Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1991)

Heft: 28: Collaborations Franz Gertsch & Thomas Ruff

Artikel: Lack of faith on Thomas Ruff = Fehlender Glaube : Thomas Ruff

Autor: Freidus, Marc / Nansen

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680634

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 10.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

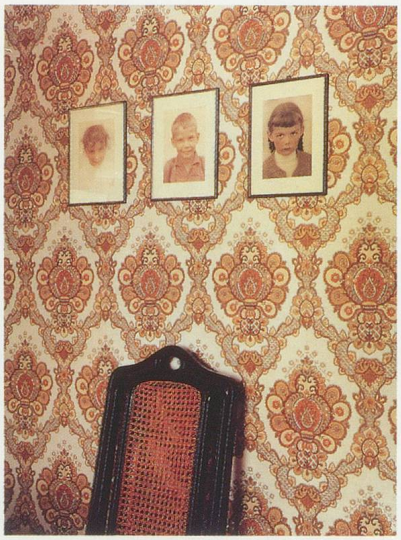
MARC FREIDUS

Lack of Faith

ON THOMAS RUFF

The episodic nature of photography – the fact that in a fraction of a second's exposure an image has been fully realized – has affected photographers in curious ways. With prolificacy within easy grasp, the photographer is tempted by gluttony, by the desire to photographically consume ever larger portions of the world.[1] This has made it seem quite natural for a photographer to create a very large body of work devoted to a single theme, exploring small variations from image to image whilst allowing editing to become a crucial part of the creative process. On the other hand, it has also made it easy for a photographer to be chameleon-like, to create quite diverse bodies of work in rapid succession. Both positions take the ease of picturemaking and the potential for extreme productivity to be assets of the medium, rather than embarrassing features which call into question the status of photography as art. For such photographers, finely balanced compositions, subtly nuanced prints and other characteristics which emphasize the uniqueness of each picture may be inherently fetishistic, negating the image's connection to the world at large.

In adopting such diverse subjects for his bodies of work, Thomas Ruff has fully embraced the prolific model of photography. At the same time, the mutability of photography has become his consistent subtext. Common uses of the medium, its division into genres, its social function, and the ease with which it can be misused, are themes which pervade all of Ruff's work, a stance evolved from his own critical examination of the tradition within which he worked



THOMAS RUFF, INTERIEUR, 1979, C-print, 27,5 x 20,5 cm/10⅞ x 8".

as a student. Ruff's color documentary interior views, made in the Black Forest homes of his parents and relatives during the late seventies, show that his heart was not in playing the photoanthropologist, that he lacked the deep passion for the vernacular that fires the work of Eugène Atget, Walker Evans, or Bernd and Hilla Becher. In retrospect, his photograph of the childhood portraits of himself and his sisters hanging on his parents' wall suggests his growing interest in the socially pre-determined nature of most photography.

The comparative, typological form practiced by Ruff's teachers, Bernd and Hilla Becher, is ideally suited to their project, disclosing the relationship of form to function within industrial structures, then visually preserving those structures, and invoking a moment in history by the presentation of multiple variants of a single type. By applying this methodology to portraiture – a historically loaded and emotionally complex genre – Ruff ended up exposing the mechanisms and limitations of typology. The por-

---

MARC FREIDUS is the curator of *Typologies: Nine Contemporary Photographers,* currently touring the U.S.

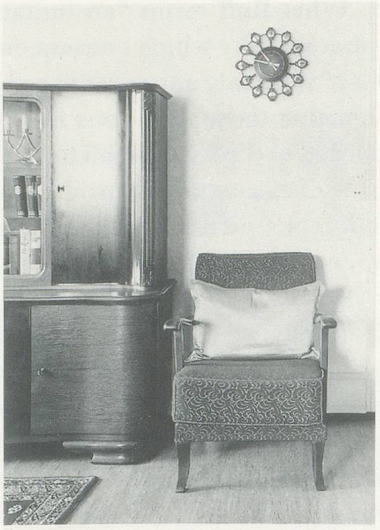
traits were conceived of as a large collection of pictures with uniform formal characteristics, whose primary impact would be cumulative.[2] Presumably to maintain this uniformity, Ruff deliberately eliminated the affective attributes of portraiture as well as most variations of age, class, or ethnicity. He was left with a typological shell, a formal comparison lacking a coherent basis from which to draw conclusions. Ruff had inverted the logic behind August Sander's collection of portraits, made during the first third of this century, in which each person stood as an archetype for an occupation or social role. He had reduced each face to an equal unit in a serial equation.

