

Chockerlebnis oder Gag? Apokalyptische Ästhetik im Dialog mit Bernhard Rüdiger

Abstract: In seinem jüngst erschienenen Band *Horizon of Forms, The Living Languages of Contemporary Art* [Rüdiger 2024], einer Neuerarbeitung von Essays aus den Jahren 2009 bis 2024, untersucht der Theoretiker und Bildhauer Bernhard Rüdiger die Auswirkungen traumatischer Ereignisse der jüngeren Geschichte, mit denen er in der eigenen künstlerischen Praxis konfrontiert war – etwa der Explosion von Tschernobyl im Jahr 1986 oder dem Einsturz der Zwillingstürme im Jahr 2001. Unter dem Einfluss Walter Benjamins und seiner Interpretation des Schockerlebnisses – oder *Chockerlebnis*, nach Benjamins Schreibweise, die sich auf die Poesie Charles Baudelaires beruft –, entwickelt Rüdiger eine neue Interpretation des prägenden Einflusses der Gewaltausbrüche unserer jüngsten Geschichte auf Sprache und Formen der zeitgenössischen Kunst. Dieser „Essay-Dialog“ bzw. dieses „Essay-Interview“ mit Bernhard Rüdiger hebt die besondere Zeitlichkeit des Präsens hervor, die die Sprache der Kunst in der Kondition der Gewalt oder eines „vorletzten Tages“ zu entwickeln vermag. Diese apokalyptische Kondition wird anhand zweier seiner Kunstwerke und der entsprechenden Kapitel des genannten Buches kritisch beleuchtet. Im Mittelpunkt steht zunächst das Werk *Trompete Nr. 7* (2002), das auf die Apokalypse des Johannes verweist und die ästhetische Betrachtung des Zuschauers durch einen akustischen Schock mit einer neuen Erfahrung der „Zeitlichkeit“ konfrontiert. Weiterhin wird die Werkgruppe *Nochmals verfehlt (Siebte Trompete)* (2018–21) untersucht: spielunfähige Trompeten, die aus ungeratenen Elementen bestehen und somit das apokalyptische Motiv parodieren und auf die lebensbejahende Fähigkeit des Lachens und des Körpers verweisen. Die Verbindung dieser beiden scheinbar gegensätzlichen Momente von Schock und Komik verweist auf den vom Künstler erarbeiteten radikalen Widerstand gegen eine nicht auszuweichende, lineare Fortschritts-ideologie der Geschichte. Ziel ist eine gemeinsame kritische Reflexion über die taktilen bzw. ethisch-politischen Dimensionen von Rüdigers Ästhetik, die einen neuen „Handlungsraum“ der Kunst eröffnet.

Die Kunstwerke von Bernhard Rüdiger rufen im Zuschauer die Erfahrung einer prägenden „Unverhältnismäßigkeit“ hervor. Seine Ausstellungen bewirken einen Überschussmoment, ein Gefühl der Bestürzung – einen Chock¹ – der jede mögliche Rezeption als auch die theoretische Befragung nach den Gründen einer solchen Stase außer Spiel setzt. In seiner theoretischen Arbeit liefert Rüdiger jedoch für jede dieser Formen eine Reihe von Referenzen, die für deren Verständnis hilfreich sind und die Aufgabe haben, jedes Mal einen Horizont zu schaffen, vor dem

¹ Der Begriff ‚Chock‘ wird hier, anstatt der im Deutschen üblichen Schreibweise ‚Schock‘, mit der von Benjamin benutzten Form ersetzt. Benjamin beruft sich in seinem Text *Über einige Motive bei Baudelaire* (1991a) auf die von Freud benutzten Begriffe, wie das zusammengesetzte Wort ‚Schockerlebnis‘ und untersucht die von Freud erhobenen «Schwierigkeiten», die eine solche, durch den ersten Weltkrieg sich unter den Soldaten ausbreitenden Erfahrung, in der Geltung der Wunscherfüllungstheorie seiner Traumlehre bedeutet. (Siehe: Sigmund Freud, „Revision der Traumlehre“ (1932) in *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, online: projekt-gutenberg.org/freud/vorles2/vorles2.html). Benjamin benutzt aber eine von der französischen Schreibweise „le choc“ beeinflusste Form: „Chock“. Wir benutzen in diesem Artikel diese collagenartige Schreibweise, die den Einfluss des französischen Poeten auf der von Benjamin erarbeiteten Interpretation der freudschen Theorie unterstreicht. Das Wort „Choc“ wurde mehrmals von Charles Baudelaire in seinen Gedichten verwendet, oft mit einem Geräusch assoziiert, das zum Erwachen des Bewusstseins führt (in der ersten Strophe von „Chant d’automne“ zum Beispiel), aber auch im Zusammenhang einer neuen Form von Erfahrung, wie im letzten Gedicht „Le Voyage“ des selben Gedichtbands *Les Fleurs du mal* (Die Blumen des Bösen).

die Form des Werks sichtbar wird. Man könnte dabei an Walter Benjamin in seinem Aufsatz *Kleine Geschichte der Photographie* denken (Benjamin 1991b: 385):

Immer kleiner wird die Kamera, immer mehr bereit, flüchtige und geheime Bilder festzuhalten, deren Chock im Betrachter den Assoziationsmechanismus zum Stehen bringt. An dieser Stelle hat die Beschriftung einzusetzen, welche die Photographie der Literarisierung aller Lebensverhältnisse einbegreift, und ohne die alle photographische Konstruktion im Ungefähren stecken bleiben muß. (Benjamin 1991b: 385)

Die Kunstwerke Rüdigers erzeugen – wie schon die Fotografie – einen Chock, der im Betrachter die ästhetische Erfahrung, oder dessen Assoziationsmechanismen, zum Stehen bringt. Oft wird auch hier eine „Beschriftung“ präsentiert, die eine Form der von Benjamin ersehnten „Literarisierung aller Lebensverhältnisse“ hervorruft. Dennoch erweist sich auch dieses Mittel, das bei Rüdiger als Referenz zu Literatur, oder Kunstwerken, aber auch historischen Ereignissen im Titel seiner Werke erscheint, als unzureichend und lädt den Betrachter zu einer weitergehenden theoretischen Reflexion ein, über Bedeutung und Sinn der zeitgenössischen Kunst, sowie über das Verhältnis der ästhetischen Erfahrung zu den eigenen ethischen Voraussetzungen.

In dem vorliegenden „Essay-Interview“ mit dem Künstler wird der Zusammenhang zwischen Apokalypsen und Ästhetik anhand einiger seiner zahlreichen Werke untersucht. Ein besonderes Interesse gilt der Beschreibung einer spezifischen Zeitlichkeit, die der Künstler als einen prägenden Charakter der apokalyptischen Erfahrung beschreibt und die für ihn eine grundlegende Rolle als Jetztzeiterfahrung in der zeitgenössischen Kunst spielt. Es wird gezeigt, wie diese Form der Erfahrung eine notwendige Bedingung der eigenen Kunst ist, aber auch auf einer impliziten, verborgenen, ja sogar methodischen und theoretischen Ebene am Werk ist und den künstlerischen Prozess bis aufs Innerste prägt.

I

Das künstlerische und theoretische Werk Rüdigers konfrontiert sich immer wieder und auf verschiedenen Ebenen mit dem Begriff der Apokalypse, in der sich persönliche Aspekte seiner Biografie wie weitere historische Dimension verflechten. Das Interesse des Künstlers gilt schon seit immer den Büchern der Propheten des Alten Testaments, insbesondere der Vision von Ezechiel – einen ikonographischen Albtraum, der mit der Apokalypse des Johannes im engen Zusammenhang steht: Der Engel fordert Ezechiel auf, das Buch zu verzehren, an dem er gerade schreibt, so wie später Johannes im Augenblick, wo die Zeit zurückgespult wird, die Blätter verschlingt, auf denen er die vom Leser verfolgte Geschichte niederschreibt. Für Rüdiger ist wichtig, dass Ezechiels Vision durch das Eintreten einer umwälzenden historischen Katastrophe ausgelöst wird, nämlich durch die Zerstörung des Tempels und die Rückkehr der jüdischen Stämme in die Knechtschaft, diesmal nach Babylon 597 v. Chr. Dieses Ereignis, das als gewaltsamer Chock erlebt wird, markiert das Ende einer alten Welt und setzt die damit verbundene Kultur einer völlig neuen Realität aus. Für den Künstler ist die biblische Darstellung das Archetyp der Erfahrung des Endes, ein Moment in dem die Zeit zum Stehen kommt. Diese Erfahrung der Stase ist für Rüdiger ein Grundcharakter der zeitgenössischen Kunst. Laut Rüdiger ist sein eigenes Verständnis einer solchen Erfahrung am Anfang seiner Karriere in den späten 1980er Jahren entstanden, wo sein Schaffen und die Vermittlung seiner Werke mit dem Aufkommen des Thatcherismus, dem Vorläufer der heutigen neoliberalen Gesellschaft, konfrontiert wurde. Eine Erfahrung des Verlustes von Bezugspunkten, die für ihn Ähnlichkeiten mit der Vision Ezechiels im fremden südmesopotamischen Babylon aufweist.

