

## Das Passepartout und der Zwischenraum zwischen den Sternen

**Thomas Ruff – Ein Ausstellungsrundgang um ein Projekt  
der Annäherung!**

Jürgen Stöhr

### Abstract

*Bildbetrachtung und insbesondere die Anschauung von Kunstwerken bedürfen einer näher zu bestimmenden «visuellen Kompetenz». Je nach methodologischer Ausrichtung wird diese Kompetenz eher als bildexternes historisch-kontextuelles Fachwissen oder eher bildimmanent als Fähigkeit zum «Lesen» oder zur «ästhetischen Erfahrung» von Einzelwerken angesetzt. Der vorliegende Beitrag untersucht spielerisch die Dynamiken einer visuellen Kompetenz, die zwischen diesen beiden Polen ausgehandelt wird. Als Beispiel wurde eine Bildserie des Düsseldorfer Fotokünstlers Thomas Ruff ausgewählt. Hierbei handelt es sich um im weitesten Sinne «postmoderne» Kunst-Fotografie, die insofern die Fragen nach der Kompetenz im Umgang mit fotografischer Bildlichkeit explizit aufwirft, als Ruffs Arbeiten ihre Rezeption vermutlich selbst thematisieren und innerbildlich zu reflektieren scheinen.*

Problemstellung, Versuchsanleitung: Gemeinhin gilt der Düsseldorfer Fotograf und Becher-Schüler Thomas Ruff als ein «Gerhard Richter der Fotografie», der in seinen Werkgruppen «konsequent neue Domänen erobert, indem er vorgegebene Bilder im intermedialen Transfer ihrer ursprünglichen Funktion entfremdet» (Stiegler 2011, S. 317). Weitere Stichworte in diesem Zusammenhang lauten «Fotografie nach der Fotografie», «After-Images» (Forster 2009, S. 126) oder die Befragung der «Bildlichkeit» der Fotografie. In der Regel werden mit diesen Vorannahmen einer Meta- und Appropriation-Fotografie die einzelne Arbeit oder die jeweilige Serie «erklärt». Bemerkenswert ist dabei, dass es so gut wie keine grösser angelegten, konkreten phänomenologischen Beschreibungen oder «ästhetischen Erfahrungen» der Werke von Thomas Ruff gibt. Es reicht offenbar aus, die Diskurse, das Konzept und die Mechanismen der Aneignungen, der Übertragung, des Transfers, der Selbstreflexion, der Nachbearbeitung der Bilder usw. zu kennen. Schnell gelten die ausgestellten Bilder so als Belege und Bebilderungen der sie hervorbringenden Strategie. Insofern wird konsequent über und nicht von den Einzelfotografien gesprochen. Nicht die Strategie wird in den Bildern deutlich, sondern die Bilder erhalten ihren «Sinn» vor dem Hintergrund des Konzepts. Dies

mag streckenweise logisch und unvermeidlich sein; dennoch hat dies zur Folge, dass man nicht mehr hermeneutisch von den Einzelbildern sprechen und schreiben kann, weil man sie sofort kontextualisiert. Der vorliegende Beitrag sucht die «unmögliche Möglichkeit», das hier beschriebene Szenario im Nachspielen eines Ausstellungsbesuchs der *Stellar Landscapes* zu prozessualisieren. Sichtbar werden soll der Zwischenraum zwischen Fachdiskurs und Bild, den man immer schon betreten hat, der aber in einem resultativen Schreiben, das im Ergebnis das Bild erklärt hat, unsichtbar bleibt.

Der folgende Fliesstext verzichtet (oder tut so als verzichte er) vielerorts auf das Referieren des Forschungsstandes zu den *Sternen* von Thomas Ruff. Folgt man den Endnoten, gelangt man zu diesem Stand der Sekundärliteratur, der den mäandernden Gang des Textes nur stören würde, der aber eben trotzdem vorkommen muss, weil er unversehens zum Teil des Werkes werden kann.<sup>1</sup>

### **Erster Akt**

Thomas Ruffs Bilder zeigen mir den Sternenhimmel – Konstellationen von Himmelskörpern, Gasnebeln und ganze Galaxien. Wie selbstverständlich kann ich sie als Abbilder von Konstellationen der Gestirne ansehen. Vielleicht überlege ich mir noch, ob ich dieses Bild am Himmel so scharf selber hätte wahrnehmen können? Ich stehe vor den übergrossen Motiven und sehe hinein in den Kosmos (Abb. 1).

Ich weiss nichts von Thomas Ruffs konzeptionellem und diskursivem Umgang mit «der Fotografie»; es hat mir niemand gesagt, als ich die Ausstellung, in der ich mich gerade befinde, betreten habe. Vermutlich weiss auch die Aufsicht, die jeden Ausstellungstag hier verbringt, nichts vom theoretischen Hintergrundrauschen der Stern-Bilder. Aber vielleicht interessiert sich auch jemand vom Personal dafür? Die vielen Führungen, die Erklärungen liefern sollten und die im Akustikradius der Betroffenen lagen, haben sicher ihre diffusen Sinnspuren hinterlassen. Sicher hat die Saalaufsicht keine Schulung erhalten. Es ist eben elitär und klar geregelt, wessen Aufgabe es ist, einen Kontext oder die intendierte Botschaft des Fotografen zu kennen. Die Experten wissen mehr als man sieht – und wer unvorbereitet ein Ausstellungsticket kauft, darf nicht darauf hoffen, dass schon der Audio-Guide alles einflüstern wird. Auch hier wird dosierte Wissenspolitik und -ökonomie betrieben. Ich aber weiss bis jetzt nichts von der Aneignung, Wiederholung und den Second Hand- und «Ready-Made»-Bildern im Werk des Fotografen. Ich weiss nichts von den vorausgegangenen Episoden der neuen Verwendung und des veränderten Umgangs mit Bildern, der vielleicht von der *Picture Generation* ausging – damals in den 70er-Jahren in New York. Man müsste das alles erst Nachschlagen und sich anlesen.<sup>2</sup> So aber bleiben die Arbeiten an der Wand erst einmal kommentarlos *Sterne*. Zwischen mir und dem Sternenhimmel besteht ein gewisses Gefühl der

Unmittelbarkeit, das sich einpendelt zwischen Konfrontation und Kontemplation, Erhabenheit und Sehnsucht, Raumschiff Enterprise und der Astronomie usw.. Auch das ist nicht neu in dieser Phase der Betrachtung, es wird schon irgendwo aufgeschrieben worden sein. Damit bin ich nicht allein, es wiederholt sich immer, wenn die Serie wieder einmal gezeigt wird, darauf kann ich mich verlassen. Aber mich überwältigt das zu Sehende nicht (mehr), ich werde nicht warm mit der künstlichen Ausstrahlung der Fotografien und beginne mir zu überlegen, ob das ihr Mangel sein könnte. Die Registrierung einer gewissen Mangelhaftigkeit leitet auch meist hin auf die Frage der Gemachtheit des Präsentierten. In solchen Situationen verliert man den unendlichen Sternenkosmos aus den Augen und beginnt womöglich das Bild selbst als ausgesprochen grossformatig zu erachten.

