

Wieder scheitern, weiter malen!

Text **Sebastian Frenzel**

Die Digitalisierungsdebatten machten die Malerei zur Fußnote. Jetzt erobert eine junge Generation die Leinwand zurück – und stellt sich mit den Mitteln der Groteske und des Cartoons den großen Fragen der Gegenwart



Der Himmel ist eine breite Palette voller Möglichkeiten, das Leben eine Sackgasse, die in klebrigem Ockergelb endet. Wie viele Gedanken man auch zu Papier bringt, wie sehr man sich auch gegen die Wände stemmt – jeder Schritt voran lässt den Weg enger werden. „Du musst nur die Laufrichtung ändern“, sagt die Katze in Franz Kafkas berühmter „Kleiner Fabel“ zur Maus – und frisst sie auf. Auch die Figur in Sanya Kantarovskys Bild müsste sich nur einmal umschauen, eine Klinke deutet an, dass hinter ihr, also dort, wo die Oberfläche der Leinwand an die Außenwelt stößt, eine Tür nach draußen liegt. Aber vielleicht ist das selbst gebaute Gefängnis doch besser, als von der Wirklichkeit geschluckt zu werden?

Sanya Kantarovsky gehört zu einer Reihe junger figurativer Maler, die sich mit den Mitteln des Cartoons und der Groteske der Tragikomödie namens Leben stellen – was selbstverständlicher klingt, als es ist. Die ästhetischen Debatten der vergangenen Jahre waren derauf von den Folgen der Digitalisierung bestimmt, dass das Ende der Kunst und insbesondere der oft beschworene Tod der Malerei ausgemachte Sache schienen. Auf der letzten Berlin Biennale etwa wurde genau ein gemaltes Bild ausgestellt, und das war so scheußlich, dass man es nur als Requiem deuten konnte. Statt von Subjektivität auf oder auch jenseits der Leinwand war zuletzt eher von Algorithmen die Rede.

Eine Unterhaltung mit Sanya Kantarovsky, der 1982 in Moskau geboren wurde und als Zehnjähriger in die USA kam, fällt dagegen angenehm unzeitgemäß aus. Er spricht über den russischen Dichter Daniil Charms und den österreichischen Schriftsteller Peter Handke, über Franz Kafka und David Foster Wallace, Bulgakows „Meister und Margarita“ und Dostojewskis „Aufzeichnungen aus dem Kellerloch“ – Geschichten von schrägen Figuren in einer absurden Welt, die sich auch in seinen Bildern wiederfinden.

Was Cartoons für Maler heute attraktiv macht, ist vielleicht zunächst einmal die Einsicht, dass der Mensch trotz aller technischen Aufrüstung immer noch da ist, mit seinem Körper und Gedanken und seinen großen und kleinen Problemen. Cartoons sind Existenzialismus pur, und gerade jetzt könnte die Zeit gekommen sein, mit satirischem Blick darauf zu gucken, was für das zerfledderte Subjekt zwischen selbstausbeutender Ich-AG und algorithmischer Vorbestimmung an Erfahrungen noch drin ist. Zur inhaltlichen kommt eine formale Wiederbelebung. Injiziert in die Leinwände der jungen Künstler, lacht der Cartoon mit uns darüber, dass wir immer noch nicht über die ursprünglichen Seinsfragen hinaus sind – und dass das alte Medium der Malerei immer noch ein guter Ort dafür ist, sie zu verhandeln.

„No Joke“ hieß eine von Sanya Kantarovskys 2015 in der Galerie Tanya Leighton kuratierte Schau, die mit Cartoons des Dänen Henning Bidstrup, Karikaturen des abstrakten Malers Ad Reinhardt, Malerei der feministischen Künstlerin Nicole Eisenman, aber auch Werken von George Grosz das Spektrum des Genres ausleuchtete. „Cartoons können den menschlichen Ausdruck auf eine essenzielle Form reduzieren“, erklärt Sanya Kantarovsky. „Sie sind flexibel, und ihre Beziehung zur Welt ist instabil, was ihnen einen Grad an Missbrauch erlaubt, der bei einer konventionelleren Beschreibung des Körpers unmöglich wäre.“

Anders gesagt: Der Cartoon kommt auf den Punkt, stößt dabei aber in Bereiche vor, die sich einer einfachen Entschlüsselung entziehen. Er

abstrahiert – und wird dabei selbst zur Abstraktion. So schätzt Kantarovsky die Neue Sachlichkeit und auch den sozialistischen Realismus der Nach-Stalin-Ära für ihre gesellschaftliche Wirkkraft: „Während der Weimarer Republik verwendeten die Maler der Neuen Sachlichkeit eine cartoonhafte Bildsprache, um extrem schwierige und oft gewalttätige Alltagsthemen politisch zu hinterfragen, indem sie Ekel oder Empathie mit dem Subjekt schufen. Für die zeitgenössische Malerei ist dieses Maß an sozialer Relevanz nur schwer zu erhalten. Dennoch schweige ich in dieser Empathie, während ich gleichzeitig versuche, die Malerei in ihren heutigen Grenzen gedulden zu lassen.“

