

Bernd Rummert, und sein Versuch, sich einmal um die Erde zu drehen.
Metallobjekte und Stempeldrucke
Kunstverein Bobingen, 12. Mai 2006

Die erste Erdumrundung unter dem portugiesischen Seefahrer Fernando de Magellan dauerte von 1519 bis 1522. Man verlor einige Schiffe dabei und den Kommandanten.

Der französische Science-Fiction-Autor Jules Verne veranschlagte im Jahre 1873 für die Reise um die Erde noch fiktive 80 Tage. John Glenn brauchte 1962 für seine dreimalig Erdumrundung mit einer Mercury-Raumkapsel auf einer Umlaufbahn in einer Höhe von 160 bis 260 km knapp fünf Stunden. Bernd Rummert ist mit seinem Versuch, sich einmal um die Erde zu drehen, seit 1987 zu Gange. Er ist dabei in rund zwanzig Jahren – sagen wir mal: gutwillig geschätzte – 50 Kilometer weit gekommen. Verglichen mit Jules Verne und selbst noch mit Magellan ein Versuch mit äußerst bescheidenen Fortschritten.

Mal ganz offen und ehrlich: a bisserl gspinnert is des scho! Bernd Rummert und sein Versuch, sich einmal um die Erde zu drehen. Kein Wunder, wenn da wieder bei dem einen oder anderen der gute, alte Verdacht aufblitzt, die Künstler seien doch samt und sonders nicht so ganz bei Troste. Damit wir uns gleich recht verstehen: den Teufel werd' ich tun und diesen Ver-

dacht niederbügeln im Brustton des angeblichen Experten. Im Gegenteil: ich möchte diesen Verdacht nachgehen: wie gspinnert ist denn dieser Bernd Rummert wirklich und sein Versuch, sich einmal um die Erde zu drehen? Denn: a bisserl gspinnert is des scho, oder?

Viele von uns hatten diesen Verdacht ja schon bei Rummerts monströsen Netzwerken aus Abertausenden von Federringen, dem großen Vorhang im Haus 10 in Fürstenfeldbruck, bei Kettenhemden in St. Andreas in Augsburg, die die Kirche gekauft hat, und schließlich bei Bernd Rummerts „Schutzraum“ 2001 in der Augsburger Galerie Kulturesk. Gefertigt aus rund 450.000 Federringen DIN 127 A 8, jeweils mit der Zange auf- und zugebogen. Ich möchte ja nichts schlechtreden, aber: a bisserl gspinnert s des scho, oder?

Ein Nachläufer dieser Arbeitsphase mit den Federringen hat ja schon beim Hereinkommen begrüßt, der „Geldsack“ aus fünftausendvierhundert Zehnerl Münzen und einundzwanzigtausendsechshundert verbindenden Ringlein. Ich möchte ja nichts schlechtreden. Was ich versuchen möchte ist, anhand der Exponate in dieser Ausstellung der Leitfrage nachzugehen: Wie gspinnert ist nun dieser Bernd Rummert wirklich und sein Versuch, sich einmal um die Erde zu drehen?

Und ich möchte es – *und sagen Sie nachher nicht, ich hätte Sie nicht gewarnt* – ich möchte

es gründlich machen. Nicht nur doppelt genäht, sondern dreifach. Deshalb drei Durchgänge, in die sich die Betrachtungen und Überlegungen gliedern: drei Kapitelchen.

1. Material und Form bei Bernd Rummert (längstes Kapitelchen)
2. Inhalt und Bedeutung anhand exemplarischer Arbeiten
3. Konzeption und Gedankenwelt des Versuches, sich einmal um die Erde zu drehen

1. Kapitelchen also: Material und Form bei Bernd Rummert

Es ist schon ein recht eigenwilliger und eigenartiger Bildhauer, dieser Bernd Rummert. Bei einem Bildhauer, da denken wir im Gefolge der unvollendeten Sklaventorsi von Michelangelo an die aus massivem Material herausgearbeitete Form, an körperhaftes Volumen, an edles Material wie Marmor oder Bronze, zumindest an Materialien von einem die Menschheit überdauernden Ewigkeitscharakter. Und nun das: Federringe, Hölzchen, Gummi, Drähte, ein wenig Beton. Für einen, der bei einem Akademiaprofessor für Steinbildhauerei Assistent war, so gut wie kein Stein, wenn wir ein paar Wandarbeiten aus Schieferplatten vernachlässigen. Billigmaterialien aus industrieller Massenproduktion, da und dort Fundstücke wie die Krückstöcke oder die Heumandln.

