Aloys Rump

Vom Zittern der Zeit

MUSEUM BOPPARD

Aloys Rump

Vom Zittern der Zeit

Ausstellung im Museum Boppard
01. Dezember 2019 bis 26. Januar 2020

MUSEUM
BOPPARD

Botschaft - Ausstellung „Nebukadnezar“ im Forum Kunst Rottweil, 2017

Inhaltsverzeichnis

Grußwort
Prof. Dr. Konrad Wolf
Minister für Wissenschaft, Weiterbildung und Kultur 5

Grußwort
Dr. Walter Bersch
Bürgermeister der Stadt Boppard 7

Dr. Markus Bertsch
Vogelschau. Imaginäre Perspektiven im bildnerischen Werk von Aloys Rump 9

Himmelskörper 17

Aus großer Höhe 51

Bei Ghom / Aleppo / San-Andreas-Verwerfung 2035 / LA 2035 94

Horizonte 105

Noctis Labyrinthus 123

Liebesbriefe
berühmter Frauen und Männer 173

Hirnschalen / Schädeldecken 193

Wolfgang Schneider
„Auch die Toten werden vor dem Feind, wenn er siegt, nicht sicher sein“ 214

Dann lieber den Tod
Nazi-Verfolgte, die sich das Leben nahmen 237

Dr. Isabelle Jansen
Gedanken zu drei Installationen von Aloys Rump 250

Ahnungen 257

Ausstellungen 267

Biografie 278

Dank 279

Impressum 280

Grußwort

„Vom Zittern der Zeit“ lautet die Retrospektive, die das Museum Boppard anlässlich des 70. Geburtstags von Aloys Rump ausrichtet. Ein Titel, der einerseits auf seine erste größere Installation „Tief im Innern zittert die Zeit“ aus dem Jahr 1988 verweist und andererseits zu den aktuellen, globalen Befindlichkeiten passt.

Seit Oktober 2015 erstrahlt das Museum Boppard nach einer aufwändigen Sanierung in neuem Glanz. Mit seiner beeindruckenden Historie und grandiosen Lage ist dieser Ausstellungsort kein „White Cube“, sondern geprägt von der spezifischen Geschichte und Architektur, die sich auch hervorragend für die Präsentation zeitgenössischer Kunstwerke eignet. Für die Jubiläumsausstellung mit Werken der Bopparder Persönlichkeit Aloys Rump gilt dem Museum mein besonderer Dank.

Aloys Rump gratuliere ich zu seinem Geburtstag und seiner großartigen Kunst, die zu Recht zunehmend die Anerkennung erfährt, die sie verdient. Der Künstler, ein Spurenleser, ausgestattet mit der Fähigkeit eines Sehers, verfügt über ein besonderes Sensorium für eine Wirklichkeit entlang des Desasters. Zum Thema Erdbeben brachte er Schiefermehl und Marmorstaub großflächig auf Leinen auf und schuf „LA 2035“ und „San-Andreas-Verwerfung 2035“, die zusammen mit Caspar David Friedrichs "Eismeer" und Théodore Géricaults "Sintflut" 2018 in der Ausstellung „Entfesselte Natur. Das Bild der Katastrophe seit 1600“ in der Hamburger Kunsthalle zu sehen waren.

2018 - 100 Jahre nach Ende des Ersten Weltkrieges - formte Aloys Rump für die Ausstellung „Was ist die Welt … Leben - Liebe - Krieg“ aus einer keramikähnlichen Masse originalgroße Schädeldecken und Hirnschalen, die auf Spiegeln positioniert sind. Diese Memento-mori-trächtigen Artefakte zeigen auf der Innenseite Porträts berühmter Persönlichkeiten und auf der Außenseite Auszüge aus deren Manuskripten.
„Man kann sagen, dass der Faschismus der alten Kunst zu lügen gewissermaßen eine neue Variante hinzugefügt hat - die teuflischste Variante, die man sich denken kann - nämlich: das Wahr*lügen*.“ Mit diesem Zitat der berühmten Publizistin und Philosophin trifft die „Hirnschale Hannah Arendt – Wahrlügen“ angesichts der Zunahme und beträchtlichen Reichweite von „Alternativen Fakten“ und „Fake News“ einen bis ins Mark.

Bar jedes angestaubten Alltäglichen offenbaren Aloys Rumps Werke und Inszenierungen erstarkte Momente, die uns weismachen, dass es jetzt um etwas Bedeutenderes geht, die Zeit nicht fließt, sondern zittert und wir innehalten. Diese Fähigkeit macht seine Werke so kostbar für uns. Das Land Rheinland-Pfalz ist stolz darauf, einen Künstler wie Aloys Rump zu beheimaten, und hat die Realisierung dieser Publikation gerne gefördert.

Prof. Dr. Konrad Wolf
Minister für Wissenschaft, Weiterbildung und Kultur

Grußwort

Aloys Rump ist in diesem Jahr 70 Jahre alt geworden, wozu ich ihm auch an dieser Stelle nochmals sehr herzlich gratuliere. Er ist wenige Tage älter als die am 23. Mai 1949 gegründete Bundesrepublik Deutschland, und das Thema seiner Ausstellung „Vom Zittern der Zeit“ spiegelt die großen aktuellen gesellschaftspolitischen Fragen nicht nur der Bundesrepublik, sondern auch darüber hinaus der gesamten Welt wider. Seine Darstellungsformen reichen von einfachen Bildern bis zu Installationen. Die verwendeten Materialien sind ebenso vielfältig und reichen von Holz bis Schiefermehl. Die Ausstellung stützt sich auf Hannah Arendt, die in ihrem Werk *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft* uns eindringlich aufzeigt, dass in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts die Äußerungen totalitärer Ideologien von vielen Beobachtern unterschätzt worden sind. Dieser Unterschätzung setzt Hannah Arendt ihre Methode „des buchstäblichen Ernstnehmens ideologischer Meinungen“ entgegen. Die Fehler der dreißiger Jahre dürfen sich nicht wiederholen. Die aktuelle Ausstellung von Aloys Rump hilft uns, die aktuellen Lebensverhältnisse besser zu verstehen.

Aloys Rump gehört zu den herausragenden Persönlichkeiten unserer Stadt. Er bereichert mit seinen Werken und seinem Wesen unsere Gemeinschaften. Seine Arbeiten wie die "Hommage à Thonet" im Museum, entstanden 2007 zur Ausstellung "eingemischt und zugetan", die Gestaltung 2008 des Foyers der Stadthalle mit "Gelebt und geboren in Boppard", große Porträts sieben bedeutender Bopparder Persönlichkeiten, und dem "Läufer", einer eindrucksvollen dynamischen Skulptur auf dem neuen Platz vor dem ehemaligen Karmeliterkloster, sind Beispiele für die tiefe Verbundenheit des Künstlers mit seiner Stadt.

Aloys Rump ist kein allein auf sich und seine Arbeit bezogener Künstler. Er ist in seiner Berufung organisiert, interessiert am künstlerischen Nachwuchs und im ständigen Diskurs mit anderen Kreativen. So entstanden und entstehen Gemeinschaftsprojekte auch unter anderem mit Schauspiel und Musik, die im Museum Boppard zu erleben waren und zu erleben sein werden. Dabei setzt er sich mit seinem Gegenüber und seinem Umfeld auseinander, und das kritisch und direkt.

Ebenso kritisch und direkt blickt er auf die Geschichte und die Gegenwart, was sich immer wieder in seinen Arbeiten widerspiegelt. Die im Museum gezeigte Retrospektive belegt dies in eindrucksvoller Art und Weise.

Ich wünsche der Ausstellung eine große Aufmerksamkeit und Aloys Rump darüber hinaus noch eine lange schaffensreiche und gute Zukunft. Boppard ist stolz auf ihn.

Dr. Walter Bersch
Bürgermeister der Stadt Boppard

Markus Bertsch

Vogelschau. Imaginäre Perspektiven im bildnerischen Werk von Aloys Rump

Erstkontakt

Frühjahr 2012. Ich hatte gerade meine Stelle als Leiter des Mittelrhein-Museums in Koblenz angetreten und verschaffte mir einen Überblick über die Kunst- und Kulturinstitutionen der Stadt. Einer meiner Besuche galt auch der Kunsthalle Koblenz. Verschiedene künstlerische Positionen fanden sich dort in einem Raum versammelt. Ein Werk absorbierte sogleich meine Aufmerksamkeit. Mehrere Minuten stand ich wie gebannt davor. Was ist das? Ich hatte direkt ein Bündel Fragen, die mir das Bild aber nicht beantworten wollte. Diverse Dinge schossen mir durch den Kopf. Auf alle Fälle war es ein überraschendes, äußerst intensives, starkes Kunsterlebnis. Diese Konstellation schien mir ein Indiz untrüglicher künstlerischer Qualität zu sein.

