

Eingefrorene Spontaneität

Konsequent und stetig entwickelt Jonathan Lasker seit nunmehr über 20 Jahren sein langsam und beharrlich gewachsenes, eigenwilliges Werk, das in seiner schrittweisen Entstehung gut nachvollziehbar ist. Ein Werk, das zunächst eher im Verborgenen erarbeitet wurde, nunmehr aber schon seit etlichen Jahren weltweit gezeigt und beachtet wird, wie ein Blick auf die Ausstellungs- und Publikationsliste bestätigt. Ein kompromißloses, vielfach auch provozierendes oder schockierendes Werk, das grundsätzlich Neugierde hervorruft und immer wieder die Grenzen der Akzeptanz erreicht. Indifferenz gegenüber Laskers Arbeiten ist eher die Ausnahme. Große Anerkennung findet sein Werk bei zahlreichen jüngeren Künstlern, die es als richtungsweisend empfinden.

Schon in den 40er und 50er Jahren beherrschten "mainstreams" die internationale Malerei, die sich ganz der sich als avantgardistisch verstehenden Moderne verschrieben hatte. Als Gegenbewegung zur Figuration der 30er Jahre hatte sich damals die gestische, subjektivistische Abstraktion formiert, die im US-amerikanischen abstrakten Expressionismus und dessen internationalem Siegeszug kulminierte. Der unmittelbare Ausdruck der "genialen", individualistischen Hand des Künstlers behauptete unangefochten die künstlerische Position in der Nachkriegszeit - solange bis der nachwachsenden Künstlergeneration die künstlerischen Möglichkeiten innerhalb des herrschenden Systems ausgeschöpft schienen. Nun wendet sich das Blatt, Intuition wurde von Ratio abgelöst, die zuvor verherrlichte Hand des Künstlers wich kühlen Farbflächen und streng formalisierten Rasterbildern, die existentialistische Geste mit all ihrem Pathos verschwand, um konzeptueller und reduzierter, eben minimalistischer Malerei Platz zu machen.

Als junge Maler wie Jonathan Lasker und seine ungefähr gleichaltrigen Altersgenossen am Beginn ihrer malerischen Laufbahn standen, waren sie mit einer Art Vakuum konfrontiert, da die gestalterischen Möglichkeiten des Minimalismus bereits reichlich erschöpft schienen. Erschwerend kam hinzu, daß damals niemand mehr an die zukünftigen Möglichkeiten der Malerei glauben wollte. Unübersehbar trat die Fotografie ihren - verdienten - Siegeszug als künstlerische Fotografie oder fotografische Kunst an, euphorisch wurden neue technische Medien wie Video erprobt, eine Woge neo-Duchamp'scher Objektkunst erfaßte die Kunstwelt, soziale Kontexte wurden künstlerisch ausgelotet. Wo bei all dem sollte ausgerechnet die Malerei - der bis heute das Etikett, manchmal sogar das Verdikt des Traditionellen anhaftet - noch ihren angestammten Platz behaupten? Sie hatte erklärtermaßen ausgedient, im Wettstreit der künstlerischen Medien ihren angestammten Platz eingebüßt.

Die einzige Chance für einen damals jungen Künstler wie Jonathan Lasker, der dennoch malen wollte, konnte nur darin bestehen, aus Not eine Tugend zu machen, die in der Malerei herrschende Stagnation und Ratlosigkeit als Herausforderung zu begreifen, um neue Wege zu gehen

und unorthodoxe, bis dato in der Malerei unbekannte Perspektiven zu eröffnen.

Es war offensichtlich, daß die zahlreichen Ismen in der Malerei, wie sie noch in Gebrauch waren, ihm nicht für seine Zwecke nutzen konnten. So galt es, nicht in hohl und schal gewordene Denk- und Malmuster zu verfallen, sondern in Anbetracht der Krise ein malerisches System zu entwickeln, das sich selbst legitimieren konnte. Hierbei durfte sowenig als möglich dem Zufall überlassen werden. Doch sollten Zufälligkeiten im Sinne einer intuitiven Spontaneität nicht ausgeschlossen bleiben, wollte man nicht wieder der endlich überwunden geglaubten rigorosen, rigiden und reduktiven Systematik des Minimalismus verfallen.

Es ging also um die Entwicklung einer hieb- und stichfesten Strategie, die sowohl den intuitiven als auch den rational gesteuerten Anteilen der Malerei gleichermaßen zu ihrem Recht verhelfen sollte, um sich der vorherrschenden Brachlandschaft der Malerei zu behaupten und um ganz allgemein überhaupt künstlerisch Ernst genommen zu werden. Die Tendenzen und Strömungen der Vergangenheit sollten nicht künstlich wiederbelebt werden, vielmehr sollte die Malerei neue Impulse erfahren und nicht zuletzt auch als *peinture* in all ihrer möglichen Pracht und Vielfalt wieder in ihr Recht gesetzt werden, ohne deswegen dem Prinzip des *l'art pour l'art* zu huldigen.