Ruff's foregrounding of seriality, and his stripping away of clues to meaning, recall minimalism's attempts to avoid the expressivity of 1950s painting whilst maintaining the serious demeanor of artists such as Barnett Newman. Ruff's portraits function like Sol Lewitt's variations on incomplete open cubes in their purge of hierarchy, composition, or development of a theme within the body of work. The colored backgrounds (chosen by the sitter) and rotating viewpoint (the heads are seen straight on, at a 45 degree angle, or in profile) have no connotative significance: they are random solutions to the problem of maintaining variation within the larger work. But the limitations of seriality and minimalism were being actively re-evaluated when Ruff attended the Düsseldorf Kunstakademie. The desire to reinterpret minimalism whilst reintroducing both an image of the world and a host of social references was already apparent in the work of such artists as Thomas Schutte and Harald Klingelhöller.

Ruff combined an image of minimalism with an investigation of a photographic genre that was based on an audience's preconceptions. It was unlikely that portraits would be seen, as minimalism initially was, as a series of negations aimed at producing a purely visual, non-relational art. Ruff has claimed that his portraits do not convey anything beyond the surface appearance of the sitters, that he depicts them as he would a plaster bust. But the portraits imply a mode of photography with a host of associations. They most closely resemble passport photographs or mug shots of criminals – images made for political control in which the photographer exercises the power over the subject. What Ruff terms "an imitation of conventional photography which consequently appears conventional," suddenly appears not so benign. One begins to imagine those situations in which a sitter must be guarded in the way in which s/he presents to the camera. Ruff causes us to consider the context of the production of a picture: the combination of collaboration, coercion, and manipulation behind the portrait.

While normally we expect the subject of a posed portrait to appear happy, pensive, or spiritual, there is no reason to consider this as other than a performance or an enactment of convention. Ruff's portrait subjects offer little more than a blank expression, a haircut, and a change of clothes. The overwhelming life-force that these pictures convey seems so divorced from any of the attributes by which we define personality, that it may best be described as animism. By withholding everything but a piercing, unavoidable gaze, these subjects collaborate with Ruff in defining (by its absence) that which the photograph cannot convey, except through fictional and conventional means. The plot thickens, however, when one realizes that Ruff's image of objectivity (the proposal that photography can at least represent surfaces) actually produces an abstraction. By now many people, myself included, have had the experience of not recognizing a person as being one of Ruff's subjects, or of not recognizing a Ruff portrait as depicting someone they know. Ruff's portraits play upon our desire for truthfulness, objectivity, and narrative wholeness, leaving this desire frustrated, just as plastic food does not satisfy hunger. Ruff explores and reveals the failure of his portraits as likenesses by rephotographing his subjects. If Ruff were to identify his portraits by numbers, rather than by the sitter's name, only a detective might correlate the various shots of Gerd Belz, Karin Kneffel, or Pia Fries.[3]

Ruff uses the techniques of objective photography – lack of composition, even lighting, plain background, a view camera – but produces what he once described as "a document of his lack of belief." The belief he lacks is in the photograph's ability to directly convey anything truthful about its nominal subject. But this is better described as a deep skepticism regarding the possibilities of photography

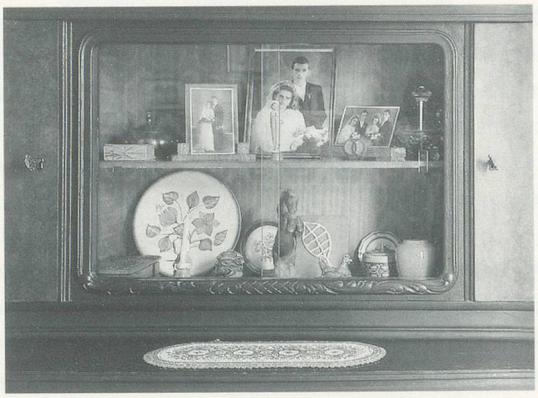


THOMAS RUFF, INTERIEUR, 1980, C-print, 27,5 x 20,5 cm/10⁷/₈ x 8".

(especially those commonly ascribed to the medium) rather than a sense of hopelessness or abandonment. While calling art photography "perhaps the most stupid use of the medium," in his practice Ruff suggests that he recognizes its ability to provide a new, independent experience, as well as to speak about the world in a less direct, more elliptical fashion. Ruff's faith in the value of his own photography recalls Gerhard Richter's response to the proposition that the representational function of painting and its self-reflexion were brought together in his work "in order to show the inadequacy and bankruptcy of both." Richter's answer, "Bankruptcy no; inadequacy, always,"[4] corresponds to Ruff's view of photography's own representational complexities.

