

RAUM
KREUZUNGEN
/// //

Bilder Patrick Presch | **Text** Niklas Hebing | 2009

www.patrickpresch.de

[info|at|patrickpresch|dot|de](mailto:info@patrickpresch.de)

© Patrick Presch / Niklas Hebing

/// //

For a short english summary, please skip to the end!



Die verborgene Täterspur des Muschelsammlers

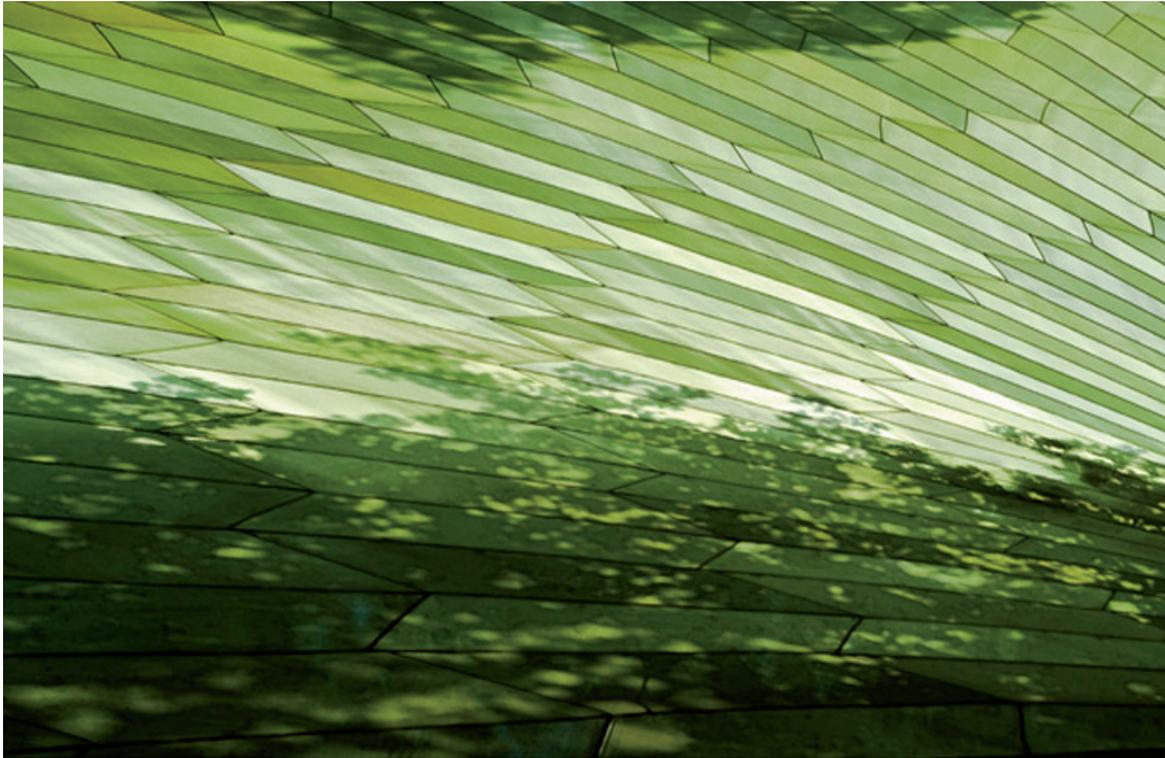
Zu Patrick Preschs Bildserien RAUMKREUZUNGEN & BILDER ÜBER LICHT

I.

Die fotografisch abbildbare Wirklichkeit ist ein Meer. Es gibt wohl nur wenige andere Phänomene, welche die Fülle und den Erscheinungsreichtum, die Lebendigkeit und das Prozesshafte, die irritierende Widersprüchlichkeit und dennoch die ruhestiftende Einheit und Harmonie des Wirklichen besser versinnbildlichen können als das Meer. Zum Meer kann man sich allerdings in sehr unterschiedlicher Weise verhalten. Man kann sich an den Strand legen und vom gleichmäßigen Wellengang in Gedanken wiegen lassen. Man kann die Augen schließen und der Brandung lauschen. Man kann den salzigen Atem des Meereswindes schmecken. Man kann das Meer befahren, immer dem Punkt entgegen, an dem sich Himmel und Erde berühren. Man kann aber auch die Muscheln, die es anspült, sammeln, als Erinnerung aufbewahren und gegebenenfalls verarbeiten.

Der Künstler Patrick Presch hat sich für diese letzte Form des Umgangs entschieden. Er ist ein Muschelsammler, denn seine Bilder sind gesammelte Eindrücke, aus dem Kontinuum des Lebensraumes Meer / Wirklichkeit gerissen und trotzdem aus sich heraus stets auf ihn verweisend. Wie die Muschelschale poetisch-assoziativ auf ihre Heimat und ihr Ursprungselement referiert, deuten

seine Bilder auf den Lebenskontext des fotografisch eingefangenen Momentes hin. Sie gehen an ihren Rändern über sich hinaus – und dennoch stehen sie in erster Linie für sich. Sie weisen auf den organischen Prozess hin, von dem die Aufnahme nur ein herausgetrennter Augenblick ist – und dennoch ist diese Aufnahme, dieser Teilausschnitt, eine eigenständige Gestalt mit einem unabhängigen Ausdruck. Das ist der Kernwiderspruch seiner Arbeiten. – Wenn schon nicht in Harmonie gesetzt, so wird dieser Widerspruch doch zumindest durch die Tatsache abgeschwächt, dass Preschs Methode der Weiterverarbeitung der fotografischen Aufnahmen den Aspekt der Eigenständigkeit des Bildmaterials unterstreicht. Wie der Muschelsammler seine aufgelesenen Schalen in Fächern sortiert und nach individuellem Geschmack zum Zweck der Ausstellung in besonderen Konstellationen anordnet, be-, ver- und überarbeitet Presch seine Aufnahmen zu komplexen visuellen Kompositionen. Im Prozess der Transformation und Kombination reduziert sich innerhalb der Bilder zunehmend ihr Verweis auf den Realitätszusammenhang, verkümmert aber nie. Dennoch gewinnen die Bilder durch die Ausarbeitung, Verschränkung, Zerstückelung, Montage und Überlagerung der Aufnahmen eine neue Wirklichkeit, die somit mehrere Momente in einem Bildkorpus integriert und verdichtet.