Ganz offensichtlich legt es Bernd Rummert nicht darauf an, mit wertvollem Material zu beeindruckern, mit gewaltigen Abmessungen zu

blenden oder unseren Respekt mit Werken für die Ewigkeit abzuzwingen.

Ich will ja nichts schlechtreden: Aber für einen Bildhauer ist das doch a bisserl – sagen wir mal – eigenwillig. Mancher hat da – wie gesagt – einen Verdacht. Ich habe da auch einen. Und deshalb werde ich später auf die Materialien nochmals zurückkommen.

Und fällt uns bei Bernd Rummert schon eine – sagen wir's ruhig – gspinnerte Auswahl des Materials auf, so ist auch sein Umgang mit der **Form** in jedem Fall wiederum zumindest – eigenwillig.

Dass er's mit Masse und Volumen im klassischen Sinne nicht so hat, fällt auch dem Ahnungslosesten auf. Nun ist ja bekanntlich seit Picassos revolutionärer „Gitarre“ von 1912 die volumenschließende Oberfläche einer Plastik nichts Naturgegebenes mehr. Picasso hatte ganz einfach die Oberfläche der Skulptur geöffnet. Seitdem sind Masse und Volumen in Frage gestellt.

Uns was macht Bernd Rummert? Er geht ganz einfach noch einen Schritt weiter. Nicht nur, dass Masse und Volumen spielerisch wie bei den „Hoinza“ aufgelöst werden zugunsten grafischer Linienführung, die durch die Schattenwirkung auf der Bodenfläche auch noch mit der Zweidimensionalität kokettiert – und dass das kein Zufall ist, zeigen Arbeiten wie die „Setzlinge“ am Fuß der wunderschönen Ba-

rocktreppe, die zu Beginn des 18. Jahrhunderts „auf die neueste Manier gerichte Stiegen“, die „Setzlinge“ also, deren filigrane Drahtlinien die massive Körperlichkeit der Plastik – buchstäblich ein Kasten, ein hölzerner Kubus – im unteren Bereich nach oben auflösen oder im Halbrund die Arbeit „Wald“. Wir können auch die „Gehhilfe 1“ oder den „Wanderstab unvollendet“ heranziehen, wo Körperlichkeit und Linie, mit dem Schattenspiel dazu auch die Fläche in ein kunstvolles Spiel geraten.

Ein, wie gesagt, zumindest sehr eigenwilliger Bildhauer, dieser Bernd Rummert, der über dieses Spiel mit den Grundsatzfragen der Plastik nach Volumen, Fläche und Linie hinaus, Form auch ganz grundsätzlich in Frage stellen kann. Und das in zwei zueinander völlig gegenläufigen Verfahren. Das eine haben wir schon bei den „Setzlingen“ angedeutet gefunden, wenn Rummert nämlich eine Vielzahl von gleichartigen Elementen von einer ganz bestimmten Form in eine andere feste Form – den hölzernen Kubus – gleichsam einsperrt. Ich weiß schon, einige haben da gleich wieder den guten, alten Verdacht. Aber Rummert wendet dieses Verfahren anscheinend absichtlich öfter an, so auch bei dem lang gestreckten Holzkasten in der Vitrine: „1079 Meter“ heißt diese Arbeit. Und schließlich lässt sich auch die in eine Wandnische zu einer Vollplastik geordnete Arbeit „Wanderstäbe“ unter diesem formalen Aspekt so betrachten.

Das zweite, dem ersten gegenläufigen Verfahren dieses eigenwilligen Bildhauers, die stabile Form – also doch wohl das, was für eine Plastik nach landläufigem Verständnis konstitutiv sein müsste – aufzulösen, haben wir auch schon längst gesehen. Der „Geldsack“, der uns im Flur begrüßt hat, ein schlaff hängendes, amorphes Gebilde, ist nämlich alles andere als von so beliebiger Formlosigkeit, wie es den Anschein haben könnte. Wenn man ihn entsprechend halten könnte und ihn sein Gewicht nicht so nach unten zöge, dann wäre auch deutlich vor Augen, was dieser Geldsack ursprünglich ist: ein exakter Kubus.