Aus großer Höhe 7 2007

Das, was ich vor Augen hatte, nahm ich zunächst als eine abstrakte Formation wahr, ehe diese ins Gegenständliche umschlug. So hatte ich den Eindruck, den Blick aus großer Höhe auf die Erde vor Augen zu haben. Doch jenseits dieses Oszillierens vom Abstrakten ins Gegenständliche irritierte mich auch die materielle Verfasstheit des Bildes. Was verbirgt sich technisch hinter dieser reliefartigen Struktur? Liegt womöglich ein Foto unter der Malschicht verborgen, das subtil durchschimmert? Fragen über Fragen. Aber noch keine Antworten. Ich nahm die Spur auf, las mich in das Werk des Künstlers ein und konnte auf diesem Weg bereits einige Dinge für mich klären, ehe ich Aloys Rump etwas später persönlich kennenlernte. Rasch war eine gemeinsame Verständigungsebene erreicht. Person und Werk faszinierten mich – und das tun sie noch immer. Die Vorbereitung einer dem Künstler gewidmeten Retrospektive in den neuen Räumen des Mittelrhein-Museums am Zentralplatz brachte mich mit einem fesselnden, höchst eigenständigen und ungemein facettenreichen Werk näher in Kontakt.[1] Zwar konnte ich diese Ausstellung am 15. November 2014 noch eröffnen, hatte aber zu diesem Zeitpunkt bereits meine Stelle an der Hamburger Kunsthalle angetreten.

2017 war ich mit den Vorbereitungen einer epochenübergreifenden Ausstellung zum Thema des Katastrophenbildes befasst.[2] Dabei stand für mich fest, dass eine der zeitgenössischen Positionen von Aloys Rump stammen müsse. Seine beiden großformatigen Gemälde, die uns die Vision eines zukünftigen Erdbebens vor Augen stellen, zählten im Rahmen der Ausstellung – trotz der „Konkurrenz" in Form von Caspar David Friedrich, Théodore Géricault und Martin Kippenberger – zu den am meisten beachteten Werken der Schau.

Schiefer und Marmor

In materialästhetischer Hinsicht kommt dem Jahr 2007 im Schaffen von Aloys Rump besondere Bedeutung zu. Auf Grundlage der Ausgangsstoffe Schiefermehl und Marmorstaub entstanden von diesem Zeitpunkt an verschiedene Werkgruppen, die im Folgenden näher betrachtet werden sollen. Zunächst koppelte Rump den Modus des imaginären Blicks jedoch noch nicht an die neue materielle und technische Dimension seiner

Arbeiten. Am Anfang des geradezu experimentellen, eine frappierende Wirkung entfaltenden Umgangs mit pulverisiertem Schiefer und Marmor steht die „Schiefer" betitelte Bildfolge.[3] Diese bezieht ihren besonderen Reiz aus der Verbindung einer dezidiert flächenhaften Anmutung mit vertikalen Akzenten. Verschiedene Grate unterschiedlicher Stärke verteilen sich dabei in einem lockeren Rhythmus über die Leinwand. Entstanden sind diese durch das Verstreichen der formbaren Schiefermehlpaste mit der Rakel, für die ja in der Kunst des deutschen Informel insbesondere K. O. Götz steht, dessen Persönlichkeit und Kunst für Rump stets inspirierend waren. Den Graten, die zum Teil in ihrem Verlauf wieder in der Fläche aufgehen, eignet dadurch der Charakter von Nahtstellen. Im Zentrum von fast allen dieser Werkgruppe zugehörigen Arbeiten hat Rump die Grate stärker betont, indem er noch deutlich mehr Spachtelmasse auftrug. Dadurch lösen sich diese Bereiche am stärksten vom Bildgrund, treten über ihre haptische Präsenz in Erscheinung und entfalten dadurch ein gewisses Eigenleben. Wir blicken auf langgestreckte, gedehnte, an- und abschwellende Grate, die sich zum Teil mit deutlicher Spannkraft artikulieren. In ihrer Formensprache wecken sie dabei organisch-körperhafte Assoziationen, die im Prozess der Wahrnehmung jedoch zugleich wieder ins Abstrakte umschlagen können. Demzufolge stellen sich irritierende Kippmomente ein.

Bereits den diesem Komplex zugehörigen Werken lassen sich gewisse gestalterische Konstanten entnehmen, die Rumps weitere Auseinandersetzung mit Marmorstaub und Schiefermehl auszeichnen sollten: die monochrome, auf differenzierte Grauvaleurs setzende Farbigkeit; flächenhafte Momente, die immer wieder die Zweidimensionalität verlassen und in Reliefstrukturen übergehen;[4] das Spiel des Lichts auf den mehr oder weniger durchgestalteten und zerfurchten Bildgründen, dem eine mitunter suggestive Wirkung zukommt und das zur Dynamisierung des Bildes beiträgt; schließlich das auf anschaulicher wie assoziativer Ebene oftmals zu beobachtende Oszillieren zwischen Abstraktion und Konkretion.[5]

Dem Unsagbaren eine Form geben

2007 bemächtigt sich auch der Schrecken des Œuvres von Aloys Rump. Mit seinen Installationen „Der Staub der Türme" sowie „Falling man" setzte sich der Künstler auf eindringliche Art und Weise mit den die Welt erschütternden Ereignissen von 9/11 auseinander.[6] Bereits über die Titel werden unmittelbar bestimmte Bilder in uns aufgerufen. Einerseits der Staub, der sich infolge des Kollapses der beiden Türme des World Trade Center über die Stadt legte, um sie materiell mit dem Ort des Schreckens zu bedecken, gleichsam einzuspinnen. Andererseits die in den Türmen eingeschlossenen Menschen, die sich auf ihrer Flucht vor den Flammen in ihrer Verzweiflung nicht anders zu helfen wussten, als sich aus den Fenstern in den sicheren Tod zu stürzen. Beide Arbeiten eint nicht nur der Bildträger, der aus Holzlatten besteht. Auf diesen hat Rump mittels Schieferpaste und Marmorstaub den jeweiligen Gegenstand aufgetragen. Bei „Falling man" formieren sich drei Latten zu einem drei Meter hoch aufragenden Triptychon, um dadurch auf eine heilsgeschichtlich konnotierte Pathosformel zu rekurrieren.[7] Die beiden äußeren Latten zeigen uns Blicke aus großer Höhe auf eine Stadt, mit der wir kontextbedingt New York assoziieren. Die zentrale – und durch ihre Position besonders hervorgehobene – Latte lässt uns den freien Fall eines Menschen erahnen, der mit der enormen Höhe der flankierenden Darstellungen kurzgeschlossen wird. Unweigerlich denken wir hierbei an das Pressefoto des Journalisten Richard Drew, dessen Veröffentlichung von heftigen Reaktionen begleitet wurde und das einen Menschen zeigt, der sich während der Terroranschläge kopfüber in die Tiefe stürzt. Die unter dem Titel „The Falling Man" bekanntgewordene Aufnahme hat sich in unserem kollektiven Gedächtnis als eines der aufwühlendsten Bilder eingebrannt, die mit den Ereignissen von 9/11 verknüpft sind.

Ganz anders die Präsentationsform von „Der Staub der Türme“. Hier hat Rump neun derartiger Latten identischer Abmessungen aufgestellt, an die Wand gelehnt und durch gleichmäßige Abstände voneinander in eine stelenartige Konstellation überführt.[8] Die vertikale Ausrichtung der Stelen wird durch die darauf sichtbaren, in die Länge schwingenden, gratartigen Strukturformen zusätzlich unterstrichen. Dabei wird eine gewisse Nähe zum Erscheinungsbild der Werkgruppe „Schiefer“ spürbar, jedoch mit einem grundlegenden Unterschied: Während wir hier beim Lesen der Strukturen frei in unseren Assoziationen sind, bekommen wir nun – wie auch bei „Falling man“ – über den Titel und den infernalischen Kontext eine bestimmte Richtung gewiesen, was unsere Gedankenarbeit anbetrifft. Rump entwarf auf den Flächen der Stelen ein abstrahierendes Formäquivalent für unsere Vorstellung des freien Falls, des in Panik und Verzweiflung getätigten Sprungs aus großer Höhe. Die lang gestreckten Bahnen, die sich mit der Fallrichtung wie auch dem Faktor der Geschwindigkeit verbinden lassen, werden gleichzeitig als Spur, als Markierung des Schreckens spürbar. Bei den Verdickungen, die sich an unterschiedlichen Stellen abzeichnen, kommen wir fast nicht umhin, diese als Reflexe auf fallende menschliche Körper zu lesen. Dennoch: Rumps Kunst verfängt sich nie in anklagenden oder moralisierenden Strängen. Auch in diesem Fall sehen wir uns einem hochästhetischen Arrangement gegenüber, das unseren Gedanken wie auch Assoziationen freien Raum lässt und allenfalls leise Hinweise gibt. Eines steht jedoch fest: Haben wir uns den Schrecken auf diese Art und Weise einmal visuell erschlossen, lässt er uns nicht mehr los. Wir sehen ihn immer und immer wieder. Das Bilderlebnis wird so zu etwas Schmerzhaftem.