What we have before us in a Ruff exhibition is a collection of individually distinct but essentially interchangeable objects, which aim to simulate and critique the traditional functions of photography. While the presentation of multiple examples gives an initial impression of the objectivity associated with the typological and vernacular tradition in photography (recalling Walker Evans' self conscious picture of a commercial photographer's display), the element of simulation suggests that a more relevant comparison is that of Ruff's postmodern contemporaries, notably Allan McCollum. Ruff's use of repetition does not function like Eugène Atget's obsessive cataloging of the decorative art of turn-of-the-century Paris, with its implication that the photography allows us to preserve and visually possess endless examples of a type precisely because each is somehow unique and therefore valuable. Rather it recalls McCollum's notion that repetition is "one of those devices used a lot in the maintaining of power relations. It is a device used by religions everywhere, and by the military too, to construct a hypnotic spectacle. Repetition is a kind of meaning in itself. Possibly it is the language of power par excellence."[5]

Ruff's large scale photographs (the post-1986 Portraits, the Houses, and the Stars) use sheer physical presence, as well as repetition, in order to "construct a hypnotic spectacle." These images are monolithic, meant to be taken in in an instant. Each of these bodies of work empties out its corresponding photographic genre in order to postulate the role of context



THOMAS RUFF, INTERIEUR, 1980, C-print, 20,5 x 27,5 cm/8 x 10⁷/₈".

in constructing photographic meaning. The Houses seem literally to play on the linguistic relationship of faces to facades. While these buildings have, to an American eye, a more direct reference to the social or historical specificity of their subjects than Ruff's other series, their success depends on the degree to which we see them simply as "ugly and ordinary" examples of commercial construction. Ruff strips the buildings of architectural context, inhabitants, vehicles, seasonal foliage, indeed of almost all references to daily life or the flow of time. They become empty vehicles (he calls them "flat pictures, nothing else"), signifiers of a lack of meaning precisely where one expects it to be present, quite like McCollum's Plaster Surrogates.

While this analogy between Ruff and McCollum is based on overlapping interests rather than any causal relationship, Ruff's news photographs are exhibited in an arrangement that intentionally resembles McCollum's displays. These pictures, an outgrowth of Ruff's practice of collecting images from the press at the time he was making his first portraits, are also torn from their context and drained of meaning. They demonstrate not only the narrative paucity of the photograph, but also the limitations of photography's much vaunted specificity. In doing so, they recall Walter Benjamin's question, "Will the caption become the most important part of the photograph?"[6] Upon seeing in a newspaper a picture of a rocket blasting off, one assumes that it depicts the blastoff described in the text, but it actually adds very little to the text in most instances. While the photograph is commonly taken as evidence or proof of the reality of that which the text describes, exceptions to this are so pervasive that this common view must be considered as superstition.

THOMAS RUFF, INTERIEUR, 1982, C-print, 27,5 x 20,5 cm/10⅞ x 8".

Ruff's approach to news photographs is, of course, fundamentally anti-modernist. His news pictures recall John Szarkowski's rather accurate portrayal of the conditions and inadequacies of news photography in the catalog text for his 1973 exhibition, *From the Picture Press,* without bearing the slightest resemblance to the pictures in that show. Where Szarkowski sought to exhibit those photographs that were striking in their "formal and iconographic character," Ruff seeks those that are typical and flatfootedly illustrative. His installation seeks to use the cumulative effect of tightly packed photos to subvert whatever autonomy the diversity of subjects may provide. Rather than purporting to explore the fundamental qualities of the medium, Ruff's pictures simply propose sets of cultural relations, constants and variables surrounding the medium's use.

In formulating his conception of photography, Ruff has considered such theoretical responses to the medium as sociologist Pierre Bourdieu's *Un Art Moyen,* and Vilém Flusser's *Für eine Philosophie der Photographie.* For each series, Ruff selects which expectations to satisfy and which to frustrate. Ruff has taken to heart Bourdieu's assertion that the social definition of photography is "never recalled more clearly than when one attempts to mock or exploit it,"[7] seeking to push past his demonstration of the ways photos are used in the press in order to arrive at an ontology of photography. Ruff provides more questions than answers, and sends his pictures out into the world believing that, with all their deficiencies, they hold some value. Quite apart from their critical charge, they exert a persistent formal and perceptual presence, and leave us with the task of defining and describing our experience of them, as they simultaneously stimulate and frustrate the desires we bring to the act of looking at exhibitions.

1) For an elaboration on this, see photographer Judy Fiskin's "Borges, Stryker, Evans: the Sorrows of Representation," *Views,* Winter 1988, supplement pp. 2–6.