Rummert zeigt also in dieser Arbeit die feste Form im Zustand der Auflösung. Auch das „Reisebuch“, die kleine Wandplastik, die jetzt auf eine Stahlkonstruktion montiert ist – in einem Denkmal geschützten Haus darf man ja nicht in den Wänden herumdübeln – erhält durch das Material Gummi eine zweite Form.

Und wenn es uns noch so sehr „a bisserl gspinnert“ vorkommen mag, der Bildhauer Rummert stellt die feste Form in Frage. Sie haben es ja gewiss längst selbst im Hauptraum entdeckt, dass die „Hoinza“, die Heumandln, ein Geschwisterchen in anderer Form und Gestalt haben, die quer als Wandplastik montierte Arbeit mit den durchgefärbten Holzstäben. Mal offen und ehrlich gefragt: Was ist denn jetzt die „eigentliche“ Form dieser Plastik?

Schon ziemlich eigenwillig, dieser Rummert. Ich möchte ja nichts schlechtreden, aber ...

Löst einfach die Form auf. Auch bei den kleinen „Wandarbeiten“ aus Dachschiefer im Hauptraum, wo in der Nahsicht die Fläche, in der Fernsicht die perspektivische Wirkung eines Kubus erscheint, die er mit seinen pointiert gesetzten Drähten wiederum aufhebt.

Und schließlich – kehren wir noch einmal zu den „Wanderstäben“ zurück – bedingt die Anordnung in diesem Raum mit der Wandnische die jetzige klare Form der Arbeit, ihre Plastizität wiederum anders.

Auch die große Tischarbeit im dritten Raum „erhabene Landschaft“ ist eine grundsätzlich offene Arbeit, veränderbar, erweiterbar.

Ach, was sind das für Zeiten, in denen die Grundfesten der Kunst so durcheinander geraten sind, dass einem nicht einmal die Bildhauer die Festigkeit der Form mehr garantieren! Ich möchte ja nichts schlechtreden, aber: a bisserl gspinnert is des scho. Oder? Ende des ersten und längsten Kapitelchens.

Warum es so lang geraten ist?

Nun einfach deshalb, weil im Volk der Dichter und Denker bei zeitgenössischer Kunst, bevor man überhaupt hingeschaut hat, was es da zu sehen gibt, das Interesse gleich auf die tiefere Bedeutung sich richtet: Und was will uns der Künstler damit sagen?

Zweites Kapitelchen: Inhalt und Bedeutung anhand exemplarischer Arbeiten

Manchmal hab ich den Eindruck, es wäre so manchem selbsternannten Kunstfreund und Kunstexperten am liebsten, wenn die Künstler siebengescheite Aufsätze schrieben und uns gefälligst mit ihrer Kunst verschonten.

Wir alle wissen, dass Bedeutungs-Interpretationen fragwürdig sind, aber Sie verstehen meine folgenden Ausführungen ohnehin nur als Angebot, das Sie jederzeit ablehnen können.

„Wanderstäbe“, „Gehhilfen“ oder die „Prototypen“ von Betonschuhen in der Vitrine im Flur haben ohne jeden Zweifel inhaltlichen Bezug zu Bernd Rummerts Versuch, sich einmal um die Erde zu drehen. Auch die „Ansichtskarten“ oder das „Reisebuch“, das übrigens buchstäblich ein Reisebuch ist. Fast ein wenig valentinesk, mit jener liebenswerten Hypergenauigkeit, die sich – altbairisch gesagt – dann als hinterfotzig entpuppt, tragen die Gummiseiten dieses Buches Einträge, die es zum Reisebuch machen. Und auch den „Geldsack“ mag man als Voraussetzung des Reisens zum Gesamtprojekt gehörig verstehen.

