

lin gewidmeten „monumente“ in die Architektur des Gebäudes und folgt damit dem Imperativ Flavins, Werke spezifisch an den Raum anzupassen. In den 70er Jahren beherrschte er sein Material so weit, dass er immer stärker mit wahrnehmungspsychologischen Farbveränderungen spielte und ganze Farbflächen in den Räumen installierte wie zum Beispiel in der Installation „ohne Titel“ (für Jan und Ron Greenberg), die aus zwei gegenüberliegenden Räumen besteht, an deren Ende jeweils gelbe und grüne Neonröhren von 244 cm Länge befestigt sind, deren Farben sich sowohl gegenseitig als auch die Außenwahrnehmung beeinflussen. Insgesamt werden in dieser Ausstellung über 44 Werke aus dem Oeuvre gezeigt, deren Auswahl belegt, dass es sich bei Dan Flavin um einen der wichtigsten Künstler des 20. Jahrhunderts handelt, der Skulptur und Raum eine neue Dimension gab. Der Schluss der Ausstellung beweist, dass Flavin in seinen Zeichnungen und Vorarbeiten, um dieselbe cartesianische Klarheit bemüht war, die auch seine Installationen auszeichnet. Er selbst sprach lieber von „situationsgebundenen Propositionen“ als von Installationen. Sie lassen sich genauso wenig beschreiben wie fotografieren. Sprache und Bild müssen hinter der sensationellen Vielfältigkeit und geschlossenen Einfachheit des Wahrnehmungseindrucks dieser mit simplen Neonröhren geschaffenen Kunstwerke zurückstehen. Zum Glück ist Paris nicht die erste und nicht die letzte Station dieser Ausstellung. Das „Cool white“ von Flavins Neonröhren ist vom 15.11.2006 bis zum 04.04.2007 in der Pinakothek der Moderne in München zu bewundern. Im Musée d'Art de la Ville de Paris schließt diese Ausstellung die herausragende Arbeit von Suzanne Pagé ab, die vom jetzigen Museumschef für Moderne Kunst in Straßburg Fabrice Hergott abgelöst wird. Ob auch er so rundum gelungene Ausstellungen, wie die von Flavin zeigen wird, oder ob sein Name Programm ist, bleibt abzuwarten.

Katalog: Michael Govan, Tiffany Bell, Dan Flavin, Une rétrospective. Musée d'Art de la Ville de Paris, in Zusammenarbeit mit der Dia Art Foundation und der National Gallery of Art. 206 S. zahlreiche Abb. Paris 2006.

## MONTÉLIMAR

DORIS VON DRATHEN

# Berhard Rüdiger

»Locus desertus«

Centre d'art, Château des Adhémar, Montélimar

23.6. - 1.10.2006

Licht und Schatten, Geräusche, Klänge und Stimmen, Luft und Wind, die Flüchtigkeiten und unsichtbaren Energien sind es eigentlich, die unsere Lebenswelt bestimmen, und es so schwer machen, das „Weltkonkretum“, von dem wir „angeredet werden“

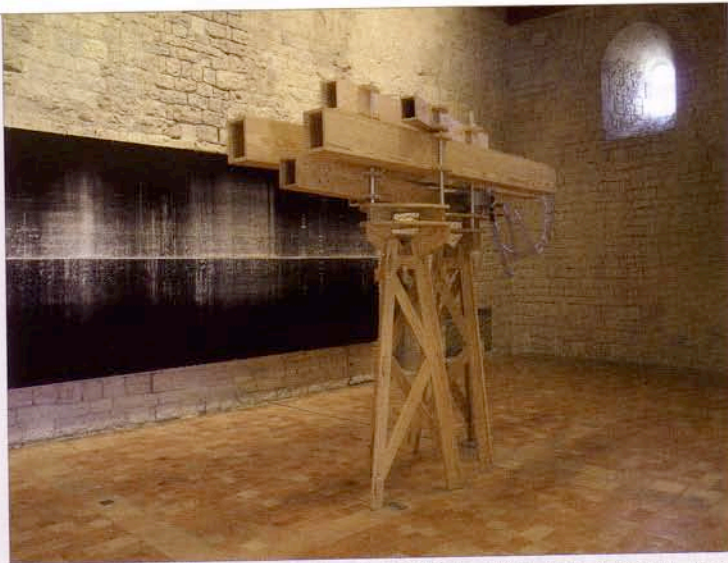
, in der Gegenwart zu erfassen und zu deuten. Bernhard Rüdiger schafft Skulpturen aus dem Unwägbareren, das er als Nicht-Greifbares respektiert, er nutzt die erfahrene Welt nicht dafür, ihr eine Illusionshaut abzugewinnen, lehnt jeglichen Schein ab, schließt imaginä-



