

Die Magie des Realen = The magic of reality

Autor(en): **Humeltenberg, Hanna / Schelbert, Catherine**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(1989)**

Heft 19: **Collaboration Jeff Koons, Martin Kippenberger**

PDF erstellt am: **30.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-679776>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

DIE MAGIE DES REALEN

HANNA HUMELTENBERG

... das, worauf alles zuläuft,
ist verschleiert.

Und also zu erstellen.

MICHEL SERRES, Carpaccio

Zu den Arbeiten

von Thomas Ruff

Thomas Ruffs photographische Porträts ziehen den Blick des Betrachters immer wieder an. Spontan scheint ein gezielt-forschender Blick zu genügen, um die einzelnen Gesichter zu erfassen. Doch diese Gewissheit erweist sich als nur vordergründig, da die Photographien sogartig zum erneuten Betrachten verführen. Engrammen ähnlich, bleiben die Bilder im Gedächtnis haften, bahnen sich dort eine Spur, die zur Erinnerung wird.

Wiederholung des Toten, Vergangenen, da der Akt der «Aufnahme» den Körper unwiderruflich objektiviert, erstarren lässt? Durch das Licht als Medium wird die Ausstrahlung eines Körpers in der Vergangenheit gleichsam konserviert, in die Zone der «ewigen Gegenwart» transportiert.

Zudem können es subtile Ent-Täuschungen sein, die von bestimmten Photographien an den Betrachter herangetragen werden, die aber dennoch eine «innerliche Erregung»¹⁾ produzieren. Eine Erwartung wird nicht erfüllt, gewohnte Wahrnehmungsmuster geraten ins Wanken. Das Banale kann sich plötzlich – fast heimtük-

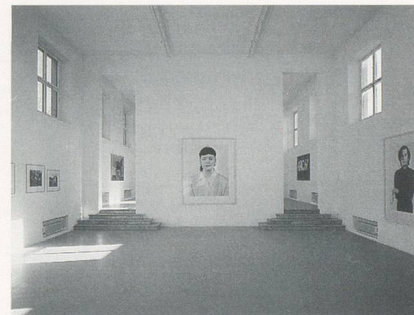
HANNA HUMELTENBERG ist Kunst- und Literaturkritikerin in Köln.

kisch – als ein Territorium des Geheimnisvollen entpuppen. Im Alltäglichen werden Spuren des Erstaunlichen evident.²⁾ Die augenscheinliche Realität ähnelt plötzlich einem Prisma, dessen Facettenreichtum ahnbar wird.

Bei den Photographien von Thomas Ruff wird man von dieser Vielschichtigkeit affiziert. Dies ist um so erstaunlicher, da seine Porträts gerade dieses Moment strikt abzuweisen scheinen. Die Personen sind, Gipsbüsten ähnlich, im Bildausschnitt plaziert. Die Gesichter zeigen keine spezielle emotionale Bewegtheit, wie man es beim Porträt doch immer noch erwartet. Bis auf wenige Ausnahmen sehen die Personen den Betrachter frontal an; es gibt einige Dreiviertelansichten und Profilaufnahmen, die aber eher die «Ausnahme der Regel» sind. Von daher wurden die Aufnahmen oft in die Nähe von «Passphotos» gerückt. Ihre «Objektivität» wirkt frappierend, das Subjektive scheint nicht existent zu sein. Vergleiche zur traditionellen Photographie tauchten auf; doch intendiert Ruff mit seiner Arbeit «eine Imitation des Konventionellen», um seine Idee von Photographie sichtbar zu machen. Schon seit Anfang der 80er Jahre arbeitet Ruff an den Porträts, «an einer zeitgenössischen Darstellung des Menschen»,³⁾ wie er seine Thematik selbst definiert. Zuerst entstanden kleinere Formate. Ab 1986 kommt es dann zu einer wichtigen Erweiterung innerhalb des Konzeptes: Die Porträts werden bis auf ca. 2 Meter vergrössert. Diese Arbeiten unterscheiden sich nun wesentlich von den kleinformatigen Vorgängern; die Gesichter wirken erstaunlicherweise weniger «hart», obwohl erbarmungslos jede Hautpore und physiologische Unregelmässigkeit in die Wahrnehmung gerückt wird. Als Betrachter fühlt man sich fast voyeuristisch, da das Gesicht des Anderen schonungslos der Betrachtung preisgegeben scheint. Andererseits ist es aber gerade diese Offenheit, die die Gesichter entrückt, einer anderen Dimension zuordnet; die Blicke fixieren nicht, gleiten über den Betrachter hinweg in eine Zone der Leere, einen exterritorialen Raum. Die vordergründige Objektivität der Arbeiten verweist so, fast wie ein Paradox, auf etwas Geheimnisvolles, ein nicht fassbares Moment, das den forschenden Blick an der Hautoberfläche abprallen lässt.

