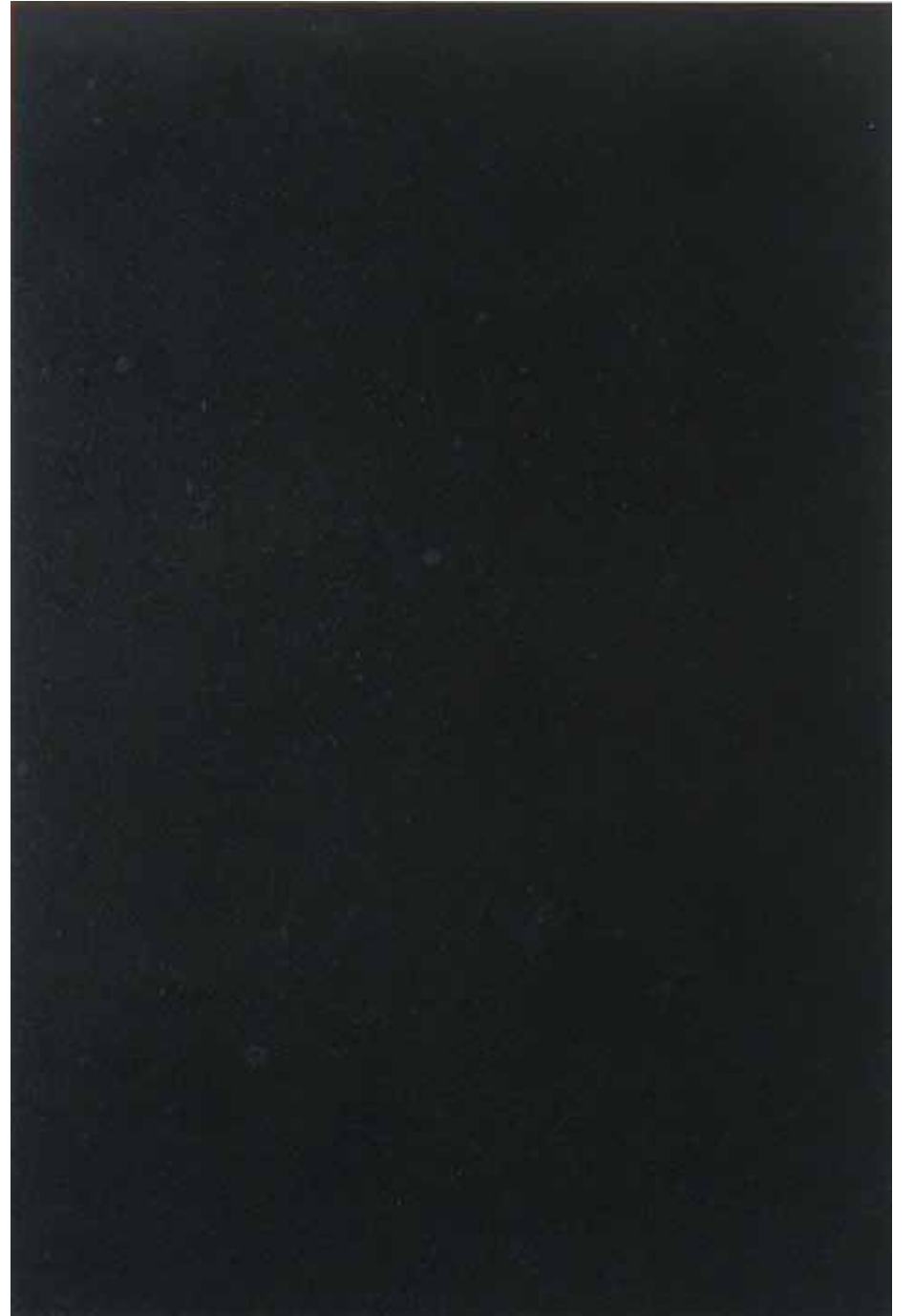


RUDOLF REIBER GERMAN SKIES

mit einem Text von / avec un texte de Lutz Eitel

DARK MATTER



Im Lichthof eines deutschen Museums hängen drei farbige Platten hoch oben an der Wand, zwischen den Fenstern des ersten Stocks und der Glastür, die zu den Sammlungsräumen führt. Als Dekoration sind sie dort nicht aufgehängt, sie haben schon auf den ersten Blick etwas Sperriges, sind zu klein, um die ihnen zugeteilte Wandfläche mit Farbe zu fassen. Falls es sich also um monochrome Bilder handelt, scheint es in ihnen nicht um die Schönheit der Farben zu gehen – für das ungeschulte Auge sind die Platten mintgrüngrau, matt grau und diffus graublau. Auch die Behandlung der Oberfläche scheint nicht im Mittelpunkt zu stehen; es handelt sich um drei glatt lackierte Metallplatten. Viel Information bringen die Objekte nicht mit.

Trotzdem, bevor wir den Weg zum kleinen Titelschildchen an der Wand antreten können, ist die erste Assoziation natürlich schon da. Gleich drei monochrome Vierecke lassen dem Geist nicht viel Raum zum Manövrieren. Er geht zurück bis zum Vater der monochromen Malerei. Zumal Kasimir Malewitsch sein berühmtes Schwarzes Quadrat

Dans la cour vitrée d'un musée allemand, trois plaques de couleur sont accrochées tout en haut d'un mur, entre les fenêtres du premier étage et la porte vitrée qui donne accès aux collections du musée. Elles ne sont pas accrochées là pour servir de décoration, présentent déjà au premier coup d'œil un aspect encombrant et sont trop petites pour investir de couleur le pan de mur qui leur est imparti. S'il s'agit donc de tableaux monochromes, le propos ne semble pas centré sur la beauté de la couleur – pour le regard non initié, elles sont vert-gris menthe, gris mat et diffusément gris-bleu. Leur traitement superficiel ne semble pas davantage être au centre du propos ; il s'agit de trois plaques de métal laquées, lisses. Ces objets ne nous livrent pas beaucoup d'information.

Tout de même, avant de franchir la distance qui nous sépare des petits cartouches de titre fixés au mur, une première association s'instaure naturellement. Trois quadrilatères monochromes ne laissent pas une grande marge de manœuvre à l'esprit. Celui-ci remonte jusqu'au père de la peinture mo-

1915 in der Tretjakow-Galerie, Moskau, irgendwo unter die Decke hängt.

Eine Referenz an die Farbfeldmalerei also, aber zuerst an Malewitsch. Der hat nun zu seinem Quadrat gleich ein ganzes Manifest geschrieben, wobei uns hier egal sein soll, was er sich eigentlich dabei dachte. Die gefühlte wirkliche Bedeutung des Werks ist für uns eher sein Platz in der Geschichte, wo es den Endpunkt einer Entwicklung der Klassischen Moderne markiert (und Male-



witsch, der gerne mal ein Werk im Gerangel um einen Platz in der Geschichte rückdatierte, war das sicher auch bewusst). Nach dieser Schreibung befreite sich die Kunst zunehmend von den Fesseln der Gegenständlichkeit und vom Diktat eines bürgerlichen Geschmacks, um in zielgerichteten Schritten, die anhand eines ausgemachten Werkkanons der Avantgarden genau belegbar sind, unweigerlich zur Abstraktion zu gelangen.

