

FOTOHOF

Galerie Edition Bibliothek

Erhardplatz 3
5020 Salzburg
Österreich
fon ++43(0)662 / 84 92 96
fax ++43(0)662 / 84 92 96-4
email fotohof@fotohof.at
web www.fotohof.at
uid ATU 399 82006

BESUCHERINFORMATION

Timotheus TOMICEK, In Relation Peter DRESSLER, Changement de Propriétaire

11. Juni– 24. Juli 2010

Timotheus Tomicek, *In Relation*

In einer Welt voller Chaos und Krisen sind **Timotheus Tomiceks** Fotografien eine Art akribischer Ruhepol. Sie fokussieren auf Wesentliches, ohne Ablenkungen und Zerstreuungspunkte. Was den Anschein einer durchgeplanten Inszenierung erweckt, ist im Fall der meisten Bilder Ergebnis einer konzentrierten Blickweise auf Bestehendes, auf Vorgefundenes. In diesem Sinn schreibt Susan Sontag in *On Photography* (1977), dass die Fotografie unseren Begriff davon, was wert ist angesehen zu werden, erweitert und verändert. Tomicek lenkt durch seine Bilder unseren Blick auf nebensächliche Dinge des Alltags: auf Wiesen und Parks, auf eine kaputte Stiege, auf Wolkenformationen und das Muster eines Daches vor dem blauen Himmel – Gegenstände und Umgebungen also, die uns so vertraut erscheinen, dass wir, wenn wir sie passieren oder uns in ihnen bewegen, gar nicht mehr genau hinsehen. Ebenso werden aber auch allgemeine Aspekte des Lebens, die wir meist nur als Szenarien unseres täglichen Handelns wahrnehmen, von Tomicek als etwas Betrachtenswertes in unsere Aufmerksamkeit gerückt. Dabei folgt er nicht herkömmlichen Regeln dessen, was als Betrachtenswert gilt, sondern behandelt einen Kirschbaum und seine BetrachterInnen mit eben der gleichen

fotografischen Zuwendung wie ein verschmutztes Wattestäbchen oder eine Verkehrsinsel. Haben wir es hier mit einer Überhöhung des Hässlichen, mit der Ästhetik des „Abjekten“, oder umgekehrt mit einer Banalisierung des Schönen zu tun? Tomiceks Bilder lassen kein Entweder-oder zu, vielmehr ein Sowohl-als-auch. Sie verbildlichen keine dichotomen Gegensätze, auch wenn in der Gesamtschau der Motive der Eindruck entstehen könnte, dass hier Widersprüchliches abgebildet wird. Die Assoziationen, die die Bilder ermöglichen, liegen im Auge der BetrachterIn oder, besser gesagt, in ihren Gedanken.

In seinem Fotobuch „in Relation“ führt Tomicek ein Zitat Peter Handkes aus dem „Versuch über die Müdigkeit“ (1989) an: „...denn was ich dachte, sah ich zugleich.“ Dieses Zitat bringt Tomiceks Bilder auf den Punkt – sie bauen im Besonderen auf einem Prinzip auf, dem Bilder im Allgemeinen geschuldet sind, das aber häufig verschleiert bzw. nicht reflektiert wird: Fotografien rufen Erinnerungen an Gesehenes und Erlebtes hervor – meist sogar dann, wenn in und durch sie etwas vorgeblich zum allerersten Mal wahrgenommen wird. Jede/jeder tritt mit einem anderen Archiv an Wissen, Erfahrungen und Gesehenem an Bilder heran. Eine kunsthistorisch geschulte BetrachterIn erkennt etwa in Tomiceks Porträts junger Damen in historistischen Kleidern oder in den Stillleben Bildkonventionen wieder, die durch den Einsatz zeitgenössischer Objekte gebrochen werden. Der scheinbare Gegensatz zwischen einem kitsch-verdächtigen Rosenstrauß, in altmeisterischer Manier inszeniert (Tomicek/Kägi), und einem Taschenrechner löst sich bei genauer Betrachtung jedoch auf. Es geht hierbei weniger um die Darstellung von Widersprüchen, als um das Aufzeigen von Relationen. Beides ist künstlich – der Blumenstrauß aus Plastik und der Taschenrechner aus demselben Material. Und beides ist menschlich – die Sehnsucht nach Schönheit einerseits und der Drang nach Kalkulation andererseits. Die scheinbaren Widersprüche, die eigentlich nichts anderes sind, als Relationen zueinander, ziehen sich durch die fotografische Serie. Erst in der Betrachtung als Sequenz werden die abgebildeten Motive in ihrer Relation zueinander und in ihrer Gleichwertigkeit erkennbar. Tomicek, dessen Film-Studium seine Herangehensweise an Fotografie sichtlich prägt, zeigt, dass sich sequenzielle Erzählform und Einzelbild nicht ausschließen. Der filmische Begriff des Anschlusses verliert so seine Notwendigkeit, denn Standpunkte oder Perspektiven fügen sich bei Tomicek ausnahmslos der emotionalen Notwendigkeit einer Sequenz und nicht der visuellen Uniformität. Das Bild vom Eiffelturm verdeutlicht, wie relativ Blickperspektiven sind: So ist man etwa, wenn man mit der Kamera vor einem der meistfotografierten Objekte der Welt steht, nicht notwendigerweise gezwungen, es (wieder) abzubilden – es kann auch der Baum davor bildwürdig sein.

