

Text zur Ausstellungsöffnung "Melange"
Galerie Leipziger Schule, Leipzig (08. März 2008)

Streit kann fruchtbar sein und die Augen weiten. Thomas Gatzemeier lernte ich durch eine Kontroverse kennen. Es war im Sommer 1988. Prominente westdeutsche Künstler, voran Georg Baselitz, waren heftig über den Leipziger Maler Volker Stelzmann hergefallen, der ein Jahr zuvor eine Ausstellung seiner Bilder in der Westberliner Kunsthalle am Zoo geschickt dazu genutzt hatte, gleich im Westen zu bleiben und nicht mehr nach Leipzig zurückzukehren. Kein politischer Konflikt, sondern eine Liebesgeschichte hatte zu dieser Entscheidung geführt. Im Sommer 1988 sollte Stelzmann auf eine Professur der Berliner Kunsthochschule berufen werden, was die Konkurrenz auf den Plan rief und zu wütenden Reaktionen hinriss.

In der Zeitung ergriff ich Partei für Stelzmann, ja erfrechte mich, den Spieß umzudrehen und so manchem aufgeblasenen Westartisten, der sich in der Rolle des sakrosankten, autonomen und weltläufigen Künstlers gefiel, den Spiegel vorzuhalten. Als Kunstkritiker konnte ich jahrzehntelang die Netzwerke und Beziehungsspiele des westlichen Kunstbetriebs studieren. Dass sich die Profiteure und Karrieristen dieses Betriebs zu Tugend- und Unschuldssrittern einer moralisch lupenreinen, ästhetisch erhabenen Westkunst aufwarfen und sich eine Richterrolle über politisch und gesellschaftlich ganz anders verwickelte Ost-Kollegen anmaßten, brachte mein Blut in Wallung. Übrigens gab die Stelzmann-Affäre einen Vorgeschmack von dem Bilderstreit und Kunstkrieg, die ein Jahr später im Gefolge der glücklichen Wende entbrannten, wo es generell um Wert und Ehre deutscher Ostkunst ging und zum Beispiel um die Frage, ob sie überhaupt würdig sei, in der Nationalgalerie repräsentiert zu werden.

In diesen Streit schaltete sich Thomas Gatzemeier schon 1988 in temperamentvollen Telefonanrufen und Leserbriefen ein. Aus diesen Interventionen wurden in der Wendezeit auch lange Zeitungsbeiträge aus seiner Feder. Der junge Leipziger Maler war 1986 aus der DDR ausgebürgert worden. Bemerkenswert war an seinen Interventionen, dass er bei aller Wut zwischen Biographien und Werken, zwischen gesellschaftlicher Haltung und ästhetischer Leistung unterschied. Ich hatte die Leipziger Szene seit den späten sechziger Jahren beobachtet. Mich fesselte an dieser Schule gerade das, was die Protagonisten aus der politischen Umklammerung und Verwicklung gemacht, welche Gegenentwürfe und Ausstiegsphantasien sie entwickelt hatten. Die sozialistisch gewünschte und geplante Kunst entwickelte sich in eine Gegenrichtung, wuchs sich zu einer individualistisch-bürgerlichen Kunst aus, geprägt von starken Einzelpersönlichkeiten.

Nach der stürmischen Debatte mit Gatzemeier suchte ich nach Gelegenheiten, seine Bilder genauer kennen zu lernen. Ich sah seine Werke auf dem Kölner Kunstmarkt, in Galerie-Ausstellungen und in Kunstvereinen und besuchte schließlich sein Atelier in Karlsruhe. Unübersehbar war, dass Gatzemeier, so sehr er auch mit Leipzig, mit dem Partei- und Kunstverbandswesen und den Erfahrungen an der Kunsthochschule haderte, zutiefst von einer spezifisch Leipziger Ästhetik geprägt war und mit ihr auch im Exil verbunden blieb. Von der Leipziger Herkunft zeugten sein sächsisches Maltemperament, ja die unbändige Mallust, die sich auch von den fortgeschrittensten ästhetischen Theorien, die im Westen zirkulierten, nicht irritieren ließen. Leipziger Herkunft sind ferner die existentielle Unruhe seiner Kunst, das figurale Pathos, das über weite Strecken zurückgenommen und neutralisiert scheint, im Hintergrund und Untergrund seiner Bilder aber immer virulent bleibt und schließlich mit Macht und Eindeutigkeit wieder hervorbricht.