Für diese Errungenschaft liefert das Schwarze Quadrat eine perfekte Ikone, denn wenn man an solcherart teleologische Welt-sicht glaubt, dann wurde hier vollständige Klarheit erreicht: das Rahmengeviert als Negation im Rahmen als »painting to end all paintings«.

Dass Malewitsch gleich auch ein rotes Quadrat malte (die tatsächliche Reihenfolge der beiden Werke spielt dabei keine Rolle), kann man ihm übel nehmen. Dabei ist es gewissermaßen die historisch noch wichtigere Leistung, weil er damit die Geburt einer Post-Moderne nachlegte. Andererseits ist

nochrome – Kasimir Malevitch ayant accroché son célèbre carré noir quelque part sous le plafond de la Galerie Tretiakov, à Moscou en 1915.

Une référence au colorfield donc, mais d'abord à Malevitch. Celui-ci écrivit rien moins que tout un manifeste sur son carré, sachant que ce qu'il a pu penser sur le sujet n'entre pas en ligne de compte dans le présent contexte. La signification réelle de cette œuvre, telle que nous la percevons, est

plutôt sa place dans l'histoire, dans laquelle elle met un point final à une évolution de la modernité classique (et Malevitch, qui a parfois anti-daté telle ou telle œuvre dans la lutte pour avoir une place dans l'histoire, ne pouvait manquer d'en être lui aussi conscient). Après cet écrit, l'art allait peu à peu se libérer des liens de la figuration et du diktat du goût bourgeois pour aboutir inéluctablement à l'abstraction – par étapes successives

vérifiables à l'appui d'un canon d'œuvres avant-gardistes. Le Carré noir fournit une parfaite icône pour ces conquêtes formelles. En fait, pour qui croit à une conception du monde aussi téléologique, la clarté absolue a été atteinte ici : le quadrilatère du tableau comme négation au sein du cadre, comme « painting to end all paintings ».

Le fait que Malevitch ait peint dans la foulée un carré rouge (l'ordre réel dans lequel les deux œuvres ont été peintes importe peu ici), peut lui être reproché. Du point de vue historique, si l'on veut, il s'agit toujours d'une performance encore plus impor-

hier ein Verlust: Wo vorher die größtmögliche Reduktion innerhalb einer Tradition einen vollkommenen Endpunkt setzte, aus dem es nur den Weg zurück zu geben schien, versucht die farbige Version, genau diesen Endpunkt als solchen komplett zu ignorieren, indem sie eine durch radikale Fra-



gestellung gefundene Form aus ihrem Zusammenhang reißt und als ästhetische Floskel tradiert. Dadurch wird das abstrakte Bild wieder ästhetisch statt politisch, und die Wand wird zur Dekorationsfläche.

Und gerade das machen die drei Werke im Lichthof des Museums nicht mit. Bei ihnen fehlt uns noch ein Element in der Gleichung. Die Referenz an die Geschichte monochromer Malerei ist vom Künstler offensichtlich bewusst seinen Werken eingeschrieben, aber wie sie gemeint ist, das sieht man nicht.

Es bleibt also nur, das Schildchen unter dem Werk zu lesen. Die drei Monochrome sind von Rudolf Reiber. German Skies heißen sie, mit drei verschiedenen Untertiteln: Sky, Sky Grey und Sky Blue. Für Himmelsfarben sind die Platten sehr gedeckt gehalten, und ausgerechnet der generische Titel Sky hat die seltsamste davon anzubieten, eher wie Badezimmerkacheln am späten Abend durch Wasserdampf betrachtet. Das Jahr ist 2008. Das Material Lack auf Alublech. Die Maße 162 x 139 x 2,5 cm, keine Quadrate also. Deutsche Himmel. Das hilft uns auch nicht weiter. Zum Glück gibt es Suchmaschinen.

tante, parce qu'il instituait ainsi la naissance d'une post-modernité. Cela dit, l'on est aussi face à une perte : si la réduction maximale marquait un point final parfait au sein d'une certaine tradition, point final au-delà duquel il n'y avait plus d'autre possibilité qu'un retour, la version colorée tentait justement d'ignorer totalement ce point final en arrachant à son contexte une forme résultant d'un questionnement radical et en la léguant à la postérité comme une formule toute faite. Le tableau abstrait redevient alors esthétique plutôt que politique, tandis que le mur devient surface à décorer.

Et c'est dans ce jeu que les trois œuvres accrochées dans la cour vitrée du musée refusaient précisément d'entrer. Il nous manque encore un élément dans l'équation. L'artiste semble avoir inscrit dans ses œuvres la référence à l'histoire de la peinture monochrome, mais sans qu'on puisse voir dans quel sens.

Il ne nous reste donc qu'à lire le petit cartouche placé sous l'œuvre. Les trois monochromes sont de Rudolf Reiber. Ils ont pour titre German Skies. Chacun porte un sous-titre différent: Sky, Sky Grey et Sky Blue. Pour des couleurs de ciel, le traitement des plaques est très opaque, et comme par un fait du hasard, le titre générique Sky présente la couleur la plus étrange – plutôt comme des carreaux de salle de bains vus à travers un air vaporeux, tard le soir. L'année est 2008, la technique laque sur tôle d'aluminium, les dimensions 162 x 139 x 2,5 cm. Il ne s'agit donc pas de carrés. Ciel allemands. Voilà qui ne nous éclaire pas beaucoup. Heureusement, il existe des moteurs de recherche.

THE MOON WAS FULL ON THE NIGHT OF MAY 30TH AND THAT MORNING WE WERE PROMISED GOOD WEATHER OVER THE HOME BASES. ON THE OTHER HAND THUNDERY CLOUD WAS KNOWN TO COVER MUCH OF GERMANY; THE WEATHER OFTEN HELPED THE ENEMY THROUGHOUT THE WAR, AND AT THIS TIME IT WAS MUCH TO HIS ADVANTAGE THAT THE WINDS WHICH BROUGHT GOOD WEATHER OVER OUR BASES TENDED TO PRODUCE CLOUD OVER GERMANY. THE WEATHER IN THOSE DAYS HAD ABSOLUTE POWER TO MAKE OR MAR AN OPERATION. – ARTHUR HARRIS

Zu Reibers Serie gehören noch weitere Werke, 2009 produziert, deren Titel nicht nur sehr viel poetischer sind, sondern auch die Internet-Suche erheblich erleichtern. Extra Dark Sea Green, Ocean Grey, Night Black. (Und an dieser Stelle sei eingefügt, dass gerade Night Black die Maße 79,5 x 79,5 x 9,2 cm hat, also quadratisch ist, was die Malewitsch-Referenz explizit macht.) Bei der Suche nach Farben mit diesen Namen stoßen wir schnell auf tausende einschlägiger Internet-Seiten, die sich der Bemalung von Modell-Flugzeugen widmen. Es handelt sich nämlich um Bezeichnungen für Tarnfarben, und obwohl einzelne dieser Schattierungen auch von amerikanischen Fliegern oder von Bodentruppen benutzt wurden, macht eine kurze Recherche klar, dass es sich in dieser Kombination um die Camouflage der britischen Royal Airforce handeln muss. Aus der Zeit, in der ihre Bomber im Zweiten Weltkrieg in deutschen Himmeln die so genannte Bomber-Offensive unternahmen.

