

Fricke Harald, 'Alle sind beschädigt, niemand bleibt verschont'. Monopol, nr.3, March 2007, p.60-70.





60

Johannes Kahrs

„Wenn der Horror vorbei ist, leuchten die Farben am stärksten“: Mit Bildern aus dem Herz der Finsternis ist der Berliner Maler Johannes Kahrs zu einem heimlichen Star des Kunstbetriebs geworden. Mit der Heimlichkeit dürfte es allerdings bald vorbei sein. Ein Porträt von *Harald Fricke*

Alle sind beschädigt, niemand bleibt verschont

Wenn der Horror vorbei ist, leuchten die Farben am stärksten. Der Berliner Johannes Kahrs malt die Stille nach dem Schrei. Und ist so zu einem der heimlichen Stars des deutschen Kunstbetriebs geworden. Ein Atelierbesuch im Herz der Finsternis

VON HARALD FRICKE

Dass die Welt ein Schlachtfeld ist, hat Künstler selten abgeschreckt. Goya war nah dran, als er die zerfetzten Leiber der napoleonischen Kriege darstellte und mit dem Kommentar „So war es!“ versah. Was aber macht Gewalt so anziehend? Worin liegt die Sensation des Fleisches, der Francis Bacon nachspürte? Die Menschen sind schutzlos, das macht sie wütend – kein Künstler versteht es momentan, diese Ohnmacht so genau ins Bild zu setzen wie Johannes Kahrs.

Im Gespräch kann Kahrs schnell aufbrausend werden, auch weil er den eigenen Worten nicht immer traut. Das ist nicht sein Gebiet, da wird es leicht ungenau, unscharf, dann müssen Erklärungen her, die andere längst irgendwo in Bücher geschrieben haben. Wie, scheint er sich dann zu fragen, findet man von dort wieder zurück zu seiner Malerei, die doch eine direkte Konfrontation sein soll? An diesem Nachmittag im Januar klappt es erstaunlich gut. Kahrs wirkt ungewöhnlich entspannt, offenbar kann er gut mit Druck leben, wenige Wochen vor der Eröffnung seiner nächsten Einzelausstellung. Auf dem Tisch im Kreuzberger Atelier liegen CDs, ein Live-Mix von Ricardo Villalobos, ein

paar Dias mit Abbildungen seiner Arbeiten, die dringend in den Katalog sollen, und daneben der Grundriss für das GAMeC, das Museum für zeitgenössische Kunst im norditalienischen Bergamo. Fünf Stockwerke, knapp 500 Quadratmeter Fläche stehen Kahrs zur Verfügung, daumengroße Fotokopien seiner Zeichnungen und Gemälde sind sorgsam auf dem Plan eingeklebt. Die meisten Künstler hätten über so viel Platz vermutlich freudig in die Hände geklatscht, bei ihren Sammlern und Galerien die besten Stücke abholen lassen, dazu aus dem eigenen Lager mit selten präsentierten Arbeiten nachgerüstet, weil sich so eine Chance nicht häufig bietet. Immerhin findet die Ausstellung in einem namhaften Museum statt, das sonst William Kentridge, Yoko Ono oder Vanessa Beecroft zeigt.

Doch Kahrs setzt auf Konzentration: Für Bergamo hat er gerade einmal 26, oft weniger als eineinhalb mal einen Meter messende Gemälde und Zeichnungen ausgewählt. Jeweils zwei dieser kaum mittleren Formate müssen für eine Wand genügen, etwa das gleich doppelt gemalte Porträt einer blonden Frau, die sich eine Pistole an die Schläfe drückt und dabei so konsequent



