

Ralf Brueck

Deconstruction

Distortion

DAF

Timecapsules

Herausgegeben von Ralph Goertz

Wienand

Vorwort / Preface
5

Texte / Texts
6

Deconstruction
23

Distortion
49

DAF
73

Timecapsules
105

Biografie / Vita
139

Vorwort

Ich besitze zwei Bilder von Ralf Brueck. Es sind Bilder aus der Gruppe der *Timecapsules*. Die beiden Bilder sehe ich gerne an. Sie sind für mich – ich suche nach dem geeigneten Wort – streng erarbeitete Verbindungen von Farbe und Form. Es sind Bilder aus Kirchen. Der Eindruck der Strenge entsteht aber nicht durch den Gegenstand des Aufgenommenen. Es ist vielmehr das Wie der Gestaltung. Formen zerlegen sich wie aus ihnen heraus gefordert und verändern sich im gleichen Rhythmus wie das Licht. Die Arbeiten sind vor beinahe zwanzig Jahren entstanden. In den Dekonstruktionen hat sich diese Strenge erhalten. *Deconstruction* nehme ich beim Wort. Dieser Weg ist mir nicht fremd. Es ist ein Weg zu den Elementen von Bildern, die von oder vielleicht besser mit Gebautem gemacht werden. Ich hoffe, der Weg geht weiter. Ich bleibe neugierig seit diesen beiden Bildern.

Candida Höfer

Preface

I own two works by Ralf Brueck. They are images from the *Timecapsules* series. I enjoy looking at both pictures. For me, they are – I am looking for the right words – stringently composed combinations of colour and form. They are images of churches. Nevertheless, the impression of stringency is not a result of the subject matter. It is more a question of how the images are composed. Forms break down as though this were demanded of them and become transformed in the same rhythm as the light. The photos were shot nearly twenty years ago. In the *Deconstruction* series, this stringency has been preserved. I take the word 'deconstruction' at face value. This path is not alien to me. It is a path towards the elements of pictures, which are made of – or perhaps better, *with* – built structures. I hope that this path continues. I have remained curious since I first encountered these two photographs.

Candida Höfer

Ralph Goertz

DAF – Deutsch Amerikanische Freundschaft

Die Fotografien von Ralf Brueck begegneten mir zum ersten Mal, als ich mich mit der »New Color Photography« und deren wichtigsten Vertretern Stephen Shore und Joel Meyerowitz für zwei Filmprojekte auseinandersetzte.

In großen Lettern konnte ich »DAF – Deutsch Amerikanische Freundschaft« auf dem Foto eines typisch amerikanischen Highways lesen, in dessen Mitte ein Billboard zu sehen war, das sich seiner eigentlichen Aufgabe – überdimensional und mit bunten Abbildungen auf ein Produkt oder einen Film hinzuweisen – entzog. Ralf Brueck hatte noch den Hinweis »Subject of the series is the merge of the Düsseldorf School of Photography with the American New Color Photography movement« hinzugefügt und sich dadurch als ein Künstler verortet, der sich der Verschmelzung von zwei der signifikantesten Kunstbewegungen der zeitgenössischen Fotografie in Amerika und Deutschland der letzten 60 Jahre angenommen hat.

Die unter dem Namen »Düsseldorfer Fotoschule« bekannt gewordenen Künstler entsprangen allesamt der 1976 von Bernd Becher an der Düsseldorfer Kunstakademie gegründeten Fotoklasse. Als ihre wichtigsten Vertreter gelten heute Andreas Gursky, Thomas Ruff, Thomas Struth, Candida Höfer und Axel Hütte, die gemeinsam in den 1970er-Jahren bei Bernd Becher mit dem Medium Fotografie vertraut gemacht wurden – anfangs noch ohne das Bewusstsein, sich der künstlerischen Fotografie zugehörig zu fühlen oder gar Kunst mit dem Medium der Fotografie herstellen zu wollen. Candida Höfer beispielsweise wechselte aus der Filmklasse zu Bernd Becher. Auch Ralf Brueck studierte ab 1995 an der Düsseldorfer Kunstakademie bei Bernd Becher und gehörte somit zu seinen letzten Studenten. Im Jahr 2000 wechselte Brueck in die Klasse von Thomas Ruff, dessen Meisterschüler er wurde.

