im Werkstattbetrieb wie-

derholt angewandt wurden, konnten zu Floskeln entwertet werden. Aber es gilt ja auch als ziemlich gesichert, daß die für den Gesamtwurf entscheidenden bildnerischen Vollzüge von Rubens nicht delegiert wurden. Die Arbeit seiner Atelierkünstler beschränkte sich meistens auf Details wie Grundierungen oder die Vollendung einiger untergeordneter Figuren. Nun, letzten Endes bin ich nicht danebengestanden. Aber zur heute gängigen Kunstproduktion, dazu läßt sich in Bezug auf Gefährdung eine paradoxe Antwort geben. Nehmen wir Beuys oder einige der ihm Artverwandten, da fand oder findet doch eine geistige Auseinandersetzung mit unserem Umfeld statt, da wird z.B. nicht etwa eine Luftpumpe ins Museum gestellt und ihr Kolben irgendwie reingedrückt, sondern da wird ein Maß erforscht, wie hoch oder tief der Kolben zu stehen hat, und das stimmt dann, exakt. Man könnte sagen, wenn das Maß ganz genau erforscht wird, stimmt die Luftpumpe so wie z.B. die Pyramiden stimmen. Und solche Kunst, die dann im Kontext steht, die gefährdet den, der sich auf sie einläßt. Das ist gut, dafür ist sie da. Aber das ist heutzutage die Ausnahme, prägend dagegen ist ein Sammelsurium von mehr oder weniger koketten Einfällen, die als Kunst behauptet sicher Unterhaltungswert haben, die aber durch den Mangel an Existenziell-Geistigem ihre Urheber gefährden. Das Defizit wird vom Muß, geschwind immer wieder neue Einfälle zu produzieren, übertüncht und weitet sich in der Folge immer mehr aus - inflationäre Innovation und Wert-Schöpfung sind kontraproduktiv.

Wie kamt Ihr denn - ganz konkret - an den «Spirit» von Rubens heran?

Bei meinem ersten Besuch bei p.u.d., der inzwischen an der Kopie arbeitete, wurde deutlich, daß eine Kopie zu schaffen, aus dem Stand heraus in der Qualität, die wir suchten, nicht möglich sein würde. Denn wir wollten mit der Kopie Rubens' Gegenwartigkeit ermöglichen - und das war nicht nur ein tech-

nischer, sondern vor allem auch ein spiritueller Anspruch. Um uns näher an den «Spirit» heranzuarbeiten, beschlossen wir, am Anfang gemeinsame Studien zu erarbeiten. Dabei nahm p.u.d. immer mehr die Rolle des Rubens ein. Wir arbeiteten nebeneinander, zeitgleich in einem isolierten Raum auf dem Land. Seine Konzentration war ganz auf den Aufbau der Komposition des Gemäldes «Raub der Töchter des Leukippos» gerichtet, und ich war total mit der Befragung, Umspielung, Abtastung, im Endeffekt mit der Zerstörung des gleichen Gemäldes beschäftigt.

Konnte es auf diese Weise überhaupt zu einer Kopie kommen?

Nein, es durfte keine Kopie im herkömmlichen Sinn werden, sondern eine in freier Manier gemalte Replik, p.u.d. vollzog wohl die Herstellung z.B. der silbrig-grauen Imprimitur auf weißem Kreidegrund, die glasartig übereinander gelegten Farblasuren aus eingedicktem Leinöl und venezianischem Terpentin à la Rubens nach, studierte eingehend die Rubenschen Zeichnungen etc., aber er malte natürlich hier und jetzt - wohlgemerkt nach einer photographischen Wiedergabe!

Dein «Höllenstein», der der «Kopie» gegenübergestellt wird, ist dagegen ist der typischen «Gatzemeier»-Manier gemalt. Wie entstand das Bild?

Er war von Anfang an als Gegenüber gedacht und konnte deshalb nicht im gleichen räumlichen Zusammenhang wie die «Kopie» entstehen. Außerdem wollten wir, daß beide Teile erst am Ausstellungsort Zusammentreffen. Ich begann in meinem Atelier in Karlsruhe mit einer Vorzeichnung nach dem Rubensschen «Raub». Dann legte ich in die Komposition Farbflächen. Anschließend drehte ich das Bild permanent und überarbeitete es vielfach. Als ich die Arbeit abschloß, stellte sich heraus, daß lediglich die zentrale Figur, diese schwebende Tochter, als Zitat

überlebt hatte. Allerdings ist der Grundgedanke der Rubensschen Komposition in meinem Bild noch verstärkt worden: die saugende Kreisbewegung mit dominatem Zentrum. Letztendlich ist bei mir aus der aufstrebenden Bewegung des «Raubs» die in die Tiefe gerichtete Saugbewegung - mit unterstützender Gegentendenz - vom «Höllenstein» geworden.