BERHARD RÜDIGER, *Petrolio (locus desertus)*, 2006. Stahl, Inox und Gusseisen, 650 x 570 x 870 cm.

re Phantome aus und arbeitet radikal an der Realität entlang. Die Dimension seines Tuns wird erst deutlich vor Lukrez und dessen Idee, dass wir Gegenstände wahrnehmen, deren Ränder und Rinden unmittelbar ihr Abbild „ausdünsten“, so als wäre alles, was ist, gleichzeitig das Medium seiner Darstellung, eine Vorstellung, die sich bis weit in die Moderne gehalten hat. Neben diesem Raum eines 'Bilderstroms' von Simulakren schafft Bernhard Rüdiger seinen eigenen Raum, einen locus desertus, in dem er jenseits des Bildes eine konkrete Welt aufbaut.

Schon von Ferne, noch bevor man sich dem Ausstellungsort, dem Schloss im südfranzösischen Montélimar, genähert hat, wird man den Klang eines Gongs hören, der in unregelmäßigen Abständen ertönt und von der Anhöhe weit über die Stadt schallt. Ebenso weit ist die acht Meter hohe Windmühle sichtbar, die diesen Ton auslöst: an den drei Flügeln, die einen Radius von etwas mehr als dreieinhalb Metern aufspannen, ist jeweils ein Klöppel befestigt. Bei jeder Umdrehung schlagen die Klöppel auf einen waagerechten Gong, der den Abschluss eines sechs Meter hohen Dreifuß bildet. Die Frequenz des Klangs ist von der jeweiligen Windstärke abhängig. Die Flügel der Windmühle sind in Fraktalformen geschnitten, Formen also, die an den Topos der Instabilität, den spielballhaften Harlekin im Fall erinnern. In der Drehbewegung zeichnen sie ein dreidimensionales Rotorelief in die Luft, das bei Stillstand jäh in seine zweidimensionalen Fraktalformen zurückfällt. Das Lebensprinzip der Unberechenbarkeit und Unbeständigkeit ist hier zur Konstruktionsform geworden. Mit der Arbeit *Petrolio* (locus desertus), 2006, ist kein Bild gegeben; durch das Einwirken von geophysischen Energien ist eine Situation geschaffen. Außerhalb des 'Bilderstroms' öffnet sich ein Leerraum, den der Titel als locus desertus ankündigt und wo nunmehr unsichtbare Energien am Werk sind. Das sind eben jene affektiven Eindrücke, die in der nicht greifbaren Gegenwart unsere Wahrnehmung bestimmen. Wenn Bernhard Rüdiger, der als Bildhauer oftmals geradezu wie ein Ingenieur arbeitet, diese Windmühle baut, dann schreibt er sich bewusst ein in die Konstruktionen von alternativer Energiegewinnung. Sein weit über die Hügel schallender windge-



BERNHARD RÜDIGER, *Trompete Nr 7 (Petrolio)*, 2002. Orgelflöten, Holz, Aluminium, Windmotor und Mikrofon, 260 x 210 x 400 cm. Privatsammlung, Köln.  
An der Wand: *Manhattan Walk (After Piet Mondrian)*, 2002. Broadway West, Manhattan Bridge, 10 April 2001, 16 Uhr 36. Klangaufnahme auf Fotopapier auf PVC Rolle, 210 x 980 cm. © Galerie Michel Rein, Paris und Traversée Zeitgenössische Kunst, München.



BERNHARD RÜDIGER, oben: *X\*FIN*, 2004. Bronze, elektrischer Motor, 190 x 120 x 83 cm. © Galerie Michel Rein, Paris und Traversée Zeitgenössische Kunst, München.  
unten: *Pinocchio*, 2006. Spitz-Ahornholz, Nylon und Helium, 400 x 400 x 400 cm. nd Rats' Dance, 2002/2006. Aluminium, drei mal 350 x 400 x 350 cm



triebener Klangturm könnte in diesem Sinn als akustisches Fanal gegen den Ölkrieg und damit gegen den Terrorkrieg, in dem unser aller Leben zum Spielball geworden ist, verstanden werden, so wie es ihr Titel suggeriert.

Als der zweite Irak-Krieg ausgebrochen war, hatte der Künstler, der 1964 von deutschen Eltern in Rom geboren wurde, dort aufwuchs und heute in Paris lebt, seine Geistesverwandtschaft mit Pasolinis Text „Petrolio“ in einer anderen Arbeit formuliert: Trompete Nr.7 (Petrolio), 2002.