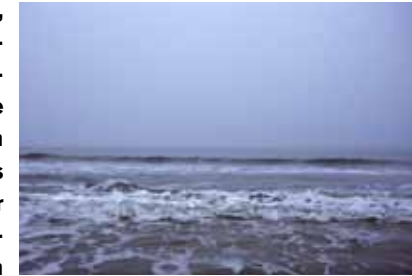
Nun sind alle Einzelheiten dieser Farben und ihrer Geschichte von Militärhistorikern und anderen zweifelhaften Gestalten, die sich ganz dem Zweiten Weltkrieg verschrieben haben, vermutlich noch genauer dokumentiert als die Entwicklung der klassischen Moderne. So wurde Ocean Grey 1941 zu einer der Standard-Tarnfarben der Royal Airforce, Night Black wurde gerne für die Unterseiten der Flugzeuge verwendet, konnte aber schon in einer leicht bewölkten, mond hellen Nacht eine zu deutliche Silhou-

D'autres œuvres de Reiber produites en 2009 font partie de la même série. Les titres n'en sont pas seulement beaucoup plus poétiques, mais facilitent aussi grandement la recherche sur Internet: Extra Dark Sea Green, Ocean Grey, Night Black. (Signalons ici que Night Black présente les dimensions 79,5 x 79,5 x 9,2 cm, que cette œuvre est donc carrée, ce qui rend la référence à Malevitch explicite.) Lors d'une recherche sur des couleurs portant ce nom, nous tombons bien vite sur des milliers de pages web tournant autour de la peinture de maquettes d'avions. Il s'agit en effet de noms désignant des couleurs de camouflage, et même si certaines de ces teintes ont pu être utilisées par l'aviation américaine ou par des troupes de l'armée de terre, une recherche succincte montre que ce choix de couleurs se réfère forcément au camouflage aérien de la Royal Air Force britannique, en l'occurrence à l'époque où, pendant la Seconde Guerre mondiale, les bombardiers anglais entreprirent la « bomber offensive » dans le ciel allemand.

Il se trouve que tous les détails concernant ces couleurs et leur histoire sont documentés par les historiens militaires comme par d'autres figures douteuses adonnées à la Seconde Guerre mondiale avec encore plus de précision que l'évolution de la modernité classique en peinture. C'est ainsi qu'en 1941, l'« Ocean Grey » devint une des couleurs de camouflage standard de la Royal Air Force, tandis que le « Night Black »

ette ergeben. Extra Dark Sea Green war ab 1941 auf den Oberseiten der Flugzeuge zu finden – logischerweise dort, denn die deutschen Stukas flogen höher –, gehörte aber nicht zu den absoluten Standardfarben. Der Fachmann weiß hier oft einsatzgenau, welche Division mit welchem Flugzeugtyp sich in dieser Bemalung über den Kanal wagte.

Zu weit in diese Details zu gehen, macht für das Verständnis der Reiberschen Arbeiten sicher keinen Sinn. Aber es ist doch interessant zu bemerken, dass es eine nicht unbeträchtliche Bevölkerungsgruppe gibt, die diese Werke auf den ersten Blick lesen kann, und das sind eben jene Bastler und Sammler von Flugzeugmodellen aus dem Zweiten Weltkrieg, die auf Internetseiten käuflich erhältliche Mollacke verschiedener Firmen bis in den Schatten einer Nuance auf ihre Übereinstimmung mit den historischen Farben diskutieren. Für diese Gruppe haben die Werke auch einen ästhetischen Mehrwert. Wer auf den ersten Blick das Monochrome lesen und die Farbe benennen kann, vermag zu beurteilen, wie gut der Ton getroffen ist, und gewinnt ästhetischen Genuss aus der handwerklichen Perfektion des Künstlers. Rudolf Reiber wiederum hat die Quellen für seine Farbmischungen aus genau dieser lebenden Tradition bezogen.



était utilisé de préférence pour la face inférieure des avions, mais produisait déjà une silhouette nettement discernable contre une légère couverture nuageuse éclairée par la lune. « Extra Dark Sea Green » servit dès 1941 pour la face supérieure des avions – en toute logique, car les Stukas allemands volaient plus haut –, mais ne faisait pas partie des standards absolus. Le spécialiste saura souvent vous dire sur-le-champ les escadrilles qui se sont aventurées par-dessus la Manche avec cette couleur.

Trop entrer dans le détail ne contribuera guère à la compréhension des œuvres de Reiber. Cela dit, il est intéressant d'observer qu'il existe une frange non négligeable

de la population qui peut lire ces œuvres au premier coup d'œil – en l'occurrence les bricoleurs et collectionneurs de maquettes d'avions de la Seconde Guerre mondiale qui, sur le web, échangent des informations sur les moindres ombres de telle ou telle nuance des laques de différents fabricants disponibles sur le marché. Pour cette population, les œuvres de Reiber possèdent une plus-value esthétique. Celui qui peut lire le monochrome au premier coup d'œil et nommer la couleur peut aussi juger dans quelle mesure le juste ton a été atteint et tire un plaisir esthétique du degré de perfection technique de l'artiste. Rudolf Reiber quant à lui a trouvé les sources de ses mélanges de couleurs précisément dans cette vivante tradition.

WE HAD THE TASK OF BOMBING THE FLARE PATH ON THE SEA FROM WHICH THE GERMAN MINELAYING AIRCRAFT WERE SUPPOSED TO TAKE OFF. ACTUALLY WE DID SOME GOOD, BUT IT IS AN AMUSING SIGN OF THE COUNTRY'S POLITICAL ATTITUDE TO THE AIR WAR THAT WE WERE NOT ALLOWED TO GO AND BOMB THE AERODROMES ON LAND

FROM WHICH OTHER MINELAYERS TOOK OFF IN CASE WE HURT SOMEBODY. THIS BAN WAS TEMPORARILY LIFTED WHEN GERMAN AIRCRAFT DROPPED SOME BOMBS ON SCAPA FLOW AND THREE NIGHTS LATER WE ATTACKED, BY WAY OF REPRISAL, THE SEAPLANE BASE ON THE ISLAND OF SYLT. IT HAD BEEN ORIGINALLY INTENDED TO MAKE THE SEAPLANE BASE ON THE ISLAND OF BORKUM THE TARGET, BUT SOME POLITICIANS DISCOVERED THAT THERE WERE HALF A DOZEN CIVILIANS IN THE NEIGHBOURHOOD. THE THEN SECRETARY OF STATE FOR AIR, SIR KINGSLEY WOOD, INTERRUPTED HIS SPEECH IN THE HOUSE OF COMMONS THAT NIGHT WITH DRAMATIC EFFECT TO ANNOUNCE THAT AT THAT VERY MOMENT OUR AIRCRAFT WERE DROPPING BOMBS ON SYLT. THERE WAS A GOOD DEAL OF SURPRISE WHEN IT WAS DISCOVERED THAT NO WORTHWHILE DAMAGE HAD BEEN DONE TO THE SEAPLANE BASE; IT WAS, OF COURSE, A MOST UNSUITABLE TARGET FOR ATTACK BY NIGHT FOR A FORCE OF 50 AIRCRAFT DROPPING A NEGLIGIBLE LOAD OF BOMBS. – ARTHUR HARRIS

Bald nachdem er die ersten Werke der Serie geschaffen hatte, bekam der Künstler für einen Monat im Winter ein Stipendium auf der Insel Sylt. Dort schaute er dann über den Kanal in die trübe Suppe und fotografierte eine Reihe von Seestücken. Der Himmel schien sich hier recht realistisch an den Vorgaben der Tarnfarben zu orientieren, aber auf den abgezogenen Fotos lässt sich diese Nähe nicht mehr finden.