Die erste Generation der Düsseldorfer Fotoschule einte, dass sie nur geringe Kenntnis von der amerikanischen New Color Photography hatten, da Ende der 1970er-Jahre nur wenige Publikationen zum Thema den Weg in den deutschen Buchhandel gefunden hatten, sodass ihre künstlerische Auseinander-

setzung mit Fotografie stark durch ihren Lehrer Bernd Becher geprägt war und sich eher an der dokumentarisch-topografischen Fotografie orientierte.

Als Ralf Brueck die Bühne der künstlerischen Fotografie Mitte der 1990er-Jahre betrat, hatte sich dieses Medium bereits als Kunstform emanzipiert, und die einstigen Becher-Schüler der ersten Generation waren selbst zu Superstars der Szene geworden. Amerikanische Fotografen wie William Eggleston, Joel Meyerowitz und Stephen Shore waren Anfang der 1960er-Jahre die Pioniere der Farbfotografie. Zu jener Zeit war einerseits die Fotografie als Kunstform noch nicht etabliert, und andererseits galt der Einsatz von Farbe in der Fotografie als unkünstlerisch und eher der kommerziellen Werbung zugehörig. Die Kunstfotografie, sofern man sie in den 1960er-Jahren als solche betiteln konnte, verwendete ausschließlich Schwarz-Weiß.

Und obwohl das Museum of Modern Art in New York schon früh Fotografie sammelte und John Szarkowski, der dort tätige legendäre Kurator für Fotografie, bereits Ende der 1960er-Jahre Einzelausstellungen mit jungen Fotografen realisierte, präsentierte auch er zu Beginn nur Schwarz-Weiß-Arbeiten. So kam es, dass beispielsweise der junge amerikanische Fotograf Joel Meyerowitz 1968 nicht mit seinen Farbfotografien, sondern mit seiner in Europa entstandenen und in Schwarz-Weiß fotografierten Serie *From a Moving Car* ausgestellt wurde, obwohl er bereits seit 1962 vor allem in Farbe fotografierte. Erst 1976 zeigte das MoMA erstmals Farbfotos des Amerikaners William Eggleston.

Der wohl größte Durchbruch in der Farbfotografie wurde 1976 erreicht, als Fotografen wie Stephen Shore und Joel Meyerowitz anfangen, mit der Plattenkamera und in Farbe zu fotografieren und somit einen künstlerisch wie technisch weiterführenden Blick auf die Welt warfen. Aus der eher intuitiven, flüchtigen Kleinbildfotografie der frühen 1960er Jahre entstand eine neue Form der Fotografie, die nun formal wie künstlerisch lückenlos zur Schwarz-Weiß-Fotografie eines Timothy H. O’Sullivan oder

Walker Evans aufschloss. Erstmals war es den Farbfotografen erlaubt, sich mit der »8 × 10«- oder »4 × 5«-Plattenkamera der Realität neu zu nähern und durch längere Belichtungszeiten Einsicht in die zeitliche Dimension zu nehmen. Als Ralf Brueck 2006 seine erste Reise an die Westküste Amerikas antrat, sah er sich mit der Ikonografie seiner großen amerikanischen Vorbilder der New Color Photography konfrontiert, der er sein durch die Lehren von Bernd Becher und Thomas Ruff geprägtes Bildverständnis entgegensetzen wollte. Seine Faszination gründete auch in seinem Verständnis von den Vereinigten Staaten als Land der künstlerischen Grenzenlosigkeit und Freiheit. Als wichtigste Impulse erschienen ihm, neben dem Interesse an der New Color Photography, die Freiheit in der Wiedergabe von Farbe und die fotografische Präzision.