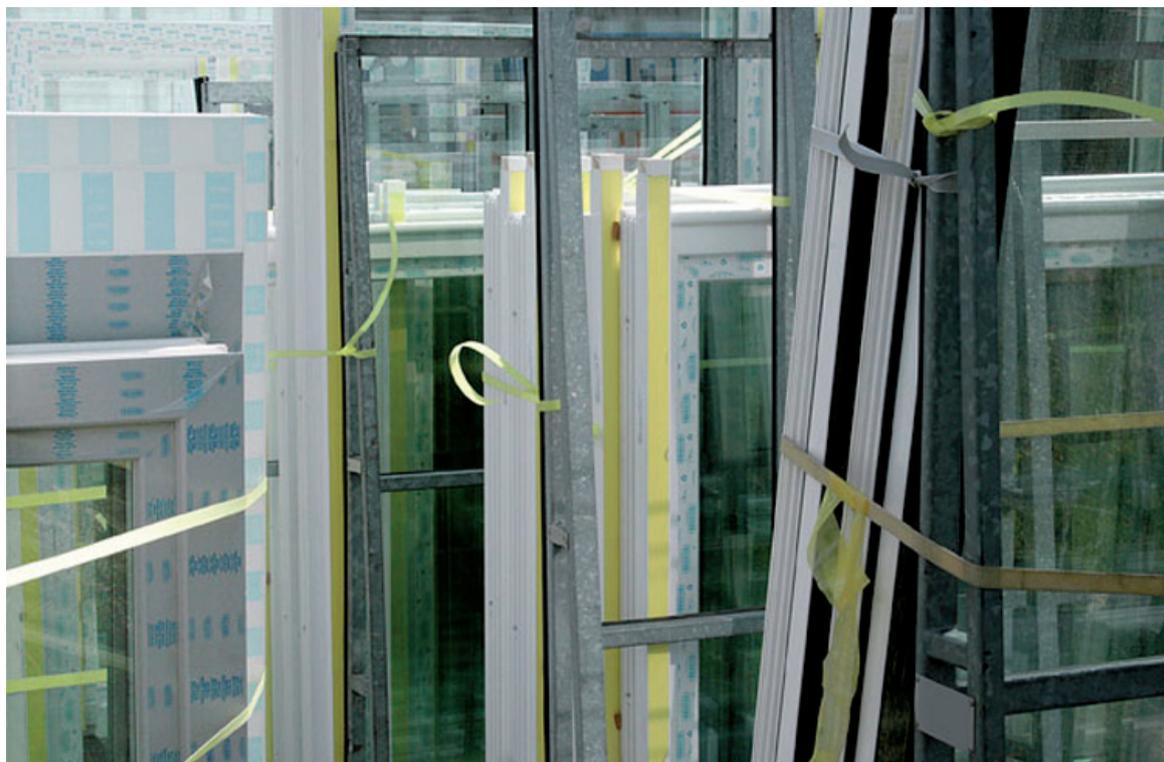
















II.

Die Serie RAUMKREUZUNGEN besteht aus 20 Arbeiten im mittleren Format 60 x 90 cm und ist damit das bisher umfangreichste Werk von Patrick Presch. Der Künstler hat es als offene Serie angelegt, die 2005 begonnen wurde und bis heute nicht abgeschlossen ist – was bedeutet, dass sie um kein Einzelbild reduziert, wohl aber ergänzt werden kann. Generell folgen die Arbeiten keinem einheitlichen bildkompositorischen Grundprinzip, und trotzdem weisen sie untereinander zahlreiche Gemeinsamkeiten auf.

Ihre Motivik ist zunächst heterogen. Es handelt sich dabei um Außenansichten von Hochhäusern, Innenansichten von Büros oder Wohnungen, Hausverkleidungen, Fenster, Türen und Spiegelflächen, Straßen und Bodenbeläge, Maschinen, Flüssigkeiten und einige organische Gegenstände. Die dargestellten Objekte bestehen aus Materialien wie Stein, Holz, Glas, Plastik, Wasser und pflanzlicher Materie. Bei näherem Vergleich fällt jedoch ins Auge, dass die Aufnahmen größtenteils aus einem städtischen oder aber kleinstädtischen Umfeld stammen müssen. Die kühle, sachliche, mehrheitlich architektonisch oder strukturanalytisch orientierte Bildkomposition wird durch diese urbane und unpersönliche Stimmung unterstrichen. Unpersönlich sind die Bilder allein aus dem Grunde, weil sie konsequent den Menschen aus der Motivwahl ausschließen. Vor allem dieses Fehlen ist etwas Gemeinsames, das trotz des breiten Spektrums an verschiedensten Inhalten hervorgehoben werden

sollte. Wenngleich sie einen Reichtum unterschiedlicher abgebildeter Gegenstände und räumlicher Anlagen aufweisen, besitzen die Arbeiten untereinander gleichbleibende gestalterische Strukturen. Neben einer reduzierten und übersichtlichen Anordnung der Bildelemente sowie einer akribisch durchkomponierten Anlage von Flächen und Formen integrieren sie nur wenige organische Gebilde und Konturverläufe.

Preschs Bilder sind vor allem perspektivisch vielschichtige und in der Ausgestaltung abwechslungsreiche Linienkompositionen. Jedes Einzelbild gibt ein Muster vor, nach dem es in lineare Raster unterteilt werden kann; sowohl auf der vertikalen als auch auf der horizontalen Ebene – und in einigen Fällen werden auch dreidimensionale Einteilungen wenigstens angedeutet. Die Arbeiten bestehen somit überwiegend aus geometrisch klar gegliederten Formen, die sich aus regelmäßigen und dennoch komplexen Anordnungen von geraden Linien zusammensetzen. Die stets wiederkehrende Grundeinheit der kompositionellen Anlage ist die Parallellinie, die als Strukturprinzip der Serie eine charakteristische Handschrift gibt.

Darüber hinaus befinden sich unter den Bildern sowohl Nahaufnahmen, die aus dem abgebildeten Raum bestimmte Details heraustreten lassen, als auch Totalen und Halbtotale, die einen umfassenderen räumlichen Eindruck vermitteln. Hinsichtlich der Perspektive weisen sie verschiedene Formen auf. So werden beispielsweise das Hochhaus und die Glasdachträger aus der Untersicht, die

Straße und die zerplatzten Luftballons aus der Aufsicht gezeigt. Perspektivisch überwiegt jedoch die Normalsicht, durch die der Blickpunkt des Betrachters auf Augenhöhe mit dem abgebildeten Objekt gebracht wird. Zudem ist es auffällig, dass auf der horizontalen Achse – bis auf zwei Ausnahmen – konsequent die Schrägsicht verwendet wird, wodurch die waagerechten Linien stets eine Schiefelage erhalten und die Fläche eine stärker räumliche Dimension gewinnt.

