media/rep/

Repositorium für die Medienwissenschaft

Roberto Simanowski

Fotograf ohne Kamera: Netzpornographie als Kunst bei Thomas Ruff

2002-01-30

https://doi.org/10.25969/mediarep/17496

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:
Simanowski, Roberto: Fotograf ohne Kamera: Netzpornographie als Kunst bei Thomas Ruff. In: *Dichtung Digital. Journal für Kunst und Kultur digitaler Medien*. Nr. 21, Jg. 4 (2002-01-30), Nr. 1, S. 1–9. DOI: https://doi.org/10.25969/mediarep/17496.

Nutzungsbedingungen:
Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:
https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/

Terms of use:
This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/ License. For more information see:
https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/

DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

Philipps Universität Marburg

Fotograf ohne Kamera: Netzpornographie als Kunst bei Thomas Ruff

Von Roberto Simanowski

Nr. 21 – 30.01.2002

Abstract

Pornographische Ready-mades aus dem Internet, manipuliert mit Bildeditoren, ausgestellt in Kunstgalerien: Mit seiner Serie "Nudes" bestimmt Thomas Ruff Aktfotografie neu, indem er das Fotografieren gleich doppelt ans digitale Medium bindet. Das Endprodukt trägt die getilgte Vergangenheit seines Originals unübersehbar in sich und lebt von der Spannung des Zeigens und Verbergens. Zugleich ändert sich die Hierarchie der Blicke: Der nackte Körper beobachtet nicht mehr den Voyeur und dieser wird schließlich selbst zum Objekt der Betrachtung.

Bildmedien und Computer

Die Stichworte Computer und Bild haben inzwischen eine längere gemeinsame Geschichte, die das Endprodukt mit einigen neuen Aspekten verbindet. 1. Der 'hausgemachte Pointillismus' der Pixelstruktur, zu der sich jeder verhalten muss - indem er sie beizubehalten oder zu überwinden sucht. 2. Die Immaterialität des Bildes, die im Falle des Ausdruckens kein Original, sondern schon die Kopie ergibt, in der die Spuren des Arbeitsprozesses - Übermalungen, Farbänderung - getilgt sind (während sie in einer zugrundeliegenden PSD-Datei an den verschiedenen Layern und der History der Arbeitsschritte nachvollziehbar bleiben). 3. Bei der digitale Fotografie kommt die entscheidende Frage der manipulierten Realität hinzu, die der Fotografie endgültig den Anschein der objektiven Dokumentation nimmt und die kreative Rolle des Fotografen im Produktionsprozess betont. (Siehe die ausführliche Einführung von Anne Morgan Spalter: "The Computer in the Visual Arts", 1999.)

Die Perspektive der Realitätsverzerrung setzt freilich voraus, dass Realität zunächst fotografiert wird, bevor man sie mit entsprechenden Computerprogrammen viel leichter manipuliert, als es bei der analogen Fotografie möglich ist. Was aber

geschieht, wenn das Bild sich nicht nur auf den Computer, sondern auch auf die Vernetzung der Computer einlässt? Pedro Meyer, der Pionier der digitalen Fotografie antwortet auf die Frage, wie er das Internet im Hinblick auf die Entwicklung der digitalen Fotografie betrachtet: "It will be an intrinsic part of the medium of photography. A platform for delivery with whole new opportunities for publishing and sharing images." Damit benennt Meyer sehr genau, was das Internet in den letzten Jahren für die Rolle des Bildes in der Öffentlichkeit getan hat. Es offerierte einen Publikationsort, zu dem faktisch jeder Zugang hat, der über Zugang zu einem vernetzten Computer verfügt. Und natürlich können so auch die Maler und Fotografen ihre Bilder ausstellen. Aber eben nicht nur sie. Private Urlaubsfotos sind ebenfalls zu finden, genauso wie - denn das steht immer früh auf, wenn ein neues Medium sich etabliert - pornografische Bilder, professionelle und Amateurfotos. Und das Entscheidende: Was man sehen kann, kann man auch besitzen, indem man das Image direkt runterlädt oder indem man einen Screenshot macht. Was hat dies mit Kunst zu tun?