Im Nachhinein scheint der unternommene Schritt absolut zwangsläufig und logisch: nämlich eine Malerei zu entwickeln, die - so konsistent wie irgend möglich - sich als Auseinandersetzung mit dem Wesen von Kunst (und nicht nur von Malerei) und ihren Bedeutungsebenen und Inhalten begreift. Die Idee, eine Kunst zu schaffen, die selbstreflexiv ihre eigenen Belange und Entstehungszusammenhänge einkreist und thematisiert wie auch gleichermaßen eine offene Beziehung zur Welt und zum Sinn schlechthin unterhält, kam beinahe einer Quadratur des Kreises nahe.

Unsicherheiten und Zögerlichkeiten sind in der amerikanischen Kunstwelt nicht allzu beliebt. Eher sind deutliche Konturen und klare Linien gefragt. Zumindest aus europäischer Sicht scheinen eindeutige Aussagen in den Vereinigten Staaten eine wichtige Rolle zu spielen. Geschickt bediente sich Lasker dieses Umstandes - und gestattete sich dennoch, mit ihm zu spielen. Sein Werk erfüllt die Kriterien einer klaren Bildsprache, sein Stil läßt sich unschwer wiedererkennen. Ein Lasker ist als solcher leicht zu identifizieren. Oberflächlich betrachtet, bedient der Künstler die implizierten Anforderungen an coolness, er scheint sogar einer gewissen Plakativität gerecht zu werden, tut also dem unterstellten Streben nach Eindeutigkeit genüge.

Doch unmittelbar unter der Oberfläche führt Lasker eine vielschichtige Mehrdeutigkeit in seine Malerei ein und nimmt die vermeintliche coolness zurück. Er irritiert all diejenigen Betrachter, die es mit der Eindeutigkeit bewenden lassen wollen. Obwohl seine Gemälde höchstgradig ausformuliert und durchkomponiert sind, machen sie die Dynamik des

Entstehungsprozesses und dessen möglichen Entscheidungsebenen deutlich. Sie bleiben trotz ihrer formalen Geschlossenheit offen.

Die Form seiner Bilder erklärt sich aus ihrem Inhalt, und ihr Inhalt resultiert aus ihrer Form. Seine Gemälde vermitteln mehr als ihren inneren Bildzusammenhang; über ihr So-sein hinaus verleiht ihnen Lasker einen Daseinsbezug, nicht nur über die vielfältigen zeichenhaften Formen, sondern auch mittels seiner Titelgebung, die oftmals voll feiner und hintersinniger Ironie ist und auch nicht vor gesellschaftlicher Subversion zurückschreckt.

Jonathan Laskers Malerei ist klar und deutlich. Sie verbirgt nichts, sondern bleibt für jedermann vollständig nachvollziehbar. Sie verhält sich gewissermaßen wie Sprache, indem sie ablesbar ist und aus einem Vokabular an Formen und Farben aufgebaut ist, das sich zu unendlich vielen verschiedenen syntaktischen Variationen zusammenbauen läßt.

Laskers Bilder wirken bedingungslos "ehrlich" und "aufrichtig" gemalt. Der offene Vollzug ihres Bildaufbaus wirkt auf den ersten Blick so, als ob Lasker Frank Stellas Idee des "What you see is what you see" huldigte. Dies trifft aber nur auf die Oberfläche zu, denn anstelle inhaltlicher Leere und der sich zwangsläufig daraufhin einstellenden Ratlosigkeit empfindet der Betrachter vor Laskers Bildern eine mächtige, verstörende, irritierende Wirkung. Oft sind diese Gemälde von einer fast schmerzhaften Unmittelbarkeit, ihre heftige Farbigkeit ist zunächst gewöhnungsbedürftig. Auch ohne über eine bestimmte normative Farbvorstellung zu verfügen, sieht sich der Betrachter immer wieder Attacken gegen seine Geschmacksnerven ausgesetzt. Auch spürt er - ohne es zunächst zu wissen -, daß die Formen nur vermeintlich gestisch und nur vermeintlich einfach oder gar primitiv sind. Aus diesem zunächst diffusen Unwohlsein des Betrachters, der der geballten Energie dieser eingefrorenen Spontaneität ausgesetzt ist, resultiert wohl die ungebrochen provozierende Kraft von Laskers Malerei.

