

Der mir fremd bleibt *Über Thomas Kratz*

by Martin Germann

Normalerweise beginne ich als Autor nicht mit mir selbst. Im Falle Thomas Kratz komme ich leider nicht darum herum. Meine Selbstbeobachtung: Der Text kommt deutlich zu spät, wofür ich mich schäme. Er kommt mit einer solchen Verspätung, dass ich mich fragen muss, wie das passieren konnte. Um mich nicht weiter in eine falsche Melodramatik hineinzufabulieren, mache ich es mir einfach: Es muss am Künstler und seiner Kunst liegen. Anscheinend gibt es darin einen Widerstand, der sich gegen das Schreiben wendet, an dem jede Festschreibung abperlt wie Öl an einer Teflonpfanne.

In der Tat habe ich ein Jahr lang erfolglos versucht, das Werk von Kratz in den Griff zu bekommen: Beim Laufen, wenn Sauerstoff das Blut und das Blut Körper und Gehirn fluten, wenn die Gedanken im rhythmisch bewegten Körper auf Reisen gehen. Oder immer wieder mit Notizen, Gedankenketten, Skizzen. Die Umkreisungen begannen stets bei seiner Malerei. Thomas Kratz ist essenziell ein Maler, und so versteht er sich auch. Derzeit scheint Malerei – das wiederholt für tot erklärte Medium – wieder sehr lebendig, doch ist es nicht die wilde Expressivität, die zählt. Und auch für Kratz scheint eher die verhaltene, tastende Suche wesentlich, nach dem Bild, nach dessen Durchlässigkeiten und Grenzen – und wenn es auf einmal erscheint, der sofortige und entschiedene Abschluss.

Von 2007 bis 2011 arbeitete Thomas Kratz an den Nudes, zuweilen einfach „Hautbilder“ genannt. Dazu bemalte er die Vorder- und Rückseiten von Fertigrahmen-Glas mit Acrylfarben, deren Ton laut Herstellern dem menschlichen Hautton entsprechen soll, dementsprechend die Produktnamen wie „Nude“, „Porträt“ oder „Fleischfarbe“. Die Farben wirken auf dem Glasträger delikate, was sich durch Öffnungen, oder eher Poren, verstärkt, die den Bildern eine eigentümliche Transluzenz verleihen. Die Titel der Bilder, Apoll oder Artemis, verweisen auf eine Geschichte rund um das gleichnamige Geschwisterpaar der griechischen Antike, wobei der Name, auf den Kratz sich eigentlich bezieht, fehlt: Marsyas, der Doppelflöte spielende Satyr, der Apollon zu einem Musikwettbewerb herausforderte und dabei unterlag. Apollon zog ihm zur Strafe bei lebendigem Leib die Haut ab, ein Ereignis, das mit Tizians *Die Schindung des Marsyas* (ca. 1570–1576) in die Geschichte der Malerei einging. Wie Kratz im Interview in diesem Buch erwähnt, könnte der Pinsel ja auch das Messer sein, das Messer, das die Haut durchtrennt.

Der französische Psychoanalytiker Didier Anzieu prägte den Begriff des „Haut-Ich“, wonach die Haut als Hülle dient, mit der das Ich und die Umwelt kommunizieren. Die Haut als finale Grenze, als Membran, die Eigenes und Fremdes trennt. Natürlich ließe sich über den Verlust von Körperlichkeit schreiben, jetzt, kurz nach Beginn des 21. Jahrhunderts, wo das postmoderne

Beliebigkeits-Diktum das Individuum vollständig ergriffen zu haben scheint. Mehr denn je leben wir zwischen unzähligen Rollen und Identitäten in einer Art drittem Raum, zwischen einem topografischen Hier und einem virtuellen Dort. Die Privatsphäre als Errungenschaft der Moderne evaporiert in dieser Zone, und nur die Haut scheint als letzte physische Bastion noch imstande, ein „Außen“ zur Welt zu demarkieren. Vermutlich ist Thomas Kratz von derlei Themen inspiriert, aber natürlich weiß er, dass jede Malerei stets auch das Medium selbst porträtiert. Im psychologisierenden Fahrwasser verbleibend, ließe sich dann so etwas wie ein „Malerei-Ich“ als Gegenüber des Künstlers vermuten. Dessen äußerstes Organ wäre, an die Nudes, die Haut. Sie überzieht dessen gesamtes Äußeres und damit auch den Kopf.