Die Fotos wirken fast familiär, Porträts kleiner Wellen am Strand, die man sich vor Ort nicht einzeln anschauen würde, aber neben denen man gerne durch den Sand stapft. Darüber der Himmel als recht geschlossene Fläche, das hat schon etwas Ungemütliches. Wenn man sich die Fotoserie im Zusammenhang mit den *German Skies* ansieht (was man aber nur wegen der zeitlichen und räumlichen Nähe der Serien tun kann, inhaltlich besteht für den Künstler kein direkter Bezug), wirkt der Himmel schon wie dasselbe Thema aus einer völlig anderen Blickrichtung betrachtet. Was er ja auch ist.

Aus nochmals anderer Blickrichtung hat das Thema Reiber in zwei früheren Werken beschäftigt. 2007 zeichnete er für 48.085 neunundvierzig Nächte lang um stets die

Peu après avoir créé les premières œuvres de cette série, l'artiste reçut une bourse d'études pour un mois d'hiver à l'île de Sylt. Il eut alors le loisir de scruter la purée de pois en direction de la Manche et photographia toute une série de marines. Le ciel semblait se conformer de manière plutôt réaliste aux directives des couleurs de camouflage, mais les tirages photographiques ne montrent plus rien de cette proximité.

Les photos font un effet presque familial, portraits de petites vagues sur la plage qu'on ne regarderait pas séparément sur place, mais près desquelles on aime enfoncer ses pieds dans le sable. Au-dessus, le ciel, surface passablement unie, voilà qui est déjà moins commode. Quand on compare la série photographique aux *German Skies* (ce qu'on ne peut faire toutefois qu'à cause de la proximité temporelle et spatiale des deux séries, sachant que l'artiste n'y voit aucun lien sémantique direct), le ciel semble déjà participer de la même thématique, mais sous un angle différent. Ce qui d'ailleurs est bien le cas.

Reiber a encore travaillé sur ce thème sous un tout autre angle dans deux œuvres plus anciennes. En 2007, pour 48.085, il dessinait pendant quarante-neuf nuits, à peu

gleiche Uhrzeit einen kleinen Ausschnitt des Himmels ab, zählte dann die Tuschepunkte und kam so auf den Titel – eine wieder zuerst eher privat wirkende Auseinandersetzung, mit der er eine verbreitete Kindheits-



faszination (von der uns später kaum mehr als der Große Wagen und der Abendstern bleibt) in eine persönliche Handschrift übersetzte. Aber es waren eben auch abstrakte Zeichnungen, die dabei entstanden – »mark-making« am Himmel statt in Höhlen. Für Dark Matter aus dem gleichen Jahr löschte Reiber dann mit 52.837 säuberlich gesetzten Tuschepunkten die Sterne auf dem Kunstdruck einer Arbeit von Thomas Ruff aus, welcher sich dafür die Fotografie eines Himmelsausschnitts von einer Sternwarte genommen hatte. Eine einfache Geste (auch wenn die handwerkliche Umsetzung dann einiges an eher ermüdender Arbeit bedeutete), die einen ungeheuren Referenzraum eröffnet, in dem es erst um Kunstgeschichte geht, um Appropriation Art (wie bei Prince oder eben gerade der Ruffschen Vorlage), um de Koonings von Rauschenberg ausradierte Zeichnung. Aber Reibers Vorgehen bedeutet, wenn man die Gegenständlichkeit des Abgebildeten berücksichtigt, darüber hinaus eine Art Rückeroberung, eine Aneignung dieses Himmels. Wie viele unbekannte Existenzen auf wie vielen Planeten hat er da wohl ausgelöscht? In Ruffs Arbeit ist das Weltall viel ungegenständlicher, geradezu deprimierend in der sinnfreien Unaufge-

près à la même heure, une petite portion du ciel, après quoi il compta les points d'encre et en tira le titre – dans un travail qui semble une fois encore plutôt d'ordre privé, en ceci qu'il transpose une fascination enfantine très répandue dans une écriture personnelle (fascination dont il ne nous reste plus tard guère plus que la Grande Ourse et l'Étoile Polaire). Mais ce qui en résulta étaient là encore, précisément, des dessins abstraits – un « mark-making » au ciel plutôt que pariétal. Pour Dark Matter, qui date de la même année, Reiber effaçait ensuite les étoiles de la reproduction d'une œuvre de Thomas Ruff en y apposant soigneusement 52.837 points d'encre, Ruff ayant pris quant à lui pour modèle la photographie d'une partie du ciel réalisée par un observatoire. Un projet simple (même si sa mise en œuvre demanda ensuite une bonne dose de travail plutôt épuisant) ouvrant un champ référentiel considérable dans lequel il est d'abord question d'histoire de l'art, d'Appropriation Art (comme chez Prince ou, précisément, dans le cas du modèle de Ruff), du dessin de De Kooning gommé par Rauschenberg. Mais au-delà d'une sorte de reconquête, compte



tenu de la nature figurative du sujet, la démarche de Reiber revient à une appropriation de ce ciel. Et combien d'existences inconcues sur combien de planètes a-t-il bien pu effacer ? Dans l'œuvre de Ruff, l'univers est beaucoup plus abstrait, franchement déprimant en son désordre asémantique de

räumtheit anonymer Lichtpunkte. Bei Reiber lebt wieder Sinn unter der dunklen Materie.

points lumineux anonymes. Chez Reiber, un sens habite à nouveau la matière noire.

THE ONE SIGNIFICANT CHANGE THAT WAS MADE DURING THE YEAR WAS THE REMOVAL OF ALL SEARCHLIGHTS PREVIOUSLY ARRANGED IN A BELT ALONG THE FRONTIER; THEY WERE NOW SET UP IN THE ACTUAL TARGET AREAS, WHERE THE SEARCHLIGHTS WERE SO DAZZLING THAT IT BECAME DIFFICULT TO IDENTIFY THE AIMING POINT VISUALLY EVEN ON MOONLIGHT NIGHTS. THE SEARCHLIGHTS WERE NO LONGER NEEDED TO ASSIST FIGHTER-INCEPTION BECAUSE AN INCREASING NUMBER OF FIGHTERS WERE BEING EQUIPPED WITH AIRBORNE RADAR. A NEW AND DEADLY TACTIC OF THE ENEMY FIGHTER WAS FIRST OBSERVED IN MARCH, 1942. THE FIGHTER CLIMBED STEEPLY UNTIL IT GOT UNDER THE TAIL OF THE BOMBER, OPENED FIRE AT CLOSE RANGE, AND CONTINUED TO FIRE AND TO CLIMB YET MORE STEEPLY UNTIL IT STALLED. IT IS EXTREMELY DIFFICULT TO SPOT ANOTHER AIRCRAFT AGAINST THE DARK BACKGROUND BELOW THE TAIL OF A BOMBER, AND GUNNERS WERE REPEATEDLY TAKEN BY SURPRISE. – ARTHUR HARRIS

Im tatsächlichen Einsatz war der Nutzen der Tarnfarben für die Mannschaften eher begrenzt. Die britischen Bomber flogen nur nachts (weil sie tagsüber wenigstens zu Beginn des Krieges gleich gar keine Chance hatten), und wenn sie sich erst einmal im Lichtkegel der radargesteuerten Suchscheinwerfer befanden, hätten sie genauso gut schreiend pink sein können. Wer zu sehr Night Black war, zeichnete sich, wie schon erwähnt, in einer mond hellen Nacht bereits gegen eine leichte Wolkendecke ab. In der von Harris oben beschriebenen Situation mochte die Farbe im Luftkampf Bomber gegen Jäger von gewissem Vorteil sein, aber insgesamt waren die Einsätze von Radar- und Navigationssystemen und von den Möglichkeiten, diese Techniken beim Gegner auszuschalten, bestimmt. So hatten die Briten großen Erfolg damit, metallbedampftes Konfetti von ihren Flugzeugen abzuwerfen, das dem deutschen Radar eine Unzahl nicht vorhandener Bomber suggerierte.