Das Relative des Daseins, das Tomicek in seiner Fotografie stets mitdenkt, wird durch die kleine Installation des Drachensteigens verdeutlicht: Obwohl das Drachensteigen Freiheit evoziert und die Person mit der Sehnsucht handelt, wie ein Drachen im Wind zu gleiten,

ist der Drache doch wohl kontrolliert – er dreht zwar nach dem Wind, jedoch nur soweit es die Leine zulässt. Die Freiheit ist somit eine relative – für den Drachen ebenso wie für die Person, die ihn steigen lässt.

Tomiceks Fotografien sind keine Utopien. Sie sind konkret, minimalistisch und gleichzeitig poetisch in der Art und Weise, wie sie dem Vertrauten neue Aufmerksamkeit schenken. „To collect photographs is to collect the world“, so, einmal mehr Susan Sontag in *On Photography*. Tomicek sammelt seine Welt behutsam in Bildern ein und gibt sie frei für andere, damit sie teilhaben und sich ihr eigenes Bild, wenn auch „nur“ im Gedanken, machen können.

Peter Dressler, *Changement de Propriétaire*

Der Blick durch das Objektiv prägt das Bildgedächtnis Paris': Von kaum einer anderen Stadt besitzen BesucherInnen bereits vor ihrer ersten Reise vergleichbar viele visuelle Eindrücke. Dazu tragen nicht nur Bilder der Sehenswürdigkeiten bei, sondern insbesondere auch Fotografien von Straßenszenen aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts und Szenen aus Filmen der zweiten Jahrhunderthälfte. Wie die Films *policiers* und die *Nouvelle Vague* unser filmisches Bildgedächtnis von Paris beeinflusst haben, so haben in der Fotografie die Nachtbilder Brassaïs sowie die Straßenbilder André Kertész' und Atgets nachhaltige Wirkung gezeigt.

Peter Dresslers Serie *Changement de Propriétaire* (2007/08) ruft in den BetrachterInnen Erinnerungen an bereits Gesehenes hervor, wobei das fotografische ebenso wie das filmische Gedächtnis angesprochen wird. Die Serie aus 32 Bildern besteht vorwiegend aus vorgefundenen Situationen, die sich Dressler als flanierender Fotograf aneignet. Zwischen diesem Festhalten des Vorgefundenen – den Bildern mit Fokus auf moderner Architektur, Schaufenstern, Parks, Nachtbildern, nahezu devastierten Metro-Stationen und Objets trouvés, wie einer Matratze oder einem Autoreifen – finden sich auch bewusst vom Fotografen inszenierte Szenen. Mit Nummerntafeln stellt Dressler beispielsweise einen Lokalausweis dar. Die kleine Figur eines Papphundes, eine Fotografie in der Fotografie, wurde von Dressler zur Verlebendigung der Szene in den Jardin du Luxembourg platziert – der Hund nimmt im filmischen Ablauf der fotografischen Serie eine Fährte auf. Menschen spielen als Passanten in diesen Bildern nur eine Nebenrolle; sie sind weniger AkteurInnen als vielmehr StatistInnen in dem Film, der vor dem Auge der BetrachterInnen durch den Sequenzcharakter der Serie entsteht.