Bei der Betrachtung von Jonathan Laskers malerischem Werk fällt auf, daß die frühen Gemälde im Verhältnis zu den späteren organischer und subjektiver in ihrer Bildsprache formuliert sind. Übergreifend und von größerer Bedeutung ist jedoch die Tatsache, daß die einzelnen Bildelemente immer schon diskursiv angelegt waren, daß sich mithin die übergeordnete Bildidee nur wenig verändert hat - lediglich die konkreten Ausprägungen veränderten sich im Laufe der Jahre. Eine detaillierte Analyse des reichen Gesamtwerkes als diskursives Beziehungsgeflecht steht noch aus. Es fällt jedoch auf, daß gegen Mitte der 80er Jahre Laskers Werk trotz all seiner Kontinuität zwar keinen Bruch, aber eine deutliche Verdichtung erfährt im Sinne einer stärkeren, konzentrierteren Fokussierung der einzelnen Bildelemente und ihres gemeinsamen Zusammenspiels. Laskers Bilder werden in dieser Zeit entschiedener, kompromißloser und auch großformatiger, noch kraftvoller und mutiger. Unabhängig von ihrer spezifischen Größe wirken sie generell monumentaler als zuvor, malerisch noch üppiger, sie sind prägnant und

extrem pointiert ausformuliert und komponiert, selbst kleinste Zufälligkeiten subjektiv-gestischer Natur scheinen nun ausgeschlossen.

Im Zusammenhang mit diesem noch gesteigerten Bildbewußtsein mag die Tatsache stehen, daß Lasker Mitte der 80er Jahre einen bedeutenden Zwischenschritt in seine Arbeitsweise einführte. Während er sich zuvor unmittelbar nach Erstellung eines skizzenhaften zeichnerischen Entwurfs an die definitive Ausführung des Gemäldes machte, systematisierte und formalisierte er nun sein methodisches Vorgehen dahingehend, daß er eine kleinformatige Ölstudie anfertigte, auf welcher sich das geplante Ölgemälde bereits bis in Einzelheiten darstellen ließ (über nähere Einzelheiten hierüber gibt das Interview mit dem Künstler Aufschluß). Die Einführung dieser Studien verdeutlicht den bewußten Schritt des Künstlers hin zu einer noch stärkeren gedanklichen Bestimmtheit seiner Bilder. Die Spontaneität und, mit ihr verbunden, auch das Unterbewußte, aus dem Lasker nicht zuletzt auch seine zeichenhaften Formen, seine kryptisch wirkenden Markierungen (wie wir sie schon aus dem Surrealismus und dem Abstrakten Expressionismus kennen) schöpft, wird damit nicht unterdrückt; auf dem Weg zum vollendeten Bild wird mit diesem Vorgehen lediglich ein weiterer mentaler Filter eingebaut, der dafür sorgt, daß die Chiffre subjektiven Ursprungs noch stärkeren überindividuellen und extra-subjektiven Halt erfährt.

Bei der Übertragung des Bildmotivs aus der kleinformatigen Ölstudie auf die Gemäldeleinwand vergewissert sich der Künstler in der Auseinandersetzung mit der Vorlage permanent der Gültigkeit bzw. auch der Anwendbarkeit des von ihm verwendeten Formen-Repertoires bzw. -Vokabulars. Schließlich arbeitet er mit inhaltlich unscharfen, mit uneindeutigen Formen, denen er überhaupt erst zeichnerisch bzw. malerisch Gestalt verleiht. Er nimmt eine formale Definition zunächst nur vage in seiner Vorstellung befindlicher Bilder vor, hierbei dient die Herstellung der Ölstudien als zusätzlicher Kontrollvorgang. Lasker schreibt jede einzelne zeichnerische oder malerische Formulierung seinem Intellekt ein und notiert, bzw. zitiert sie dann wieder: diese Eigen-Zitate des Unterbewußten werden in immer wieder anderen bildlichen Kontexten wiederholt, variiert und umformuliert. Damit unterliegen sie einer ständigen Überprüfung von seiten des Künstlers, als ob er sich permanent vergewissert, inwieweit er seinem Inneren vertrauen kann und inwieweit dessen Äußerungen von allgemeiner Gültigkeit sind. Lasker sucht die malerische Antwort hierauf.

