

Tina Ruisinger, *Gesichter der Fotografie*
Einleitung von A. D. Coleman

Es ist selten geworden, dass eine junge Künstlerin, egal in welchem Medium, bewusst mit einer Verbeugung vor ihren kreativen Vorgängern debütiert. Eine so zurückhaltende Hommage erinnert an die Sitten und Gebräuche vergangener Zeiten; die Rituale zwischen Meister und Lehrling zu Beginn der Gesellenzeit vor hundert Jahren und mehr. Tina Ruisingers ungewöhnliches Projekt hat daher eine bewundernswerte und entschieden altmodische Qualität: Sie besteht darauf, ihre offenkundigen Fähigkeiten zunächst an die Pflicht zu wenden, ihre Einflüsse zu benennen und zu würdigen. Das ist um so mehr zu begrüßen, als Respektsbezeugungen Mentoren und Vorfahren gegenüber in der Fotografie vielleicht mehr noch als in anderen Künsten ein Gebrauch zu sein scheinen, »wovon der Bruch mehr ehrt als die Befolgung«. Ich komme weiter unten darauf zurück; zuvor halte ich es jedoch für wichtiger, das vorliegende Werk genauer zu betrachten, denn seine Leistungen verdienen unsere volle Aufmerksamkeit.

In *Gesichter der Fotografie* stellt Ruisinger uns in Wort und Bild fünfzig namhafte Persönlichkeiten vor, die in der Fotografiegeschichte des 20. Jahrhunderts unauslöschliche Spuren hinterlassen haben, und schildert sie darüber hinaus in ihren eigenen Worten. Jede dieser Kapazitäten hat ein schwieriges und kulturell bedeutsames Werk hervorgebracht, Bilder von bleibendem Wert nämlich, die viele Menschen in aller Welt auf Anhieb wiedererkennen, auch wenn sie ihnen keinen Namen – und wahrscheinlich auch kein Gesicht – zuordnen können. (Es liegt im Wesen der Fotografie, dass ihre Ergebnisse aus der dargestellten Welt und nicht von den darstellenden Individuen zu stammen scheinen.) Einige dieser Fotografen und Fotografinnen – Gordon Parks, Robert Frank, Leni Riefenstahl, Helmut Newton – sind weit über die Grenzen der Fotografie hinaus einflussreich und berühmt (oder berüchtigt) geworden, sind ihrerseits vertraute und erkennbare kulturelle Ikonen und (in einigen Fällen) sogar Medienstars in der Kunstlandschaft des 20. Jahrhunderts; sie dürfen daher erwarten, dass man nicht nur ihre Namen, sondern auch ihre Gesichter außerhalb der professionellen Sphäre der Fotografie kennt. Andere dieser Koryphäen sind zumindest im Kollegenkreis vertraute Gesichter, weil sie wichtige öffentliche Rollen gespielt haben – als Gründer größerer Institutionen (Cornell Capa im Fall des International Center of Photography), als Stammgäste im Vortrags- und Workshopkarussell (Duane Michals, Mary Ellen Mark) oder als Standessprecher (Elliott Erwitt von Magnum).

So verehrungswürdig sie alle sind, persönlich sind die meisten von ihnen nur ihren engsten Mitarbeitern bekannt. Auch nach dreißig oft mit weiten Reisen verbundenen Berufsjahren habe ich mindestens ein Viertel der von Ruisinger Geehrten weder je persönlich kennen gelernt noch porträtiert gesehen. Und obwohl ich viele und oft ausgezeichnete Porträts (und manchmal Selbstporträts) von vielen anderen und durch viele andere gesehen habe, so doch noch nie eine so schöne Gesamtschau wie diese. Ruisinger hat sich ihnen allen mit tiefem Respekt und offenkundiger Bewunderung genähert, aber auch mit großer Unerschrockenheit. Indem sie sich und uns mit Nahaufnahmen von ihnen konfrontiert, nutzt sie den Illusionismus des Mediums, um uns zu suggerieren, wir könnten mit ihnen auf Tuchfühlung gehen und Zwiesprache halten, sähen sie an und würden zugleich angesehen – durchleuchtet – von einigen der schärfsten Augen und Geister auf dem Gebiet visueller Kommunikation.