Bis zu einer Höhe von drei Metern schichtet sich vor dem Besucher eine Orgelkonstruktion auf. Die Orgelpfeifen stehen nicht vertikal, um wie sonst üblich den ganzen Raum mit ihrem Klang zu füllen, sondern durchqueren den Raum waagrecht, richten ihre dunklen schlundartigen Öffnungen auf die Besucher und schleudern jedem, der sich im Raum bewegt oder spricht, ihren rau dröhnenden durchdringenden Schrei unmittelbar entgegen. Der Aggression ihres Klangs entspricht die Form dieser Orgelpfeifen, die mehr als einem Instrument geradezu Kanonenrohren ähneln. Ein ausgeklügeltes Windsystem überträgt die aus der Umgebung aufgenommenen Geräusche in ein überdimensioniertes Klangvolumen, das so tief und aus so reich gefächerten Ton-Nuancen komponiert ist, dass es, zu intensiver Macht anschwellen kann. Wiederum ist hier nichts dargestellt. Stattdessen ist eine Situation, eine Analogie, konstruiert: das Missverhältnis von winzigem Auslöser und riesiger Auswirkung. Die Realität aber, die der Besucher hier erlebt, wird benennbar und mit dem Titel rückt die ganze Unheil kündung der apokalyptischen siebten Posaune ins Bewusstsein.

Immer ist im Werk von Bernhard Rüdiger Tod, oder Unheil kündung verbunden mit gleichzeitigem Hinweis auf Lebensbeginn und Umkehr; darin liegt ein zentrales Prinzip seiner Arbeit. Das zeigen mit radikaler Intensität die klingenden Schädel aus dem Jahr 2004.

XX° FIN ist in eine Bronzeglocke geritzt. Sie hängt unter einem geometrisch nachkonstruierten Riesenschädel, der in Bronze gegossen ist. Die Glocke hält ein prekäres Gleichgewicht auf der Spitze eines bronzenen Dreifußes. In einem unwägbaren, selbst nach einiger Hörerfahrung nicht vorhersehbaren Rhythmus in einer Frequenz von 49 Se-

kunden, ertönt mit tosender Heftigkeit der Glockenschall. Da dieser Rhythmus so kalkuliert ist, dass keine Gewöhnung das plötzliche Hereinbrechen des ohrenbetäubenden Getöns abschwächen kann, werden die Besucher immer wieder aufs Neue erschreckt und wacherüttelt. Wenn man unter diesem Eindruck schließlich die Widmung der Glocke liest, wird einem der Sinn unmittelbar einleuchten – gefordert ist hier nichts anderes, als dass das grausamste aller Jahrhunderte, das Zeitalter nicht nur der Massenmorde, sondern auch des industriellen Mordens zu Ende sei. Der schablonenhafte Riesenschädel scheint die Opfer dieser Tötungsmaschinerie heraufzubeschwören. Gleichzeitig aber weist der Klang selbst, der in diese tote Form nicht nur als Mahnung, sondern auch als lebendige Energie eingeschrieben ist, wiederum auf einen Neubeginn.

Ausgangspunkt für diese Klangskulpturen sind aber zehn bis zwölf Meter lange, zwei Meter hohe Photorollen, die wie Landschaften erscheinen: lichtempfindliche Übertragungen von Klangfrequenzen. Der Ursprung für Manhattan Walk (After Piet Mondrian), 2002 war eine Erfahrung in Israel/Palästina zu Beginn des Jahres 2000, als der Künstler bei einem längeren Aufenthalt wie nie zuvor die Grenzen von photographischer Dokumentation, von visueller Darstellung, von Kommentar überhaupt erlebt hatte. Denn eigentlich waren es die akustischen Erlebnisse, die vor allem seine Eindrücke prägten. Ein Zeitdokument aus Geräuschen zu schaffen, Tonaufnahmen auf der Straße zu machen, war längst abgeschlossen. Mit dieser Idee kam Rüdiger nach New York, einige Monate vor dem Anschlag des 11. September 2001. Beinahe visionär arbeitete er aus dem Bewusstsein heraus, dass der israelisch-palästinensische Krieg überall sei und machte seine Tonaufnahmen in den Straßen von Manhattan, im Viertel des World Trade Centers: Auto lärm, Stimmen und Schritte der Menschen, die eigenen Schritte des Künstlers, hier eine besonders laut quiet-schende Bremse, dort ein extremes Hupen, oder ganz versteckt, nicht hörbar, aber durch den photographischen Prozess sichtbar gemacht, ein Vogelgezwitscher. Je stärker der Ton ist, desto ausgreifender sind die weißen Spuren auf dem schwarzen Photopapier. Ton und Zeit werden hier zum lesba-

ren, abschreitbaren Dokument – einer Welt allerdings, die es dann so nach 11. September nicht mehr geben sollte.

