

## Thomas Fischer – „Fischertechnik. Volume 1“

Dr. Christoph Kivelitz

### *Bricolage*

Suchend, sammelnd, verknüpfend – einem modularen Prinzip durchaus vergleichbar entwickelt sich das Gestaltungskonzept von Thomas Fischer. In einem künstlerischen Experiment mit unterschiedlichen Substanzen und Methoden des Farbauftrags formt der Künstler eine Struktur, die kompositorisch und im Hinblick auf das Bildformat eine komplexe Einheit darstellt. In Bezug auf die Faktur der Oberfläche visualisiert das Bild allerdings einen offenen Prozess, der sowohl inhaltlich als auch strukturell eine Vielzahl von Referenzen berührt. Auf einer Ebene entsteht das Bild in einem additiven Verfahren, das Fragmente abstrakter und auch ganz konkreter Ordnung verbindet. Andererseits zielt Thomas Fischer immer wieder auf die Markierung von Bruch- und Schnittstellen, die den Weg des Zusammenführens und Verschmelzens immer von Neuem in Frage stellen und neue strukturelle Verkettungen möglich erscheinen lassen. Für diese Herangehensweise prägt der Künstler in selbstironischer Anspielung auf seinen eigenen Namen den Begriff „Fischertechnik“.

Fischertechnik ist bekanntermaßen ein Baukastensystem, das als Spielzeug mit hohem Bekanntheitsgrad von Kindern, aber auch noch von Jugendlichen, selbst von Erwachsenen genutzt wird. Als „Baustein fürs Leben“ – so der Werbeslogan des Produzenten – dient es der Einübung in technisches Denken und logisches Verknüpfen zu praktischen Zusammenhängen. Das Modul-System befördert die Lust am Experiment und am Forschen. Wenn es auch selbst in einem festgelegten Raster begründet ist, stimmt es durch die Vielzahl der Kombinationsmöglichkeiten auf Kreativität, Variabilität und Flexibilität ein, heute im Privaten und Beruflichen hoch bewertete Eigenschaften.

Der Begriff „Fischertechnik“ evoziert folglich Qualitäten, die sich auch in philosophischen und künstlerischen Kategorien denken lassen. Das Prinzip ständig neuer Verknüpfungen lässt etwa das Konzept der „ars combinatoria“, so wie es von Leibniz formuliert wurde, assoziieren. Leibniz entwarf in seiner Schrift „Ars combinatoria“ von 1666 den Plan eines „Alphabets der menschlichen Gedanken“, das, von bestimmten einfachsten Grundlagen ausgehend, alle Begriffe und Ideen in mathematischer Ordnung erfassen sollte. Über die streng wissenschaftliche Zergliederung der menschlichen Vorstellungen strebte er eine „Scientia generalis“ als Voraussetzung und Grundlage aller Einzelwissenschaften an. Aufgabenstellung der „ars combinatoria“ ist dabei zunächst, die bildnerischen Zeichen aus ihren angestammten Kontexten heraus zu brechen und dann so wieder zusammen zu fügen,

dass dem Bewusstsein sich eine neue, vorher unbekannte Dimension offenbart. Alles, was die „ars combinatoria“ erfasst, ist schon da, aber es wird von ihr, wie von einem Magneten, aus der Bahn gelenkt, „verfremdet“ und in eine andere Konstellation verschoben. Jean Paul beschreibt dieses Verfahren als „metaphorische Assoziations-Irrlichterei“, die das vertraute Gefüge der Üblichkeiten sprengt und Neues aufblitzen lässt. Ihre jüngste Prägung hat die „ars combinatoria“ in der Dekonstruktions-Theorie von Derrida oder im „wilden Denken“ von Lévi-Strauss gefunden. Für die Verfahrensweise des „bricoleurs“ (Bastlers) gibt es keine Regeln. Die ästhetische Tätigkeit entzieht sich jeder definierten Methode. Erst im Hin und Her von Entwurf und Reflexion, von spontanem Handeln und vermittelten Eingreifen entsteht allmählich Gewissheit darüber, welche der aufgegriffenen Fragmente zusammen gehören, wie sie sich wechselseitig aufeinander beziehen lassen, Kräftebeziehungen bestimmen.