Staub der Türme 29 2007

„Imaginäre Perspektiven“

Als Reflex auf das Inferno von 9/11 entstanden schließlich noch zwei großformatige Gemälde, deren Zugehörigkeit zu dieser thematischen Werkgruppe durch den identischen Titel „Der Staub der Türme“ unterstrichen wird. Klang bei der Installation „Falling man“ der Modus der Vogelschau bereits an, wird diese nun zum maßgeblichen Wahrnehmungserlebnis.[9] Vor unseren Augen entfaltet sich auf der Bildfläche ein unregelmäßiges, aus verschiedenen Graten und Einschnitten gebildetes Raster, das sich den Leinwänden unterschiedlich tief eingegraben hat, welches aber zugleich über die Anmutung verfügt, als würde es dieser entwachsen. Dabei fällt auf, dass sich die netzartige, gitterförmige Struktur im Zentrum verdichtet und zu den Bildrändern hin allmählich auflöst. Bemerkenswert sind die haptischen Effekte, die die materielle Präsenz des Dargestellten besonders betonen. Wie so oft in seinem Schaffen offeriert Rump dem Betrachter auch hier die konträren Pole von Abstraktion und Konkretion als Sehangebot, lässt im Prozess der Rezeption vieles als möglich erscheinen. Jedoch schlägt hierbei das Pendel aufgrund des Titels eindeutig in Richtung der Konkretion aus. Wir lesen die Strukturen gegenständlich und verbinden das, was wir aus großer Höhe unter uns sehen, mit dem Blick auf New York nach dem Terroranschlag vom 11. September 2001. Jetzt gibt es keinen Zweifel mehr: Die Grate, die in mehr oder weniger dichter Folge die Bildfläche in horizontaler und vertikaler Richtung durchpflügen, sich in diese eingraben, sind das Straßennetz der Metropole. Dessen deutliche Sichtbarkeit zeugt von der fehlenden baulichen Substanz und veranschaulicht das ganze Ausmaß des apokalyptischen Szenarios, durch das die Strukturen der Stadt freigelegt werden.
Im Gegensatz zu den beiden installativen Arbeiten erscheint in diesem Fall der Faktor der emotionalen Involvierung etwas zurückgedrängt. Einerseits fehlt in assoziativ-motivischer Hinsicht die Möglichkeit einer

Identifikation mit den in der Katastrophe ums Leben gekommenen Menschen. Andererseits ist der Abstand zum Geschehen einfach zu groß. Wir scheinen in großer Höhe über der Stadt zu schweben, womit wir uns zugleich außerhalb der unmittelbaren Gefahrenzone befinden. Wurden wir bei den Installationen gleichsam zum Augenzeugen dessen, was sich, einer Momentaufnahme gleich, vor unseren Augen ereignet, kehrt nun – trotz allen Schreckens – wieder eine gewisse Ruhe ein.

Staub der Türme 2007

Mit den beschriebenen Werken lassen sich zwei Gemälde vergleichbaren Formats in Beziehung setzen, die 2018 entstanden und welche Rump auf der Ausstellung „Entfesselte Natur. Das Bild der Katastrophe seit 1600“ in der Hamburger Kunsthalle zeigte.[10] Dort wurden sie im Rahmen eines Kapitels präsentiert, das den Titel „Erschütterungen“ trug. Zu diesem zählten verschiedene Werke, die um das Thema des Erdbebens kreisten. In einer epochenübergreifenden Konstellation waren Artefakte von den Jahren um 1800 bis in unsere unmittelbare Gegenwart versammelt.[11] Wobei – Rump reizte diesen zeitlichen Rahmen auf thematischer Ebene noch weiter aus. So entwarf er mit den beiden Gemälden „LA 2035“ (Seite 102) und „San-Andreas-Verwerfung“ (Seite 100) ein Zukunftsszenario. Wie sich den Titeln unschwer entnehmen lässt, spielte der Künstler damit auf ein bevorstehendes Erdbeben in der dichtbesiedelten Region von Los Angeles an, der Metropole, die ja in unmittelbarer Nähe der gewaltigen tektonischen Verwerfung des San-Andreas-Grabens liegt. Wiederum blicken wir auf eine reliefierte Bildfläche, die von diversen Graten und Furchen durchzogen ist. Auch in diesem Fall verfügt das Gemälde über eine frappierende haptische Wirkung. Ausgehend von dem Bildtitel werden wir dazu animiert, die zunächst auch abstrakt lesbaren Strukturen auf das katastrophale Ereignis eines Erdbebens zu beziehen, das in 16 Jahren die zweitgrößte amerikanische Stadt schwer treffen wird. Ein beklemmendes Gefühl macht sich in uns breit. Wir blicken auf das Bild – und gleichzeitig in die Zukunft, die als Apokalypse vor uns liegt.

Beruhigung

Nachdem Aloys Rump 2007 auf eine berührende wie eindringliche Weise die bildliche Auseinandersetzung mit dem Terrorakt von 9/11 suchte, erschloss er sich noch im selben Jahr auf Grundlage seiner beiden Ausgangsmaterialien Schiefermehl und Marmorstaub eine neue, „Horizonte“ betitelte Werkgruppe

(Seite 106 - 121). Dieser sollte er sich auch in den Folgejahren immer wieder widmen. Auffällig ist zunächst der ausnehmend reduktive Eindruck dieser Arbeiten. Die plan wirkende Oberfläche der Gemälde tritt dabei in erster Linie über ihren flächenhaften Charakter in Erscheinung. Haptische Momente werden jetzt lediglich von einem mittig verlaufenden Grat gestiftet, der in waagerechter Ausrichtung über die gesamte Breite des Bildes läuft und dadurch seine besondere Präsenz artikuliert. Diesen Grat lesen wir als Horizontlinie. Aus dieser Setzung resultiert eine Zweiteilung der Bildfläche: In die obere Hälfte imaginieren wir uns den Himmelsbereich, unten hingegen eine Land- oder Wasserfläche. Weitere gegenständliche Hinweise erhalten wir jedoch keine. In ihrer zweiteiligen Struktur wie auch in ihrem reduktiven Ausdruck erinnern die Gemälde an Gerhard Richters gemalte „Seestücke" sowie an Hiroshi Sugimotos fotografierte „Meereshorizonte". Jedoch hat Rump den Abstraktionsgrad noch weitergetrieben, denn die beiden Bildhälften bieten über ihre Binnenstruktur keinerlei gegenständliche Referenzen mehr. Landschaften „sehen" wir erst über die Identifikation der waagerechten Linie als Horizontlinie. Die Gemälde sind ferner hinsichtlich ihrer Bildstruktur völlig offen und lassen sich zu den beiden seitlichen Rändern hin gedanklich weiter fortsetzen. Offenheit zeigt sich aber auch in inhaltlicher Hinsicht. Der explizite Schrecken ist absent.[12] Nun liegt es an unseren individuellen Empfindungen, die gegenständliche Leere mit Ideen, Bildern, Gegenständen zu füllen.

Parallel zu den „Horizonten", ebenfalls 2007, begann Rump mit der Arbeit an einer weiteren Werkgruppe, „Aus großer Höhe" (Seite 52 - 92). Dabei hat sich die Perspektive erneut gewandelt. Blickten wir bei ersterer in die Tiefe des Raumes bis zum Horizont als dessen Grenze, ist es hier wieder der Modus der imaginären Vogelschau, der unsere Wahrnehmung bestimmt. Als würden wir über einer agrarisch geprägten Landschaft schweben, vermeinen wir tief unter uns Felder und Äcker zu sehen. Doch eigentlich projizieren wir diese gegenständliche Ebene auf die an sich abstrakte Struktur der Bilder. Rumps Entscheidung, auf die Distanz zum Objekt als Grundlage seiner Bildinszenierung zu setzen, ist klug gewählt. Aus der Höhe betrachtet, verlieren sich nämlich jegliche Details und Einzelheiten. Jede Landschaft wird dabei auf ihre grundlegenden Strukturen reduziert. Und diese finden ihr Echo in den Graten, Kanten, Verwerfungen, Rissen und Wülsten, die sich auf der Bildfläche abzeichnen. Aufgrund des weitestgehend monochromen Charakters der Werke, die im Regelfall Grautöne zeigen, treten die Strukturen besonders prägnant in Erscheinung. Durch den Verzicht auf Farbe wird eine ganzheitliche Wahrnehmung des Bildes ebenfalls befördert.
Die Kompositionen der Werkgruppe „Aus großer Höhe" wirken friedlich und still – und strahlen, trotz ihrer bewegten Oberflächenstruktur, dabei eine besondere Ruhe aus. Diese Wirkung resultiert in besonderem Maße aus der großen Distanz zum Objekt, die wir uns als Rezipient auf imaginärem Wege erschließen.