In seiner Auseinandersetzung mit der Grenzlinie zwischen Bild und Wirklichkeit hat die Gliederfigur Pinocchio eine wichtige Rolle im Werk von Bernhard Rüdiger. In einer seiner neuesten Arbeiten wird Pinocchio (2006) aufrecht gehalten von einem riesigen mit Helium gefüllten Ballon, der die lange Nase der Gliederfigur überdimensional vergrößert. Der Ballon dehnt sich zu einem vier Meter umfassenden Pilz, dessen Ausmaß die Figur noch kleiner und fragiler erscheinen lässt. Es scheint, als würde Pinocchio den Kopf in den Nacken werfen und sozusagen an seiner eigenen extrem vergrößerten Nase emporschauen, als würde er nicht nur ihre, sondern die Übersteigerung seiner ganzen Gestalt in verzückter Selbstbewunderung betrachten. Allerdings kippt dieser phallische Wunschtraum in sein tragisches Gegenteil – denn nur allzu sehr beschwört die Ballonform die Umrisse eines Atompilzes herauf: Die Grenzüberschreitung wird hier zur Selbstzerstörung. Die prekäre Vertikalität dieser Figur aber nimmt die toposhafte Instabilität des Windrades wieder auf. Zerplatze die Luftblase, würde die Gliederpuppe zu Boden fallen. Damit ist aber wiederum eine reale Situation konstruiert, nämlich die Fallsucht des Menschen, der ständige Kampf zwischen Passivität und Aktivität, zwischen Horizontale und Vertikale.

Aus dieser Sicht scheint es nur logisch, dass die Gliederpuppe in ihrem fragilen Gleichgewicht zwischen den vertikalen Rattenschablonen auftaucht, und der ausladende Ballon die Figurengruppe überdacht. Sind doch die aus Aluminium ausgeschnittenen Ratten, deren Form noch einmal die Fraktalform und den Harlekintopos aufnimmt, kaum mehr als aufgerichtete Schatten. Bernhard Rüdiger hatte mumienartig ausgetrocknete Hüllen von toten Mäusen und Ratten gefunden. Ihre Schattenrisse, die er mit schwarzer Tusche gezeichnet hatte, waren Vorlage für den Rats' Dance, 2002/06, den Tanz der Ratten, die in ihrer menschlichen Verwandtschaft an einen maskenartigen Totentanz erinnern. Die zwei Meter hohen ausgestanzten Aluminiumplatten haben zwei Löcher, durch die stützende, drei bis vier Meter lange Metallröhren geschoben sind.

Die Rattenschatten werden so nicht nur aufrechtgehalten, sondern auch leicht angehoben, so dass der Eindruck tanzender Bewegung entsteht. Ihre Höhe ist so kalkuliert, dass der Betrachter, sie in projizierender Wahrnehmung als gleichgroß empfindet, und identifizierend meint, sich mit ihnen zu drehen. Nun erst wird einem die Zwangsjacke der Stützen bewusst. Denn sie sind wiederum Konstruktion einer sehr realen Situation und machen die Gravitationskräfte, die uns aufrecht und gleichzeitig unentrinnbar in den Grenzen der Erdhaftung halten, erfahrbar. Die Enge unseres Körperdaseins und unseres in-der-Welt-seins wird drastisch erfahrbar vor diesen auf den ersten Blick so harmlos tanzenden Schablonen. Denn die Bewegung ist gebremst, durchkreuzt von den stützenden Röhren. Es gibt keinen Tanz, nur die Schattenrisse der Schablonen und die Mühsal ihres Aufgerichtetseins.

Die „Konstruktionsformen der Wirklichkeit“, wie Bernhard Rüdiger seine Skulpturen selbst nennt, machen die Gegenwart im Distanzfilter erkennbar. Die Konstruktionen erscheinen vor dem Betrachter wie ein 'es gibt', so, als eignete ihnen die Fähigkeit, ein analoges, lesbares „Weltkonkretum“ aufzuspannen, das den Betrachter, und wenn er es noch so sehr zerlegen möchte in Bestandteile und Klassifizierungen, als lebendiges Gegenüber herausfordert.