Zwischen mir und dem Motiv finden sich der massive Holzrahmen und das breite Passepartout ein. Zu Anfang war ich bereit, diese Regie zu übersehen, weil sie meinen Konventionen der Präsentation des Fotografischen entsprach. Aber im Blow Up der Fotografie und des Rahmens auf die monumentalen Masse 260x188 cm (Bildformat) sehe ich auch die Materialität des Ganzen unweigerlich mit (Abb. 2).



**Abb. 1:** Thomas Ruff: *Sterne*, Diasec, C-Print, 1992, 260 x 188 cm.



**Abb. 2:** Thomas Ruff: *Sterne*, Diasec, C-Print, gerahmt, 1992.

Ruff macht aus der Fotografie ein gefasstes Objekt hinter Glas. Obwohl dies meistens so ist, scheint der Unterschied hier nun darin zu bestehen, dass Ruff dies geradezu auszustellen scheint. Wenn ich später den Katalog zur Ausstellung ansehen werde, wird dieser versuchen, mir genau diese Erfahrung zu verheimlichen. Wenn ich ihn später aufschlagen werde, wird er mich von dieser Erfahrung wieder fernhalten wollen, indem er mir die Abbildungen der Bilder rahmenlos präsentieren wird. Das wird nicht ohne Grund so sein. Aber statt mich eben auch auf den Rahmen und alles andere aufmerksam zu machen und statt meine Beobachtung zu analysieren, wird er mich in den Entstehungs- und Herstellungsprozess der Bilder einweihen und mir einen «Aha»-Effekt gegenüber den unsichtbar bleibenden Operationen des Fotografen abzufordern versuchen.

Doch hier im Saal<sup>3</sup> vor der Arbeit von Ruff zählt das alles: Der Rahmen, das leichte Spiegeln der Verglasung oder auch das Serielle der Aufnahmen. Das Selbst-Sehen<sup>4</sup> der Werke hier im Museumsraum, das ich vielleicht nur noch mit der interesselos sehenden Saal-Aufsicht im Raum teile, gleicht inzwischen einer Guerilla-Attacke eines Autonomen gegen die Autorität der Konzeptualisten. Ich staune über die Rahmung. Wer sich für das Beiwerk und den Rahmen interessiert, für die Holzart und etwa für die Gehrungswinkel der Ecken oder zudem für das Cutting des Passepartouts, entlarvt sich selbst im Normalfall als verirrter Heimwerker oder als am Design interessiert. Aber hier in dieser spezifischen Ausstellungssituation muss man darauf kommen, weil die Fotografien eben nicht durchgängig transparent sind.<sup>5</sup>

### **Zweiter Akt**

Ich gewinne den Eindruck, hier würden nicht Motivfolgen gezeigt, sondern bestimmte Bilder in Serie eben hinter leicht spiegelndem Glas ausgestellt. Letzteres schliesst zwar ersteres ein, allerdings mit dem Unterschied, dass sich der Status der Fotografien zwischenzeitlich dramatisch ändern kann. Man kann sich nämlich vorstellen, dass während der Betrachtung einer Fotografie eine abgebildete Wirklichkeit gesehen wird, von der man annehmen wird, diese sei auch vorfotografisch so dagewesen. Wahrscheinlich gehen wir bei der Betrachtung eines Sternenhimmels genau davon aus. Warum auch nicht. Wenn ich dagegen beginne, die ausgestellten fotografischen Bilder eben als gerahmte und so und nicht anders vorgeführte Bilder zu betrachten, dann sehe ich weniger die abgebildete Wirklichkeit als vielmehr die Wirklichkeit der Fotografie, der Abbildung selbst. Dieser Effekt ist hinlänglich bekannt, allerdings ist damit noch nicht geklärt, was er im Einzelfall zu bewirken in der Lage sein kann. Dabei geht es nicht darum, dass die gezeigten Bilder als irgendwelche Archiv- oder Fund-Bilder erkennbar wären, die zum Beispiel ihrer historischen Bedeutung wegen als wertvolle Fotografien präsentiert würden. Fundstücke sind sie für mich schon wegen ihrer ausgesprochenen Monumentalität

nicht. Mir ist klar, dass man diese Formate nicht einfach irgendwo vorfindet, sondern dass man sie auf die eine oder andere Art «machen» muss. Diese Frage des Gemachtseins führt mich zurück auf mein Rasonieren über die Rahmung und die Grenze.

Alle Erfahrung dieser *Sterne* hängt von dem Vorhandensein, dem Registrieren und dem Ignorieren des Passepartouts ab. Hier<sup>6</sup>, in diesem konkreten Fall, ist es für mich tatsächlich so, dass das Passepartout die Illusionsbildung eines «wirklichen» Sternenhimmels sichern hilft: Indem es architektonisch wie eine Fensterlaibung zusammen mit dem Rahmen die Grenze zwischen Innen und Aussen formt, erscheint der Sternenhimmel gemäss der berühmten Idee Leone Battista Albertis als Fensterausblick (in der Öffnung der Museumswand, Abb. 3).