Die Betonung der separierenden Eigenartigkeit, welche der Gegenüberstellung vom «Raub der Töchter des Leukippos» und Deinem «Höllenstein» zugrunde liegt, wurde in der dann nachfolgenden Phase der gemeinsamen Zusammenarbeit zwischen p.u.d. und Dir wieder aufgehoben. Warum?

Das begann mit zwei Bildern, die sich mit dem «Raub der Töchter des Leukippos» beschäftigten. p.u.d. stand nun nicht mehr für Rubens, er wandelte sich zum Partner, der mit seinem Instrumentarium flexibel und autonom in den bildnerischen Prozeß eingriff. Das gegenseitige Infragestellen durch Überarbeitung ließ unser beider Individualität als Autoren zurück- und den thematischen Ausgangspunkt ins Zentrum treten. Deshalb wurden keinerlei gestalterischen Abläufe vereinbart. Beide Bilder wurden wohl jeweils über eine «Kopie» gebaut, aber unsere gegensätzlichen Positionen im gemeinsamen ästhetischen Klima konnten zu Bildern im Bild reifen. Die «In Spirit of Rubens» abschließende Werksequenz beschäftigt sich mit dem «Pelzchen». Auf diesem Portrait der Helena Fourment ist die Haltung der Figur einem antiken Venusbild nachempfunden. Das Konzept war eine von der «Kopie» ausgehende Reihung, ein Entwicklungsablauf hin zu meinen eigenen Malgebärden. Ein ungegenständliches Bild, das gleichzeitig mit den beiden Variationen des «Raubs» entstand und das wir einer skizzenhaften Variation vom «Pelzchen» in einem Diptychon gegenüberstellten, bestimmten wir zum Endpunkt unseres Projekts. Denn wir konnten während unserer Reisen «In Spirit of Ru-

bens» immer wieder feststellen, daß gegenständliche Bilder von hoher Organisation auch immer hervorragende ungegenständliche Bilder sind. Bei unseren Auseinandersetzungen mit dem «Pelzchen» begegneten uns unterschiedlichste «Figuren» aus der Kunstgeschichte, auf die reagiert weitere Formulierungen entstanden, die ihre Entsprechung in vielen anderen Werken der Kunstgeschichte finden.

Vom heutigen Stand aus gesehen - welche Folgen wird das abgeschlossene Rubens-Projekt auf Deine weitere Arbeit haben?

Die spielerische Komponente, die notwendig war, um unseren gemeinsamen Prozeß nicht zu sehr einzuschränken bzw. in einer losen Abfolge offenzuhalten, ist eine wichtige Erfahrung geworden. Weiterhin wird es mir vermehrt möglich werden, projektbezogene Zusammenarbeit mit anderen Künstlern ohne Scheu zuzulassen - auch mit meinem Freund p.u.d. hat sich eine neue Ebene des Tuns ergeben. Bestätigt sehe ich mich in meiner Maxime, daß Kunst nur aus Bewegung entstehen kann und diese zum Zweck der Suche a priori nicht linear gerichtet sein darf.

Klaus Stromer

ABBILDUNGEN
DER SKIZZEN UND VARIATIONEN



Wo ist Kastor? 1989
Pastell auf Pappe
75 X 87 cm
Privatbesitz Wörth



Leda II 1989
Öl, Rötöl, Kreide und Transparentpapier auf Pappe
69,5 X 99 cm
Privatbesitz Wörth



Ohne Titel 1989
Rötzel und Pastell auf Leinwand
84 X 61 cm



Ohne Titel 1989
Öl, Kohle, Sepia und Kreide auf Leinwand
76 X 78 cm
Galerie Ressel Wiesbaden



