

MARION BORNSCHEUER (STIFTUNG WILHELM LEHMBRUCK MUSEUM – ZENTRUM INTERNATIONALER SKULPTUR, DUISBURG)

Reiner Ruthenbecks Asche- und Papierhaufen

Zusammenfassung

Die erste Retrospektive zum Werk von Reiner Ruthenbeck (*1937), die bis zum 11. Januar 2009 im Lehmbruck Museum in Duisburg und in der Kunsthalle Düsseldorf zu sehen war, bietet Anlass, sich neu mit Ruthenbecks bildhauerischen Arbeiten auseinanderzusetzen. Dies gilt insbesondere für die *Asche-* und *Papierhaufen* der 1960er und 1970er Jahre, die sich von seinen späteren Werken durch ihre spröde Materialbeschaffenheit und ihre bewegte Oberflächenstruktur grundlegend unterscheiden. Der folgende Beitrag untersucht diese frühen Arbeiten im Hinblick auf ihre bislang nicht ausreichend gewürdigten zentralen Kriterien ›Material und Farbe‹ sowie ›Präsentationsform und Aura‹.¹

Werke

<1>

Die erste retrospektiv angelegte Ausstellung zu Reiner Ruthenbeck, die bis zum 11. Januar 2009 in der Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum – Zentrum Internationaler Skulptur in Duisburg und in der Kunsthalle Düsseldorf zu sehen war,² bietet Anlass, sich neu mit Ruthenbecks bildhauerischem Werk auseinanderzusetzen. Dies gilt insbesondere für die *Asche-* und *Papierhaufen* der späten 1960er und frühen 1970er Jahre, die sich von Ruthenbecks später entstandenen, formalästhetisch reduzierten und optisch beruhigten Objekten durch ihre spröde, elementare Materialbeschaffenheit und ihre daraus resultierende bewegte Oberflächenstruktur grundlegend unterscheiden. Insofern offerieren diese frühen Werke – gerade aus der heutigen Perspektive, die sich auf das künstlerische Lebenswerk ausrichtet – eine potenzierte visuelle wie auch intellektuelle Reibungsfläche. Dieser anhand der *Aschehaufen* mit ihrer materiellen Durchdringung von Schlacke und Metall so evident formulierten künstlerischen Aufforderung nach einer analogen geistigen Durchdringung der Werke ist mit Feststellungen wie jener, die *Aschehaufen* entzögen sich einer »festen Beschreibung«,³ bislang allerdings kaum genüge getan.

<2>

Im Jahr 1968 entstehen sechs Plastiken mit dem denotativen Titel *Aschehaufen*, die – gemäß der avantgardistischen Tradition⁴ – ihrer Entstehungsreihenfolge nach

durchnumeriert sind. Den Anfang dieser Werkreihe bildet *Aschehaufen I*, dessen Kegel aus Schlacke lange Holzlatten spicken, welche gleichermaßen labil balancierend und aggressiv in den Raum vorstoßen.⁵ Konträr dazu bettet die Schlacke des *Aschehaufens II* fünf rechteckige, horizontal über Kreuz verlegte Eisenrohre, die sowohl das Skelett des Werkes bilden als auch Durchblicke durch den massiven Aschekegel gewähren, nahezu vollständig ein.⁶ Hält die erste Variante den Betrachter auf Abstand zu dem *Aschehaufen*, der aufgrund der ihn pfählenden Latten verwundbar und bedrohlich zugleich erscheint, so fordert ihn die zweite Version hingegen dazu auf, sich dem Aschekegel bis auf die ideale, durch die Eisenschächte vorgegebene ›Augenhöhe‹ anzunähern und sich so auf neue ›Einsichten‹ in die Beschaffenheit der Werkmaterialien sowie auf ihr Verhältnis zum umgebenden Raum einzulassen.

