

Peter Anselm Riedl Zur Kunst des Lothar Fischer

Als im Jahr 2003 die Entscheidung gefallen war, dass Lothar Fischer im oberpfälzischen Neumarkt – also der Stadt, die zwar nicht sein Geburtsort, wohl aber der Heimatort seiner Kindheit und Jugend war – ein eigenes Museum erhalten würde, meldeten sich in der Bevölkerung die üblichen Nörglerstimmen: Verdiente eine Kunst, die man als fremd und schwer verständlich empfand, wirklich solche Aufmerksamkeit? Lothar Fischer lud mich in dieser Situation ein, auf einer vom Bund Deutscher Architekten veranstalteten Informationsversammlung über sein Werk und dessen Stellenwert in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts zu sprechen. Die Veranstaltung am 19. März 2003 verlief konstruktiver und friedlicher als erwartet, und bald wurde das von Johannes Berschneider zusammen mit dem Künstler konzipierte MUSEUM LOTHAR FISCHER zu einem aus dem Stadtbild und aus dem kulturpolitischen Geschehen Neumarkts nicht mehr wegzudenkenden, weithin anerkannten Faktor (Abb. 1–2). Lothar Fischer sollte die Eröffnung des Hauses am 19. Juni 2004 nicht mehr erleben; fünf Tage vorher starb er an den Folgen einer Krankheit, die um die Weihnachtszeit 2003 ausgebrochen war. Seinem Wunsch, meine Rede möge – nicht zuletzt als Erinnerung an den Märzabend – gedruckt erscheinen, komme ich mit großer Verspätung nach.

Lothar Fischer zählt seit den ausgehenden fünfziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts zu den führenden – und das heißt: auch internationalen Maßstäben genügenden – deutschen Bildhauern. Um die Bedeutung dieser Aussage ermessen zu können, tut man gut daran, sich die Situation der deutschen Kunst nach dem Zweiten Weltkrieg zu vergegenwärtigen.

Dass in den fünfziger Jahren der Wille zu einer grundlegenden Umorientierung viele der jüngeren deutschen Bildhauerinnen und Bildhauer erfasst und auch manches Mitglied der älteren Generation berührt – so etwa Toni Stadler, Anton Hiller und Heinrich Kirchner, um drei der damals wichtigsten Münchener Zunftvertreter zu nennen –,

ist Folge eines Internationalisierungsschubes, der nicht zuletzt als Antwort auf die von der Nazidiktatur herbeigeführte Lähmung, wenn nicht Auslöschung der Innovationskräfte zu begreifen ist. Meister wie Constantin Brancusi, Jacques Lipchitz, Ossip Zadkine, Henri Laurens, Naum Gabo, Nicolas Pevsner, Hans Arp, Alberto Giacometti, nicht zu vergessen natürlich Pablo Picasso mit seinem plastischen Œuvre, dazu die Engländer Henry Moore, Kenneth Armitage und Lynn Chadwick treten ins Bewusstsein und ermutigen zu eigenen Reaktionen. Abstrakte Tendenzen setzen sich immer mehr gegen die figurativen durch, zumal in der Malerei, die durch Künstler wie Wols in Europa und Jackson Pollock in den Vereinigten Staaten mächtige Impulse im Sinne eines expressiven Anti-Konstruktivismus erhält, dessen Besonderheiten mit den Bezeichnungen *Informel*, *Abstrakter Expressionismus* und *Tachismus* angedeutet seien. Dass der reichlich unglückliche Begriff *Informel* nicht einfach *Formpreisgabe* und A-priori-Verzicht aufs Figurative meint, sondern einen besonderen Extremmodus der *Formsetzung*, kann nicht oft genug betont werden.

Nicht nur als Alternative zu der in den Nachkriegsjahren noch einflussreichen figurativen Überlieferung wird für viele deutsche Bildhauerinnen und Bildhauer am Anfang der Laufbahn das *Informel* zur Herausforderung. Entscheidend ist, dass sich in diesem ein epochenspezifisches Lebensgefühl äußert, das durch die sowohl im Gedächtnis als auch in Gestalt von Ruinen nach wie vor bedrückend gegenwärtigen Kriegskatastrophe geprägt ist. Es ist das Gefühl jener Geworfenheit, die von der Existenzphilosophie als menschliche Grundbefindlichkeit beschrieben wird – jener Erfahrung eines Davongekommenseins, das neben Keimen der Zuversicht solche eines möglichen neuen Scheiterns birgt. In den Figuren Giacomettis, denen Jean-Paul Sartre die »unaussprechliche Anmut der Vergänglichkeit« nachsagt, äußert sich derartige Empfinden auf subtile Weise; auf die apokalyptische Dimension zielt Marino Marinis seinerzeitiges Wort vom »Hiroshimastil«.