Phoibe II 1989
Pastell und Bleistift auf Pappe
88 X 75,5 cm



Köpfe 1989
Rötel und Pastell auf Leinwand
100 X 124 cm
Privatbesitz Köln



Verzückung 1989
Rötzel und Pastell auf Pappe
72 X 89,5 cm



Ohne Titel 1989
Rötzel und Pastell auf Pappe
90 X 73 cm



Ohne Titel
Öl und Pastell auf Leinwand
91 X 91 cm
Privatbesitz Mainz



Raub 1989
Öl, Rötel und Pastell auf Leinwand
103 X 105 cm
Privatbesitz Wörth



Sturz I 1989
Rötzel und Pastell auf Leinwand
107 X 104 cm



Sturz II 1989
Öl, Tempera und Kreide auf Leinwand
85 X 78 cm
Galerie Ressel Wiesbaden

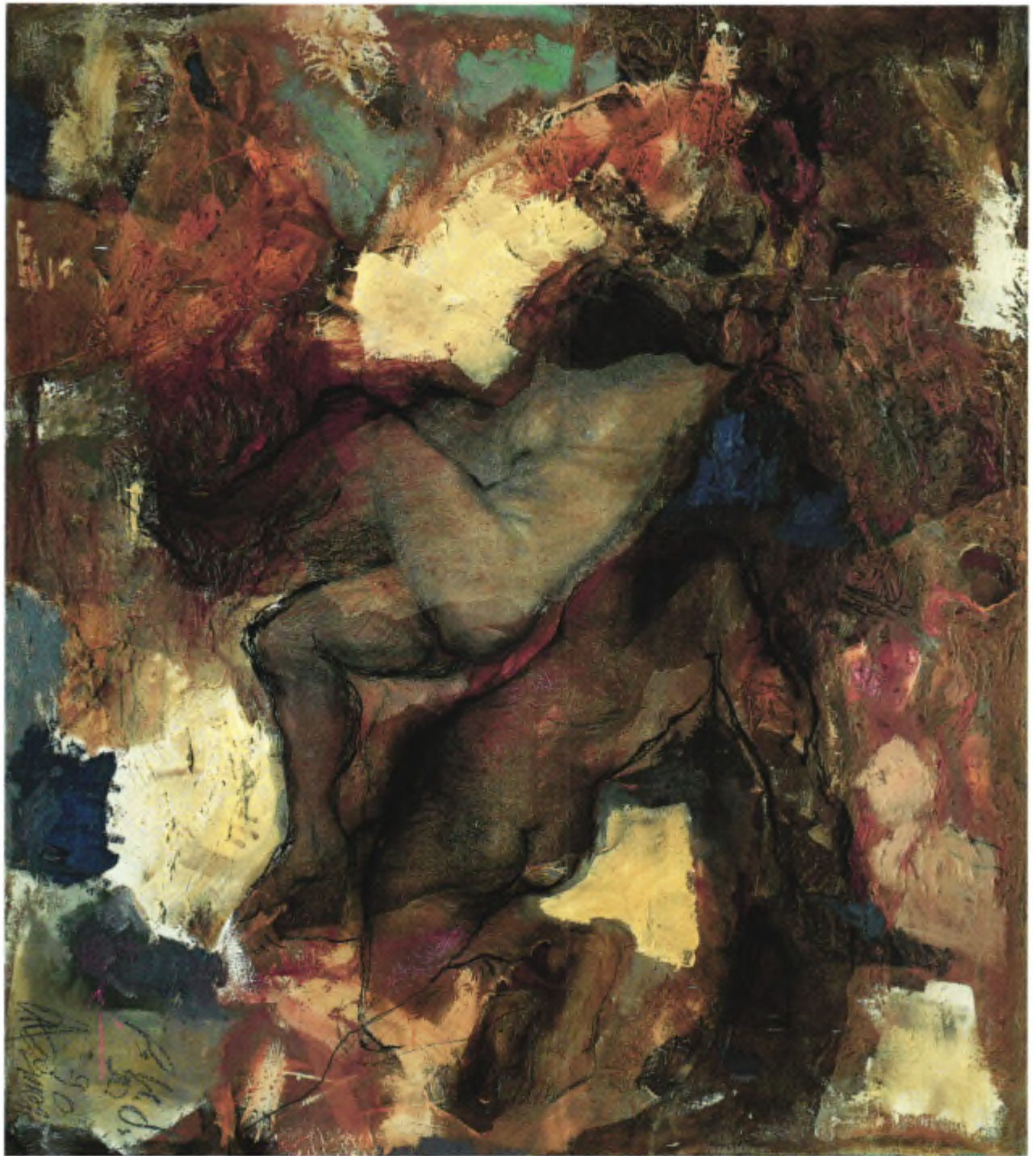


Vier Grazien 1989
Rötzel und Pastell auf Leinwand
75 X 87 cm



Zwei Figuren in einer Landschaft 1989
Rötel und Pastell auf Leinwand
74 X 94 cm
Privatbesitz Wiesbaden

