

Zu guter Letzt ist es Malerei

Dass dieser Maler in Bildern denkt, überrascht wohl niemanden. Tut das nicht ohnehin jeder Maler? Dass Jochen Pankrath regelrechte Denkbilder malt, überrascht schon eher. Noch überraschender ist seine Aussage, dass er Figürliches ungegenständlich sieht. Konterkariert er damit den leider etwas aus der Mode gekommenen Begriff von der Denkmalerie, unter dem so unterschiedliche Maler subsummiert werden wie Michael Mathias Prechtel oder Neo Rauch? Schließlich sollten Denkbilder doch gegenständlich sein, motivische Verknüpfungen bieten, Konstellationen von Personen oder Artefakten, bildhafte Begrifflichkeiten, etwas fürs Auge ebenso wie für den Kopf. Aber auch ein Nebeneinander oder Ineinander, eine Gleichwertigkeit von Gegenständlichem und Ungegenständlichem?

Das Bild im Bild gibt es als Methode bei Jochen Pankrath, weil er schon seit Studienzeiten über das einzelne Bild hinauswollte, die Begrenzung der Leinwand nicht akzeptierte, wenn sie seiner Meinung nach die Wirklichkeit außerhalb des Bildes ausschloss: „Wichtig ist mir der Bezug des Bildes nach außen. (...) Die Lücke zwischen Wirklichkeit und Bildraum hat mich immer interessiert.“. Nachzulesen im Gespräch unter anderem mit seinem Akademielehrer im ersten Katalog von Jochen Pankrath mit dem programmatischen Titel „Über den Rand“ (2011). Offenkundig geht es dem Künstler um einen Dialog mit dem aufgeklärten Betrachter auf oder mittels der Leinwand. Ein Motiv auswählen und es malerisch umsetzen, ist so legitim wie redlich. Das In-Beziehung-Setzen von Unterschiedlichem oder gar Gegensätzlichem ist noch einmal etwas Anderes. Der sinnliche Verweis auf den geistig produktiven Unterschied zwischen Wirklichkeit und Kunst ebenfalls. Ein kleines Hochformat, „konvertiert“ (2018/2019; statt eines Nomens wählt J.P. ein Partizip Perfekt als Betitelung), zeigt am unteren Rand ein Küchenmesser mit Holzgriff. Das ist unverkrampft und zugleich realistisch gemalt, sogar einen Schatten wirft das Messer, als schwebte es über dem Bildraum. Darüber eine blaue Fläche, die mit der Rakel bearbeitet ist, mit Schlieren und Schleifspuren aus hellerem und dunklerem Grau. Auf dem Rand des Bildes liegt das Messer, das die Vorlage war für den gemalten Gegenstand. Der Betrachter kann die Ähnlichkeiten und die Unterschiede des echten und des gemalten Messers studieren. Er sieht einen Gegenstand und gleichsam dessen bildgewordenen Begriff. Mit dem Titel bringt der Maler dieses Phänomen auf den Punkt und erweitert es durch seinen Kommentar, denn wer konvertiert, ist ein Konvertit, einer, der von einem Zustand in einen anderen wechselt, in dem er für ihn bis dahin neue Grundsätze übernimmt. Und an die Kunst muss man glauben, sie ist eine Sache der Bekehrung! Übrigens gibt es das Messermotiv bereits in einem Bild von 2013, das eine Staffelei zeigt mit einer Leinwand, auf die ein Messer gemalt ist. Doch versetzt daneben ist der Schatten des Messers so gemalt, dass der Betrachter sich irritiert fragt, ob das Bild im Bild ein gemaltes Messer zeigt, dem ein Schatten zugefügt wurde, oder stattdessen eine Staffelei mit einer leeren Leinwand, vor der ein Messer schwebt. Dieses ältere kleine Bild trägt den sprechenden Titel „Der unbekannte Surrealist“ (eine Anspielung auf die berühmte Erzählung von Balzac, „Das unbekannte Meisterwerk/Le chef-d'oeuvre inconnu“ von 1831).