Aby M. Warburg versteht seinen Bilderatlas, gleichfalls sich der „ars combinatoria“ verdankend, als *Mnemosyne, Bilderreihe zur Untersuchung der Funktion vorgeprägter antiker Ausdruckswerte bei der Darstellung bewegten Lebens in der Kunst der europäischen Renaissance*. Auf mit schwarzem Leinen überzogenen Bildtafeln fügte Warburg Fotografien nach Bildern, Reproduktionsfotos aus Büchern oder Bildmaterialien aus Zeitungen so zusammen, dass sie jeweils einen oder mehrere thematische Reihungen bildeten. Dabei ließen sie sich in immer neuen Konfigurationen verknüpfen, um jeweils unterschiedliche Aspekte der ikonografischen Stilgeschichte zu veranschaulichen. Künstlerische wie auch alltagskulturelle Produktionen formulierten so in einem vielschichtigen Tableau ein Gedächtnis der abendländischen Kultur. Die Brüchigkeit und Mehrdeutigkeit dieses dynamischen Bilderatlas artikuliert einen politischen, ethischen und kulturellen Referenzrahmen, der auch für unsere Gegenwart noch relevant ist.

### *Blow-up<sup>1</sup>*

Das Sammeln und Archivieren von Bildern der Werbung steht am Anfang der künstlerischen Arbeit von Thomas Fischer. Parallel hierzu entstehen Fotografien von ganz banalen, beiläufig notierten Situationen aus seinem persönlichen Umfeld: ein Wohnwagen im Retro-Design der 70er Jahre, die sterile Umzäunung eines Miethauses in Nachkriegsarchitektur, eine grotesk anmutende Aufreihung von Partyzelten oder auch eine verlassene Baustellensituation mit Planen und Aufhäufungen von Sand. Die Bilder sind immer menschenleer, so angeschnitten und fokussiert, dass die Aufnahme möglichst nah an den Betrachter heranrückt, um ihn gleichzeitig durch die streng tektonische Gliederung aus dem angerissenen Bildgeschehen brüsk auszuklammern. Die Alltäglichkeit des Bildgegenstands

kollidiert mit der Eigentümlichkeit der Momentaufnahme. Das bildimmanente Zusammenspiel von Formen und Farben verschränkt die einzelnen Szenen in einem Zusammenhang, der weniger aus der Wiederkehr von Motiven und Handlungssträngen als vielmehr aus den Kräften des Widerstands und der Anziehung struktureller Ähnlichkeiten sein narratives Potential bezieht.

Diese Verarbeitung von Realitätspartikeln lässt sich – frei assoziierend – in Bezugnahme auf den gleichnamigen Film von Michelangelo Antonioni im Begriff „Blow-up“ erfassen. Die Strategie des Protagonisten, des Modofotografen Thomas, besteht in vergleichbarer Weise darin, Realität in ästhetischen Figurationen zu arrangieren, um – befördert durch ein Zufallsprinzip – einen Zugewinn an Erkenntnis zu erzielen. In einer Reflexion über die mechanisch abbildenden Medien Fotografie und Film und deren Wahrheitscharakter verlagert sich dabei das Interesse des Fotografen von der Momentaufnahme auf den Versuch einer umfassenden Rekonstruktion von Wirklichkeit. Die Entwürfe von Realität im kontingent erscheinenden Schnappschuss, dessen weitere Verarbeitung und Kontextualisierung verstehen sich somit als Experiment, sich kontinuierlich – im Anspruch der dokumentarischen Erfassung – einem objektiven Bild von Wahrheit anzunähern.