„Extraterrestrisch"

Was den fiktiven Betrachterstandpunkt anbetrifft, unterzog Aloys Rump sein Werk im Jahre 2013 einem grundlegenden Perspektivwechsel. Blickten wir bislang aus großer Höhe auf die Erde herab, finden wir uns bei den beiden Werkgruppen „Noctis Labyrinthus" und „Himmelskörper" in kosmische Weiten versetzt. Im Titel der ersten dieser Gruppen klingt diese Perspektive deutlich an, bezeichnet doch „Noctis Labyrinthus" den westlichen Ausläufer eines Grabenbruchsystems auf dem Mars. Rump ließ sich von Fotografien des Nachbarplaneten der Erde zu seinen Unternehmungen inspirieren. Auch daraus wird deutlich, dass wir den vertrauten Rahmen verlassen haben, um extraterrestrische Erfahrungen zu sammeln. In technischer Hinsicht hat der Künstler nun vom Schiefermehl als Ausgangsstoff abgesehen, um den Marmorstaub in Verbindung mit schwarzem Oxid zu verarbeiten. Die Bilder verfügen bei individuell gestalteten Binnenstrukturen über einen vergleichbaren kompositorischen Aufbau, was der Gruppe eine serielle Dimension verleiht (Seite 124 - 171). Die besondere Wirkung dieser Werke verdankt sich der suggestiven Lichtführung. Partiell erhellt wird der Bildraum von seitlich einfallendem Licht, das eine streifenförmige, auf den mittleren Bereich der Leinwand beschränkte Fläche spotlightartig ausleuchtet. Auf einer relativ planen, wie mit Mehl oder Puder bestäubten Oberfläche, die wir mit einem fernen Planeten verbinden, lassen sich Strukturen ausmachen, die wir als Gesteinsformationen lesen. Was die Größenverhältnisse des Dargestellten

anbetrifft, tappen wir allerdings im Dunkeln. Wir sehen nichts, was mit unserem menschlichen Erfahrungshorizont vereinbar wäre. Jeglicher Anhaltspunkt hierzu fehlt. Doch das hat durchaus etwas für sich. Als Resultat erleben wir eine Art Befreiung des Blicks. Völlig exponiert gegenüber den Weiten des Alls, können wir unsere eigenen Maßstäbe auf die Planetenoberfläche projizieren, die vor unseren Augen liegt. Hinter und vor dem ausgeleuchteten Bereich wird es nach und nach immer dunkler. Ein kontinuierliches Verdämmern. An den oberen und unteren Bildrändern entfaltet das schwarze Oxid seine ganze Kraft und lässt uns das Gefühl einer mit malerischen Mitteln gestifteten Unendlichkeit ahnen.

Über eine grundverschiedene Anmutung verfügen die Bilder der Werkreihe „Himmelskörper“ (Seite 18 - 49). Anstatt über der Planetenoberfläche zu schweben, nehmen wir die astronomischen Objekte nun aus weitaus größerer Distanz wahr, erhalten aber dennoch deutliche Hinweise, was die Beschaffenheit ihrer Oberfläche anbetrifft. Die Gebilde – imaginäre Planeten oder womöglich die ihnen zugehörigen Monde – treten auf der Bildfläche als kreisrunde Formation in Erscheinung. Es bleibt unserer Vorstellungskraft überlassen, ob wir sie eher als Scheibe lesen oder aber mit ihrer Kugelform verbinden. Der Eindruck, dass die Oberfläche der Körper gekrümmt ist, vermittelt sich von Bild zu Bild unterschiedlich deutlich. Auf ihnen sehen wir Kraterlandschaften, Gebirgszüge, tektonische Verwerfungen, konzentrische Strukturen. Die für Rumps Kunst typische Haptik ist auch hier wieder als Leitmotiv präsent, verbunden mit einer irritierenden Ausleuchtung. Kein Himmelskörper gleicht dabei auch nur annähernd einem anderen. Es wirkt so, als habe der Künstler auf materieller Ebene die gesamte Bandbreite ausgelotet, die ihm das Zusammenspiel von schwarzem Oxid mit Marmorstaub gestattet.

Während wir bei der Werkgruppe „Noctis Labyrinthus“ mit einem bestimmten Ausschnitt konfrontiert werden, der sich imaginär über die Bildränder hinaus fortsetzen lässt, treten uns die „Himmelskörper“ als Ganzheiten entgegen. Eine geheimnisvolle Stille liegt über diesen Objekten und dem sie umgebenden kosmischen Raum, sie atmen eine Ruhe, auf die wir mit dem Modus einer fast schon meditativen Versenkung adäquat antworten. Und das aus gutem Grund. Denn die Werke von Aloys Rump führen uns eindrücklich vor Augen, wie intensiv das Erlebnis von Kunst sein kann. So erfahren wir während der Betrachtung immer wieder aufs Neue, was Sehen bedeutet.

1 Ausst.-Kat. *Aloys Rump. „Die Ewigkeit hält sich in Grenzen". Retrospektive,* hrsg. von Markus Bertsch und Ulrike Wirtler, Koblenz 2014.
2 Ausst.-Kat. *Entfesselte Natur. Das Bild der Katastrophe seit 1600*, hrsg. v. Markus Bertsch und Jörg Trempler, Hamburg 2018.
3 Wolfgang Schneider: „Nach dem Weltuntergang. Aloys Rump: 'Die Stille danach' / 'Fragmente' und der Weg dorthin", in: Ausst.-Kat. *Aloys Rump. Die Stille danach / Fragmente*, Goethe-Universität Frankfurt a. M. 2012 (o. S.). Zur Werkgruppe „Schiefer" vgl. Ausst.-Kat. Koblenz 2014, S. 78–81, Kat.-Nr. 48–51; Markus Bertsch: „Vom stillen Leben der Dinge – Die Objektkästen von Aloys Rump", ebd., S. 12.
4 Zu Rumps Affinität für ein monochromes wie auch haptisches Gestalten vgl. seine eigenen Äußerungen in: Ausst.-Kat. Koblenz 2014, S. 9.
5 Manche dieser Charakteristika lassen sich womöglich als leise Reflexe auf Rumps Lehrjahre bei Gerhard Richter an der Düsseldorfer Akademie (1971–1974) lesen. In dieser Zeit schuf Richter einerseits gegenständlich motivierte Seestücke und Stadtlandschaften, die er zum Teil ebenfalls in monochromem Grau malte. Andererseits entstanden gleichzeitig aber auch rein abstrakte Gemälde. Während Richter folglich beide Modi nur in voneinander getrennten Werken behandelte, hat Rump in seiner Malerei beide Pole in jeweils einem Werk zusammengeführt, um in ästhetischer Hinsicht insbesondere auf den materiellen Charakter abzuheben.
6 Ausst.-Kat. Koblenz 2014, S. 82 f., Kat.-Nr. 52, 53. Zu weiteren installativen Arbeiten von Aloys Rump vgl. den Aufsatz von Isabelle Jansen im vorliegenden Katalog.
7 Klaus Lankheit: *Das Triptychon als Pathosformel*. Heidelberg 1959.
8 In ihrem stelenartigen Erscheinungsbild verweist diese Arbeit auf Rumps fünfteilige Installation „Schwarze Milch", die bereits 1988 entstand und für welche sich der Künstler von Paul Celans wirkungsmächtigem Gedicht „Todesfuge" inspirieren ließ, das 1947 erstmals in rumänischer Übersetzung erschien. Celan thematisiert darin mit lyrischen Mitteln die Schrecken des Holocaust. Vgl. Ausst.-Kat. Koblenz 2014, S. 52 f., Kat.-Nr. 30; Rolf Tiedemann: „'Untrügliche Spur' oder Die Selbstverständlichkeit der Kunst. Zur Eröffnung einer Ausstellung mit Arbeiten von Aloys Rump", in: Ausst.-Kat. Koblenz 2014, S. 74 f. Zu Rumps Celan-Rezeption vgl. Christa Lichtenstern: „Aloys Rump - Imagination und Zeitgenossenschaft", in: Ausst.-Kat. Koblenz 2014.
9 Ausst.-Kat. Koblenz 2014, S. 84 f., Kat.-Nr. 54, 55.
10 Ausst.-Kat. Hamburg 2018, S. 248, 250 f., Kat.-Nr. 119, 120.
11 Ebd., S. 236–255, Kat.-Nr. 108–124.
12 Zu einer Interpretation der „Horizonte" als Katastrophenbilder vgl. Schneider 2012 (o. S.).