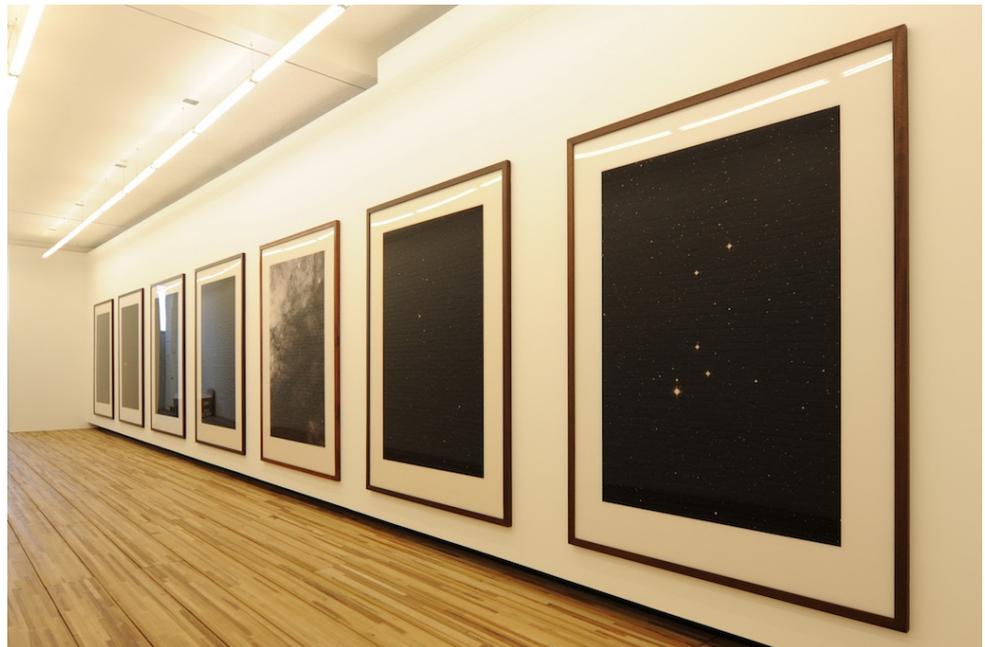


Abb. 3: Thomas Ruff: *Sterne*, Ausstellungsansicht.

Die gleiche Rahmungsarchitektur, die Teil der Konstitution dieser Bildsuggestion ist, ist es aber auch, die das Äussere der Museumswand vom Bildinneren so sicher abschliesst, dass die ganze Arbeit Ruffs als Objekt auf der Wand gesehen werden muss. Im ersten Fall ist das Passepartout für mich Agent dafür, dass ich innerbildlich in den Sternenhimmel hinaus und durch das Medium hindurch sehen kann. Im zweiten Fall stellt sich das Passepartout als ausserbildlicher Garant eines Sehens der Fotografie als Fotografie dar: Diese Ränder machen mir nun bewusst, dass ich es mit einer Monumentalaufnahme an der Museumswand zu tun habe. Das Passepartout gewährleistet die sichere Trennung von Innen und Aussen und ist auf der

einen Seite daran beteiligt, das zu Sehende zu garantieren. Auf der anderen Seite ist es daran beteiligt, die ganze Illusion der Fotografie wieder in Frage zu stellen. Dieser Selbstwiderspruch ist erfahrbar und geht nicht auf in der bildexternen Erklärung und in der Summe all der Operationen, die zu dem geführt haben, was ich nun sehe. Wenn man sich einmal auf die Schilderung der Produktionsoperationen einlässt, ist der Aufwand der bildwissenschaftlichen Reflexionen, der anlässlich der *Sterne* betrieben worden ist, enorm.<sup>7</sup> Dieser Aufwand bildet den rhetorischen und semantischen Rahmen dieser Bilder. Auf der einen Seite wird er zum Teil des Werkes, weil diese Art der Anstrengung der Interpretation den Bildern erst ihren Sinn zu sichern scheint. Auf der anderen Seite schliesst dieser Aufwand den Betrachter auch wieder aus, indem die Fotografien nun zum theoretischen Objekt geworden sind.

Wo liegt das Passepartout des Schreibens über die *Sterne*? Wo liegt mein Dazwischen? Was ich bisher geschrieben habe, liegt zwischen der Aussenwelt der Saalaufsicht und der Innenwelt einer elaborierten Kunst- und Bildwissenschaft. Zwischen der Überschrift, in der sich meine Perspektive auf das Passepartout – als «vorausleuchtende Idee»<sup>8</sup> – ankündigt und den fachspezifischen Endnoten erscheint mein Text zu einem simulierten Sehen, der durch diese Rahmung garantiert und in seiner Selbständigkeit auch wieder in Frage gestellt wird. Mein Text braucht diese Vorwegnahme der Analyserichtung, die er dem Leser mit dem Titel gibt, und er braucht die Hinweise auf die Ruff-Exegese am Ende, um das mitteilen zu können, wovon er eigentlich nicht Teil sein will, aber immer schon Teil ist.

Ich erinnere mich nun – an irgendeinen «Text» wird man immer erinnert – an eine kleinere Ausführung von Martin Heidegger «[z]um ‹Fenstergemälde›», die schon diese beiden Grenzen des Passepartouts und des Rahmens angesprochen haben könnte: Mir fällt auf, dass sie auf die *Sterne* passen. Dort heisst es: «Was ist ein Fenster? Sein Rahmen grenzt das Offene des Durchscheinens ein, um es durch die Grenze in eine Freigabe des Scheinens zu versammeln. Das Fenster als Einlass des nahenden Scheinens ist Ausblick in die Ankunft [...] Das Bild bildet erst dieses Fenster...» (Heidegger 2002, S.120). Eingrenzung und Einlass des Scheinens, Ausblick in die Ankunft des Lichtes der *Sterne*: dies ist eigentlich genau das, was auch die Fotografie ihren Wesen nach sein könnte, denke ich jetzt. Das begrenzte Einfangen des Lichts auf der Oberfläche einer sensiblen Platte: das ist Fotografie. Wenn man das ganze so zu sehen beginnt, hätte Thomas Ruff nichts anderes als die Fotografie – oder eine bestimmte Vorstellung von der Fotografie – fotografiert. Beziehungsweise – sobald ich wissen würde, dass die Negative dem Archiv der Europäischen Südsterntwarte in den Anden entstammen – hätte Thomas Ruff die Fotografie nicht fotografiert, sondern lediglich, durch Ausnutzung dieser Negative, ausgestellt. Denn das Licht der *Sterne* wäre als Spur, Index oder Lichtabdruck ein (weiteres) «Äquivalent»<sup>9</sup> der / für die Fotografie selbst: «Ich hingegen sage: [...]

Die Entdeckung der Lichtempfindlichkeit von Silbersalzen [erlaubte es,] die von einem abgestuft beleuchteten Objekt zurückgeworfenen Lichtstrahlen einzufangen und festzuhalten. Die PHOTOGRAPHIE ist, wörtlich verstanden, eine Emanation des Referenten. Von einem realen Objekt, das einmal da war, sind Strahlen ausgegangen, die mich erreichen, der ich hier bin; [...] Die Photographie des verschwundenen Wesens berührt mich wie das Licht eines Sterns.» (Barthes 1988, S.89f.). Ruff hätte diese mystisch-magische Bestimmung der Fotografie auf frappierend kindliche Weise wörtlich genommen, um dem Zeigen der Sterne und der Sterne eine Metaebene abzuringen. Oder bin ich es, der diesen so grossen wie vielleicht harmlosen Bildern unbedingt einen selbstreflexiven Hintersinn ansehen will. Ich weiss es nicht, aber ich mache weiter, um zu sehen, wohin dies führt.