2) Interview with Thomas Ruff in *BiNationale: German Art of the late 80s,* DuMont: 1988, pp. 260–263. All statements attributed to Ruff are from this interview or my taped interview with Ruff of 25 June, 1990.

3) All three appear in the catalog to Ruff's 1988 exhibit at Museum Schloss Hardenberg. Gerd Belz's later portrait is in *Typologies* (Rizzoli and Newport Harbor Art Museum, 1991), Karin Kneffel's in *BiNationale,* and Pia Fries' in *Thomas Ruff: Portraits, Houses, Stars* (Stedelijk Museum: 1990).

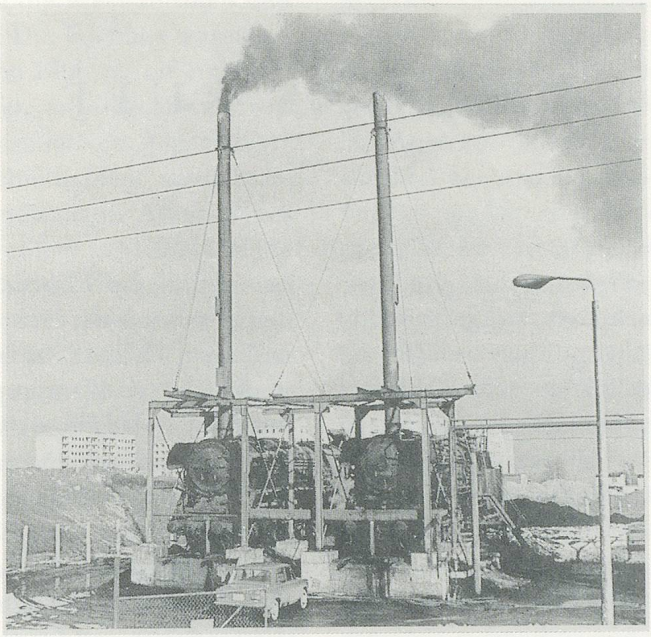
4) Benjamin H.D. Buchloh, "Interview with Gerhard Richter," in *Gerhard Richter: Paintings,* Thames and Hudson: 1988, p. 21.

5) D.A. Robbins, "An Interview with Allan McCollum," *Arts Magazine,* October 1985, p. 43.

6) Walter Benjamin, "A Short History of Photography," 1931, excerpted in *Germany: The New Photography 1927–1933,* Arts Council of Great Britain, 1978, p. 75.

7) Pierre Bourdieu, *Photography: A Middle Brow Art,* Stanford University Press: 1990 (translation of *Un Art Moyen,* 1965), p. 101.

THOMAS RUFF, PORTRAIT, 1990, C-print, 205 x 160 cm/80¾ x 63".



THOMAS RUFF, ZEITUNGSPHOTO 231, 1990,

C-print, 29,2 x 30,4 cm/NEWSPAPER PHOTO 231, 1990, C-print, 11½ x 12".

MARC FREIDUS

Fehlender Glaube

THOMAS RUFF

Die Episodenhaftigkeit der Photographie – die Tatsache, dass in Sekundenbruchteilen ein ganzes Bild entsteht – hat Photographen immer wieder auf kuriose Weise angeregt. Der Reichtum, der sich da im Handumdrehn erschliesst, führt den Photographen in die Versuchung der Unersättlichkeit und des Verlangens, sich photographisch immer grössere Stücke von der Welt einzuverleiben.[1] Und daher scheint es nur natürlich, wenn der Photograph ganze Werkgruppen einem einzigen Thema widmet und dabei von Bild zu Bild leichte Abwandlungen sondiert, während das Aussortieren zu einem entscheidenden Bestandteil der künstlerischen Prozedur wird. Andererseits wurde es dem Photographen dadurch leicht, mit der Wandlungsfähigkeit eines Chamäleons in schneller Folge ganz unterschiedliche Werkgruppen zu schaffen. Beide Positionen nutzen die Leichtigkeit der Bildproduktion und das Potential extremer Produktivität als Vorzug des Mediums und nicht als dessen Nachteil, der den Status der Photographie als Kunst in Frage stellen würde. Für solche Photographen mögen eine raffiniert ausbalancierte Komposition, ein subtil nuancierter Abzug und ähnliche Mittel, die die Einzigartigkeit eines jeden Bildes betonen, als Fetischismus gelten und die Verbindung des Bildes mit der Welt negieren.