Himmelskörper

Himmelskörper X 2014, Marmorstaub, schwarzes Oxid auf Holz, 130 x 150 cm

Himmelskörper XXI 2016, Marmorstaub, schwarzes Oxid auf Holz, 130 x 150 cm

Himmelskörper XX 2016, Marmorstaub, schwarzes Oxid auf Holz, 130 x 150 cm

Himmelskörper LVII 2019, Marmorstaub, schwarzes Oxid auf Holz, 130 x 130 cm

Himmelskörper XVIII 2014, Marmorstaub, schwarzes Oxid auf Holz, 150 x 130 cm

Himmelskörper XLVI 2019, Marmorstaub, schwarzes Oxid auf Holz, 130 x 130 cm

Himmelskörper 69 2016, Marmorstaub, schwarzes Oxid auf Bütten, 60 x 60 cm

Himmelskörper 70 2016, Marmorstaub, schwarzes Oxid auf Bütten, 60 x 60 cm

Himmelskörper 99 2018, Marmorstaub, schwarzes Oxid auf Bütten, 60 x 60 cm

Himmelskörper 92 2018, Marmorstaub, schwarzes Oxid auf Bütten, 60 × 60 cm

Himmelskörper 93 2018, Marmorstaub, schwarzes Oxid auf Bütten, 60 x 60 cm

Himmelskörper 94 2018, Marmorstaub, schwarzes Oxid auf Bütten, 60 × 60 cm

Himmelskörper 91 2018, Marmorstaub, schwarzes Oxid auf Bütten, 60 x 60 cm

Himmelskörper 87 2017, Marmorstaub, schwarzes Oxid auf Bütten, 60 x 60 cm

Himmelskörper 89 2017, Marmorstaub, schwarzes Oxid auf Bütten, 60 x 60 cm

Himmelskörper 75 2017, Marmorstaub, schwarzes Oxid auf Bütten, 60 × 60 cm

Himmelskörper 84 2017, Marmorstaub, schwarzes Oxid auf Bütten, 60 x 60 cm

Himmelskörper 104 2019, Marmorstaub, schwarzes Oxid auf Bütten, 60 x 60 cm

Himmelskörper 100 2019, Marmorstaub, schwarzes Oxid auf Bütten, 60 x 60 cm

Himmelskörper 101 2019, Marmorstaub, schwarzes Oxid auf Bütten, 60 x 60 cm

Himmelskörper 103 2019, Marmorstaub, schwarzes Oxid auf Bütten, 60 x 60 cm

Himmelskörper 106 2019, Marmorstaub, schwarzes Oxid auf Bütten, 60 x 60 cm

Himmelskörper 105 2019, Marmorstaub, schwarzes Oxid auf Bütten, 60 x 60 cm

Himmelskörper 98 2018, Marmorstaub, schwarzes Oxid auf Bütten, 60 x 60 cm

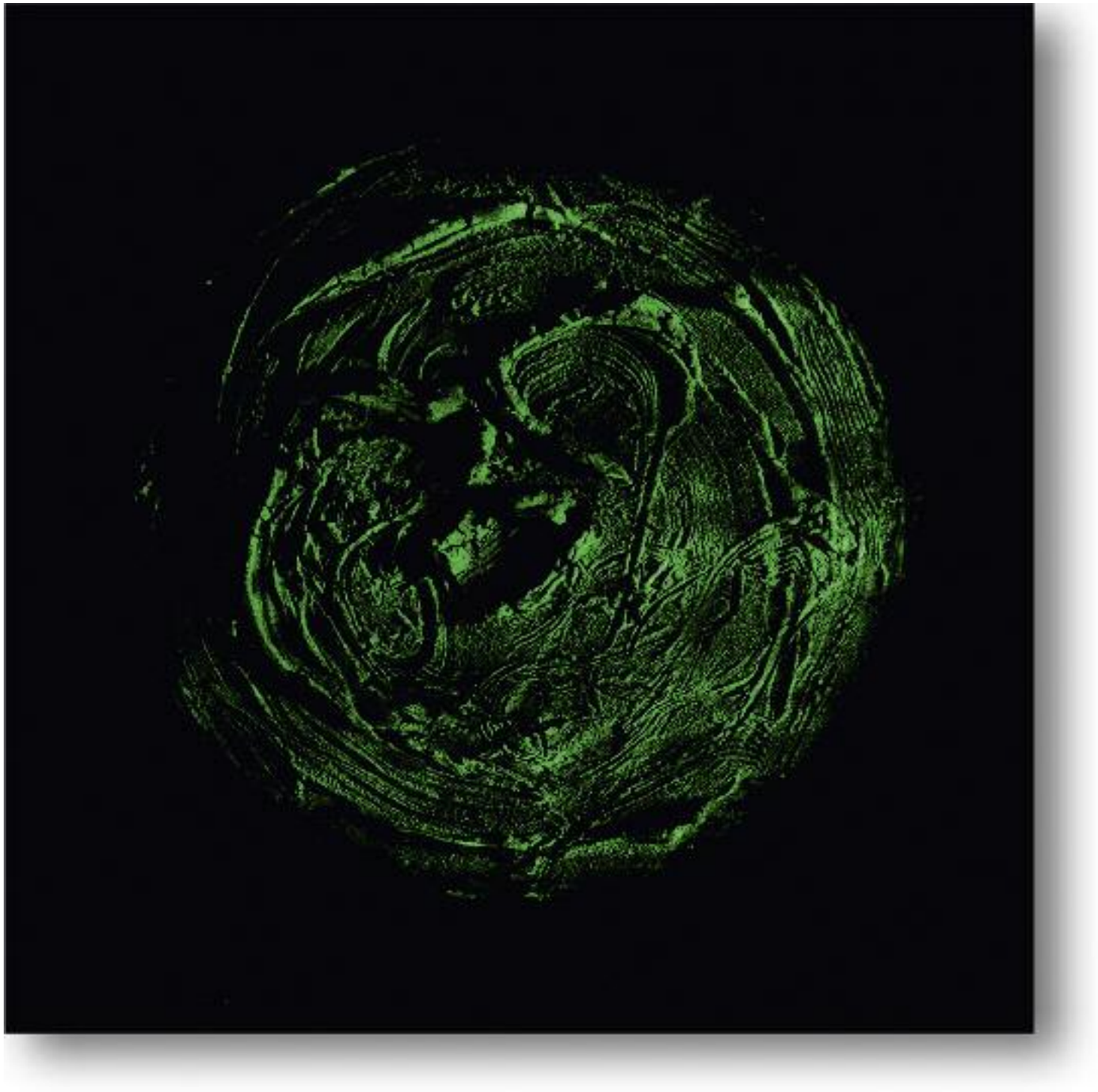
Himmelskörper 107 2019, Marmorstaub, schwarzes Oxid auf Bütten, 60 x 60 cm