Aber, wenn man genau hinschaut, dann taucht wieder der gute, alte Verdacht auf. Zumindest, dass da einiges a bisserl gspinnert sei. Oder? Sind nicht die „Wanderstäbe“ derart mit Draht umwickelt, dass sie in der Praxis untauglich, weil zu schwer wären? „Betonschuhe“, in die

ja keiner mehr schlüpfen kann, miteinander verbunden durch die gedrehte Spirale, die gleichsam „in echt“ zur Stolperfalle würde? Ein „Geldsack“, der so gewichtig und unförmig wird, dass man ihn nirgends hin mitnehmen würde, zumal man mit den Münzen, aus denen er besteht, nicht zahlen könnte, falls man sie auslösen könnte.

Waren wir nicht schon vorhin bei der Frage der Forme auf Gegenläufigkeiten gestoßen? Anscheinend ist auch dies kein Zufall. Überdeutlich vielleicht bei der „Gehhilfe 1“, jenem Krückstock, der auf die Krücke gestellt werden muss, weil die langen Drahtfäden auf der anderen Seite herauswuchern und eine ordentliche, funktional korrekte Benutzung dieser Gehhilfe verunmöglichen. Übrigens noch eine Gegenläufigkeit bei dieser Arbeit: Das Holz als das organische Material bleibt tot, während das Metall als unorganisches wie eine Pflanze wuchert und treibt.

Diesen Aspekt haben Sie ja längst auch bei den „Setzlingen“ und dem „Wald“ bemerkt. Aber ich will Sie nicht langweilen mit so offenkundigen Beobachtungen. Wir kommen zum

Schlusskapitelchen: Konzeption und Gedankenwelt des Versuchs, sich einmal um die Erde zu drehen

Halten wir fest: ein ziemlich eigenwilliger Bildhauer, dieser Bernd Rummert. Und ist das Ganze – samma ehrlich – nicht doch a bisserl gspinnert?

Dieser Versuch, sich einmal um die Erde zu drehen, der in zwanzig Jahren gerade einmal fünfzig Kilometer geschafft hat, noch nicht mal den Vergleich mit Jules Verne oder Magellan antreten könnte, ein Projekt, das – für jeden, der das Einmaleins beherrscht – von vornherein zum Scheitern verurteilt ist.

Aber gestehen wir's uns doch ein: So gspinnert kann selbst ein so eigenwilliger Bildhauer wie Bernd Rummert nun auch wieder nicht sein, dass er das nicht wüsste. Auch der hartnäckigste Kritikaster muss zugeben, dass Rummert ein durchgängiges und künstlerisch hoch reflektiertes Gesamtkonzept verfolgt.

Ganz offensichtlich belässt er es ganz bewusst bei dem Versuch, sich einmal um die Erde zu drehen, weiß um den grundsätzlich fragmentarischen Charakter seines Ansatzes.

Das spiegelt sich – wir haben es gesehen – in seinem Ansatz offener, grundsätzlich erweiterbarer Arbeiten wie der „Wanderstöcke“ oder der „erhabenen Landschaft“. Die Vervielfältigung der Einzelelemente ist ja kein Zufall, son-

dern verweist auf die grundsätzliche Offenheit des künstlerischen Handelns wie seinerzeit schon Brancusis unendliche Säule.

Schließlich weiß Rummert ja Bescheid über die Geschichte der Kunst und die unterschiedlichsten Konzepte. Und natürlich kennt er – der Hunderttausende von Ringlein verbunden hat, Hunderttausende von Spiralen gewickelt hat, rund fünfzig Kilometer Draht – die Arbeitsweisen des Polen Roman Opalka, der seit 1965 nichts anderes macht als weiße horizontale Zahlenreihen auf Bilder anzubringen oder des Japaners On Kawara, der ab 1966 nur „date paintings“, Bilder mit dem Tagesdatum verfertigte. Künstlerische Konzepte, die sich auf ihre je spezifische Weise dem existenziellen Menschheitsthema Zeit und Unendlichkeit annähern.

Bernd Rummerts Versuch, sich einmal um die Erde zu drehen, zeigt in seiner gewollten Vergeblichkeit die grundsätzliche Vergeblichkeit der menschlichen Reichweite, auch und trotz der technischen Möglichkeiten, die uns heute zu Gebote stehen: Zu Proxima Centauri, dem nächsten Fixstern, haben wir eine Entfernung von 4,3 Lichtjahren. Mit den heute möglichen Geschwindigkeiten eine Reise von rund 100.000 Jahren.