Bei der erstmaligen Begegnung mit Thomas Kratz' Serie der Heads (2007-2012) fiel mir Jean Fautrier ein, an dessen in den 1950er Jahren entstandene, dem Tachismus zugerechnete Werke, in denen sich alles herausstülpt: Durch Farbkrusten drängen sich in einer Halbstarre zwischen Abstraktion und Figur mäandernde kopfähnliche Formen. Warum sich dieser Vergleich einstellte, erscheint mir noch unklar, denn die Heads funktionieren entgegengesetzt: Nichts drängt oder drückt. Eher wirken die Bilder versiegelt, gewissermaßen „locked-in“. Und ähnlich wie bei den Nudes macht auch hier eine Form von Transluzenz den Reiz aus, die jedoch einer anderen Technik geschuldet ist: Als Malgrund verwendet Kratz grobmaschiges Sackleinen, das den Rahmen durch das Bild hindurchschimmern lässt – eine selbstreflexive malerische Strategie. Die Heads wirken durch die enorme Spannung des Leinens flächig, es ziehen sich opulente Farbverläufe über die Leinwand, die sichtbar machen, wie jede einzelne Faser Farbe aufgenommen hat und – kurz an Marc Quinns „Blutköpfe“ denkend – im Wortsinne durchtränkt ist. Die Bearbeitung geschieht in einem zeitintensiven Prozess der geringen Aktion, des Beobachtens, des Lassens – und Gesichter sind in den Heads, wenn überhaupt, als ein standardisiertes Ikonogramm erkennbar, um die herum Kratz in jedem Werk der Serie mit anderen malerischen Sprachen und Stilen spielt. Er scheint sich also der Malerei samt ihrer Geschichte als seinem Gegenüber zu widmen, das sich ähnlich wie das eigene Ich hinter einer Vielzahl von Masken verbirgt und sich nur in seltenen Momenten, vergleichbar einer Erscheinung, zeigt. Vor diesem Hintergrund gleicht seine Arbeitsweise durchaus der eines Bildhauers, der sukzessive etwas aus dem Material herausmeißelt. Ein solcher Vergleich mit bildhauerischen Techniken wäre auch in Anbetracht von Kratz' jüngsten Arbeiten nicht abwegig: Lick Gin (2012-) ist der Titel für eine – um bei dieser Metapher zu bleiben – weiter in die Haut eindringende Werkserie. Auch hier dient nicht Leinwand als Malgrund, stattdessen ist es Sperrholz, dessen Oberflächen und Ränder er häufig malträtiiert bevor, während oder nachdem er sie mit Schichten aus Acrylfarbe überzieht. So bleiben die Kratzer, Schnitte oder Kerben deutlich sichtbar und stehen in deutlichem Kontrast zur delikaten, zuweilen auch zarten Anmutung des Gesamtbildes. Das erinnert zwar an die am Bild ausgeübte Gewalt etwa bei Lucio Fontana, Yves Klein oder der Gruppe der Nouveaux Réalistes, an deren Akte der Befreiung angestauter Energien nach dem Zweiten Weltkrieg als Entgrenzungen des Mediums Malerei, doch ist Kratz' Strategie damit nicht vergleichbar.

Kratz Haltung lässt eher an die seines Lehrers Günther Förg denken, der gerade in seinen abstrakten Werken mit dem Reiz historischer Wiedererkennbarkeit spielt. Dabei sind beide Künstler immer auch in der Lage, den Eindruck des „Neuen“ zu produzieren, welches das „Alte“ zwar zu erkennen gibt, aber auf geradezu magische Weise vom Ballast der Geschichte und dem bereits Gesehenen befreit. Bei Förg mag die Ursache dafür sein, dass nicht so sehr ein Update der Malerei Motor der Innovation ist als vielmehr eine Methode, das Medium in ein Verhältnis zu anderen