Himmelskörper 82 2017, Marmorstaub, schwarzes Oxid auf Bütten, 60 x 60 cm

Himmelskörper 83 2017, Marmorstaub, schwarzes Oxid auf Bütten, 60 x 60 cm

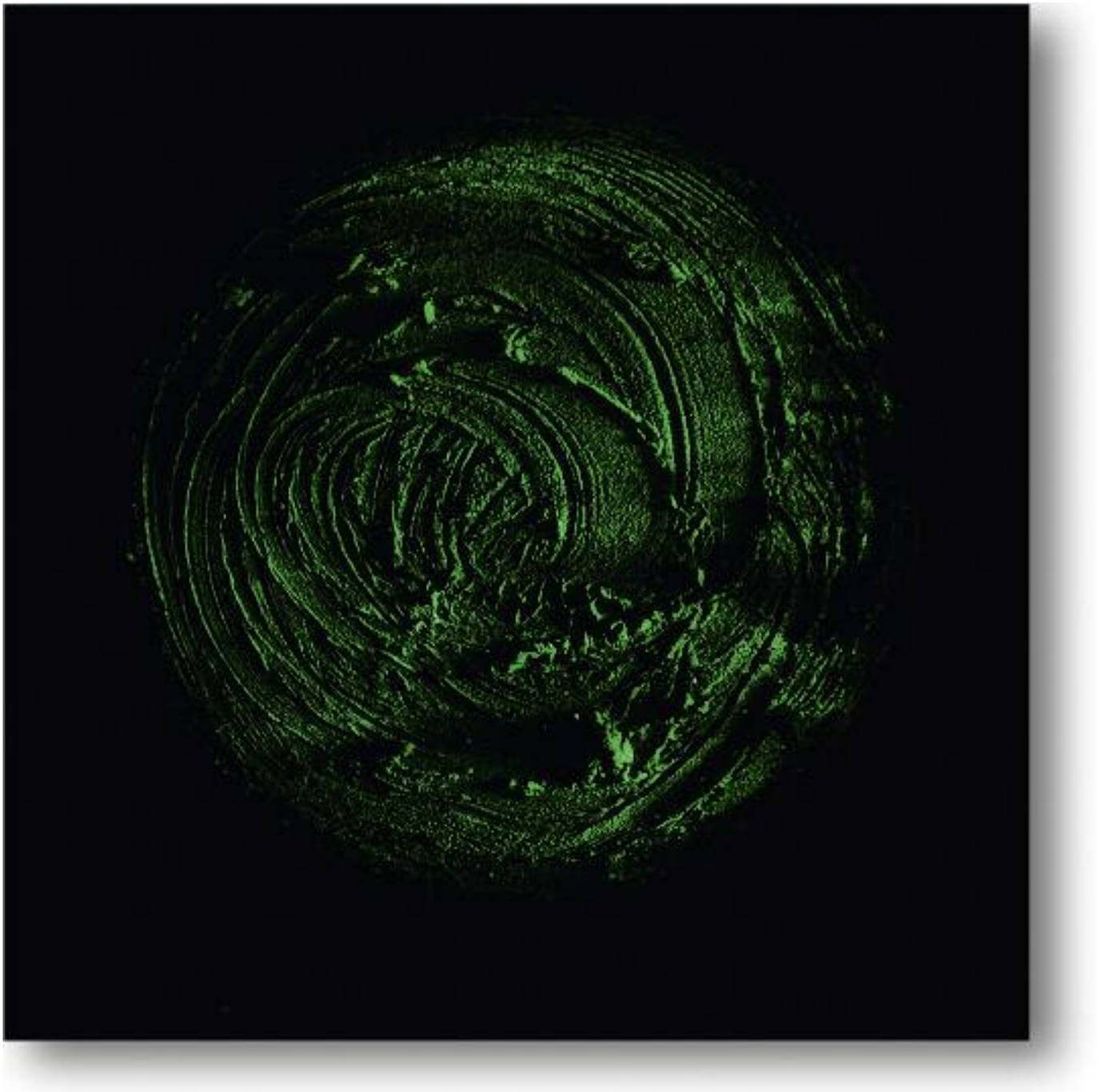
Himmelskörper 65 2016, Marmorstaub, schwarzes Oxid auf Bütten, 60 × 60 cm

Himmelskörper 62 2016, Marmorstaub, schwarzes Oxid, Phosphor auf Bütten, 60 x 60 cm



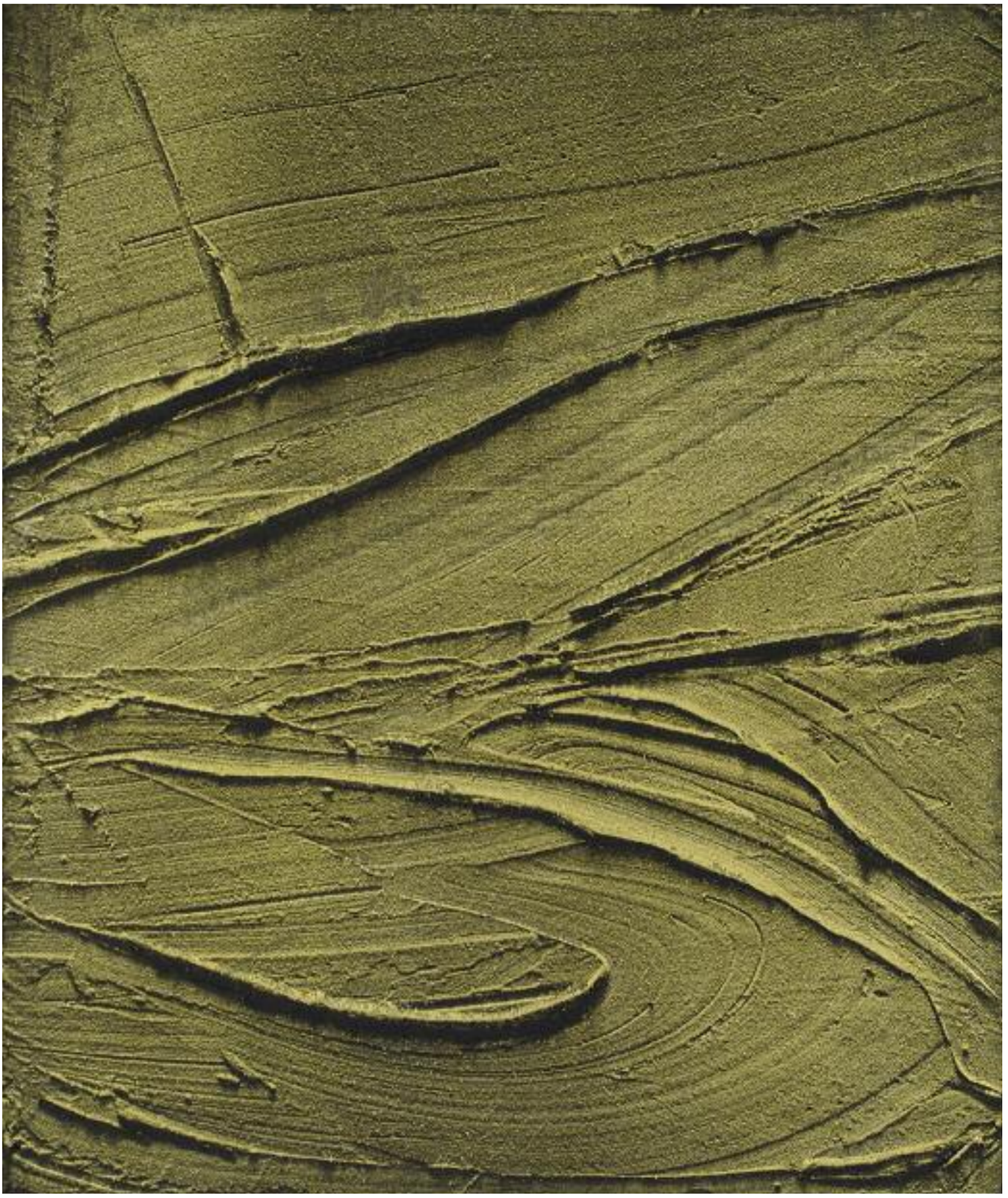
Himmelskörper 62 2016, Marmorstaub, schwarzes Oxid, Phosphor auf Bütten, 60 x 60 cm

Himmelskörper 66 2016, Marmorstaub, schwarzes Oxid, Phosphor auf Bütten, 60 x 60 cm