(Zur Tarnung im Museum sind die Farben natürlich erst recht nicht geeignet. Auch da kann einem zuerst Malewitsch einfallen,

Dans le cadre des missions réelles, l'utilité des peintures de camouflage était plutôt limitée pour les équipages. Les bombardiers anglais volaient uniquement la nuit (au début de la guerre surtout, leurs chances étaient en effet carrément nulles), et une fois entrés dans le faisceau des projecteurs contrôlés par radar, ils pouvaient tout aussi bien être rose vif. Ceux qui étaient trop « Night Black » se détachaient déjà, comme on l'a dit précédemment, sur une légère couverture nuageuse éclairée par la lune. Dans le cas de figure décrit plus haut par Harris, la



couleur pouvait conférer un certain avantage dans les combats aériens bombardier contre chasseur, mais dans l'ensemble, le succès des missions était déterminé par les

der das vermutlich erste monochrome Bild in der häufigsten Wandfarbe gemalt hat: sein kokett in die Ecke gekipptes Weißes Quadrat auf weißem Grund. Dann natürlich auch wieder Rauschenberg, der mit seinen



weißen Bildern auf der Leinwand das Thema Wand direkt in Angriff nahm. Und diese Tradition wird wiederum für Rudolf Reiber fruchtbar, wenn er in seiner bislang noch nicht gezeigten Serie A Whiter Shade of Pale die Wandfarben der Tate Modern, des Centre Pompidou und anderer Institutionen zum überall auftragbaren Kunstwerk macht.)

Egal wie hoch ihr praktischer Wert tatsächlich war, trotzdem bedeuteten die Tarnfarben der Bomber der Royal Airforce ein Abbild des deutschen Himmels, eine Art Mimikry ganz im evolutionären Sinn, wo der natürlichste Farbton das Überleben ermöglichen sollte, ein möglichst objektiv oder besser: ein möglichst psychologisch wahres Abbild dieses Himmels. Man ist versucht, darüber zu spekulieren, wie die Farben denn entstanden sein mögen, denn ihre Erfinder sind sicher nicht in Sylt am Strand auf und ab spaziert und haben den Himmel mit einem zugekniffenem Auge gegen eine hochgehaltene Farbtone skala verglichen. Wie wäre es, sich vorzustellen, dass sie einen Teil ihrer Inspiration in der Kunstgeschichte gesucht hätten, in den wundervollen Himmeln der deutschen Romantik. Lässt das matschige Grün von Sky nicht unwillkürlich an Caspar David Friedrich denken? Wenn

systèmes de navigation et les systèmes radars et par la possibilité de contrecarrer ces techniques chez l'ennemi. C'est ainsi que les Anglais purent prendre l'avantage en lançant des confettis métallisés suggérant une nuée de bombardiers fictifs aux radars allemands.

(Les couleurs se prêtent évidemment encore moins au camouflage dans un musée. Là encore, on songe d'abord à Malevitch, qui peignit ce qui fut sans doute le premier tableau monochrome dans la couleur murale la plus courante : son carré blanc sur fond blanc coquettement accroché dans un angle. Et bien sûr une fois encore à Rauschenberg, qui s'est attaqué directement au thème du mur avec ses tableaux blancs. Et cette tradition devient à nouveau féconde chez Reiber qui, dans A Whiter Shade of Pale, série qui n'a pas encore été exposée, transforme les couleurs murales de la Tate Modern, du Centre Pompidou et d'autres institutions en œuvre d'art applicable partout.)



Indépendamment de leur efficacité réelle, les couleurs de camouflage des bombardiers de la Royal Air Force n'en représentaient pas moins une image du ciel allemand – par une sorte de mimétisme tout à fait conforme à la théorie de l'évolution, dans laquelle le ton le plus naturel sert à assurer la survie –, une image aussi objective que possible, mieux, psychologiquement aussi vraie que possible du dit ciel. L'on est tenté de spéculer sur la manière dont ces couleurs

wir auf der Suche nach solchen Zusammenhängen von konkreten Gemälden ausgehen, werden wir schnell fündig: Bei Friedrichs Mönch am Meer ist der Himmel in Royal Blue und Night Black, letzteres wie schon er-



wähnt auf den Unterseiten der Bomber im Einsatz zu finden. Und im Mondaufgang am Meer ist die Nacht in einem prächtig nuancierten Extra Dark Sea Grey gehalten.

Nun wollen wir es auch nicht übertreiben (obwohl die Vorstellung, dass in den Büros der Royal Airforce die deutschen Himmel anhand von eingeklebten Farbdrucken aus Kunstbüchern entworfen wurden – sorgfältig mit Wasserdampf von den Seiten gelöst –, für unser eigenes Buch natürlich wunderbar wäre). Tatsächlich blieb zumeist sicher auch das Evolutionsprinzip machtlos gegen verkrustete Strukturen, und die geheimen foliantendicken Paragrafensammlungen wurden eher von Moden, Selbstherrlichkeiten im Innendienst und dem immerhin vernünftigen Versuch besiegt, Flugzeuge so böse wie möglich aussehen zu lassen. Trotzdem zeigen diese Farben ein Abbild des deutschen Himmels, wiederum aus einer fremden Perspektive. Und Rudolf Reiber macht das Abbild tatsächlich zum Bild, indem er es im Bildformat an die Wand des Museums hängt. Dort stellt die Farbe nun den Himmel dar, das Bild die Farbe, das Alublech gleichzeitig den Bildträger und den verletzlichen Flugzeugrumpf. Damit hält Reiber sicher den Rekord für die größtmögliche

ont bien pu voir le jour, car leurs inventeurs n'ont sûrement pas déambulé sur les plages de Sylt en clignant d'un œil pour comparer le ciel à un nuancier tenu vers le haut. On pourrait dès lors imaginer qu'ils puisèrent une part de leur inspiration dans l'histoire de l'art – dans les ciels mystérieux du romantisme allemand. Le vert tourbeux de Sky ne rappelle-t-il pas inopinément Caspar David Friedrich ? Quand nous cherchons ce genre de correspondances dans des tableaux concrets, nous ne tardons pas à trouver : dans le Moine au bord de la mer de Friedrich, le ciel est couleur « Royal Blue » et « Night Black », couleur qui apparaissait sur la face inférieure des bombardiers en mission. Et dans Bord de mer au clair de lune, la nuit est traitée dans un « Extra Dark Sea Grey » splendidement nuancé.