Abb.1: Museum Lothar Fischer,
Straßenfassade, Neumarkt in der
Oberpfalz

Abb.2: Museum Lothar Fischer,
Seitenansicht, Neumarkt in der
Oberpfalz



Lothar Fischer, der nach dem Abitur an der Oberrealschule in Neumarkt von 1952 bis 1958 an der Akademie der Bildenden Künste in München studiert, gibt in seiner 2001 erschienenen Schrift »Zur Kunst aus bildnerischer Sicht« Auskünfte über diese Lehrzeit, die zugleich wesentliche Grundzüge seiner Auffassung aufdecken.¹ Es heißt da etwa: »Mein Lehrer Heinrich Kirchner hat den Umgang mit Wachs, mit dem man die Plastiken für den Bronzeguss aufbaut, als Methode und damit als Handwerk wieder entdeckt. Er wurde angeregt von den Bronzen der frühen sardischen und etruskischen Kultur und vor allem auch von den römischen Bronzetüren von San Zeno in Verona. Also nicht das Modellieren mit einer formlosen Wachsmasse, sondern

der Vorgang durch die Gewinnung von Bauelementen wie Platten, Streifen und Stäben, mit deren Hilfe man durch Biegen, Wölben und Verlöten zur Skulptur kommen kann, wurde entscheidend. – Wie wenige Kollegen meiner Generation habe ich mich selbst stark vom Tonhandwerk – nicht vom Töpferhandwerk –, also von der Aufbaumethode mit Tonplatten anregen lassen, der ähnlichen Methode, wie ich sie in Wachs bei Heinrich Kirchner gelernt hatte. Dieser Vorgang, [...] der das Konstruktive des Aufbaus mit dem Organischen des spontanen Zugriffs verbindet, liegt mir ganz besonders, entspricht meinem Temperament.«²

Die ältere Bildhauertradition kennt zwei Hauptverfahren der Produktion, die eine begriffliche Unterscheidung

von *Skulptur* und *Plastik* nahelegen. Das *subtraktive* oder *skulpturale* Verfahren ist das des Holz- oder Steinbildhauers, der durch Materialabtragung das Werk aus einer festen Masse »herausholt«. Das *additive* Verfahren ist das des Modelleurs, der durch Antragung und Formung von plastischem, also fügsamem Material wie Ton oder Gips das Werk gewissermaßen aus dem Nichts entstehen lässt. Bis ins frühe zwanzigste Jahrhundert gab es zu diesen beiden Methoden kaum Alternativen. Das änderte sich jäh, als die Kunst ihren angestammten Dienst der Wirklichkeitsnachahmung aufkündigte und freiere Modalitäten der Gestaltung entwickelte. Mit der Öffnung in Richtung Abstraktion und Konstruktion wurden Materialien und Herstellungsweisen interessant, die

bis dahin nicht als kunstwürdig anerkannt waren oder erst neu zur Verfügung standen. Der vom Kubismus eingeleitete Diversifizierungsprozess dauert bis heute an und hat seit der Entgrenzung des Kunstbegriffs in den sechziger Jahren eher noch an Dynamik gewonnen.

Nun hat Fischer von Anfang an weder traditionslose Werkstoffe verwendet, noch auf Strategien gesetzt, wie man sie vom Konstruktivismus und dessen Abkömmlingen her kennt. Auf was er sich bezog und bezieht, ist vielmehr ein Überlieferungsstrang, der wenig mit der Klassischen Antike und der europäischen Bildnerei seit der Renaissance zu tun hat. Um den Künstler wieder zu zitieren: »Obwohl das Material Ton verpönt war, weil es die Kunstgewerbler benutzten, habe ich schon früh gespürt, dass dieser Vorgang [gemeint ist der des Konstruierens mit Tonelementen] ebenso lapidar ist wie die anderen klassischen Bildhauertechniken. Ich fand dafür die Bestätigung bei den frühen Kulturen des Mittelmeers (Böotien, Zypern und den Kykladen), bei der Han- und Tang-Dynastie der Chinesen, den Tonkulturen Altmexikos, der Präkolumbier usw., und schon während der Studienzeit fand ich bei den Etruskern [...] Bestätigung für die Technik, Gefäße, Hüllen, Gehäuse – Hohlkörper also – in Ton zu bauen.«³