In einer dem „Blow-up“ verwandten Methode wird die vorgefundene Situation im Blick von Thomas Fischer in ein gleichsam malerisches Bildsystem transferiert, das spannungsvoll durch flächenhafte und Raum gestaltende Wirkungen, gegenläufige Richtungsimpulse, klare oder verfließende Abgrenzungen gestaltet ist. Aus diesen Bildern konfiguriert Thomas Fischer in wechselnden Konstellationen seinerseits einen persönlichen Bilderatlas, in den der Betrachter sich assoziativ spielerisch selbst einbringen kann. Heterogene Gegenstände verbinden sich aufgrund struktureller Überschneidungen und setzen sich frei von jeder möglichen zeit-räumlichen Orientierung. Jenseits funktionaler Bindungen offenbart sich ein sinnbildliches Gerüst, das sich anarchisch subversiv dem Bedürfnis nach Verwertung und Kategorisierung entgegen stellt.

In der einzelnen Momentaufnahme, für sich betrachtet beliebig und banal, verdichtet sich – ungesteuert und subjektiv – eine Handlungsoption, die im Zusammenklang der sich immer neu verknüpfenden Einzelbilder eine gleichsam filmische Erlebnisintensität vermittelt. Diese filmische Analogie ist dabei weder linear noch zielgerichtet, wird allein erfahrbar im vagabundierenden Sehen, im Verknüpfen innerer und äußerer Wahrnehmungen, intuitiv empfundener oder begrifflich konzipierter Ideen, die – gerade erst angerissen, auch schon wieder verfließen – die ganz persönliche Erfahrungswelt des Künstlers aufgehen lässt in einem kollektiven Bildgedächtnis, so wie es sich aus Film und Werbung, Kunst und Alltagswelt disparat widersprüchlich permanent neu generiert und transformiert. In der

vergleichenden Gegenüberstellung strukturell verwandter, inhaltlich aber unvereinbarer Motive vermitteln sich Bruchstellen, die als Intervalle einen Prozess der Metamorphose und Verwandlung erfahrbar werden lassen. Von der begrifflichen Festlegung des Bildes richtet die Wahrnehmung sich auf eine dynamische, nicht vorhersehbare Entwicklungsperspektive aus.

### *Bunte Werbewelt*

Schon seit Jahren archiviert Thomas Fischer Ausschnitte aus Werbebildern. Regelmäßig werden diese gesichtet und geordnet, um in unterschiedlichen Aspekten in seiner künstlerischen Arbeit aufgegriffen zu werden. Indem der Künstler immer wieder neue Segmente fokussiert und die einzelnen Teilstücke zu Gruppen zusammenfasst, erkundet er ein Szenarium an Gesten und Handlungen, in denen typische Verhaltensweisen, Wertemuster und Sehnsuchtsbilder sichtbar werden. Auf diesem Wege werden die der Werbung eingeschriebenen Codes und manipulativen Strategien akzentuiert und auf ihre latente Wirksamkeit befragt. Indem die Bildfragmente aber von der eigentlichen, sich in einem Produkt manifestierenden Werbebotschaft abgespalten werden, sprechen sie eine allgemein menschliche, eher emotional gestimmte Wahrnehmungsebene an. Die Wiederkehr bestimmter Motive, struktureller Muster, geometrischer Grundformen wird dem Künstler zum Anlass, einzelne Gruppen zu bestimmen. Über den je neu entstehenden Kontext geht die ursprüngliche Werbebotschaft in einem völlig neuen Assoziationsrahmen inhaltlich-symbolischer Prägung auf.

Dies wird deutlich in einer Werkgruppe, in der immer wieder und in je unterschiedlicher Weise eine Frauenhand fokussiert ist. Durch die Wahl des Ausschnitts akzentuiert Thomas Fischer das Ausdruckspotential der menschlichen Gestik als Bestandteil der non-verbalen Kommunikation. In der vergleichenden Betrachtung einer Vielzahl von Werbe-Fragmenten wird deutlich, dass ein und dieselbe Geste in verschiedenen Kontexten mit immer neuen Bedeutungen aufgeladen wird. Ein kursorisches Schauen über die Bildausschnitte zeigt hier schon ein weites Aktionsspektrum an: zeigen, öffnen, verschließen, verbergen, halten, streichen, posieren, stützen, drücken, ziehen, stemmen, strecken. Richtungsimpulse, Kräfte des Lösens und des Verharrens, ein didaktischer oder auch ein autoritärer Anspruch können gestisch artikuliert werden. Es offenbart sich eine Wertehaltung, ein Verhaltenskanon, sichtbar werden aber auch psychologische Momente zwischen Selbstsicherheit und Unsicherheit. Durch die Verbindung des gestischen Ausdrucks mit Gegenständen und Accessoires, die farbliche Grundstimmung und einen räumlichen Kontext wird ein szenischer