In den Ausstellungen ist es interessant zu beobachten, wie sich zwischen einzelnen Bildern Korrespondenzen herstellen; manche Gesichter scheinen sich geradezu anzuziehen, präsentieren sich wie von einer rätselhaften Verwandtschaft durchdrungen, andere hängen fast antinomisch nebeneinander, prägen eine Zone der Fremdheit. Bei den kleinen Formaten ergibt sich durch die Hängung in Reihen der Eindruck einer Serie, die sich ins Unendliche fortsetzen liesse.

Die Neugierde beim Betrachten wird unablässig geschürt. Man versucht, Anhaltspunkte zu finden, dem «Gesicht» hinter der Maske näherzurücken. Es sind Personen aus dem Freundes- oder Bekann-



tenkreis, die Ruff photographiert. Die Auswahl erfolgt willkürlich, intuitiv. Es ist auch verlockend, hypothetische Verbindungen zwischen den Farbhintergründen und der psychischen Disposition der jeweiligen Person herzustellen. Trotz der pastelltonigen Farbabschattung konstituieren die Kartons ein Areal von Neutralität, das hermetisch in sich geschlossen bleibt. All diese Annäherungsversuche bleiben so bedeutungslos.

Das Geheimnisvolle, das die Porträts in sich bergen, scheint daraus zu resultieren, dass hier keine Abbilder von Personen produziert werden; es sind eher «Bilder» der jeweiligen Menschen, die aber mit der dargestellten Person letztendlich nicht mehr viel zu tun haben. «Das Bild bekommt so eine eigene Realität, es existiert autonom neben der dargestellten Person.»⁴⁾ Von daher wird auch erklärlich, wie Thomas Ruff in einem Gespräch erwähnt, dass ein Besucher (während einer Ausstellung) zwischen der Photographie und der realen Person, die sich im gleichen Raum befand, keinen Zusammenhang knüpfen konnte. Sie wurde einfach nicht «erkannt». Der traditionelle Begriff der Identität führt hier zu einem durchtriebenen Verwirrspiel, da die Photographie «das Auftreten meiner selbst als eines anderen ist».⁵⁾ Deshalb führt sich auch die Suche nach «Ähnlichkeit» von selbst ad absurdum; Ähnlichkeit erweist sich als ein Konstrukt, eine erwartungsträchtige Imagination des Bewusstseins. Lässt man sich auf die Suche nach Ähnlichkeit ein, wird die Person selbst verfehlt. So vermag das Bild jeweils nur als Analogon zu fungieren. Der gewohnte Impetus des «Wiedererkennens» kann sich so, wie ein Bumerang, gegen den Suchenden selbst wenden. So wurde auch versucht, Ruffs Porträts mit bekannten Persönlichkeiten aus den Medien in Zusammenhang zu bringen. Der Versuch, Identität zu schaffen, die Gesichter zu «erkennen», resultiert wohl aus einer inneren Verunsicherung, da das Unbekannte ein nicht fassbares, geheimnisvolles Moment in sich birgt.

