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: Thomas Ruff : spectacle and surveillance = Spektakel und Überwachung

Autor: Bryson, Norman / Fairbrother, Trevor / Nansen

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680636

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

NORMAN BRYSON and TREVOR FAIRBROTHER

THOMAS RUFF: SPECTACLE AND SURVEILLANCE

"The hardest part of surveillance is judging what the photos show and mean." (The New York Times) Thomas Ruff began making giant-size photographs with the generic title *Portrait* five years ago. Now that the novelty has worn off we can approach them more objectively. We can also see them in relation to his more recent subject matter: the images in which the human body or face is noticeably absent (streets, factory buildings and stars) and the rephotographed newsprint pictures featuring people or their things processed as "news" or "human interest" items. Ruff's program begins to suggest the sliding of a colossal zoom lens as it tracks from an unfathomable dispersion of heavenly bodies, to faces that seem plucked from the proverbial crowd, to illusory reproductions from our image-bank. Even though his images have banal connotations (and exert a collective monotony) they project the authority of scientific information, for each one delivers its information with a greater fidelity to detail than we might expect, and presents it on a different scale from the thing represented. But at the same time the works have a populist ring since they render universal subjects in a state of shiny shop-window perfection: the sheer volume of detail and apparently flawless finish in Ruff's work satisfies popular expectations of "high art."

The passage of a few years permits an amplification of what has already been said about the *Portraits*. We can more confidently rehearse how they are "like" and "not like" photographs by his teachers the Bechers, or enormous painted heads by Chuck Close, or such non-art manifestations as passport pictures and photo-booth portraits. We can construct for them and place them in a historical context of art predicated on objectivity. However, the *Portraits* remain fresh and compelling as contemporary art just because there is little to say about them that doesn't immediately strike one as obvious. In fact they seem to have been calculated to be easy, unpretentious and even superficial – and this disguise is quite an achievement.

Ruff's comment that these works do not interpret the sitter seems at first ridiculous, especially in light of the fact that he calls them *Portraits*. His suggestion that portraiture and photography can be equated because they reproduce only the surfaces of things seems naive. However, when we connect these opin-

TREVOR FAIRBROTHER works at the Museum of Fine Arts, Boston.

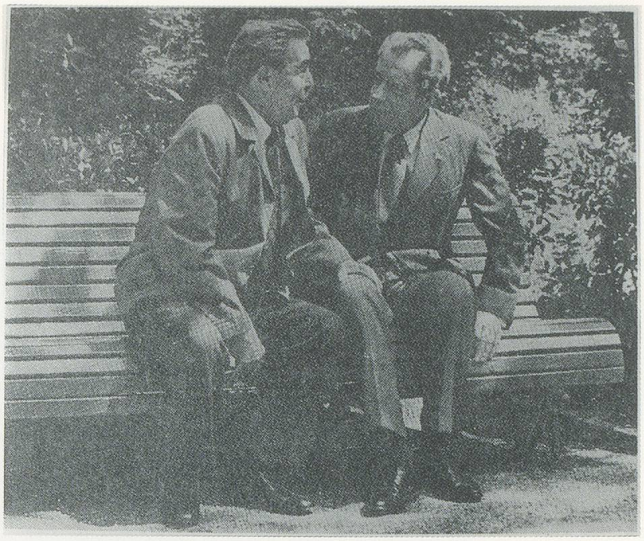
NORMAN BRYSON is Professor of Fine Arts at Harvard University. His most recent book, *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting,* was published in 1990 by Reaktion Books, London.

ions to his stated goal of imitating conventional photography it is reasonable that his art should derive a peculiar power from its unabashed embrace of the surfaces that make up the conventional.