<3>

Ein dritter *Aschehaufen* amalgamiert die beiden eben genannten Rezeptionsmöglichkeiten.⁷ Sein auf Eisenstäbe gespanntes zartes Netz aus Draht, das die gesamte Oberfläche des Aschekegels umfängt, fordert sowohl zur nahsichtigen, das Geflecht durchdringenden Betrachtung auf, als auch zur Wahrung eines gewissen Abstandes, der das Werk vor zu großer voyeuristischer Nähe schützt. Gleiches gilt für *Aschehaufen IV*, der mit dem aus der Schlacke aufragenden Drahtknäuel eine handwerklich vereinfachte, optisch aber radikaler wirkende Version der vorausgehenden Plastik darstellt.⁸ Auch in *Aschehaufen V* durchbrechen Metallelemente die Schlacke: Verzinkte Bleche überkrönen hier die Kegelspitze des *Aschehaufens* und laufen von dort aus strahlenförmig mit unregelmäßig eingefügten Verstrebungen auf die Ränder zu.⁹ Verführt diese Plastik den Betrachter dazu, ihre kristallin gegliederte Gesamtform mit einem Blick erfassen zu wollen, so ist ein solcher Versuch aufgrund der Größe des Werkes jedoch von vornherein zum Scheitern verurteilt. Stattdessen steigert sich die labyrinth- oder kaleidoskopartige Wirkung des Werkes zusätzlich durch fragmentarische Reflektionen des Aschekegels in den Zinkblechen, wodurch stellenweise der Eindruck von Materialtransparenz oder -doppelung entsteht. Wiederholung ist auch das Thema des *Doppel-Aschehaufens I*, in dem das kegelförmige Grundelement dupliziert und mit seinem Zwilling durch zahlreiche horizontal verlaufende Stahldrähte verbunden ist, welche die Schlacke auf der Außenseite der Kegel durchdringen.¹⁰ Diesen Stahldrähten kommt ihrerseits eine Doppelbedeutung zu. Erstens stellen sie die Grenzen der traditionellen Kunstgattungen in Frage, indem sie durch ihre Linienführung ein typisch graphisches Element in die Plastik übertragen. Zweitens fungieren sie, wiederum in verschiedener Hinsicht, als Kommunikationselemente: Ihre dichte Anordnung suggeriert eine energetische Aufladung, die sowohl werkimmanent – im fiktiven Austausch verborgener Kräfte zwischen den beiden Zwillingskegeln – als auch werkübergreifend – in der Funktion der Drähte als optische Leitlinien für den Betrachter –

zum Tragen kommt. Vor allem der letztgenannte Aspekt gewinnt bei einer eingehenden Betrachtung an Bedeutung. Er mündet schließlich in die Erkenntnis, dass sich die beiden Aschekegel buchstäblich zu Randfiguren des Werkes transformieren, während sich ihr von den Stahldrähten durchzogener Zwischenraum immer stärker als Kraftfeld manifestiert und zuletzt als eigentlicher Protagonist des Werkes im Blickfeld steht.

<4>

Polaritäten und spannungsreiche Kontraste zwischen Materie und Raum, Kompaktheit und Fragilität, Innen und Außen, der Ganzheit und ihren Teilen sowie zwischen den Aggregatzuständen des Rohstoffs Metall (Stahl und Schlacke) können somit als Kennzeichen von Ruthenbecks *Aschehaufen* gelten; Analyse und Synthese, optische und geistige Reflexion sind das Thema dieser Arbeiten. Dabei ordnen sich ihre inneren, gerüstgebenden Elemente – Eisenschächte und -rohre, Latten und Draht – der äußeren großen Form des Aschekegels in letzter Konsequenz über: Sie charakterisieren die einzelnen Werke und verleihen ihnen zuletzt auch ihre spezifische Aura, wovon noch zu sprechen sein wird.

<5>

Als konzeptuelle Steigerung der *Aschehaufen* sind der *Schwarze* (1970) und der *Weißer Papierhaufen* (1979) zu verstehen, die sich nur durch den extremen Helldunkel-Kontrast ihrer Materialfarbe unterscheiden, welcher sie zugleich zu einer ideellen Einheit zusammenschließt.¹¹ Sie greifen das zuvor in den *Aschehaufen* durchdeklinierte Thema der materiellen und visuellen Durchdringung auf, setzen es nun aber in äußerst reduzierter Form um: Zwischenräume und Einblicke ergeben sich nur noch durch die lockere Aufsichtung der Papierknäuel, und das Material zeigt nur noch einen Aggregatzustand.