Nicht nur die Messer-Bilder haben eine innige Beziehung zum Surrealismus, auch die Leinwände mit dem Titel „Der Traum von Freiheit“, I & II (beide 2018). Es fällt einem nicht zufällig René Magritte ein¹ und sein nach wir vor allgegenwärtiges malerisches Statement „Ceci n'est pas une pipe“ mit der Pfeife, die eine gemalte und also keine echte ist. Warum das an einer Pfeife demonstriert wurde,

¹ denn wie Elias Canetti sagte: „Alle Künstler sind die Kannibalen ihrer Ahnen.“, in ders., Das Buch gegen den Tod, 2014, TB Frankfurt a.M. 2015, S. 59

erklärt sich daraus, dass unter den miteinander konkurrierenden Surrealisten in Paris der Spruch verbreitet war, die Poesie sei eine Pfeife, womit eine klare Rangordnung zwischen Poesie und

Malerei hergestellt wurde – Malerei sei der Poesie überlegen, weil sie poetischer ist. Der Titel jenes Bildes von Magritte ist nicht die berühmte Zeile, sondern „Der Verrat der Bilder“ (1928/1929). Beim „Traum von der Freiheit I“ aus dem Atelier von Jochen Pankrath ist das Friedenssymbol Taube als farbige Skizze auf einem gemalten, transparenten Bogen Papier mit Klebestreifen scheinbar auf einer Leinwand fixiert, auf der eine Art Wolke aus runden, ballonähnlichen Formen über einer Landschaft schwebt. Der gemalte Traum von der Freiheit mit einer nicht durchgearbeiteten Taube, die zudem wirkt wie auf ein dünnes Papier gemalt, das nur provisorisch auf dem eigentlichen Motiv befestigt zu sein scheint, desavouiert den hehren Titel. Solche Freiheit ist zwar ‚wie gemalt‘, aber eben auch ‚bloß‘ gemalt. Wenn das menschliche Freiheit sein soll, wie eine Gruppe von heliumgefüllten Ballons über der Welt zu schweben, dann malt sich da einer etwas aus, was in der Realität keine Verankerung hat. Überhaupt: Was ist das, Freiheit? Helium oder warme Luft? Von den Bildern verraten fühlen kann sich nur der Träumer, der solche Abstrakta wie ‚Freiheit‘ für bare Münze nimmt und ohne einen Kontext proklamiert.

Jede Frage der Kunst nach der Wahrheit ist vice versa die Frage nach der Wahrheit der Kunst. Davon spricht der Titel des Bildes „Der Weg zur Wahrheit“ (2018). Ein großer, nackter weiblicher Torso besetzt die Bildmitte des Hochformats, zu seiner rechten Seite liegt der vom Torso abgetrennte Kopf, auf dem ein Specht sitzt, zur Linken des Torsos steht eine graue Taube, wie sie in unseren Städten allgegenwärtig ist. Specht und Taube sind sehr realistisch gemalt und nichtsdestotrotz nicht weniger ‚erlogen‘ als der Rest. Beide Vögel wenden sich von ihrer jeweiligen Seite aus zur Bildmitte und glotzen aus großen Pupillen den Betrachter an. Beiden Tieren wird eine christliche Symbolik zugeschrieben, die der Taube als Sinnbild für den Heiligen Geist ist noch manchem Betrachter geläufig, eher unbekannt dürfte dem breiten Publikum sein, dass der Specht für den Teufel stehen kann. Das Heilige und das Unheilige? Der Torso ist mit Farbreiten und -spuren überzogen – wie verschmutzt –, wobei die Brüste ausgespart bleiben, als seien sie mit einem hauchdünnen Hemd bedeckt, die Scham ist befremdlicherweise durch ein winziges graues Dreieck verdeckt und gleichzeitig betont, was dem antikisierenden Torso widerspricht, weil es an einen modernen Minislip denken lässt. Der Weg zur Wahrheit – speziell dieses Bildes wie auch generell – ist stets eine Frage der Interpretation. Weshalb es so gut wie nie nur einen einzigen („den“) Weg gibt.