Damit ist eine eigentümliche selbstreflexive Dynamik benannt, die in dieser Porträtgruppe zum Tragen kommt: Fotografen und Fotografinnen posieren selbstbewusst für eine Fotografin. Wissen Ruisingers Modelle, vielleicht besser als andere, wie interpretativ der fotografische Wahrnehmungsprozess funktionieren kann, wie sehr man beim Fotografieren einem

Motiv die eigene Sicht auferlegt und wieviel folglich das einzelne Modell riskiert, wenn es einer geübten Fotografin freien Zugang zum eigenen Erscheinungsbild einräumt? Zweifellos. Aber Ruisingers Modelle verstehen auch, ebenfalls besser als andere, den Ablauf der Zusammenarbeit zwischen einer geübten Fotografin und fotografisch vorgebildeten Modellen, das Ausmaß, in dem ein solches konsensabhängiges Porträt eine Gemeinschaftsarbeit darstellt. Sie kennen aus unmittelbarer Erfahrung die imagistischen Konsequenzen der zur Anwendung kommenden Geräte und Materialien: die vermutlichen Effekte dieses Formats, jenes Objektivs, eines bestimmten Films, die erwartbaren Resultate der naheliegenden Wahl von Abstand, Beleuchtung, Standpunkt – bei Aufnahmen aus solcher Nähe sogar die dem kenntnisreichen Modell sicht- und hörbaren Entscheidungen bezüglich Tiefenschärfe und Belichtungszeit. In höherem Ausmaß als die meisten menschlichen Modelle der meisten Fotografien üben sie also eine tiefgreifende, wenn auch unsichtbare Form der Kontrolle über die bei einer Porträtsitzung entstehenden Aufnahmen aus. Wir müssen daher Ruisingers Aufnahmen als Vereinbarungen, Joint Ventures, Duette und partnerschaftliche Beziehungen begreifen.

Da ihren Modellen auch das Ausmaß bekannt ist, in dem die fotografische Tätigkeit gemeinhin unterschätzt wird und unbesungen bleibt, müssen wir diese Sammlung nicht nur als Ruisingers Beitrag zum öffentlichen Archiv des Mediums würdigen, sondern auch als bewusstes und wohlüberlegtes Geschenk ihrer Modelle an dieses. Mit Ruisinger als willigem Instrument und ausführendem Organ haben sie sich bereit erklärt, einige eklatante Lücken in der Geschichte des Mediums aufzufüllen. Nach diesen Materialien zu urteilen, haben sie sich nicht nur unverblümt einer optischen Prüfung unterzogen, sondern in freimütigen Unterhaltungen auch berufliche Erkenntnisse und private Informationen weitergegeben, die aus anderen Quellen weniger leicht zugänglich wären. Das macht dieses Buch zu einer Art Magazin – einem Archiv, einem historischen Dokument und sogar einem Nachschlagewerk –, obwohl es gar nicht so wirkt. Dass Ruisinger so viele bedeutende Persönlichkeiten davon überzeugen konnte, in dieses Vorhaben Energie zu investieren, verrät uns einiges über sie, was aus den Fotos und Texten nicht unmittelbar ersichtlich ist.

Angesichts der unbestritten zentralen Bedeutung der Fotografie für die westliche Kultur und Kommunikation seit ihrer Erfindung im Jahre 1839 ist die Dokumentation des Mediums selbst – was nicht nur die schriftliche, sondern auch die mündliche Geschichtsschreibung sowie Biografien und Autobiografien umfasst – außerordentlich, um nicht zu sagen atemberaubend dürftig.

Es mutet seltsam an, dass Fotografen und Fotografinnen – die doch praktisch von der Geburtsstunde des Mediums an darangegangen sind, jede erdenkliche Kultur und Subkultur der ganzen Welt festzuhalten – ihre Aufmerksamkeit erst vor kurzer Zeit auf sich selbst gerichtet haben. Nennen Sie einen beliebigen Berufsstand, eine beliebige nationale, regionale, ethnische oder religiöse Gruppe, mag sie noch so obskur sein, Sie werden mindestens einen ihr gewidmeten Fotoband finden, vermutlich aber eher ein Dutzend oder mehr, jeweils mit einem ganzen Archiv an Abbildungen und Anmerkungen dahinter: Muslime und orthodoxe Juden, eingeborene New Yorker und australische Ureinwohner, panamaische Wissenschaftler und portugiesische Fischer, Nobelpreisträger und anonyme Sinti und Roma.