<6>

Voraus ging der Entstehung dieser Plastiken die Anlage eines zeichnerischen »Ideenrepertoires«, aus dem Ruthenbeck für seine »ästhetische Forschung«¹² im dreidimensionalen Bereich schöpfte. Unter diesen Zeichnungen ist vor allem die des *Vulkan-Aschehaufens mit Vierkantrohr* aus dem Jahr 1969 bemerkenswert,¹³ die im Folgejahr mit leichten Modifikationen im *Aschehaufen VII* plastisch umgesetzt wurde.¹⁴ Sie ist optisch mit der ebenfalls 1969 entstandenen Plastik *Closed Mirror Square (Cayuga Salt Mine Project)* des amerikanischen Earthworks- und Land Art-Künstlers Robert Smithson (Passaic/New Jersey 1938 - New Mexiko 1973) verwandt.¹⁵ Zeigt Ruthenbecks Zeichnung einen Aschekegel, aus dem mittig ein offenes Vierkantrohr aufragt, dessen Oberkante mit der imaginären Spitze des *Aschehaufens* zusammenfällt, so hat Smithson in seinen Konus aus Steinsalz zentral eine mit einer Glasplatte abgedeckte Spiegelbox eingelassen, in der der Betrachter bei entsprechender Körpergröße sein auf den Kopf gestelltes, fragmentiertes und

kaleidoskopartig reproduziertes Spiegelbild sehen kann. Beide Arbeiten thematisieren den Übergang von Innen nach Außen, von Oben nach Unten, vom Geschlossenen zur Öffnung, von der Ganzheit zu den Teilen, von der Masse zum Raum, von den Augen zum Geist. Der elementarste Unterschied der beiden Werke besteht auf den ersten Blick jedoch in der Auswahl der Materialien. Smithson verwendete für den Korpus seiner Plastik das organische Material des Steinsalzes, Ruthenbeck wählte für seine *Aschehaufen* stets den künstlich erzeugten Werkstoff der Schlacke. Überraschenderweise kam Ruthenbeck so dem Ursprung der Kunst näher, denn Kunst ist von ihrem Wesen her künstlich, nicht natürlich. Expliziert hat dieses Wesensmerkmal wiederum Smithson, der es 1969 in der Septemбераusgabe der Zeitschrift *Art Forum* zur kunsttheoretischen Maxime erhob.¹⁶ Wie aber lassen sich diese scheinbaren Widersprüche auf einen gemeinsamen Nenner bringen? Müssten folgerichtig Ruthenbecks *Aschehaufen* und die nahezu zeitgleich in Amerika entstandenen Earthworks bezüglich des Materials nicht mehr Analogien aufweisen, als sie auf den ersten Blick verraten?

Material und Farbe

<7>

Ruthenbecks *Aschehaufen* bestehen aus Schlacke, die in der Stahlindustrie als Verbrennungsrückstand anfällt. Demnach basieren seine Plastiken auf industriell hergestelltem Material und sind insofern mit der Kunstströmung des Post-Minimalismus verwandt. Zugleich verweisen sie durch die Herkunft ihres Grundstoffes aber auf die Region des Ruhrgebietes, in der Ruthenbeck beheimatet ist. Folglich lässt sich die in den Werken verarbeitete Schlacke in letzter Konsequenz auch als ›Heimaterde‹ begreifen, wodurch Ruthenbecks Arbeiten in geistige Verwandtschaft zu den Earthworks treten. Im Unterschied zu seinen primär in der Natur arbeitenden amerikanischen Kollegen wählt Ruthenbeck jedoch ausschließlich den (musealen) Innenraum als Präsentationsort für seine Plastiken, worauf im letzten Kapitel näher einzugehen ist.

<8>

Mit dem neu in die Kunst eingeführten Material der Stahlschlacke überschreitet Ruthenbeck in seinen Arbeiten ferner die Grenzen von Raum und Zeit. Auf das einzelne Werk bezogen, stellt er das Material mit seiner industriellen Vorgeschichte in einen neuen räumlichen und zeitlichen Kontext, indem er den Industrieabfall phönixgleich im museal präsentierten Kunstwerk ›auferstehen‹ lässt. Auf das künstlerische Gesamtwerk bezogen, vollzieht sich diese Grenzüberschreitung mittels der Farbe Grau und der Analyse ihrer Konstituenten. Ruthenbeck wählt für seine *Aschehaufen* einen Grundstoff, aus dem durch den vorausgegangenen industriellen Verbrennungsprozess jegliche Spur von Farbe – auch hypothetische, in Form von Spiegelungen zu denkende – eliminiert worden ist. Übrig bleibt

Grau; ein Tonwert, der sich aus den intensivsten Graden von Hell und Dunkel mischt, nämlich aus Schwarz und Weiß.

