

ROLAND FISCHER
FOTOGRAFIE, ARCHITEKTUR, ABSTRAKTION

Dieter Ronte

Korn und Pixel

Roland Fischer gehört zu einer Generation, die wichtige fotografische Beiträge geschaffen hat, basierend auf Fotokunstpienieren wie Bernd und Hilla Becher, den Begründern der Düsseldorf-Fotoschule. Durch ihre Architekturfotografie haben diese völlig neue Standards für die zeitgenössische Fotografie gesetzt. Sie haben die Architekturen nicht überhöht, nicht interpretiert. Sie wollten wie bei einer historischen Dokumentation möglichst genau zeigen, wie ein Gebäude aussieht. In der Tat kennen wir z.B. bei den Zechegebäuden im Ruhrgebiet viele dieser Industriearchitekturen nur noch durch Fotografien. Die Künstler brauchten oft tagelang für eine Aufnahme, da sie voraussetzten, dass keine Personen, keine verändernden Wolken zu sehen sind, dass die Gebäude als Ganzes, ohne störenden Vorder- bzw. Hintergrund zu sehen sind. Jede Narration als Ablenkung war verboten. Die Schwarz-Weiß-Fotografien sind analog aufgenommen, in der Dunkelkammer verarbeitet und dann zu Serien zusammengestellt worden. Diesem Arbeitsprinzip als künstlerischem Konzept sind die Künstler stets treu geblieben.

Heutzutage kommt die digitale Technik, die sich in den letzten 10 Jahren rasant entwickelt hat, auch in der künstlerischen Fotografie immer mehr zum Einsatz. So auch bei Roland Fischer, der immer wieder betont, dass die Nutzung digitaler, bzw. digitalisierter Bilddateien eine Grundvoraussetzung für seine beiden Projekte *Kathedralen* und *new architectures* war. Digitale Bilddaten erlauben, ein Motiv im Computer zu bearbeiten, es beliebig zu verändern. Der Computer wird zum Atelier, die Arbeit in der Dunkelkammer wird durch die Computermaus und den Tablet-Stift abgelöst. Diese neue Technik bedingt eine andere Arbeitsweise als die traditionelle. Fischer fotografiert in der Regel mit einer Großbildkamera, je nach Bedarf mit Filmmaterial (das anschliessend eingescannt, also digitalisiert wird) oder mit einer hochauflösenden digitalen Kamera (es gibt tatsächlich immer noch Situationen, Motive, bei denen aus ästhetischen Gründen dem Foto auf klassischem Filmmaterial der Vorzug gegeben wird). Das fotografische Ergebnis unterliegt jedoch nicht mehr den Zufällen der tradi-

onellen analogen Fotografie: früher waren die nachträglichen Veränderungsmöglichkeiten am Bild eher beschränkt, sodass die meiste Sorgfalt und der grösste Zeitaufwand auf die möglichst perfekte Vorbereitung des Motivs, der Szene entfiel. War das Bild einmal im „Kasten“, wurde in der Dunkelkammer davon ein Abzug gemacht, welcher bereits das Endprodukt war. Mit der neuen Technik hat sich der Arbeitsablauf umgekehrt, indem der grössere Zeitaufwand auf die Nachbearbeitung des Bildes, die sogenannte Postproduktion, entfällt.

Roland Fischer kann die Ergebnisse seiner Kameraarbeit auf dem Computer nach seinen eigenen Vorstellungen und den optischen Gesetzen seiner Serien immer wieder verändern, und zwar so, dass Linearität, Farbigkeit, Format und die Möglichkeiten von Ausschnitten des Aufgenommen in eine ästhetische Übereinstimmung mit dem Kunstwillen des Künstlers gebracht werden. Der Betrachter weiss, dass er diese Prozesse, so wie früher bei der analogen Fotografie, nicht mehr nachvollziehen kann. Er spürt, dass die neue Fotografie mit der gleichen starken Aura und ästhetischen Distanz auf ihn wirken kann wie z.B. ein Gemälde.