Medien, etwa seinen Fotografien, zu setzen. Es handelt sich also um einen relationalen Aspekt, jedes Werk und jedes Genre schimmert in das andere hinein: Fotografie in Malerei, Malerei in Skulptur. Bei Kratz ist das durchaus ähnlich. In ihrer Diskretion und – ich scheue mich nicht, dieses Wort zu benutzen – ihrer Schönheit sind seine Bilder ebenso aktuell und gegenwärtig, wie sie das Bewusstsein um Problemlösungen der Vergangenheit nicht verhehlen. Denn was bleiben in der Malerei heute für gangbare Wege? Nicht mehr der Weg nach außen, die Suche nach einem abzubildenden „Anderen“. Stattdessen scheint sich das Innen zu verdichten und auszudehnen, als immer gewaltigeres Netzwerk aus Bildern, Ideen und Strategien, zwischen denen es zu vermitteln gilt. Künstler wie Cheyney Thompson oder Wade Guyton etwa ziehen Verbindungen in die sozialen und ökonomischen Peripherien von Malerei und löschen den expressiven künstlerischen Akt aus. Pinsel und Leinwand werden schlussendlich beiseite gelegt. Auch Thomas Kratz' Bilder spielen mit der Idee des abhandengekommenen Außens als eines utopischen Ortes. Dabei treibt ihn allerdings eher der Zweifel an als der Wunsch nach Auslöschung, er bezweifelt jene Zone des Dazwischen, in der wir leben. Und jenes Andere, als kunstphilosophische Kategorie des Utopischen, verbirgt sich für ihn nicht hinter etwas, sondern es ist stets präsent, wenn auch latent. Es muss nur zwischen den Dingen gefunden und freigesetzt werden. Vielleicht auch, indem bereits Vorhandenes einfach banalisiert wird.

Eine Strategie von Thomas Kratz, um jenem konstruktiven Zweifel Ausdruck zu verleihen, ist seine Sprunghaftigkeit, mit der er jede Anmutung von Strenge korrumpiert. Kratz flüchtet, und zwar abrupt, von der Stille und Kontemplation in die Nervosität, aus dem Dogma der Serie, aus den fragilen Strukturen seiner Malerei in die Performance oder die Skulptur. Die vermeintliche Entkoppelung dieser Arbeiten von der Malerei ist dabei das eigentlich Bemerkenswerte. Es leuchtet ja nicht unmittelbar ein, warum Kratz beispielsweise eine Versuchsanordnung, bestehend aus einem Zahnarztstuhl und dem Angebot zur Zahnbleiche nebst dem in der Sammlung des Kölner Museum Ludwig befindlichen Zertifikates von James Lee Byars' berühmter Performance *The Perfect Smile* (1994), zeigen möchte. Oder warum er, bereits mehrfach aufgeführt, einem heutigen toten Hasen die Bilder erklärt. Ebenso schwierig sind die Rennräder, die bei Kratz immer wiederauftauchen, entweder als Skulpturen oder als Ausstattung in seinen Performances, in sein Werk zu integrieren. Während die Rennräder an den Körper und an Leibesübungen erinnern, verweist das Reenactment der Hasen-Performance von Joseph Beuys auf die Annahme Kratz' dass die Magie des ursprünglichen Ereignisses (*Dem toten Hasen die Bilder erklären*, 1965) in der Welt ist und somit in der Gegenwart auch heraufbeschworen werden.

Vielleicht ist gerade diese Form der Dissoziation in Kratz' Schaffen eine ihm eigene Qualität, denn durch die Sprünge aus der Malerei heraus kräftigt er diese: Er befreit sie für den Moment von sich selbst. Und so hat man es mit einer Reihe künstlerischer Paralleluniversen zu tun, die einander bedingen, aber eben nicht durchdringen. Dies führt zu jener Widerständigkeit, der Abwendung des nach Logik und nach Zusammenhang suchenden Interpreten. Es ist eine werkimmanente Schizophrenie als produktives Moment, gewissermaßen. Und als Angebot zur mehrfachen, und vielleicht sogar unmöglichen, Übersetzung ist die Arbeit von Thomas Kratz überaus zeitgenössisch, gerade indem sie sich der Gefahr des beständigen Scheiterns aussetzt. Ohne Scheitern keine Liebe.