Die von Fischer artikulierte Abneigung gegenüber dem Klassischen oder gar dem Virtuoso-Realistischen geht sehr weit. Das Naturnachahmungsprinzip der griechisch-römischen Antike und der Renaissance sieht der Künstler geradezu als ein »Missverständnis« an, denn eine genaue



Abb. 3: Lothar Fischer, *Bewaffnete Kanne*, 1962

Abbildung des Menschen sei ohnehin nicht möglich. Immer müsse Kunst »analog zur Natur« operieren – man denke an die berühmte Formulierung Paul Cézannes, nach der Kunst im Sinne einer Harmonie parallel zur Natur zu verstehen sei. Die »Kunstfigur« als eine *naturanaloge* Erfindung ist in Fischers Augen eine eher sinnbildhafte Darstellung, die, gerade weil sie nicht vertrauter Wirklichkeit folge, verblüffende Variationschancen eröffne. Unbedingt zu meiden seien die Pole einer illusionistisch-korrekten Wiedergabe einerseits und einer dem Leben entfremdeten technisch-rationalen Gestaltung auf der anderen Seite; dazwischen aber seien, wie die Geschichte zeigt, Formulierungen möglich, die stilistisch so weit auseinanderliegen wie beispielsweise eine mexikanische und eine assyrische Figur oder eine Südseefigur und eine Figur aus der Epoche der Romanik.⁴

Von Anfang an hat Fischer diese Grundauffassung durchzusetzen gewusst – nicht als etwas Starres, sondern als etwas seinerseits für Wandlungen Offenes. Seit den Tagen der von ihm 1958 mitgegründeten Gruppe »Spur« war und ist sein Figurenstil unverwechselbar präsent: auf nationalen und internationalen Ausstellungen, in Museen und zunehmend auch im öffentlichen Raum. Ich denke an die frühen, mehr oder minder stark dem Informel verpflichteten und oft genug von einem überbordenden Brio getragenen Figuren aus der »Spur«-Zeit (Abb. 3), an die geistreichen Gegenvorschläge zum Thema »Pop Art« aus den Jahren 1966 bis 1968 (Abb. 4), an die zwischen Form-



Abb. 4: Lothar Fischer, *Mädchen im Bad*, 1967

witz und archaischer Strenge oszillierenden Antworten auf das Problem einer hüllenhaft strukturierten Figur aus den Jahren zwischen 1969 und 1974 (Abb. 5), an die zu Strenge und Geschlossenheit tendierenden Lösungen aus den Jahren bis 1985 (Abb. 6), an die als Ergebnis einer auf Transparenz zielenden »organischen Konstruktion« verstandenen Arbeiten aus den Jahren 1985 bis 1994 (Abb. 7) und schließlich an die von Fischer unter dem Motto »Schwerpunkt Variation« zusammengefassten phantasiereichen Plastiken aus den Jahren seit 1995 (Abb. 8).

Der Ton ist durchaus nicht Fischers einziges Material geblieben. Als Gusswerkstoff sind Bronze und Eisen hinzugekommen, und heute ist bei der Produktion namentlich großdimensionierter Arbeiten die Verwendung von Styropor, Gips und Dispersionsputz unentbehrlich geworden. Gültig geblieben ist durch die Jahre aber die aus dem Umgang mit dem Ton erwachsene bildnerische Methode, Werke aus einfachen Elementen *bauend* zu entwickeln: als etwas, das nicht abbildhaft auf schon Bekanntes reagiert, sondern eine eigene Wirklichkeit stiftet – eine Wirklichkeit, die freilich auf vorgewusste Formen (wie die von Mensch und Tier) anspielt. Um wieder den Künstler zu Wort kommen zu lassen: »Mein Thema ist hauptsächlich der Mensch in seinen Grundhaltungen: Stehen – Sitzen – Liegen, aber begriffen als *Kunstfügung*. Mir geht es um die Erfindung und Gestaltung immer neuer Figurationen, die aus den Mitteln, dem Material und dem Vorgang entstehen. Es sind zeichenhafte, tektonische, elementare Formulierungen, so-

zusagen *abstrakt* als Ausgangspunkt, werden aber sinnlich erfüllt und lebendig durch das Machen. Das Ergebnis ist die autonome plastische Gestalt.«⁵