<9>

Schon Aristoteles definierte diese beiden Farben als Anfangs- und Endpunkt seines Farbenspektrums.¹⁷ Alberti kam in einer Weiterentwicklung dieses Modells schließlich zu dem Ergebnis, »[...] dass Weiß und Schwarz keine Farben sind, sondern, wenn man so will, ›Alteratoren‹ der anderen Farben [›colorum alteratores‹]; hat er [der Künstler] doch kein anderes Mittel als das Weiß, den höchsten Lichtglanz darzustellen, und desgleichen nur das Schwarz, die letzten Tiefen auszudrücken. Dem füge ich hinzu, dass du nie ein Weiß oder Schwarz finden wirst, es sei denn in Mischung mit einer Farbe der einen oder anderen der vier FarbGattungen.«¹⁸ Beiden Theorien zufolge stellen Schwarz und Weiß also Extreme dar, die zudem alle anderen Farben potentiell enthalten und daher von übergreifender, universeller Bedeutung sind.¹⁹

<10>

Dies ist auch für Ruthenbecks Œuvre relevant, wie zuvor bezüglich der ideellen Farbwerte des Schlackematerials bereits angedeutet wurde. Auch in seinen nach den *Aschehaufen* entstandenen Arbeiten bleiben diese beiden Nichtfarben dominierend; im *Schwarzen* und *Weißem Papierhaufen* erhalten sie sogar eine titelgebende Funktion. Blickt man umgekehrt auf den Beginn von Ruthenbecks künstlerischem Schaffen zurück, so wird man feststellen, dass Schwarz und Weiß auch hier die Hauptrolle spielen: diesmal im Medium der Fotografie. Als Fotograf arbeitete Ruthenbeck ab 1956 ausschließlich mit Schwarzweiß-Filmen, die Licht und Schatten in allen Abstufungen am reinsten übersetzen und so im Zweidimensionalen am überzeugendsten den Eindruck von Volumen und Raum vermitteln. Exemplarisch vermag dies die Aufnahme des *Wäschereifensters* aus dem Jahr 1961 zu verdeutlichen, in der sich der Künstler außerdem bereits mit kompositionellen und materialbezogenen Fragen auseinandergesetzt hat, die er später in den dreidimensionalen *Asche-* und *Papierhaufen* ausformulieren wird.²⁰

<11>

Kommen wir zurück zur Farbe Grau. Als Mischung von Schwarz und Weiß, die ihrerseits theoretisch alle Farben in sich vereinen, bildet Grau zuletzt die Summe aller Farben. In diesem Sinne zieht es sich – mal analytisch in Schwarz und Weiß zerlegt (*Papierhaufen*), mal als deren Synthese formuliert (*Aschehaufen*, Fotografien) – auch leitmotivisch durch Ruthenbecks Arbeiten und schließt sie, gleich einem ›phantastischen‹ Nebel,²¹ zu einem Raum und Zeit überbrückenden Gesamtwerk zusammen.