Wenn das von den Sternen reflektierte und gereiste Licht sich einschreibt und aufzeichnet, «balsamiert» diese Fotografie nicht *eine* Zeit ein. Sie fängt auf der Oberfläche des Fotos eine Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen auf. Im Jetzt der Betrachtung sehe ich Stadien eines gewesenen Universums vor mir, ohne je von der wirklichen Wirklichkeit eine Ahnung haben zu können. Ich sehe in der stillgestellten Zeit der Fotografie die «Gespenster» vielleicht verloschener Gestirne, die mir erst durch die Fotografie anwesend werden. Das Foto dieser Gestirne ist dabei die himmlische Allegorie der Fotografie, die mir permanent die gleiche Aussage entgegenhält: «Ich bin tot» – die «unmögliche Aussage», der «Skandal», der «Exzess» und das «reale Irreale» der Fotografie<sup>10</sup>: «Sprache der Erinnerung» und das bestechende Aufscheinen einer Präsenz zu sein. Insofern ist die Fotografie hier im Ausstellungssaal selbst ein anwesendes Dazwischen – zwischen Tod und Präsenz –, das zwischen dem Passepartout und zwischen den Texten über die Fotografie existiert. Ruff besitzt die Negative der Teleskopaufnahmen und stellt die vergrösserten Abzüge als reine Fotografie wie ein vorgefundenes und wiederentdecktes Erbe aus.

Genauer müsste man natürlich sagen, Ruff habe nicht *die* Fotografie ausgestellt, sondern eine bestimmte Theorie zur Ontologie des fotografischen Bildes und einen bestimmten Moment der Fotografie exponiert:

Man beachte allerdings auch, dass das Prinzip der Spur, so wesentlich es auch sein mag, nur ein *Moment* im gesamten fotografischen Ablauf ist. Denn vor und nach dem Moment der natürlichen *Einschreibung* der Welt auf die lichtempfindliche Fläche gibt es zutiefst kulturelle, codierte, gänzlich von menschlichen Entscheidungen abhängige Gesten (*davor*, die Entscheidung für ein Sujet [...]; *danach*: all diese Entscheidungen wiederholen sich beim Entwickeln und Abziehen, dann wird das Foto in die immer codierten und kulturellen Vertriebsmechanismen eingespeist – Presse, Kunst, Mode, Porno, Wissenschaft [...]). Nur *zwischen* diesen zwei Serien von Codes, allein im Augenblick der Belichtung selbst, kann das Foto als reine Spur eines Aktes (als Botschaft ohne Code) angesehen werden. Nur hier ... (Dubois 2010, S.111f.).

Ich habe gerade wohl die phänomenologische Perspektive vollends verlassen und der Text hat gerade seine Ebene gewechselt. Martin Heidegger, Roland Barthes und Philippe Dubois haben sich (in mir, im Text) zu Wort gemeldet. Das liegt wohl daran, dass offenbar ein grosser Teil der visuellen Kompetenz im Niemandland zwischen bildlicher Evidenz und reiner Kommentarbedürftigkeit flottiert: Im reinen Vertrauen auf bildliche Evidenz erliegt man dem Selbstbetrug, man wisse nur, was man zuvor gesehen hat. Im Vertrauen auf ein bildexternes Vorwissen geht man in selbstauferlegter Blindheit davon aus, man sehe sowieso nur, was man zuvor schon gewusst haben muss. Die *Sterne* von Ruff eröffnen genau diesen Zwischenraum. Daher mischen sich die sekundären Stimmen ein. Aber man muss um ihren jeweiligen Status wissen und man muss sie auch wieder abstellen können.

Unter all den Umständen kann ich nun die Bilder nicht ohne Ironie sehen. Wörtlich geht es um den Sternenhimmel und allegorisch um ein Wesen der Fotografie. Oder wörtlich und ganz konkret sind die Bilder das reine Wesen der Fotografie und ikonisch ein kulturell überdeterminiertes Abbild des Sternenhimmels. So oder so, wer weiss? Die Ironie liegt in der Unentscheidbarkeit. Ich kann die wörtliche und die übertragene Bedeutung nicht mehr auseinanderhalten. Indem die Bilder beides zugleich zeigen, zeigen sie auch nichts von beidem wirklich. Damit dementieren sie mein Bild von Fotografie als Dokument der Wirklichkeit endgültig.

### **Dritter Akt**

Was ich nun sehe – wenn sich alles andere wechselseitig zu dementieren beginnt – ist eine ornamentale Verteilung von Lichtpunkten. Wenn ich das eine nicht mehr vom anderen unterscheiden kann, öffnet sich mir weder ein Weltraum noch eine reine Fotografie. Was nun sichtbar wird oder einzig sichtbar bleibt, ist die ästhetische Ebene der Fotografie (oder des Bildes) selber. Diese Bildebene «gebiert» selbst die Formen und Farben, die auf ihr spielen. Unvermittelt denke ich dabei an eine der letzten Sequenzen von Stanley Kubricks *Odyssee im Weltraum*: die völlig gegenstandslose Fahrt der Kamera durch die «Dimensionen»: «Ein Raum wird antizipiert, der nur als ästhetischer durchmessen und durchreist werden kann.» (Kirchmann 1993, S. 121). Am Ende handelt es sich wohl auch bei den *Sternen* um einen rein ästhetischen Kosmos verabsolutierter Erscheinung.<sup>11</sup> Die reine Fotografie mündet in die unendlichen Weiten eines funktions- und bedeutungslosen Ästhetizismus – eine Botschaft ohne Code in einem radikalen Sinne. Befreit stehe ich vor diesem sich im Saal ausbreitenden Phänomen, in dessen Hermetik es nun kein diskursives und semantisches Hintergrundrauschen mehr zu geben braucht. Nicht der museale Raum macht aus den Fotografien durch Auratisierung «Kunst». Darum geht es hier nicht, sondern die Bilder selber strahlen nun in ihrer Rahmung diesen Ästhetizismus auf mich aus. Ästhetizismus ist das Versprechen, fehlenden «Sinn» durch pure Schönheit so vollkommen aufgewogen zu haben, dass die Mo-

tivation zur Sinnsuche friedlich einschläft – oder erstickt wird. Ich spüre, dass ein solcher Ästhetizismus dabei autoritär ist: Er lässt keine weitere Deutung neben sich mehr zu. Er ist auf Ausschliesslichkeit gerichtet und er will jetzt meine ganze Aufmerksamkeit.