The *Portraits* derive a discomforting aspect from the tension between allure and boredom that they engender. However, familiarity begins to dissipate the mood of indifference and neutrality that they initially project. Even though the titles seldom name the sitters and the people present no smiles to the viewer (thereby breaching the main behavioral convention of Fuji/Polaroid snapshot etiquette), the people in the portraits are nonetheless rather sweet. They are not trying to be anything that they are not, and so they are comfortable with themselves. There are no frozen, tensed-up facial expressions. Since they are fresh and clean it seems unlikely that they have gone to be photographed at the end of their day. The sitters reflect the conventions of portraiture in this sense of being well-turned-out for the event. Moreover, the photographs themselves are thoroughly traditional in being lovingly crafted in a conventional work-intensive studio set-up. The lens's narrow depth of field brings maximum sharp detail to the head and reduces the background to a soft shadowless colorless blank.

Scale gives the subjects and the artworks themselves the power to allure; but it also makes them vulnerable and ready specimens for inspection. Since the photographs are large enough to allow us to count hairs, we are also in the position to pass vicarious judgements on the personal, from dandruff to sex appeal. Relations between the viewer and the viewed are reduced to realpolitik. The sitter has the privilege of being in the picture, enlarged to a towering status, and we have the power of looking back, getting intrusively close, cataloguing how and why we are different. The enormous scale of the finished product destroys all chances of the *Portraits* ever being mistaken for the conventional: bigness problematizes their conventionality by seeming to show it as it might appear under a magnifying glass, or rendered as a headline in capital letters.

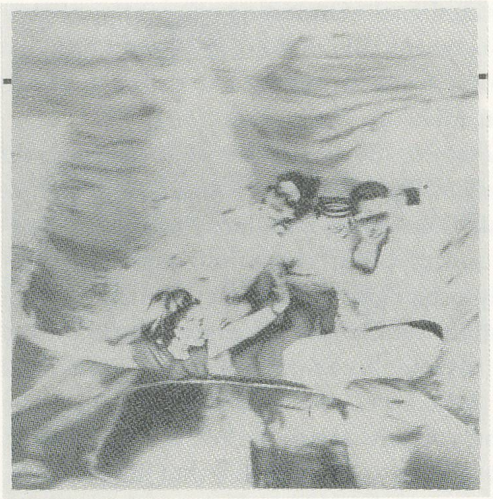
The *Portraits,* it turns out, are as unified a group as the *Stars*. Since we all spend our lives engrossed by the specifics of individual faces this point is easily



THOMAS RUFF, ZEITUNGSPHOTO 020, 1990, C-print, 23,1 x 28 cm/NEWSPAPER PHOTOGRAPH 020, 1990, C-print, 9 x 11".

missed. In fact the basic similarities of the people will become increasingly apparent as their time and looks recede into a period phenomenon, for Ruff chose only people of his own generation (in their mid to late twenties) from his own milieu in and around the Düsseldorf Academy. There is little evidence that the people in the *Portraits* have been touched or marked by anything difficult in their lives. His decision to photograph adults that are still young in this way becomes more interesting with time. It may eventually explain why the photographs induce in us a liberating freedom to look while instilling on a visceral level an awareness of the power relations implicit in the looker's gaze.

Ruff's portraits remind us that from its beginnings in the nineteenth century, photography has been deployed by a society increasingly interested in surveying the bodies of its citizens. The aims of that surveillance have been many – we need not consider them monolithic. Photography has clearly been crucial to forensics (mapping the physiognomies of lawbreakers and the scenographies of crime), to medicine (mass X-rays, body scans, visual probes), to the management of populations (whether on the epic scale of Sanders' *Menschen des 20. Jahrhunderts* or on the bureaucratic scale of the passport and the identity card), and to the safeguarding of property (the

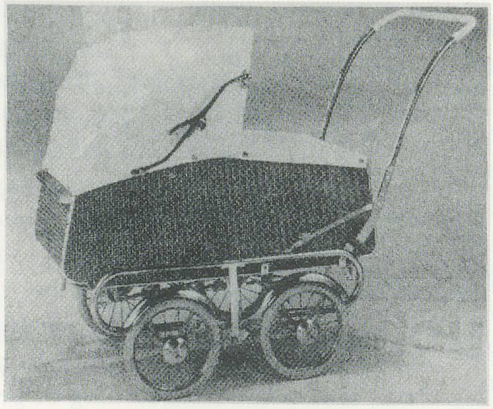


THOMAS RUFF, ZEITUNGSPHOTO 021, 1990,
C-print, 16 x 19,5 cm/
NEWSPAPER PHOTOGRAPH 021, 1990,
C-print, 6¼ x 7⅝".

