

Reinhard Buskies

Über Paul Cézanne hat der französische Philosoph und Phänomenologe Maurice Merleau-Ponty einmal gesagt, seine Malerei ziele auf die Realität, versage sich aber die Mittel, sie zu erreichen.¹ Von der Kunst Thomas Fischers ließe sich das genaue Gegenteil behaupten. Er zielt auf das Bild und gestattet sich zugleich die Möglichkeit, die Wirklichkeit zu tangieren. Es sind die alltäglichen Bildwelten unseres von medialen Bildwirklichkeiten dominierten Zeitalters, die Fischer zum Ansatzpunkt seines künstlerischen Verfahrens macht. Am Ende steht das gemalte Bild. Zugleich aber teilt er jenen von Cézanne nachhaltig in die Malerei eingebrachten Zweifel, jenes grundsätzliche Misstrauen, dass die Welt mittels mimetischer Strategien adäquat ins Bild zu bannen sei. Somit sind es vielschichtige Prozesse der Transformation, Fragmentierung und Selektion, über welche die Wirklichkeit Einzug in die malerischen Bildfindungen Fischers hält.

Das probate Mittel des bildlichen Zugriffs auf die sichtbare Welt ist für Thomas Fischer zunächst die Fotografie. In zahlreichen so genannten Sondierungsfotos spürt er Motiven nach, fixiert visuelle Eindrücke, speichert flüchtige Bildmomente, sammelt Medienbilder und Bildausschnitte aus Zeitungen und Zeitschriften sowie der Werbung. Über Jahre hat er sich ein umfangreiches fotografisches Archiv geschaffen, das die unterschiedlichen Bereiche unserer Erlebnis- und Medienwelt umfasst. Fischer versteht und verwendet seine Bildsammlung jedoch weniger als Motivsammlung im engeren Sinne, denn vielmehr als Bestandsaufnahme unterschiedlicher Herangehens- und Umgangsweisen mit Bildern, als Kompendium von Möglichkeiten, sich ein Bild zu machen. Bewusst bewegt er sich dabei in einem dem fotografischen Medium eigenen Spannungsfeld von Dokumentation und Inszenierung, von Wirklichkeitsaneignung und Wirklichkeitskonstruktion.

Da posieren etwa der Künstler und ein befreundeter Galerist auf den Kühlerhauben ihrer Autos (Seite 11). In der betont lässigen Haltung und der demonstrativ zur Schau gestellten Verbindung zu ihren Fahrzeugen greifen sie mit ironischem Unterton den Mythos des US-amerikanischen Roadmovies auf. Das Gefühl einer grenzenlosen motorisierten Freiheit findet hier freilich nicht seine Entsprechung in endlosen Highways, sondern endet bereits an der den

Bildraum verstellenden Hecke, die jedem in die Ferne schweifenden Blick ein jähes Ende setzt. Und an die Stelle der überdimensionaler Straßenkreuzer tritt mit dem VW Passat III aus den frühen 1980er Jahren (in der damals beliebten „Edelfarbe“ Goldmetallic) das Standardmodell der bundesdeutschen automobilisierten Mittelklasse. Die spiegelbildartige Doppelung der Fahrzeuge führt das Massenprodukt Automobil als Objekt individueller Identifikation ad absurdum.

Derartige Doppelungen sind ein Phänomen, dem der Künstler auf unterschiedlichen Ebenen nachspürt. Ostentativ ins Bild gesetzte Stereotypen des Alltäglichen werden dabei zu Chiffren eines ambivalenten Verhältnisses von Individualität und Konformität. Und es entbehrt wiederum nicht einer entlarvenden Ironie, wenn die Beispiele so gewählt sind, dass das Maß an Konformität zunimmt, je näher das persönliche Lebensumfeld menschlicher Individuen betroffen ist. Mögen die gleichförmig ins Bild ragenden Bugspitzen zweier Frachtschiffe noch ihre Eigenheit behaupten (S. 8), so sind die Terrassen modischer Einfamilienhäuser einschließlich der pinkfarbenen Sonnenschirme oder gar zwei Wohnhausneubauten in ansonsten freier Landschaft zu ununterscheidbaren und damit austauschbaren Objekten geworden (S. 10).

Es gehört zur Strategie Fischers, bestimmte Motive in immer wieder anderen Situationen neu in den Blick zu nehmen und dabei strukturelle wie inhaltliche Verschiebungen in unterschiedlichen Bildkontexten auszuloten. Dies verdeutlicht eine Reihe von Fotos, die Häufungen und Anhäufungen zeigen, meist aus Sand oder Erde, aber auch aus Holzteilen wie Latten, Gattern und Brettern oder aus Ästen. Die unregelmäßige Form eines Bausandhaufens, das formalistische Fassadenraster eines Hochhauses aus den 1960er Jahren durchkreuzend, vermag ein Moment des Nicht-Erstarren und Gestaltbaren, gar des Naturhaften in ein gänzlich naturfremdes Umfeld einzubringen (S. 48). Mitunter evozieren diese alltäglichen Bilder wiederum ganz andere Bildwelten, etwa die einer verschneiten alpinen Gebirgslandschaft, die sich überraschend in maßstäblicher Verkleinerung zwischen städtischen Häuserfluchten auftut (S. 52). In einem tatsächlich naturartigen Umfeld hingegen werden diese Häufungen zu artifiziellen Fremdkörpern, Anzeichen des menschlichen Eingreifens und zukünftiger, den Wirkungsbereich der Natur weiter zurückdrängender Veränderungen, wie die bereits im Hintergrund sichtbare Betonbrücke erahnen lässt (S. 54).