Was ist dem gegenüber die Zeitspanne einer menschlichen Lebensreise, des Versuchs, sich einmal um die Erde zu drehen?

Dem entspricht es, wenn Bernd Rummert mit einem auf den ersten Blick völlig antiquiert erscheinenden, geradezu mühsam handwerklichen Arbeitsverfahren hantiert. Ebenso konsequent ist es, wenn er in seiner Materialwahl – und ich hatte da vorhin von einem Verdacht gesprochen, den ich nochmals aufgreifen wollte – wenn Rummert betont heimatverbundene Materialien aufgreift wie die „Hoinza“, ein ländliches Motiv im Gegensatz zu dem globetrotterischen Hypertourismus unserer Zeit.

Gestatten Sie mir nebenbei einen kleinen Blick auf ein kunstgeschichtliches Zitat, das damit anklingt. Sie erinnern sich gewiss an die berühmten Heuhaufen von Claude Monet aus dem Jahre 1890/1891. Er hatte damals 18 mal ein und dasselbe Motiv in unterschiedlichsten Lichtverhältnissen dargestellt. Ein Schlüsselwerk der Moderne. Denn indem Monet dieses Motiv wieder und wieder malte, vernichtete er die bisherige Bedeutung des Bildmotivs für die Malerei. Es ging ihm nicht ums Motiv, sondern um die Malerei. Malerei, sonst nichts.

Rummert geht – wie in der Frage der künstlerischen Form: Wir erinnern uns: Volumen, Fläche, Linie und ihre Auflösung – auch hier ein Stück weiter. In seiner Kunstauffassung steht der Kunstprozess derart im Mittelpunkt, dass das Produkt, das einzelne Kunstwerk sich fast aufzulösen scheint. Nicht nur steht die einzelne Arbeit oftmals innerhalb einer zahlenmäßig überwältigenden Serie. Nicht nur ist sie grundsätzlich im Rahmen eines offenen Kunstwerks

erweiterbar. Sie ist auch eingebettet in ein life-long konzipiertes Kunstkonzept.

Und für das steht er – wie auch der Titel dieser Ausstellung verdeutlicht – mit seiner Person ein, ganz im klassischen Sinne des Künstlertums. Die Bezüge verschränken sich vielfältig bei Rummert und seiner Arbeit.

Dennoch ist die einzelne Arbeit bei Bernd Rummert auch künstlerisch formal betont. Sie ist nämlich hinreißend schön, wie z.B. die „erhabene Landschaft“. Betritt man diesen Raum, so erblickt man fast unwillkürlich innerhalb dieser Tischplastik die Diagonale als Ordnungsmoment. Wenn man nur ein paar Schritte weitergeht, so verliert sich der Blick auf die Diagonale im Chaos der Stangen, um dann wieder das klare Raster der strengen Serialität zu offenbaren. Schatten überkreuzen sich, Lichtreflexe lassen den Pressspantisch wie eine exotische Sanddünenlandschaft erscheinen. Ich muss Ihnen ja nicht eigens sagen, dass es sich lohnt, sich Zeit zu nehmen für diese Arbeit, sich in Ruhe auf das Sofa zu setzen, die Lichtwirkungen zu spüren, die Bezüge zum Raumganzen, die Spannung zwischen der ungemein ästhetischen Anmutung und einer seltsamen Unzugänglichkeit, vielleicht sogar Beklemmung. Und dabei hinreißend schön, wie auch die Stempeldrucke, die kleinen Schieferarbeiten.

Aber das alles haben Sie ja längst selbst schon entdeckt. Bleibt mir, dem Kunstverein Bobin-

gen einen Glückwunsch auszusprechen zu dieser weit über die Region hinaus bedeutsamen Ausstellung. Ihnen, liebe Freunde der Kunst wünsche ich vielfältige Entdeckungen, die Sinnenfreude, die aus dieser Ausstellung spricht und das intellektuelle Vergnügen, das sie vermittelt. Ich darf mich entschuldigen für die Länge der Rede und Ihnen danken für Ihre übergroße Geduld. Unser aller Dank geht an Bernd Rummert. Nicht Künstler dieses Abends, sondern einer der bedeutendsten Bildhauer Deutschlands.

Andreas Link