Die Bezüge, die Jochen Pankrath schafft, sind vielfältig. In komplexen Kompositionen wie der zuletzt beschriebenen scheint er eine Art philosophischer Künstler zu sein. Ob das „die“ Wahrheit ist, bleibt dahingestellt. Es gibt einfache Irritationen: Eine Art von quasi wortwörtlicher Brechung und Bildstörung ist das Landschaftsbild auf einer Holzplatte, die eine Stufung hat, mit dem Titel „Tektonik“ – eine sanfte, idyllische, aber verrutschte Hügellandschaft, auf der kein Auge ungestört verträumt-wohlgefallig ruhen kann. Es gibt die verschachtelten, einem Rebus gleichen Bilder wie die Beschwörung der „Geister der Vergangenheit“ (2018/2019), auf dem eine nur mit einem Rock bekleidete junge Frau mit nacktem Oberkörper und barfüßig auf einem Stapel aus vier großen Büchern hockt, ein weiteres Coffee table-Book aufgeschlagen auf den Knien. Sie betrachtet die Reproduktion eines Gemäldes auf der linken Seite, während ihr rechter Ellenbogen aufgestützt ist auf der rechten Seite des Kunstbuchs, auf der ganzseitig eine Taube gezeichnet ist, bei der man an einen Picasso oder eine Kinderzeichnung denkt. Nachdenklich, aber auch etwas lustlos und ohne besondere Körperspannung, hat die junge Frau ihren Kopf auf die Hand gestützt. Sie sitzt in einem undefinierten Raum vor einer dunklen Wand, auf der ein großformatiges, unfertiges Gemälde mit Papierklebeband aufgeklebt ist, wie es Maler tun, wenn sie an einem Bild arbeiten, bevor sie es auf einen Keilrahmen spannen. Das Bild, das größer ist als die vor ihm sitzende Frau, zeigt einen

schwebenden Kopf wie von einer antiken Plastik, mit den ‚toten‘ Augen einer klassischen Skulptur, die ihrer ursprünglich starken Bemalung verlustig gegangen ist. Doch der Hinterkopf verbreitert sich zu etwas, das an eine Haube, eine Kopfbedeckung oder sogar eine Gloriole denken lässt. Große Partien des streng frontal ausgerichteten Kopfes sind wie bei einer Mosaikfigur bedeckt mit blauen Keramikscherben. Ist die junge Frau das Modell eines Künstlers, die sich in einer Arbeitspause im Atelier ein Kunstbuch ansieht? Ist sie selbst die Malerin und holt sie sich Anregungen? Das Zeitalter der Klassik und der Zerfall stehen in Spannung zu einer jungen Generation. So gesehen, ist das Bild auch ein memento mori. Die Bücher sind Archivalien, die die Geister der Vergangenheit (die Ahnen) ebenso bewahren, wie das unfertige *Bild im Bild* Echo einer entschwundenen Geschichte ist, in der Kunst noch nicht Kunst war, sondern Kult.