Es ist eine der Richtungen, in die Meyers Antwort auch hätte gehen können: Die künstlerische Arbeit mit dem zirkulierenden Bildmaterial. Die computerunterstützte Arbeit nicht am zuvor digital erstellten Bild der Realität, sondern an den Bildern der Realität, wie sie im Internet - als einem neuen Teil dieser Realität - vorliegen. Die Manipulation fotografischer Ready-mades in der Tradition eines John Baldessari. Thomas Ruff ist der Fotograf, der auf diese Antwort gekommen ist.

John Baldessari, 1958/1992
Invasion of the Body Snatchers, Piazza S. Gaetano, Naples
(vgl. auch Balsessaris "The Overlap Series" von 2001)

Ready-mades Online

Thomas Ruff (Jg. 1958), der bei Bernd und Hilla Becher an der Düsseldorfer Kunstakademie Fotografie studierte und heute zu den weltweit bedeutenden Fotografiekünstlern gehört, hatte mit seinen übergroßen, recht sachlichen und zugleich sehr direkten Portraits in den späten 80ern dem Genre der Portraitfotografie eine zeitgemäße Form gegeben. Mit seiner Serie "Nudes" (2000) bestimmt er Aktfotografie neu, indem er das Fotografieren gleich doppelt ans digitale Medium bindet: Zum einen erstellt er seine Fotos nicht selbst, sondern entnimmt sie dem Internet, zum andern manipuliert er diese digitalen Ready-mades mit Bildberabeitungsprogrammen, bis aus ihnen Kunst geworden ist.

Über sein Vorgehen befragt, erklärt Thomas Ruff in einem Interview mit Susanne Leeb: "Finde ich Bilder, die mir vom Bildaufbau oder von der Farbigkeit gut gefallen, mache ich ein Bildschirmfoto. Dieses Bild bearbeite ich dann, gebe ihm zum Teil eine neue Struktur oder eine leichte Bewegungsunschärfe, verändere partiell die Farben." (Texte zur Kunst Nr. 36, Dezember 1999, S. 71-75, hier: 74) Durch Schaffung von Unschärfen, Vergrößerung der Pixelanzahl und des ursprünglichen Aufnahmeformats und durch die Unterdrückung störender Details produziert Ruff Bilder, die ihre pornographische, zum Teil recht stümperhafte Vorlage zumeist noch in sich tragen, durch die Bearbeitung aber zuweilen eine visuelle Qualität annehmen, die eher an David Hamilton gemahnt als an die Nacktheit der Hardcore-Pornographie - und in manchen Fällen völlig die eigentliche Herkunft verdeckt.

nudes hk29 (Image-Quelle)

Auf die Frage, wie wichtig ihm sei, zu zeigen, dass es sich um Netzbilder handelt, antwortet Ruff im gleichen Interview: "Wenn ich mit einem bestimmten Medium arbeite, dann will ich dieses Medium auch im Bild reflektieren. Das habe ich bei allen

meinen Serien bisher gemacht. Ob man meinen "Nudes" jetzt allerdings ansieht, daß sie aus dem Netz kommen, weiß ich nicht. Sie behalten ihre Pixelstruktur, das heißt: man kann zumindest erkennen, daß sie aus einer elektronischen Welt stammen." (76) Da Ruffs Bilder in der Galerie, im Katalog, in der Zeitschrift in einem entsprechenden Ausstellungs- und Diskurszusammenhang auf ihre Betrachter treffen, kann man davon ausgehen, dass die Information ihrer Herkunft nicht verlorengeht. Sie darf es nicht, denn in ihr liegt der künstlerische Mehrwert der technischen Bearbeitung. Die vorgenommene Recodierung funktioniert nur, wenn die Authentizität des Ausgangsmaterials vorausgesetzt wird; die getilgte Vergangenheit des Bildes ist dessen eigentliches Ziel.