Um es noch zuzuspitzen: Es gibt keine Form künstlerischer Aktivität ohne ihr treu ergebene Fotografen. Spätestens seit den Dreißigerjahren haben wir Tausende von Büchern mit Fotografien von Malern und Bildhauerinnen, Schriftstellern und Tänzerinnen, Musikern und Schauspielerinnen, Filmregisseuren und anderen schöpferischen Menschen in traditionellen wie

neuen Künsten. In manchen dieser Bücher rücken formale Porträts der Modelle in den Vordergrund; in anderen werden sie bei der Arbeit oder in ihrer Freizeit gezeigt. Etliche – wie Brassai oder David Douglas Duncan mit ihren Bildserien über Picasso oder Roy DeCarava in seinem Buch über John Coltrane – haben einen »Tag im Leben« ihrer Modelle beschrieben, ihre Arbeitsmethoden erforscht oder auf andere Weise einzelne Künstler eingehend studiert. Wieder andere Bände haben sogar versucht, »Fotobiografien« bestimmter Künstler in den verschiedenen Medien zu konstruieren, haben Aufnahmen aus verschiedenen Quellen zusammengefügt, um chronologische fotografische Lebensgeschichten zu erzählen.

Diese Zeugnisse machen also überdeutlich, dass Fotografen und Fotografinnen sich über die Funktion ihres Mediums, Spuren der Vergangenheit zu fixieren, völlig im Klaren sind. Obwohl sie von jeher Kollegen und Kolleginnen in ihrem Medium festgehalten haben und obwohl sie seit Erfindung des Mediums Selbstporträts angefertigt haben, setzt die umfassende und engagierte Dokumentation von Fotografen durch Fotografen erst in den Siebzigerjahren ein, und erst in den letzten fünfzehn Jahren des vergangenen Jahrhunderts nahmen Projekte wie das von Tina Ruisinger Gestalt an und fanden ihren Weg in die Öffentlichkeit. Selbst heute, zu Beginn des 21. Jahrhunderts, sind sie noch so selten, dass sich jeder ernsthafte neue Versuch auf unbekanntes Gebiet vorwagt, einen bedeutenden Beitrag zur Literatur darstellt und gefeiert werden muss.

Das lässt sich nicht mit einer Art angeborener Zurückhaltung all jener erklären, die sich zur Fotografie hingezogen fühlen, oder mit gespielter Befangenheit vor dem Objektiv, sobald jemand nach der Kamera greift. Für jeden notorisch kamascheuen Eigenbrötler wie Robert Frank oder Henri Cartier-Bresson gibt es einen kontaktfreudigen Fotografen mit einer schauspielerischen Ader; man schaue sich nur an, wie sich der überschwengliche Lou Stettner auf diesen Seiten präsentiert. Und wie Ruisingers Werk zeigt, fühlen sich die meisten Fotografen und Fotografinnen auch auf der anderen Seite des Suchers zu Hause oder können dieses Gefühl von einer Kollegin vermittelt bekommen, der zu vertrauen sie allen Grund haben. Meiner Erfahrung nach sind Fotografen – anders lautenden Mythologien zum Trotz – im Allgemeinen nicht zurückhaltender als der Rest der Menschheit, wenn es um das Modellsitzen für Porträts oder andere Arten des Bildermachens geht.

Gewiss ist das, was wir vage »Kunstfotografie« nennen – wozu auch Dokumentarfotografie und bestimmte Aspekte des Fotojournalismus zählen –, erst im Lauf der letzten dreißig Jahre musealisierbar geworden, hat Sammler, kritische Würdigungen, akademische Legitimität und allgemeine kulturelle Anerkennung gefunden. Das erklärt zum Teil, warum sich Fotografen und Fotografinnen vergleichsweise bedeckt halten und warum es bis vor kurzem nur wenige substantielle Publikationen gab, die ihre Gesichter und ihre Lebensgeschichten aufzeichneten. Außerdem war bis zum Beginn der Siebzigerjahre kaum ein Fotograf ein geläufiger Begriff; wer also hätte, abgesehen von einer Hand voll Kollegen, Bücher oder Drucke ihrer Porträts kaufen sollen? Denken Sie sich irgendeine berühmte Gestalt, die aus dem Pantheon heute nicht mehr wegzudenken ist – Stieglitz, Modotti, Man Ray, Bourke-White, Weston, Adams –, und fragen Sie sich, wer im Jahre 1975 das fotografische Buchprojekt eines anderen Fotografen über ihn oder sie veröffentlicht hätte, und wer sich damals die Mühe gemacht hätte, danach zu greifen und darin zu blättern? Wir können uns nur vorstellen, was für Wälzer das damals hätten werden können, und die Tatsache bedauern, dass der Kontext, in dem sie hätten wachsen und gedeihen können, erst vor wenigen Jahren entstand.