Ruffs Menschen-Bilder wehren einen vordergründigen Aktualitätsanspruch ab; hermetisch in sich geschlossen, erscheinen sie wie von einem energetischen Kraftfeld geschützt. Gerade die grossen Formate nähern sich einer anderen Ebene, einer trans-personalen Dimension, jenseits von Raum und Zeit. Die Zeit scheint geronnen, seltsam gestaut, so dass ein Stillstand, repräsentiert durch das Bild, spürbar wird. Da die Zukunft nicht mehr stattfinden kann, haftet dem Bewahren (und nichts anderes tut die Photographie) immer ein Moment des Melancholischen an. Von daher erklärt sich auch der Umstand, dass beim Betrachten von Photographien oft eine gewisse Schwermut auftritt. Nicht der äussere, messbare Zeitbegriff wird hier beschworen, sondern die innere Zeit, die «durée réelle».⁶⁾ Auffallend ist, dass die Gesichter keine Schatten aufweisen. Analog gesehen, steht der Schatten für unbewusste, emotionale Anteile der Persönlichkeit. Diese Gesichter sind nun schattenlos, präsentieren



sich in einer Zone der gleichmässigen Ausleuchtung. Spuren des individuellen Schicksals scheinen nicht existent. Und doch kommt es zu einer magischen Plastizität der Gesichter. Das Porträt konstituiert sich geradezu als eine exotische Passage. Bei aller vordergründigen Klarheit gibt es doch «diverse» Dinge, die überraschen; die unvorhergesehen sind und die Objektivität brechen; sei es der überraschende Fall einer Haarsträhne oder eine Hautirritation, die das makellose Finish stört. Den Arbeiten ist so eine gewisse «Ästhetik des Diversen» eigen, wobei der Ausdruck «divers» auf all das weist, was unerwartet, geheimnisvoll, heroisch, kurz, *a n d e r s* ist.⁷⁾

Es ist eben dieses «andere», was den Blick immer wieder bannt, was durch das Objektive hindurch das Diskontinuierliche, nicht Fassbare hindurchscheinen lässt. Blitzartig kann der Blick durch anscheinend belanglose Details geködert werden. Die augenscheinliche Stabilität der Gesichter birgt so ein Netz von feinsten Invarianzen in sich. Auf subtile Weise wird so, hinter der Form-Setzung, die grundsätzliche Schwankung und Instabilität ahnbar, die die menschliche Existenz letztendlich ausmacht. Ruffs Porträts vermitteln so eine unterschwellige, schwebende Balance zwischen Polaritäten; zwischen Form und Fassung (erinnert sei hier an die Redewendung «ein gefasster Gesichtsausdruck») sowie dem Form-Losen, Fassungs-Losen. Erst beide Momente konstituieren Ganzheitlichkeit. Das Widersprüchliche formiert sich so zur Einheit. In diesem Sinne erweisen sich die Arbeiten von Thomas Ruff als «Grenzgänger»; als Signaturen einer Magie des Realen.

ANMERKUNGEN

- 1) Roland Barthes, *Die helle Kammer*, Frankfurt 1985, S. 26.
- 2) Norbert Bolz, *odds and ends*, in: *Mythos und Moderne*, (Hrsg. K.H. Bohrer), Frankfurt 1983, S. 477f.
- 3) *Binationale*, Katalog zur Ausstellung in der Kunsthalle Düsseldorf, Köln 1988, S. 260.
- 4) a.a.O., S. 262f.
- 5) Roland Barthes, a.a.O., S. 113f.
- 6) Marcel Proust, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, Frankfurt 1957, S. 39f.
- 7) Victor Segalen, *Die Ästhetik des Diversen*, Frankfurt 1983, S. 111.



THOMAS RUFF, PORTRÄT, 1988, 210 x 165 cm / 82³/₅ x 65".