»Ich habe sehr stark wahrgenommen, dass mein Blick unterschiedlich zu den Blicken meiner anfänglichen Vorbilder ist. Es war ein bewusster Prozess, meine Bilder anders zu machen. Das Ikonenhafte aus den 1970er Jahren wirkt immer noch nach. Ich wollte in Amerika fotografieren, aber ich wollte nicht so fotografieren, wie die Amerikaner fotografieren, sondern eine Verbindung zwischen der Düsseldorfer Fotoschule und der amerikanischen Fotografie schaffen.«¹

Schon 1978 reiste der damalige Becher-Schüler Thomas Struth nach Amerika, um dort seinen Blick, seine Fremdheit der Sicht auf eine amerikanische Wirklichkeit in New York zu überprüfen, indem er ihr mit dokumentarischer Schwarz-Weiß-Fotografie begegnete. Auch Joachim Brohm, der seit 1978 in Farbe fotografierte, reiste 1983/84 anlässlich eines einjährigen Stipendiums an der Ohio State University in die USA, um seinem »Bedürfnis nach Auseinandersetzung«² mit der amerikanischen Gesellschaft, die sich durch Individualismus und Nonkonformität auszeichnet, nachzukommen.

In seiner ersten Serie, *Timecapsules*, die ab 1994 entstand, wendete sich Ralf Brueck dem sakralen Innenraum als Sujet zu. Seine subjektive Auseinandersetzung mit dem Raum und seine prozesshafte Vorgehensweise in der Auswahl des Aus-

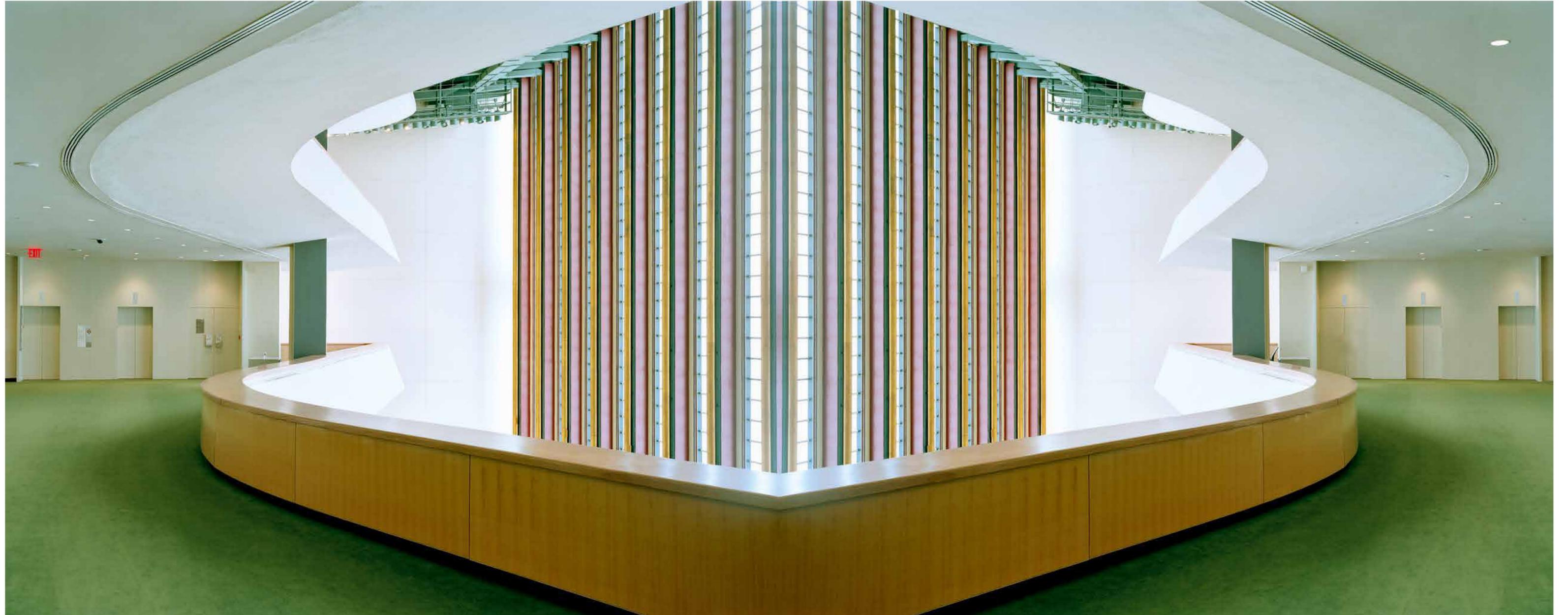
schnitts, der sich streng und formal präsentiert, verorteten ihn früh als Bildübersetzer mit präzisem fotografischem Auge. Die so erlangte fotografische Reife und das durch Bernd Becher und Thomas Ruff geprägte Verständnis der Befragung des Bildes durch das Medium der Fotografie finden in seiner Serie *DAF – Deutsch Amerikanische Freundschaft* zu einer eigenständigen Symbiose. Am auffälligsten scheint die Abwendung vom Innenraum hin zum urbanen Außenraum. Bruecks Aufnahmen umfassen Straßenszenen, Landschaften und Bildausschnitte der amerikanischen und deutschen Außenräume, denen er sich mit dem Mittel des Dokumentarischen und einer statischen Fachkamera näherte. Allerdings erlaubte sich Brueck auch die Integration weniger auf seinen Reisen nach Italien und Finnland entstandener Aufnahmen.