Fotografie und Malerei

In der zeitgenössischen Fotografie hat Roland Fischer als einer der Ersten dem grossformatigen Foto-Bild, dem sogenannten „Tableau“-Format, zum Durchbruch verholfen. Im grossen Format verändern sich Präsenz und Bedeutung von Bildteilen. Der italienische Filmregisseur Michelangelo Antonioni zeigt in seinem Film *Blow Up* dieses Phänomen von Inhalt und Grösse. Sein Hauptdarsteller fotografiert ein Liebespaar in einem Park. Bei der Vergrößerung im Labor ist dort eine Szene zu erkennen, die nicht eingeplant war. Je größer das Bild, desto größer werden auch die Punkte des Filmkorns. Doch bei genauem Hinsehen kann der Betrachter zwischen Büschen einen Mord erkennen. Im *Blow Up* verändern sich die Aussagen unerwartet, es sei denn, der Künstler steuert in der neuen Technik das Bild ganz gezielt und bewusst.

Dieser Gedanke des Vergrößern hat in der neueren Kunstgeschichte bei Malern, aber auch bei Fotografen wie Thomas Struth, Andreas Gursky, Jeff Wall, Roland Fischer und anderen einen Effekt entstehen lassen, der die Wirkung von Fotografie mit der Wirkung von Malerei in Verbindung gebracht

hat. Wurden in der Geschichte der Fotografie gerne Vergleiche mit der Malerei gesucht, so hat sich die Fotografie auch immer in die Realismus-Bereiche der Malerei gedrängt und dort die Fragen neu gestellt. In der grossformatigen zeitgenössischen Fotografie werden beispielsweise Personen nicht mehr nur im Albumformat, sondern wie in der Malerei in lebensgrossen Massstab dargestellt. Die Antwort des Malers an einen stolzen Fotografen um 1910 in der Photographic Society of New York, der ihm seine Frau im Foto zeigt: „Ich wusste nicht, dass sie so klein ist“, ist nun obsolet geworden. Aus einem Hilfsmittel für Maler, die Fotos statt Skizzen als Vorlagen benutzten, ist inzwischen ein gleichwertiges Medium geworden, das seinerseits die Malerei beeinflusst, z. B. beim fotografischen Realismus.

Die Fotografie unterliegt damit auch anderen Befragungskriterien als früher. Stilfragen werden relevant. Ist die Fotografie ein realistisches Abbild? Ist sie eine Überhöhung des Dargestellten? Ist sie eine kritische Methode im Umgang mit der Realität oder ist sie gar eine emotionale unmittelbare Äußerung eines Künstlers, wie bei der abstrakten Malerei? Bei Roland Fischer stellen sich Realismus-Fragen unmittelbar, da alles was er zeigt – auch die sogenannten abstrakt wirkenden Fassaden – eine reale Abbildung von Wirklichkeit ist, die der Künstler seinem Kunstwillen unterwirft. Ikonografische Bindungen spielen keine Rolle mehr. Das denkende Auge des Künstlers wird der entscheidende Faktor.

Licht und Raum

Trotz aller Manipulationsmöglichkeiten am Computer muss dennoch vor Ort auf eine möglichst optimale Motivbeschaffenheit und Ausleuchtung geachtet werden. Deshalb lässt Roland Fischer, wenn er Innenaufnahmen der Kathedralen macht, jegliches Kunstlicht ausschalten, da dies zu unkontrollierbaren Streueffekten führen und die Strukturen der Architektur stören würde. Das Gebäude muss sein ursprüngliches Aussehen präsentieren. Hart und unmittelbar muss das Objektiv der Kamera den Raum erfassen können. So spielen auch die Jahreszeiten und die Stunden eines Tages eine Rolle. Alles muss der Künstler erkunden und auswerten, um dann die richtigen Entscheidungen für die jeweilige fotografische Aufnahme zu treffen. Jedes Foto, auch innerhalb

einer Serie, stellt diese Fragen nach den Voraussetzungen des Lichtes wieder anders, bei den Aufnahmen von Architekturen noch strenger als bei Personenaufnahmen. Fischer argumentiert mit seinen präzisen und durch Erfahrungen gewonnenen Kenntnissen. Nichts überlässt er dem Zufall.