N'allons pas trop loin tout de même (même si l'idée que dans les bureaux de la Royal Air Force, les ciels allemands auraient été conçus à l'appui de reproductions en couleur qu'il fallut décoller des livres à la vapeur, viendrait ici fort à propos). Très concrètement, l'évolutionnisme resta générale-

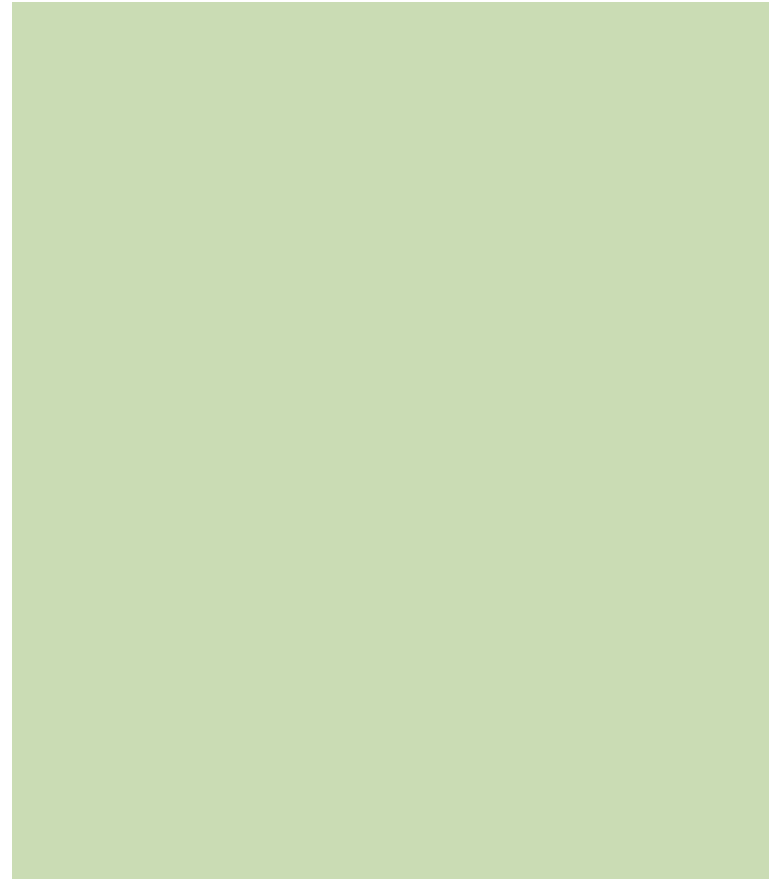


ment tout aussi impuissant face à des structures encroûtées, et les volumes entiers de paragraphes top secrets furent plutôt vaincus par les modes, les autosatisfactions et la tentative finalement raisonnable de donner aux avions l'aspect le plus méchant possible. Ces couleurs n'en montrent pas moins une représentation du ciel

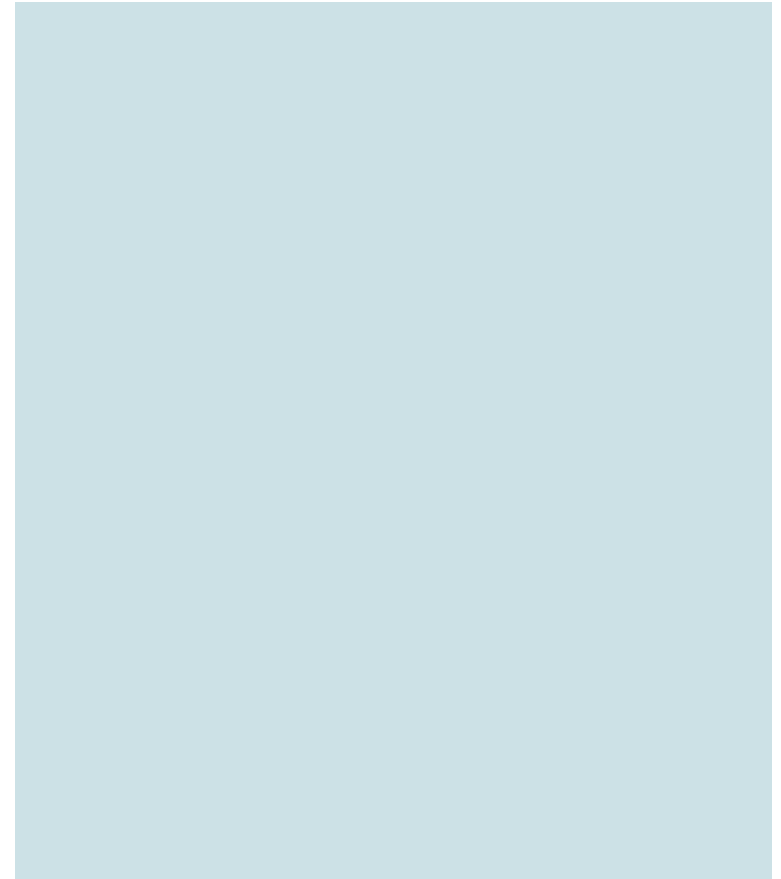
Gegenständlichkeit eines monochromen abstrakten Bildes. Oder sagen wir lieber Inhaltlichkeit, denn die Ganzheit, die Reiber aus vielschichtigen Referenzen auf äußere Realität und aus kunstimmanenten Selbstbezügen schafft, die macht das Besondere seiner Serie German Skies aus.

allemand, en l'occurrence vu de l'étranger. Et concrètement, Rudolf Reiber transforme cette représentation en tableau en l'accrochant au mur du musée dans un format pictural. À cet endroit, la couleur représente alors le ciel, le tableau la couleur, la tôle d'aluminium à la fois le support pictural et le fuselage vulnérable de l'avion. Reiber détient donc assurément le record de la plus grande mesure de figuration possible pour un tableau monochrome abstrait. Ou plutôt – la plus grande mesure de contenu possible, car la totalité que Reiber génère à partir de multiples références à notre réalité et d'autoréférences immanentes à l'art est ce qui fait la spécificité de sa série German Skies.