Indem Thomas Ruff völlig unterschiedliche Themen in seinen Werkgruppen verarbeitet, schöpft er das Modell der Photographie in seiner ganzen Vielschichtigkeit aus. Und zugleich ist die Unbeständigkeit der Photographie bei ihm zum ständigen Subtext geworden. Der übliche Umgang mit dem Medium, seine Einteilung in verschiedene Genres, seine gesellschaftliche Funktion und Anfälligkeit für Missverständnisse – all das sind Themen, die das gesamte Werk von Thomas Ruff durchdringen. Zurückführen lässt sich diese Haltung auf seinen eigenen kritisch prüfenden Umgang mit der Tradition, in der er als Student arbeitete. Ruffs dokumentarische Farb-Interieurs, die er Ende der 70er Jahre in den Wohnungen seiner Eltern und Verwandten im Schwarzwald aufnahm, zeigen, dass es ihm nicht darum ging, den Photo-Anthropologen zu spielen, und dass ihm jene tiefe Leidenschaft fürs Volkstümlich-Heimatliche abging, die das Werk von Eugène Atget und Walker Evans ebenso beherrscht wie das von Bernd und Hilla Becher. Aus heutiger Sicht verweist seine Ablichtung der an der Wand der elterlichen Wohnung hängenden Kinderphotos von ihm und seinen Schwestern auf die gesellschaftliche Determiniertheit der Photographie in den meisten Fällen. Jene vergleichend typologische Form, wie sie von Ruffs

---

MARC FREIDUS ist Kurator der Ausstellung *Typologies: Nine Contemporary Photographers,* die zur Zeit durch die USA reist.

Lehrern Bernd und Hilla Becher praktiziert wird, ist in idealer Weise auf deren Absicht zugeschnitten: die Beziehung zwischen Form und Funktion innerhalb industrieller Strukturen wird ausgeklammert, die Strukturen selbst werden auf visueller Ebene erhalten, und durch die Darstellung vielfältiger Varianten eines einzigen Typs wird ein bestimmtes geschichtliches Moment beschworen. Indem Ruff diese Methodik auf die Portraitphotographie anwandte, ein historisch befrachtetes und emotional äusserst komplexes Genre, führte er schliesslich die Mechanismen und Grenzen der Typologie vor. Die Portraits waren als umfangreiche Sammlung von Bildern mit einheitlichen formalen Eigenschaften angelegt, deren primäre Wirkung in ihrem kumulativen Aspekt lag.[2] Wohl im Sinne dieser Einheitlichkeit verzichtete Ruff ganz bewusst auf die emotionalen Attribute des Portraits sowie mehr oder weniger auf Unterschiede in Alter, Klasse oder Hautfarbe. Übrig blieb eine typologische Schale, ein formaler Vergleich, aus dem sich keinerlei Schlüsse ziehen liessen. Ruff hatte jene Logik umgedreht, die in August Sanders Portrait-Sammlung aus dem ersten Drittel unseres Jahrhunderts jede einzelne Person zum Archetypen für einen bestimmten Beruf oder gesellschaftlichen Status machte. Er hatte jedes Gesicht zu einer gleichwertigen Einheit in einer seriellen Gleichung gemacht.

Dass Ruff die Serialität in den Vordergrund stellt und alles, was auf Bedeutung schliessen liesse, ausklammert, erinnert an die Versuche der Minimalisten, die Expressivität der Malerei in den 50er Jahren zu vermeiden, zugleich jedoch die Ernsthaftigkeit eines Künstlers wie Barnett Newman beizubehalten. Ruffs Portraits funktionieren wie Sol LeWitts Variationen über unvollständige offene Würfel, bei denen es weder Hierarchie noch Komposition oder thematische Entwicklung innerhalb einer Werkgruppe gibt. Die (von den portraitierten Modellen ausgesuchten) farbigen Hintergründe und der rotierende Standpunkt der Kamera (die Köpfe sind von vorne, als Dreiviertelansicht oder im Profil zu sehen) haben keine über sich selbst hinausweisende Bedeutung: sie sind willkürliche Lösungen für das Problem der Variantenvielfalt im Gesamtwerk. Doch die Grenzen der Serialität wie auch des Minimalismus drängten sich gerade neu ins Bewusstsein, als Ruff an der Düsseldorfer Kunstakademie studierte. Der Versuch, einerseits den Minimalismus neuerlich zu interpretieren und zugleich sowohl ein Weltbild wie auch ein ganzes Bündel sozialer Bezüge einzuführen, zeigte sich bereits in Arbeiten von Künstlern wie Thomas Schütte und Harald Klingelhöller.