Rahmen skizzenhaft erschlossen, in dem sich dem Betrachter ein Dialogfeld perspektivisch entfaltet. Ein Faltenrock erscheint so in einem Fall als Inbegriff einer auf Unveränderlichkeit und Sicherheiten gerichteten Lebensweise, der Starrheit und Unverrückbarkeit eines Pfeilers durchaus vergleichbar. Bei verändertem Lichteinfall, subtil modifizierten Stützgeste, die mehr Offenheit, ein vielleicht kokettes Bewusstsein der eigenen Körperlichkeit zur Anschauung bringt, verwandelt sich dann aber das gleiche Motiv in ein Zeichen von Eleganz und geziert anmutender Weiblichkeit. Das Ergreifen, Straffen oder prüfende Betasten eines Bettlakens oder Stoffes mag eine Haushaltsverrichtung evozieren, gleichermaßen aber auch das haptische Vermögen als Sinneserfahrung über die bildliche Darstellung anschaulich werden lassen. Die mit beiden Händen ergriffene und an die Brust gedrückte Decke wird demgegenüber zum Sinnbild für die Sehnsucht nach Wärme, Geborgenheit und Intimität. Das der Werbebotschaft innewohnende Versprechen wird hier auf ein menschliches Grundbedürfnis zurückgeführt. Indem aber die Akteure dieser Szenen auf die Hände oder allenfalls den Torso reduziert sind, verschärft sich die Distanz zwischen der rosaroten Werbewelt und der gelebten Alltagspraxis bis zur Empfindung kategorialer Verschiedenheit. In dieser Werkgruppe offenbart sich so, zu gestischen Kürzeln komprimiert, ein Reststück von Utopie.

### *Spiegelglanz und Schleier*

Lackfarben sind für Thomas Fischer das bevorzugte Farbmaterial. Bei den Bildträgern handelt es sich oftmals um einfache, durch einen Holzrahmen verstärkte Sperholzplatten, und um Alubleche. Durch die je unterschiedliche Art des Auftrags der Lackfarben gewinnt das Bild den Charakter einer Mustertafel, auf der die unterschiedlichen Verarbeitungsmöglichkeiten des Materials veranschaulicht sind. Durch lasierende Schichtung entsteht so etwa eine spiegelglatte, sich homogen verschließende Oberfläche. Das Aufarbeiten der Farbe lässt eine schrundige, zu den Rändern hin verblassende Faktur entstehen. Durch Tröpfeln der Farbe gestalten sich dynamische, mehr oder weniger filigrane Strukturen. Bei aufgeschütteter Farbe scheint die Bildkomposition zu verfließen und in Teilen wieder ausgelöscht zu werden. Scharfkantiges Aufeinanderstoßen unterschiedlicher Farbfelder akzentuiert die Flächenwirkung der Tafel. Das Nebeneinander verschiedener Farbintensitäten und Sättigungsgrade, eher zeichnerischer, gestischer und malerischer Gestaltungen lässt demgegenüber räumliche Vorstellungen aufkommen, ohne perspektivische Andeutungen in einer tatsächlichen Raumdarstellung aufgehen zu lassen. Die Verknüpfung dieser unterschiedlich gestalteten Strukturebenen führt schließlich aber doch raumhafte oder gar szenische Vorstellungen herbei. Diese können relativ konkret eine