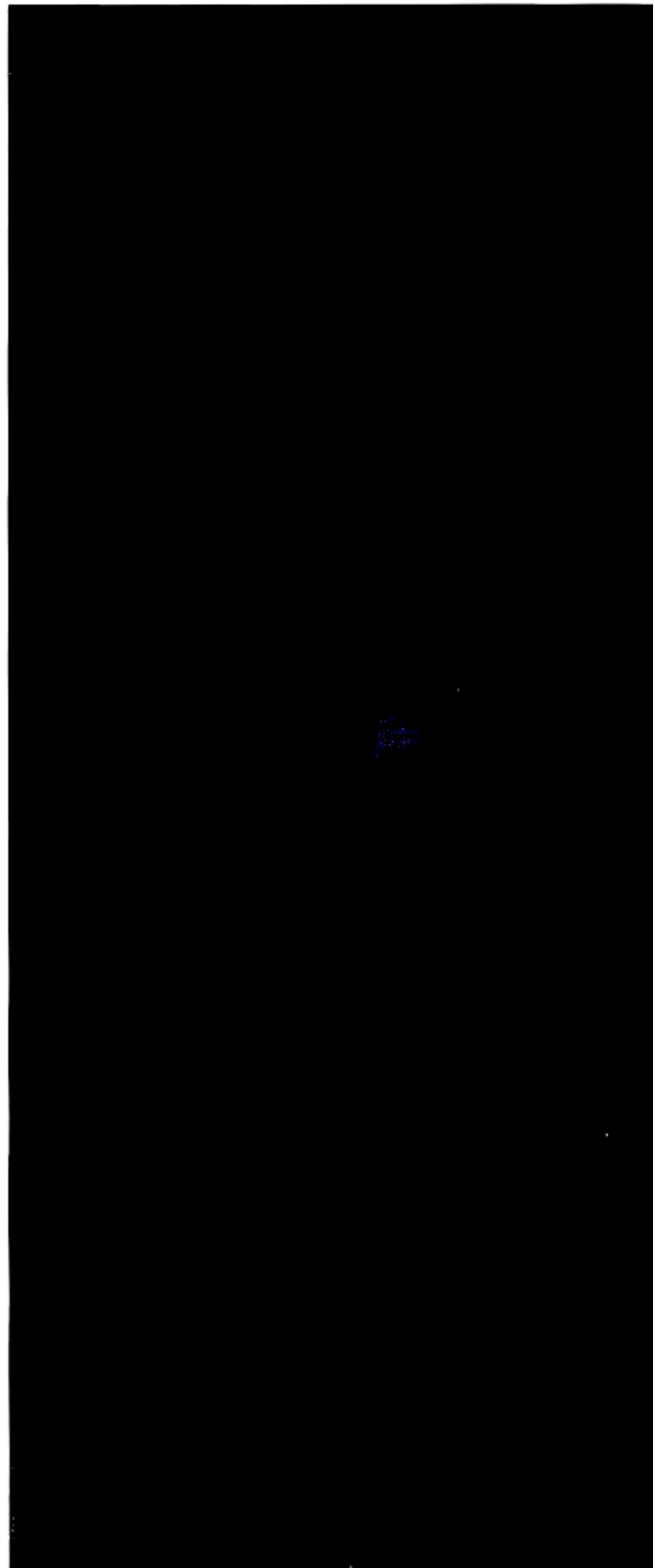
Ob eine Leiche oder die trauernde Nancy Reagan: Kahrs malt Bilder von physischer Wucht.

mürrisch aus dem Bild herausstarrt, dass man sich mit von der Partie wähnt bei ihrem russischen Roulette. Der Titel lautet lapidar „Girl 'n' gun“, das kontrastiert gut mit „Men with music“, wie die Ausstellung in Italien heißt, weil Kahrs Gegensätze mag. Denn eigentlich handeln die Arbeiten, wie er mit einem Blick auf den Entwurf für die Ausstellung sagt, „allesamt von einer un-mittelbaren, physischen Wucht“.