Gerade noch hätte für die *Sterne* gelten können, was für jede Fotografie zuzutreffen scheint: «... ein Index. Aufgrund eben dieses Prinzips funktioniert das Foto auch als Nachweis. Es beweist die Existenz (aber nicht den Sinn) einer Realität. [...] Die Logik dieser Konzeption mündet in dem Schluss, dass die Bedeutung der Fotografien genau genommen kaum in ihnen selbst liegt: Ihr Sinn liegt ausserhalb von ihnen und wird hauptsächlich von ihrem tatsächlichen Bezug zu ihrem Gegenstand [...] determiniert» (Dubois 2010, S. 113). – Wenn dies gerade vorher noch gegolten hätte, dann muss ich nun erkennen: Hier in diesem Ruff-Saal haben die Fotografien als reiner Ästhetizismus sogar ihren Bezug zum Licht ausser Kraft gesetzt. Es spielt jetzt keine Rolle mehr, von was sie zeugen oder was für (Second Hand-) Bilder sie einmal waren. Eine radikal ästhetizistische Bildwelt, die keine Referenz mehr auf irgendein Aussen zulässt, kommt ohne alles aus – ohne Diskurs und auch ohne mich. Diese Form der Selbstbezüglichkeit verschluckt jede Gravitation, die die Bilder auf die Fototheorie ausgeübt hatten, wie ein schwarzes Loch die Materie um sich herum einsaugt.

Die Aufsicht hat den Saal verlassen, um im Nachbarraum nach dem Rechten zu sehen. Ich folge ihr zum Mars. *ma.r.s* – das weiss ich jetzt – ist eine weitere Fotoserie von Thomas Ruff, die mir Oberflächenstrukturen dieses Planeten zeigen will (Abb. 4, siehe Abbildungsnachweis). Obwohl die Bilder – wie die *Sterne* – aus grosser Entfernung aufgenommen sein sollen, wirkt es hier so, als sei das zu Sehende nicht durch ein Teleskop, sondern durch ein Mikroskop sichtbar geworden. Aber eigentlich ist das auch egal, denn hier feiert sich nun der Ästhetizismus nur noch selbst. Das ist eine Position der Weltabgewandtheit, die man vielleicht nur im Modus der Unsichtbares sichtbar machenden Astrofotografie erringen kann. Für heute erkenne ich diese Position an. Für Ruff mündet sie in die *Cycles*-Serie (Abb. 5, siehe Abbildungsnachweis).

Was soll dieses «für heute» – für mich – heissen? Und wäre es einerseits unter allen Umständen pädagogisch sinnvoll, alle Fragen, die der Text möglicher Weise aufgeworfen hat, tatsächlich sofort oder überhaupt zu beantworten? Oder ist es andererseits vielleicht unsinnig gewesen, diesen Satz am Ende einer simulierten ästhetischen Erfahrung geschrieben zu haben? Im Text gibt es einige dieser unscharfen und vageren Gedanken. Wenn der Satz aber nicht deplatziert sein sollte, und wenn man beim Lesen zum Beispiel über diese Formulierung gestolpert ist, hat man vielleicht begonnen, ihn zu überdenken. Das Überdenken der Formulierung kann in einige Richtungen führen:

So kann die Frage aufgeworfen sein, was eigentlich die konkrete «Folge» einer ästhetischen Erfahrung sein soll oder sein kann; beziehungsweise, ob die ästhetische Erfahrung und eine visuelle Kompetenz eigentlich mit dem unendgültigen Erleben eines Ästhetizismus enden sollte. Dieses «für heute» beträfe dann diejenige Dimension des Bildstudiums, die Hans-Georg Gadamer und Hans Robert Jaus einmal als ein «Sich-Selbst-Verstehen» im Verstehen des Anderen (der *Sterne*) bezeichnet haben. Diese Selbstbefragung habe am Ende eines Verstehensaktes als «Anwendung» auf mich selbst zu erfolgen. Andere meinen damit in ähnlicher Absicht eine «Welthaltigkeit» einer Fotografie (Liesbrock 2000, S. 47). Diese erhält ein Foto nicht etwa schon automatisch durch seine Referentialität, sondern diese kann das fotografische Bild erst über seine «wirklichkeitsaufschliessende Kraft» (Wellmer 1985, S. 33) entfalten. Ruffs *Sterne für heute* anzuerkennen, würde dann bedeuten: Ich wäre bereit für einen Moment zu akzeptieren, dass Ansprüche dieser Art verdichteter Wirklichkeitserfahrung an den Gasnebeln und Galaxien von Thomas Ruff wohl abperlen werden. Was dies aber bedeutet, ist damit noch nicht gesagt. Und möglicherweise ändert sich diese Einschätzung der Erfahrung in anderen Momenten der Rezeptionsgeschichte der Bilder – übermorgen vielleicht – auch wieder.

«Ich», «für heute»: Genauso gut könnte angesprochen sein, dass das personale Betrachter-Ich als Instanz der «Sinn»-Konstruktion einerseits vorausgesetzt wird, andererseits im kunstwissenschaftlichen Schreiben sofort wieder hinter einer Neutralitätsrhetorik verschwinden muss, um dem Eindruck eines nur spekulativen Subjektivismus zu begegnen. Dabei geht es aber doch gerade um die visuelle Kompetenz dieses Ichs. Bildanschauung ist ein singulärer Akt, der durch Verbalisierung des Erfahrenen und Gewussten textuelle Kontur annehmen kann. Wo also hat das sehende Ich seinen performativen Ort?

«Für heute» könnte aber auch nur einen mehr oder weniger spezifischen zeitgeschichtlichen Ort der *Sterne* innerhalb der Entwicklung der Düsseldorfer Becher-Schule angeben. Vielleicht würde man dann deshalb Ruffs Position hier anerkennen, weil man Folgendes bedenken oder erkennen würde: Der strenge dokumentarische Formalismus der Bechers ist möglicher Weise nur aufzuheben durch eine ästhetizistische Überhöhung ihres Konzepts...

So oder so: die hier implizierte pädagogische Überlegung und die Rolle dieses Textes bestehen ein Stück weit darin, dass es bekannter Massen hin und wieder besser ist, sich selbst Fragen zu beantworten, die anlässlich des Lesens entstehen, statt ein *all inclusive* Textmenü zu konsumieren. Dabei ist es mit dem Selbstdenken wie mit dem Selbstsehen: Worauf man selbst gekommen ist, das bleibt einem näher auch wenn man – wie in diesem Fall – eine Zeit lang die Weiten eines Sternenhimmels zu sehen glaubte.