In verschiedenen Werken Rüdigers wird im Titel die Johannesapokalypse erwähnt. Im Titel *Trompete Nr. 7 (Petrolio)* handelt es sich um eine explizite Anspielung (vgl. Rüdiger 2024: 60) auf die Verlangsamung der Zeit nach der siebten Trompete. Im Text des Johannes ist das Geschehen während der ersten vier Trompeten, die am Ende der Zeit ertönen, durch eine rasche Abfolge gekennzeichnet die in einem Kapitel geschildert wird. Dem folgt ein Kapitel zur fünften Posaune, eines zur sechsten und schließlich drei Kapitel zur siebten Trompete. Um diese Ver-

langsamung der Zeit zu schildern, benutzt Rüdiger² den Begriff eines „vorletzten Tages“ (vgl. Rüdiger 2024: 270), der auf das Bewusstsein des Verschwindens einer vertrauten Welt deutet. Rüdiger untersucht diesen bestimmten Zustand, wo die Sprache nicht mehr imstande ist, den Verlust als auch jegliche neue Lebensformen auszusprechen: ohne ihre bekannten Bezugspunkte wird diese mit einer neuen Erfahrung von Leere konfrontiert.

Rüdiger setzt sich in seinen theoretischen Texten mit der Erfahrung echter Wendepunkte auseinander: der Fall der Berliner Mauer, der Erste Golfkrieg und zuvor bereits die Explosion von Tschernobyl. Ereignisse, die Ende der achtziger Jahre, die damals weit verbreitete Illusion einer posthistorischen Epoche zerstörten, die von der Überzeugung geprägt war, das „Ende der Geschichte“ (vgl. Fukuyama 1992) sei bereits erreicht. Dieser abendländische Kontext des Endes des zwanzigsten Jahrhunderts war von einer künstlerischen und intellektuellen Reflexion geprägt, die sich mit der Gleichsetzung der sozial-politischen Realitäten und den Schwankungen des Marktes auseinandersetzte, als hätte die Ökonomie endgültig die Geschichte als Horizont des Sinns abgelöst.

Die Auseinandersetzung mit dem Mythos des Fortschritts – einem zentralen Knotenpunkt der Moderne – ist in dieser Perspektive von entscheidender Bedeutung und Rüdigers Interesse an Benjamin, der sich als einer der schärfsten Kritiker dieser Idee erwies, spielt in seiner theoretischen Verarbeitung eine besondere Rolle.³ Der Fortschritt bildet nämlich nicht nur die äußerste Grenze des kapitalistischen Denkens, sondern auch das problematische Fundament der modernen Kunst, die auf einem Imperativ ständiger Selbstüberbietung und auf der Ideologie einer Avantgarde beruht, die *malgré tout* voranschreiten soll. Diese Spannung hin zum *Nouveau* findet bereits eine paradigmatische Ausprägung in Baudelaires berühmtem Gedicht *Le Voyage* (Baudelaire 2014: 374), dem letzten Stück des Zyklus *La Mort*, in dem sich das ästhetische Bewusstsein der Moderne *in nuce* manifestiert.

Die Angleichung der Kunst an die von Marx beschriebene Logik des Kapitals und an dessen Fortschrittsidee um jeden Preis führt zu einer systematischen Verdrängung der Natur der Gewaltausbrüche, die die vielfältigen Apokalypsen der Moderne prägen. Diese sind für Rüdiger weniger als bloße historische Ereignisse zu verstehen, sondern als Momente, in denen die Sprache auseinanderbricht, als würde die Welt selbst in ihrer Katastrophe zu Wort kommen. Diese neue Art des Gewaltausbruches findet in den beiden Weltkriegen und dem Gebrauch der Atom-bombe ihre deutlichsten Vorläufer. Das ästhetische Problem, das aus der Verfechtung dieser Faktoren hervorgeht, ist durch die Notwendigkeit gekennzeichnet, die künstlerische Sprache an die ständige Unsicherheit eines möglichen Endes der Zeiten anzupassen. Um die wahrgenommenen Gegenstände weiterhin zu beschreiben und auf Erfahrungen solcher Radikalität zu reagieren, sieht sich der zeitgenössische Künstler gezwungen, die inhärente Unzulänglichkeit einer solchen unvorhersehbaren Sprache zu berücksichtigen. Aus diesem Bewusstsein ergibt sich Rüdigers Interesse an Autoren wie Nossack, Sebald, Levi oder Antelme – Autoren, die zu den Ersten zählen, die sich, jeder auf seine Weise, mit der Unmöglichkeit der Sprache angesichts der totalen Zerstörung auseinandersetzen: die zugrunde gebombten Städte im Falle der beiden Ersteren oder die unmögliche Wiedergabe der Erfahrungen der Konzentrationslager für die letzteren.

Die Apokalypse dient in dieser Perspektive weniger dazu, die Unmöglichkeit des Sprechens offenzulegen, als vielmehr die Wahrnehmung einer Zeit zu betonen, die an ihr eigenes Ende gelangt. Innerhalb der dreiteiligen Struktur der Zeitlichkeit – Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft – bewirkt sie eine entscheidende Kondensierung der Gegenwart, die sich im apokalyptischen Geschehen radikal auf einen andauernden und kritischen Zustand wie auf einen einzigen Punkt verdichtet.

² Im Kapitel seines Buches, *Horizon of Forms* (Rüdiger 2024), dass sich mit den Werken Gian Domenico Tiepolo im Zusammenhang mit dem Ende der venezianischen Republik befasst (siehe hierzu Anmerkung N.10).

³ Auf diesen Aspekt wird im Folgenden ausführlicher zurückzukommen sein.

In diesem Sinne bietet die apokalyptische Zeit – im Gegensatz zur postmodernen Zumutung einer negativen und absoluten Gegenwart⁴ (vgl. Hartog 2003; 2015) – die Möglichkeit, die Gegenwart selbst kritisch zu denken: nicht als ein ewiger Konsum des Augenblicks, sondern als Ort der Aufmerksamkeit, als Raum ethischer Verantwortung gegenüber dem, was geschieht. Die apokalyptische Wahrnehmung kann in der Tat als eine Aufforderung gesehen werden, eine Stellung angesichts der drohenden Katastrophe zu beziehen, um diese zu befragen, ohne ihrer Unausweichlichkeit zu unterliegen. In dieser Hinsicht erweist sich der Vergleich mit der sechsten der *Thesen über den Begriff der Geschichte* von Benjamin als besonders aufschlussreich.