In seiner amerikanischen Arbeit *P2* von 2007 durchtrennt ein Sendemast im Goldenen Schnitt die Landschaft, durch die sich kontrapunktisch in der Diagonalen eine schmale Landstraße zieht. In der Farbigkeit auf das Grün der Rasenfläche und das Blau des Himmels reduziert, wirkt die Aufnahme wie eine Bildmontage aus einer naturalistischen Landschaft und dem Mast als Stellvertreter einer fortschrittlichen, technisierten Welt. Neben der Präsenz dieser beiden bildimmanenten Bestandteile ist die Aufnahme durch das Fehlen eines wesentlichen Motivs bestimmt: Gerade durch die Abwesenheit des Menschen kommt diesem eine besondere Bedeutung zu. Auch in *Sign 4* von 2009 verweist die leere Fläche eines Billboards auf die Existenz des Menschen, der in seiner Absenz umso gegenwärtiger ist.

Eine Neuerung in Bruecks Arbeit bildet die partielle Anwesenheit von Indizien für die technischen Errungenschaften des Menschen wie in der Aufnahme *Zabriskie* von 2006, in der er das Dach einer Tankstelle von links in das Bild hereinragen und wie einen Hinweispeil auf den im Hintergrund stehenden Lastwagen zeigen lässt. Diese perspektivisch angeordneten, nicht näher zu bestimmenden Bildelemente lassen den wahren Raum nur erahnen und verweigern sich teilweise der seit der Renaissance angewandten Zentralperspektive. Durch das

¹ Ralf Brueck im Gespräch mit dem Verfasser, Düsseldorf, 20.7.2015.

² Brohm, Joachim: *Ohio. Fotografien 1983–1984*, hrsg. von Thomas Weski, Göttingen 2009, S. 12.





Elevator, 2011, 80 x 65 cm



Twin Peaks, 2011, 160 x 200 cm



Sign 4, 2009, 124 x 160 cm



Wait, 2009, 120 x 160 cm



St. Anna Ratingen, 1997, 140 x 105 cm



Tersteegenkirche Düsseldorf, 1997, 60 x 46 cm