Ruff verband eine minimalistische Bildkonzeption mit der Untersuchung eines photographischen Genres, das auf bestimmten Vorurteilen des Publikums basierte. Portraits konnte man sich kaum als Minimal-Kunst vorstellen, als Reihung von Negationen, in der es um eine rein visuelle, beziehungsfreie Kunst geht. Doch Ruff nimmt für sich in Anspruch, dass seine Portraits über die Oberfläche des Modells hinaus nichts enthüllen, dass er sie also nicht anders abbildet, als er es mit einer Gipsbüste täte. Doch die Portraits sind in einer Weise photographiert, die eine ganze Reihe von Implikationen auslöst. Sie wirken wie Pass- oder Verbrecherphotos – Bilder zur politischen Kontrolle, bei denen der Photograph die Macht über das abgebildete Subjekt hat. Was Ruff als «Imitation von konventioneller Photographie» bezeichnet («Es ist eine Imitation von konventioneller Photographie und sieht konventionell aus»), wirkt plötzlich ganz und gar nicht harmlos. Man stellt sich die Situation vor, in der das Modell angewiesen wird, wie es sich der Kamera zu präsentieren hat. Ruff führt uns den Produktions-Kontext eines Bildes vor Augen: jene Kombination von Zusammenarbeit, Zwang und Manipulation hinter dem Portrait.

Erwarten wir normalerweise von einem gestellten Portrait, dass das Modell glücklich, nachdenklich oder geistreich erscheint, so gibt es hier keinen Grund, das Bild für etwas anderes als eine blosse Inszenierung von Konvention zu halten. Ruffs portraitierte Personen bieten kaum mehr als einen ausdruckslosen Blick, einen Haarschnitt und wechselnde Garderobe. Die verblüffende Lebensechtheit, die diese Bilder ausstrahlen, scheint so wenig mit jenen Eigenschaften zu tun zu haben, mit deren Hilfe wir normalerweise die Persönlichkeit umschreiben, dass man sie vielleicht am ehesten als Animismus bezeichnen könnte. Indem diese Personen nichts als einen bohrenden, unausweichlichen Blick demonstrieren, wird das, was das Photo, ausser durch Fiktion und Konvention, nicht bieten kann (durch eben

THOMAS RUFF, ZEITUNGSPHOTO 234, 1990,
C-print, 32,2 x 13,4 cm/NEWSPAPER PHOTOGRAPH 234, 1990, C-print, 12 5/8 x 5 1/4".

THOMAS RUFF, HAUS NR. 6 II, 1989,
C-Print, 227 x 180 cm/BUILDING NO. 6 II, 1989, C-print, 89 3/8 x 70 7/8".

THOMAS RUFF, PORTRAIT, 1989, 205 x 160 cm/80¾ x 63".

dessen Abwesenheit) in der Zusammenarbeit zwischen Ruff und seinen Modellen definiert. Doch die Sache wird noch komplexer, wenn man erkennt, dass Ruffs Objektivitäts-Vorstellung (die Annahme nämlich, dass Photographie zumindest Oberflächen wiedergeben kann) letztendlich zur Abstraktion führt. Viele Leute, auch ich, haben inzwischen die Erfahrung gemacht, dass sie eine von Ruff portraitierte Person nicht wiedererkannten oder jemanden, den sie kannten, in der Abbildung nicht identifizieren konnten. Ruffs Portraits spielen mit unserem Verlangen nach Wahrhaftigkeit, Objektivität und narrativer Lückenlosigkeit; doch der Wunsch bleibt unerfüllt, gerade so wie Plastik-Nahrung nicht den Hunger stillt. Die Untauglichkeit seiner Portraits als Abbild untersucht und enthüllt Ruff, indem er seine Modelle wiederholt photographiert. Wenn er seine Portraits mit Nummern anstatt mit dem Namen des Modells bezeichnen würde, könnte nur ein Detektiv die zahlreichen Aufnahmen von Gerd Belz, Karin Kneffel und Pia Fries[3] identifizieren.

Ruff arbeitet mit den Techniken objektiver Photographie – Komposition, ja selbst Ausleuchtung gibt es kaum, schlichter Hintergrund, Plattenkamera –, produziert damit aber «ein Dokument seines Unglaubens», wie er selbst es formuliert. Ihm fehlt der Glaube an die Fähigkeit der Photographie, irgendeine Wahrheit über ihr nominelles Subjekt zutage zu fördern. Doch handelt es sich dabei vielleicht eher um eine tiefsitzende Skepsis in bezug auf die Möglichkeiten der Photographie (vor allem jene, die man dem Medium zuschreibt), als um Hoffnungs- oder Hilflosigkeit. Ruff nennt die Kunstphotographie «die vielleicht stupideste Verwendung des Mediums» und sieht zugleich darin die Möglichkeit zu neuer, unabhängiger Erfahrung sowie die Chance, von der Welt in weniger direkter und dafür elliptischer Manier zu sprechen. Ruffs Vertrauen in den Wert seiner eigenen Photographie erinnert an Gerhard Richters Antwort auf die Vermutung, dass die abbildende Funktion der Malerei und deren Selbstreflexion in seinem Werk miteinander verbunden seien, «um beider Unzulänglichkeit und Bankrott zu zeigen». Richters Antwort – «Bankrott nicht; Unzulänglichkeit auf jeden Fall»[4] – entspricht Thomas Ruffs Ansicht jener darstellerischen Vielschichtigkeit, wie sie der Photographie selbst innewohnt.