## Literatur

- Barthes, Roland. 1989. *Die helle Kammer: Bemerkungen zur Photographie* (1980). Baden Baden: Nomos.
- Bono, Melani, Hrsg. 2011. *Thomas Ruff: Stellar Landscapes*. Ausstellung im LWL-Westfälisches Landesmuseum Münster. Münster: Kehrer.
- Brüderlin, Markus. 1996. «Beitrag zu einer Ästhetik des Diskursiven». In *Ästhetische Erfahrung heute*, hrsg. v. Jürgen Stöhr, 282–307. Köln: Dumont.
- Derrida, Jacques. 1986. «Die Tode von Roland Barthes» (1981). *Fotogeschichte – Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie* 6 (20): 11–27.
- Derrida, Jacques. 1992. *Die Wahrheit in der Malerei* (1978). Wien: Passagen.
- Dobbe, Martina. 2007. *Fotografie als theoretisches Objekt*. München: Fink.
- Dubois, Philippe. 2010. «Die Fotografie als Spur des Wirklichen.» In *Texte zur Theorie der Fotografie*, hrsg. v. Bernd Stiegler, 102–114. Stuttgart: Reclam. (Wiederabdruck eines Auszugs aus: Philippe Dubois. 1998. *Der fotografische Akt: Versuch über ein theoretisches Dispositiv*. Dresden: Verlag der Kunst).
- Engelke, Henning. 2005. *Thomas Ruffs <Sterne>: Konstellationen zwischen Kunst und Wissenschaft*. Als PDF unter: <http://www.deubner-preis.info/engelke.pdf> (zuletzt aufgerufen: 9.7.2013).
- Forster, Kurt W. 2009. «Das Aufblitzen des Irrealen in der realen Welt.» In *Thomas Ruff – Oberflächen, Tiefen*, hrsg. v. Gerald Matt u. Cathérine Hug, 116–132. Wien: Niederösterreichisches Pressehaus.
- Heidegger, Martin. 2002. «Über die Sixtina» (1955). In *Martin Heidegger Gesamtausgabe*, Bd. 13, *Aus der Erfahrung des Denkens*, 119–121. Frankfurt am Main: Klostermann.
- Imdahl, Max. 1988. *Giotto: Arenafresken*. München: Fink.
- Kirchmann, Kay. 1993. *Stanley Kubrick: Das Schweigen der Bilder*. Marburg: Hitzeroth.
- Liesbrock, Heinz. 2000. «Das schwierige Sichtbare: Perspektiven des Sichtbaren in Malerei und Fotografie.» In *How You Look at It: Fotografien des 20. Jahrhunderts*, hrsg. v. Heinz Liesbrock u. Thomas Weski, 39–59. Köln: Oktagon.
- Römer, Stefan. 2001. *Künstlerische Strategien des FAKE*. Köln: Dumont.
- Stiegler, Bernd. 2006. *Theoriegeschichte der Photographie*. München: Fink.
- Stiegler, Bernd und Felix Thürlemann. 2011. *Meisterwerke der Fotografie*. Stuttgart: Reclam.
- Stöhr, Jürgen. 2010. *Auch Theorien haben ihre Schicksale. Max Imdahl – Paul de Man – Beat Wyss. Eine Einfühlung in die Kunstgeschichtsschreibung der Moderne*. Bielefeld: transcript.
- Thürlemann, Felix. 2009. «Die Ikonik und das ikonographisch-ikonologische Modell. Max Imdahl liest Erwin Panofsky.» In *Bildtheorien*, hrsg. v. Klaus Sachs-Hombach, 214–234. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Wellmer, Albrecht. 1985. «Wahrheit, Schein, Versöhnung.» In *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne*, 9–47. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Wolf, Herta. 1993. «Wolken, Spiegel und Uhren.» *Fotogeschichte* 13 (48): 3–18.

### Abbildungen

Abb. 1: Thomas Ruff: *Sterne*, Diasec, C-Print, 1992, 260 x 188 cm.

Abb. 2: Thomas Ruff: *Sterne*, Diasec, C-Print, gerahmt, 1992.

Abb. 3: Thomas Ruff: *Sterne*, Ausstellungsansicht.

Abb. 4: Thomas Ruff: *ma.r.s 02*, Diasec, C-Print, 2010, 256 x 186 cm.

<http://photographycalling-blog.de/wp-content/uploads/2011/10/6a00e551d23f818833013488381a5f970c-800wi.jpg>

Abb. 5: Thomas Ruff: *Cycles 8022*, Pigmentprint auf Leinwand, 2009, 306 x 236 cm.

[http://www.monopol-magazin.de/img/appointments/tn\\_270\\_337\\_wien-kunsthalle-museum-fuer-zeitgenoessische-kunst-thomas-ruff-1.jpg](http://www.monopol-magazin.de/img/appointments/tn_270_337_wien-kunsthalle-museum-fuer-zeitgenoessische-kunst-thomas-ruff-1.jpg)

Abb. 6: Andreas Gursky: *Ohne Titel VI*, (Pollock), 1997, 186 x 239 cm.

### Endnoten

1 Vgl. für die Appropriation Art allgemein: Brüderlin 1996, S.286ff. Dort besonders der Begriff einer «diskursiven Ästhetik», der davon ausgeht, dass «Sinn» «im postmodernen Kunstwerk immer nur in diesem Spannungsverhältnis von ästhetischer Erfahrung und diskursiver Reflexion» entsteht.

2 «1977 zeigte der alternative Artists Space in New York eine Gruppenausstellung. Pictures. Der Titel gab einer ganzen amerikanischen Künstlergeneration, zu der auch Cindy Sherman, Robert Longo und Richard Prince gehören, ihren Namen – eine Generation, die mit Massenmedien, Film und Fernsehen aufgewachsen war [...], nicht expressiv geprägt, sondern konzeptuell. [...] Dabei paarte sich die Faszination durch die Medienbilder, wie sie bereits die Pop-Künstler erfasst hatte, mit Misstrauen. Dieser Mischung aus Verführung und notwendiger Kritik versuchten die Künstler mit einer Doppelstrategie beizukommen: Es galt, ohne die Wirkungskraft der Bilder zu beeinträchtigen, den Mechanismen der Verführung ideologiekritisch entgegenzutreten. [...]

Cindy Sherman, Barbara Kruger, Richard Prince, Robert Longo: Sie alle benutzen Material, das aus Filmen, Zeitschriften, Magazinen vertraut ist. [...] Die gefundenen Motive werden zu Re-Fotografien recycelt. Kein individueller künstlerischer Duktus mischt sich mehr in die Kunstproduktion, wie das bei der Collage, der Malerei oder auch beim Siebdruck der Fall ist. Die Kunstprodukte behalten dieselbe visuelle und emotionale Attraktivität wie das Ausgangsmaterial [...] Eine geringfügige Veränderung der Funktionen allerdings irritiert die gewohnten Verwendungsweisen und löst Nachdenken über die Mechanismen aus. [...]