In Beziehung auf Helligkeit und Farbigkeit lassen sich weitere allgemeine Aspekte finden. Die Bilder haben – wieder bis auf zwei Ausnahmen – sehr wenige Hell / Dunkel-Kontraste, da sie gut ausgeleuchtet sind und als einheitlichen Grundfarbton das Grau zeigen. – Kontrastierungen besitzen die Bilder dennoch, wenn man berücksichtigt, dass statt einer Abstufung zwischen Hell und Dunkel sich in jedem Werk eine bestimmte Farbe vom Grau abhebt: das Blau des Himmels vom Grau des Hochhauses, das Grün des Baumes vom Grau der Deckenkonstruktion, das Rotorange des Müllwagens und der Graffiti vom Grau der Stahlwand, das Braun der Holzplatten vom Grau der Hausfassade. Angesichts des Bildes von den Luftballonfetzen tritt in den verstreuten Gummistücken gleich das gesamte Farbspektrum des Regenbogens aus dem rötlichen Grau des Platzes hervor; im Gegensatz dazu das relativ kontrastarme Weiß der Straßenmarkierungen auf den grauen Steinen, das in den beiden roten Verkehrspfählen einen Kontrapunkt findet. So enthält jedes Einzelwerk mindestens zwei Grundkontraste, von denen jeweils einer immer das Grau ist. In einzelnen Arbeiten taucht

dazu mehr als eine Kontrastfarbe auf, wie vor allem auf dem Bild mit den hellblauen Plastikwürfeln hinter dem Fenster des grauen Hauses. Das Grün des emporragenden und das Fenster partiell verstellenden dürren Baumes konkurriert hier farblich. Dieselbe Vielfarbigkeit findet sich allerdings auch auf demjenigen vom Schiff im Aquarium wieder, auf dem Blau und Grün durch Gelbabstufungen in den Fensterscheiben und im davor stehenden Glasbecken changieren.

In Hinblick auf den Bildaufbau offenbaren Preschs Arbeiten ebenfalls einen hohen Abwechslungsreichtum, genauso aber auch wiederkehrende Muster und Mittel. Wo ein einzelnes Objekt oder eine ganze Objektanordnung abgebildet wird, stehen diese meist im Mittelgrund des Bildes. Werden Formen und Flächen, Linienstrukturen oder Farbspiele gezeigt, tauchen die dargestellten, meist großdimensionierten Gebilde nicht in der Totalen auf, sondern werden links und rechts durch die Bildränder abgeschnitten. – Dadurch entstehen grundsätzlich zwei Bildkompositionstypen, die in zwei Einzelfällen durchmischt werden: zum einen im Bild vom Müllwagen, auf dem das im Zentrum stehende Objekt mit der grauen Fläche verschmilzt und über die Ränder hinausragt, zum anderen im Bild vom Holzlattenhaufen, der insbesondere am oberen Bildrand abgeschnitten ist. Im Falle der schwarzen Pfütze auf grauem Kalkboden lässt sich die Arbeit mit diesem Einteilungskriterium nicht adäquat kategorisieren, weil die Frage, ob der abgebildete Flüssigkeitsverlauf ein innerbildliches Objekt oder ein kontrastives Farbfeld ist, die Zuordnung aufsprengt. Durch das allgemeine Komposi-

tionselement, die fokussierten Strukturen über die Rahmung hinaus in den außerbildlichen Umraum weiterzuführen, wird einerseits der Eindruck erweckt, die dargestellten Linienanordnungen und gegenständlichen Gebilde würden in den dargestellten Raum hineinragen, und andererseits unter geändertem Blickwinkel, die gezeigten Flächen und die das Bildfeld strukturierenden Formen würden über die Ränder hinausweisen. Daher gewinnen die Arbeiten an Komplexität, wenn man die zahlreichen Andeutungen berücksichtigt, die Preschs Bilder bei genauerem Hinsehen vor Augen führen.

Dies geschieht auf verschiedenen Wegen. Zum einen durch beiläufige und oftmals nur angeschnittene Objekte, wie z.B. auf dem Bild des Hochhauses, wo die Andeutung in der unteren linken Ecke verrät, dass der Protagonist noch mindestens einen Zwilling hat. – Zum anderen – und das sicherlich am häufigsten – durch gespiegelte Objekte, Umrisse oder Teilausschnitte. Dieser Aspekt wird besonders auf dem Bild von der Gitterverkleidung der Fensterfront eines Gebäudes deutlich: Die durch das Metallnetz zerstückelten Spiegelungen deuten in Bildsplittern die Gestalt der Umgebung an. Die auf der gegenüberliegenden Seite des im Ausschnitt abgebildeten Hauses befindliche Szenerie ist so stark fragmentiert, dass sie beim Betrachter nur Ahnungen wecken kann. In manchen durch das Raster des Gitters entstehenden kleinen Rechtecken der Glasfront sind winzige Teile eines Baumes zu erkennen, in anderen solche eines Fensters, am oberen Bildrand eine stärker zusammenhängende Reihe von Kästchen, die eine ganze Gebäudeetage und ein Stück Himmel zu erkennen

geben. In einer anderen Arbeit sind die von Tropfen, Spritzern und Fontänen durchbrochenen Spiegelungen von Bäumen in der Glasscheibe hinter den Wasserspielen zu sehen, die weniger bruchstückhaft das Umfeld der im Vordergrund stehenden Motive zurückwerfen. Auf wiederum anderen Bildern sind die Andeutungen sogar noch konkreter: So sind ganze Häuserteile als Abbild in den Fenstern neben dem Holzhaufen zu erkennen; ein beinahe geschlossenes Bild der umliegenden Gegend lassen die Spiegelungen in der Glasscheibe erblicken, hinter dem die blauen Plastikwürfel zu sehen sind. – Eine dritte Form der Andeutung ist der Schatten. Die als Silhouette erscheinenden Äste, Zweige und Blätter auf dem perspektivisch eindrucksvollen Fächer aus grünen Parallelogrammen, der Glasdach, Durchgang oder Wandverkleidung sein kann, geben die außerbildlichen Objekte nur in rudimentären Schemen wieder.

Doch Preschs Arbeiten haben natürlich nicht bloß den Charakter, auf etwas hinzudeuten, das außerhalb ihres Rahmens liegt, sondern sie besitzen vor allem die Eigenart, die Motive auf den fragmentarischen Ausschnitten der abgebildeten Wirklichkeit gerade durch die Beschneidung an den Rändern in neue Zusammenhänge zu setzen. – Ein Leitmotiv der Serie ist das Fenster, das in zahlreichen Arbeiten wie ein Guckkasten platziert ist. Presch arbeitet häufig mit dem Verhältnis von Außen und Innen – das Fenster beruht genau auf diesem. Es grenzt die Räume vor und hinter der Scheibe ab,

zeigt auf den Bildern, was innerhalb und außerhalb des Raumes liegt und umgekehrt. Der Standpunkt der Kamera befindet sich dabei auf einigen Bildern im Inneren eines Raumes, so dass eine Aussicht aus dem Fenster heraus entsteht. Dazu gehört die Arbeit vom grünlich schimmernden Fensterrahmen, vom Spielzeugboot im Aquarium, von den Pflanzen unter der Glasdachkonstruktion, die wie durch ein Fenster nach draußen sehen lässt, sowie diejenige mit den Lüftungsschlitzen und dem Zaunmotiv, in der interessanterweise nicht eindeutig benannt werden kann, was aus dem Fenster heraus zu sehen ist und was noch innerhalb des Raumes liegt. Auf anderen Bildern hingegen ist der Standpunkt auf der entgegengesetzten Seite zu verorten und gibt den Blick durch das Fenster frei in einen Raum hinein. Hierzu müssen die Arbeiten gezählt werden, in denen die blauen Plastikwürfel hinter bzw. das Metallgitter vor der Scheibe der Hausfenster abgebildet sind. Strenggenommen sollte auch das Hochhaus zu dieser Gruppe gerechnet werden, da auch dort durch die Glasscheiben das Innere eingesehen werden kann. Sonderfälle sind die Aufnahme vom schwarz verklebten Rechteck, das sich – als Fenster gedeutet – verweigern würde, Außen und Innen anzuzeigen, sowie das Holzhaufen-Bild, auf dem zwar ein Fenster zu sehen ist, das aber nicht transparent ist, sondern gerade eine Ansicht zeigt, die sich ebenfalls außerhalb des Gebäudes befindet. Die Arbeit jedoch, in der dem Leitmotiv die größte Aufmerksamkeit geschenkt wird, ist diejenige vom Fensterlager. Hier wird der Gegenstand aus der Verwendungssituation herausgebrochen und auf sich selbst bezogen.