Ein solches Verständnis des künstlerischen Schaffens steht offenkundig in dem von der frühen Moderne begründeten Traditionszusammenhang. Wenn Fischer in Pablo Picasso, Constantin Brancusi und Hans Arp geistige Großväter sieht und unter den Repräsentanten der folgenden Generation vor allem Eduardo Paolozzi, Kenneth Armitage, César und Arman nennt, dann will er damit nicht bestimmte Abhängigkeiten enthüllen, vielmehr auf innere Übereinkünfte in diesem oder jenem Bereich hinweisen. Mit Jean Dubuffet und den Künstlern der Gruppe »Cobra« verbinden ihn zweifellos einige stilistische Eigenarten, ohne dass die Konturen seiner individuellen Mitteilungswiese darunter litten. Denkbar frei ist Fischers Verhältnis zur sogenannten primitiven Kunst und zu jenen Äußerungen, die man unter dem Begriff des Archaischen zu fassen versucht. Gerne wird dieser Begriff mit Bezug auf moderne Plastik – und nicht zuletzt auf die jüngere Münchner Schule – bemüht. Übersehen wird dabei, dass genuine Archaik immer ein *Herantasten* an Körperrealität meint, während es in der Moderne um bewusste *Reduktion* geht. Dieses Moment des *absichtsvoll Einfachen*, des *scheinbar Naiven*, muss im Blick bleiben, wenn man jene Eigenarten eines seit den Tagen der Kubisten, der Fauves oder der deutschen Expressionisten entstandenen Werkes beurteilt, die dem klassischen Erbe und dessen akademischen Abzweigungen zuwiderlaufen. Insoweit sind alle



Abb. 5: Lothar Fischer, *Gewandstele I*, 1971



Abb. 6: Lothar Fischer, *Große Sitzende auf Gestell*, 1983

Folgerungen, die Fischer aus der Begegnung mit archaischen oder exotischen bildnerischen Produkten zieht, immer als Ergebnis der Filterung durch ein ganz persönliches und in unserer Zeit verankertes Kunstwollen aufzufassen.

Bevor ich auf die Frage des Formalen zurückkomme, sei eine bemerkenswerte Besonderheit Fischerscher Kunst berührt, die eigentlich im Nichtvorhandensein einer vom Publikum gewöhnlich erwarteten Eigenschaft besteht, nämlich in dem Faktum, dass Fischer *keine Botschaften* überbringen will. Zu den häufigsten Einwänden gegen moderne Kunst überhaupt gehört das angebliche Versagen im inhaltlichen Bereich: Ein Werk, so lautet der Vorwurf, das sich thematisch nicht aufschlüsseln lasse wie ein Heiligenbild des Mittelalters oder eine mythologische Szene der Renaissance oder des Barocks, sei gleichsam sprachlos und daher für das Publikum ohne Belang. Abgesehen davon, dass dieser Vorwurf die Kommentarbedürftigkeit auch älterer Werke übersieht, richtet er sich vielleicht weniger noch gegen Unklärlichkeiten des Inhalts als gegen die Ungewohntheit der

besonderen *Sprachform*, also das Ungewohnte des Stils. Es ist wahr, dass Lothar Fischer wenig auf Inhaltlichkeit herkömmlicher Art bedacht ist, und wahr ist auch, dass ihm weder das Psychologisieren noch das Historisieren am Herzen liegen. Doch inhaltslos ist seine Kunst deswegen ganz und gar nicht. Sie teilt vielmehr mit unzähligen Werken des 20. und des jungen 21. Jahrhunderts die Eigenschaft einer Offenheit, die den Betrachterinnen und Betrachtern die eigene subjektive Auslegung erlaubt.

