

Roland Fischer oder der Anspruch der Form

Catherine Francklin

Das Porträt stellt auf Anhieb die Frage nach dem Subjekt. Und verlangt, daß man sich auf die doppelte Bedeutung des Wortes ›sujet‹ im Französischen besinnt. Das Sujet ist zunächst die »Materie, über die man spricht, schreibt oder die man schöpferisch gestaltet«. Daher wird es hier um das »Sujet der Fotografie« gehen. Gleichzeitig ist darunter ein philosophischer Begriff zu verstehen, das Subjekt, in der Bedeutung von Sein oder Individuum, der folgendermaßen definiert wird: »freies Bewußtsein, sinnstiftend, das allem menschlichen Sein zugrunde liegt«. Die Literatur, die sich mit dem Porträt beschäftigt, bevorzugt meist diese zweite Bedeutung: von einem Maler wird erwartet, daß er das im tiefsten Inneren des Subjekts verborgene Rätsel ergründet und – je nach Begabung ans Licht bringt und enthüllt. Denkt man an ein solches Vorgehen, eine solche Erforschung eines Wesens auch dann, wenn der Künstler mehrere Subjekte, also beispielsweise eine ganze Gruppe darstellt? Offenbar nicht. Anscheinend beschäftigt sich nur das Porträt mit dieser Frage, konzentriert alle Aufmerksamkeit auf sie, konzentriert der Maler alle Anstrengungen auf diesen einen Punkt, auf den sich die Blicke richten.

»Was ist also das Sujet des Porträts? Absolut nichts anderes als das Subjekt selbst. Wo ist die Wahrheit und Wirksamkeit des Subjekts zu finden? Nirgends anders als im Porträt«, schreibt der Philosoph Jean-Luc Nancy mit der Doppeldeutigkeit des Wortes spielend in einem Buch,¹ das sich – halten wir das fest – ausschließlich mit der Kunst des Malers befaßt und die Ziele der Malerei mit denen des Porträts gleichsetzt. Was bewahrt unter diesen Bedingungen das Fotoporträt mit seinem Abbildcharakter davor, sich dem Anspruch des Malers zu entziehen, »Ähnlichkeit« zu erzielen? Wie verhält es sich mit dem Porträt, wenn es seine zentrale Stellung im Bild verliert und einen Platz in einem Ensemble von Halb-Klonen zugewiesen bekommt, wie dies etwa im Fall der ›Chinesischen Kollektivporträts‹ von Roland Fischer zu sehen ist, die wie Briefmarken aufgereiht sind?

Roland Fischer, or the demands of form

Catherine Francklin

From the outset, the portrait raises the question of the subject. And we are confronted with considering the double-meaning of the word 'sujet' in French. The sujet is initially the "subject matter about which one writes or speaks or creatively molds". Therefore, we are concerned here with the subject of photography. But it is also a philosophical term, with a sense going back to ideas of 'being' or 'individual', defined as: "free consciousness, giver of purpose, functioning as the explicatory principle of every human fact". The literature devoted to portraiture often seems to prefer this second meaning: it is the enigma of the 'subject' in its heart of hearts which the painter is supposed to plumb, and, if he has any talent, to bring to light and reveal. Do we detect a similar approach, a similar quest for the innermost being, when the artist depicts a collection of 'subjects', as in a group portrait, for example? Evidently we do not. It seems that only the individual portrait is concerned with a 'subject' in this sense, focusing as it does entirely on its 'principal object of observation', the point where all the efforts of the painter converge, and upon which one's gaze is fixed.

"What is the subject ('sujet') of the portrait? Nothing other than the subject himself, in an absolute sense. From where does the subject himself derive his truth and his effectiveness? From nowhere, except from the portrait", writes the philosopher Jean-Luc Nancy, playing on the double meaning of the word 'sujet' in French, in a book,¹ which, we should note, is solely interested in the art of the painter and posits a kind of equivalence between the ultimate finalities of painting and those of the portrait. For what is it, in these conditions, about the photographic portrait

which its print-like property shelters from the painter's entirely proper concern to 'create a likeness'? What is it about the portrait, when, losing its central position in a picture, it takes its place at the heart of an ensemble of semi-clones, arranged side by side as if on an immense sheet of postage-stamps, after the fashion of Roland Fischer's 'Chinesische Kollektivporträts (Chinese Collective Portraits)?

It is with this recent photographic series that I shall approach the work of Roland Fischer, without ignoring the fact that it would probably be more opportune to begin with the photographs of 'Nonnen und Mönche (Nuns and Monks)', which are more 'classical' from the point of view of what is meant by the portrait genre, apart from being better known. But the way in which the Chinese portraits raise the question of the 'sujet' in its philosophical meaning should allow us to return with more clarity to the series of 'Nonnen und Mönche', which has already received a great deal of comment, albeit apparently not in the light of these later works where similar themes have been developed further. I should say in passing that I like these threads which an artist unpicks, apparently in every direction, and which emerge one day as the bridges which link the works together according to a geography which could not be foreseen. Such is the thread of the 'sujet' which runs through the immense space of the Chinese portraits.