Vergegenwärtigt man sich all diese genannten Gesichtspunkte, wird ersichtlich, warum das Fenster so zentral für RAUMKREUZUNGEN ist. Zwei Räume, vor und hinter der Wand, Außen und Innen, stehen sich gegenüber. Anders als bei der Wand ermöglicht das Fenster es aber, dass diese beiden Räume sich kreuzen können. Die Durchsichtigkeit öffnet sie einander, um Fluchtlinien freizugeben, Flächen aufeinandertreffen zu lassen und Grenzen optisch aufzuheben. Vor, hinter und mit dem Fenster kreuzen sich die Räume zu aufgesprengten Formationen, die mehrschichtige visuelle Eindrücke erlauben, die von der Kamera eingefangen und konsequent weiterbearbeitet dem Bildbetrachter aus dem Rahmen fallende Ansichten vorführen. Denn schließlich ist auch das fotografische Bild selbst das Fenster in einen anderen Raum.

















III.

Wie der Titel bereits markiert, steht in der siebenteiligen Serie *BILDER ÜBER LICHT* von 2006 das Spiel mit Hell und Dunkel sowie Licht und Schatten bzw. verschiedenen Beleuchtungsarten im Vordergrund. Auch die Arbeiten dieser Serie zeichnen sich durch die Reduktion auf verhältnismäßig wenige Bildelemente aus und gewinnen im Prozess der Bearbeitung und Ausformung der zugrundeliegenden fotografischen Aufnahmen ein hohes Maß an Abstraktion. Hier wird ebenfalls die objekt-hafte Wiedergabe zugunsten einer angedeuteten Entmaterialisierung des Gegenstandes zurückgedrängt, bis ein vielschichtiges Arrangement manipulierter Formelemente und Kompositionsbausteine entsteht.

In diesen Arbeiten ist allerdings weniger ein bestimmtes geometrisches Prinzip vorherrschend als vielmehr eine offene Palette, zu der die Linie und Parallellinie genauso gehört wie der Kreis, das Oval und das Trapez. Die größere Bedeutung der Lichtverhältnisse gegenüber der Serie *RAUMKREUZUNGEN* lässt die *BILDER ÜBER LICHT* zudem subjektiver erscheinen und verschafft ihnen eine dichte, zuweilen unheimliche bis bedrohliche Stimmung. Die insgesamt dunkel gehaltenen Arbeiten setzen nicht so stark darauf, aus der bildlichen Ausschnitthaftigkeit ihre Komplexität zu ziehen, sondern weisen einen höheren Grad an konstruktiver Verfremdung auf. Sie verdanken ihre gesteigerte Emotionalität der eingefangenen Atmosphäre einer gekonnt und zielbewusst eingesetzten Ausgestaltung

der Lichtverhältnisse, Farbbregulierung sowie der Kontrastierung. Der festlich erglänzende Kronleuchter verbreitet durch sein warmes und goldenes Licht eine feierliche und angenehme Stimmung. Das Flimmern des durch die spiegelnden Glasplättchen und -steine zurückgeworfenen Lampenlichts eröffnet im Inneren des Strahlenreifs ein seinem Prinzip nach genauso einfaches wie in seiner Wirkung das Auge bannendes Muster von glitzernden Gelbbraunabstufungen. Das erst von Nahem sichtbare zarte Drahtnetz über dem funkelnden Glast gibt der ganzen Konstruktion eine stabile Formung, die nach außen hin die Grenzen des Lichtspielraumes absteckt. Im Gegensatz zu dieser deutlichen Markierung lässt die Arbeit den Betrachter darüber im Unklaren, ob der exakt in der Bildmitte hervortretende untere Ring des durch die Perspektive als Ellipse erscheinenden Leuchterkranzes tatsächlich ein darunter liegender zweiter Lampen- und Glassteinreifen oder ob er bloß eine Spiegelung ist. Doch in einem Saal ist ein Leuchter nur Schmuck und Beiwerk – das Bild enthält dem Betrachter vor, was für einen Raum oder was für Gegenstände er eigentlich prunkvoll illuminiert. Auch hier spart das Bild wieder etwas aus, das außerhalb seiner Rahmung liegt, inhaltlich aber wesentlich auf es bezogen ist.

Gegenüber dieser Arbeit ist das Bild von dem mit Planen verhängten Gebäude bei Nacht von grundsätzlich anderer atmosphärischer Gestimmtheit. Wo der Leuchter seinen Kontext nur andeutet, verdeckt das Haus sein Innenleben hinter Schleiern. Ein Anzeichen ist jedoch gegeben: Der Bau wird

nicht angestrahlt, sondern es brennen Lampen in dessen Inneren – das bedeutet, bis auf die beiden Strahler sind alle Lichtquellen hinter der Verhängung angebracht, machen diese teilweise transparent und geben den Blick zumindest auf Geländer in jeder Etage frei. Der Effekt der von innen erleuchteten Planen verstärkt allerdings das Mysteriöse und Unheimliche des Eindrucks. In diesem Fall macht das Licht neugierig darauf, was tatsächlich hinter dem Vorhang zu sehen ist. Es deutet Leben an, zeigt es aber nicht offen. Auf keinem anderen Bild der Serie ist der Kontrast zwischen Hell und Dunkel derart aufdringlich. Große Teile der Bildfläche liegen in tiefstem Schwarz. Aus diesem Schwarz treten die gelb und grau leuchtenden Rechtecke hervor und erschließen sich in Verbindung zueinander Räumlichkeit in der bestimmungslosen Leere.