cameras that watch us in banks, supermarkets, malls, subways, freeways, atria, the corridors of hospitals, airports, apartment buildings). Ruff's portraiture arrives at a moment when the lenses of the social panopticon no longer inspire outright fear, as they did in George Orwell, but have been generalized, naturalized, and more or less accepted as routine. The sitters in Ruff's portraits will have been surveyed many times in their young lives; the viewers who look at them in museums may themselves be on camera.

Ruff's sitters are not addressing the camera with any particular branch of surveillance in mind, just its average or typical form. They wear the countenance expected of them by authority at large. Foucault said that in the nineteenth century prisons came to resemble factories, factories came to resemble schoolrooms, schoolrooms came to resemble prisons. In the same way, in our time the face needed by the state has come to resemble the face required by a job application form, a reception desk, a library card, a driver's license. Ruff repeats what all these have in common: frontality, clear illumination, the *gravitas* that comes from eliminating from the face whatever is transient and incidental (expression, context, interaction) in favor of what is more useful to authority, the face's permanent and central form. The sitters are captured in the moment of interpellation, when they become subjects of authority in the widest sense. But what is interesting is that their faces are not ground down by this gaze of power. On the contrary, they remain intact and undamaged.

The eye of Big Brother in *1984* aimed to intimidate and subjugate. Yet Ruff's sitters have ways of



THOMAS RUFF, ZEITUNGSPHOTO 068, 1990,
C-print, 19,6 x 19,1 cm/
NEWSPAPER PHOTOGRAPH 068, 1990,
C-print, 7¾ x 7½".

THOMAS RUFF, PORTRAIT, 1990, 210 x 165 cm/82 5/8 x 65".

managing this kind of gaze, even of taming it. One recalls that the eye of Big Brother looked out on a society short on consumer goods; it surveyed a landscape of shortages and queues (after all, Düsseldorf is not so far from the old border with the East). Ruff's young people have grown up in a world where increase of surveillance has been matched by increase of production. What authority has shaped – the society of surveillance – runs up against what the economy has shaped – the society of consumption and spectacle. At grassroots level this means that, in however modest a way, each citizen has the capacity and the skills to join the general spectacle and to project out from his or her own body an image personally styled and designed. Ruff's art students may have more dash than cash, and some are better at it than others, but every one of them knows how to nuance a haircut or an earring or a collar.

Ruff's *Portraits* look so contemporary, so much of our time, because they locate so precisely the forces that move through the faces and the subjectivities of people living in a society in love equally with spectacle and with surveillance. At their most genial they convey the kind of balance needed to stay sane on the cusp between them. In Ruff's other series there is more imbalance. For instance, the interference patterns caused when images that belong to the private domain (a view of a pram, an album snapshot of friends having fun in a speedboat) are shunted over to the public domain (becoming newsprint pictures). Or when images belonging pre-eminently to the public domain (shots of space launches and satellites, or of political leaders) are relayed through the newspaper to the breakfast table. There should be a sort of symmetry and balance to newspaper photography; the official story is that the newspaper is a two-way street between public and private spheres. But Ruff is interested in the distortions that emerge when one is mapped in terms of the other. The pram looks disastrous, like the one on Eisenstein's Odessa steps *(Battleship Potemkin);* the speedboat party looks eerie; the *newsprint portrait* starts to look cadaverous. In the mismatch between public and private – between the close-up and the long-shot of the social lens – there arise aberrations, fantoms, a general weirdness that comes from neither sphere in itself, but simply from the glitch between them. Again, Ruff gets exactly right the confusions of a period when the great Enlightenment division of the world into public and private spheres has run aground (for instance on "the personal is the political," and "the political unconscious"). The newspaper, traditional vehicle of information for the Enlightenment, is found not so much to mediate between the two spheres as confound them, leak one into the other, contaminating both. Ruff's *Portraits* owe their effect of classicism – and the sheer appeal – to the serene equipoise they are able to suggest between the private person and authority's public gaze. His *Newsprint Series* shows the two going out of alignment, with the private and the public radically out of phase. In pinpointing that, too, Ruff defines very sharply confusions in our present construction as social subjects that no-one else seems able to get a handle on.