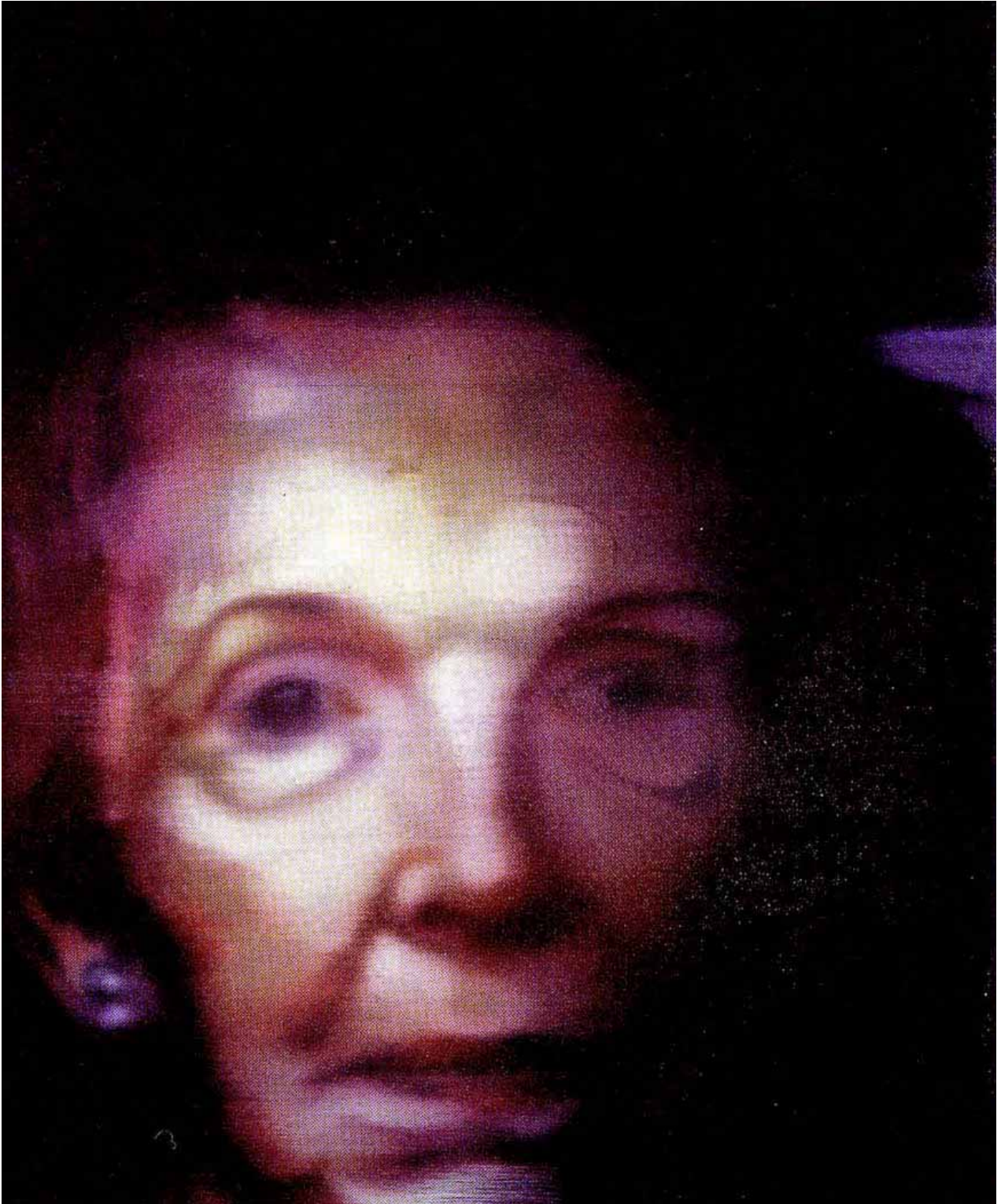
Die Retrospektive kommt im richtigen Augenblick: Spätestens seit seiner Beteiligung an der Blockbuster-Show „deutschemale-reizweitausenddreißig“ im Frankfurter Kunstverein zählt der in Bremen geborene Kahrs zu den wichtigsten deutschen Gegenwartskünstlern. Seine Arbeiten waren 1998 auf der ersten Berlin Biennale zu sehen, ein Jahr später nahm der Kunst-Werke-Kurator Klaus Biesenbach ihn in die Übersichtsschau „Children of Berlin“. Seit 2003 wird der 42-Jährige von der Antwerpener Galerie Zeno X vertreten, die auch mit Luc Tuymans, Marlene Dumas oder Michael Borremans arbeitet. Und neuerdings taucht sein Name auch im Zusammenhang mit Charles Saatchi auf, nachdem der Londoner Sammler bei der vergangenen Herbstauktion von Phillips de Pury ein Kahrs-Ölbild für bald 150 000 Dollar gekauft hat. Das schafft Aufmerksamkeit im Kunstbetrieb.

Drastisch und verstörend sind viele der dargestellten Szenen, die seit kurzem so heftige Begehrllichkeiten wecken. Hier ein malträtiertes Rücken, dort ein Kerl mit Halbglatze, der sich in einer Peepshow gierig die Nase an einem Sehschlitz plattdrückt. Dazwischen Nancy Reagan, blind vor Trauer bei der Beerdigung ihres Mannes, oder eine nackte Tänzerin, die sich lasziv die Arme verdreht. Frauen sind bei Kahrs stets als entschlossenes Gegenüber positioniert. Ihren eisigen, selbst in der Verletztheit strengen Blick muss man aushalten können. Opfer sehen anders aus, ohnehin geht es um Kämpfe, die sich nicht um dieses oder jenes Geschlecht scheren. Alle sind beschädigt, niemand bleibt verschont.