Die Relativität bildlicher Zeichen und Codes wie die Mechanismen bildspezifischer Bedeutungsgenerierung untersucht Fischer auch anhand von Medien- und Werbefotos (S. 70 – 76). Dabei wählt er signifikante Bildausschnitte, meist auf den Bereich der agierenden Hände begrenzt, die in der Loslösung von der individuell handelnden Person zu allgemeingültigen Darstellungen des Prüfens, Vorzeigens, Verbergens, des vorsichtigen Berührens wie der handgreiflichen Inbesitznahme werden. Die Geste erlangt in der Fokussierung und bildlichen Verabsolutierung nicht nur eine im doppelten Wortsinn herausgehobene Bedeutung, sondern öffnet sich in der Loslösung von ursprünglichen Kontexten und Sinnzuschreibungen hin zu neuen Bedeutungsfeldern, wird in die innere Erfahrungswelt des jeweiligen Betrachters integrierbar und somit wiederum vom Allgemeinen ins Persönliche transferiert.

Versucht man, die Stellung der fotografischen Arbeiten im Werk Fischers zu bestimmen, so ist festzuhalten, dass deren Entstehung in den Kontext einer umfassenderen Konzeption eingebettet ist, dass die Fotos im Schaffensprozess der Malerei vorausgehen. Es scheint, als müsse der Künstler sich zunächst selbst mittels der Fotografie ein möglichst umfassendes Bild von der Welt machen, sich ihrer Eigenheiten und Eigentümlichkeiten vergewissern, gleichsam eine visuelle wie erkenntnistheoretische Folie bilden, auf der sich das malerische Œuvre zu entwickeln vermag. Doch greift eine Sicht zu kurz, die in den Fotos lediglich Vorlagen und Vorstufen des malerischen Werkes erkennt. Vielmehr sind sie Teil einer grundsätzlich auf das Bild als Phänomen gerichteten künstlerischen Strategie, welche die medialen Differenzen von Fotografie und Malerei aufgreift und auf ihr jeweiliges Erkenntnispotential hin befragt. Dementsprechend bezieht Fischer die fotografischen Arbeiten in seine Ausstellungen ein, räumt ihnen in seinen Ausstellungskatalogen, die er weniger als Dokumentation, denn vielmehr als eine weitere Reflexionsebene begreift, mitunter gar mehr Raum ein als den Abbildungen seiner Gemälde.

Was die Fotografie für Fischers künstlerischen Ansatz interessant erscheinen lässt, ist ihre Möglichkeit, der Wirklichkeit im Bild auf eine Weise habhaft zu werden, die der Malerei grundsätzlich versagt ist. Im Moment des Fotografierens schreibt sich die sichtbare Welt mittels fotochemischer Prozesse als Spur ins Bild ein, bildet sich gewissermaßen selbst ab. Auch wenn dieser indexikalische Charakter der Fotografie in Zeiten ihrer weitgehenden Digitalisierung durchaus zu hinterfragen ist, hat sich die bildspezifische Erwartungshaltung an das Foto, und um diese geht es Fischer vorrangig, nicht geändert. Es erscheint dabei nur

vordergründig als Widerspruch, wenn in Zeiten nahezu uneingeschränkter computergestützter Manipulationsmöglichkeiten das fotografische Verfahren umso mehr für Authentizität einsteht, haben doch gerade Selbstverständlichkeit und Alltäglichkeit unseres heutigen Bildgebrauchs reflexive Überlegungen angesichts einer übermächtigen praktischen Erfahrung weitgehend in den Hintergrund gedrängt.

Dem fotografischen Bild stellt Fischer eine Konzeption von Malerei gegenüber, welche sich dezidiert in ihrem differenten Verhältnis zur Wirklichkeit von der Fotografie abhebt und distanziiert. Das räumlich-zeitliche Kontinuum unserer Wirklichkeitserfahrung, das sich als zweidimensionale Projektion in die fotografische Bildstruktur einschreibt und deren Kontingenz gewährleistet, ist in der Malerei Fischers weitgehend außer Kraft gesetzt. Und wo die Fotografie die visuelle und damit letztlich auch materielle Anwesenheit der Welt vor dem Objektiv bezeugt, zeigt das malerische Werk eine augenfällige Tendenz der Entmaterialisierung und Entdinglichung. Schon ein banaler Alltagsgegenstand wie ein Zugluftstopper (*Kleine Schranke*, S. 66/67) ist in einem eigentümlichen Zwischenreich von räumlicher Dinglichkeit und malerischer Flächigkeit angesiedelt. Zugleich erlangt der mitunter als geschmacklos belächelte, in funktionsbedingt grotesker Verzerrung einer Kuh dargestellte Haushaltsgegenstand in seiner malerischen Überhöhung ein visuelles Eigenleben, der über den Gegenstand selbst weit hinausweist.