For a Westerner, humanity in China is characterized by sheer numbers. The metaphor of the ant-hill which comes to mind in this context contradicts the idea of separate existences and of autonomous individual behaviors. The political system from which China has barely emerged today supports and corroborates the sense of a society composed of people brought up in the cult of the community, a society where, according to conventional opinion, little attention is paid to the development of the individual. This simplistic vision is contradicted by Roland Fischer's photographs, which reveal at the same time the collective and the unit of the individual within it. The artist, who has been to China several times, that the very fact of being one among a crowd stimulates in the Chinese a desire to stand out from the others, a desire even stronger than in western society. It is this imperative desire to exist as a distinct

Diese Fotoserie dient mir als Einstieg bei der Annäherung an die Arbeit von Roland Fischer, auch wenn mir bewußt ist, daß man es zweifellos angemessener finden könnte, mit den Fotos der ›Nonnen und Mönche‹ zu beginnen, die ›klassischer‹ sind im Sinne des Genre des Porträts – und auch bekannter. Aber die Art und Weise, wie die chinesischen Porträts die Frage des Subjekts aus philosophischer Sicht anschneiden, sollte es erleichtern, später mit größerer Klarheit auf die Serie der ›Nonnen und Mönche‹ zurückzukommen, über die bereits viel geschrieben wurde, die aber noch nicht im Licht seiner letzten Werke, die ähnliche Themen behandeln, betrachtet wurden. Mir gefällt – nebenbei gesagt – wie ein Künstler offenbar nach allen Seiten Fäden zieht, die sich eines Tages als Verbindungen der einzelnen Werke auf einer nicht voraussehbaren Landkarte erweisen. So könnte sich der Faden »Subjekt« durch den riesigen Raum der chinesischen Porträts ziehen. Der westliche Betrachter sieht die Gesellschaft in China unter dem Zeichen der Zahl. Die Metapher des Ameisenhaufens, die einem in den Sinn kommt, widerspricht der Vorstellung der Existenz von einander getrennter, sich individuell verhaltender Individuen. Das politische System, aus dem sich China heute gerade erst löst, unterstützt und untermauert das Gefühl einer zwar aus Individuen bestehenden, jedoch vom Gemeinschaftskult geprägten Gesellschaft, einer Gesellschaft, in der man nach allgemeiner Auffassung der Entwicklung des Einzelnen wenig Bedeutung beimißt. Diese vereinfachte Sichtweise wird durch die Fotografien von Roland Fischer widerlegt, die das Kollektiv und gleichzeitig die Einheit des Individuums innerhalb desselben darstellen. Der Künstler, der sich mehrfach in China aufhielt, hat festgestellt, daß der Drang des Einzelnen, sich von der großen Menge zu unterscheiden, dort vielleicht noch größer ist, als in westlichen Gesellschaften. Diesen mächtigen Impuls, der allgegenwärtigen Gruppe zum Trotz als eigenständige Person zu existieren, wollte Roland Fischer darstellen. Auf den ersten Blick dominiert die Gruppe. Die Fotografien, deren großes Format hier seine volle Berechtigung hat, beschwören den Gedanken an die Masse, an eine riesige menschliche Gemeinschaft. Das geometrische Raster, durch das man die große Zahl der Männer und Frauen als homogenes Ganzes sieht, weckt überdies das Gefühl, einer Armee gegenüber zu stehen, einer reglementierten Masse. Aber dasselbe Raster, das dazu dient, das ungeheure Ausmaß einer Gesellschaft und ihren quasi militärischen Charakter zu vermitteln, dient

auch einem entgegengesetzten Zweck. Seit Mondrian als Emblem der Moderne betrachtet,² stellt es die immerwährende Wiederholung desselben geometrischen Elements dar. Es ermöglicht die Darstellung des Unbegrenzten, ohne die Betrachtung jedes einzelnen seiner zahllosen Elemente zu behindern, die alle den gleichen Raum und die gleiche Bedeutung beanspruchen. Unbestreitbar geht von den »Chinesischen Kollektivporträts« eine starke Wirkung aus, die zu einer ersten globalen Betrachtung des Bildes einlädt. Im ersten Moment (nur für einen Augenblick) springt dem Betrachter das Bild als Ganzes ins Auge und überschwemmt ihn mit Eindrücken, bombardiert ihn mit Hunderten von Gesichtern und direkt auf ihn gerichteten Augenpaaren. Im nächsten Moment, also fast zur gleichen Zeit, bewirkt ein formaler Mechanismus, daß jedes Gesicht einen eigenen Rahmen erhält, ermöglicht so eine andere Lesart und entzieht den Betrachter einer globalen Betrachtungsweise, führt so zu einer Annäherung – eine Art Verteidigungsmechanismus gegenüber der Gruppe – und verstärkt die Aufmerksamkeit für jedes einzelne Individuum. Jedes der zahlreichen Gesichter, durch die Struktur des Rasters isoliert und mit einem Rahmen versehen, kann jetzt als echtes Porträt betrachtet werden. Jeder kann jetzt für sich allein aus der Nähe, in allen Einzelheiten erforscht werden. Dennoch bleibt die Gruppe als Autorität bestehen. Die globale Betrachtung gerät nicht in Vergessenheit, sondern geht weiter, überlagert die zersplitterte Sicht wie ein an der Peripherie wahrgenommenes Bild. Roland Fischer inszeniert zwei sich überlagernde Standpunkte, die zu einander in Widerspruch stehen. Indem er so vorgeht, stellt er nicht nur eine Art passive Koexistenz zwischen dem Kollektiv und denen her, die es bilden – darüber hinaus verweist er auf die Dynamik einer Beziehung, die jedes seiner Mitglieder mit allen andern verbindet. Auf diese Weise fordert er uns auf, sowohl die Besonderheiten wie die Gemeinsamkeiten der zahllosen chinesischen Porträts zu entdecken, wohl wissend, daß uns gerade die Besonderheiten in Erstaunen versetzen, auch wenn die fotografische Anordnung (der Bildausschnitt, das Licht, das Format) mehr die Gemeinsamkeiten betont und nicht sofort erkennen läßt, wie sehr sich die Subjekte, die hier als Gruppe solidarisch vereint erscheinen, in Wirklichkeit unterscheiden. Man versteht jetzt, aus welchem Grund die chinesischen Porträts und die Porträts der »Nonnen und Mönche« miteinander verglichen werden können. In ihre schwarzen oder weißen Gewänder gehüllt, tragen sie sicht-