In the society of surveillance, these are basic survival skills: the sitters share a general urban lore of how to manage the social gaze, how to play with it, how to reverse its lines of force so that authority's snoopy voyeurism rebounds through the subject's gentle exhibitionism. There is no need to try anything outrageous. That is what the antics of the photobooth are about: sitting there, waiting for the flash that always comes at the wrong moment, the subject can at last take a carnival revenge on the state's stupid eye, trying out on it every possible grimace, even giving it the backside (this has been known to happen). Ruff's sitters do not need extreme measures to subdue the Cyclops; their generation is cleverer than that. Like Odysseus, they say out loud "I am no-one (special)"; and at the same time, through what mirrors have taught them, they whisper "but I am someone special, all the same." These are the children, the latest generation, of surveillance and spectacle combined. They have grown up within these great social forces. And they know the trick of staying calm under the double pressure: you just have to turn one social force (the spectacle) against another (surveillance). No need to be distorted in either direction: to cope, you have neither to be abject (a mug shot) nor mutinous (the photobooth), you just have to stay cool.

THOMAS RUFF, HAUS NR. 7 I, 1988, 230 x 185 cm/BUILDING NO. 7 I, 1988, 90 1/2" x 72 7/8".

THOMAS RUFF, HAUS NR. 11 III, 1990, 190 x 240 cm/BUILDING NO. 11 III, 1990, 65 x 94 1/2".

THOMAS RUFF, 11H 12M/–45°, 1989, 260 x 188 cm/102⅔ x 74". (PHOTO: ESO)

NORMAN BRYSON und TREVOR FAIRBROTHER

THOMAS RUFF: SPEKTAKEL UND ÜBERWACHUNG

«Der schwierigste Teil der Überwachung besteht im Beurteilen, was die Photos zeigen und was sie bedeuten» (The New York Times). Vor fünf Jahren begann Thomas Ruff mit seinen Photos im Riesenformat unter dem generellen Titel *Portrait*. Nachdem inzwischen der Überraschungseffekt des Neuen abgeklungen ist, zeigen sie sich in einem objektiveren Licht. Und sie lassen sich nun auch in Bezug zu seinen neueren Themen setzen: Bilder, bei denen in auffälliger Weise menschliche Körper oder Gesichter fehlen (Strassen, Fabrikgebäude und Sterne), sowie reproduzierte Pressephotos von Personen oder Dingen, die als «Neuigkeiten» oder «menschliche Belange» gehandelt werden. Ruffs Programm wirkt wie das Hinundhergleiten eines riesigen Zoomobjektivs zwischen der unergründlichen Streuung von Himmelskörpern und Gesichtern, die aus der sprichwörtlichen Menge herausgelöst wurden, sowie imaginären Reproduktionen aus unserem Bilder-Fundus. Obwohl die Bilder banalen Inhalts sind (und eine kollektive Monotonie ausstrahlen), beanspruchen sie doch die Autorität wissenschaftlicher Information; denn jedes einzelne vermittelt seine Information mit unerwarteter Detailtreue und in vom Original abweichendem Format. Zugleich haben die Arbeiten jedoch einen populistischen Beiklang, weil sie universelle Themen in einem Zustand strahlender Schaufenster-Perfektion darstellen: Die blosse Grösse des Details und die augenscheinlich makellose Oberfläche von Ruffs Arbeiten erfüllen populäre Erwartungen an die «hohe Kunst».