1975 arbeitete Richard Prince bei Time-Life. Sein Job bestand darin, Belegexemplare für Autoren aus den Zeitungen zu schneiden. Die Reklameanzeigen, die dabei übrigblieben, muteten ihn mehr und mehr wie Stills aus Spielfilmen an. Zunächst sammelte Prince diese Anzeigen, bevor er sie 1977 zu fotografieren begann. Mit einem einzigen Druck auf den Auslöser konnte er sich die Motive aneignen. Ein subversiver Akt der

Piraterie. Die Folgen dieses scheinbar harmlosen Aktes waren gross: Wer war der Autor dieser Bilder? Welchen Stellenwert hatte dabei die künstlerische Innovation?

Waren seine Bilder real? Realistischer als das Original? Waren die Originale möglicherweise nur Fiktion? Waren diese Motive vielleicht Bestandteil einer allgemein verbreiteten Imagination, einer Ideologie, die gleichzeitig das Verhalten der Menschen programmierte? Prince erweiterte bald das Spektrum seiner Methoden. Während er bis 1980 seine Re-Fotografien auch als Einzelbilder zeigte, vereinigte er danach jeweils neun von ihnen zu einem grossen Tableau und betonte damit den systematischen Zusammenhang dieser öffentlichen Bildersprache [...].» (In diesem Sinne vielleicht auch Thomas Ruffs Zeitungsfotos von 1990/91.)

[http://www.kunstwissen.de/fach/f-kuns/b\\_postm/pm05.htm](http://www.kunstwissen.de/fach/f-kuns/b_postm/pm05.htm), zuletzt aufgerufen 26.2.2013; eine engagierte Initiative. Vgl. ansonsten zum Beispiel auch Stefan Römer 2001.

- 3 Etwa im Westfälischen Landesmuseum Münster, vgl. Bono 2011.
- 4 «Selbst-Sehen» meint ein selbstbewusstes, kritisches Sehen, das auch das Gelesene am Bild noch einmal prüft. Es geht von der Annahme aus, dass Bildanschauung zu einer Erkenntnis gelangt, «die dem Medium des Bildes zugehört und grundsätzlich nur dort zu gewinnen ist» (Imdahl 1988, S. 97). Dies gilt insbesondere auch dann, wenn bestimmten «postmodernen» Bildern vor aller Bilderfahrung unterstellt wird, sie würden als Appropriation Art «funktionieren». Nicht zuletzt auch diese immanenten Bilddiskurse müssen zu allererst vom Werk selbst aufgerufen und in Anschlag gebracht werden.
- 5 Besonders hervorzuheben sind die Studien von Martina Dobbe zu Levine, Gursky oder Ruff (Dobbe 2007). Dabei kann sie zeigen, dass es stets auch um die Transformation von

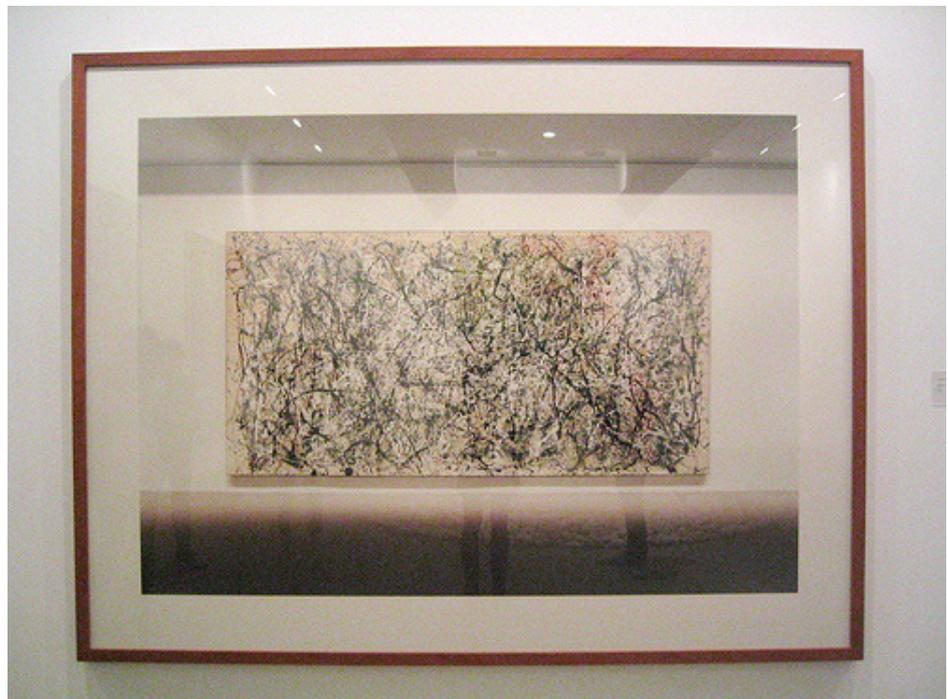


Abb. 6: Andreas Gursky: *Ohne Titel VI*, (Pollock), 1997, 186 x 239 cm.

Abbildern in Bilder geht. Die Störung der «Transparenz» spielt hierbei eine entscheidende Rolle. Exemplarisch sei dies am Beispiel der Pollock-Fotografie von Andreas Gursky (Abb. 6) kurz referiert:

Laut Clement Greenberg (1960) sei die Geschichte der Avantgarde-Malerei die Geschichte der schrittweisen Anerkennung der Widerständigkeit ihres Mediums. Dagegen war für Greenberg die Fotografie «das transparenteste aller künstlerischen Medien». Deswegen bedürfe die Fotografie auch keiner ästhetischen Selbstinszenierung und keiner medialen Selbstreflexion. Die Referenz ist völlig klar, auch wenn man nicht wisse, was sie «bedeuten» soll. Wenn nun Gursky einen Pollock an der Museumswand auf seiner Fotografie zeigt, hat er als Motiv ein denkbar undurchsichtiges, untransparentes Bild im Bild gewählt. Gerade der «Pollock», der Referent der Fotografie, hat sogar die Undurchsichtigkeit und Oberfläche des Bildträgers zum eigentlichen Thema. Zudem, so Dobbe, sei das Medium Fotografie sehr bestimmt, während in diesem Fall nun das Motiv durch äusserste Unbestimmtheit bestimmt sei. Indem nun die Fotografie diese Unbestimmtheit auf der eigenen Bildebene ausstellt, fallen unbestimmte Bestimmtheit und bestimmte Unbestimmtheit ineins. Im gleichen Zug negiert die Fotografie konsequent alle ihre Tiefen- und Raumwerte etwa in den Decken- und Bodenzonen, während der «Pollock» selbst malerisch den Raum verstelle. Warum also zeigt die Fotografie als ihren vorfotografischen Inhalt einen «Pollock» – und nichts anderes? Antwort: weil der Pollock durch die Verflächigung entrahmt wird und als auf der Oberfläche des Bildes, auf der Bildebene erscheinend «schwebt». So wird die Transparenz des Mediums Fotografie über das Motivische hinaus revidiert. Das fotografische Bild wird unbestimmbarer und die Objektivität, der Naturalismus, der Verismus der Fotografie werden desillusioniert. – Für die fotografischen Arbeiten von Thomas Ruff spielen diese Inszenierungen der Düsseldorfer Schule, der er selber angehört, eine wichtige Rolle.