Präsentationsform und Aura

<12>

Überlegungen zum Erwerb der *Asche-* und *Papierhaufen* konfrontieren jeden potenziellen Käufer mit der Frage nach der geeigneten Präsentationsform für diese Werke, inbegriffen derjenigen nach ihrem technischen Aufbau. Bereits 1996 konstatierte Andreas Bee, dass kaum einer der Privatsammler, der einen oder mehrere von Ruthenbecks *Aschehaufen* erworben hat, diese(n) in seiner Wohnung aufschütten lassen wird.²² Gleiches dürfte für die ephemeren *Papierhaufen* gelten, die – wie die *Aschehaufen* – einen Durchmesser von bis zu 3 m erreichen können. Zwar gestaltet sich der Aufbau der locker aufgeschichteten *Papierhaufen* einfacher als derjenige der *Aschehaufen*, für den die Schlacke zuvor durch Anfeuchten präpariert und dann etappenweise aufgeschüttet werden muss. Doch geht damit auch einher, dass den *Papierhaufen* ein flüchtigerer Charakter eigen ist als den *Aschehaufen*, obwohl letztlich beide Werkgruppen den Gedanken an Vergänglichkeit und zyklische Erneuerung evozieren. Bezüglich der *Aschehaufen* wurde bereits von der phönixgleichen ›Auferstehung‹ des Industrieabfalls im Kunstwerk gesprochen. In den *Papierhaufen* drückt sich der Vanitas- und Erneuerungsgedanke über die zerknüllten Papierbogen aus, die in der geisteswissenschaftlichen Tradition sowohl das Ende als auch die Fortführung eines kreativen Prozesses markieren können. Um die Gesamtform der *Papierhaufen* zu zerstören – und damit die ihnen zugrundeliegende Idee –, würde jedoch schon ein Windhauch genügen. Konsequenter fordern sie, noch evidenter als die *Aschehaufen*, einen sie vor äußeren Einflüssen schützenden Präsentationsraum ein: nämlich den musealen Raum. Schon in dieser örtlichen Gebundenheit manifestiert sich die den *Asche-* und *Papierhaufen* eigene Aura, die Andreas Bee mit tastenden Worten wie folgt umschrieben hat: »Wie sehr die Papierhaufen in den Raum eingreifen, wie stark sie körperliches Empfinden ansprechen, wie nachhaltig sie ihre Umgebung mit Spannung aufzuladen in der Lage sind, spürt jeder, der sich ihnen nähert. [...] Noch stärker als bei den *Aschehaufen* dämpft man in ihrer Nähe den Schritt, und nicht selten wird gar die Stimme gesenkt. Es ist, als müsse man behutsam an einem einsturzgefährdeten Kartenhaus vorbeigehen. Eine derart heikle Zone kann die Aufmerksamkeit der Sinne in hohem Maße steigern. Das, was der Betrachter im Umkreis der *Papierhaufen* spürt, ist vielleicht dem Fluidum vergleichbar, das wir vor oder nach einem Sturm empfinden.«²³ Zugleich entziehen sich diese Werke durch ihre Gebundenheit an die museale Präsentation jeglichem Besitzdenken und verweigern so zuletzt auch dem Privatsammler, ihrer tatsächlich habhaft zu werden. Diese von ihnen ausgehende Wirkungsmacht konstituiert schließlich ihre Aura; – ein Begriff, dessen wohl gelungenste Definition Walter Benjamin zu verdanken ist. Sie lautet wie folgt: »Die Spur ist Erscheinung einer Nähe, so fern das sein mag, was sie hinterließ. Die

Aura ist eine Erscheinung der Ferne, so nah das sein mag, was sie hervorruft. In der Spur werden wir der Sache habhaft, in der Aura bemächtigt sie sich unser.«²⁴

-
- ¹ Verfasst wurde der vorliegende Text im Frühjahr 2008.
 - ² Vgl. dazu Christoph Brockhaus u. Ulrike Groos (Hg.): Reiner Ruthenbeck. Werkverzeichnis der Installationen, Objekte und Konzeptarbeiten, erschienen anlässlich der Ausstellung Reiner Ruthenbeck in der Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg, und der Kunsthalle Düsseldorf, 12.10.2008-11.01.2009, Köln 2008; im Folgenden zitiert als Wvz.
 - ³ Necmi Sönmez: Zur Ausstellung, in: Reiner Ruthenbeck, Ausst.kat. Museum Folkwang, Essen, hg. v. Necmi Sönmez, Düsseldorf 2004, S. 6.
 - ⁴ Dazu vgl. Tobias Vogt: Untitled. Zur Karriere unbetitelter Kunst in der jüngsten Moderne, München 2007, S. 58ff. (Rezensiert von Marion Bornscheuer in: *sehpunkte* 7 (2007), Nr. 9 [15.09.2007], URL: <http://www.sehpunkte.de/2007/09/11340.html>).
 - ⁵ Schlacke, Latten, schwarze Dispersionsfarbe, Ø ca. 300 cm; Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto; Wvz. (wie Anm. 2), Nr. 55, S. 78. Die Abbildungen sind auch auf der Homepage des Künstlers einzusehen: www.reiner-ruthenbeck.de.
 - ⁶ Schlacke, 5 rechteckige Eisenrohre, Ø ca. 150 cm; Sammlung Block, Berlin, Leihgabe im Neuen Museum in Nürnberg; Wvz. (wie Anm. 2), Nr. 56, S. 78.
 - ⁷ Schlacke, Eisenstäbe, Draht, Ø ca. 200 cm; Sammlung Hoffmann, Berlin; Wvz. (wie Anm. 2), Nr. 57, S. 79.
 - ⁸ Schlacke über verzinktem Drahtknäuel, Ø ca. 200 cm; Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum – Zentrum Internationaler Skulptur, Duisburg; Wvz. (wie Anm. 2), Nr. 58, S. 79.
 - ⁹ Schlacke, verzinkte Bleche, Ø ca. 200 cm; Sammlung Block, Berlin; Wvz. (wie Anm. 2), Nr. 59, S. 80.
 - ¹⁰ Schlacke, Stahlstäbe, Ø je Haufen ca. 150 cm; Agnes & Frits Becht Collection, Naarden; Wvz. (wie Anm. 2), Nr. 61, S. 80.
 - ¹¹ Schwarzer Papierhaufen, 1970, 600 Blatt Papier, Ø ca. 300 cm; Kunstmuseen Krefeld; Sammlung Block, Berlin; Besitz des Künstlers; Wvz. (wie Anm. 2), Nr. 101, S. 82. Weißer Papierhaufen, 1978-1979, 600 Blatt Papier, Ø ca. 300 cm; Mamco – Musée d'art moderne et contemporain, Genf; Gemeentemuseum, Den Haag; Frac de Bourgogne; Erika Ruthenbeck; Wvz. (wie Anm. 2), Nr. 102, S. 82.
 - ¹² Zitiert nach Hanna Hohl: Reiner Ruthenbecks Zeichnungen. Funktion und Freiheit, in: Reiner Ruthenbeck. Zeichnungen, Ausst.kat. Hamburger Kunsthalle, Westfälisches Landesmuseum für