Nudes wrapped

Diese Vergangenheit ist das Internet, dem das Material gleich in zweifacher Weise entstammt: Es wurde ihm entnommen und es wurde durch dieses Medium als solches erst hervorgerufen. Die Anonymität des Netzes, so Ruff im Interview, ist eine Quelle des Exhibitionismus' und Voyeurismus' (74). Dies gilt natürlich vor allem für die von Ruff ebenfalls genutzte Amateurpornografie, die sich ohne die Bedingungen des Internet in diesem Ausmaße nicht entwickelt hätte. Aber auch die professionelle Pornographie profitiert von den spezifischen Präsentations- und Zugangsbedingungen des neuen Mediums, das deswegen zuweilen sogar kurzerhand mit Pornographie gleichgesetzt wird.

Durch Ruffs Zugriff treten die Bilder aus ihrem ursprünglichen Verwertungszusammenhang heraus. Sie wirken wie angehalten; als habe jemand ein Tuch über den Lautsprecher gelegt. Im Weichzeichner rettet sich, wenn man so will, die Nacktheit vor dem Blick der Betrachter. Freilich, sie lässt sich weiterhin ausmachen und die Phantasie der Betrachters wird ihr Übriges tun, die Ausgangssituation zu rekonstruieren. Diese Situation will aber zum einen nicht mehr der neuen visuellen Qualität entsprechen; zum anderen *muss* sie rekonstruierbar bleiben, da sich nur so die Spannung zwischen Ready-made und Manipulation vermittelt.

Diese Spannung ist eine des Zeigens und des Verbergens. Im Verbergen wird zugleich der zugrundeliegende Exhibitionismus vorgeführt. Das ist der Unterschied zu den ganz anders entstanden Bildern Hamiltons, deren Ästhetik des umgekehrten Fotorealismus' das Foto der Malerei angleicht. Bei Ruff wird das *Foto des Fotos* zur Malerei, und diese Verdoppelung der Vorlage parodiert wirkungsvoll die entstandene 'Idylle' (was kunstgeschichtlich freilich auch als Kommentar zu Hamilton zu lesen ist). Das Endprodukt konfrontiert sich mit seiner eigenen 'verschwundenen' Vorlage und deren ungebremster Direktheit. Die Inszenierung

entlarvt die Inszenierung. Ruff spricht in einem Interview aus dem Jahre 1993 vom Verlust des Glaubens in die Fotografie als "objective capturing of real reality" und schließt an: "Most of the photos we come across today aren't really authentic anymore--they have the authenticity of a manipulated and prearranged reality." (Online Journal of Contemporary Art, Vol. 6, No. 1 (1993)) In "Nudes" lässt Ruff nun zwei Manipulationen aufeinandertreffen: Die pornographische Inszenierung der Vorlage wird dekonstruiert durch *seine* Inszenierung einer widersprechenden Stimmung.

nudes go21(Quelle)

nudes cp17 (Quelle)

So lädt der Akt der beiden Jungen oder der abgewandte Exhibitionismus auf der Couch durch die Farbgebung plötzlich die ganze Einsamkeit eines Hoofer-Bildes auf sich; das Amateurfoto mit der zögerlich entblößten Haut nimmt die verschwomme Teenager-Phantasie eines Sommernachmittags an und die Frauen lösen im Schwarz-Weiß-Filter ihre Konturen auf und sind seltsam dem Zentrum des Geschehens entrückt.

nudes ree07 (Quelle)

nudes bo36 (Quelle)

nudes wr28 (Quelle)

Der Blick des Objekts

Der Vergleich des Endprodukts mit seiner Vorlage zeigt, wie weit die Eingriffe des Künstlers gehen. Die konkrete Nacktheit des Körpers verschwindet nicht nur in der Verzerrung seiner Umrisse und wird durch die Farbmanipulation einsam in den Raum gestellt wie eine griechische Statue auf das Podest, ihr wird auch der Blick auf ihren Betrachter genommen.

nudes kü12 (Quelle).