Am Anfang war es jedoch eine weit tragischere Person als Nancy Reagan, von der Kahrs nicht loskam. Jürgen Bartsch, der in den sechziger Jahren vier Jungen sexuell missbraucht und ermordet hatte und der 1976 unter ungeklärten Umständen bei einer Operation starb – er hatte sich für eine Kastration entschieden, um der lebenslangen Haft zu entgehen. Während des Studiums an der Berliner Hochschule der Künste war Kahrs zu Beginn der neunziger Jahre auf das Buch „Das Selbstportrait des Jürgen Bartsch“ des amerikanischen Journalisten Paul Moor gestoßen. Die Lektüre wurde zur Obsession, die in eine umfangreiche Bilderserie mündete, mit der Kahrs sich dem Mörder am Rande der Gesellschaft annähern wollte: „Mir ging es um einen Zugang zu dem Psychogramm von Bartsch. Für mich stellte sein Fall wie ein endloser Kreislauf aus Gewalt dar.“ Bei seinen Recherchen ließ sich Kahrs von Moor sogar die Protokolle von dessen Gesprächen mit Bartsch schicken, bis die Figur endlich Konturen annahm: „Schon als Kind musste Bartsch immer nur



Nancy Reagan, starr vor Trauer: „Untitled (old woman)“, 2006, Öl auf Leinwand, 40 x 50 cm



In manchen Jahren hat es Kahrs auf nicht mehr als zehn große Zeichnungen gebracht. Vor Überproduktion schützt ihn seine Beharrlichkeit.



„Untitled (woman with dark cloth)“, 2004, Kohle und Pastell auf Papier, 132 x 90 cm

seine Triebe beherrschen, wurde von seinen Adoptiveltern gedrillt, dass er bereits mit einem Jahr nicht mehr in die Hose machte. Dabei ist Scheiße doch das erste Produkt, das ein Kind herstellen kann – und das wurde ihm als absolut schrecklich verboten. Im Grunde war er verstümmelt seit seiner Geburt.“ Ob er Mitleid mit dem Täter empfand? Nein, sagt Kahrs, dafür waren die Verbrechen zu grausam. Dann überlegt er und fügt ein „doch, vielleicht“ hinzu, denn ohne Empathie könne man sich einer Person ja gar nicht nähern. Und überhaupt, die Frage nach Recht oder Unrecht hätte er sich beim Malen nicht gestellt. „viel wichtiger war mir, wie ich aus der Fiktion ausbrechen und ein Porträt anfertigen konnte, das authentisch war“.

Die Auseinandersetzung mit Bartsch, dem vermeintlichen Monster auf der Schattenseite der Bundesrepublik, ist noch heute ein Schlüssel zum Verständnis der Malerei von Kahrs. Nicht wegen der symbolischen Aufladung – Trauma, Erinnerungsgrusel und Perversion inklusive. Wohl aber, weil daran sichtbar wird, mit welcher Sorgfalt sich Kahrs an seinen Themen abarbeitet. Es gibt bei ihm kein Bild, das er nicht zuvor auf sämtliche sozialen, politischen und historischen Kontexte abklopft. In gut fünfzehn Jahren ist die Produktion deshalb sehr übersichtlich geblieben. „Es gab Zeiten, da habe ich es auf nicht mehr als zehn große Zeichnungen im Jahr gebracht. Und selbst heute sind es höchstens doppelt so viele Arbeiten“, sagt Kahrs, während er in Skizzen wühlt, um immer neue Vorlagen, Zeitungsfotos oder Kataloge von anderen Künstlern hervorzuholen, die wegweisend für ihn gewesen sind. Nach wenigen Minuten hat er dutzendweise lose Fäden ausgelegt, die zu seinem Werk führen: die Reproduktion eines Triptychons von Francis Bacon, eine Performance, bei der Bruce Nauman seltsam wackelig durchs Atelier stakt, oder Filmstills aus einem Godard-Film mit der Schauspielerin Anna Karenina, von der Kahrs ein Porträt gemalt hat; aber auch Fotos aus alten Tiefdruckbeilagen der Frankfurter Allgemeinen Zeitung und ein Band mit Goyas Radierungen aus dem „Desastres“-Zyklus.

An jedem Bild aus diesem Fundus kann Kahrs punktgenau markieren, warum ihn das entsprechende Motiv in seiner künstlerischen Entwicklung beschäftigt hat. Mal ist es der merkwürdige Schnitt eines Anzugs von Ludwig Erhard, den er später in seiner Zeichnung noch intensiver ausschwarzte, bis das Konterfei des Politikers von der dunklen Fläche fast verschluckt wurde; mal ist es eine Szene aus dem Sechziger-Jahre-B-Movie „Bloodfeast“. Zwei Herren im Anzug verharren neben einer ausgeweideten Leiche, das gemalte Pendant heißt „Three figures in a room“, als Hommage an Bacon und als Kommentar zum Splatter-Kult.