Von einem – allerdings weniger starken – Kontrast lebt auch das Bild von den Neonlichtstreifen in den Grundfarben. Die rechte Bildhälfte zeigt den unbeleuchteten Hintergrund in seiner schemenhaften Anlage, in Kontrast dazu die linke die dreifarbigem Lichtspiele. Es erhebt sich dabei die Frage, ob das Material der Wand im Hintergrund perforiert ist und dahinterliegende Neonröhren das Licht verbreiten oder ob die Oberfläche von vorne angestrahlt wird. Bei eingehender Schau wird die erste Deutung plausibler, weil man meint, Lampenfassungen erkennen zu können. Trotzdem kann die zweite aber nicht ausgeschlossen werden. – Das bereits aus der anderen Serie bekannte Motiv der Parallellinien gibt dem Bild eine formale Einteilung in sechs längliche Felder, die in Schiefelage zu

den Seitenrändern gestellt der Komposition dennoch eine gewisse Unordnung geben. Der phosphoreszierende Schein der ebenfalls parallelen Streifen bringt eine dritte Horizontalebene hinein, die zu keiner der beiden anderen kongruent ist und zudem einen räumlichen Effekt bewirkt. Durch die Abstände und Größenverhältnisse erscheint der blaue Streifen weiter im Vordergrund als der rote, der gelbe weiter im Hintergrund. Der ellipsenförmige Vertikalbalken grenzt nicht nur die drei Farbfelder von der dunklen Bildhälfte ab, sondern durchbricht auch die Horizontalperspektive mit einem harten Kontrapunkt, der sich ebenso wenig einer der drei Linienebenen anschmiegen will. – Vergleichend kann in dieser Arbeit ein Gegenentwurf zum Bild vom Kronleuchter gesehen werden. Im Unterschied zu einer klar gegliederten und regelmäßigen visuellen Gestaltung sowie einer wohligen Farbabstimmung in Gold versetzt das Bild von den Neonstreifen und ihrem Umschein die Betrachtung in Disharmonie und Irritation. Denn die Lichtsituation und die Farbverhältnisse wirken durch die Neonästhetik kühl, abweisend und unwirtlich. Zudem mutet die Komposition dem Blick zahlreiche Dissonanzen schon im Grundaufbau zu und kann räumlich nicht befriedigend systematisiert werden. Somit zeigt sich an dieser Gegenüberstellung, dass Presch in *BILDER ÜBER LICHT* unter anderem vorführt, wie mit einer subjektiven Aufnahme- und Bildbearbeitungstechnik beim Betrachter eine Vielzahl von verschiedenen Stimmungen und Gefühlen hervorgerufen werden können. Wie weit diese – je nach bildnerischer Strategie – auseinanderliegen können, zeigt sich sowohl hinsichtlich der

Unheimlichkeit des verhüllten Geheimnisses auf dem einen Bild als auch in der Konfrontation der abgestimmten Wärme des gedämpften Goldes mit der klinischen Kälte des Neonlichts auf dem anderen.

Die einzigen beiden Arbeiten, in denen statt toter Dinglichkeit das Organische im Mittelpunkt der Motivik steht, sind diejenigen von den grellen blauen Blitzen und vom dunkelblauen Himmel. Auf beiden Bildern geht die großflächige Pflanzendarstellung ein jeweils anderes Verhältnis mit dem Element Licht ein. – Auf dem ersten bildet der Strauch lediglich den Hintergrund für die wie elektrischer Regen anmutenden Lichtspiele. Sie flackern auf, glühen nach und befinden sich kurz vor dem Ausglimmen. Die begrünten Zweige sind dazu Voraussetzung, Untermalung und Gegenpol in einem. Die kleinen blauen Blitze oder die eine Lichtspur nach sich ziehenden Funken müssen sich von etwas abheben, um zur Geltung kommen zu können; sollten sie Reflexionen in einer Fensterscheibe sein, eröffnet diese die Ansicht auf den Strauch, so dass er der Anlass der Aufnahme hätte sein können. – Andererseits sind die elektrisierten Fäden und der Busch Antagonisten, deren Entzweiung sich auch in der Farbe vollzieht: Dieser auf Trennung und Abgrenzung beruhenden Verwendung des organischen Elements der Pflanze steht dessen Rolle auf dem zweiten Bild entgegen. Hier ist die verhandelte Lichtsituation konstitutiv für das im Mittelgrund stehende Objekt. Das Gebüsch und die Art und Weise, wie es ausgeleuchtet ist, bilden gemeinsam und nicht voneinander zu trennen

das Charakteristische der Arbeit. Die schwach beschienenen und matt reflektierenden Blätter sowie die rot funkelnden Blüten verweisen zwar nicht direkt auf eine Lichtquelle, die Ansicht der Pflanzen geht aber eine licht- und farbästhetische Symbiose mit der Erscheinung des dahinter sich auftürmenden Horizontes ein. Wenn im tiefen Hintergrund der Himmel dunkelblau und unheilvoll glüht, entspricht das den düster durchschatteten Lichtverhältnissen der Blätterwelt. In dieser Arbeit ist es weniger der Eindruck des Unheimlichen, der sich aufdrängt, als vielmehr der des Bedrohlichen. Klärt sich der Himmel gerade auf oder verdüstert er? Entwölkt er sich oder zieht er zu? Fängt es an zu tagen oder ist es fortgeschrittene Dämmerung? Der Himmel ist weder heiter und klar noch sternreich. Er ist wolkenverhangen und taucht die Pflanzenwelt in unheilverheißendes Kolorit – selbst wenn dieses Unheil nur ein nahendes Unwetter ist.

Die letzten beiden Arbeiten bilden kunstvoll gefertigte Objekte ab, deren eigentlicher Zweck nicht ganz ersichtlich ist. Die silbern-rötliche Konstruktion erscheint wie Folien oder blanke, elastische Kunststoffplatten, die waagrecht an einer Wand angebracht worden sind. Sie schillern metallisch in glattem Silber bzw. matt in einem leuchtenden Rot; anscheinend der Beschaffenheit von zwei verschiedenen Stoffen gehorchend. Abhängig vom Winkel des nicht näher bestimmbareren Lichteinfall im oberen Mittelpunkt des Bildes wird der Schein mit nahezu gleißender Intensität widergespiegelt, wodurch sich der umliegende Raum mit aufhellt. Aber die glänzenden Flächen mischen