Topographie bezeichnen – ein Musterhaus („Findet Nemo“, 2006), einen parkartigen Landschaftsausschnitt („Zwei“, 2005), ein frisch angelegtes Friedhofsareal („Stadtlandschaft mit Blumen“, 2005), einen modernistisch gestalteten Immobilienkomplex („Betrieb Versand“, 2006). Oder aber sie berühren eher abstrakt – schleierhaft – eine dinghafte Vorstellung, die sich kaum begrifflich fest umreißen lässt. In einem Fall denkt der Betrachter etwa an Gebilde, die kandierte Äpfel ähnlich sehen, wie Augen aber auch einem eigentümlichen Wulst zugeordnet sind, der über das Leopardmuster sexuelle Empfindungen provoziert, möglicherweise – angeregt durch den Titel – aber auch ein monsterhaftes Lebewesen à la King Kong vor Augen führt („King Kong Karneval“, 2007). Ein plastisches Versatzstück, das durch seine Perspektive und die Oberflächengestaltung als Architektur zu identifizierendes ist, wird durch ein sich davor schiebendes, malerisch formuliertes Kulissenelement gleichsam ausgelöscht und in seiner körperhaften Präsenz negiert („Mitte“, 2005).

Bei einem Wechsel des Blickwinkels lassen sich die Farb-Form-Ordnungen immer aber auch in ihrer konkreten Erscheinungsweise – losgelöst von jeder narrativen Bezugnahme – begreifen. Abrundungen des Bildträgers betonen die materielle Gegenwart des Bildkörpers, um damit schließlich die Komposition auf die Autonomie von Form und Farbe zurückzuführen. Letztlich wird gerade diese Ambivalenz in ihrer Unentscheid- und Unauflösbarkeit zum Thema der Gestaltung. Auch wenn Teilstücke aus den Werbebildern in das Gesamtgefüge aufgenommen werden, bleibt die Ungewissheit darüber, ob hiermit ein Erzählszusammenhang eröffnet werden soll. So begegnet dem Betrachter im Bild „Aufholen, Einholen, Überholen I“ (2006) ein mächtiges Gefährt, das sich von oben in die runde Bildtafel einschleibt, um in einer strahlenförmig gegliederten, Bewegung indizierenden Komposition auf eine Vielzahl heterogener Formpartikel zu stoßen. Zum ornamentalen Kürzel verknäppte Fragmente von Natur, Verkehr und Technik umkreisen die vage Idee einer landwirtschaftlichen Szenerie, der sich jedoch die das Bildzentrum besetzende, grau ausgesparte Flächenform als nicht aufzulösende Irritation widerständig entgegenstellt. Wie ein Widerhaken bringt sich dieses Element störend in den Bilddeutungsprozess ein, um jede kohärente Lesweise schlussendlich doch auszuhebeln. In seinem Bedürfnis, das Bild inhaltlich, oder gar symbolisch aufzuladen, wird der Betrachter immer wieder auf die unumstößliche Tatsache zurück verwiesen, dass es sich hier schlicht und ergreifend um Malerei handelt, die sich – wie in einem fortdauernden Überholmanöver – ständig neu mit narrativen und figurativen Bezügen auftankt.

### *Vom „kleinen Ich“ zum „großen Ja“*

Ein in den Bildern von Thomas Fischer immer wieder kehrendes Motiv ist neben dem Schild mit dem eigenen Namenszug ein Sprechblasen ähnliches Kreisgebilde mit der in Schreibschrift eingestanzten Inschrift „ich“ oder „ja“. Wie Ufos scheinen diese in einen doch ansonsten schlüssig formulierten Bildzusammenhang eingefallen zu sein. Die in Größe und Ausdehnung voneinander abgehobenen Gebilde loten – wie pulsierend – den Tiefenraum des Bildes aus und deuten damit eine räumlich-zeitliche Perspektive an. Die eher nüchterne Darstellung eines modernistischen Bürokomplexes in einer stereotyp gestalteten Gartenlandschaft erfährt hierdurch eine kaum aufzuhebende Irritation. Andererseits wird den additiv zusammengewürfelten Versatzstücken des Bildes hierüber erst ein Zusammenhalt gestiftet, der das anonym erscheinende Motiv mit einer Vielzahl ganz persönlicher Vorstellungen und Inhalte assoziieren lässt. Der Widerstreit zwischen der technoid abweisenden Architektur und Natur und der a-logischen Präsenz der Wortblasen ist nicht aufzulösen. In obsessiver Wiederholung des immer gleichen Ausrufs scheint hier jemand auf eine Struktur einzuhämmern, die sich weigert, ihn in sich aufzunehmen. Im beharrlich vorgetragenen „ja“ oder „ich“ formiert sich so eine Protesthaltung, die zum eigentlichen, affirmativ zu verstehenden Gestaltungsprinzip gerät.