Natürlich kommt irgendwann die Frage, was ihn an der Kapattheit reizt. Ist die Tristesse in vielen seiner Bilder eine Reaktion auf die cleanen Popwelten der gängigen Hochglanzmalerei? Die Antwort bleibt ausweichend, wenn Kahrs mit einigem Zögern erklärt: „Auch Verzweiflung und Schmerz dürfen keine Pose werden.“ Dann sucht er ungeduldig in einem Stapel CDs und wird endlich fündig. Es ist die Hörbuchfassung von Joseph Conrads Roman „Das Herz der Finsternis“, aus den Boxen knarrt die Stimme von Christian Brückner, der sonst Robert De Niro synchronisiert. Nach dreimal Zappen hat Kahrs die richtige Stelle, es ist eine kurze Beschreibung von Colonel Kurtz, die mit folgenden Sätzen endet: „Er war für mich nur ein Wort, ich konnte den Mann hinter dem Namen ebenso wenig sehen wie ihr. Seht ihr ihn? Seht ihr die Geschichte vor euch? Seht ihr überhaupt etwas?“

Mir kommt's vor, als versuchte ich euch einen Traum zu erzählen. Ein vergeblicher Versuch, weil das Erzählen eines Traums nie das Traumgefühl selbst wiedergeben kann, jene Mischung aus Widersinn, Staunen und Verwirrung, gegen die man sich in verzweifelten Zuckungen auflehnt, jenes Gefühl, gefesselt zu sein vom Unfasslichen, das das eigentliche Wesen des Traums ist. Nein, es ist unmöglich, das Lebensgefühl irgendeines Abschnitts in unserem Dasein weiterzugeben, das was seine Wahrheit ausmacht, seinen Sinn, sein zartes innerstes Wesen. Es ist unmöglich, wir leben, wie wir träumen – allein."

Das Zitat sitzt, ohne viel Widerrede. Die Inszenierung ist gelungen. Kahrs hat sein Argument plausibel gemacht, hat elegant über Bande gespielt. Zumal das geschickte Hantieren mit Referenzen bei ihm mehr meint als ein bloßes Stilmittel: Beobachten, filtern, zuspitzen – das Ergebnis ist immer beides, Spiegelbild und Original, zugleich. Das gilt auch für seine Beschäftigung mit Gewalt. Tatsächlich sieht man auf den Gemälden nie die Brutalität des Ereignisses selbst, wohl aber deren Auswirkungen, „und dann sind es ja filmische Inszenierungen, dieser Fake-Charakter ist wichtig“. In seinem 1999 gedrehten Video „Fuck you – Audience Depression“ musste eine Schauspielerin über 45 Minuten die nachgestellten Blutorgien aus Tarantinos „Reservoir Dogs“ ertragen. Damals wurde die Frau wieder und wieder mit roter Farbe übergossen, während sie sich bis zur Erschöpfung die Seele aus dem Leib schrie. Im Gegenschnitt sah man Kahrs, der das Geschehen dirigierte und immer neue Eimer nachgießen ließ.

Der Film funktioniert wie ein Traktat über die Konstruktion von Gewalt. Durch die ständigen Wiederholungen ist der Zuschauer nie sicher, ob er einer gefilmten Performance beiwohnt, einem coolen Spiel mit Special Effects oder einer Parabel auf die Exzessivität der „visual culture“. Für Kahrs ging es zudem um formale Überlegungen – das klar umrissene, bühnenhafte Setting, die noch im Leerlauf präzisen Handlungen, „wie bei einem Stück absurdes Theater“. Dieser Umschlag von hochgradig emotionalen Situationen in die abstrakten Verhältnisse von Farbe und Fläche bestimmt auch seine Arbeit mit Bildern: „Mich interessiert als Maler nicht die Darstellung der konkreten physischen Gewalt, sondern was sich daraus visuell in der Gesamtheit ergibt. Und da habe ich festgestellt, dass zum Beispiel in Filmen eine ungeheure Ruhe vor allem nach den Aktionen eintritt, die sich auch auf die Farbigekeit der Szenen auswirkt. Plötzlich wird ein Grün oder ein Rot einfach intensiver, wenn der Horror vorbei ist.“