Im *offenen Kunstwerk*, wie wir es seit der Kunstrevolution um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert kennen, sind gleichsam die bildnerischen Mittel selbst zu Inhalten aufgerückt. Form- oder Farbkonstellationen können sich dem Wahrnehmungsvermögen anbieten, ohne dass sie an Wiedererkennbares gebunden sein müssten. Und dort, wo doch eine solche Bindung besteht, können sie der Deutung Spielräume eröffnen, denen erst die Betrachterphantasie Grenzen setzt. Wenn Paul Klee in seinem Aufsatz »Schöpferische Konfession« feststellt: »Kunst gibt nicht das Sicht-



Abb. 7: Lothar Fischer, *Große tektonische Stele*, 1992, Landratsamt München



Abb. 8: Lothar Fischer, *Modell für eine der Enigma-Variationen am Messberghof in Hamburg*, 1996/1997, Museum Lothar Fischer

bare wieder, sondern macht sichtbar«, dann meint er mit dem Sichtbar-Gemachten nicht etwas, das vom Künstler unverrückbar definiert wäre, vielmehr etwas, das in einer erkundungsbedürftigen und neugierweckenden Gestalt vor unsere Sinne tritt. Als offenste der offenen Spielarten ist zweifelsohne jene Kunst anzusehen, die vertraute Formen verwirft oder sich sogar Assoziationen verweigert – ich meine die abstrakte Kunst mit ihren puristischen Ablegern konkreter und minimalistischer Art.

Solche Extrempositionen sind Fischers Sache nicht. Es fällt auf, dass die menschliche oder tierische Figur für ihn auch dann wichtige Bezugswerte bleiben, wenn er sich wie in den erregten informellen Arbeiten der Frühzeit oder den strikt verknäpften Figuren späterer Jahre nach der einen oder der anderen Richtung kühn von natürlicher Anatomie entfernt. Letztere ist immer nur Ausgangspunkt für bildnerische Abenteuer, die zu den unterschiedlichsten Lösungen führen – Lösungen, die, um ein Wortspiel des Künstlers aufzunehmen, niemals als »Noch-Figuren«, sondern als

»Wieder-Figuren« zu verstehen sind, also nicht als abgeleitete Gebilde, vielmehr als Produkte einer freien, ihre eigene Wirklichkeit einfordernden Gestaltung. Wo Gewohntes in den Werken aufscheint, bleibt es in der Obhut von Formen, die sich der Imagination verdanken.⁶

Die Inventionskraft Fischers ist erstaunlich – man spürt, dass es nicht zuletzt die Freude an der Auslotung des bildnerisch Möglichen ist, die den Künstler zu immer neuen Formulierungen treibt. Fragt man, was die reichen und die kargen, die lebhaften und die strengen Arbeiten miteinander verbindet, so wird man das letztlich allen zugrunde liegende Gestaltungsprinzip nennen müssen. Es sind, wie schon angedeutet, einfache Formen, die am Anfang stehen, eine Röhre etwa, die aus einer Tonplatte gebogen ist, ein trichterartiges Volumen oder ein stuhlähnliches Gerüst. Von diesem Grundelement aus wird das Werk in einer Art Rückkoppelungsprozess entfaltet: Phantasie generiert eine Form, und diese Form setzt neue Phantasieschübe frei. Der Prozess kann auf Verschiedenes zielen: in frühen Schaffens-

Abb. 9: Lothar Fischer, *Drei-Reiter-Brunnen*, 2002, Neumarkt in der Oberpfalz, Residenzplatz



jahren vor allem auf die Anreicherung der Grundform mit Details, später auf die Herausarbeitung der strengen Züge oder Beschwörung ornamentalisierender Strukturen. Die Eigenart der eingesetzten Mittel, etwa des Ziegeltons aus dem Jura, wird offen gezeigt, die Eingriffe der formenden Hand bleiben so ungeglättet wie die Unregelmäßigkeiten, die sich aus dem Trocknungs-, Brenn- oder Gussvorgang ergeben. Auch dort, wo eine Großform prägnante Konturen hat, ist ihre Oberfläche lebendig. Andererseits entsteht Wirkung oft aus dem spannungsvollen Bündnis von ertümlicher Formkraft und Linieneleganz.

Fischer hat, wie gesagt, mit Inhaltlichkeit traditioneller Art wenig im Sinn. Wohl aber hat er ein starkes erzählerisches Interesse, das sich eben nicht in für sich bestandsfähigen Themen, sondern in unablässbaren Formqualitäten äußert. Wenn beispielsweise eine Figur eine verwickelte Entstehungsgeschichte enthüllt, wenn eine Fülle von Formen und mitunter auch Farben zur lustvoll-strapaziösen Wahrnehmung einlädt oder wenn schlanke Gestalten durch ihr herrscherliches Stehen oder Sitzen irritieren: Erzählt werden keine vorbekannten Fabeln, vielmehr *ist* jedes Werk so etwas wie seine eigene Fabel. Selbstverständlich schließt das – dem Prinzip Offenheit sei Dank! – nicht die Möglichkeit aus, Assoziationsbrücken zu schlagen, also etwa einen weiblichen Torso mit archaischen Fruchtbarkeitssymbolen in Verbindung zu bringen oder von einer Figurengruppe aus subjektive Erzählfäden zu spinnen.