Gatzemeier hat einmal für sich und seine Kunst eine Doppelnatur, einen apollinischen und einen dionysischen Charakter reklamiert: Er hat das Apollinische als das Begrenzende und Zeichnerische, das Dionysische als das Entgrenzende und Malerische definiert. Der Künstler vereinigt in seiner Kunst beide Mentalitäten und Modi, er spielt sie in seinen wechselnden Werkphasen getrennt aus oder führt sie zusammen, was die Bildenergie mächtig steigert. Man könnte diese Gatzemeiersche Antinomie auf die so gegensätzlichen Charaktere der Leipziger Schule zurückführen: auf den eruptiven Heisig und den formstrengen und formverspielten Tübke, auf Ebersbach und Stelzmann in der zweiten Generation - Gatzemeiers Lehrergeneration.

Man trifft auf diese Antinomie auch im skulpturalen Werk Gatzemeiers: die kompakte, glatte, geschlossene, glatte Form seiner oft knollenartigen, surrealen Torsi und auf der anderen Seite die verletzen, zerrissenen Figurationen seiner Reichtagsinstallation von 1994, einem Monument gegen die säkulare Gewalt. Einzelne Skulpturen dieser Gruppe vereinigen beide Prinzipien und

veranschaulichen so die Grausamkeit: intakte Unterkörper, aufgebrochene und skelettierte Oberkörper, abgerissene Köpfe.

Als ich Gatzemeier in den achtziger Jahre kennen lernte, verfertigte er ziemlich kompakte, materialhafte, abstrakte Malereien, die sich aber nicht in der sensiblen Oberflächenstruktur und im kunstvollen Relief erschöpften, sondern vielschichtige Auseinandersetzungen und langwierige Arbeitsprozesse verrieten. Auf den ersten Blick dachte ich, der junge ausgebürgerte Maler aus der DDR hole nun im Westen nach dem Figurentraining in Leipzig die Nachkriegsabstraktion, das pastose Informel und die schwerblütige Materialmalerei nach. So gibt es von ihm eine "Sächsische Landschaft"³ von 1995, ein glühendes Wüstenpanorama mit Farbkrusten, das an die freilich blauen Utopien und die Schwammbilder des Franzosen Yves Klein erinnert. Vor allem aber vertiefte sich der Adept in Francis Bacon, den Engländer, und besonders in das Werk des Amerikaners Willem de Kooning, der die Malerei als ekstatische Lebensform zelebrierte und in seinen malerisch verzerrten, ja zerquetschten Aktbildern den erotischen Exzess mit dem künstlerischen Exzess verband.

Diese Eindrücke bestätigten und bestärkten Gatzemeiers Weg. Impuls und Thema seiner Kunst bleibt die Figur und der Körper. Man muss sie in seinen Abstraktionen manchmal suchen, mit den Augen aus den Farbschichten und Farbmassen ausgraben, ja herausschälen. Die unabdingbaren Figurationen sind in die Bilder eingelagert, sie zeichnen sich in vagen Umrissen ab, schimmern durch die Farbkörper, entringen sich schliesslich dem Magma. Manchmal geistern Köpfe, Körperphantome, konvulsivische Farbformen üppiger Akte durch die ausladenden Formate.