Alle Fotoarbeiten Roland Fischers sind von einer Räumlichkeit geprägt, die nicht der normalen, verortenden Sicht entsprechen. Man kann es sogar so formulieren, dass der Künstler versucht, alles was mit Perspektive zu tun hat, zu vermeiden. Er sieht „bildparallel“, wie dies auch für den Blick eines abstrakten Malers charakteristisch wäre. Sein fotografischer Blick geht nicht in ein Konstrukt der Raumtiefe, sondern in die Tiefe des Objekts. Er stört die vorgegebene Räumlichkeit, indem er sie manipuliert. Das gilt für seine Porträts, aber umso mehr für die Architekturbilder. In der Serie der Kathedralen nimmt er zunächst die Außenfassade auf, dann den Innenraum und lässt beide Bilder mithilfe des Computer miteinander verschmelzen. In der endgültigen Bildkomposition sieht der Betrachter beide Ansichten gleichzeitig.

Fischer baut eine Simultaneität des Sehens auf, die nur durch einen künstlerischen Eingriff bewirkt werden kann, vergleichbar der Verwendung der multiplen Perspektive bei den Kubisten. Diese Simultaneität führt fast automatisch zum Verlust des Raumes in der Darstellung des fotografierten Objekts. Dadurch zeigt Fischer das Ganze, das Ungestörte, die direkte Ansicht. Bei den Kathedralen führen die Überlagerungen zu architektonischen Übereinstimmungen, oft auch zu Kontrasten. Eine Tür zu einem neuen Sehen wird aufgestoßen, weil das „davor“ ebenso erfahrbar wird wie das „dahinter“. Das Prinzip des Janusköpfigen, des Dualen, wird aufgehoben. Der Betrachter wird in eine Formensprache der Vergangenheit geführt, durch die er Vielfalt, Strenge, Monochromie, Übereinstimmung und Gegensätze erfährt. Auch der Kunsthistoriker muss sein Bild von den Kathedralen erneuern, da die Bilder Fischers neuartige Interpretationen der Bauwerke ermöglichen.

Die Kathedralen sind spätestens seit den Impressionisten ein bevorzugtes Motiv zum Thema Architektur und Sonnenlicht. Waren sie im Mittelalter vor allem Orte der Vermarktung von Gütern und Reliquien, so sind sie heute imaginäre oder wirkliche Projektionsflächen von Träumen nach dem Jenseits. Sie können auch Orte der Moderne sein,

wie die Kathedrale von Palma, die ihre größte architektonische Intervention am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts unter der Federführung des jungen Architekten Antoni Gaudí aus Barcelona erlebte. Heute ist sie durch die Kapelle von Barceló ebenso ein Ort des Zeitgenössischen, wie der Kölner Dom durch Gerhard Richters Gestaltung der hohen Glasfenster. Die Kathedralen erfüllen weltweit Hoffnungen und Träume. Sie sind architektonische Realitäten und schützen als Kulturerbe oft das sie umgebende städtebauliche Ensemble – eine Überlieferung und zugleich eine Verantwortung für die Gegenwart und die Zukunft.

Gotik und Diaphanie

Fischers Kathedralenbilder gewähren eine neue Sicht und Interpretation dieser Bauwerke. Die Kathedralen waren die Hochhäuser des Mittelalters und verhindern zum Teil heute noch – aus kommerziellen Gründen und als Weltkulturerbe – eine massive Bebauung der Innenstadt. In der Hektik der Stadt sind sie zu Orten der Besinnung und der Ruhe geworden, eine Charakteristik, die sich bis in Fischers Bilder überträgt. Mit seinen Vorstellungen von der Kathedrale schreibt Fischer zugleich die Kunstgeschichte weiter, weil er den Blick auf die Bauten verändert. In den Fotografien können wir die architektonischen Strukturen ablesen, wie Lichtgaden, Rosetten, verschiedene Pfeilerformen, die Galerien und die Organisationen der Gewölbe. Fischer zeigt durch die Überblendung des Außenbaus mit dem Rauminnen eine Vervielfachung der Strukturen der Architektur und zugleich ihre statische Fragilität. Der architektonische Sprung von den wehrhaften romanischen Basiliken zur filigranen Gotik am Beginn des 12. Jahrhunderts war ein architektonischer Quantensprung. Das schwere Material Stein konnte nun durch eine perfektionierte Bautechnik und vollendete Konstruktionspläne (vor allem der Zisterzienser) in ungeahnte Höhen wachsen.