person in spite of the strong presence of the group that Roland Fischer has sought to express. At first sight, it is the group that comes across as dominant. The photographs, whose large format is shown here to be clearly justified, evoke in masterly fashion the idea of the mass, of a gigantic human community. The grid through which this multitude of men and women present themselves as a homogeneous ensemble also conjures up the feeling of being confronted by an army, a regimented crowd. But the same grid which serves to convey the dimensions of a society and of its quasi-military character also serves a cause which is, so to speak, precisely the reverse. Considered as the emblem of modernity ever since Mondrian,² the grid relies on the infinite repetition of the same geometrical element. It permits the representation of the boundless without at the same time hindering the reading of each of its innumerable elements, to which it accords a place and an importance of strict equality. Undeniably, the authority of the Chinese portraits invites us to take a first global look at the image. In the first phase (which may be no longer than the blinking of an eye), the beholder receives a deluge of impacts from a block viewed full-face; he is, as it were, assailed by hundreds of faces turned towards him, bombarded, it seems, by a thousand pairs of eyes looking in his direction. In a second phase, or almost simultaneously, the formal apparatus which assigns an individual frame to each face tends to suggest a different reading and to urge the beholder to escape from this global perception in order to develop an approach – a sort of defensive anti-group reaction which respects each member individually. Each of these multiple faces isolated and framed by the structure of the grid can then be construed as a true portrait. Each can in fact be viewed in its own right, scrutinized from close up, in detail. But the group continues to exert its authority. Not only has the global point of view not been forgotten, but it persists, superimposed on the fragmented vision like a peripheral image. What Roland Fischer stages, so to speak, is this mutual interference of two seemingly contradictory points of view. In doing this, he not only reveals a form of passive co-existence between the collective and those who constitute it, but over and beyond this, he suggests a dynamic relationship binding each of these members to all of the others.

Thus he invites us to discover both the particularities and the common features of these innumerable Chinese portraits, anticipating that the particularities are all the more striking even though the photographic apparatus (framing, light, format) has brought out the common points without having revealed immediately the extent to which the subjects reunited in a group were, in reality, different. We now see how and why the Chinese portraits and the portraits of nuns and monks can be related. Shrouded in their black-and-white habits, the latter raise the banner of the membership of their religious order which unites them in the same way as the multitude of faces of students, workers and farmers which Roland Fischer gathers in the rigorously squared space of the Chinese portraits manifests the power of the community which they form. In the one case, the artist has chosen to photograph people whose clothing (one might almost say uniform) functions as a metonym of the Cistercian order to which they belong; in the other, having photographed the individuals one after the other, the artist puts them back in the bosom of the overpopulated collective of which they are all equally and uniformly the subjects – using the word this time in its legal or political sense. Thus it is possible to read these images in different ways. If one is more interested in philosophy or sociology than in aesthetics, one will see in it a reflection on the virtues of order in human societies and its paradoxically liberating effects. If we attempt to understand on what principles the images which move us rest, we shall have to admit, with Roland Fischer, that the essence of the portrait only half resides in the photographed subject: fifty per cent of the visual force of the image derives from its content, i.e. what is 'contained', while the other fifty per cent derives from the 'container', i.e. the form or structure of the photograph. Let us look at this fifty per cent which, in terms of take-up of space, is not devoted to the subject, but which ensure perception of it, and enhance its attractiveness. The form creates distance between perceiver and perceived. Does the so-called 'mystery' emanating from a work refer to anything other than this? Is it not this distance, this interval which the form places between the subject and the beholder, which engenders the feeling of an enigmatic,

bar die Zeichen ihrer Zugehörigkeit zu einer spirituellen Gruppe zur Schau, dem Orden, der sie vereint – auf die gleiche Weise ihre Verbundenheit signalisierend, wie die Menge der Gesichter von Studenten, Arbeitern oder Bauern im streng gerahmten Raum der chinesischen Porträts bei Fischer die Macht der von ihnen gebildeten Gemeinschaft demonstriert. In dem einem Fall hat sich der Künstler entschieden, Menschen zu fotografieren, deren Kleidung (man könnte auch von Uniform sprechen) wie eine Metonymie für den Orden steht, dem sie angehören. Im anderen Fall hat der Künstler die Individuen, nachdem er sie einzeln fotografiert hat, wieder in den Schoß der überbevölkerten Gemeinschaft zurückversetzt, alle gleich, uniform, eben Subjekte, diesmal im staatsrechtlichen Sinn des Wortes.

Die Bilder lassen also verschiedene Lesarten zu. Wenn man sich mehr für Philosophie oder Soziologie als für Ästhetik interessiert, wird man dort eine Reflexion über die Vorzüge der Ordnung in den menschlichen Gemeinschaften und ihre auf paradoxe Weise befreiende Wirkung entdecken. Wenn man zu begreifen versucht, auf welchen Prinzipien diese uns beunruhigenden Bilder beruhen, wird man Roland Fischer darin zustimmen, daß das Wesen des Porträts nur zur Hälfte durch das abgebildete Subjekt bestimmt wird, da fünfzig Prozent der visuellen Kraft des Bildes von seinem Inhalt (contenu) ausgehen und fünfzig Prozent von dem Beinhaltenden (contenant), das heißt, von seiner Form und seiner Konstruktion.