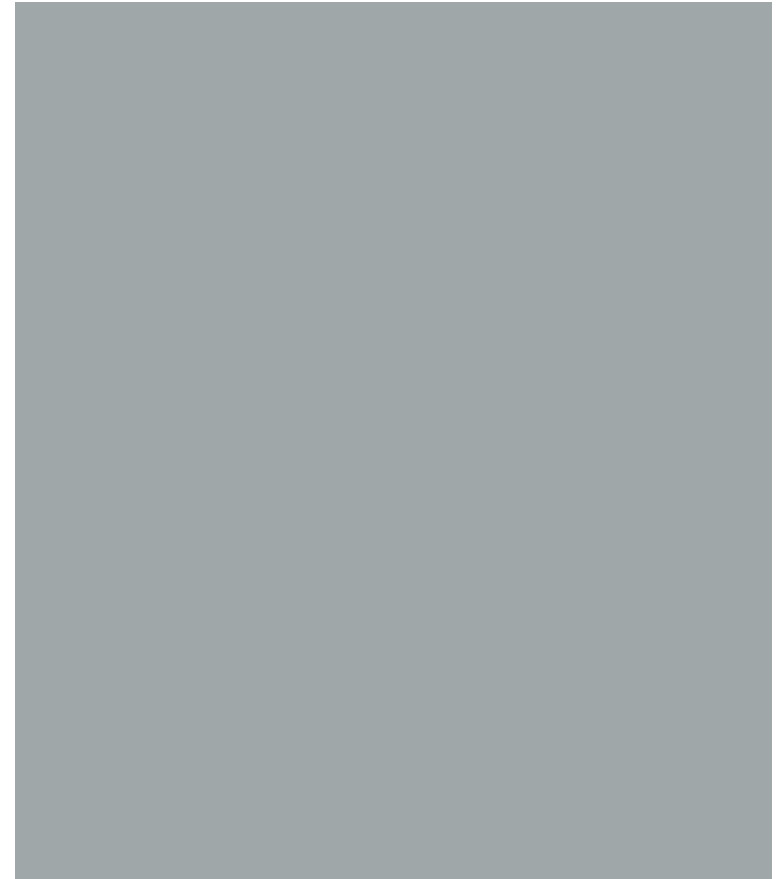
SKY



SKY BLUE



SKY GREY



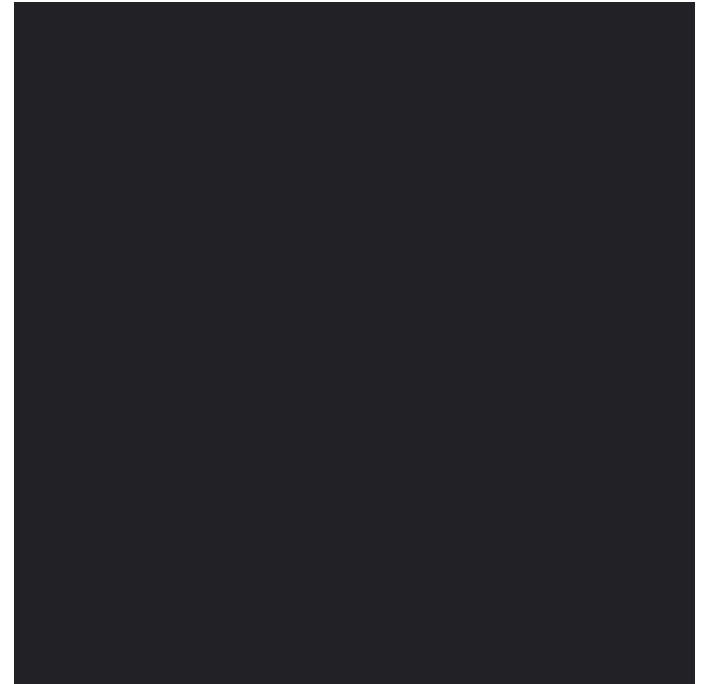
EXTRA DARK SEA GREEN



OCEAN GREY



NIGHT BLACK



Werksliste / Liste des œuvres

Seite / page 3

Dark Matter, 2007

**52.837 Tuschepunkte auf Kunstdruck
von Thomas Ruffs 13h 36m, -35°, ge-
rahmt / 52.837 points d'encre sur repro-
duction de 13h 36m, -35° de Thomas Ruff,
encadrement**

70 × 100 cm

Collection Rik Reinking

Seiten / pages 5 – 14

14. Januar 2009, 15. Januar 2009, 18. Januar
2009, 19. Januar 2009, 20. Januar 2009, 22.
Januar 2009, 23. Januar 2009, 24. Januar 2009,
25. Januar 2009, 26. Januar 2009, 27. Januar
2009

aus der Serie / de la série Seestücke, 2009

Auflage / Édition 4+1

**gerahmte Fotografien / photographies enca-
drées**

jede / chacune 45 × 60 cm

Seite / page 17

Sky, 2008

aus der Serie / de la série German Skies

**Lack auf Alublech / laque sur tôle
d'aluminium**

139 × 162 × 2,5 cm

Seite / page 19

Sky Blue, 2008

aus der Serie / de la série German Skies

**Lack auf Alublech / laque sur tôle
d'aluminium**

139 × 162 × 2,5 cm

Seite / page 21

Sky Grey, 2008

aus der Serie / de la série German Skies

**Lack auf Alublech / laque sur tôle
d'aluminium**

139 × 162 × 2,5 cm

Seite / page 23

Extra Dark Sea Green, 2009

**Lack auf Alublech / laque sur tôle
d'aluminium**

136 × 145 × 5 cm

Seite / page 25

Ocean Grey, 2009

**Lack auf Alublech / laque sur tôle
d'aluminium**

136 × 145 × 5 cm

Seite / page 27

Night Black, 2009

**Lack auf Alublech / laque sur tôle
d'aluminium**

79,5 × 79,5 × 9,2 cm

Rudolf Reiber

**Einzelausstellungen (Auswahl) /
Expositions personnelles (sélection)**

1974 geboren in Frankfurt am Main / né à Francfort-sur-le-Main

1996 Ausbildung zum Steinmetz und Steinbildhauer / Formation de tailleur de pierre et sculpteur sur pierre

1999 Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, Prof. Werner Pokorny und / et Prof. Micha Ullman

2005 Aufbaustudium Freie Kunst / Études approfondies (beaux-arts), Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, Prof. Udo Koch

2007 Atelierstipendium / Bourse d'atelier, Herrenhaus Edenkoben

2009 Slade School of Fine Art, University College London, MFA Fine Art
Lebt und arbeitet in London, Frankfurt am Main und Stuttgart / Vit et travaille à Londres, Francfort-sur-le-Main et Stuttgart

2009 cold comfort, **Hopitalhof, Stuttgart (Katalog / catalogue)**, Luft holen, **Kunststiftung Baden-Württemberg, Stuttgart**

2007 blast of silence, **Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, (Katalog / catalogue)**, nowHere, **Herrenhaus Edenkoben**

2006 Das beharrende Jetzt, **Kunstverein Wilhelmshöhe, Ettlingen**

2004 **Täglich frisch**, Verantwortung und Sicherheit, **Galerie Oberwelt e.V., Stuttgart, Täglich frisch**, grün und grau, **Polygalerie, Karlsruhe**

**Gruppenausstellungen (Auswahl) /
Expositions collectives (sélection)**

2009 Denken wie der Wald-von Menschen und Bäumen, **kunst:raum syltquelle, Sylt**

2008 Seit eh und jetzt!, **Ulmer Museum (Katalog / catalogue)**, Call It What You Like!, **Collection Rik Reinking, Art Centre Silkeborg Bad, Silkeborg (Katalog / catalogue)**, Bei Friebe Kingeln, **OP-Nord, Atelierhaus, Stuttgart**

2007 10th International Istanbul Biennial, Nightcomers, **Istanbul (Katalog / catalogue)**, Aktive Konstellationen, Werke aus den Sammlungen Lafrenz und Reinking, **The Brno House of Arts, Brno**, Große Kunstausstellung, **Haus der Kunst München (Katalog / catalogue)**

2006 Güzel ... , **Siemens Sanat, Istanbul (Katalog / catalogue)**, Out of the Mouthbag, **Maccarone Inc., New York**, Minimal Illusions, Arbeiten mit der Sammlung Rik Reinking, **Villa Merkel, Esslingen**, We Love to Entertain You, **Städtische Galerie Villingen-Schwenningen (Katalog / catalogue)**, Glatzmeier und Kollegen, **Bahnwärterhaus / Villa Merkel, Esslingen**, Vier im Kreis, **Forum Kunst Rottweil (Katalog / catalogue)**