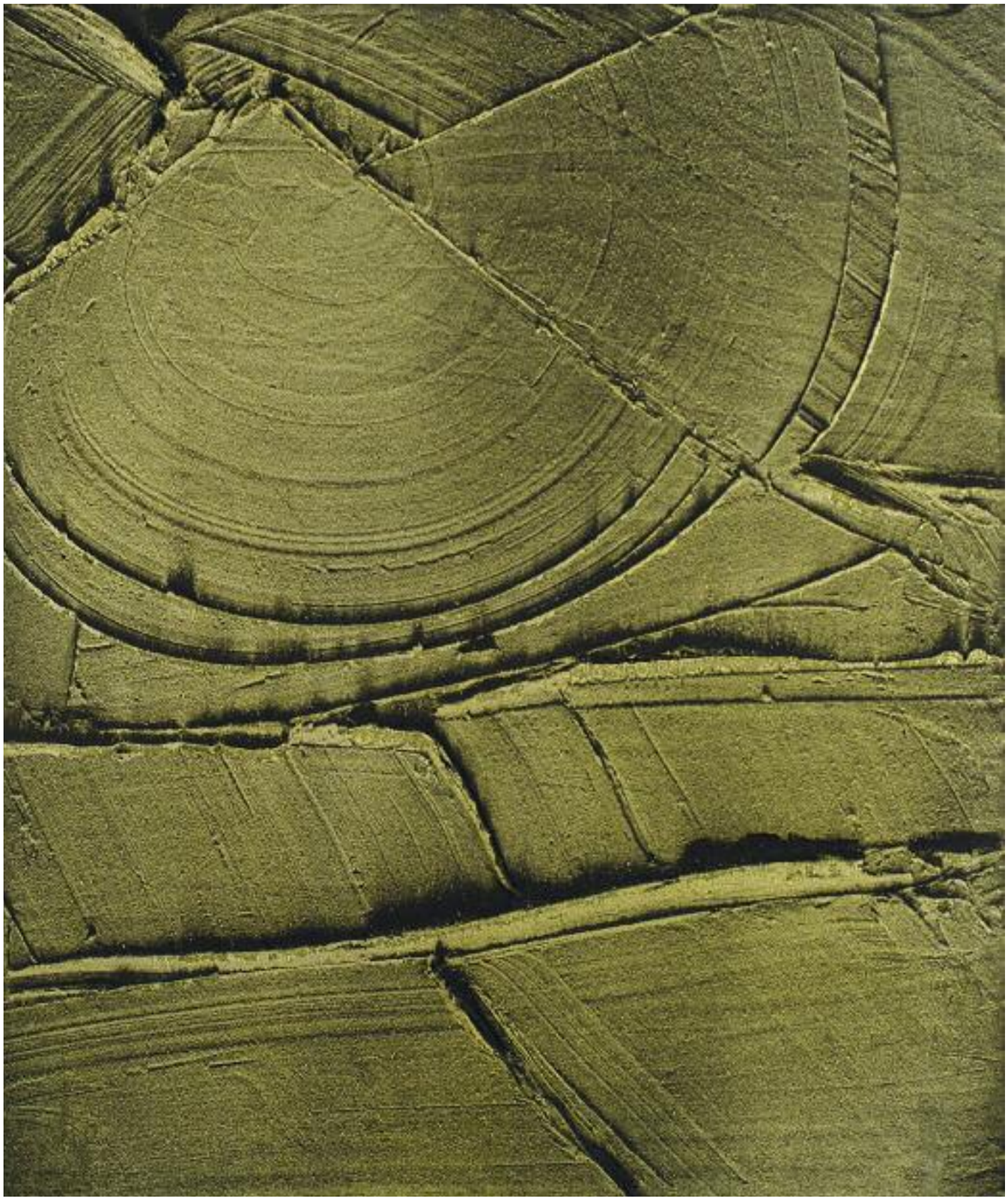


Himmelskörper 66 2016, Marmorstaub, schwarzes Oxid, Phosphor auf Bütten, 60 x 60 cm

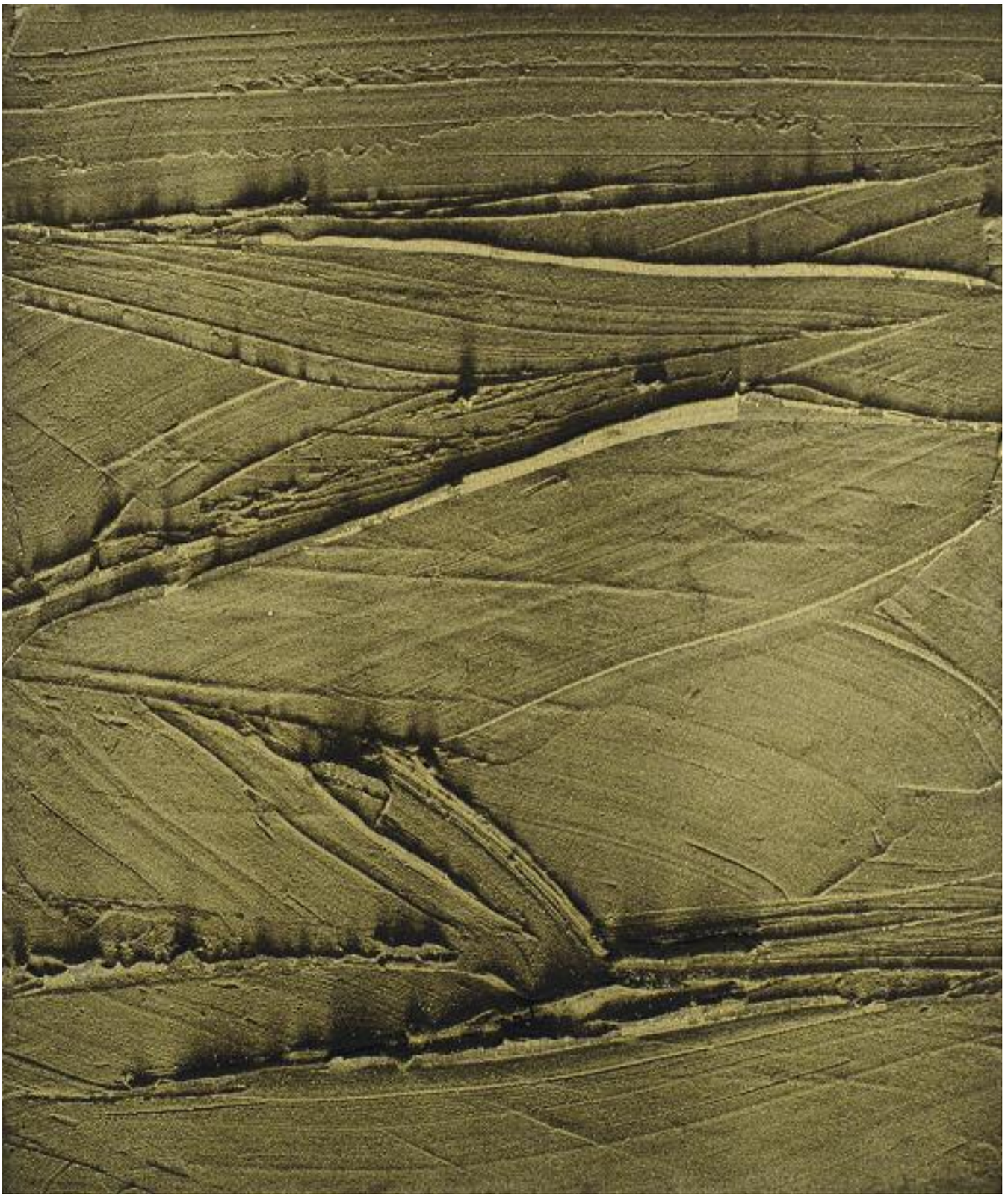
Aus großer Höhe



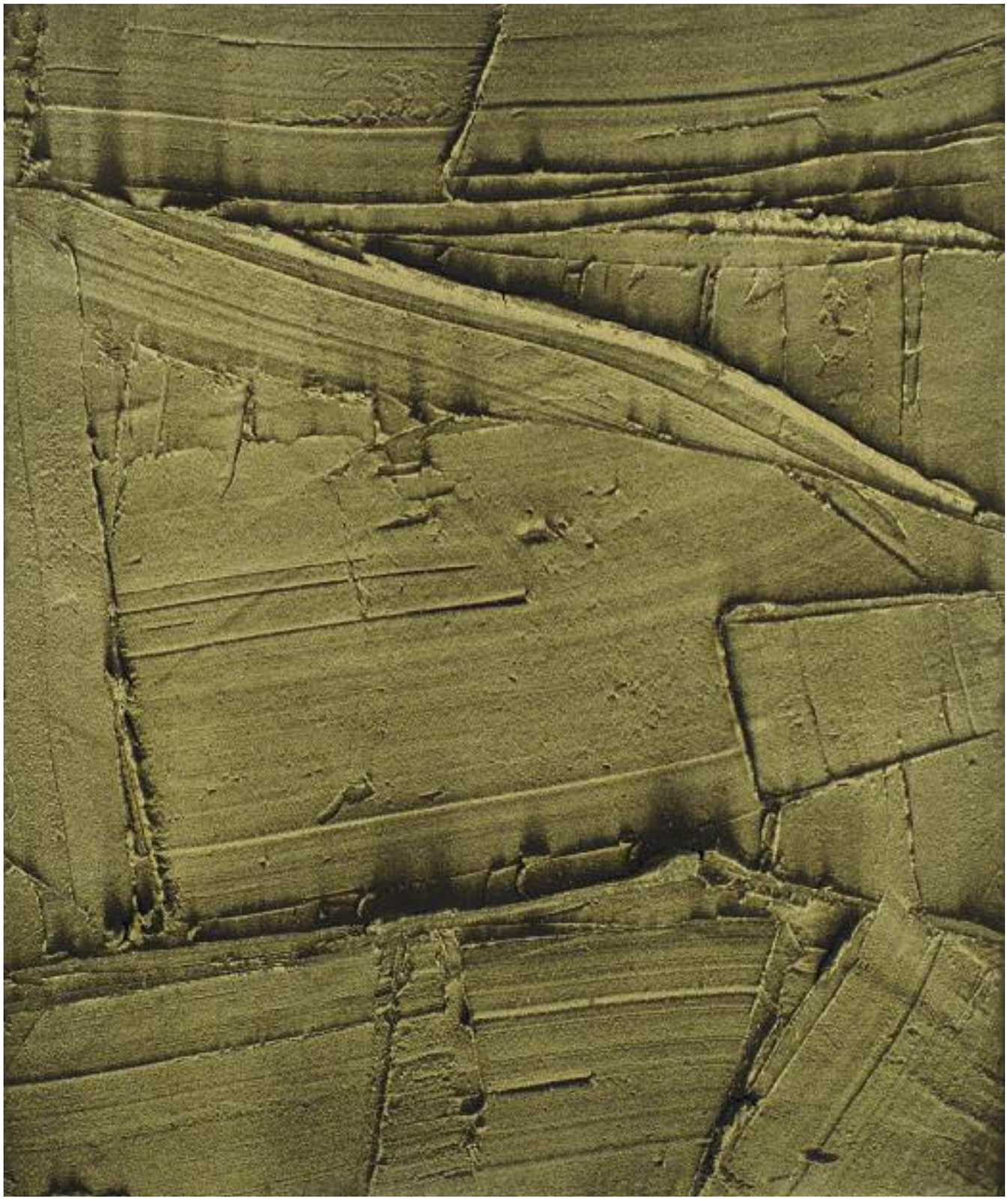
Aus großer Höhe 49 2010, Schiefermehl, Marmorstaub auf Leinen, 60 x 50 cm