Halten wir die fünfzig Prozent fest, die, was die beanspruchte Fläche betrifft, nicht dem Subjekt gewidmet sind, sondern seine Wahrnehmbarkeit garantieren und seine Anziehungskraft verstärken. Die Form schafft Distanz. Ist das »Geheimnis«, das von einem Werk ausgeht, etwas anderes? Entsteht nicht durch diesen Hiatus und diese Distanz, welche die Form zwischen dem Subjekt und dem Betrachter entstehen läßt, das Gefühl, es mit einem geheimnisvollen, unergründlichen Objekt zu tun zu haben? Roland Fischer versteht es meisterhaft, den Fotografien diese Art von Distanz zu verleihen. Nicht nur, weil der Abstand zum Betrachter mit dem Format eines Werks zunimmt und die Dimensionen seiner Fotografien oft beeindruckend sind. Auch nicht aus dem Grund, weil von ihrer Oberfläche, bedingt durch die Qualität der Abzüge und die Perfektion der Präsentation, ein Hauch von Kühle ausgeht. Der Effekt der Entfernung, der Fremdheit, der Überraschung, den diese Bilder hervorrufen, kommt

von innen: Er resultiert aus ihrem konstruierten Charakter, der den Betrachter mit einer Struktur konfrontiert, die sich von der Realität unterscheidet, einer Struktur, aufgrund derer man die Fotografie nicht auf ihren Abbildcharakter reduzieren kann. Die Serie der › Fassaden‹ unterstreicht die Kapazität des Mediums Fotografie, über die bloße Funktion der Darstellung der Realität hinauszugehen und sich neben Malerei und Skulptur zu behaupten, innerhalb einer künstlerischen Praxis, die den Werten der Moderne verpflichtet ist. Wie ihre Titel ankündigen (›La Défense, Paris‹, ›Cecil Street, Singapore‹, etc.) bestätigen diese Fotografien, daß Roland Fischer ein Fragment der sichtbaren und berührbaren Welt, wie man sie beim Gang durch eine Metropole der Moderne erleben kann, scharf ins Visier genommen hat. In diesem Sinn handelt es sich durchaus um Fotografien, also Abbilder des Realen und mehr noch einer vertrauten Realität, die sehr gut wiederzuerkennen ist. Im Gegensatz zu anderen Künstlern der gleichen Generation und der gleichen gedanklichen Richtung, der »objektiven« Fotografie, die völlig abstrakte Bilder kreiert, (Thomas Ruff beispielsweise), hält Fischer eine enge Bindung zur Realität aufrecht. Seine Serie der › Fassaden‹ würde dennoch in eine Ausstellung abstrakter Bilder passen, neben Werken von Künstlern, Vertretern der Strömung des »Neo Geo«, oder neben Werken einer Malerei, die Motive der modernen Kunst von neuem aufgreift und sich dabei auf die Wahrnehmung einer immer stärker zutage tretenden Geometrisierung des städtischen Umfelds stützt. Durch einen Bildausschnitt, der die Realität der Umgebung neutralisiert und jede Tiefenwirkung ausschließt, rückt diese Serie in die Nähe zur Op Art und der Kinetischen Kunst der britischen Künstlerinnen Bridget Riley und Sarah Morris. Dieses Gitter oder Raster führt zu einer Darstellung der Wirklichkeit in der Zweidimensionalität, die für das Bildverständnis der Moderne charakteristisch ist.

Wie man gesehen hat, trägt die flächenhafte Struktur des Rasters der chinesischen Porträts dazu bei, eine Distanz zu schaffen, die es dem Betrachter erlaubt, sich der Heftigkeit einer letztlich unausweichlichen Konfrontation mit einer besonders zahlreichen Personengruppe innerhalb der Gesellschaft zu entziehen. Die Zweidimensionalität verweist auf die Autonomie der Kunst, bestätigt die Notwendigkeit der Form. Auf den Fotografien von Roland Fischer verhindert die Flächigkeit jedoch nicht, daß das Sujet hartnäckig präsent bleibt und seine Verwurzelung in einer

impenetrable object? Roland Fischer excels in creating this distance in his photographs. Not only because the necessary distance from the beholder increases with the format of the work, and the dimensions of his works are always imposing; nor yet because the quality of the prints and the perfection of their presentation gives the surfaces a certain cool touch. The effect of aloofness, of alienation, of surprise, created by these works has in essence an internal cause: it results from their constructed character, which confronts the beholder with a distinct order of reality, an order which forbids any reduction of the photograph to merely what it depicts.

The series of the 'Fassaden (Façades)' bears witness to the capacity of the photographic medium to go beyond its strict function of representing reality by demonstrating its ability to range itself right alongside painting and sculpture as part of an artistic practice capable of perpetuating the values of the modern age. As their titles indicate ('La Défense, Paris'; 'Cecil Street, Singapore', etc.), these photographs demonstrate that Roland Fischer has in each case seized on a fragment of that visible and tangible world which each of us apprehends when crossing any modern metropolis nowadays. In this sense, these works are certainly photographs, in other words images of reality, and, furthermore, images of a familiar and perfectly recognizable reality. Unlike other artists of the same generation and the same school of thought, who have moved from an 'objective' photograph towards a totally abstract image (Thomas Ruff, for example), Fischer retains a strong link with reality. His series of façades, however, would not be out of place in an exhibition of abstract pictures beside works by artists representing the 'Neo Geo' trend or others whose painting renews the motifs of modern art by being based on the observation of an increasingly austere geometrization of the urban environment. Using a cropping technique which neutralizes the surrounding reality and destroys any impression of depth, this series in fact approaches the aesthetics of the Op Art and Kinetic Art of Bridget Riley or that of her compatriot Sarah Morris. Like the grid, the flattening of the dimensions of reality on to a two-dimensional surface is an essential characteristic of the modern pictorial regime. In the Chinese portraits, we have seen how the flat structure of the grid contributes to the

creation of a distance which allows the beholder to extract himself from the violence of a nonetheless inevitable confrontation with a particularly numerous social group. The flatness reminds us of the autonomy of art, affirming the necessity of form. But in the photographs of Roland Fischer, this flattening does not stand in the way of the obstinate presence or self-exposure of a subject that plumbs the roots of a concrete reality which is itself not without depth. This combination of a two-dimensional frontal point of view with a mode of expression in the service of reality is the characteristic marque of Roland Fischer's work. We find it notably in the series of the 'Los Angeles Portraits', in which the real and the unreal, the material and the immaterial, are fascinatingly mingled in a single image of extreme musicality.