In der Kunstgeschichte der Kathedralen hat der Kunsthistoriker Hans Jantzen eine Begrifflichkeit eingeführt, die von Fischer mit großer Präzision verbildlicht wird. Fischer zeigt den Raum und die gotische Raumgrenze ebenso auf, wie die Schwerelosigkeit, den Vertikalismus, die unsichtbare Stützung und die diaphane Struktur, die für den Historiker eine wesentliche Eigenschaft der Gotik ist, mit der sie sich von den geschlossenen früheren Architekturen absetzt: „Die

gotische Wand gewinnt eine hiervon ganz abweichende Struktur. Es genügt nicht zu sagen, dass sie in einem weitgehendem Maße 'durchbrochen' wird [...]. Diaphane Struktur besagt, dass die Plastik der Wand gewissermaßen als Architektur-Relief mit Raumgrund unterlegt wird und dass diese Hinterlegung mit Raumgrund den gotischen Charakter der Raumgrenze mitbestimmt. Die gotische Wand ist nicht ohne den Raumgrund als Folie auffaßbar und erhält dadurch erst ihren Wirkungswert für das Ganze des Kathedralenraums.“¹

Sujet, Serie und Vertrauen

Fischers Oeuvre ist weit gespannt, in den Jahren haben sich sukzessive immer neue Serien entwickelt, sodass bis heute neben den vielen Porträts und Köpfen der Kollektivbilder, die Architektur mit den Serien der *Kathedralen und Palästen* (Alhambra), den *Fassaden* und den *new architectures* einen breiten Raum einnimmt.

Gemeinsam haben alle Fotografien einen sachlichen, erhellenden Blick auf eine Wirklichkeit, die so gar nicht zu sehen ist. Die einzelnen Arbeiten sind Bestandteile verschiedener Serien, jede Arbeit für sich zwar unabhängig funktionierend. Im Rahmen der seriellen Sehweise jedoch, so wie sie von Bernd und Hilla Becher etabliert worden war, wird jeweils das Zusammenhängende mit dem Individuellen in einen Kontext gebracht, der die Interpretationsmöglichkeiten erweitert.

Fischers Werke sind keine Fotografien der Erinnerungen oder Schnappschüsse eines vorübergehenden Ereignisses, sondern eine ‚Bildheit‘ als nachhaltige Bildwerdung einer Welt, die aus den Fugen geraten ist und ihre tägliche Bilderflut nicht mehr verarbeiten kann. Die Form der Serie ist wie eine neue Ordnung der Welt, eine fotografische Vermessung der Welt.

Die Serien entstehen hintereinander, das gewählte Thema wird jedoch über viele Jahre weiterverfolgt, beispielsweise bei den Kathedralen und Fassaden. Oft ist ein grosser Aufwand für Recherchen und Reisen erforderlich. Jedes neue Bild innerhalb einer Serie bestätigt die Richtigkeit des Sujets und seine Erweiterung durch nachfolgende, vorher nicht eingeplante Werke. Jedes neue Kathedralenbild, wie zuletzt dasjenige von Palma, bestätigt die Serie und ergänzt sie ohne Brüche, sowie sie ihrerseits die Sicht auf die anderen Bilder erweitert und in ihren Aussagen