Variation «Raub» I 1990
Öl und Kalkfarbe auf Leinwand
200 X 180 cm



Variation «Raub» II 1990
Öl und Kalkfarbe auf Leinwand
200 X 180 cm



*Variation «Peizchen» 1990
Öl, Rötel und Sepia auf Leinwand
200X100 cm*



Variation «Pelzchen» 1990
Öl, Rötels, Sepia und Kreide auf Leinwand
200 X 100 cm



Variation «Pelzchen» 1990
Öl auf Leinwand
200 X 100 cm



Variation «Pelzchen» 1990
Öl, Kalkfarbe, Sepia und Kreide auf Leinwand
200 X 100 cm



Variation «Pelzchen» 1990

Öl, Kalkfarbe und Stoffcollage auf Leinwand
200 X 100 cm



Variation «Pelzchen» 1990
Öl auf Leinwand
200 X 100 cm



Variation «Pelzchen» 1990
Öl und Kalkfarbe auf Leinwand
200 X 100 cm



Diptychon 1990

Öl, Kalkfarbe und Papiercollage auf Leinwand

200 X 180 cm

Öl auf Leinwand

200 X 100 cm





THOMAS GATZEMEIER

geboren 1954 in Döbeln/Sachsen
1975-1980 Studium der Malerei in Leipzig
lebt und arbeitet seit 1986 in Karlsruhe

EINZELAUSSTELLUNGEN

1986 Galerie Paepke Karlsruhe
1988 Galerie Steinbrecher Bremen
1988 Kunstverein Karlsruhe
1988 Galerie Koppelman Köln
1988 Galerie Rieker Heilbronn
1988 Förderkoje Art Cologne Köln
1989 Art Galerie Ressel Wiesbaden
1989 Art Cologne Köln (mit p.u.d.)
1990 Galerie Koppelman Köln
1990 Galleria Panetta Mannheim
1991 Kunstverein Siegen (mit p.u.d.)
1991 Galerie Rieker Heilbronn
1991 Art Galerie Ressel Wiesbaden
1991 Baumann & Stromer Zürich

GRUPPENAUSSTELLUNGEN (AUSWAHL)

1987 Große Kunstaussstellung Düsseldorf
1990 Staatliche Kunsthalle Baden-Baden
1990 Albertinum Dresden
1991 Deichtorhallen Hamburg

BIBLIOGRAPHIE

Katalog *Thomas Gatzemeier*
Kunstverein Karlsruhe 1988
Text Andeas Vowinckel

Katalog *Gatzemeier*
Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1990
(«Grohmann-Stipendium»)
Text Eduard Beaucamp

Katalog *In Spirit of Rubens* (mit p.u.d.)
Regenbogen Verlag AG Zürich 1991
Texte Gerhard Graulich und Klaus Stromer

P.U.D. (PSEUDONYM)

geboren 1949 in Zwickau
1968-1973 Studium der Kunst in Leipzig
1973-1975 Studium der Restaurierung in
Berlin und Dresden
lebt und arbeitet seit 1984 in Niedersachsen

Herausgeber und Copyright:

Klaus Stromer/Regenbogen-Verlag Zürich
und Thomas Gatzemeier

Fotos:

Felix Groß, Karlsruhe
Frank Oleski, Köln

Gestaltung und Produktion:

Klaus Stromer

Lithographie:

VSO, Merk & Steitz GmbH, Villingen

Druck:

Dr. Cantz'sche Druckerei, Stuttgart

Dieser Katalog wäre nicht zustande
gekommen ohne die großzügige
Unterstützung der Firma
SEW-EURODRIVE.

Wir bedanken uns dafür ganz besonders
bei Herrn Rainer Blickle.

Weitere Sponsoren,
die den Katalog gefördert haben:

Kulturbüro Kreis Siegen-Wittgenstein
Kunstverein Siegen e.V.
Kulturamt Stadt Siegen
Foto Fuchs, Siegen
Industrie- und Handelskammer Siegen
Buchhandlung Ruth Nohl, Siegen
Park Hotel, Siegen
Schäfer Werke GmbH, Neunkirchen

ISBN 3-85862-102-1