If all the photographs by Roland Fischer manifest the existence of a verifiable though distant exterior, this applies a fortiori to the portraits, which presuppose the presence of a flesh-and-blood individual in front of the camera. For in the portraits, photography is the particular guarantor of reality, since the object of which it is the witness is a body – a human body, moreover – with which the other human – the beholder – is immediately going to try to establish a relation of proximity by attributing to the image which he is confronted with, all kinds of qualities inspired by his own life. Now what is the artist to do with this particular object, which is by nature 'sympathetic'³ in the etymological sense of the word, in the 'Los Angeles Portraits'? He half submerges it, withdraws it from the view of the beholder with the sole end of celebrating, with all the more éclat, that which constitutes the extremity of the body, its focus, its privileged part, the primary bearer of the spiritual qualities assigned to the being in question – namely the face. The major aid to recognition and identification, in Judeo-Christian culture the face enjoys a reputation (unlike that of sex) of sanctity. The face is the "epiphany of the person", remarked the theologian Olivier Clément in an article devoted to the portraits of 'Nonnen und Mönche', while the philosopher Emmanuel Levinas sees in every face "an appeal addressed to me", "the commandment to help other people, not to leave them to their own devices". To encounter a face, he says, "is first of all to receive a request and an order".⁴

konkreten Realität erkennen läßt, die ihrerseits durchaus Tiefe besitzt. Die Verbindung einer frontalen, zweidimensionalen Sichtweise mit einer der Realität verpflichteten Betrachtung ist das Charakteristikum der Arbeiten Roland Fischers. Man begegnet ihr vornehmlich in der Serie der ›Los Angeles Portraits‹, auf denen sich das Reale und das Irreale, das Materielle und das Immaterielle, in einem einzigen Bild von äußerster Musikalität auf faszinierende Weise durchdringen.

Wenn alle Fotografien Roland Fischers die Existenz einer zwar fernen, aber dennoch überprüfbaren Außenwelt manifestieren, so gilt das besonders für die Porträts, die eine vor dem Objektiv sitzende Person voraussetzen. Gerade im Fall des Porträts ist die Fotografie auf besondere Weise der Garant der Realität, denn das Objekt, das sie dokumentiert, ist ein Körper –, ein menschlicher Körper zudem, mit dem das andere menschliche Wesen, der Betrachter, sofort eine nähere Beziehung herzustellen versucht, indem er seinem Gegenüber alle möglichen Arten von Eigenschaften zuschreibt, die sein eigenes Leben ihm suggeriert.

Wie verfährt also der Künstler bei den ›Los Angeles Portraits‹ mit diesem besonderen Objekt, von Natur aus »sympathetisch« im etymologischen und damit ursprünglichen Sinn des Wortes?³ Er versenkt es zur Hälfte, entzieht es dem Blick des Betrachters in der einzigen Absicht, dem äußersten Ende des Körpers, seinem privilegierten Teil, ausgestattet mit den spirituellen Eigenschaften des Wesens, besonderen Glanz zu verleihen: dem Gesicht. Als Träger der Wiederkennungsmerkmale, der Identifizierung, gilt das Gesicht in der christlich-jüdischen Kultur als heilig (im Gegensatz zum Geschlecht). Das Gesicht ist die »der Person« schreibt der Theologe Olivier Clément in einem den ›Nonnen und Mönchen‹ gewidmeten Text, während der Philosoph Emmanuel Levinas in jedem Gesicht »einen an mich gerichteten Appell« sieht, »die Aufforderung mich dem anderen zuzuwenden, ihn nicht allein zu lassen«. Einem Gesicht zu begegnen, sagt er, »bedeutet im selben Moment einen Ruf und einen Befehl zu erhalten«⁴.

Die Porträts der Serie aus Los Angeles machen es möglich, diese Dimension des Individuums zu erfahren oder besser gesagt, zu errahnen, wie bei einem Blick durch eine sehr dünne Glasscheibe. Auf die gleiche Weise wie die Mönche dem Fotografen umso eindringlicher ihr Gesicht zuwenden, je mehr sie ihren eigenen Körper in einem Gewand verhüllen, das ihre Zugehörigkeit zu dem großen Gebilde des Zisterzienserordens

erkennen läßt, senden die Modelle der ›L.A. Portraits‹ einen stummen Appell an den Betrachter, umso flehender, da einzig ihr Gesicht auftaucht und sich ihm öffnet, während der Rest der Gestalt in den Schatten verbannt bleibt, begraben unter der glatten, einförmigen Oberfläche des Bildes. Die Spannung zwischen dieser farbigen Masse, in der die Identität des Sujets der Fotografie untergeht, und dem klar erkennbaren Gesicht, das sich herauschält, verleiht diesen Werken eine ungewöhnliche Majestät. Man könnte sagen, daß sich hier die Wiedergeburt des Gesichts vollzieht. Man könnte auch von seiner Krönung sprechen, einerseits weil das Gesicht wie in einer kostbaren Fassung ruht, andererseits weil die formale Behandlung, die der Künstler ihm angedeihen läßt, ihm einen deutlich sichtbaren Ausdruck von Feierlichkeit verleiht.