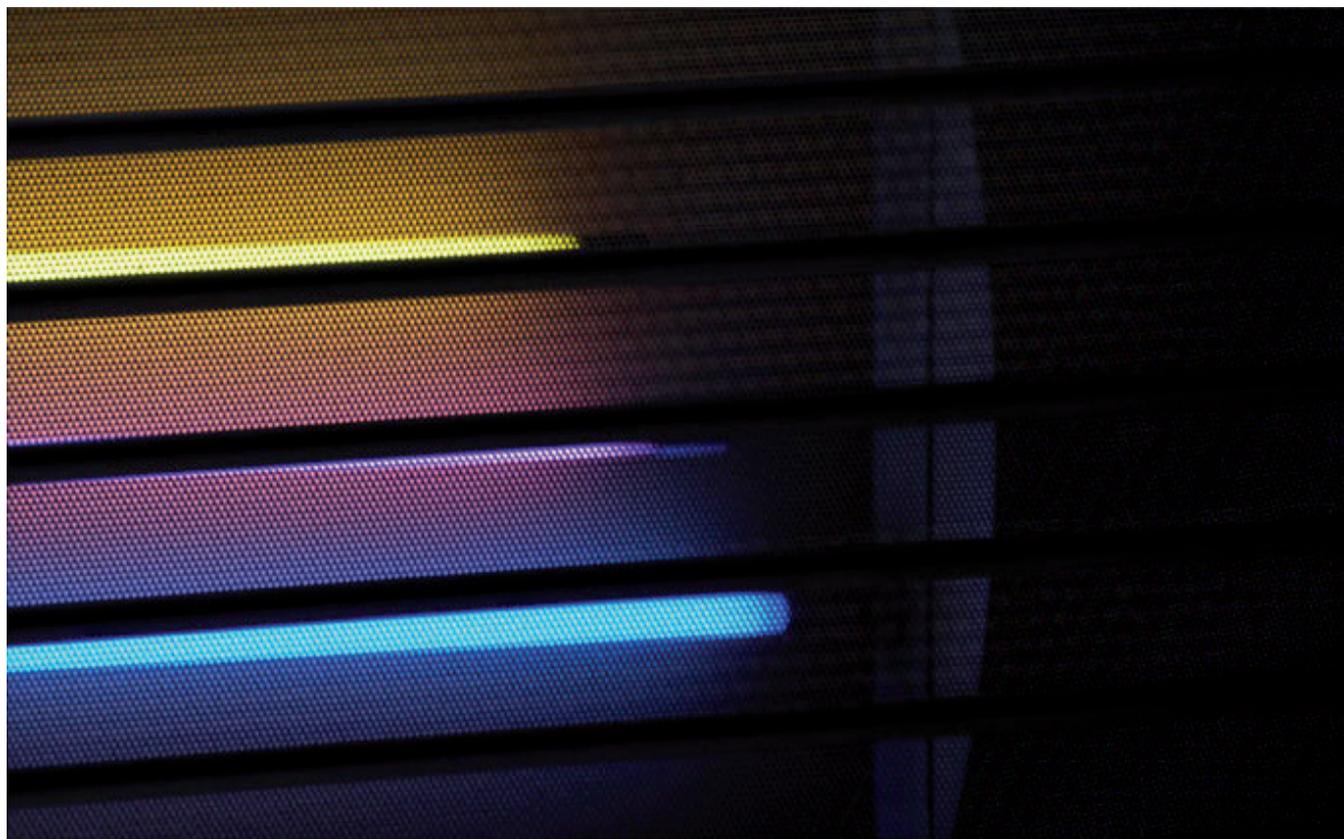
sich – im Silber verteilen sich rote Widerscheine. Aus diesem Grunde werden in denjenigen Regionen der behängten Wand, die weniger Licht erhalten und somit mehr im Halbdunkel liegen, die Zuordnungen unsicherer. Es ist nicht genau auszumachen, um welche der beiden Oberflächenmaterialien es sich handelt. Die Wahrnehmung verschwimmt und kann die Konturen und Strukturen nicht mehr adäquat erfassen. Die Arbeit lässt den Betrachter voller Eindrücke und Assoziationen, allerdings auch ein wenig ratlos zurück. Ästhetisch sprechen Formensprache, Farbgebung und Lichtsituation vielleicht mehr als in den anderen Arbeiten an, in der näheren Beschäftigung und Ausdeutung gelangt die Rezeption jedoch immer wieder an ihre Grenzen.

Eindeutiger nimmt sich das Bild vom aufgehängten Silberscheiben-Mobile aus. Der abgegrenzte, eingehegte Raum, der in einer ungewöhnlichen Perspektive von einem Standpunkt weit unterhalb des Sichtpunktes eingefangen ist, hält sich im Bildaufbau, vor allem durch Helligkeitsgrad und Kontrastierung, zurück. Im Zentrum des Bildes steht das spinnennetzartige Gebilde der an Fäden oder Bändern befestigten Spiegelplättchen, in deren Lichtreflexionen die Linse – ganz gleich, ob die des Auges oder der Kamera – geblendet wird. Die Kreise und Quadrate blitzen im Schein der unbekannt, weil außerhalb des Bildausschnitts liegenden Lichtquelle; zwischendrin verirrt sich ein grün-bläuliches Schimmern, auch Rot spielt gelegentlich mit hinein. Der hohe Raum wirkt verlassen, die Wände und Decken sind brüchig und schmutzig. Die filigrane Konstruktion ist quer durch den

Altbau gespannt, sich vom Dunkel des Hintergrundes deutlich abhebend. Anders als auf dem Bild vom halberleuchteten Gebäude ist der Umraum nicht völlig schwarz und unbestimmt. Er hat wie der Kronleuchter eine historische Dimension, ist ein Relikt, trägt verblasste Schönheit, mit vornehmer Pflicht und einem Pathos der Distanz; kein Anzeichen von Tragik, wohl aber von Schicksal. – Am Ende des Durchgangs durch die Serie eröffnet diese Arbeit vielleicht am konzentriertesten, was generelles Charakteristikum ist: Die Orte sind verlassen, menschenleer, bis hin zur Trostlosigkeit. Irgendwer bringt Licht an diese Orte – die Kamera fängt es ein. Sie ist angewiesen auf dieses Licht als ihre Grundvoraussetzung, denn ihre Technik beruht darauf. Demnach kann mit Recht gesagt werden, dass die Serie auch eine Reflexion über das eigene Medium ist. – Der Künstler besucht die verlassenen Orte, hält deren Verfasstheit fest und wiederbelebt sie. Aber bei diesem Besuch bleibt er allein. Entfernt er sich, ist die Verlassenheit wiederhergestellt, und selbst in der Aufnahme zeugt nichts von seinem Besuch, nur die Tatsache der Existenz des Fotos – und die ist für sich nicht sichtbar.

Sichtbar ist aber vor allem das Licht – und das ist in jedem Bildaufbau sehr präsent. Doch was für ein Licht ist das überhaupt? Auf keinem der BILDER ÜBER LICHT ist Tageslicht zu sehen, nur künstliche Lichtquellen, welche die Szene beleuchten. Es ist kein heiteres und sonniges Licht, kein erhaben flammendes Feuer, kein energetischer Blitzstrahl, nirgendwo erglänzt ein Lichtmeer, sondern es

düstert schattiges Zwielflicht. Diese Beobachtung korrespondiert mit der Verlassenheit der Orte. Die Kamera holt diese Abgeschiedenheit aus dem Halbdunkel hervor. Die BILDER ÜBER LICHT sind Bilder der Elektrizität und Reflexion, des Leuchtkörpers und der Strahlenbrechung; und sie handeln immer nur von der teilweisen oder unzureichenden Beleuchtung der Dunkelheit – selbst im Falle des Leuchterkranzes, der abgedimmt den Raum zwar in einen warmen und festlichen Schein taucht, auf diese Weise aber auch verhüllend und illusionierend wirkt. Die BILDER ÜBER LICHT unterscheiden sich darin klar von der Serie RAUMKREUZUNGEN. Hinsichtlich des Aspekts der Verlassenheit bezeugen die beiden Schwestern jedoch ihre Verwandtschaft.