Nachdem ein paar Jahre verstrichen sind, lassen sich die bereits getroffenen Aussagen über die *Portraits* erweitern. Es ist nun leichter zu überblicken, inwieweit sie «wie» oder «nicht wie» Photos seiner Lehrer, der Bechers, sind, wie die riesigen gemalten Köpfe von Chuck Close oder wie Ausserkünstlerisches, zum Beispiel Pass- oder Automaten-Photos. Wir können sie in einen objektiv fundierten kunsthistorischen Kontext einordnen. Dennoch bleiben die *Portraits* als zeitgenössische Kunst frisch und aufregend, denn es gibt kaum etwas über sie zu sagen, was einem nicht unmittelbar einleuchtete. Tatsächlich scheinen sie leicht und unprätentiös, ja oberflächlich angelegt zu sein – und dieser Schein ist eine ganze Menge.

Ruffs Behauptung, seine Arbeiten seien keine Interpretation seiner Modelle, scheint zunächst lächerlich, zumal da er sie als *Portraits* bezeichnet.

TREVOR FAIRBROTHER arbeitet im Museum of Fine Arts in Boston.

NORMAN BRYSON ist Professor für Kunstgeschichte an der Harvard University, Boston. Sein neuestes Buch, *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting,* erschien 1990 bei *Reaktion Books,* London.

Sein Argument, dass Portraitkunst und Photographie gleichwertig seien, weil sie nur die Oberfläche der Dinge wiedergeben, mutet naiv an. Doch wenn wir diese Äusserungen mit seinem erklärten Ziel der Imitation von konventioneller Photographie verknüpfen, dann leuchtet es durchaus ein, dass seine Kunst besondere Kraft zieht aus dem unverfrorenen Zugriff auf jene Oberflächen, die das Konventionelle ausmachen.

Aus der Spannung zwischen Anreiz und Langeweile, die sie verbreiten, erwächst den *Portraits* eine gewisse Unbehaglichkeit. Doch Vertrautheit zerstreut jene Indifferenz und Neutralität, die sie anfangs ausstrahlen. Wenngleich die Titel nicht die Namen der Modelle nennen und die Leute den Betrachter nicht anlächeln (womit die wichtigste Konvention der Fuji- und Polaroid-Schnappschüsse durchbrochen ist), wirken die Leute im Portrait doch recht angenehm. Sie versuchen nicht, irgend etwas vorzugeben, was sie nicht sind, und so sind sie im Einklang mit sich selbst. Es gibt keine erstarrten, angespannten Gesichtsausdrücke. Da die Modelle frisch und sauber aussehen, sind sie wohl nicht am Ende eines Arbeitstages zum Photographieren gekommen. Insofern widerspiegeln die Modelle die Konvention, sich für ein Portraitphoto ordentlich herzurichten. Ausserdem zeugen die Photos selbst von traditioneller Sorgfalt: in einem konventionellen, arbeitsintensiven Studio-Aufbau sind sie handwerklich-akkurat ausgeführt. Die geringe Tiefenschärfe verleiht einerseits dem Kopf maximale Detailgenauigkeit und reduziert andererseits den Hintergrund zu weicher, farb- und schattenloser Leere.

Das Grossformat verleiht den Gegenständen und den Werken selbst grosse Anziehungskraft. Doch zugleich macht es sie auch verletzlich, liefert sie dem prüfenden Betrachterblick aus. Da die Photos so gross sind, dass man Haare zählen kann, versetzen sie uns auch in die Lage, die Person abzuschätzen, von den Schuppen bis zum Sex-Appeal. Die Beziehungen zwischen dem Betrachter und dem Betrachteten sind zur Realpolitik reduziert. Das Modell hat den Vorteil, ins Bild gesetzt zu werden, vergrössert auf imposantes Format, und wir haben die Macht, den Blick zu erwidern, in zudringliche Nähe zu rücken und zu registrieren, inwiefern und warum wir anders sind. Das Riesenformat des Endprodukts macht jede Möglichkeit zunichte, die *Portraits* im konventionellen Sinne misszuverstehen: Die Grösse problematisiert ihre Konventionalität, indem sie scheinbar vorführt, wie das Portrait unter dem Vergrösserungsglas aussähe oder als Schlagzeile in Grossbuchstaben.