- 6 Hier – anders aber durch Jacques Derrida hindurch gedacht (Derrida 1992, S. 15ff.: *Passe-Partout*). Zum Thema des Zwischenraums beim Schreiben über Kunstwerke vgl. Stöhr 2010.
- 7 Zu den besten Veröffentlichungen mit weiterführender Literatur sei exemplarisch verwiesen auf: Engelke 2005. Viele der folgenden Ausführungen sind u. a. diesem Text entnommen: Grundsätzlich geht es um Verschiebung, Übertragung, Transformation, Transfer wissenschaftlicher Fotografien in Kunst – ästhetische Transformierung der astronomischen Fotografien in den Sternen – ... beruht darauf, dass sie aus dem ursprünglichen Verwendungszusammenhang entnommen werden. Was und woher: bei den Sternen handelt es sich um eine Serie von astronomischen Fotografien, die zwischen 1989-1992 entstanden sind. Die Sterne sind Reproduktionen von Negativen, die mit einem Teleskop in den Anden aufgenommen wurden. Ruff benutzt also bereits vorhandenes Bildmaterial. Er betrachtet nicht die Sterne, sondern ein Negativ von einem Bild des Sternenhimmels. Er sieht nicht nach oben, sondern von oben auf das Negativ auf dem Leuchttisch. Entgegen den Pionieren der Astrofotografie hat er seine Sternenhimmel nie selbst gesehen. Ruff bildet Bildklassentypen innerhalb seiner Serie – z. B. «Aufnahme von Vordergrundsternen mit anderen Galaxien» – sie bilden wissenschaftliche Klassifizierungen in ihrer typologischen Einteilung nach: Diese neue Einteilung in andere Typologien erfüllt «keine Funktion im wissenschaftlichen Sinne, sondern ist als eine Einteilung von ästhetischen Formvarianten angelegt». «Es handelt sich also um Formkriterien, die nicht auf Eigenschaften von Himmelskörpern, sondern auf Eigenschaften der Abbildungen referieren.» Worauf basieren diese Operationen von Ruff: Bild-Ready-

Mades und Metafotografie, aber Modifikation des Bildmaterials z. B. zu traditionellen Hochformaten, das Wählen eines Ausschnittes ... formale Aspekte des Materials treten so zu Tage. Objekte definieren sich zu den Bildrändern ... potentielle Fortsetzbarkeit. Durch die Wahl des Ausschnitts komponierte Verteilung; Bilder, die aus Dokumenten Bilder machen. Was ist das Ergebnis: Ruffs Sterne überführen die Abbildlichkeit des Mediums Fotografie in «Bildlichkeit» (M. Dobbe). Unterscheidung von epistemischer und ästhetischer Erkenntnis ... als Gegenstände ästhetischer Betrachtung schliessen sich komplexe Gefüge kulturell vorgeprägter semantischer Bezüge an – inklusive ästhetischer Eigenwerte und ästhetischer Wirkung. Die Sterne erlangen Metaphorizität, Dichte, Selbstreferenz, ikonische Differenz. Was ist die Folge: die Beobachtung des Prozesses selbst, Beobachtung und Reflexion über Bild- und Abbildungsformen, über das Medium Fotografie.

- 8 Der Begriff der «Kraft einer vorausleuchtenden Idee» stammt von Martin Heidegger. Vgl. dazu Felix Thürlemanns Auseinandersetzung mit «Ikonologie» und «Ikonik»: Thürlemann 2009.
- 9 «Äquivalente»: dazu vgl. zum Beispiel Stiegler (2006, S. 171 ff.) oder Wolf (1993, S. 3–18). Bei Stiegler heisst es u. a. hier in losem Zusammenhang wiedergegeben etwa zu Stieglitz und seinen Selbstzeugnissen: Es gehe um nichts Geringeres als um die Fotografie als solche und darum, zu zeigen, dass Fotografien sich nicht auf den Inhalt und die Sujets zurückführen lassen müssen. «Stieglitz' Wolkenphotographien stellen sich in dieser Perspektive wie die Probe aufs Exempel einer Zeichentheorie dar, die Charles Sanders Peirce wenige Jahre zuvor entworfen hatte.» «Stieglitz' Wolkenaufnahmen mit ihrer ungewöhnlichen Beziehung und ihrem Anspruch, der Fotografie als Fotografie auf die Spur kommen und zugleich eine Philosophie des Lebens zu entwerfen, sind fotografische Experimente, die die Produktion wie die Rezeption der Fotografie auf die Probe stellen und zugleich die Grenzen der Beziehung zwischen Wiedergabe der Realität und Abstraktion, zwischen Ausschnitt und Ganzem, zwischen formaler Ordnung und einem informellen Dickicht der Phänomene auszuloten versucht.» «Es geht Stieglitz nicht um Wolken als Wolken, sondern um die Fotografie als Fotografie.» Die Wolken weisen ein metonymisches Verhältnis zur Fotografie als solcher auf, da sie ihrerseits als «natürliche Spuren, also «Indizes» [...] als «natürliches Zeichen» [...] aufgefasst werden können (H. Wolf). «Stieglitz ging, wie er selbst sagt, so vor, dass seine Fotografien Fotografien gleichen. Denn wenn die Fotografie Wolken abzubilden beginnt, [...] dann bildet sie im Grunde ihren eigenen Repräsentationsprozess ab ...» (Dubois 1998, S. 202f.).
- 10 Vgl. etwa: Derrida 1986, S. 11–27.
- 11 Und zwar nicht deshalb, weil ich weiss und wiedererkenne, dass Ruff aus den Negativen nach kompositorischen Vorüberlegungen Ausschnitte gewählt hat; und auch nicht, weil es sich um eine Ästhetik des Naturbildes oder um ein Umschlagen von Exaktheit in Schönheit handelt, sondern weil es am Ende einfach nur dies zu sehen gibt.