THOMAS RUFF, PORTRÄT, 1988, 210 x 165 cm / 82³/₅ x 65".



THOMAS RUFF, PORTRÄT, 1988, 210 x 165 cm / 82³/₅ x 65".



THOMAS RUFF, PORTRÄT, 1988, 210 x 165 cm / 82³/₅ x 65 "

THE MAGIC OF REALITY

... the point of convergence
is blurred.
And therefore to be invented.

MICHEL SERRES, *Carpaccio*

in Thomas Ruff's

Pictures

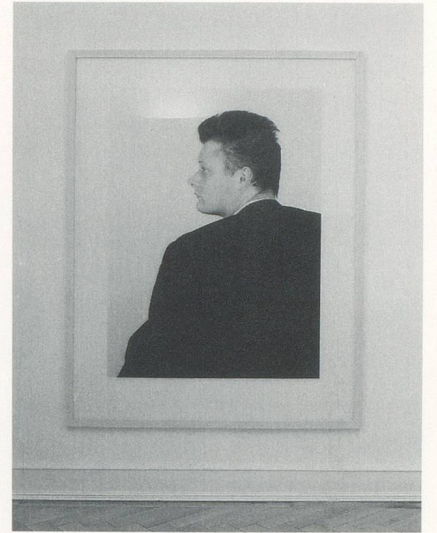
HANNA HUMELTENBERG

Thomas Ruff's photographic portraits will not let the viewer go. Initially, the faces look as if they could be taken in at a single scrutinizing glance, but this certainty is deceptive. The photographs seem to cast a spell. Like engrams clearing a trail that turns into memory, they stay in the mind.

Are they merely a copy of the dead or of the past? The act of "shooting" irrevocably objectifies, freezes the body. Transported into the zone of a "perpetual present" through the medium of light, the body is preserved in the past. Some of the photographs impart subtle dis-simulations and yet still produce an "inner excitement."¹⁾ Expectations are not fulfilled, customary patterns of perception falter. Suddenly, almost insidiously, banality proves to be a mysterious terrain. Ordinary things leave astonishing traces.²⁾ Manifest reality suddenly resembles a prism whose multiple facets have become palpable.

These multiple layers in Thomas Ruff's photographs are contagious: a startling effect because that is what they seem to oppose most of all. The subjects are placed in the space of the picture like plaster busts. The faces show no particular emotion, unlike what we would expect of a portrait. The subjects are generally photographed full-face. The only 'exceptions to the rule' are a few three-quarter views and profiles. The photographs have therefore been associated with passport pictures. They reek of "objectivity," subjectivity does not seem to exist at all. Comparisons to traditional pho-

HANNA HUMELTENBERG writes art and literary criticism in Cologne.



tography are possible in his work as Ruff intends his photographs to be “an imitation of the conventional.” He has been working on portraits since the beginning of the '80s, as he calls it, “on a contemporary representation of humankind.”³⁾ He started with a small format. There was an important extension to his concept in 1986: the photographs were blown up to about six feet. These enlargements differ fundamentally from their smaller predecessors. Surprisingly, the faces do not seem to be as “harsh” although every single pore, every physical irregularity has been foregrounded. The face of the Other is so mercilessly exposed to view, one almost feels like a voyeur. And yet this same openness lends the faces a sense of detachment, adds another dimension to them. Their gaze is not fixed but rather glides over the head of the viewer into an empty zone, into an extraterritorial space. Consequently, the surface objectivity of Ruff's pictures paradoxically conveys a mysterious inaccessibility so that the viewer's attempt to probe the portraits bounces off the subject's skin.

It is interesting to observe correspondences between certain pictures within a single exhibition. Some faces actually seem to be attracted to each other as if imbued with an enigmatic kinship; others, although neighbors, are almost antinomies and generate a zone of hostility. The small formats are hung in rows, giving the impression of a series that could go on forever.