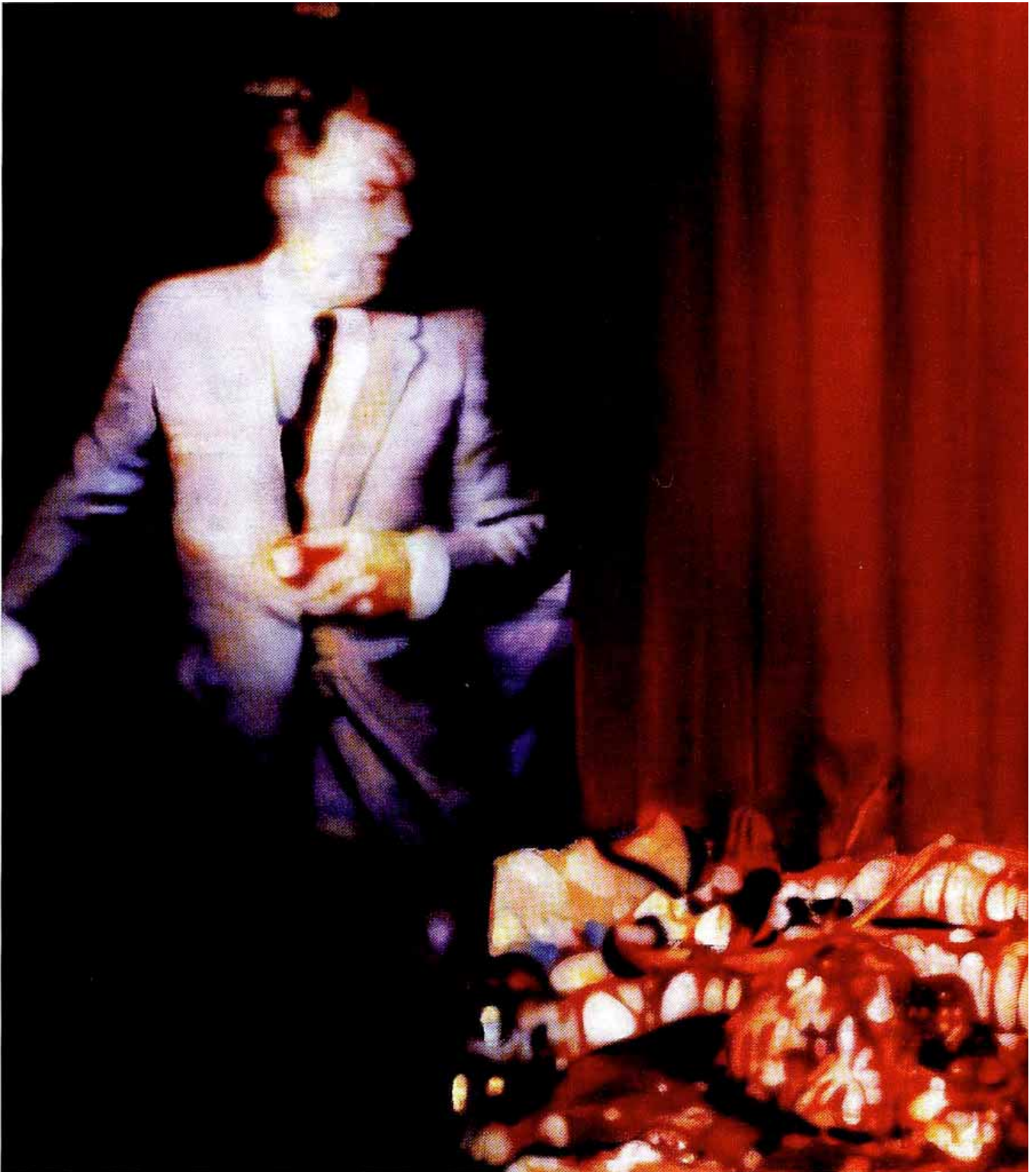
Die Akkuratess im Umgang mit Kinobildern hat Kahrs den Ruf eingebracht, ein Künstler des Medienrealismus zu sein. Natürlich stört ihn das Label, schon wegen der Kaugummiartigkeit, mit der hier zusammengepackt wird, was in der Kunst der vergangenen zehn Jahre irgendwie nach Realität aussieht, egal ob clubkompatibler Videoloop oder Leipziger Schule. Aber wofür steht dieser Hunger nach Medien? Schlimmstenfalls für das Regime des Photoshop-Programms, mit dem Heerscharen zeitgenössischer Künstler immer nur wieder die gleichen Raum- und Figuren-Collagen am Computer entwerfen, um sie danach stur auf Leinwände zu übertragen: in Öl oder als Filmschnipsel, alles das gleiche Sampling. Damit haben die Arbeiten von Kahrs nichts zu tun, das fängt schon bei den Vorarbeiten an.