Vergangenes historisch artikulieren heißt nicht, es erkennen, wie es denn eigentlich gewesen ist. Es heißt, sich einer Erinnerung bemächtigen, wie sie im Augenblick einer Gefahr aufblitzt. Dem historischen Materialismus geht es darum, ein Bild der Vergangenheit festzuhalten, wie es sich im Augenblick der Gefahr dem historischen Subjekt unversehens einstellt. (Benjamin 1991a: 695)

Wie für den historischen Materialisten gilt es auch für den Künstler – und vor allem für den Betrachter des Kunstwerks –, ein Bild der Zeit im Moment ihres Erscheinens zu erfassen; ein flüchtiger Augenblick, der sie sich am Rand der drohenden Katastrophe offenbart. Die Apokalypse hebt die dem Präsens innewohnende Qualität hervor und stellt sich damit gegen jene betäubte und absolute Gegenwart der Konsumgesellschaft, in der das zeitgenössische Bewusstsein zu versinken scheint. Die Form der Zeitlichkeit, die sie eröffnet, lässt sich als Versuch verstehen, dem verhängnisvollen Präsentismus zu entkommen, der durch die Ideologie des Fortschritts gestärkt, eine lineare Zeit voraussetzt, die ausschließlich auf Überbietung und Akkumulation ausgerichtet ist. Diese neigt dazu, alle Bereiche der Kultur der Logik ständiger Innovation zu unterwerfen. Jegliche sinnliche und erfahrungsmäßige Dimension des Menschlichen werden damit vom Kulturwesen verdrängt. Die Betonung der Gegenwart kann also einerseits als Ausdruck einer negativen Kondition interpretiert werden, insofern diese eine Form der Negativität darstellt, wo es darum geht, Kontrolle über die eigene Erfahrung zu gewinnen. Diese kann aber auch, dank der apokalyptischen Perspektive, als ein kritisches Mittel verstanden werden, das der Gegenwart ihre mehrfache Dichte und ihre zeitliche Tiefe zurückzugeben vermag. Durch die Apokalypse wird es erst möglich, eine „andere“ Gegenwart zu denken, eine vielfältige Gegenwart, wo die zum Ende strebende Zeit nicht auf Auflösung deutet, sondern auf die Möglichkeit, die Wahrnehmung der Zeitlichkeit selbst zu verändern. In der Katastrophenvorstellung, die die Apokalypse mit sich führt, lässt sich somit die Gestalt einer komplexen, nicht-linearen Zeit erkennen, die sich nicht über sich hinaus projiziert, sondern sich in der Erfahrung des „Im-Präsens-Seins“ verankert – eines Präsens, das nicht als bloßer Stillstand, sondern als Ort der Spannung und der Möglichkeit zu begreifen ist: als eine „Dialektik im Stillstand“ (Benjamin 1989: 576–7).

II

Wenn wir erneut auf das Werk *Trompete Nr. 7* zurückkommen, ist es nun sinnvoll, eine kurze Beschreibung davon anzuführen, die zugleich auch *Manhattan Walk (After Piet Mondrian)* einschließt – ein Kunstwerk, das im Verhältnis zum Ersten „the role of horizon“ einnimmt (Rüdiger 2024: 54):

[T]he project, entitled *Manhattan Walk (after Piet Mondrian)*, aimed to capture the sounds of war that the second Intifada had prevented me from recording at the Israel-Palestine border. [...] these extensive scrolls of photographic film, measuring 10 meters in length and two meters in height, [...] transform the recorded sounds into waves of light. It is worth mentioning that this artwork presented several technical problems that would only be resolved in early 2002. Meanwhile, the terrorist attacks of September 11th had significantly altered our relationship with the world and consequently affected how we perceive and interpret these works. When gallery owner Thomas Kring-Ernst proposed exhibiting this work in Cologne in 2002, it felt crucial to assign these artworks the role of the horizon within the gallery space. Consequently, I embarked on creating the centerpiece for the exhibition, *Trumpet nr 7 (Petrolino)*.

⁴ Die vom Genuss und von der Gleichgültigkeit gegenüber dem Weltgeschehen beherrscht ist.

At the entrance of this expansive gallery, visitors are confronted with the openings of six organ pipes, the longest one measuring four meters in length. These pipers are horizontally mounted on two tripods, each standing at a height of 190 centimetres. One of the tripods features a wind powered motor that is triggered only when the visitors makes a noise. Once activated, the pipes emit an unsettling and eerie whine in a *minor 7th*, of which the lowest note, inaudible to humans, has the power to vibrate the architecture itself. The sound wave permeates the entire space of the long gallery for several minutes. The title of *Trumpet nr. 7 (Petrolio)* includes a reference to Pier Paolo Pasolini's unfinished novel, serving as a reminder of the ensuing disaster. However, another reference, which is unnamed in the title, remains invisible: the experience through shock. *Trumpet nr. 7 (Petrolio)* function as a bachelor machine and, unlike the preceding artworks, it catches us off guard. It produces an unsettling sound that alters our relationship with the space, disrupting it and rendering us momentarily speechless. The noise is unpredictable, only triggered when the visitor speaks or makes a sound. This element of surprise generates a heightened sense of awareness, a state of alertness. (Rüdiger 2024: 54)

Es ist zunächst hervorzuheben, dass Rüdigers Kunst eine ausgeprägt synästhetische Dimension aufweist (vgl. Careri in Rüdiger 2022: 287): Die Rollen von *Manhattan Walk* werden dem Besucher als Lichtbilder von Klängen vorgestellt, als dokumentarische „Klangfotografien“. D.h. als Aufnahmen der Geräusche Jerusalems und New Yorks vor und während der zweiten Intifada, zwischen denen das Werk eine bedeutsame Verbindung herstellt (vgl. Careri in Rüdiger 2022: 283) und so die verborgene Geschichte unserer Zeit offenlegt (vgl. Theodor W. Adorno Archiv 1992: 109). In diesem Zusammenhang stellt *Trompette Nr. 7* die ästhetische Mimesis eines entscheidenden apokalyptischen Klanges dar, der sich plötzlich aktiviert, den Betrachter unvorbereitet trifft und so sein Bewusstsein von der Beobachtung der Klangfotografien in die Erfahrung seiner eigenen Gegenwart verortet. In dieser Dynamik erhält der Begriff des Chocks eine zentrale Bedeutung.⁵ Um die Natur dieser Wahrnehmungsdynamik zu präzisieren, erarbeitet Rüdiger in seinen Texten eine originelle Auslegung des *Baudelaire* Benjamins und distanziert sich dabei von der bekannten Interpretation Giorgio Agambens. Während für Agamben der Chock die Zerstörung der Erfahrungsmöglichkeiten bezeichnet (vgl. Agamben 1993), unterstreicht Rüdiger die Veränderung der Natur der Erfahrung:

[I]n Benjamin's interpretation, shock is certainly not a state of withdrawal; on the contrary, it represents a form of presence in the world. According to Benjamin, Baudelaire's poetry does not merely illustrate the condition of shock; rather, it actively employs it as a creative force. (Rüdiger 2024: 68)

Besonders interessant ist sein Vorschlag, den zusammengesetzten Begriff Chockerlebnis (Benjamin 1991a: 614) mit „experience through shock“ zu übersetzen, um „the concept of *Erlebnis* or lived experience“ (Rüdiger 2024: 68) hervorzuheben. Rüdiger erkennt natürlich, dass seine Deutung von Chockerlebnis mit „through“ statt mit „against“ (Rüdiger 2024: 68) mit dem freudschen Bezug auf die „Abwehrmechanismen“ weniger kohärent ist.⁶ Trotzdem vertritt er folgende Ansicht: „according to Benjamin, protection through shock gives rise to a new form of experiencing reality“ (Rüdiger 2024: 68). Diese Übersetzungsentscheidung steht in vollkommener Übereinstimmung mit Benjamins Grundsatz, eine Sprache (in diesem Fall die Deutsche) durch die Begegnung mit einer anderen (dem Englischen oder Französischen) zu erweitern – einer Logik, die Benjamin zufolge der Übersetzung selbst inhärent ist. Es lässt sich also festhalten, dass man im Deutschen weniger von einem bloßen „Chockerlebnis“ als vielmehr von einem „Erlebnis *durch* den Chock“ sprechen sollte.

Das Chockerlebnis bildete für Benjamin den Grundstein der modernen Dichtung Baudelaire's: „die Frage meldet sich an, wie lyrische Dichtung in einer Erfahrung fundiert sein könnte, der das Chockerlebnis zur Norm geworden ist. [...] Baudelaire hat also die Chock Erfahrung ins Herz seiner artistischen Arbeit hineingestellt“ (Benjamin 1991a: 616). Wenn für Baudelaire der Chock das Fundament der Kunst darstellte, so wird er in *Trompette Nr. 7* zum Resultat eines ästheti-

⁵ Es handelt sich um ein Thema, auf das Rüdiger im Verlauf seiner Überlegungen mehrfach zurückgekommen ist (Rüdiger 2015; 2024).