Der Mangel, den ich damit beschreibe, war vielleicht nur zum Schein einer und muss nicht von Dauer sein. Es ist ja nicht ausgeschlossen, dass Fotografen und Fotografinnen schon im

frühen 20. Jahrhundert Bilder anfertigten, wie sie mir hier vorschweben, oder gar die oben ausgeführten Typen ausgiebiger Beschäftigung mit Kollegen hervorbrachten. In den Negativordnern lebender wie verstorbener Fotografen schlummern vielleicht zahllose unschätzbare unveröffentlichte Projekte aller Art und warten noch auf ihre historische Stunde. Es sollte mich nicht wundern, wenn es jetzt, wo das Medium und seine Benutzer zu einem festen Bestandteil der Künste geworden sind und wo das Interesse am Leben der bedeutenden Persönlichkeiten dieses Mediums angemessene, noch nie dagewesene Höhen erreicht hat, zu einem steten Strom solcher Arbeiten aus der Vergangenheit käme.

Zu unser aller Glück haben Mitglieder einer jüngeren Fotografengeneration begonnen, die ersten dieser Lücken zu füllen. Sie folgen verschiedenen Ansätzen, aber der Impuls, sich der Herausforderung zu stellen, scheint bei allen dem vergleichbar, den Ruisinger in der Einleitung dieses Bandes schildert: ein Wunsch, sich direkt mit den prägenden Gestalten des Mediums und ihren individuellen Sensibilitäten zu beschäftigen, die die allerersten Bilder formten, aber auch, ihnen Respekt zu erweisen, indem man ihren Errungenschaften Öffentlichkeit verschafft. Das sollte man nicht als Werk bewundernder Jünger oder ehrerbietiger Schüler missverstehen; die meisten jüngeren Fotografen und Fotografinnen, die sich wie Ruisinger dieser Aufgabe angenommen haben (zu denken wäre an Adál Maldonado, Bill Jay, Mark Edward Harris, Paul Waldman und José Francisco Gálvez), haben ostentativ Fotografen aus dem ganzen stilistischen Spektrum porträtiert und stets auch Kollegen miteinbezogen, bei denen sie nicht studiert haben oder in die Lehre gegangen sind und deren Stile in ganz andere Richtungen weisen. Für einen jungen Fotografen oder eine junge Fotografin ist es vielmehr eine Methode, die ganze Bandbreite zeitgenössischen Fotografierens zu beschreiben und sich einen Standpunkt zu erarbeiten, der eigene Positionsbestimmungen erlaubt. Es ist auch eine Identifikation mit und ein Ausdruck des Dankes gegenüber den verschiedenen Schultern, auf denen man steht. In einer Zeit, die den Novizen ermutigt, radikale Innovation zu fingieren und zu insinuieren, voll ausgewachsen dem Haupt des Zeus entstiegen zu sein, ist das eine äußerst bescheidene Position.

Bis auf Neal Slavin hat kein mir bekannter Fotograf versucht, für die Fotografie das zu wiederholen, was Art Kane 1958 mit jener berühmten Aufnahme gelungen ist, auf der sich Jazzmusiker aller Stilrichtungen zu einem historischen Gruppenporträt in Harlem versammelt haben. Für sich sowie zusammen genommen erreichen die Projekte, die große lebende Fotografen und Fotografinnen porträtieren, jedoch etwas Vergleichbares: einen repräsentativen Querschnitt der lebenden Legenden des Mediums. Indem sie ihren eigenen Kanon zusammenstellte, beschränkte sich Ruisinger auch nicht auf die gegenwärtig im Trend liegenden Jüngeren, sondern nahm Altmeister des Fachs auf, die heute teilweise unmodern sind, sich jedoch alle ein Leben lang für die Fotografie eingesetzt haben. Vielen begegnete sie ganz am Ende ihrer Karrieren. Einige von ihnen sind verstorben, seit das Projekt aus der Taufe gehoben wurde; zum Zeitpunkt meines Schreibens haben wir Gisèle Freund, Edouard Boubat, Esther Bublely, Andreas Feininger, Mario Giacomelli, Erich Hartmann und Ilse Bing verloren. Was Ruisinger uns über sie mitzuteilen hat, wird also täglich kostbarer.