Original zu nudes kü12 (Quelle: Ruff)

Diese Tilgung des Blicks ist symptomatisch für das, was Ruff insgesamt unternimmt: Den Betrachter aus seiner Rolle des Beobachteten befreien. In der Konstellation der Internet-Pornographie liegt eine ähnliche Macht des 'Objekts' vor, wie sie Roland Barthes für den ritualisierten Tanz des Strip-tease - als einer "Maske aus Gesten", als einem Gewand der Gewandheit - festhielt (vgl. "Mythen des Alltags"). Das Objekt des Blicks kann, mit der "eisigen Gleichgültigkeit geschickter Praktikerinnen" (Barthes), die Beobachtung beobachten und den Voyeur selbst zum Objekt einer Szene machen, die dieser nicht wirklich beherrscht (ebenso wie der "Verführte" den "Verführer" einer Prüfung unterstellt, um die dieser weiss). Die Machtfrage, das ist längst bekannt, wird nicht an der Oberfläche entschieden.

Es besteht freilich ein prinzipieller Unterschied zwischen dem routinierten Vollzug des Strip-tease (wo die Aktivität per Definition beim Tanzenden liegt) und dem Posieren für ein Bild (wo das Objekt der Aufnahme völlig zum Objekt der Handlung werden kann). Und selbst im ersten Fall liegt eine Enteignung des posierenden Körpers vor, indem dessen Ausstellung - so freiwillig sie auf der Oberfläche der Handlung auch erfolgen sollte - letztlich den Zwecken eines finanziellen Verwertungszusammenhangs unterliegt. Aber diese Enteignung ermächtigt weniger den Kunden auf der anderen Seite der Blick-Achse als diejenigen, die den Verwertungszusammenhang bestimmen, die die Produktions- und Distributionsmittel besitzen.

Der Voyeur ist jeweils vergleichbar Objekt einer Situation, deren Regeln er nicht bestimmt. Man mag argumentieren, dass dies anders ist im Falle der Amateurpornographie, die nur mangelhaft zu jener "Maske aus Gesten" Zuflucht nimmt. Andererseits ist in der Amateurpornographie das Objekt der Abbildung jedoch um so stärker Subjekt der Handlung als es keinem finanziellen Interesse folgt. Was das andere Medium des Geschehens betrifft, so manifestiert sich die Objekthaftigkeit des Voyeurs im Falle der Internet-Pornographie im übrigen auch darin, dass hier der Beobachter immer unter Beobachtung steht und nie weiss, wohin welche Daten während des Besuchs der entsprechenden Sites seinem Computer entzogen werden.

Indem sich Ruff zwischen Vorlage und Betrachter stellt, nimmt er dem ausgestellten Körper auch diesen Blick zurück auf die Betrachter und verdoppelt faktisch die Enteignung des Körpers. Der Weichzeichner ist somit letzlich kein Mittel der Bekleidung, sondern eines der fortgesetzten *Ent*kleidung. Es ist Ruff, der uns anschaut, nicht die nackte Frau - und er setzt sie *seinem* Blick aus, der freilich alles andere als hilflos ist. Im Bildbearbeitungsprogramm verzerrt Ruff nicht nur die Vorlage, er demontiert auch deren "Maske aus Gesten".

Allmacht des Voyeurs

Der Blick zurück - als Blick des Rezipienten - geht freilich verloren, solang die Posierenden nicht um die vorgenommene Veränderung des Bildes wissen. Es ist möglich, dass sie in einer Ausstellung von Ruffs "Nudes" auf das eigene Bild treffen, auf die von bzw. mit ihnen einst vorgenommene Inszenierung; sie würden sich beraubt fühlen und vielleicht auch belehrt. Wahrscheinlicher ist jedoch, dass *wir* auf dieses Bild stoßen, das nun nicht nur zwei Autoren hat, sondern auch zwei Medien vereint.