⁶ Auf den Benjamin anspielt.

schen Prozesses – zu einem Erlebnis *durch* den Chock. In Rüdigers Interpretation spielt dieser Ansatz Benjamins eine wichtige Rolle: „perhaps the special achievement of shock defense [or the defense through shock] may be seen in this function of assigning to an incident a precise point in time in consciousness at the cost of the integrity of its content“ (Benjamin in Rüdiger 2024: 70). Durch das Chockerlebnis erlangt das Bewusstsein also – um den Preis des Verlusts einer ganzen sinnlichen und erfahrungsmäßigen Welt, die radikal abgeschnitten wird – die Möglichkeit, sich vollständig im Präsens zu verorten. Es gewinnt eine Klarheit, die die zeitgenössische Welt hingegen ständig zu zerstreuen oder zu neutralisieren sucht, indem sie die Gegenwart in einen bloßen Hedonismus ohne Erinnerung und Aufmerksamkeit verwandelt.

Mit dieser Verschiebung der Erfahrung von einer sinnlichen Ebene auf eine zeitliche, zeichnet sich ein erster Charakter der Apokalypse aus, der Rüdigers Kunst nicht nur ins Auge zu blicken wagt, sondern als gegebene Bedingung voraussetzt. Eine Bedingung allerdings, die hier zu einer „verbessernden“ mimetischen Praxis entwickelt wird, durch die das Hindernis in eine Möglichkeit verwandelt wird. Die Gegenwart, in die man durch den Chock geworfen wird, ist nämlich – wie bereits angedeutet – nicht weniger empfindlich als jene Erfahrung, auf die man verzichtet. Die Kondition des Chocks ermöglicht im Gegenteil vielfältige Entwicklungen:

[I]t represents an accurate positioning, a signal within the temporal perception of the individual. Perception is no longer the outcome of a dialogue between the sensitivity of our body, its perception, and the rational faculties analyzing stored knowledge. Instead, perception becomes a sudden flash of consciousness, a marker on a clock that measures its progression – it is the experience of time itself. (Rüdiger 2024: 72)

Dem Betrachter wird in diesem Prozess eine entscheidende Rolle zugeschrieben. Er wird vor einem solchem Kunstwerk buchstäblich in die Enge getrieben angesichts der Leere des Verstehens und der sprachlichen Unzulänglichkeit (vgl. Careri in Rüdiger 2022: 286), die er zu erarbeiten versucht. Das Werk, das an die dadaistischen *machines célibataires* erinnert (Rüdiger spricht insbesondere von Picabias *Junggesellenmaschinen*, die *Filles nées sans mère*), tritt in einen unmittelbaren Dialog mit dem Bewusstsein und fordert es im apokalyptischen Sinn auf, eine politische und ethische Stellung zu beziehen. So erschließt sich eine ethische Dimension der ästhetischen Erfahrung. Die Frage, die diese Kunst stellt, lautet nicht mehr: „Was siehst du?“ (eine Frage zur Erinnerung), sondern vielmehr: „Was musst du sehen?“ (eine ethische Frage).

III

Rüdiger setzt sich mit dem Begriff des *Chock* insbesondere im dritten Kapitel seines Buches auseinander, das bezeichnenderweise den Titel *Face à l'arrêt: Charles Baudelaire et le Chockerlebnis selon Walter Benjamin / Faced with Standstill: Walter Benjamin on Charles Baudelaire and Chockerlebnis* trägt. Der Titel verweist auf ein früheres Werk, *Face au réel* (Careri, Rüdiger 2008), und dies ist keineswegs ein Zufall. Das Bedürfnis, mittels des Chockerlebnisses den „arrêt“ oder den Stillstand einer sich verlangsamenden Zeit zu untersuchen, scheint vielmehr eine Vertiefung seiner früheren Studien zu sein. Diese haben sich mit dem Begriff *Realität* auseinandergesetzt, dem „réel“, von dem man, wie es dort heißt, „auf die Suche nach mehr oder weniger befriedigenden theoretischen Definitionen verzichten sollte, um stattdessen verschiedene Blickwinkel und Beispiele heranziehen, die unsere Ausgangsfragen präzisieren könnten“⁷ (Careri, Rüdiger 2008: 15 [Unsere Ü.]).

Die Aufmerksamkeit des Betrachters im Präsens, die durch das Chockerlebnis hervorgerufen wird, stellt jedoch nur einen Teil der Antwort dar, die Rüdigers Kunst auf die Apokalypse zu geben vermag. Ein weiteres, eng damit verbundenes Werk trägt den Titel *Failed Again (Seventh Trumpet)* und erweist sich, in diesem Zusammenhang, als überraschend komplementär zu dem hier entwickelten Thema, da es die Frage nach der Apokalypse aus einer anderen, wenn nicht gar

⁷ „[R]enoncer à trouver la définition théorique la moins insatisfaisante, en multipliant plutôt les angles d'attaque et les exemplifications pour rendre plus précises nos questions de départ.“

entgegengesetzten Perspektive beleuchtet. Auch in diesem Fall ist es hilfreich, eine kurze Beschreibung anzuführen:

[I]n 2015, I crafted a sculpture using elements of baked clay, some of which resulted from failed bakes. Named *Der Schwarze Peter* – the German equivalent of the card game *Old Maid* in English, where the objective is to avoid being left with the last card, which designates the loser – the sculpture resembles a large, disproportionate puppet. Its limbs are held together by the pressure of a large inner tube tied into a knot. *Der schwarze Peter* was conceived as a counterpart to my 2006 work, *Pinocchio*. [...] In [a following] piece [*John in Pinocchio's Clothing*, 2017], a second inner tube supports a bronze bell suspended from the ceiling, dampening its sound and clamping it to a 170-centimeter-long black porcelain cylinder, which represents Pinocchio's famous nose.

The creation of the nose in blackened porcelain presented numerous challenges. It was a lengthy and arduous process, resulting primarily in a multitude of collapsed cylinders that folded inward, captivating my attention for an extended period. [...] in 2018, [...] I combined a holly log, which I had carefully cut and hollowed-out to prevent cracking as it dried, with one of these nose-trunks. This hollowed-out wood split off into two branches, creating two openings. Through the fusion of the holly log and Pinocchio's collapsed noses, after assembling them with other fabricated or recycled elements, a series of trumpets emerged. These trumpets, known as *Failed Again (Seventh Trumpet)*, were impossible to play. The reference to the Trumpet of John's Apocalypse, which is evoked in the title's brackets and heralds the moment when the time reverses and consumes itself, was intended to signal the end of time for all eternity. However, the trumpets cannot produce sound. Despite blowing into them, no sound emerges because they either have two openings, or perhaps only inlets, or they do not fit together properly, causing air to escape from everywhere. I was very happy when I realized that the seventh trumpet could function as a gag. (Rüdiger 2024: 282)

Bevor wir fortfahren, ist es hier erforderlich, einen Schritt zurückzutreten. Wir haben bislang nur am Rande das Motiv des leeren Raumes besprochen, das in den Werken Rüdigers der früheren 1990er Jahre eine wichtige Rolle gespielt hat. Der Künstler spricht in diesem Zusammenhang von der Erfahrung eines widerstandslosen Nichts (a void), die durch die Wahrnehmung der Leere zu der Entwicklung eines politischen und ethischen Standpunktes führt. Auch in diesem Fall setzt sich Rüdigers Reflexion mit dem Baudelaire Benjamins auseinander:

Eine solche Dichtung müsste ein hohes Maß von Bewusstheit erwarten lassen; sie würde die Vorstellung eines Plans wachrufen, der bei ihrer Ausarbeitung im Werke war. Das trifft auf die Dichtung von Baudelaire durchaus zu. [...] Baudelaire's poetische Produktion ist einer Aufgabe zugeordnet. Es haben ihm Leerstellen vorgeschwebt, in die er seine Gedichte eingesetzt hat. Sein Werk lässt sich nicht nur als ein geschichtliches bestimmen, wie jedes andere, sondern es wollte und es verstand sich so. (Benjamin 1991a: 614–615)

Rüdiger kommentiert: „The empty space in which the poet is expected to insert a poem, this void, already possesses a form – it is an inherent part of the program“ (Rüdiger 2024: 72). Entscheidend ist hier zu betonen, dass der Begriff der Form, der im Mittelpunkt von Rüdigers Buch⁸ steht, nicht als Qualität der Objekte, „what gives body“ zu verstehen ist (Rüdiger 2024: 76), sondern als ein Verhältnis, – als ein „field of tension between, on the one hand, a hollowness, the very need for form, on the other, the singular language that the viewer produces by associating conscious ideas“ (Rüdiger 2024: 76). Dieser Formbegriff schließt somit das Leere als einen der Pole ein, die die Form ausmachen, aber nur durch den Wahrnehmungsprozess vom Rezipienten zu vollenden ist: „The spectator does not interpret an artwork; they do not produce a narration of what the work was or will be; they speak the work, they create the work, in other words, they produce a form in the world in present time. This form [...] belongs to what Benjamin calls the *Jetztzeit*, the time of now“ (Rüdiger 2024: 76).