Eine andere Facette des Nachdenkens über Kunst als Kunst offenbart ein kleines Format, betitelt „Das Bild“ (2018). Wie bei dem Messerbild („konvertiert“) gibt es Vorläufer, die den Titel tragen „Der Versuch, einen Richter zu fälschen“, I & II (beide 2015). Alle an zeitgenössischer Kunst Interessierten erkennen bei „Das Bild“ im Hintergrund eine Gerhard-Richter-ähnliche Malerei, vor der ein Mädchen in einem Gymnastik- oder Badeanzug Dehnübungen macht. Durch drei locker und bewusst schlampig gemalte graue Dreiecke, die zwischen den Beinen des Mädchens und die Schienbeine teilweise verdeckend und sie flankierend neben dessen Beinen gemalt sind, wird den beiden Bildebenen weiterer Raum zugegeben. Die grauen Dreiecke, die etwas Zipfelmütziges haben, bringen neben der chromatischen Abstraktion und dem Realismus eine dritte Malerei-Sprache ins Spiel, nämlich *Bad Painting*. Die verschiedenen Stile werden von Malern benutzt, um ihr geistiges Eigentum zu reklamieren. Gerhard Richter zeichnet aus, dass er nicht bei einem Stil stehengeblieben ist zu einer Zeit, in der er bereits Erfolg hatte, er ist als Maler vielfältig wie kein erfolgreicher Künstler vor ihm – sozusagen multistilistisch. Jeder andere lebende Maler verhält sich dazu in irgendeiner Weise und ob er das möchte oder nicht.

Schließlich wird in diesem Katalog eine Gruppe von Porträts erstmals publiziert, die Köpfe von Philosophen (Sokrates) oder Modellen zeigen, die an Stelle des Inkarnats (der lebendigen Hautfarbe) abstrakte Farbflächen besitzen. Sie sind entstanden, indem Jochen Pankrath Leinwände oder Holztafeln während des Arbeitens an der Staffelei im Atelier auf den Boden legte, dann darauf stand, darüber lief und sie dazu gebrauchte, um überschüssige Farbe abzustreifen, Farbe unkontrolliert darauf tropfen zu lassen, sie schlicht als Stellfläche oder gewissermaßen als Abstreifer benutzte. Die Entstehung dieser Farbspuren geschah völlig unkontrolliert und wie absichtslos. Sie fungieren als Grundierung. Danach malte Pankrath die Köpfe, ihre Umrisslinie und den Umraum/Hintergrund, der die absichtslose Grundierung überdeckt. Dort, wo also das Inkarnat erwartet wird, findet sich eine abstrakte Fläche, die den Charakter eines Bildes im Motiv selbst hat. Das Gesicht oder die Gesichtshaut sind willkürliche Farblandschaften. Dieses Mal nicht absichtsvoll als Zitat, Referenz oder Nachempfindung, sondern als bloßes Fundstück – sozusagen gefundene Malerei. Einmal fügt sich die abstrakte Farbfläche illustrativ in den Kopf (in der Regel sind es Skulpturen, die gesockelt sind), ein andermal wirkt sie wie eine bilderstürmerische Zerstörung der gemalten Plastik: Was tatsächlich ein rotblonder Haarschopf bei „Die Idee“ zu sein scheint, ist scheinbar auslöschende Übermalung bei „ap 17“ oder dem beethovenähnlichen Kopf „ap 15“. Der eine Kopf wirkt wie ein Globus, auf dem die Farben für die Ozeane und die Erdteile stehen, der andere Kopf ist entstanden in der guten, alten Gewohnheit des Gestaltsehens, wie es schon Leonardo da Vinci beschrieb im Angesicht einer stockfleckigen Wand². Pankrath scheint mit der Tatsache zu spielen, dass sich die Fiktion von der

² „...wenn du manches Gemäuer mit verschiedenen Flecken oder mit einem Gemisch aus verschiedenartigen Steinen anschaust; (...) so kannst Du dort Bilder verschiedener Landschaften mit Bergen, Flüssen, Felsen,

Wahrheit darin unterscheidet, dass erstere sinnvoll sein muss. Die Wahrheit hingegen kann alogisch und sinnfrei sein (von Helmut Qualtinger stammt das passende Bonmot, „Die Lüge ist wahrer wie die Wahrheit, weil die Wahrheit so verlogen ist.“).