- Kunst und Kulturgeschichte, Münster, u. Kunstmuseum Winterthur, Hamburg 2000, S. 6-9, hier S. 7.
- ¹³ Bleistift auf Papier, 21 x 29,7 cm; Besitz des Künstlers; Abb. in: Hanna Hohl 2000 (wie Anm. 12), S. 44, Nr. 30.
- ¹⁴ Schlacke, Holz, Lack, Ø ca. 100 x 200 cm; IVAM Centre Julio González Valencia; Wvz. (wie Anm. 2), Nr. 95, S. 81.
- ¹⁵ Steinsalz, Spiegel, Glas; Dia Beacon/New York; abgebildet in: Georges Duby u. Jean-Luc Daval (Hg.): Skulptur von der Antike bis zur Gegenwart, Köln 2002 (¹Genf 1986-1991), S. 1115.
- ¹⁶ »L'art est fondé non sur la différenciation, mais sur la dédifférenciation, non sur la création, mais sur la décréation, non sur la nature, mais sur la dénaturation [...].« Zitiert nach Colette Garaud: L'idée de nature dans l'art contemporain, Paris 1994, S. 175.
- ¹⁷ In *De sensu et sensibili* (Von der sinnlichen Wahrnehmung und ihren Objekten, 442a) entwickelte Aristoteles ein siebenfarbiges Spektrum, das von Schwarz bis Weiß reicht; vgl. John Gage: Kulturgeschichte der Farbe. Von der Antike bis zur Gegenwart, Ravensburg 1997, S. 13.
- ¹⁸ Della Pittura (Über die Malerei) I, 9-10, zitiert nach Gage 1997 (wie Anm. 17), S. 118.
- ¹⁹ Man denke in diesem Kontext nicht zuletzt an die christliche Schöpfungsgeschichte, in der die Scheidung von Licht und Finsternis der Erschaffung aller anderen, ihrerseits Farbe evozierenden Kreationen (Wasser und Land, Vegetation und Tiere etc.) vorausgeht.
- ²⁰ Schwarzweiß-Fotografie, Maße variabel, Auflage unlimitiert.
- ²¹ Vgl. dazu Walter Benjamins »Gedanken über Phantasie«: »Das Licht der Ideen kämpft mit dem Dunkel des schöpferischen Grundes und in diesem Kampfe erzeugt es das Farbenspiel der Phantasie.« Zitiert nach: Walter Benjamin: Aura und Reflexion. Schriften zur Kunsttheorie und Ästhetik, ausgewählt und mit einem Nachwort versehen von Hartmut Böhme und Yvonne Ehrenspeck, Frankfurt a. M. 2007, S. 31.
- ²² Andreas Bee: Reiner Ruthenbeck, Nürnberg 1996 (Schriften zur Sammlung des Museums für Moderne Kunst Frankfurt am Main), S. 9.
- ²³ Bee 1996 (wie Anm. 22), S. 20.
- ²⁴ Walter Benjamin: Spur und Aura, in: Benjamin 2007 (wie Anm. 21), S. 343.