Diese Gesichter, deren Züge uns Fragmente einer jeweils einzigartigen Geschichte vermitteln, enthalten keinerlei Information über Kalifornien oder die Kalifornier. Die Fotografien von Roland Fischer lehnen die Anekdote kategorisch ab.

Daher geschieht es auch in keiner Weise aus soziologischem Interesse, sondern aus technischen Gründen, wenn er sich entscheidet, nach Los Angeles zu gehen. Nachdem er sich für das Projekt entschlossen hatte, bei natürlichem Licht Gesichter zu fotografieren, die aus dem Wasser eines Schwimmbeckens auftauchen, war er gezwungen, in einer Gegend mit wolkenlosem Himmel und gleichbleibendem Licht zu arbeiten. Von der Form im Verhältnis zum fotografierten Sujet gehen sozusagen ständige Forderungen aus. Die Form, also das Konzept, welches das Werk bestimmt, diktiert fortwährend seine Rahmenbedingungen. Warum hätte Roland Fischer seine ersten Gruppenporträts in China aufgenommen, wenn er nicht Gesichter gesucht hätte, deren deutliche Ähnlichkeit in den Augen des Westens, zu dem wir ja gehören, ihm erlaubt, in einem einzigen Bild das Porträt einer riesigen Gemeinschaft, die man leicht als solche erkennt, mit dem Porträt unterschiedlicher Individuen, aus denen sich das Bild zusammensetzt, zu vereinen?

Man kann also das Werk von Roland Fischer einem gewissen Formalismus zuordnen in dem Maße, wie es als Produkt einer streng programmierten Formalisierung des Visuellen erscheint. Dennoch besteht kein Zweifel, daß der Künstler das Subjekt nie aus dem Auge verliert und es in seinen Fotografien niemals belanglos ist. Wenn es zutrifft – wie bereits gesagt –, daß einem Gesicht zu begegnen, soviel bedeutet, wie Zugang zu

It is in fact this dimension of the individual which the 'Los Angeles Portraits' permits us to access, or more accurately to glimpse at a distance, as if through a very thin pane of glass. Just as the nuns and monks offer the photographer a face which is all the more insistent in that they conceal their own bodies in a habit which reveals their membership of a larger body, namely the Cistercian order, so the models for the 'Los Angeles Portraits' direct a silent appeal at the beholder, an appeal which is all the more intense in that only their face emerges and opens itself up to him, the rest of the person being confined to the shadow, buried beneath the smooth, uniform surface of the picture. The tension between this colored mass in which the identity of the photographed subject is lost, and the well-defined face which appears to extract itself therefrom, gives these works an exceptional majesty. One might say that what is happening here is the re-birth of the face. We might also speak of its coronation, on the one hand because the face is as it were framed in its setting like a precious stone, and on the other because the formal treatment imposed by the artist adds a notable solemnity to its expression.

These faces, whose features provide us with fragments of a story which is in every case unique, give us no information whatever about California or Californians. The photographs of Roland Fischer are emphatically not anecdotal. Thus it is absolutely not out of any sociological interest, but rather for technical reasons, that he chose to go to Los Angeles. In fact, having conceived the project of photographing, in natural light, faces emerging from the water of a swimming pool, he had no choice but to work in a region where the sky is cloudless and the light levels are constant. Or to put it another way, the form permanently imposes its demands on the subject to be photographed. The form, in other words the concept which presides, so to speak, over the work, constantly dictates its conditions. Why would Roland Fischer have created his first group portraits in China if he had not sought to photograph faces whose apparent sameness in the eyes of us Westerners allowed him to provide in a single image both the portrait of a broad community, immediately identifiable as such, and that of the distinct individuals which compose it?

Thus the work of Roland Fischer might be said to betray a certain formalism in the sense that it appears as the product of a rigorously programmed formalization of the visual. For all that, it is clear that the artist never loses sight of the subject, which in his photographs is never a matter of indifference. If, as has been said, encountering a face is to have access to the person, then to photograph a face is to open up a royal road toward the subject. To put it another way, to choose the face as one's photographic subject is to choose as one's photographic material the subject itself, the 'sujet' in the sense of the human being in his heart of hearts, in his intimacy conceived "as a field, a well of disquiet, of conflict, of symptoms."⁵

Levinas adds: "The face, behind the expressions which it shows to the world, is like the exposure of a being to its death, the defenselessness, the nakedness, the misery of others." If it addresses itself to others, if it appeals to their responsibility, their mercy, if it beseeches, if it commands, it is because it is the part of an individual which is most exposed to death. The face combines the strength of the being and the ubiquity of death which holds up his weakness to his eyes. The photographs in the series 'Nonnen und Mönche', like those of the 'L.A. Portraits', form an admirably supple and yet solid summary of the two entities which constitute the notion of 'sujet': strength and fragility. Language forces us to categorize, to differentiate. We say 'being', we say 'death', 'content', 'form'. In photography, by contrast, the motifs interpenetrate to the point where they are mutually subsumed (and where language no longer has a solution). The image is neither collage nor assemblage. It is a space for relationships between materials which are different by nature, a place of exchange, a place of circulation in which the elements cause each other to vibrate. However, in order to understand the manner in which this circulation becomes visible, we should perhaps not become fixated on faces. Like the hundreds of faces with which the Chinese portraits confront us, the portraits of the 'Nonnen und Mönche', and those of the 'L.A. Portraits', exert such an authority that they tend to push the beholder into a hole, obliging him to be evasive, to suspend judgement on the picture as a whole and to proceed by small steps, by fragments. The habit which sur-

der Person zu finden, dann bedeutet es, ein Gesicht zu fotografieren, den Königsweg zu dem Subjekt zu beschreiten. Anders gesagt, die Entscheidung, ein Gesicht zu fotografieren, ist in der Fotografie die Entscheidung für das Subjekt selbst, entsprechend dem Sprachgebrauch, der mit Subjekt das Innere des menschlichen Wesens bezeichnet, als seine intime Sphäre verstanden »als ein Feld, eine Quelle von Unruhe, Konflikten – in dem sich Symptome abzeichnen«.⁵