Selbst wenn der Name des Künstlers zum Firmenlogo mutiert, scheint ihm selbst ein Platz im Rahmen des Bildes verweigert zu werden, versteht sich dieses doch in gleißender Pastelltönigkeit weniger als Ausdruck seiner Künstlerpersönlichkeit, als vielmehr einer auf Fortschritt und Optimismus abzielenden Firmenwerbung („Das kleine Ich II“, 2007). Der „Allerweltsname“ des Künstlers trägt natürlich dazu bei, ihn wie eine Chimäre in diesem von Marktgesetzen diktierten Programm aufgehen zu lassen. Erst das im Vordergrund – wiederum im Widerspruch zur Komposition – eingebrachte Logo seiner selbst, das „Ich-Logo“ auf rotem Grund ist wie ein Makel oder als besonderer ästhetischer Akzent aus dem Gelb-Grauen-Schattenbild klar konturiert heraus gehoben, sei es, um eine bewusst eingenommene Distanz zu artikulieren, sei es, um sich wie ein Parasit in diese Realität einzuschieben oder auch nur um das eigene Ausgegrenztsein plakativ zugespitzt zu thematisieren.

Dem Eindruck von Dunkel und Geheimnis durchaus gemäß, bleibt die Darstellung des Menschen aus den Bildern von Thomas Fischer in den meisten Fällen ausgeschlossen. Im Bild „Das kleine Ich I“ (2002) glaubt der Betrachter ihnen aber in einem Ambiente gutbürgerlicher Geborgenheit, auf einer großzügigen Terrasse sitzend zu begegnen. Streng

genommen ist es hier aber nicht die Präsenz des Menschen, die hier zum Bildgegenstand erhoben wird, sondern abermals dessen Abwesenheit, bleiben die Gesichter doch wie leere Masken ausgespart. Auch im Blick auf die Hände und Arme bleibt unklar, ob hiermit eine Leerstelle oder tatsächlich Körperlichkeit bezeichnet sein soll. Die flächenhafte Gestaltung der gleichförmig schwarzen Kleidung und Haare akzentuiert diesen eigentümlichen Schwebezustand einer nicht physischen Gegenwart. Auch das Umfeld der Figuren mutiert bei genauerer Betrachtung von Vertrautheit zu absonderlicher Künstlichkeit, scheint doch der gesamte Bildraum aus dekorativen Versatzstücken collagiert zu sein und damit die unterschiedlichen semantischen Felder zu tangieren. Der in Camouflage-Technik gestaltete Himmelsausschnitt evoziert nicht nur Wolkenformationen, sondern entlarvt gleichermaßen den idyllischen Charakter der Szene. In ornamentaler Verschlüsselung stellt sich hiermit dar, dass die bürgerliche Realität der westlichen Hemisphäre in ein Kontinuum von Gewalt, Ungleichheiten und Ungerechtigkeiten eingebettet ist. Der gestisch impulsiv gesetzte Teil der Gartenlandschaft lässt sich in diesem Kontext weniger auf eine persönlich formulierte Freiheitlichkeit beziehen, als vielmehr auf ein Clichébild von Individualismus, dessen Einzigartigkeit sich in den uniformierten Dekors der Ikea- und Bauhauswelten als industriell vorgefertigt offenbart. Die Fundstücke aus diversen Realitätsbezügen werden so zusammengefügt, dass sie eine stringent gegliederte Bildordnung in Szene setzen. Gleichzeitig setzen sie aber auch deren Auflösung ins Werk, indem die untere Bildebene markant durch eine ovoide Leerform besetzt ist. Aufgrund der beiden sitzenden Chimär-Gestalten identifizieren wir diese zwar als Tisch. Doch letztlich stellt dessen spiegelglatt lackierte Oberfläche alle inhaltlichen Aspekte dieser Komposition in Frage, liest sie sich doch als radikale Negation, die alle hierum sich gruppierenden Erzählfragmente gefährlich ins Wanken und Rutschen bringt. Das aus Versatzstücken und Dekorfragmenten montierte Szenenbild und die maskiert anmutenden Gestalten vermitteln einen Eindruck von Kühle und Distanz, der aber wiederum durch Bruchstellen zwischen den einzelnen Strukturelementen des Bildes aufgebrochen wird. Gerade in diesen Zwischenräumen offenbart sich „das kleine Ich“. An den Grenzen zwischen den Zitaten, Verweisen und Oberflächenbildungen wird so die ganz persönliche Setzung des Künstlers – als Gegenperspektive und Manifest der Selbstbehauptung – spürbar.