Ein sowohl in den fotografischen Arbeiten wie den Malereien wiederholt auftretendes Motiv ist das Haus, als Einfamilienheim spätestens seit der Wirtschaftswunderzeit massentaugliches Statussymbol sowie Idealvorstellung von Privatheit und familiärer Heimstätte. Der Archetypus dieser Hausform, anderthalbgeschossig und mit Satteldach, tritt uns in einem schlicht mit *Haus* betitelten Gemälde gegenüber (S. 12/13).

Die schematisierte, entindividualisierte Darstellung erscheint allerdings eher wie eine modellhafte Vorstellung denn real bewohnbares Objekt. Darüber breitet sich eine intensiv farbige Struktur aus, wie eine zähflüssige Substanz von dem Bild Besitz ergreift. Blumen, Sträucher und Bäume sind bereits zu Farbflecken mutiert und aus der Darstellung herausgelöst in eine rhythmische Flächenstruktur eingebunden. In einem weiteren, ebenfalls nur als *Haus* bezeichneten Bild (S. 37) ist der Prozess einer der malerischen Bemächtigung einer schematisierten Gegenständlichkeit bereits weiter vorangeschritten. Lediglich eine geometrisch streng geformte rote Fläche lässt sich bei genauerer Betrachtung als Dachfläche interpretieren, dies dann aber derart genau, dass der in den 1960er Jahren beliebte

eingeschossige Haustyp mit der charakteristischen flachen Dachneigung und Walmdach identifizierbar wird.

Fischers Bilderkosmos impliziert auch den Rückgriff auf die eigene malerische Vergangenheit. Mit *Raphaela* (S. 18/19) integriert er ein gut zwanzig Jahre altes Werk, noch zu Studienzeiten entstanden, in seine gegenwärtige Bildwelt. Dies geschieht weniger aus einem historischen Interesse, quasi als Rückverweis auf die eigenen Anfänge, sondern aus einem Gespür für die überraschende Aktualität des Werkes, das einer erneuten Befragung vor dem Hintergrund heutiger Werkentwicklungen durchaus standzuhalten vermag.

Das Bild zeigt das Porträt einer jungen Frau. Nahezu realistisch ist allerdings nur das Gesicht wiedergegeben. Der Körper, wenn auch in der spezifischen Haltung ebenfalls Ausdruck der Persönlichkeit, verliert sich weitgehend in der Bildfläche. Das Kleid, ohne Faltenwurf als nicht modulierte farbige Fläche dargestellt, verschmilzt an Schulter und Füßen mit dem gleichfarbigen Hintergrund. Der Schattenwurf der Figur verliert in dieser Konstellation seine Plastizität suggerierende Wirkung, wird zu einem schwarzen, amorphen Farbkleck. In der Diskrepanz des lebensnah wiedergegebenen, den Betrachter anschauenden Gesichts und der konsequenten Auslöschung der Körperlichkeit in den übrigen Partien liegt ein nach wie vor faszinierendes wie irritierendes Moment begründet.

In der Abbildung im Katalog erfährt das Werk allerdings eine für Fischers heutiges Bildverständnis bezeichnende Umdeutung. Mit der Einfügung des klangvollen Namenszuges *Raphaela* in einer modisch-verspielten Schriftart in der oberen linken Bildecke und der großformatigen Abbildung über eine Doppelseite hinweg greift Fischer Elemente der Bildsprache von Lifestyle- und Modemagazinen auf. Die selbstbewusst-elegante Pose Raphaelas wie die entfernt an Bildformen des Jugendstils erinnernde Darstellung erfahren dadurch eine subtile Bedeutungsverschiebung. Fischer entfaltet hier ein raffiniertes Wechselspiel aus im Bild bereits angelegten und neu hinzugefügten Assoziationschichten.

Die Werke, die Thomas Fischer mit selbstironischer Referenz auf seinen Namen unter dem Sammelbegriff *Fischertechnik* stellt, erweisen sich einerseits als geschlossene Bildeinheiten, andererseits als offene Felder, in denen der Betrachter herausgefordert ist, stets neue Sinnordnungen vorzunehmen, zu prüfen, zu verwerfen und wiederum in andere Zusammenfindungen zu überführen, hierin durchaus jenen Verfahrensweisen nicht unähnlich,

die das bekannte Baukastensystem gleichen Namens seinerzeit von uns verlangte. Bei diesem handelte es sich übrigens laut Werbebotschaft des Herstellers um nichts Geringeres als um „Bausteine des Lebens“².

¹ Maurice Merleau-Ponty: Der Zweifel Cézannes. In: Gottfried Boehm (Hg.): Was ist ein Bild? München 1994, S. 43.

² Vgl. hierzu den Beitrag von Christoph Kivelitz in dem Katalog *Fischertechnik Vol. I*, Kunstverein Dortmund 2007.