In einer Ruff-Ausstellung haben wir es mit einer Sammlung von individuell unterschiedlichen, im wesentlichen aber austauschbaren Objekten zu tun, die die traditionellen Funktionen der Photographie gleichermassen simulieren wie kritisieren. Die Präsentation zahlreicher Beispiele vermittelt zunächst den Eindruck von einer Objektivität, wie man sie mit der typologisch-heimischen Tradition der Photographie verbindet (und erinnert an Walker Evans' selbstbewusste Selbstdarstellung eines Berufsphotographen). Das Element der Simulation hingegen legt doch eher den Vergleich mit Ruffs postmodernen Zeitgenossen nahe, insbesondere mit Allan McCollum. Die Wiederholung funktioniert bei Ruff nicht wie bei Eugène Atgets obsessiver Auflistung der dekorativen Kunst im Paris der Jahrhundertwende; dahinter stand ja die Vorstellung, dass wir mit Hilfe der Photographie zahllose Beispiele einer Art konservieren und uns visuell aneignen können, eben weil jedes einzelne gewissermassen einmalig und daher wertvoll ist. Bei Ruff hingegen fühlen wir uns mehr an McCollums Idee erinnert, dass die Wiederholung «zu jenen Mitteln gehört, die man zur Aufrechterhaltung von Machtverhältnissen einsetzt. Dieses Mittels bedienen sich Religionen in aller Welt, und auch das Militär, um ein hypnotisierendes

THOMAS RUFF, PORTRAIT, 1990, 205 x 160 cm/80¾ x 63".

Spektakel zu konstruieren. Wiederholung ist eine Art Bedeutung an sich. Wahrscheinlich ist sie die Macht-Sprache überhaupt.»[5]

Ruffs grossformatige Photographien (die Portraits nach 1986, die Häuser und die Sterne) bedienen sich der blossen physischen Präsenz sowie der Wiederholung, um «ein hypnotisierendes Spektakel zu inszenieren». Es sind monolithische Bilder, so angelegt, dass man sie in einem einzigen Augenblick erfassen soll. Jede dieser Werkgruppen höhlt das entsprechende photographische Genre aus und postuliert so die Rolle des photographischen Kontexts bei der Bildung von photographischer Bedeutung. Die Häuser scheinen mit der linguistischen Beziehung von *faces* (Gesichter) und *facades* (Fassaden) zu spielen. Während diese Bilder für den amerikanischen Blick eher einen Bezug zum gesellschaftlichen oder historischen Charakter ihres Gegenstands haben als Ruffs andere Serien, entfalten sie ihre Überzeugungskraft aber doch in dem Masse, in dem wir sie einfach als «hässliche und gewöhnliche» Beispiele kommerzieller Architektur betrachten. Ruff blendet die architektonische Umgebung der Gebäude aus, ebenso ihre Bewohner, Fahrzeuge und belaubte Bäume, ja eigentlich jeden Hinweis auf die Zeit oder das alltägliche Leben. Sie werden zu entleerten Vehikeln («flache Bilder, sonst nichts», sagt er), zu Signifikanten fehlender Bedeutung gerade da, wo man sie erwartet – so wie bei McCollums Gips-Surrogaten.

Während diese Parallele zwischen Ruff und McCollum weniger auf einem Kausalzusammenhang beruht als vielmehr auf einer Interessengleichheit, präsentiert Ruff seine Zeitungsphotos in einer Form, die bewusst an McCollums Hängungen anknüpft. Diese Photos stammen aus Ruffs Sammlung von Zeitungsbildern, die er zur Entstehungszeit seiner ersten Portraits angelegt hat; hier sind sie nun ebenfalls aus ihrem Zusammenhang gerissen, jeder Bedeutung entleert. Sie demonstrieren nicht nur die inhaltliche Unergiebigkeit der Photographie, sondern auch die Begrenztheit des vielgerühmten photographischen Charakters. Und sie erinnern damit an Walter Benjamins Frage: «Wird die Bildunterschrift zum wichtigsten Teil der Photographie?»[6] So geht man zum Beispiel beim Zeitungsphoto von einem Raketenstart davon aus, dass es den im Text beschriebenen Raketenstart illustriert; tatsächlich aber hat es dem Text kaum etwas hinzuzufügen. Im allgemeinen gelten Photographien als Beweis für die Tatsächlichkeit des im Text Beschriebenen; doch genau das trifft so häufig nicht zu, dass man diese allgemeine Auffassung nur als Aberglauben bezeichnen kann.