Die Bezüge und Verknüpfungen zur Kunstgeschichte und die assoziativen Denkfiguren hinein in die „Lücke zwischen Bildraum und Wirklichkeit“ sind im Werk von Jochen Pankrath inzwischen sehr zahlreich. Der erwähnte René Magritte, sowieso einer der ganz großen Denk-Maler, könnte als Vorbild für das eine oder andere Motiv benannt werden, man vergleiche nur dessen „Versuch des Unmöglichen“ (1928), bei dem ein Maler gemalt ist, der nicht eigentlich einen weiblichen Akt, sondern gleich eine wirkliche Frau erschafft, respektive er-malt. Ähnliche bildnerische Entwürfe gibt es von Pankrath in der Vergangenheit, aber auch unter den neuen Bildern finden sich solche, die sich mit der Kluft zwischen Kunst und Wirklichkeit beschäftigen – beispielsweise „Mimikry“ (2018): Der gesockelte weibliche Torso ist ein realistisch gemalter Akt. Eigentlich ein Horrorbild eines Magritte'schen *unmöglichen Versuchs*, denn als wirkliches Abbild genommen, könnte der (gemalte) Rumpf und Unterleib einer Frau, der wie ein Exponat auf einem Metallsockel zur Schau gestellt ist, nur aus dem Lager eines kannibalistischen Hannibal Lecter stammen.

Mit seinen Denkfiguren beweist Jochen Pankrath, dass er ganz Maler ist im Sinne der Definition von Bazon Brock, selbst Künstler und Kunsttheoretiker. Der definiert einen Maler nämlich wie folgt:

„... ein Schreiber legitimiert sich selbst als Schreiber, indem er liest. Ein Maler... ist derjenige, der weiß, was andere gemalt haben, und zwar nicht nur oberflächlich, sondern es tatsächlich weiß. Ein Komponist ist einer, der weiß, was andere komponiert haben.“³

Nur in der Auseinandersetzung mit der Tradition, d.i. im Fall von Jochen Pankrath mit existierender europäischer Malerei, kann etwas Neues gedacht werden. Einerseits macht er die Vergangenheit lebendig, andererseits interpretiert er sie neu, weil er in Dialog mit ihr tritt, ganz gleich, wie paradox und abstrus die Bildpaarungen sind, die er sich ausdenkt oder assoziiert. Wenn er versucht, in die Lücke zwischen Bildraum und Wirklichkeit zu schauen, kann es dem Künstler gelingen, einen neuen Bild-Gedanken zu fassen – aber natürlich unbedingt bildnerisch (andernfalls wäre er tatsächlich ein Philosoph). Dass er so pathetische Titel wählt wie „Der Weg zur Wahrheit“, „Der Traum von Freiheit“, „Die Wahrheit“, „Die Geburt der Form“ oder „Geister der Vergangenheit“, lässt vermuten, dass er in bester Künstler-Tradition ein selbstzweifelnder Wahrheitssucher ist. Auch Denkbilder dürfen gelegentlich ein *L'art pour l'art* sein, aber viel häufiger nehmen sie die Verantwortung ernst, die an die Fantasie geknüpft ist. Zu guter Letzt ist es schlicht Malerei, die Figürliches und Ungegenständliches gleichwertig behandeln muss, wenn sie einen Anspruch hat.

Hans-Peter Miksch

Bäumen, großen Ebenen, Tälern und Hügeln verschiedener Arten sehen; ebenso kannst Du dort verschiedene Schlachten und Gestalten mit lebhaften Gebärden, seltsame Gesichter und Gewänder und unendlich viele Dinge sehen...“, Leonardo da Vinci, Manuskript A, 1492, in André Chastel (Hrsg.), *L.d.V., Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei*. München 1990, S. 384-385

³ Café Deutschland, Im Gespräch mit der ersten Kunstszenen der BRD. Bazon Brock, 15.11.2015, unter <https://cafedeutschland.staedelmuseum.de/bazon-brock>