Es zeigt sich, dass die *Portraits* eine ebenso einheitliche Gruppe sind wie die *Sterne*. Da wir alle unser Leben lang von den Besonderheiten bestimmter Gesichter in Anspruch genommen sind, wird dieser Punkt leicht übersehen. Tatsächlich werden die fundamentalen Ähnlichkeiten der Personen um so augenfälliger, als Alter und Aussehen auf einen bestimmten Zeitabschnitt beschränkt sind, denn Ruff wählte nur Mitglieder seiner eigenen Generation (alle zwischen Mitte und Ende zwanzig) aus seiner eigenen Düsseldorfer Kunststudenten-Szene. Und es gibt in den *Portraits* kaum Hinweise darauf, dass die Personen in ihrem Leben bereits mit grossen Schwierigkeiten zu kämpfen hatten. Seine Entscheidung, Erwachsene zu photographieren, die in diesem Sinne also noch jung sind, wird mit der Zeit immer interessanter. Sie erklärt vielleicht, warum die Photos uns eine befreiende Unbefangenheit des Blicks gewähren und zugleich unterschwellig die Wahrnehmung jener Machtverhältnisse erlauben, die dem Betrachter-Blick innewohnen.

Ruffs *Portraits* erinnern uns daran, dass die Photographie seit ihren Anfängen im 19. Jahrhundert einer Gesellschaft diente, die sich in zunehmendem Masse für die Überwachung ihrer Mitglieder interessierte. Die Gründe dafür waren zahlreich, wir brauchen sie hier nicht im einzelnen zu nennen. Eine wichtige Rolle spielte die Photographie in der Kriminalistik (Darstellung der Physiognomie von Gesetzesbrechern und Rekonstruktion von Verbrechen), in der Medizin (Massen-Röntgen, Durchleuchtung, Sondenuntersuchung), für die Verwaltung der Bevölkerung (sei es in der Epenhaftigkeit von Sanders' *Menschen des 20. Jahrhunderts* oder zu bürokratischen Zwecken wie Pass und Personalausweis) sowie für die Sicherung von Eigentum (Kameras, die uns in Banken, Supermärkten, Geschäftspassagen, Untergrundbahnen, auf Autobahnen und Plätzen, in den Gängen

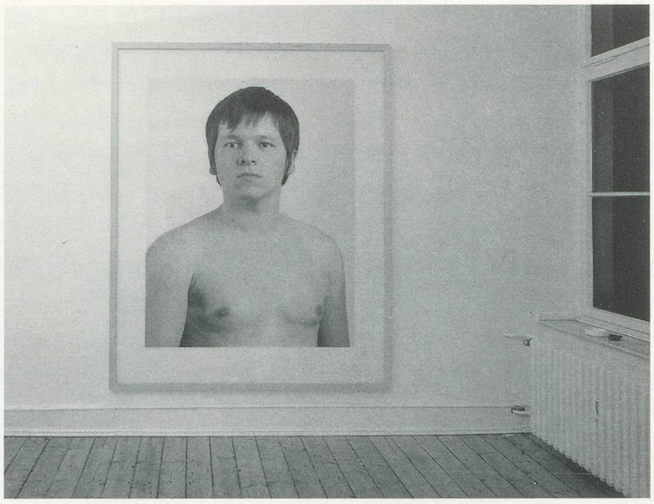
von Krankenhäusern, Flughäfen und Wohnhäusern überwachen). Ruffs Portrait-Photographie taucht zu einem Zeitpunkt auf, wo die Linsen des sozialen Panoptikums keine lähmende Angst mehr auslösen wie bei George Orwell, sondern als etwas Allgegenwärtiges, Natürliches, ja mehr oder weniger als Routine akzeptiert werden. Ruffs Modelle sind sicherlich schon oft in ihrem jungen Leben überwacht worden; und der Betrachter seiner Photos im Museum wird vielleicht selbst von einer Kamera aufgenommen.