Ruffs Umgang mit Zeitungsphotos ist freilich zutiefst antimodernistisch. Seine Zeitungsbilder erinnern an John Szarkowskis sorgfältige Darstellung der Bedingungen und Unzulänglichkeiten der Zeitungs-Photographie im Katalog-Text zu seiner Ausstellung *From the Picture Press* (1973), haben jedoch nicht die geringste Ähnlichkeit mit den Bildern in dieser Ausstellung. Szarkowski wollte Photos von «formal und ikonographisch» verblüffendem Charakter zeigen; Ruff hingegen geht es um typische, schlicht und einfach illustrative Bilder. Seine Installation bedient sich der kumulativen Wirkung dicht nebeneinander gehängter Photos und untergräbt damit jedwede Autonomie, die die vielen unterschiedlichen Gegenstände beanspruchen mögen. Anstatt eine Untersuchung der grundlegenden Eigenschaften dieses Mediums zu behaupten, zeichnen Ruffs Bilder einfach nur kulturelle Bezüge, Konstanten und Variablen rund um die Anwendung des Mediums nach.

THOMAS RUFF – AUSSTELLUNG/EXHIBITION, KUNSTVEREIN BONN, 1991.

Bei der Formulierung seiner photographischen Konzeption ist Ruff von theoretischen Auseinandersetzungen mit dem Medium wie beispielsweise in Pierre Bourdieus *Un Art Moyen* und Vilém Flussers *Für eine Philosophie der Photographie* ausgegangen. Bei jeder Serie entscheidet Ruff, welche Erwartungen er erfüllen will und welche nicht. Ruff beherzigt Bourdieus Feststellung, dass die gesellschaftliche Definition der Photographie «nie deutlicher ins Gedächtnis rückt als im Versuch, sie zu ironisieren oder auszuschlachten»[7], und versucht, über dessen Vorführung des Umgangs der Presse mit Photographie hinaus zu einer Ontologie der Photographie zu gelangen. Ruff bietet mehr Fragen als Antworten und schickt seine Bilder in die Welt hinaus in dem Glauben, dass sie bei aller Unzulänglichkeit doch einen gewissen Wert haben. Über ihren kritischen Gehalt hinaus ist ihre formale und perzeptuelle Präsenz von grosser Eindringlichkeit; uns bleibt die Aufgabe, die Erfahrung mit ihnen zu benennen, zu beschreiben – die gleichzeitige Stimulierung und Enttäuschung jener Wünsche, mit denen wir eine Ausstellung betrachten.

(Übersetzung: Nansen)

1) Weitere Ausführungen zu diesem Thema finden sich im Text der Photographin Judy Fiskin: «Borges, Stryker, Evans: The Sorrows of Representation», *Views,* Winter 1988, Anhang S. 2–6.

2) Interview mit Thomas Ruff, in *BiNationale: Deutsche Kunst der späten 80er Jahre,* DuMont 1988, S. 260–263. Alle Zitate von Thomas Ruff stammen aus diesem Interview bzw. aus einem Interview mit Ruff, das ich am 25. Juni 1990 aufgezeichnet habe.

3) Alle drei sind im Katalog zu Ruffs Ausstellung im Museum Schloss Hardenberg 1988 abgebildet. Das spätere Portrait von Gerd Belz findet sich in *Typologies* (Rizzoli and Newport Harbor Art Museum, 1991), das von Karin Kneffel in *BiNationale* und das von Pia Fries in *Thomas Ruff: Portraits, Houses, Stars,* (Stedelijk Museum, 1990).

4) Benjamin H.D. Buchloh, «Interview with Gerhard Richter», in *Gerhard Richter: Paintings,* Thames and Hudson, 1988, S. 21.

5) D.A. Robbins, «An Interview with Allan McCollum», *Arts Magazine,* October 1985, S. 43.

6) Walter Benjamin, «Kurze Geschichte der Photographie», 1931, in *Walter Benjamin, Gesammelte Werke,* Suhrkamp, Bd. II (1).

7) Pierre Bourdieu, *Un Art Moyen,* 1965.