Statt den Bildfundus nach besonders spektakulären Motiven durchzuscannen, wählt er aus, was oft eine eher spröde, schwer zugängliche und doch in sich stimmige Atmosphäre besitzt. Manchmal reicht der Faltenwurf eines Bettlakens, manchmal ist

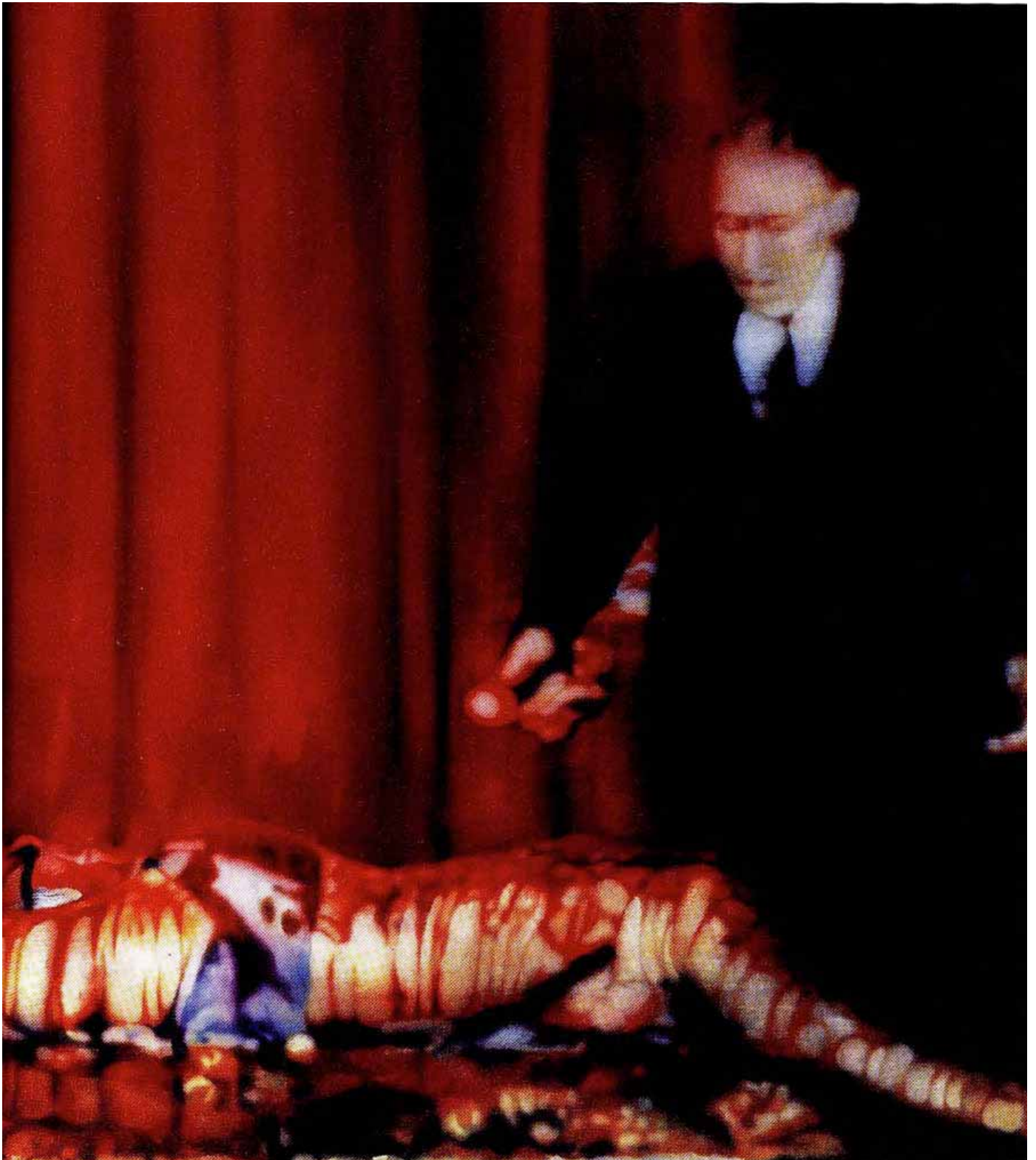


„Girl 'n' gun“ (first edition), 2002, Öl auf Leinwand, 75 x 49 cm

**Beobachten, filtern, zuspitzen –
das Ergebnis ist bei Kahrs
immer beides, Spiegelbild und
Original, zugleich.**



Zwei Gentlemen und eine ausgeweidete Leiche sind bei Johannes Kahrs schlicht:
„Three figures in a room“, 2005, Öl auf Leinwand, 133 x 243 cm





„I finally accept fate“, 2002, Pastell auf Papier, 193 x 303 cm



„Figure turning“, 2006, Öl auf Leinwand, 129 x 89 cm

Nicht alle Motive sind spektakulär, manchmal reicht der Faltenwurf eines Bettlakens, manchmal ist es die weiche Beschaffenheit einer Hand, die im Licht eines Scheinwerfers ungewöhnlich leuchtet.