Das Handeln des Betrachters ist dabei keineswegs völlig willkürlich, denn das Kunstwerk – insbesondere das apokalyptische Kunstwerk – drängt sich als eine Notwendigkeit auf: „It reveals something *decisive* in the realm of *ethical-political* implications“ (Rüdiger 2024: 72). Auch die zeitgenössische Kunst, wie zuvor schon Baudelaire's Poesie, „*intends and understands* itself as historical“ (Rüdiger 2024: 72) und setzt somit einen grundsätzlich anderen Rezipienten voraus

⁸ Das Buch stellt in der Tat eine eindrucksvolle Reflexion über Form und Leere dar (vgl. Rüdiger 2024: 4–14; 53–78; 199–235).

als eine bloß isolierte Subjektivität, die ihre eigene Psychologie auf ein Objekt projiziert. Vielmehr gilt, „the spectator is called upon to engage with their own consciousness and the present moment“ (Rüdiger 2024: 72). Wer projiziert, sieht zwar etwas – doch nur im Verhältnis zu den objektiven Einschränkungen, die in der Form des Kunstwerkes selbst angelegt sind.

Hier tritt erneut das ethische Problem der Ästhetik hervor, das bereits in den Überlegungen von Pietro Montani, einem weiteren Autor, mit dem sich Rüdigers Reflexion auseinandersetzt, aufgetreten war. Montani hatte insbesondere festgestellt, dass die Aufgabe der Kunst (Montani spricht vor allem vom Kino) darin bestehe, „etwas Entscheidendes im Bereich der ethisch-politischen Implikationen hervorzuheben, die unbemerkt in der Technik selbst eingeschrieben, oder im Gegenteil, durch diese verdeckt bleiben.“⁹ (Montani in Careri, Rüdiger 2008: 60 [unsere Ü.]). Für Montani wird das politisch Unbewusste der Technik unter dem ethischen Impuls der Kunst offenbart. Rüdiger berücksichtigt jedoch den Einwand des Künstlers Benjamin Seror, der im selben Seminar vor der Schwierigkeit warnt „about the limitations inherent in applying the concept of duty in art“ (Rüdiger 2024: 290). Er regt dazu an, die Möglichkeit des Scheiterns – und vor allem einer besonderen Form des Scheiterns, dem „humour in failure“ (Rüdiger 2024: 290) – in Betracht zu ziehen. Für Rüdiger ist es dabei wichtig, eine neue Denkform zu entwickeln: „the relationship between works of art and historical reality not by focusing on what is depicted, suggested, or criticized, but rather on what is suspended and withheld“ (Rüdiger 2024: 290).

Bemerkenswert ist, dass Rüdigers Kunst eine dialektische Position einnimmt, die sowohl Montanis als auch Serors Sicht zugleich kritisiert und aufnimmt. Betrachtet man nun die Vielzahl der Versuche, die schließlich zur Realisierung von *Failed Again* führten, so scheint der Prozess selbst die von Seror behaupteten Grenzen einer Ethik der Kunst geradezu zu widerlegen: Diese Beharrlichkeit gehört vielmehr in den Horizont der Devise Becketts des „to fail better“ (vgl. Beckett 1983). Andererseits macht das beharrliche Tun der parodischen Wiederholung – die letztendlich eine apokalyptische Trompete ergibt, die sich nicht blasen lässt und die eher einen Lachausbruch hervorruft – Serors Einwand wirksam. Das entscheidende Verhältnis, das hier hervorgehoben wird, ist jenes zwischen dem „burst of laughter“ (Rüdiger 2024: 290) und der „experience of hollowness“ (Rüdiger 2024: 290): In beiden Fällen handelt es sich um einen Zustand, in dem unsere Sinne innehalten und eine neue Verbindung zur Wirklichkeit suchen: „a state where our senses come to a standstill in search of a new connection with reality“ (Rüdiger 2024: 290).

Wenn also die Apokalypse zunächst durch das Ertönen der *Trompete N.7* die Erfahrung der Gegenwart akzentuiert und dem Bewusstsein einen offenen und vollen Zugangs bietet, so führt ihre Parodie, wie mit *Failed Again*, zum Scheitern der Sprache, da diese nicht im Stande ist, eine solche Erfahrung des Leeren zu formulieren. Anstatt der Sprache tritt hier das Lachen ein und damit die lebendige Realität des Körpers (ein Weg, der, wie sich zeigen wird, der Sprache ermöglicht, sich mit ihrer „Ursprünglichkeit“ wieder in Verbindung zu setzen). Der „burst of laughter“ hallt damit als Gegenstück zum oben erwähnten „flash of consciousness“ wider.

IV

Der Körpers spielt in Rüdigers Denken mindestens schon seit der Erfahrung von *Volume!* (Pirri, Kounellis, Rüdiger 1999) eine zentrale Rolle. Das „Problem“ des Körpers hängt unmittelbar mit dem der Sprache zusammen und steht in direkter Verbindung mit dem Thema der Apokalypse, insbesondere mit der zuvor erwähnten Erfahrung des „vorletzten Tages“. Durch die Verlangsamung der Zeit, die dem Ende vorausgeht, zerfällt die verbale Sprache parallel zum Verschwinden der Referenten; das heißt, dass eine Welt sich auflöst, die bis dahin dem Künstler oder dem

⁹ „[F]aire apparaître quelque chose de décisif dans le domaine des implications éthico-politiques inscrites de manière inaperçue dans la technique elle-même, ou au contraire dissimulées par celle-ci.“

Betrachter als selbstverständlich galt. Der Abstand – oder vielmehr die Leere –, die sich unvermeidlich zwischen dem zu Sprache kommenden Wort schiebt und seine nun zweifelhafte Fähigkeit, die Welt weiterhin auszudrücken, wird durch andere Ausdrucksformen ersetzt. Das Lachen kann eine solche annehmen. Dies zeigt sich etwa in den Arbeiten von Gian Domenico Tiepolo, die in enger Beziehung zu dem „Ende der venezianischen Republik“¹⁰ entstanden und sich ausschließlich mit der Figur des Pulcinellas auseinandersetzen. Rüdiger bezieht sich in seiner *Pulcinella* Performance, die im Zusammenhang mit dem Golfkrieg 1993 entstand, auf diese Werkgruppe.