Levinas fügt hinzu: »Das Gesicht, so wie es sich hinter seiner Fassade darbietet, zeigt ein Wesen im Moment seines Todes, wehrlos, nackt, Ausdruck fremden Elends.« Wenn es sich einem anderen zuwendet, an sein Verantwortungsgefühl, sein Mitleid, appelliert, wenn es bittet, fordert, dann darum, weil es der Teil des Menschen ist, der vom Tod am stärksten bedroht ist. Im Gesicht verbinden sich die Stärke des Menschen und die Allgegenwart des Todes, der ihm seine Schwäche vor Augen führt. Die Fotografien aus der Serie ›Nonnen und Mönche‹ wie auch die der ›L.A. Portraits‹ bilden in bewundernswerter Weise ein geschmeidiges und solides Kondensat der beiden Wesenheiten, die das Subjekt konstituieren: seine Kraft und seine Zerbrechlichkeit zugleich. Die Sprache ist verpflichtet zu trennen, zu unterscheiden. Wir sagen »das Sein«, wir sagen »Tod«, »Inhalt«, »Form«. In der Fotografie dagegen durchdringen sich die Motive und vermischen ihre Erscheinungsformen (wofür die Sprache kein Wort mehr hat). Das Bild ist weder eine Collage noch das Resultat einer Zusammenstellung. Es bietet Raum für Beziehungen zwischen Materialien verschiedener Art, ist ein Ort des Austauschs, ein Kreislauf, in dem die Elemente sich gegenseitig in Schwingung versetzen. Um zu begreifen, auf welche Weise dieser Kreislauf sichtbar wird, muss man sich nicht unbedingt auf die Gesichter konzentrieren. Hunderte von Gesichtern, mit denen die ›Chinesischen Kollektivporträts‹ uns konfrontieren, ebenso wie die Porträts der ›Nonnen und Mönche‹ wie auch der ›Los Angeles Portraits‹, besitzen eine solche Autorität, dass sie den Betrachter gelegentlich in die Enge treiben, ihn zwingen, auszuweichen, die Betrachtung des Bildes als Ganzes zunächst einmal aufzuschieben und schrittweise vorzugehen, nur Fragmente zu betrachten. Das Ordensgewand, das die Gesichter der ersteren umgibt, die Wasserfläche, auf der letztere schweben, bieten sich eher für eine solche optische Zerlegung an. Das Ordensgewand, weil es geschmeidig ist, gleichzeitig den Körper der Priester modelliert wie auch die Gruppendisziplin einer religiösen

Gemeinschaft zum Ausdruck bringt – das flüssige Element, weil es amorph ist, dennoch durch sein Volumen, sein Gewicht, seine Dichte, seine Farbe definiert ist – das eine wie das andere zugleich Inhalt und Form, Härte und Weichheit zeigt, illustrieren sie auf vollkommene Weise den Gedanken der Elastizität, ein charakteristisches Merkmal der Raumdarstellung in den Fotografien von Roland Fischer. Nichts wird hinzugefügt, in der Absicht, einen bestimmten Sinn hineinzudeuteln. Kutten, Gesichter, Zentrierung der Körper, Oberfläche der Fotografien und Wasser eines Schwimmbeckens: Alles trägt gleichermaßen zum Inhalt bei, alles ist gleichermaßen Sujet der Fotografie und Gegenwart des Subjekts als Seiendes (oder Nicht-Seiendes), als Individuum (und Mitglied einer Gemeinschaft), als waches Bewusstsein (oder absolute Verslossenheit). Das weite Gitter, das den Raum aufrastert, entspricht bei den »Chinesischen Kollektivporträts« dem Bedürfnis, ein Werk zu konstruieren, dessen fotografisches Sujet einerseits mit dem Subjekt im philosophischen Sinn übereinstimmt und dessen Form andererseits durch Mehrdeutigkeit und Veränderbarkeit ihre Identität erhält, sodass Form und Inhalt kaum mehr voneinander zu unterscheiden sind. Das Interesse an Strukturen, die, wie das Raster, gleichzeitig offen und geschlossen sind, zeigt sich bereits in den ersten Werken Roland Fischers. Er greift dieses Thema mit den Porträts der Zisterzienser-Mönche auf, die in Klausur leben. Aber erst in der Serie der »Kathedralen« entwickelt er das Thema in seiner ganzen Breite. Hier überblendet Roland Fischer Außen- und Innenansichten europäischer Kathedralen. Mit Hilfe der digitalen Technik kombiniert er eine perspektivische Ansicht des Innenraums mit einer frontalen Ansicht der Fassade. »Von der Perspektive mitgezogen, versenkt sich das Auge in die Tiefe des Kirchenschiffs, um schließlich wieder zu einer Außenansicht der Kirche zurückzukehren, oder in umgekehrter Richtung von der Fassade zum Chor in einem ununterbrochenen Hin- und Her«, schreibt Anne Wauters.⁶ Tiefe und Fläche: die Verbindung dieser Motive, denen wir bereits in den vorausgegangenen Porträtserien begegnet sind, schafft hier einen völlig künstlichen Raum, fast monströs, dessen fehlende Tiefe seine majestätische Wirkung noch unterstreicht, als würde er in die Höhe streben, an Spiritualität gewinnen, was er an Tiefe und Natürlichkeit verliert.