Die doppelte Autorschaft liegt auf der Hand, wobei durch die Computerbearbeitung (und die Software wäre der dritte Autor im Spiel) Ruff zum eigentlichen Autor wird, ebenso wie einst Andy Warhol mit seinem seriellen Marylin Monroe-Porträt. Und ebenso wie dort entsteht hier eine doppelte Medienpräsenz durch die Anwesenheit des Ausgangsmediums im Präsentationsmedium (Museum, Galerie). Wenn die Betrachter nun das Original zu rekonstruieren versuchen, können sie sich in Warhols Falle auf ein bekanntes öffentliches Bild beziehen, in Ruffs Falle nicht. Ein weiterer Unterschied: Die Rekonstruktion ist in dem einen Falle Mittel der Erkenntnis (wie die Bilder der Massenmedien unser Begehren strukturieren), in dem anderen ist sie dies (welche Bilder das Internet verbreitet) nur auf den ersten Blick, auf den zweiten wird sie das Thema selbst.

Denn was dem unmittelbaren Verwertungszusammenhang entzogen wurde, hat aus anderer Perspektive gerade dadurch an Verführungsgewalt gewonnen. Die halbdurchsichtige Seide des Weichzeichners auf den Körpern der Abgebildeten regt die Phantasie viel stärker an als die plumpe Direktheit des Originals, gerade weil sie jegliche "eisige Gleichgültigkeit" der Praktikerinnen unterläuft. In dieser Entkleidung ist jene erotische Macht wiederhergestellt, die Barthes dem Amateur-Strip-tease attestierte. Die Verführung ist also aufgehoben auf einer höheren Stufe des ästhetischen Anspruchs - und der Macht des Betrachters.

Die Rekonstruktion der Ausgangslage führt das Objekt der Abbildung auf dessen unverzerrte Nacktheit zurück, ohne ihm jedoch den Blick zurückzugeben, den Ruffs Bearbeitung tilgte. Die Rekonstruktion des Originals beruht auf der imaginativen Aktivität des Betrachters und lässt somit alle Macht bei diesem. Den Blick des Körpers zurück auf dessen Betrachter kann es in einer solchen Konstellation nicht mehr geben, denn er müsste ihm ja vom Betrachter zugestanden werden. Damit würde dieser Blick freilich dem Betrachter selbst gehören und wäre keiner mehr, dem sich letzterer konfrontiert sieht.

Voyeure nackt

Man könnte also sagen, dass Ruffs Dazwischentreten die Situation des Betrachters wesentlich verbessert. Aber die Beobachtung des Beobachters ist nicht wirklich beseitigt, sie hat sich nur verschoben. Da die Rekonstruktion des Originals in der Öffentlichkeit erfolgt, ist der Voyeur auf ganz neue Weise Objekt der Betrachtung geworden; diesmal nicht auf einer vertikalen, sondern auf einer horizontalen Ebene. Sein Betrachten ist Teil einer kollektiven Rezeptionssituation, seine Rekonstruktionsarbeit ist, unausgesprochen und unvermeidlich, Objekt dieser Rezeptionssituation. Dies setzt den Voyeur schließlich selbst an die Stelle des nackten Körpers, und zwar bevor dieser durch Ruffs Bearbeitung - also die Tilgung des Blicks zurück - ging. Die Entblößung wird dabei freilich abgefangen durch die "Maske aus Gesten": der Institution, in der, und den Diskursregeln, mit denen die Rezeption erfolgt.

In dieser Konstellation treffen dann auch die beiden Medien direkt aufeinander. Während die Galeriebesucher sich bei der Rekonstruktion der Originalbilder virtuell ins Internet entziehen, sind sie zugleich das eigentliche Objekt der Ausstellung. Die Abbildung dieser kollektiven Rezeption mittels WebCam auf einer Website (der Galerie oder des Projekts "Nudes") hätte den Kreis wunderbar geschlossen - und den Betrachter wohl endgültig im Labyrinth der selbstreflexiven Zirkel sich verlaufen lassen.