Pulcinella ist eine Grundfigur des neapolitanischen Straßentheaters, aus der sich eine bestimmte Form des Lachens entwickelt hat, die eine doppelte, auf den ersten Blick gegensätzliche Natur aufweist. Auf der einen Seite entwickelt sich die Komik aus der Unangemessenheit der Sprache; Pulcinella verwechselt Wörter oder entwickelt daraus ungenaue Laute. Diese selbe unvollkommene Form des Wortlautes, die der ganze Körper durch nutzlose Gags ausdrückt, entwickelt aber zur gleichen Zeit auch eine Art Ursprache, die die Wiederaneignung der Sprache selbst ermöglicht. Man würde das tiefere Wesen des Lachens missverstehen, wenn man es ausschließlich als Ausdruck der Unfähigkeit der verbalen Sprache deutete; der Lachzwang bezeugt im Gegenteil, dass der Körper schneller reagiert als das Wort. In diesem Sinne verweist das Lachen Pulcinellas auf den Körper, insofern es dessen innerster Ausdruck ist: Der Körper lacht, anstatt zu sprechen. Die wortlose und unstrukturierte Sprache des Lachens vermag es, durch ihre performative Dichte einen Ausdruck zu vermitteln, den die verbale und propositionale Sprache allenfalls erst nachträglich und auf wesentlich komplexere Weise zu formulieren vermag. Die Annahme, das Lachen sei nicht nur ein Ausdruck, sondern auch eine Form der Aussprache, gehört zu den Qualitäten dieser über tausendjährigen Figur¹¹: Der bucklige Körper versucht zwar Wörter zu formulieren, wird aber dann erst wahrgenommen, wenn er einen zwingenden Lachausstoß freigibt oder provoziert. Die Dichte, die sich damit ausdrückt, kann niemals vollständig durch das Wort vermittelt werden.

In diesem Sinne nimmt die Reaktion des Körpers eine ähnliche Position ein wie das Erwachen des Bewusstseins im Chockerlebnis und ermöglicht eine selbe Erfahrung der Vergegenwärtigung. Im Unterschied zu der Chockerfahrung, wo der Körper nicht mehr weiß, was es mit seinen Reaktionen anfangen soll, kommt der Körper beim Lachen zu Wort, insofern er eine „Erfahrungsdichte“ exponiert, die als solche der propositionalen Sprache entgleitet. In der Erfahrung des „vorletzten Tages“ – letztlich eine Metapher der menschlichen Bedingung –, wenn alles seinem Ende entgegenzugehen scheint, tritt die Sprache in ursprünglicher Form wieder hervor, jenseits jeder verbalen Artikulation: als leibliche Vitalität. Der Körper eignet sich durch das Lachen dasjenige an, was bis dahin in der Sprache implizit verborgen war und bringt es zum Ausdruck.

Rüdiger entwickelt diese Überlegungen zu Tiepolos Pulcinella – und die von Agamben dieser Figur gewidmeten Reflexionen (vgl. Agamben 2019; vgl. Rüdiger 2024: 251–276) –, indem er die sozialpolitische Dichte der Figuren des Kinos Pasolinis untersucht. Pasolini arbeitet in seinen letzten Filmen mit dem Gegensatz der Sprache. Auf der einen Seite ist in *La Ricotta* (1963) zum

¹⁰ Der Große Rat der Autonomen Republik Venedig beschloss 1797 seine eigene Auflösung angesichts des Vormarsches des jungen Generals Napoleon Bonaparte und übergab ihm die Schlüssel der Stadt. Bonaparte wurde vom Direktorium nach Italien entsandt, um Krieg gegen das Österreichisch-Ungarische Reich zu führen und die Revolution zu bringen. Die Abschaffung der autonomen Republik nach ihrer mehr als tausendjährigen Existenz führte zur Gründung des vorübergehenden französischen Satellitenstaates, der Cisalpinischen Republik. Die Region und ihre Hauptstadt Venedig wurden bei den Verhandlungen von 1799 an das österreichisch-ungarische Reich abgetreten.

¹¹ Pulcinella stammt aus dem atellanischen Theater, das nach der Stadt Atella im Hinterland der Region Neapel benannt wurde. Diese oskische Kultur besiedelte, vor der römischen Eroberung im 3. Jahrhundert v. Chr., den südlichen Teil der Halbinsel. Hinter der Maske des Pulcinella verbergen sich mehrere Figuren dieses antiken Theaters, beispielsweise der schelmische Bucklige Dossenus und der Vielfraß Bucco. Siehe Heinz Kindermann, *Das Theaterpublikum der Antike*, Salzburg, Otto Müller Verlag, 1979, Seiten 139–140.

Beispiel die Sprache von Orson Welles so kultiviert, dass nur noch seine ästhetische Selbstzweckhaftigkeit hervortritt. Dieser wird, mit einem Rückblick auf die Trickfilme der zwanziger Jahre, die Sprache des Lumpenproletariats entgegengesetzt, die in ihrer approximativen Ausdrucksform dem Elend eine Stimme gibt: die Letzten treten somit in den Vordergrund. Rüdiger zitiert, im Zusammenhang mit der Problematik der *peuples exposés*, Georges Didi-Huberman, der die Frage ergründet, inwiefern die Zurschaustellung der Letzten “encloses them (that is, alienates them and, finally, exposes them to disappearance) or whether it frees them (by exposing them to appear before us, giving them a power of appearance or apparition)” (Didi-Huberman 2009: 16–22; vgl. Rüdiger 2024: 300–302).

Rüdiger bemerkt vor allem, dass in dieser Zurschaustellung der unvollkommenen Sprache das Lachen eine zentrale Rolle spielt. „The burst of laughter thus assumes an active role, firmly taking a stance“ (Rüdiger 2024: 292) und verweist damit auf eine ethisch-politische Bedeutsamkeit, die in einer „automatic reaction, a type of rejection“ (Rüdiger 2024: 292) zum Ausdruck bringt. Hier spielt die Einsicht einer apokalyptischen Bedingung des vorletzten Tages eine aktive Rolle: „In the collapse of language and its structures, we catch a glimpse of the extent to which the profound underpinnings of words have been colonized by unquestioned assumptions“ (Rüdiger 2024: 292). So löst das Körpergedächtnis, im Moment seines drohenden Verschwindens, automatische Reaktionen aus und lässt somit gesellschaftspolitische Implikationen hervortreten, die bis dahin unter der kulturellen Gewohnheit unserer Gemeinsprache und der angelernten Gesten nicht zum Ausdruck kamen.

Im Einklang mit der Idee einer doppelten Natur des Lachens gilt folgendes: Wenn einerseits der reine Ausdruck leiblicher Vitalität „rouses the individual body and, through its excess, reshapes communal relationship“ (Rüdiger 2024: 292), so bildet er andererseits „a more general refusal to engage in a form of communication reduced to the common language“ (Rüdiger 2024: 292). Hier tritt – auch im Hinblick auf das pasolinische Kino – das Lachen als ein sich Weigern auf, das sich gegen eine herrschende Gesellschaft stellt. Es ist aber zugleich eine Antwort auf jene ethische Frage, die nach Montani nur die Kunst der immer fortschreitenden Technik zu entreißen vermag.

In diesem Zusammenhang ist es aufschlussreich, Rüdigers Kunst mit der Dichtung Baudelaires zu vergleichen. Rüdiger selbst bezeichnete sich einst als „poeta di fronte alla società [Dichter gegenüber der Gesellschaft]“ (Rüdiger 1999: 86) und überhaupt kann alle Kunst – wie Theodor W. Adorno betont – als *écriture* betrachtet werden (vgl. Adorno 2003: 628–42). In einem seiner Aufsätze über das Verhältnis der Lyrik zur Gesellschaft erklärt Adorno, dass die Dichtung als „ästhetische Probe“ (Adorno 1998b: 57) der wechselseitigen Vermittlung von Subjekt und Objekt, d.h. von Individuum und Gesellschaft, verstanden werden kann. Denn

je mehr [...] deren Übergewicht übers Subjekt anwächst, um so prekärer die Situation der Lyrik. Das Werk Baudelaires hat das als erstes registriert, indem es, höchste Konsequenz des europäischen Weltschmerzes, nicht bei den Leiden des Einzelnen sich beschied, sondern die Moderne selbst als das Antilyrische schlechthin zum Vorwurf wählte und kraft der heroisch stilisierten Sprache daraus den dichterischen Funken schlug. Schon bei ihm kündigt dabei ein Verzweifelt an, das eben nur auf der Spitze der eigenen Paradoxie balanciert. (Adorno 1998b: 57)

Entscheidend ist aber für Adorno folgender Gedanke zu der Subjektivität des lyrischen Autors:

Nicht bloß verkörpert das lyrische Subjekt, je angemessener es sich kundgibt, um so verbindlicher auch das Ganze. Sondern die dichterische Subjektivität verdankt sich selber dem Privileg: dass es nur den wenigsten Menschen je vom Druck der Lebensnot erlaubt wurde, in Selbstversenkung das Allgemeine zu ergreifen, ja überhaupt als selbständige, des freien Ausdrucks ihrer selbst mächtige Subjekt sich zu entfallen [...] Dies unveräußerliche Recht ist immer wieder durchgebrochen, wenn auch so unrein, verstümmelt, fragmentarisch, intermittierend, wie es denen nicht anders möglich ist, welche die Last zu tragen haben. Ein kollektiver Unterstrom gründet alle individuelle Lyrik. (Adorno 1998b: 58)

Daraus ergibt sich, dass Baudelaires Verhältnis zur Sprache von zentraler Bedeutung ist: „[O]ftmals haben stattdessen die Dichter, die jegliche Anleihe bei der Kollektivsprache verschmähten, kraft ihrer geschichtlichen Erfahrung an jenem kollektiven Unterstrom teil. Ich nenne Baudelaire...“ (Adorno 1998b: 59). Auch in diesem Fall – wie beim „burst of laughter“ in *Failed Again*, der auf die Wahrheit des Körpers verweist – spielt die Verweigerung der gemeinsamen Sprache (*common language*) eine zentrale Rolle. Diese ermöglicht aber auch den Zugang zu einer umfassenderen geschichtlichen Erfahrung eines kollektiven Unterstroms. In vielen Passagen des Werks Baudelaires – ebenso wie später bei Pasolini – sind die Letzteren von einer „power of apparition“ gekennzeichnet. Rüdiger unterstreicht, dass in denjenigen Filmen des italienischen Regisseurs und Dichter, die sich mit einer „comic narrative structures“ auseinandersetzen, diese Figuren besonders in Vordergrund treten. „Pasolini’s cinematic technique, through the utilization of extras, exposes something fundamental about the political reality of Italian society in the early 1960s“ (Rüdiger 2024: 298). Gemeint ist insbesondere, dass

[t]he historical reality of the extra, their contingent embodiment of the period’s scars and of their social condition, is transformed in all of Pasolini’s films from a marginal presence into a central element of discussion, framing, and editing. Yet, it is the burlesque form that allows the development of a confrontational discourse here [...]. Thus the extra assumes, from the very first film recording, their role as revealer of the technical concerns, establishing the traces of their social and historical condition, which had not been anticipated within the filmic narrative. (Rüdiger 2024: 298–302)

Nachdem somit auch in diesem Fall der Film das optisch Unbewusste der Technik enthüllt, entwickelt Rüdiger seine dichte theoretische Analyse der parodischen Qualitäten der Apokalypse¹² bis zu dem Punkt, an dem er in Pasolinis Figuren „a new type of laughter, a clownish laughter, signaling an intent to reject any possibility of progress“ (Rüdiger 2024: 318) erkennt. Wieder handelt es sich um eine Verweigerung, die durch das Lachen vermittelt und durch den Körper ausgedrückt wird:

The histrion’s rejection [...] by turning his back to the audience, [...] condemns the decision to no longer be part of a humanity that is entangled and subsumed within the interests of the dominant class. This refusal delays any genuine progress, which is such a crucial part of Western thought – it negates any possibility of progression. (Rüdiger 2024: 318)

Auch hier ist, wie schon gesagt, Walter Benjamin der maßgebliche Denker in Bezug auf die Kritik des Fortschritts. Rüdiger verweist insbesondere auf die berühmte neunte der Thesen *Über den Begriff der Geschichte*, in der der Philosoph den Fortschritt als „storm blowing so violently that it propels us irresistibly into the future“ beschreibt (Rüdiger 2024: 318). Angesichts dieser unaufhaltsamen Kraft „the non-actions of these marginal figures seem to refuse to participate and be carried along by this force which moves forward despite all odds“ (Rüdiger 2024: 318). Im Wesentlichen handelt es sich hier um den Versuch einer unterlegenen Klasse, das unaufhörliche Fortschreiten einer Geschichte in Frage zu stellen, die gleichgültig gegenüber all dem bleibt, was sie in ihrem blinden Voranschreiten zerstört.

Im ständigen Dialog mit Benjamins Thesen reflektiert Rüdiger über den Begriff des „Kultur-gutes“, insbesondere in Bezug auf die Feststellung: „es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein“ (Benjamin 1991a: 696). Der Theoretiker und Künstler nimmt es sich tatsächlich vor, den von Benjamin evozierten Schrecken ernst zu nehmen und dessen Überlegungen auf die Gags des pasolinischen Kinos anzuwenden. Er gelangt daher zu der Schlussfolgerung: „[t]he gag serves as a potent *document of barbarism*, with its resistance to being incorporated into the narrative of history“ (Rüdiger 2024: 322), denn Pasolini ist weit davon entfernt, Werke zu schaffen, die als Mitläufer der dominanten Kultur gelten, der Dichter

¹² Auf die hier selbstverständlich verwiesen sei und die sich an dieser Stelle gewiss nicht in ihrer Gesamtheit rekonstruieren lässt (Rüdiger 2024: 281–331).

und Filmemacher schafft eher beunruhigende Objekte, die, wie wir hinzufügen können, in enger Verbindung zu den apokalyptischen Realisierungen Rüdigers stehen.

Hier tritt jedoch eine begriffliche Problematik auf. Rüdiger spricht von einem atavistischen Horror: „[t]he gag ignores any concept of historical continuum and even the existence of any future“ und damit ist „the gag [...] revolutionary“, und seine „radical’s pointlessness lays bare an atavistic, millennial *horror* which cannot be conveyed by any narrative“ (Rüdiger 2024: 322). Diese Problematik lässt sich bereits bei Benjamin selbst finden, etwa in seiner Auseinandersetzung mit den archaischen Bildern Jungs. Wenn das Grauen als atavistisch Erscheinung gedacht wird, so wird daraus eine Invariante gemacht, wo es doch vielmehr als konsequent historisch zu begreifen ist und als solches nur durch historische und nicht durch atavistische Mittel zu überwinden ist. Einer der wesentlichen Gründe, die Rüdiger dazu bringen, sich in seinem Werk und in seiner Ästhetik so tief mit der Apokalypse zu beschäftigen, liegt gerade in der engen Verbindung von Apokalypse und Geschichte und zwar schon in der biblischen Erzählung des Ezechiel. Man sollte also davon ausgehen, dass die eigentliche Apokalypse eine profane ist – und dass diese eigentlich nur durch die Kunst zu erfahren ist. Und doch vermerkt selbst ein historischer Materialist vom Rang Adornos, der über den Sinn der Kunst und ihren daraus folgenden rätselhaften Charakter nachdenkt, dass eine Verschiebung in der Frage nach der Kunst unumgänglich sei. Aus dem „Was soll das alles?, rastlos wiederkehrend“ entsteht ein neue Frage: „ist es dann wahr“. Eine offene Frage „nach dem Absoluten“ (Adorno 1998a: 192).

[J]edes Kunstwerk [...] reagiert [dadurch], dass [es] der Form der diskursiven Antwort sich entschlägt. Die letzte Auskunft diskursiven Denkens bleibt das Tabu über der Antwort. Als mimetisches sich Sträuben gegen das Tabu sucht Kunst die Antwort zu erteilen, und erteilt sie, als urteilslose, doch nicht; dadurch wird sie rätselhaft wie das Grauen der Vorwelt, das sich verwandelt, nicht verschwindet; alle Kunst bleibt dessen Seismogramm. (Adorno 1998a: 192–3)

V

Das Theater Heiner Müllers wird in Rüdiger theoretischem Buch *Horizon of forms* nicht erwähnt, obwohl es für ihn ein wichtiger Bezugspunkt bleibt. Müller entwickelt eine Sprache, die „sagt“, ohne dass ausgesprochene Wörter einen genauen Referenten schildern, so dass das eigentliche Objekt seiner Werke nie wirklich genannt wird. In seinen Aufführungen bleiben das Grauen und der von der Gewalt des Krieges ausgelöste Horror implizit. Die Idee eines ‚Schweigens der Natur‘, die nach der *Ästhetischen Theorie* Adornos nur von der Kunst wiedergegeben werden kann, liegt hier nicht fern. „Das Subjekt muss sich [...] seinem Schweigen fügen und eine Sprache annehmen, die sich in der Geste des Sprechens erschöpft, ohne ‚wirklich etwas zu sagen‘.“¹³ (Villani, Matteucci in Villani 2025: 119 [unsere Ü.]). Das Theater Müllers, das von Brecht abstammt (vgl. Di Rosa 2010), hat sich im Unterschied zu diesem dem nicht-konstruktiven Charakter der Sprache gewidmet und damit einer nicht direkten verbalen Explikation Freiraum gegeben. Im Gegensatz zu Müllers Werk scheint es mir nicht zutreffend, im Falle Rüdigers apokalyptischer Kunst von einer „Pädagogik durch das Entsetzen“ zu sprechen, die „Chock und Grausamkeit in Betracht zieht“¹⁴ (Di Rosa 2010: XIII) – Begriffe, die von der Kritik zur Beschreibung von Müllers Theater verwendet wurden. Nichtsdestoweniger scheinen Formen des „Stillstands“ – wie der Chock –, die eng mit Müllers Kritik am Kapitalismus verwandt sind, auch in Rüdigers Ästhetik entscheidend zu sein.