Der erotische Furor ist unübersehbar. Eines entzündet sich am anderen. Die Malerei entspringt Körperphantasien, und die Körper verdichten sich aus wuchernder, reiner Malerei. Gatzemeiers Abstraktionen liegt immer konkretes, zuckendes Leben zugrunde. Ein handfester Körperbegriff steht meist am Anfang und zieht die Übermalungen nach sich und auf sich. Das Volumen der Bilder ist das Ergebnis langen Nachdenkens, wie der Künstler gesagt hat, und nicht etwa Produkt von Spontaneität. Gatzemeier räumt permanente Selbstzweifel des Ostkünstlers ein und bestaunt das Selbstbewusstsein und hochgemute Rollenverständnis der westlichen Avantgarde-Kollegen. Auf der anderen Seite aber beharrt er stolz auf den Leipziger Konservatismus, auf dem Malen nach dem lebenden Modell: Die Aktbilder der Westkunst verrieten demgegenüber die Herkunft aus dem Fotorealismus, der ein Hilfsmittel nach der langen Herrschaft der Abstraktion war.

Letztlich erlebt und behandelt Gatzemeier die Farbe selbst körperhaft, er trägt sie dick auf, traktiert sie, kultiviert ihr Relief, walzt sie aus, durchharkt sie und überzieht sie mit Gittern aus Kratzlinien. Eine Interpretin hat hier sehr schön von der erdigen Fleischlichkeit und fleischernen Erdigkeit seiner Bilder gesprochen. In die dickhäutigen Farbkörper hat Gatzemeier ganze Dramen und Mythen hineingeschrieben und gleichsam versenkt: Als Beispiel nenne ich sein "Argonauten"³-Triptychon von 1999, das als pastoses Farbmosaik angelegt ist.

Ein gutes Stück seines Wegs hat der Künstler direkten Kontakt und Rückhalt gesucht bei den großen Figurenbildnern der Kunstgeschichte: bei Giorgione und Tizian, bei Pontormo und vor allem bei Rubens. 1989/90 malte er zusammen mit einem anonym gebliebenen Partner einen ganzen Zyklus von Rubens-Variationen. Im Zentrum der Verehrung und hingebungsvollen Auseinandersetzung stehen die "Töchter des Leukippos" aus der Alten Pinakothek in München und das berühmte "Pelzchen" aus Wien, das Aktbild seiner jungen Frau Helen Fourment. Der Freund brachte die Rubens-Kopien auf die Leinwand, die Gatzemeier auf derselben Leinwand mit seinem Maltemperament und Körpergefühl begleitete, paraphrasierte, umfing und usurpierte. Zur Rubens-Melodie tritt die nüchternere, manchmal zärtliche, manchmal brutale des modernen Künstlers.

Unser Maler lässt alle Möglichkeiten offen und bedient sich wechselnder Optionen. Sein Werk bestimmen keine stilistischen Kohärenzen, vielmehr vitalistische Rhythmen. Wie Satyrspiele flankieren leichtfüßigere, hell aquarellierte Tuschzeichnungen die schwerblütige Malerei. Sie huldigen dem bukolischen und surrealistischen Picasso der zwanziger Jahre. Gatzemeier überrascht mit Bocksprüngen und jähen Umschlägen. Ende der neunziger Jahre klären sich die meist dunklen, brodelnden Farbfelder zu lichten Himmelsräumen auf. Die Figuren schälen sich aus dem doppeldeutigen Untergrund heraus und haben nun ihren Auftritt auf ausgeleuchteten Bildbühnen der Renaissance, des Manierismus und des Barock. Auf die wilden Dionysien folgt ein fast schlackenloser, schattenfreier, apollinischer Klassizismus, der sogar Ingres ins Visier nimmt.

Aber es blieb nicht bei den sonnigen Akten oder der schönen Miniatur-Galerie der 49 Köpfe, die Gatzemeier 2004 publizierte. Der Künstler entwickelt gleichzeitig komplizierte Kompositionen mit Ballungen, Stapelungen, Verknäulungen von Figuren. Man weiss nicht, ob die Körper schweben, ruhen, fallen, stürzen oder auferstehen, ob man es mit gymnastischen Übungen oder einem choreographierten Verhängnis zu tun hat. Gatzemeier verdichtet hier existentielle Metaphern und Schicksalsbilder. Kein Wunder, dass ihn 2002 ein grosser Kirchauftrag erreichte, ein Wandbild für eine schwäbische Marienkirche. Das Thema ist urchristlich: Fall und Auferstehung des Fleisches.

Eduard Beaucamp