2005 Fraktale IV, Tod, **Palast der Republik, Berlin (Katalog / catalogue)**, Kunststudenten und Kunststudentinnen stellen aus, **Bundeskunsthalle Bonn (Katalog / catalogue)**, ±20X20, **T-Rooms Gallery, Samara**

2004 Danke (mit / avec Jan Löchte), **Pavillon Frankfurt am Main**

2003 Auf Achse, **Produzentengalerie der Filderderbahnfreunde-Möhringen, Stuttgart**, Wegführungen der Kunst, Künstlerische Kartografien in Kunst, Musik und Literatur, **Stadt und Fachwerkmuseum Alte Universität, Eppingen**

2002 Niveau, **Akademie Schloss Solitude, Stuttgart**, Landscape, **Vilnius Academy of Art, Vilnius**

2001 Bis dato unbekannt, **Städtische Galerie Villingen-Schwenningen (Katalog / catalogue)**

Dank / Merci

Mein herzlicher Dank für ihre Unterstützung bei diesem Katalog und meiner Ausstellung gilt:

Anja, für ihren Glauben an mich und für ihr „kritisches Auge“, meiner Tochter Elena, für ihre Hilfe und ihre Inspiration, ihrer Mutter Kathrin, für die Zeit, die ich ihr raube und ihr Verständnis, Benjamin, für die Hilfe bei den Einladungskarten, Elodie Gallina, für all ihre Hilfe, mich in Straßburg zurecht zu finden, Frau Goetz, Frau Schmid und Herrn Simon von der Firma Marabu, für die tongenauen Farbtafeln, Klaus Pfothenhauer, für dieses und all die anderen Fotos, Lutz, nicht zuletzt für seinen Text und seinen Sachverstand, Monica und Stefan, dafür dass sie immer noch auf ihr Geld warten müssen und Stefan sich trotzdem noch um das Geld für den nächsten Katalog kümmert, meiner Mutter, für all ihre Sorgen mit mir, Oskar Dietrich für seine finanzielle Unterstützung, Petra von Olschowski, dafür dass sie mich für dieses Stipendium vorschlug, Philipp und Sebastian, für all ihre Mühen mit Lutz und mir, Ramona für ihre Hilfe für die Bewerbung für dieses Stipendium, und Ullrich, für die nette Zeit in Straßburg und die Hühnerherzen ...

Mes remerciements les plus chaleureux pour leur soutien lors de la réalisation du présent catalogue et de mon exposition vont :

à Anja pour la foi qu'elle a en moi et pour son « regard critique », à ma fille Elena pour son aide et son inspiration, à sa mère Kathrin pour le temps que je lui prends et pour sa compréhension, à Benjamin pour son aide pour les cartons d'invitation, à Elodie Gallina pour toute l'aide qu'elle m'a apportée pour m'y retrouver à Strasbourg, à Mme Goetz, Mme Schmid et M. Simon de la société Marabu pour la précision des couleurs de leurs plaques, à Klaus Pfothenhauer pour cette photo et pour toutes les autres, à Lutz, notamment pour son texte et sa compréhension du sujet, à Monica et Stefan, qui ne sont toujours pas rentrés dans leurs fonds, alors que Stefan s'efforce déjà de réunir l'argent nécessaire au prochain catalogue, à ma mère pour tous les soucis que je lui cause, à Oskar Dietrich pour son soutien financier, à Petra von Olschowski pour m'avoir proposé pour cette bourse, à Philipp et Sebastian pour ce qu'ils font pour Lutz et moi-même, à Ramona pour son aide lors de la constitution du dossier de demande de bourse, et à Ullrich pour les moments sympathiques passés ensemble à Strasbourg et les cœurs de poulets...

Editorial

Die Publikation wurde ermöglicht durch die Kulturpartnerschaft von Baden-Württemberg mit der französischen Region Elsass und den damit verbundenen Fördermitteln des DRAC Alsace, des CEAAC Straßburg, des Institut Française Stuttgart und des Ministeriums für Kunst und Wissenschaft, Forschung und Kunst Baden-Württemberg.

Der in Straßburg (Frankreich) ansässige Kunstverein CEAAC (Centre Européen d'Actions Artistiques Contemporaines) wurde 1987 ins Leben gerufen. Sein Ziel ist die Förderung zeitgenössischer Kunst in der Region Elsass durch die Installation monumentaler Skulpturen im öffentlichen Raum, die Ausrichtung von Ausstellungen in seinem Kulturzentrum und die Unterstützung regionaler Künstler (durch Stipendien, Workshops und internationale Projekte). Im Rahmen seiner Promotionsarbeit für elsässische Künstler im Ausland betreibt der CEAAC ein über die Grenzen Europas hinausreichendes internationales Künstleraustauschprogramm.

Konzeption: Lutz Eitel, Visiotypen und Rudolf Reiber
Text: Lutz Eitel
Übersetzung: Wolf Fruhtrunk

Grafische Gestaltung: Philipp Hubert und Sebastian Fischer, Visiotypen

Fotos: Klaus Pfothner (3), Anja Römpf (36)
Farbtafeln: Marabu GmbH & Co. KG,
Asperger Straße 4, 71732 Tamm, Deutschland

Verlegerische Koordination: Elodie Gallina

Vertrieb: r-diffusion.org

Druck: E&B Engelhardt und Bauer,
Karlsruhe, Deutschland
Auflage: 450 Exemplare
Gedruckt: März 2010

Herausgeber: CEAAC, 7 Rue de l'Abrevoir,
67000 Straßburg, Frankreich, www.ceaac.org

© 2010 Rudolf Reiber, Lutz Eitel, Visiotypen,
CEAAC Straßburg

ISBN: 978-2-910036-60-7

Cette publication est réalisée dans le cadre de la résidence de trois mois de Rudolf Reiber au CEAAC à Strasbourg en 2008 grâce à une bourse du Land du Bade-Wurtemberg et de la DRAC Alsace.

Le Centre Européen d'Actions Artistiques Contemporaines, association fondée en 1987, a pour mission le développement de l'art contemporain dans l'espace public, la production d'expositions dans son centre d'Art et le soutien aux artistes régionaux (bourses, ateliers, promotion internationale: résidences, expositions, projets internationaux).

Conception : Lutz Eitel, Visiotypen und Rudolf Reiber
Texte : Lutz Eitel
Traduction : Wolf Fruhtrunk

Conception graphique : Philipp Hubert und Sebastian Fischer, Visiotypen

Photos : Klaus Pfothner (3), Anja Römpf (36)
Coloris : Marabu GmbH & Co. KG,
Asperger Straße 4, 71732 Tamm, Allemagne

Coordination de l'édition : Elodie Gallina

Diffusion et distribution : r-diffusion.org

Druck : E&B Engelhardt und Bauer,
Karlsruhe, Allemagne
Tirés à 450 Exemplaires
Dépôt légal : Mars 2010

Éditeur : CEAAC, 7 Rue de l'Abrevoir,
67000 Strasbourg, France, www.ceaac.org

© 2010 Rudolf Reiber, Lutz Eitel, Visiotypen,
CEAAC Strasbourg