Als eindimensionale Welt verurteilt, [wird diese] der Zukunft und Vergangenheit beraubt und durch die ‘Überflutung der Gegenwart’ in Schach gehalten, die vom Markt auferlegt und durch die kulturelle Logik der Postmoderne bekräftigt wird. Hauptziel: das Symbol New York. Gerade diese Stadt mit dem ‘eisernen Gesicht’ wird als Epizentrum jener gewaltsamen Spannungen registriert, auf denen der trügerische Wohlstand

¹³ „Il soggetto deve [...] conformarsi al suo mutismo, adottando un linguaggio ‘che si consuma nel gesto del dire, senza propriamente dire alcunché’.“

¹⁴ „Una ‚pedagogia per mezzo del terrore‘ che contempla lo choc e la crudeltà.“

der westlichen Demokratien beruht – eine Deutung, die ausdrücklich auf die Intuitionen Kafkas verweist, der in seiner imaginären Neuschöpfung des amerikanischen Kontinents die Freiheitsstatue emblematisch mit einem Schwert anstelle der Fackel dargestellt hatte.¹⁵ (Di Rosa 2010: XV [unsere Ü.]

Auch hier begegnet man einem böartigen und absoluten Präsentismus, der anhand des berühmten unvollendeten Romans Kafkas auf New York deutet – und in diesem Zusammenhang, schließlich auch auf den *Manhattan Walk* verweist, der in Zusammenhang mit der *Trompete Nr. 7* erwähnt wurde. Solche Kunstwerke lassen, auch ohne dass dessen Erscheinungsform direkt auf ein zu nennendes Objekt verweisen, keinen Zweifel daran, welche Aufgabe der apokalyptischen Kritik der Kunst zugeordnet wird. Bernhard Rüdiger und Giovanni Careri hatten 2008 in der Einleitung zu *Face au réel* erklärt: „Anstatt künstlerische Ausdrucksformen auf den einfachen Status von Zeugnissen historischer Ereignisse zu reduzieren, haben wir versucht zu sehen, wie sie in der Lage sind, deren Bedeutung zu erfassen.“¹⁶ Ein im negativen Präsentismus verfangener Mensch kann sich durch die Konfrontation mit einem „apokalyptischen“ Kunstwerk mit einer offenen Erfahrung der Gegenwart auseinandersetzen, die ihm sonst entzogen bliebe.

Literaturverzeichnis

Agamben, Giorgio (2019): *Pulcinella, or the entertainment for Children in four scenes*, Ü. von Kevin Attell, Seagull, London.

Agamben, Giorgio (1993): *Infancy and History: on the destruction of experience*, Ü. von Liz Heron, Verso, London.

Adorno, Theodor W. (2003): Musikalische Schriften, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. XVI/III, Suhrkamp, Frankfurt am Main.

Adorno, Theodor W. (1998a): Ästhetische Theorie, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. VII, Suhrkamp, Frankfurt am Main.

Adorno, Theodor W. (1998b): Noten zur Literatur, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. XI, Suhrkamp, Frankfurt am Main.

Baudelaire, Charles (2014), *Les Fleurs du mal. Die Blumen des Bösen*, Reclam, Stuttgart.

Benjamin, Walter (1991a): Über den Begriff der Geschichte, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. I/I, Suhrkamp, Frankfurt am Main.

Benjamin, Walter (1991a): Über einige Motive bei Baudelaire, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. I/I, Suhrkamp, Frankfurt am Main.

Benjamin, Walter (1991b): Kleine Geschichte der Photographie, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. II/I, Suhrkamp, Frankfurt am Main.

Benjamin, Walter (1989): Das Passagen-Werk, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. V/I, Suhrkamp, Frankfurt am Main.

¹⁵ „[D]enunciato come mondo a una sola dimensione, [questo è] amputato del futuro e del passato, e tenuto sotto scacco dalla dilagante ‘invasione del presente’ imposta dal mercato e ribadita dalla logica culturale del postmoderno. Bersaglio principale: l’icona di New York. È la città dal ‘volto di ferro’, infatti, a venire registrata come epicentro delle tensioni violente su cui poggia l’illusorio benessere delle democrazie occidentali – una lettura, questa, che rimanda esplicitamente alle intuizioni di Kafka, il quale, nella sua riscrittura immaginaria del continente americano, aveva dipinto emblematicamente la Statua della Libertà con in mano una spada al posto della fiaccola.“

¹⁶ „[P]lutôt que de réduire les expressions artistiques au simple statut de témoignage des événements historiques, nous avons essayé de voir comment elles se montrent capables d’en saisir le sens“. (Careri; Rüdiger 2008: 11) [unsere Ü.]

- Careri, Giovanni, Rüdiger, Bernhard (2008): *Face au réel. Éthique de la forme dans l'art contemporain*, ENSBA Lyon, Lyon.
- Careri, Giovanni (2003): Giovanni Careri to Bernhard Rüdiger: so many and such a single sound expresses, in: *Forty-nine exhibitions*, Bernhard Rüdiger, Mousse, Milan.
- Di Rosa, Valentina (2010): Heiner Müller: il teatro della vita, il disagio della Storia, in: *Heiner Müller. Guerra senza battaglie*, hg. von Valentina Di Rosa, Zandonai, Rovereto.
- Didi-Huberman (2009): People exposed, people as extras, in: *Radical Philosophy*, 156, 16–22.
- Fukuyama, Francis (1992): *The end of the history*, Free Press, New York.
- Hartog, François (2015): *Regimes of Historicity; Presentism and Experiences of Time*, Ü. von Saskia Brown, Columbia University Press, New York.
- Hartog, François (2003): *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Le Seuil, Paris.
- Matteucci, Giovanni (2012), *L'artificio estetico. Moda e bello naturale in Simmel e Adorno*, Mimesis, Milano-Udine.
- Montani, Pietro (2008): Art et technique. Le cinéma entre fiction et témoignage, in: *Face au réel. Éthique de la forme dans l'art contemporain*, hg. von Giovanni Careri, Ü. von Aurelia Elis, Bernhard Rüdiger, ENSBA Lyon, Lyon.
- Pirri, Alfredo/ Kounellis, Jannis/ Rüdiger, Bernhard (1999): *Volume!*, Cronopio, Napoli.
- Rüdiger, Bernhard (2024): *Horizon of forms, the living languages of contemporary art*, ENSBA Lyon, Lyon.
- Rüdiger, Bernhard (2022): *Forty-nine exhibitions*, Mousse, Milan.
- Rüdiger, Bernhard (2015), L'expérience à l'arrêt, l'art face au réel. Le Chockerlebnis, selon Walter Benjamin : nouvelle configuration de l'acte créateur, in: *L'histoire de l'art depuis Walter Benjamin*, hg. von Giovanni Careri, Georges Didi-Huberman, Mimesis, Milano, 185–206.
- Frankfurter Adorno Blätter* Bd. III, hg. von Rolf Tiedemann (1992): Theodor W. Adorno Archiv, Text + Kritik, München.
- Villani, Elettra (2024), *Adorno e l'estetico. Genesi e sviluppo di un problema teoretico*, Università di Bologna, Bologna.