Wie Fischer in einer gleichermaßen von Ratio und Intuition geprägten Weise zu höchst originellen Lösungen

gelangt, sei wenigstens an einem Beispiel erläutert. Bei der fast sechs Meter hohen Büste in einem Hof der Universität Stuttgart-Vaihingen haben die nach einem Styropor-Gips-Modell gegossenen eisernen Kopfsegmente flügelschraubenartige seitliche Ansätze (Farbb. 18). Abgeleitet wurde das an Ohren erinnernde Motiv von tatsächlichen Flügelschrauben, mit denen die Gussteile einer kleineren Variante der Büste fixiert worden waren. Ergebnis ist jedenfalls eine geistvolle Allianz von Organischem und Technischem und zugleich eine ironisch-treffsichere Antwort auf den (immer noch mächtigen) Anspruch der Großform. Konterkariert wird die »Große Büste« durch das »Große Tor«, dessen Außenkontur an ein Schulterstück denken lässt, während der weite Durchlass annähernd quadratisch ist. In der funktionalistischen Umgebung wirkt das 1992 entstandene Stuttgart-Vaihinger Ensemble scheinbar altersgezeichnet und doch auch voller Verständnis für die klare Formenwelt der Architektur. Diese Doppel-eigenschaft hat Fischer etlichen öffentlichen Arbeiten mitzugeben gewusst. Dabei sind die in den Werken wirksamen architektonischen Elemente durchaus fiktiv, was am besten an jenen Figuren zu beobachten ist, die sich aus einem stuhlartigen Gestell und einer auf einen Rahmen aus Beinen, Armen und Schulter-Kopf-Partie verkürzten menschlichen Gestalt addieren; ein einprägsames Beispiel ist die »Große transparente Sitzfigur II« von 1987 vor dem Ackermanschen Bibliotheksgebäude in der Fürstenrieder Straße in München.

Wichtig zu wissen ist, dass Fischer nie nach dem lebenden Modell arbeitet. Die Formen von Mensch, Tier und

Dingen hat er abrufbereit in der Vorstellung gespeichert – auch für das Zeichnen, das in seinem Schaffen eine herausragende Rolle spielt. Die Papierfläche als Erkundungsebene lässt sich mit dem Tonmaterial vergleichen, und die Erfindungswege führen oft aufeinander zu, ohne sich störend zu kreuzen. Wie ich es nur selten bei einem Künstler erlebt habe, hat Fischer seinen Lehrer in ungetrübt positiver Erinnerung. Heinrich Kirchner habe ihm nicht nur die spezifischen technischen Kenntnisse vermittelt, sondern, bedeutsamer noch, zu einer anti-akademischen Haltung ermutigt, aus der heraus er die eigene Persönlichkeit entfalten konnte. Kirchner habe in ihm auch den Sinn für den Kontrast zwischen Großform und Details geweckt, zudem das Gespür für bildnerische Lösungen, die keiner Tricks und keines besonderen Aufwandes bedürfen. Mit solcher Ökonomie ist nicht nur die formale Sparsamkeit gemeint, wie sie viele der gerafft aufgebauten Figuren Fischers charakterisiert, etwa die zur Gruppe verdreifachte »Weibliche Stele« von 1986/1992 vor dem Rathaus in Neumarkt oder das »Große gesockelte Paar« von 1986 im Hof des Bürohausees Candidplatz 13 in München. Sie gilt durchaus auch für Werke mit einer komplexen, sich in Wahrheit aber lapidaren Eingriffen verdankenden Struktur.

Lothar Fischer ist in Neumarkt, das er – obwohl gleichsam exterritorial im pfälzischen Germersheim geboren – als seine eigentliche Heimatstadt betrachtet, bereits mit mehreren Werken vertreten, außer den genannten mit dem Betonrelief »Wagenlenker« von 1962 im Landratsamt, dem Brunnen auf dem Oberen Markt aus demselben Jahr und seit kurzem mit der großartigen Brunnengruppe »Reiter« von 2002 auf dem Residenzplatz (Abb. 9). Bald wird sich dieser Bestand um die Werke im und vor dem neuen Museum vermehren, so dass Neumarkt zu dem Ort werden wird, an dem sich Fischers Kunst am umfassendsten studieren lässt. Insgesamt ist das riesige Œuvre, soweit es nicht an öffentlichen Orten steht, auf viele Museen und Privatsammlungen in Deutschland und im Ausland verteilt. Das Werkverzeichnis von 1998 registriert bereits 1515 Arbeiten – eine Zahl, die sich inzwischen noch erhöht hat.