Indem der Künstler die einst aus dem Unterbewußten geschöpften Formen und Farben immer wieder variiert und - sich selbst zitierend - nach-arbeitet, bewältigt er sie auch ein gutes Stück weit, denn er macht sich durch diese Vorgehensweise ihre Erhabenheit oder Banalität, ihre Skurrilität oder Brutalität, oder was auch sonst immer, deutlich. Alles allzu unmittelbar psychisch Bedrängende wird durch den intellektuellen Zugriff entschärft und relativiert, und, nachdem es den mentalen Filtrierprozeß durchlaufen hat, objektiviert und wie eingefroren präsentiert. Trotz all dieser "Vorsorgemaßnahmen" besitzt eine ganze Reihe von Bildern eine schonungslose Brutalität, andere wieder scheinen von zwanghaften Ritualen und geheimer, verschlüsselter Magie beherrscht. Gerade die

Verbindung dieser ganz subjektiven, ihrer Herkunft nach dunklen Elemente, mit der radikal offengelegten Darstellung des Malprozesses und der kühl objektivierten Erscheinungsform der Bilder trägt beträchtlich zu deren Wirkung bei.

Laskers Formensprache ist abstrakt. Doch begnügt sie sich nicht mit einer denkbaren Minimalfunktion. Hinter rein oberflächlich zu betrachtendem Dekor und der variationsreichen Ausbildung unterschiedlichster Muster verbirgt sich mehr. Die verwendeten Formen bewegen sich in einer Grauzone von Bedeutung. Das Spektrum erstreckt sich von chiffenhaften Markierungen, wie sie schon in der *écriture automatique* des Surrealismus kultiviert wurden, bis hin zu Formen, die eher dem Bereich der Zeichenhaftigkeit zuzuordnen sind, aber keine eindeutige Bedeutung annehmen. Zudem treten sie immer in einem kommunikativen - sich oft in seiner Binnenstruktur disparat verhaltenden - Verband auf. Diese Formen sind relational an etwas geknüpft, auch wenn dieses Etwas sich jeder Definition entzieht. Immer jedoch verweisen sie auf sich selbst - und damit auf die Malerei an sich. Lasker thematisiert in seinen Bildern die Malerei, er konjugiert ihre sprachlichen, syntaktischen Möglichkeiten, indem er in formal eindeutigen Bildern die vielfältigen Möglichkeiten all dessen, was Malerei vermag, zur Sprache bringt.

Seine Malweise ist stark zeichnerisch geprägt, die zeichnerischen Elemente wiederum sind oft malerisch aufgefaßt. Er fragt danach, was und wie Malerei bzw. Zeichnung überhaupt ist, indem er etwa Flächen zeichnerisch bearbeitet und Linienverläufe malerisch interpretiert. Er löst beide Begriffe keineswegs auf, relativiert sie aber, so daß sie in ihren gegenseitigen Übergängen und Schnittstellen sich in ihrer ganzen Bandbreite verdeutlichen. Er behandelt den Bildhintergrund meist unmalerisch, indem er ihn einfarbig und unmoduliert hält. Sein "zeichnerisches" Spektrum reicht von pseudo-nervösen, skripturalen, automatistisch wirkenden Krakeln bis zu breiter, massiv angelegter Pastosität. Deren satte und sinnliche dreidimensionale Materialität steht wiederum in scharfem Kontrast zur flachen Oberflächengestaltung. Auch spielt er beständig mit dem Verhältnis von Figuration zum Bildhintergrund ("figure-ground relationship"). Durch raffinierten Einsatz von Tiefenwirkungen hintertreibt er die Zweidimensionalität des Bildes. Oft baut er seine zeichenhaften Figurationen in mehreren Schichten hinter- und übereinander auf und verschachtelt sie dann so ineinander, daß sie schließlich doch als Gesamtfiguration wieder deutlich vom Bildhintergrund getrennt erscheinen.

Seine Bilder sind enorm reflektiert, streng und konzentriert konstruiert. Nichts bleibt dem Zufall überlassen, alles ist vorhergesehen, geordnet und geplant. Jeder Strich, jede Linie, jeder Umriß und jede Fläche ist peinlichst genau und deutlich definiert und ausformuliert. Kontrastreich stehen die einzelnen Bildelemente gegeneinander wie auch miteinander, jedes auch nur minimale Changieren wird vermieden. Selbst die Farben, sei es der einfarbige Untergrund oder seien es die verschiedenen darüberegelegten zeichenhaften Formen, wirken synthetisch und unnatürlich. Meist bestimmen fünf unterschiedliche Farbtöne (selten sind es weniger, kaum mehr) die farbliche Syntax eines Bildes.

Die formal präzise Eindeutigkeit macht dem Betrachter zu schaffen, da sie nicht mit einer inhaltlich analogen Eindeutigkeit einhergeht. Gedanklich wie auch malerisch geschlossen, verweisen Jonathan Laskers Bilder beständig auf ihr mögliches Anders-Sein. Obwohl sie als Gemälde statisch sind, verbergen sie nicht ihre potentielle Dynamik, die uns nie ganz zu erfassen gestattet, woran wir eigentlich sind.

Dr. Hans - Michael Herzog -