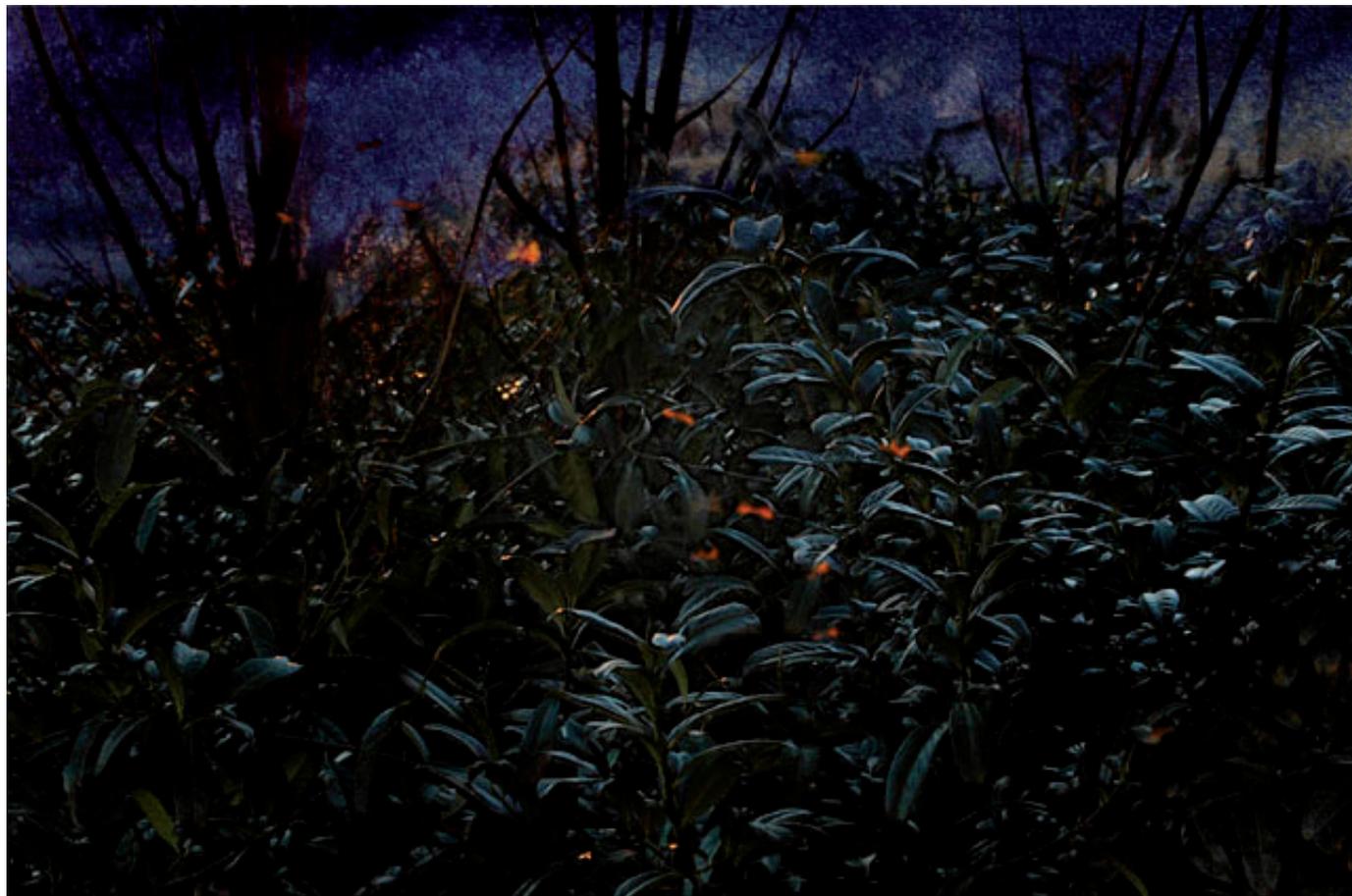












IV.

Wie bereits in Bezug auf beide Serien ausgeführt wurde, sind Preschs Arbeiten Bilder von entmenslichten Räumen. Bei einigen entsteht der Eindruck, Portraits vor Augen zu haben – allerdings keine Portraits im gewohnten Sinne, sondern Portraits von Dingen und räumlichen Konstellationen. – In Hinblick auf den Titel sind es bei den RAUMKREUZUNGEN keine Personen, die an den dargestellten Orten aufeinandertreffen und sich wieder trennen, sondern es sind Gegenstände, die sich zueinander verhalten und dabei portraitiert werden, oder räumliche Verhältnisse, die nach geometrischen Beziehungen, flächenhaften Überschneidungen und linearen Regelmäßigkeiten oder Brechungen befragt werden. Berücksichtigt man die massive Präsenz im Bildaufbau sowie die schlaglichtartige Ausleuchtung, wirken das Hochhaus oder der Holzhaufen wie Brust- bzw. Standbilder portraitiertes Personen. Vor der stolzen Massigkeit des Hauses übt die Kamera eine gewisse Scheu und diskrete Zurückhaltung. Erhobenen Hauptes schaut es selbstbewusst über sie hinweg in die Ferne. Das von innen erleuchtete Gebäude aus BILDER ÜBER LICHT ist sein unergründlicher Bruder. Vom selben Stolz getragen offenbart er unerforschliche Abgründe. Das Holzobjekt hingegen blickt mit lässiger Scham zu Boden. Es besitzt zwar Standfestigkeit, antwortet den Beobachtungen der Kamera jedoch mit Unsicherheit. Beide dem Portrait so nahestehenden Arbeiten – Haus wie Holzhaufen – stimmen darin überein, dass die abgebildeten Objekte ein Schweigen um sich haben, in dem der Blick des Betrachters ruhen kann.

Das Haus als steil aufragender Koloss evoziert statuenhafte, bedächtige Stabilität, trotz einer durch die blauen Streifen angedeuteten Bewegung um ihn herum; der Holzhaufen gibt seine Ruhe an die Umgebung ab. – Angesichts der BILDER ÜBER LICHT sticht das Portraithafte noch unverstellter hervor. Das bezieht sich nicht nur auf den im Rampenlicht stehenden, majestätisch-würdevoll schauenden Kronleuchter oder das Gruppenbild im Profil von den silber-roten Mauerwölbungen, sondern auch auf das Pflanzenbild. Das schwach ausgeleuchtete Gebüsch visiert etwas außerhalb des Bildbereiches an, blickt also an der Linse vorbei. Es ist zwar bedächtig und nachdenklich, hat etwas Tiefes im Ausdruck, erweckt aber den Anschein, ständig auf dem Sprung zu sein. Es hat ein rotes Funkeln in den Augen, wie ein kurz durchzuckender Geistesblitz. Die Züge sind starr – und dennoch umschwirrt sie unstillbarer Tatendrang. Es ist der Ausdruck bewegter Ruhe.