Man erkennt, wie Roland Fischer in jeder Serie von neuem die gleichen Fragen aufgreift und mit den gleichen Gegensätzen arbeitet. Auch wenn

rounds the faces of the members of the religious order, and the water over which the 'L.A. Portraits' are hovering, lend themselves more readily to such fragmentation. The habit, because it is supple, molding itself both to the body of the priest and to the disciplined body of the religious community; the liquid element because it is amorphous, but is also defined by its volume, its weight, its density and its color – and both because they are at the same time content and container: hardness and softness – perfectly illustrate the idea of elasticity appropriate to spaces exposed by Roland Fischer's photographs. Nothing is added in order to introduce a particular sense. Chasubles, faces, visages, the centering of the bodies, the surface of the photographs and the water of the swimming pool: all this contributes equally to the sense, and all this is, in a way, at the same time the 'sujet' of the photograph and the presence of the 'sujet' as being (and non-being), as individual (and as member of a community), as awakened consciousness (and total closure).

With their broad grid dividing the space into squares, the Chinese portraits correspond to this same need to construct a work whose photographic subject on the one hand coincides with the 'sujet' in the philosophical sense, and whose manifestation, on the other hand, evinces identical properties of duplicity and plasticity, so that what appears to be 'content' and what appears to be 'form' can no longer be distinguished from one another. An interest in structures which are at the same time open and closed (like the grid) has been evident in Roland Fischer's works from the outset. It is a theme which he takes up with his portraits of Cistercian monks subject to enclosure. But it is the series 'Kathedralen (Cathedrals)' in which the theme is developed to the full. Here, Roland Fischer superimposes interior and exterior views of European cathedrals. With the help of digital technology, he combines thus a perspective view of the interior with a frontal view of the façade. "Drawn by the perspective, the eye buries itself in the depth of the nave to return once more to the exterior aspect of the church, or, conversely, from the façade to the choir in one movement of perpetual to-and-fro", observed Anne Wauters.⁶ Depth and flatness: the association of these motifs, which we have already encountered in the preceding series of photographs, here engenders a space which is total-

ly artificial, in a sense monstrous, but whose flatness accentuates the majesty, as if it were seeking to open out upwards, in order to experience an increase in spirituality to compensate for the loss of depth and naturalness.

We see how much, from one series to the next, Roland Fischer takes up the same questions and the same contrasts. Even though each of his series unveils a specific subject, they all work in the same way as a portrait seeks to plumb the 'enigma of the subject'. Neither the cathedrals nor the façades are any exception to this rule. Both series, from which the human form is absent, constitute a pole far removed from the ensemble formed by the various series of portraits. But in the work of Roland Fischer, as we know, it is precisely the most divergent elements which generate the most balanced compositions, namely those where the fifty per cent of the space devoted to the content and the fifty per cent devoted to the form are no longer antagonistic, but rather are exchangeable in respect of place and function. To this extent, we should be able to describe the nuns and monks in these photographs as we describe the cathedrals. The Chinese portraits could be envisaged as examples of contemporary architecture, and the faces, at the same time open and closed, of the Los Angeles Portraits as façades. Suggested by the hieratic aura of the figures and the geometrical composition to which they give rise, the continual interchangeability in Fischer's work reproduces, after all, the impulse which all his images seek to convey.

1 Le regard du portrait, Paris 2000.

2 Rosalind Krauss, The Originality of the Avantgarde and Other Modernist Myths, Cambridge 1985.

3 "Sympathy", from the Greek "sympatheia": "syn", with, and "pathein", to feel.

4 In: François Poirié, Emmanuel Levinas. Qui êtes-vous?, Paris 1987.

5 Georges Didi-Huberman, in the exhibition catalogue "A visage découvert", Fondation Cartier, Paris 1992.

6 Exhibition catalogue "Roland Fischer", Overbeck-Gesellschaft, Lübeck 1997.

jede der von ihm geschaffenen Serien ein bestimmtes Sujet erforscht, arbeiten alle in der gleichen Weise wie ein Porträt, das versucht »das Rätsel des Subjekts« zu ergründen. Weder die »Kathedralen« noch die »Fassaden« stellen eine Ausnahme dar. Diese beiden Serien, in denen das menschliche Gesicht abwesend ist, stellen den Gegenpol zu der aus Porträtserien bestehenden Gruppe dar. Aber im Werk von Roland Fischer sind es bekanntlich die gegensätzlichsten Elemente, die die ausgewogensten Kompositionen hervorbringen, das heißt diejenigen, in denen fünfzig Prozent des Raums dem Inhalt gewidmet sind und die der Form gewidmeten fünfzig Prozent nicht länger antagonistische Positionen einnehmen, sondern sich in Bezug auf Stellung und Funktion miteinander austauschen. So betrachtet, könnte man die Nonnen und die Mönche seiner Fotografien wie Kathedralen beschreiben. Die »Chinesischen Kollektivporträts« ihrerseits könnten als zeitgenössische Architektur betrachtet werden, und die gleichzeitig offenen und verschlossenen Gesichter der »Los Angeles Portraits« wie Fassaden. Die hieratische Aura der Bildelemente, hervorgerufen durch ihre geometrische Anordnung, sowie deren beständiger Bedeutungswandel wiederholen letztlich nur den Impuls, der von jeder seiner Fotografien ausgeht.

1 Le regard du portrait, Paris 2000.

2 Vgl. Rosalind Krauss, Die Originalität der Avantgarde und andere Mythes, Dresden 2000.

3 »Sympathie« griechisch »sympatheia«: »syn«, mit, und »pathein«, fühlen.

4 In: François Poirié, Emmanuel Levinas. Qui êtes-vous?, Paris, 1987.

5 Georges Didi-Huberman, in: A visage découvert, Ausstellungskatalog Fondation Cartier, Paris 1992.

6 Roland Fischer. Ausstellungskatalog Overbeck-Gesellschaft, Lübeck 1997.