*Io imparo l'italiano – come stai?*

Zeichen, Sprach- und Bildstrukturen sind es, zwischen denen Thomas Fischer sich bewegt, die er selbst in Bewegung bringt und in Frage stellt. Neben Rätselbildern, die unterschiedliche Faktionen, Oberflächenstrukturen und Zitate aus der Werbewelt, eigenen



Fotografien und persönlichen Wahrnehmungen verarbeiten, fertigt der Künstler Textbilder an, die ganz profane Aspekte der Realität aufgreifen: einen einfachen Dialog – zweisprachig wiedergegeben – aus einem Sprachlehrbuch oder auch die Seite mit persönlichen Telefonnummern aus dem Skizzenblock. In das Format der Bildtafel übertragen, wird den eigentlich sinnentleerten Worten und Satzfragmenten eine außerordentliche, irritierende Bedeutsamkeit verliehen. Die Nummern und Namen gewinnen den Charakter eines geheimen Codes, der zur Entschlüsselung drängt, Verknüpfungen und Verbindungen, vielleicht gar eine konspirative Verschwörung suggeriert. Wie die Strukturelemente der Bilderzählungen verlieren sich die Andeutungen im Leerlauf, münden ins Leere und vergegenwärtigen die Formelhaftigkeit und Aussagelosigkeit eingeübter Kommunikationsmuster und Verhaltenscodes. Indem sie diesen Prozess in einem ironisch-subversiven Spiel zur Anschauung bringen, geben sie aber doch Anlass zur Kommunikation über eigene Umgangsweisen und Unvermögen in der Bewertung von Sprache und Bild. So geben die Bildentwürfe von Thomas Fischer Anlass zur Reflexion über den Spannungsbogen von Werbung und Ornament, über die Ursprünge von Bildzitat und Erzählmotiv, über die Autonomie von Form und Farbe, Faktur und Geste. Im souveränen Spiel mit den unterschiedlichen medialen Bezugsebenen von Bild und Wirklichkeit demonstriert Thomas Fischer letztlich aber nicht nur Ironie und Skepsis, sondern immer auch Offenheit und Ungebundenheit. In bewusst eingenommener Distanz zu seinem eigenen Schaffen stehen Freude am Experiment und die Bereitschaft zu Risiko und Humor, im positiven, affirmativen Verständnis seiner künstlerischen Arbeit: *Cin-Cin* und *Arrivederci*.

---

<sup>1</sup> Der Begriff „Blow-up“ bezieht sich auf den gleichnamigen Film von Michelangelo Antonioni (GB, 1966), vgl. [www.mediaculture-online.de/Blow\\_up,66.0.html/#c227](http://www.mediaculture-online.de/Blow_up,66.0.html/#c227).