Preschs Arbeiten in beiden Serien sind zwar gesammelte Momentaufnahmen, die dem Kontinuum der Alltagswirklichkeit entnommen sind, aber durch die Bearbeitung dieses Bildmaterials, in Helligkeit, Farbigkeit und Kontrast, durch die digitale Zerstückelung, die Wiederholung bestimmter Strukturelemente, das Einfügen fremder Bildteile, die dadurch entstehende Kombination verschiedener Perspektiven, aber auch die Wiederholung und Ausparung einzelner visueller Muster, lebt das dargestellte Objekt nicht aus dem Augenblick heraus, sondern in ihn hinein. Seine Formen werden verewigt, aber

sie wachsen über sich hinaus – sie wachsen in das Bild hinein, indem sie im zweiten Schritt der Bearbeitung strukturiert und verdichtet werden. Innerhalb des Bildes spreizt sich das singuläre Objekt auf, nimmt den gesamten Rahmen in Besitz und gibt der Komposition ihren spezifischen Aufbau.

Vergegenwärtigt man sich dieses Verfahren und damit das tiefere Wesen von Preschs Arbeiten, wird ersichtlich, was der eigentliche Gehalt der zu Beginn aufgeworfenen Rede vom Muschelsammler ist: Seine Bilder sind ein Moment Wirklichkeit, ein gebannter Augenblick vorbeiziehender Lebenswelt – aber diese Aufnahme wird eingedampft, sie wird konzentriert, bis in höchster Verdichtung die Formen und Gestalten ihr Allgemeines entblößen. An dem Punkt, wo solche Destillate ihr Strukturgesetz offenlegen und in geometrische Gerüste übergehen, hält Presch sie fest. Er hat ein Gespür dafür, den Aufnahmen nicht ihre Lebendigkeit zu rauben. Er macht sie nicht zu toten formalistischen Studien, sondern bewahrt die Aura der organischen Wirklichkeit. Trotz konsequenter Überhöhung der eingefangenen Gegenstände zu einer strengen Anordnung linearer und flächenhafter Überlagerungen, springt dem Betrachter aus jeder Arbeit etwas entgegen, das sich radikal der Regelmäßigkeit und dem Formgesetz entgegenstemmt. Die Bilder sind in Bewegung – und in diese Bewegung ist der Betrachter mit den Bildern verwickelt.

Das Auge wird nicht müde, den vielschichtigen Bildaufbau und die perspektivischen Brechungen zu durchschauen. Es wandert hin und her und entdeckt unter der Oberfläche der bildgestalteri-

schen Harmonie immer wieder das irritierende Chaos der Wahrnehmungsirritation. Die Arbeiten gaukeln dem Betrachter stets die Ordnungstreue und Makellosigkeit einer perfekten Ausgestaltung vor, werden unter seinem konzentrierteren Blick aber zu einem Feld visueller Stolpersteine. – Alle Bilder geben bei der zweiten und dritten Sichtung Rätsel auf – und diese Rätsel verharren oft im Bereich des Enigmatischen: Was sind und woher stammen die blauen Parallellinien, die sich über die Ansicht auf das Hochhaus ziehen? Wie lässt sich das Bild mit den Lüftungsschlitzen und der lichttransparenten Wand im Jägerzaunmotiv räumlich und auch perspektivisch erklären? Wo ist die ganz materielle Trennlinie zwischen dem Müllwagen und den Stahlwänden zu ziehen? Wie ist es statisch möglich, dass der sich in der Mitte verdünnende Holzlattenhaufen nicht in sich zusammenfällt? Was ist auf dem Bild von den Wasserspielen vor dem Spiegel und was ist in ihm zu sehen bzw. gibt es mehrere Glas- oder Spiegelflächen? Ist der düstere und bedrohliche Hintergrund, vor dem sich die Pflanzenwelt auftut, wirklich ein Stück Himmel oder lauert dort etwas anderes? Dient die silbern-rote Wandkonstruktion einem bestimmten Zweck oder ist sie Überbleibsel von etwas? – Doch selbst das sind nur wenige verhältnismäßig oberflächliche Irritationsaspekte. Dringt das Auge tiefer vor, sieht es sich konfrontiert mit einer Vielzahl an Details, die sich nicht in das vorläufige Ganze der oberflächlichen Betrachtung integrieren wollen.

Alle Aufnahmen Preschs sind Tatorte. In jeder einzelnen lassen sich Spuren sichern und lesen, jeder Fleck des Bildinnenraums stellt Indizien bereit, die kombiniert werden müssen. Normalerweise sind alle Passanten, die sich am Tatort aufhalten oder aufgehalten haben, potentielle Täter, aber in Preschs Arbeiten fehlen diese. Die Bilder sind menschenleer und somit täterlos. Nur der Künstler und der Betrachter bleiben übrig. Zwischen diesen beiden vollzieht sich das Kammerspiel innerhalb des abgesperrten Bezirks des Tatorts. Der Künstler hat den Tatort so hinterlassen, wie der Betrachter ihn vorfindet. Dem letzteren bleibt er zur Erforschung überlassen – und er ist damit beauftragt, sich ihm akribisch zu widmen. Es werden Spuren gesucht und gelesen. Die Spuren sind tief eingedrückt in das Bild. Spuren des Täters? Oder vom Täter keine Spur? – Der Tatort ist der Portraitierte. Und das Portrait steht offen vor uns.





RAUMKREUZUNGEN

Digitale C-Prints | je 60 x 90 cm | randlos auf Alu-Dibond | seit 2005



BILDER ÜBER LICHT

Digitale C-Prints | randlos auf Alu-Dibond | seit 2006
80 x 120 cm | 80 x 120 cm | 60 x 90 cm | 67 x 100 cm
75 x 120 cm " | 100 x 200 cm " | 86,4 x 130 cm "

© Patrick Presch | " & Epson Kunstbetrieb | 2009

© Text | Niklas Hebing | 2009

www.patrickpresch.de

SPACE-CROSSINGS

Our living environment ostensibly consists of many different kinds of classification systems. These are made up of basic geometric shapes whose structure and composition define spaces. Despite this apparently objective structure, the perceptibility of spaces relies on a subjective way of seeing: in order for objects to be perceptible at all, the subject must distinguish objects from empty space. It is the transcendental form viewed by all perceivers. The viewer determines not only space in general, but also the arrangement of its contents through structuring processes. So the relationship between order and chaos shows itself to be largely dependent on subjective criteria.

The work *SPACE-CROSSINGS*, which consists of 20 digital photographs, is concerned with the complex field of interlaced subjective and objective space. On the one hand, pictures allow us to examine our own individual classification principles, according to the way we construe the space. On the other hand, the images also reflect the photographic vantage point and the way it changes the spatiality. It transfers three dimensions onto a surface, divides the space through perspective and framing, and accentuates - perhaps even transforms - mere happenstance.



**BILDER
ÜBER LICHT**

/// //