es die weiche Beschaffenheit einer Hand, die im Licht eines Scheinwerfers ungewöhnlich leuchtet. Erst danach wagt er sich an die Feinheiten, kehrt Farbkontraste hervor, löscht den Hintergrund in einem dichten Grauschleier auf oder verengt den Bildausschnitt, so dass die Figur meistens völlig von der Umgebung isoliert ist. Damit beharrt Kahrs bei aller medialen Verfügbarkeit auf dem Eigensinn des einzelnen Bildes.

Vermutlich hat Klaus Biesenbach diese Konsequenz an Kahrs fasziniert, als er ihn Ende der neunziger Jahre für ein Atelierstipendium der Kunst-Werke einlud. Noch heute findet der mittlerweile am MoMA für die Abteilung „Medien“ zuständige Biesenbach, dass Kahrs in seinen Bildübersetzungen auf das hinarbeitet, „was man, auf Walter Benjamin anspielend, eine Reproduktion oder Nicht-Reproduktion von Aura nennen könnte. Und dies absolut zeitgenössisch.“ Ähnlich sieht es Britta Schmitz, die Kuratorin der Neuen Nationalgalerie in Berlin, wenn sie sich dafür begeistert, dass Kahrs keine exakt wiedererkennbaren Aussagen, sondern rätselhaft Situationen abbildet, „die der Betrachter nicht lösen kann“. Über das 2004 entstandene Gemälde „Man putting finger into his finger“, das für den Hamburger Bahnhof angekauft wurde, schreibt sie: „Durch die artifizielle Komposition, die ein Zitat aus den großen Werken von Goya und Manet ist, verweist das Bild auf die Existenz von Gewalt in jedem Jahrhundert und in jeder Gesellschaft.“

Der Spagat ist zunächst einmal verwirrend. Eben noch Aushängeschild avancierter Medientheorie und dann doch wieder ganz im Kanon der Kunstgeschichte aufgehoben – bei Kahrs gehört diese Unschärfe wesentlich zur aktuellen Gemengelage im Diskurs über die Wahrnehmung von Bildern. Einerseits nimmt er sich Szenen vor, die dem Betrachter immer mitteilen, dass er etwas betrachtet, das bereits Teil des kollektiven Bildgedächtnisses ist; dann aber spürt Kahrs selber oft „eine Aufgeregtheit, wenn ich ein Knie sehe, und dann will ich diese Begeisterung auch unmittelbar im Bild festhalten“. Insofern sind Kahrs' Arbeiten eine Reflektion auf ihren medialen Ursprung und zugleich dessen Überwindung: als Ereignis von Farben auf einer Fläche.

„Ich habe es am liebsten“, sagt Kahrs, „wenn der Betrachter sich seine Beziehung zu dem Dargestellten selber sucht. Das heißt für mich Sensation als Gegenwärtigkeit der sinnlichen Wahrnehmung. Man soll bei einem Gemälde nicht ständig denken: Das ist ein Kunstwerk! Stattdessen soll man auch einfach bloß hinsehen und eine alltägliche Situation erkennen können.“

Ob diese schlichte Erfahrung von Malerei als Sehschule der Realität, wie sie bereits Cézanne formuliert hat, auch den Ansprüchen eines Charles Saatchi genügt? Kahrs weiß, wenn der Londoner Großbildsammler zuschlägt, wird es schwierig mit der individuellen künstlerischen Haltung. Schon sieht er seine Arbeiten als Trophäen innerhalb der Saatchi-Kollektion. „womöglich unter dem Stichwort ‚Germania‘“. Doch die Gefahr, dass Kahrs auf den Society-Seiten britischer Lifestylemagazine auftauchen wird, ist gering. Davor schützt ihn nicht zuletzt die Beharrlichkeit, mit der er über Wochen an einem einzigen Gemälde arbeitet, jenseits von Verkaufszahlen und Erwartungen von Galerien, Museen oder Medien, „weil ich erst dann wirklich an einer Sache male, wenn sie wichtiger ist als mein Privatleben“. Solange wird er jedem Rummel um seine Person aus dem Weg gehen. Anders ist seine Malerei nicht zu haben.

„Johannes Kahrs – Men with music“, vom 4. April bis 29. Juli 2007, GAMeC, Bergamo; „The painting of modern life“ mit Luc Tuymans, Gerhard Richter und anderen, 25. September bis 10. Dezember 2007, Hayward Gallery, London