Er sagt aber auch Sätze wie diese: „Für mich war die Malerei nie ein veraltetes Medium. Sie ist fortwährend mächtig. Und sie ist immer noch das einzige Format, das seine Kunsthaftigkeit allein schon durch seine bloße Existenz behauptet.“ Der Cartoon überbrückt den scheinbaren Widerspruch zwischen Massenkultur und High-Art, Realismus und Formalismus. Schon bei Goya oder Honoré Daumier tritt seine politische Relevanz zutage, in der Art brut zeigt er sich roh-unkünstelt, bei Willem de Kooning elegant, in Werbung und Illustration stets mittelsam – und spätestens bei Philip Guston, dessen Cartoons in den 70er-Jahren die Rückkehr der Gegenständlichkeit in der Malerei einführen, wird daraus auch eine inner-malerische Unterhaltung. (So weit die Herrenversion der Kunstgeschichte, Malerinnen wie Maria Lassnig, Miriam Cahn, Ida Applebroog, Rose Wylie habend das Terrain ihrerseits intensiv bearbeitet.)

An den alten Grabenkämpfen zwischen Figuration und Abstraktion zeigt sich dabei keiner der jungen Maler sonderlich interessiert. Denn



LINKS
Sanya Kantarovsky
„Woman with Parakoo“, 2014

RECHTS
Sanya Kantarovsky „A Joke That's
Hard to Understand“, 2012

der Cartoon pendelt spielerisch zwischen Gegenständlichkeit und Übertreibung, Fläche und Form, er zeichnet mit Farbe, malt mit Strichen. Am Cartoon-Körper ist alles überaus richtig und zugleich alles völlig falsch: die Gliedmaßen zu lang, die Augen zu groß, die Farben zu grell. Ganz sicher scheinen sich diese Körper ihrer Umrisse nie zu sein (daher ihre Tendenz, in die Luft zu fliegen oder sonst wie zu zerstauben) – ihre yogamattenartige Elastizität macht sie zum Sinnbild unserer hyperflexiblen Gegenwart. Doch gerade in diesem prekären Stadium zwischen Entstehen und Auslöschung liegt ihr Zauber.

Um es mit dem Pathos zu sagen, der ihm selbst fremd ist: Indem er vom individuellen Ausdruck auf Grundsätzliches abstrahiert, rührt der Cartoon nicht nur am Wesen des Menschseins, sondern auch am Wesen der Kunst: Wie entstehen durch ein, zwei Striche Sinn und Form? Wie nimmt Unförmiges Gestalt an, wie erreicht man eine Komposition, an der alles gleichermaßen überraschend wie auch absolut notwendig zu sein scheint, neu und immer schon da gewesen?

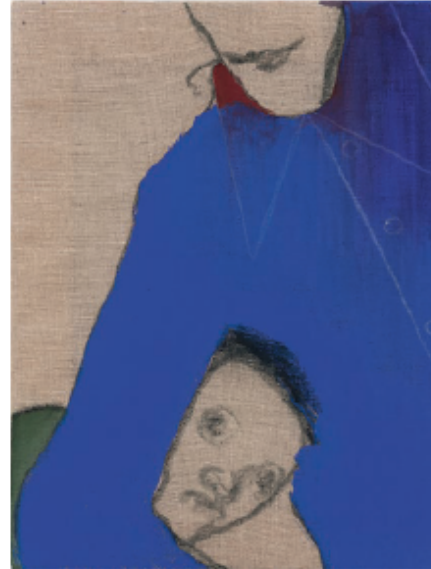
An Kantarovskys eingangs geschildertem Bild lässt sich dieser Kampf gut nachvollziehen: Da ist der Künstler derart heiß gelaufen, dass sein Kopf bereits im abstrakten Gelb verschwindet, aber vielleicht hat er gerade so ja die gewünschte Form erreicht, markiert die selbstgebaute Sackgasse ein Stück Autonomie. Der Titel – „A Joke That's Hard to Understand“ (2012) – versprüht jedenfalls vorsichtigen Optimismus:



OBEN
Sanya Kantarovsky „With Big Ones Small,
With Small Ones Big,
(After Kurylnikov)“, 2014

UNTEN
Sanya Kantarovsky
„Blue Agency“, 2016

RECHTS
Sanya Kantarovsky
„Abogado“, 2016



Sanya Kantarovskys Figuren scheinen sich ihrer Umrisse nie ganz sicher zu sein. In diesem prekären Stadium liegt ihr Zauber

Ein Witz, ein Bild sind schwer zu „kriegen“, aber vielleicht ist das ja die Pointe der Kunst und das Lebens. Dass sie nicht verfügbar sind.