Dieses Buch dient deshalb nicht nur als historische Quellensammlung, sondern auch als Familienalbum. Das zeigt sich nicht nur in seinem Inhalt, sondern auch in seinem Stil. Der unbekümmerte Wechsel von der formellen Präsentation zu skizzenbuchartigen Montagen und zurück, sein Oszillieren zwischen Schnappschussalbum und offizieller Porträtgalerie spiegelt etwas davon, wie Fotografen und Fotografinnen in aller Welt ihre Arbeit auffassen, wie sie zu ihr stehen und über sie sprechen – sie erkennen ihre privaten, tagebuchartigen Aspekte ebenso an wie ihre Aussagekraft und ihren Gehalt für eine größere Öffentlichkeit.

Ich möchte damit sagen, dass jedes erhaltene Archiv eines Fotografen gleichzeitig eine Bühnen- und eine Backstage-Funktion hat. Der Bühnenaspekt bezieht sich auf die formale Chronik der Modelle – sagen wir etwa, wie sich Inge Morath oder Ted Croner an einem bestimmten Tag Ruisingers Kamera präsentiert haben und was sie bei diesem Treffen zu sagen hatten. Der Backstage-Aspekt hat mit den Negativordnern des Fotografen oder der Fotografin zu tun, mit den Kontaktbögen, Notizen und dergleichen, also allem, was zum Rohmaterial eines privaten Tagebuchs persönlichen Erlebens wird.

Wenn man sich mit Fotografen zusammensetzt, ihre Kontaktbögen mit ihnen durchsieht und sie anregt, sich im Gespräch zu ihrer Arbeit zu äußern, stellt man fast unweigerlich fest, dass sie zwischen diesen beiden Wahrnehmungsmodi hin- und herschalten. Ruisingers Buch arbeitet diese faszinierende Apposition heraus und macht sie geradezu zum Strukturprinzip. Isolierte Einzelbilder neben verbindenden Interviewauszügen und Ruisingers eigenen Kommentaren werden säuberlich im klassischen Fotobuch-Layout präsentiert und vermitteln eine begrüßenswerte, dabei traditionell stilisierte Redaktion der Resultate jeder Sitzung, bei der die Sensibilitäten des Modells dominieren. Ruisingers Collagen muten mehr wie Arbeitsnotizen einer jeden Sitzung an, wie in den Begegnungen geschürftes, aber noch nicht verhüttetes Erz, direkte und spontane Reaktionen auf die Treffen mit der je spezifischen Intensität ihrer verschiedenen Gegenüber. Leibhaftig, emotional, fragmentarisch und spielerisch verraten sie uns mehr über das Geben und Nehmen einer Porträtsitzung und die nachfolgende Bearbeitung durch die Fotografin, als die abgeschlossene und polierte Resultate. Damit legen sie Ruisingers eigene Arbeitsweise offen und werden zu ihrem Selbstporträt – ambitioniert, dabei bescheiden, arbeitsam, aber dezidiert im Verborgenen, und nur wenn man genau hinschaut, erhascht man eben doch einen Blick.

Staten Island, New York
November 2001

© Copyright 2001 by A. D. Coleman. All rights reserved. By permission of the author and Image/World Syndication Services, P.O.B. 040078, Staten Island, New York 10304-0002 USA; T/F (718) 447-3091, imageworld@nearbycafe.com.

Im Zusammenhang mit einem Happening, an dem Slavin und der Autor 1972 zusammenarbeiteten, „The Market Diner Bash“, wurde ein Gruppenporträt angefertigt, auf dem sich ein gewisses Spektrum von Fotografen und Fotografinnen tummelt, darunter Mary Ellen Mark, Les Krims, Arthur Tress, James Enyeart, Betty Hahn, Lee Witkin und dutzende weitere. Eine Darstellung dieses Ereignisses findet sich in meinem Essay »Confirming Her Fatalism (Q. V.)«, *Village Voice* 17.25 (22. Juni

1972): 30 f.