The viewer's curiosity is constantly piqued. One wants to find ways and means of getting closer to the “face” behind the mask. Ruff portrays friends and acquaintances in a selection that is arbitrary and intuitive. One is tempted to advance hypothetical connections between the color of the background and the subject's state of mind. Despite graduated shades of pastels, the background constitutes a hermetically self-contained field of neutrality. All attempts to make contact are insignificant.

These photographs are not actually portraits of people but rather “pictures” that in effect have little to do with the person they depict; therein

lies their mystery. "The picture has its own reality, it has an autonomous existence apart from the person it portrays."⁴ Thomas Ruff refers to a viewer at a show who was unable to make the connection between the photograph and its subject who happened to be in the room at the same time. The subject simply was not "recognized." The traditional concept of identity has been turned into a guileful game of hide-and-seek since the photograph "is the appearance of myself as another."⁵ This also leads the quest for "similarity" *ad absurdum*. Similarity proves to be a construct, an invention of consciousness that produces a host of expectations. If one succumbs to the quest for similarity, the person will not be found. The picture functions therefore only as an analogon. The customary impetus of "re-cognition" can boomerang and turn against the seeker. Attempts have also been made to associate Ruff's portraits with prominent personalities in the media. The wish to create an "identity," to "recognize" the faces is probably provoked by a sense of insecurity because the unknown always entails something intangible and mysterious.

Ruff's people-pictures negate any superficial claim to topicality; hermetically self-contained, they seem to be protected by a field of energy. The large formats even address another level, a trans-personal dimension beyond space and time – as if time were congealed, oddly compressed, so that a frozen moment embodied by the picture becomes palpable. Since there is no possible future, preservation (and that is all photography can do) is always tinged with melancholy. This also explains the fact that looking at photographs often produces a certain sadness. Ruff's pictures do not invoke the notion of time as external and measurable but rather an inner temporality, i.e. *durée réelle*.⁶ It is remarkable that the faces have no shadows. Seen analogically, shadows stand for the unconscious, emotional elements of the personality. But these evenly illuminated faces are shadowless, with no traces of individual destinies. Even so they impart a magical plasticity. The portrait virtually constitutes an exotic passage. Despite the obvious clarity of the pictures, "diverse" things in them are startling, unforeseen, and shatter objectivity – startling a hair that falls across a face or a blemish that mars the impeccable finish. The works are thus marked by a certain "aesthetics of diversity," the expression "diverse" referring to all that is unexpected, mysterious, heroic, in short, different.⁷

It is this "otherness" that arrests the viewer, that makes discontinuity and intangibility shine through the appearance of objectivity. In a flash, the viewer may be baited by seemingly mundane details. The obvious stability of the faces is buoyed by a net of the finest invariance, while subtle means of positing form reveal the foundations of instability upon which human existence ultimately rests. Ruff's portraits impart a *sub rosa*, floating balance between polarities, between form and composition (as in a "composed facial expression") as well as form-lessness and loss of composure. Only the two together constitute a totality. Contradiction thus forms a unity. In this sense, Ruff's works straddle two worlds: they are signatures of the magic of the real. (Translation: Catherine Schelbert)

NOTES

1) Roland Barthes, *LA CHAMBRE CLAIRE*.

2) Norbert Bolz, "odds and ends," in: K.H. Bohrer, ed., *MYTHOS UND MODERNE*, Frankfurt, 1983.

3) *BINATIONALE*, catalogue of the exhibition at the Düsseldorf Kunsthalle, Cologne, 1988.

4) *IBID.*

5) Roland Barthes, *OP. CIT.*

6) Marcel Proust, *A LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU*.

7) Victor Segalen, *DIE ÄSTHETIK DES DIVERSEN*, Frankfurt, 1983.



THOMAS RUFF, PORTRÄT, 1988, 210 x 165 cm / 82³/₅ x 65".