anreichert. Die nur langsam wachsenden Serien sind ein Vabanquespiel zwischen Affirmation und Negation. Der Begriff Serie kommt vom lateinischen Wort ‚serere‘, was aneinanderreihen, zusammenfügen bedeutet. Sie bildet einen Rahmen, der Sicherheit vermittelt. Eine Serie ist in der zeitgenössischen Kunst nicht mehr die beliebige Wiederholung, wie sie viele Künstler in der Vergangenheit oft aus wirtschaftlichen Gründen gepflegt haben. Sie ist vielmehr ein Prinzip, wie es in der abstrakten Kunst, besonders in der konstruktiven Kunst als Option einer verstärkenden Aussage genutzt wurde. Diese abstrahierende Eigenschaft ist notwendig, um über eine formale Gleichstellung des einzelnen Sujets seine Einordnung sowie seine Einmaligkeit als Nichtwiederholbarkeit zu zeigen. In den Architekturbildern und den Abstraktionen der Fassaden Roland Fischers wird dies besonders deutlich, so wie auch in den filigranen Strukturen der Kathedralen als abstrahierende fotografische Zeichnungen.

Konzept und Struktur

Die systemischen Bindungen, die der Künstler als Teil seines Kunstwillens eingeht, ermöglichen immer wieder neue Bildschöpfungen. Die Serien sind ein fortdauernder Prozess, können weiter wachsen, sind potentiell unbegrenzt, es sei denn, der Künstler beendet sie. Dies wird besonders bei Roland Fischers Architekturprojekten deutlich. Die Sprachmöglichkeiten scheinen konträr zu sein, hier ein filigraner, an die Historie gebundener Reichtum (*Kathedralenbilder*) und dort die Minimierung der Formen (*Fassaden*), die jetzt allerdings durch ihre Farbigkeit den Bildträger zu sprengen scheinen. Die Kathedralen tragen einen meditativen, in sich geschlossenen Rückblick in sich, die Fassaden einen expressiven Anblick der urbanen Jetztzeit. Das komplizierte, komplexe Bild der einen Serie wird mit großer Schlichtheit der anderen kontrastiert.

Besonders in der konstruktiven Kunst können wir erkennen, wie ein Konzept, das auch theoretisch unterlegt ist und zugleich für die Richtigkeit der bildnerischen Lösung garantiert, die Freiheiten der formalen Änderungen stark einschränken kann. In der Konzept-Kunst und der Minimal Art bestehen starke Konnotationen an theoretische Bindungen, die zugleich Agens und Erklärung der Kunstwerke sind. Genau diesem Zwang zur Theorie hat sich Roland Fischer nicht

unterworfen. Er bleibt im Denken und Sehen frei und ungebunden, um durch sein konzeptionelles Vorgehen dennoch immer neue Optionen innerhalb seiner Kunst zu formulieren.

Das schließt nicht aus, dass die Werke des Künstlers auch einen philosophischen Diskurs anregen können, dass sich Assoziationen zum französischen Strukturalismus beim Betrachten der Bilder einstellen. Der Kunstwissenschaftler Roland Augustin schreibt darüber in seinem Aufsatz „Roland Fischers fotografisches Werk und der Strukturalismus“². Er verweist auf den Beginn der 80er Jahre des letzten Jahrhunderts, als sich auch in Deutschland, besonders durch Bernd und Hilla Becher, eine neue Fotografie durchsetzte. Diese neue Fotografie basierte auf den Setzungen der Ausstellung *New Topographics* in Rochester 1975, geprägt von den Begriffen des „non-engagement“ und einer „non-judgemental connotation“, als dem Beginn einer nachindustriellen, dokumentierenden Architektur- und Landschaftsauffassung, in der jeder emotionale Hinweis fehlte. Fischer beschäftigt sich in dieser Zeit intensiv mit der französischen Philosophie, er portraitiert Claude Levi-Strauss und Jean Baudrillard.

Hier liegen die Wurzeln des künstlerischen Denkens von Roland Fischer. Seine Person bleibt dabei immer hinter der Kamera verborgen. Nicht die expressive Autobiographie als öffentliches Ereignis zählt, sondern die Bilder, die daraus entstehen. Die Zusammenhänge von Denken und Philosophie, von Strukturalismus und Experiment, von Abbild und Veränderung als einheitlicher Bildwerdung stellen dem Werk von Roland Fischer seine singuläre, internationale Position sicher.

1. Jantzen, *Kunst der Gotik*, Hamburg, 1957 (p. 72ff)

2. Saarländermuseum, Roland Fischer *New Photography*, Saarbrücken, 2012, S.19