Changement de Propriétaire ist ein fotografisches Storyboard zu einem fiktiven Film im Sinne des Film noir. Der Fotograf übernimmt damit die Rolle eines Locationscouts, der sich auf der Suche nach Szenenbildern befindet. Walter Benjamin spricht in seinem *Passagen-Werk* (1927–1940), das maßgeblich zur Verknüpfung der Figur des Flaneurs mit Paris beitrug, vom „Kolportagephänomen des Raumes“: „Der Raum blinzelt den Flaneur an: Nun, was mag sich in mir wohl zugetragen

haben?“. Diese Frage scheint auch Dressler auf seinen Erkundungen begleitet zu haben.

Die titelgebende Fotografie bildet den Ausgangspunkt: Der Schlüssel zum Geschehen liegt im Schild über dem Restaurant im Bildhintergrund, das einen Besitzerwechsel ankündigt. In der folgenden Szenarienserie entwickelt sich der Kriminalfall an Hand seiner Schauplätze. Findet die fiktive Auseinandersetzung, die in der rue Baudelaire im 12. Bezirk ihren Ausgang nahm und von Eifersucht und Familienstreitigkeiten angetrieben wurde, ein tödliches Ende? Es sind Szenarien, die Dressler in den Mittelpunkt stellt – Räume eines Geschehens, von dem die Betroffenen (noch) nichts wissen.

Die Fotografien der Serie zeichnen sich durch eine Homogenität aus, sowohl hinsichtlich des Formats und des gewählten Bildausschnitts, als auch in Bezug auf die Farbigkeit, einem elementaren Bestandteil. Der warme Farbton der Nachtaufnahmen verweist dabei auf eine Hinwendung zum malerischen Prozess, die sich auch in der Auswahl der Szenarien finden lässt: ein Manet-Fragment, eine abstrakt anmutende Plakatcollage, die Farb-Devastation einer Metro-Wand. Es sind malerische Momente, die im Film nur schwer darstellbar sind. Nicht zuletzt wandte Dressler sich dem filmischen Ablauf in der Fotografie zu, „damit die Bilder nicht davonlaufen“ (Dressler).

Dresslers Bilderserien, wie etwa *Tie Break* oder *Bleibende Werte*, sind stets Interventionen in spezifische Räume. Er bespielt dabei als Akteur „fremde“ Räume, sei es einen Tennis Court im Semper-Depot oder die Wohnung eines verstorbenen Tierarztes und eignet sich diese Räume durch unkonventionelles, seiner Vorstellungsweise entsprechendem, überzeichnetem Verhalten an. Die Basis dieser Serien ist, ähnlich wie in *Changement de Propriétaire*, eine Intervention in vorgefundene Situationen. In der Pariser Serie tritt Dressler aber nicht selbst als Akteur auf, zumindest nicht *vor* der Kamera. Als Akteur hinter der Kamera blickt er als eine Art „Motivforscher“ durch das Objektiv. Seine fotografische Erkundung ist denn auch keine nostalgische Sehnsucht, sondern von einer Auseinandersetzung mit den „Motiven der Moderne“ angetrieben. Die Bildmotive, die aus der Foto- und Filmgeschichte bekannt sind, werden in Dresslers Erkundungen weniger neu interpretiert als vielmehr neu aufgefunden. Sie treten ihm sozusagen ebenso vor die Kamera wie das neu Gefundene.

Changement de Propriétaire erinnert an Dresslers, Anfang der 1970er-Jahre entstandenes Tableau *Jambon de Paris*. Auch hier wird in verdichteter Form ein filmischer Ablauf evoziert, auch hier sind Paris und nahezu menschenlose Räume der Schauplatz. So umkreist Dressler als fotografischer Flaneur über Jahrzehnte hinweg die (Film-)Ikone „Stadt“ und lotet durch subtile Interventionen stets aufs Neue die Möglichkeiten einer ästhetischen In-Besitznahme des Raumes aus.