Ruffs Modelle schauen in die Kamera, nicht so, als hätten sie es mit einer bestimmten Art von Überwachung zu tun, sondern eher mit deren durchschnittlich-typischen Form. Sie tragen eine Miene zur Schau, wie sie die offizielle Autorität im allgemeinen von ihnen erwartet. Foucault hat darauf hingewiesen, dass im 19. Jahrhundert Gefängnisse anfingen, wie Fabriken auszusehen, Fabriken wie Schulzimmer und Schulzimmer schliesslich wie Gefängnisse. Desgleichen verlangt der Staat uns heute ein Gesicht ab, das aussieht wie die Gesichter auf Bewerbungs- und Anmeldungsformularen, auf dem Büchereiausweis und auf dem Führerschein. Ruff wiederholt, was allen diesen Bildern gemeinsam ist: Frontalansicht, eindeutige Ausleuchtung, die *Gravität,* die dadurch entsteht, dass alles Zufällige und Vorübergehende (Ausdruck, Kontext, Wechselwirkungen) ausgeschaltet wird zugunsten der gleichbleibend-zentralen Gesichtsform, mit der die Verwaltung am meisten anfangen kann. Das Modell ist im Augenblick jenes Eingriffs aufgenommen, der es zum verwalteten Gegenstand im weitesten Sinne macht. Interessanterweise werden die Gesichter aber dennoch unter diesem Blick der Macht nicht zerrieben. Im Gegenteil, sie bleiben intakt und unzerstört.

In Orwells *1984* sollte das Auge des Grossen Bruders einschüchtern und unterwerfen. Doch Ruffs Modelle haben die Möglichkeit, diesen Blick in den Griff zu bekommen, ja zu bändigen. Erinnern wir uns, dass das Auge des Grossen Bruders auf einer Gesellschaft ruhte, der es an Konsumgütern fehlte. Es überwachte eine Landschaft der Mängel und Warteschlangen. (Düsseldorf ist übrigens gar nicht so weit entfernt von der alten Grenze zum Osten.) Ruffs junge Leute sind in einer Welt aufgewachsen, in der der zunehmenden Überwachung ein Produktionszuwachs gegenüberstand. Was die Autorität hervorgerufen hat – eine Überwachungs-Gesellschaft –, steht gegen das, was die Wirtschaft zeugte – eine Konsum- und Spektakel-Gesellschaft. Fürs gemeine Volk bedeutet dies, dass jeder Bürger, wenn auch in bescheidenem Masse, doch immerhin die Möglichkeit und die Mittel hat, beim allgemeinen Spektakel mitzumischen und aus seinem eigenen Körper eine persönlich entworfene und gestaltete Erscheinung zu machen. Ruffs Kunststudenten mögen weniger Geld als Geist haben, und einigen geht es da vielleicht besser als anderen, aber jeder von ihnen weiss etwas mit einer Frisur, einem Ohrring oder einer Halskette anzufangen.

Ruffs *Portraits* wirken so zeitgenössisch, ja zeitgemäss, weil sie so präzise jene Kräfte lokalisieren, die sich in den Gesichtern niederschlagen, sowie die Subjektivitäten von Mitgliedern einer Gesellschaft, die das Spektakel und die Überwachung gleichermassen liebt. In ihren besten Momenten halten sie jene Art von Balance, die es braucht, um auf dem schmalen Grat dazwischen den Verstand zu wahren. In den anderen Serien Ruffs herrscht mehr Ungleichgewicht. Beispielsweise das Konfliktmuster, wenn Bilder aus dem Privatbereich (die Aufnahme von einem Kinderwagen, ein Schnappschuss von Freunden, die sich in einem Schnellboot vergnügen) in den öffentlichen Bereich verlagert werden (indem Zeitungsphotos daraus werden). Oder wenn Bilder, die hauptsächlich dem öffentlichen Bereich angehören (Aufnahmen von Raumschiffen und Satelliten oder von Politikern), in Form von Zeitungsphotos auf dem Frühstückstisch landen. Der Zeitungs-Photographie fehlen gewissermassen Symmetrie und Gleichgewicht. Offiziell gilt die Zeitung als Zweibahnstrasse zwischen öffentlichem und privatem Bereich. Doch Ruff interessieren die Verdrehungen, die entstehen, wenn das eine im Sinne des andern abgebildet wird. Der Kinderwagen sieht gerade so verhängnisvoll aus wie der auf den Treppen von Odessa in Eisensteins Film *Panzerkreuzer Potemkin;* die Schnellboot-Partie wirkt unheimlich; das *Portrait* in der Zeitung sieht plötzlich leichenhaft aus. Im Aufeinanderprallen von Öffentlichem und Privatem – von Nahaufnahme und Totale der sozialen Optik – entstehen Irrungen und Zerrbilder, etwas rundum Wunderliches, das kei-