Eindrucksvoll sind die in der großen Schaffensdokumentation von 1995 und im Œuvrekatalog publizierten Listen der Literatur zu Lothar Fischer, der Arbeiten in öffentlichen Sammlungen und im öffentlichen Raum, der Einzelausstellungen und der Ausstellungsbeteiligungen.⁷ Es gibt keinen Zweifel, dass Fischer zu den produktivsten und sicherlich auch erfolgreichsten Bildhauern unserer Tage zählt.

Verzichtet sei auf den Versuch einer Einordnung Fischers in ein Stilraaster. Abgesehen davon, dass Klassifizierungen immer etwas Schematisches haben, müsste sie in Fischers Fall fast zwangsläufig zu Verkürzungen führen. Denn Fischers Kunst ist in mancher Hinsicht nur dialektisch zu fassen: Mit der Alternative figurativ/abstrakt ist ihr nicht beizukommen, weil sie das Figürliche in Richtung des Abstrakten ausdeutet und aus dem Abstrakten das Figürliche gewinnt, ohne sich auf die Grenzpositionen einzulassen. Macht des Volumens und Fragilität der Hülle, Schlüssigkeit des plastischen Soseins und unverkennbare Teilhabe an Prozessen des Werdens und Alterns, thematische Offenheit und assoziative, ja nicht selten magische Verweiskraft – alles dies verbindet sich bei Fischer zu einer Unverwechselbarkeit, von der Lothar Romain gesagt hat: »Nicht als habe er [...] eine Art künstlerischen Markenzeichens entwickelt, das die formale und thematische Breite des Werkes in besonders engen, vor allem überschaubaren, wiedererkennbaren Grenzen hält. [...] bei Lothar Fischer hat sich ein spezifischer Werkcharakter entwickelt, ein unverwechselbarer Duktus im Formenspektrum, der von der Aufmerksamkeit für organisch-konstruktive Zusammenhänge geleitet wird.«⁸

Innere Basis dieser Leistung ist eine ins Soziale reichende Zuversicht, für die Fischer selbst die Worte gefunden hat: »Ich bin überzeugt, daß man eine Kunst, die wesentlich nur mit emotionaler Intelligenz zu realisieren ist und gespeist wird durch genuine Kräfte, nicht unterdrücken kann und daß sie notwendig sein wird, solange der Mensch emotional nicht ganz verhungert. Nach einer solchen lebendigen Kunst, die Konzeption und Sinnlichkeit einschließt, wird es immer Sehnsucht geben.«⁹

Anmerkungen

- 1 Lothar Fischer, *Zur Kunst aus bildnerischer Sicht*, Waakirchen 2001; hier zitiert als: *Zur Kunst*. Wichtigste Literatur zum Künstler: *Lothar Fischer, Plastiken und Zeichnungen aus 40 Jahren*, hrsg. von Thorsten Rodiek, Bramsche 1995; *Lothar Fischer, Das plastische Werk. 1953–1998. Werkverzeichnis*, hrsg. von Pia Dornacher, Bramsche 1998; *Museum Lothar Fischer*, hrsg. von Pia Dornacher, München u. a. 2004.
- 2 *Zur Kunst 2001* (s. Anm. 1), S. 58. Zu Heinrich Kirchner vgl. Dorothee Höfert, *Heinrich Kirchner. Das plastische Werk*, Heidelberg 1991.

- 3 *Zur Kunst 2001* (s. Anm. 1), S. 58f.
- 4 Ebd., S. 43f.
- 5 Ebd., S. 44.
- 6 Ebd., S. 172f. (Kapitel »Meine Motivation zur Kunst«).
- 7 Vgl. die Hinweise in Anm. 1.
- 8 Lothar Romain, Eröffnungsrede zur Ausstellung Lothar Fischers im Georg-Kolbe-Museum Berlin, 1998 (nach Manuskript zitiert).
- 9 *Zur Kunst 2001* (s. Anm. 1), S. 91.