Solch romantischem Gefasel zeigt der Cartoon selbstverständlich eine lange Nase. Amy Sillman, die als eine der wichtigsten Vorläuferinnen der jüngeren Cartoon-Maler gelten kann, hat in einem Essay für das „Frieze“-Magazin über „Peinlichkeit“ als zentrales Motiv ihrer Arbeit geschrieben: „Wie der Körper ist das Reale peinlich: Die Hand ist zu feucht, der Hosenstall ist offen, irgendetwas klebt plötzlich am Nasenloch, jemand plappert was aus, das ich nicht wissen sollte, der oder die Ex zeigt sich mit dem oder der Neuen (und deine Arbeit ist uncool). Aber da steckst du fest. Um diese Spannung geht es unter anderem bei Abstraktion. Das Subjekt hat den Plot nicht mehr voll unter Kontrolle, Repräsentation wird vom Realen abgeschält.“

Während Sillman sich mit dem humpelnden „Monsieur Hulot“ in Jacques Tatis gleichnamigen Filmen vergleicht, sieht sich Ella Kruglyanskaya eher zu Pedro Almodóvars „Frauen am Rande des Nervenzusammenbruchs“ hingezogen. Auf den Bildern der 1978 geborenen Künstlerin, die in diesem Sommer in der Tate Liverpool ausgestellt

wurden, tauchen fast ausschließlich Frauen auf: manchmal allein, oft zu zweit, und stets scheinen ihre Leinwände vor Energie zu zerbersten.

Das ist durchaus wörtlich zu verstehen: Kruglyanskayas voluminöse Frauen füllen den Bildrahmen ganz aus, ja sprengen ihn. Ihre Körper entsprechen weniger den Maßen der heutigen Schönheitsindustrie als den Pin-up-Idealen der 50er, nur dass sie sich ungern angaffen lassen. Aggression liegt in der Luft und grellfarbige *bitchiness*. Zwei „Gossip Girls“ (2010) verschmelzen im Tratsch, und während die Damen in „See No Evil, Hear No Evil“ (2012) sich pikiert voneinander abwenden, gehen die Grimassen auf ihren Kleider aufeinander los.

Schon als Studentin habe sie mit der Darstellung des Menschen gerungen, erzählt Kruglyanskaya, doch „egal welchen Weg ich einschlug, es sah immer aus, als malte ich nach diesem oder jenem Vorbild“. Eine Zeit lang verlegte sie sich auf Bilder, die die menschliche Präsenz nur andeuteten – aber „diese vermeintliche Lösung sah ich auch bei vielen anderen Malern. Sie befriedigte mich nicht, und so entschloss ich mich, das Thema direkt anzugehen. Da ist Spannung, da ist Konfrontation – und manchmal wird dieser Kampf über die Beziehung der Figuren in meinen Bildern ausgetragen.“

Nicht nur die Frauen, auch die Repräsentationsmodi geraten an den Rand der Hysterie. Durch Obst ersetzte Geschlechtsteile schließen Sex, Konsum und Diätvorschriften kurz, mischen aber auch trompe-l'œil-

tergründen fördert groteske Fratzen zutage. Von Matisse zu Picasso zu Werbung und Cartoons der 50er- und 60er-Jahre spannen sich erstaunliche Brücken – die im nächsten Moment schon einstürzen. Kruglyanskayas Bilder funktionieren, indem sie nicht zur Ruhe kommen.

Auch der Wahrnehmungs- und Psycho-Haushalt des Publikums gerät dabei ordentlich durcheinander: Ist es nicht etwas zwangsneurotisch, in der Abwesenheit geltender Schönheitsnormen gleich eine Kritik an der Beauty-Industrie zu vermuten? Dürfen wir uns schmeicheln, in ihren Bildern *connaissanceurhaft* George Grosz oder Picasso oder Manet zu erkennen, oder sollten wir den Fetisch der (weiblichen) Repräsentation hinterfragen, an der die Hochkultur so effektiv mitmischt wie die Werbung?

Von solchen Fragen scheinen Grace Weavers Protagonistinnen gänzlich unberührt. In ihren Bildern entwirft die 1989 geborene New Yorkerin ein Panoptikum junger Großstadthipster. Teenagermäßig verträumt lümmeln sie im Park oder in ihren Wohnungen, treffen sich zu Dates und schlürfen Smoothies, Kopfhörerstöpsel in den Ohren, Laptop auf dem Schoß, Handys immer und überall: bonbonfarbene Millennials, die allenfalls ein Funkloch in Existenznöte stürzen könnte.