THOMAS RUFF, PORTRAIT, 1990, 210 x 165 cm/82 5/8 x 65".



THOMAS RUFF – AUSSTELLUNG/
EXHIBITION GALERIE JOHNEN & SCHÖTTLE KÖLN, 1987.

nem der beiden Bereiche an sich entstammt, sondern aus der Vermengung beider hervorgeht. Auch hier trifft Ruff wieder präzise die Wirren einer Zeit, in der die Einteilung der Welt in öffentliche und private Sphäre, wie die Aufklärung sie vornahm, nicht mehr greift («das Politische im Persönlichen» und «das politisch Unbewusste» zeigen es zum Beispiel). Die Zeitung, traditionelles Informationsmittel der Aufklärung, ist nicht sosehr Mittler zwischen beiden Sphären, sondern vermengt sie, lässt sie einander durchdringen und gewissermassen ansteckend aufeinander wirken. Ruffs *Portraits* verdanken ihre klassizistische Wirkung – und schiere Anziehungskraft – der ausgewogenen Balance, die sie zwischen der Privatperson und dem Blick der öffentlichen Autorität einzuhalten vermögen. Seine *Pressephoto-Serie* zeigt, wie die beiden aus dem Gleichtritt geraten, wie Privates und Öffentliches radikal auseinanderfallen. Indem Ruff auch diesen Punkt beleuchtet, zeigt er sehr deutlich die Konfusion in unserem gegenwärtigen Dasein als gesellschaftliche Subjekte auf, die scheinbar niemandem ausgeliefert sind.

In einer überwachten Gesellschaft sind dies fundamentale Überlebens-Strategien: Die Modelle verfügen über ein allgemeines urbanes Wissen, wie man mit dem gesellschaftlichen Blick umgeht, damit spielt und seine Kraftlinien umleitet, so dass der gierige Voyeurismus der Autorität abprallt am sanften Exhibitionismus des Subjekts. Es gibt überhaupt keinen Grund für irgendeinen gewaltsamen Ausbruch. Deshalb auch das Fratzenschneiden in den Photo-Automaten: Während man dasitzt und auf den Blitz wartet, der immer im falschen Augenblick kommt, kann man zumindest flappsige Rache am blöden Auge des Staates nehmen, indem man jede nur denkbare Grimasse ausprobiert, ja selbst dem Objektiv den Rücken kehrt (soll schon vorgekommen sein). Ruffs Modelle bedürfen keiner extremen Massnahmen, um die Zyklopen zu bezwingen. Ihre Generation weiss es besser. Wie Odysseus sagen sie laut: «Ich bin niemand (Besonderer)»; und gleichzeitig flüstern sie, was der Spiegel ihnen zeigt: «Aber trotzdem bin ich jemand Bestimmter.» Sie sind die Kinder, die jüngste Generation von Überwachung und Spektaktel i n e i n e m . Sie sind mit diesen mächtigen sozialen Zwängen aufgewachsen. Und sie wissen, wie man unter zweifachem Druck ganz ruhig bleibt: Man braucht einfach nur den einen sozialen Zwang (das Spektakel) gegen den andern (die Überwachung) auszuspielen. Keine Verrenkung in irgendeine Richtung: Um die Lage zu beherrschen, braucht man weder unterwürfig zu sein (Verbrecher-Photo) noch aufmüpfig (Photo-Automat) – sondern einfach cool zu bleiben. *(Übersetzung: Nansen)*