A s t r i d
Peterle

Biografien:

Timotheus Tomicek, *1978 in Wien.

Studium tibetischer und afrikanischer Sprachen und Studium Fotografie und visuelle Kunst in Wien, Aufenthalte in Indien, Master D.O.P. an der Wiener Filmakademie (Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, Abteilung Film und Fernsehen, bei Prof. Walter Kindler, Michael Haneke). Internationale KODAK Meisterklasse Budapest mit Vilmos Zsigmond, Laszlo Kovacs. Gast an der FEMIS Filmakademie Paris, SHOTVIEW; Gast bei Fabrice, Veranstaltung mit Roman Coppola.

Peter Dressler, *1942 in Kronstadt.

1966-71 Studium an der Akademie der bildenden Künste in Wien, Diplom.

Unterrichtete von 1972 -2008 an der Akademie der bildenden Künste in Wien.

Lebt und arbeitet in Wien.

Fotografische Arbeiten seit den 60er Jahren: 1971 fotografisch-filmischer Abläufe in Tableauform

1973 Preis beim Wettbewerb "Wien gesehen in der künstlerischen Fotografie"

1975-78 Film "Sonderfahrt"

1991 Würdigungspreis für künstlerische Fotografie des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst

2001 Rupertinum Fotopreis

Ausstellungen:

1971 "Zeichen heute", Sezession Wien

1974 "Sieben mal sehen", Wien

1974-1980 Gruppe "Der Kreis"

1981 "Erweiterte Fotografie", Sezession Wien

1982 Fotogalerie, Forum Stadtpark, Graz

1983 Fotoforum Salzburg "Ein Knopf für Nene und andere Bildgeschichten", Galerie Fotohof

1985 Art-15, Basel; Galerie Faber, Wien; "Neue Fotografie aus Wien", Galerie Fotohof

1986 Art-16 Basel

1987 Musée de la Photographie, Charbroi

1988 Österreichisches Kulturinstitut, New York

1989 "Zwischenspiel" Galerie Fotohof, Salzburg

1990 Westpac Gallery, Melbourne

1991 Galerie Faber, Wien

1994 Neue Editionen, Galerie Fotohof, Salzburg

1995 "Fisch und Fleisch", Kunsthalle Krems

1996 "Antagonismus", Paris

1997 Galerie Faber, Wien; "Ich ist ein anderes", Steirischer Herbst, Graz; "Una Visión Real", Mexico City, Wien

1999 "Photo hoch drei" Galerie Station 3, Wien

2000 Rupertinum, Salzburg

2001 Rupertinum Fotopreis; Galerie Fotohof, Salzburg

2003 Peter Dressler „In unmittelbarer Nähe“, Gemäldegalerie, Akademie der bildenden Künste Wien

„Selbst und Andere“, Museum der Moderne, Salzburg

„Hotel, hotel“ Landesgalerie Linz

2004 „EX.IN“, Galerie Fotohof, Salzburg

„Contemporary Austrian Photography“, House of Photography, Liptovský Mikuláš, Slowakei

2005 „Simultan“, Museum der Moderne, Salzburg

„Fotografia contemporanea de Austria“, MARCO, Vigo (Spanien)

2006 „Simultan“, Fotomuseum Winterthur

Peter Dressler, „Greifbare Schönheit“, Camera Austria, Graz

2007 „Einführung in die Kunstgeschichte“, Ursula Blickle Stiftung, Kraichtal

2008 Peter Dressler, „Oistorie a artei. In imediata apropiere“, La Galerie de Arte contemporana a Muzeul National Brukental, Sibiu, Rumänien
„Einführung in die Kunstgeschichte 3“, Galerie Fotohof, Salzburg
2009 „Einführung in die Kunstgeschichte 6“, Landesgalerie Linz
„Fragility of Being“, The National Museum of Contemporary Art in Bukarest (MNAC), Rumänien
2010 „The Moderns“, Revolutions in Art and Science 1890-1935; MUMOK, Wien