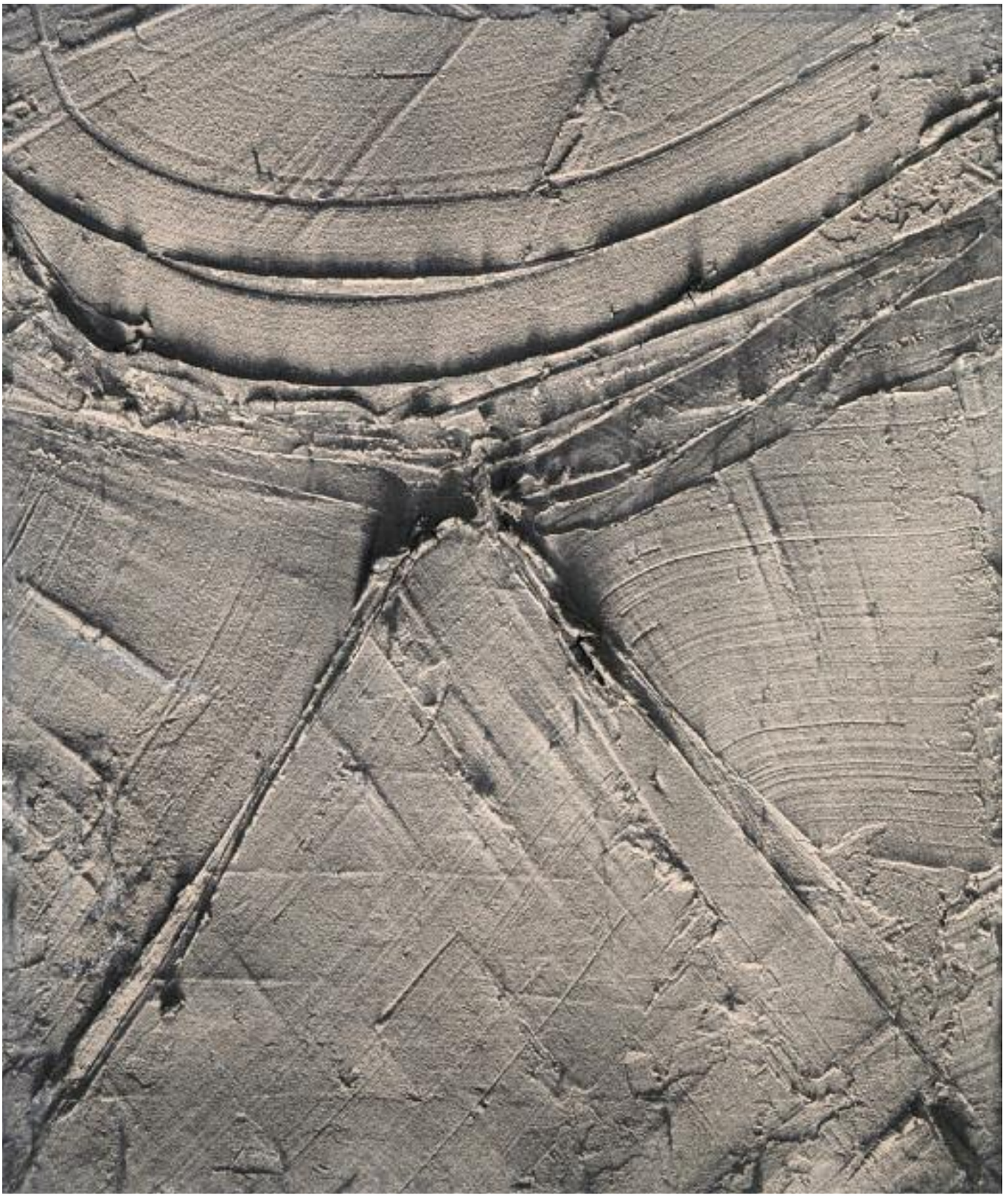
Aus großer Höhe 47 2010, Schiefermehl, Marmorstaub auf Leinen, 60 x 50 cm



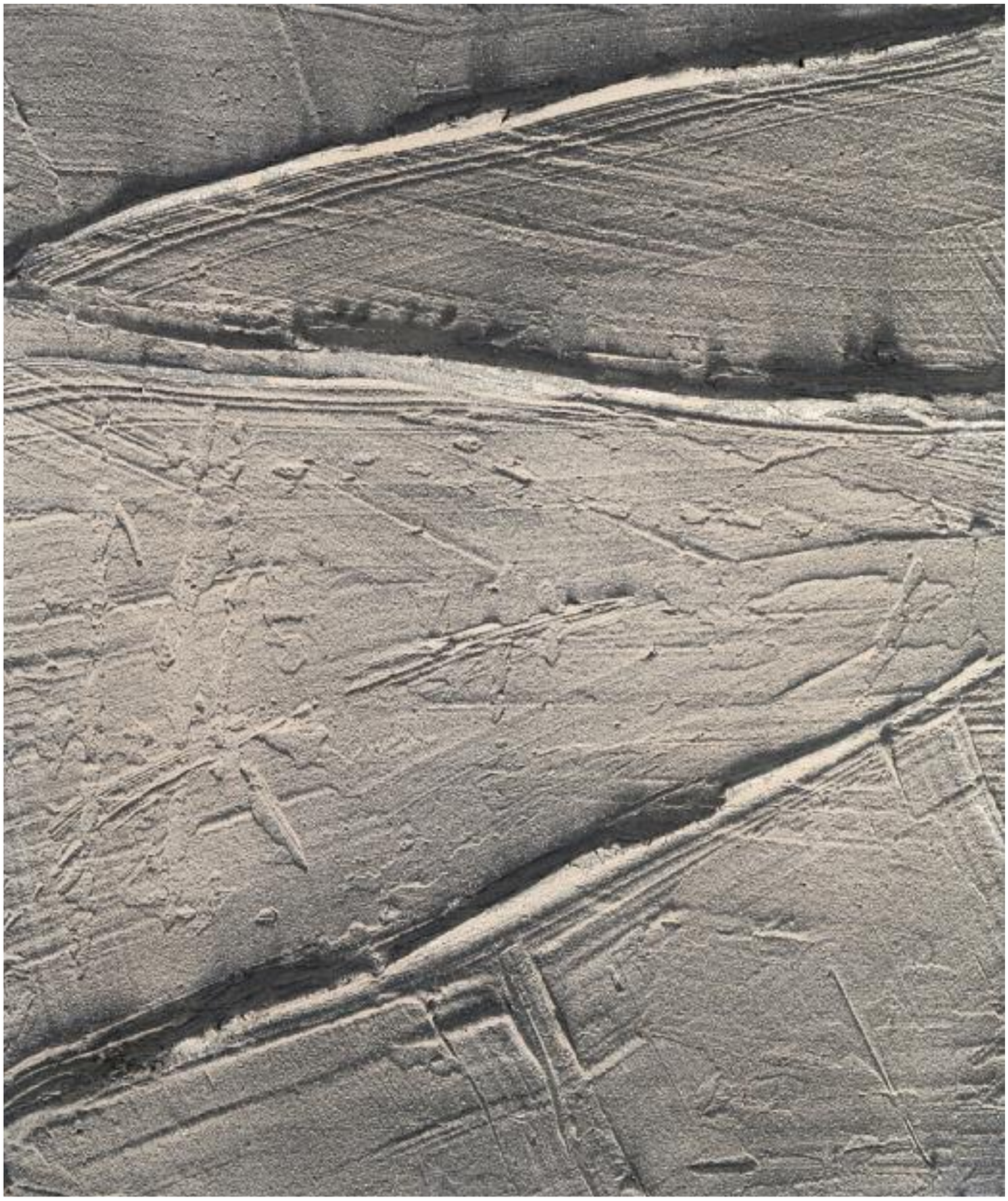
Aus großer Höhe 48 2010, Schiefermehl, Marmorstaub auf Leinen, 60 x 50 cm



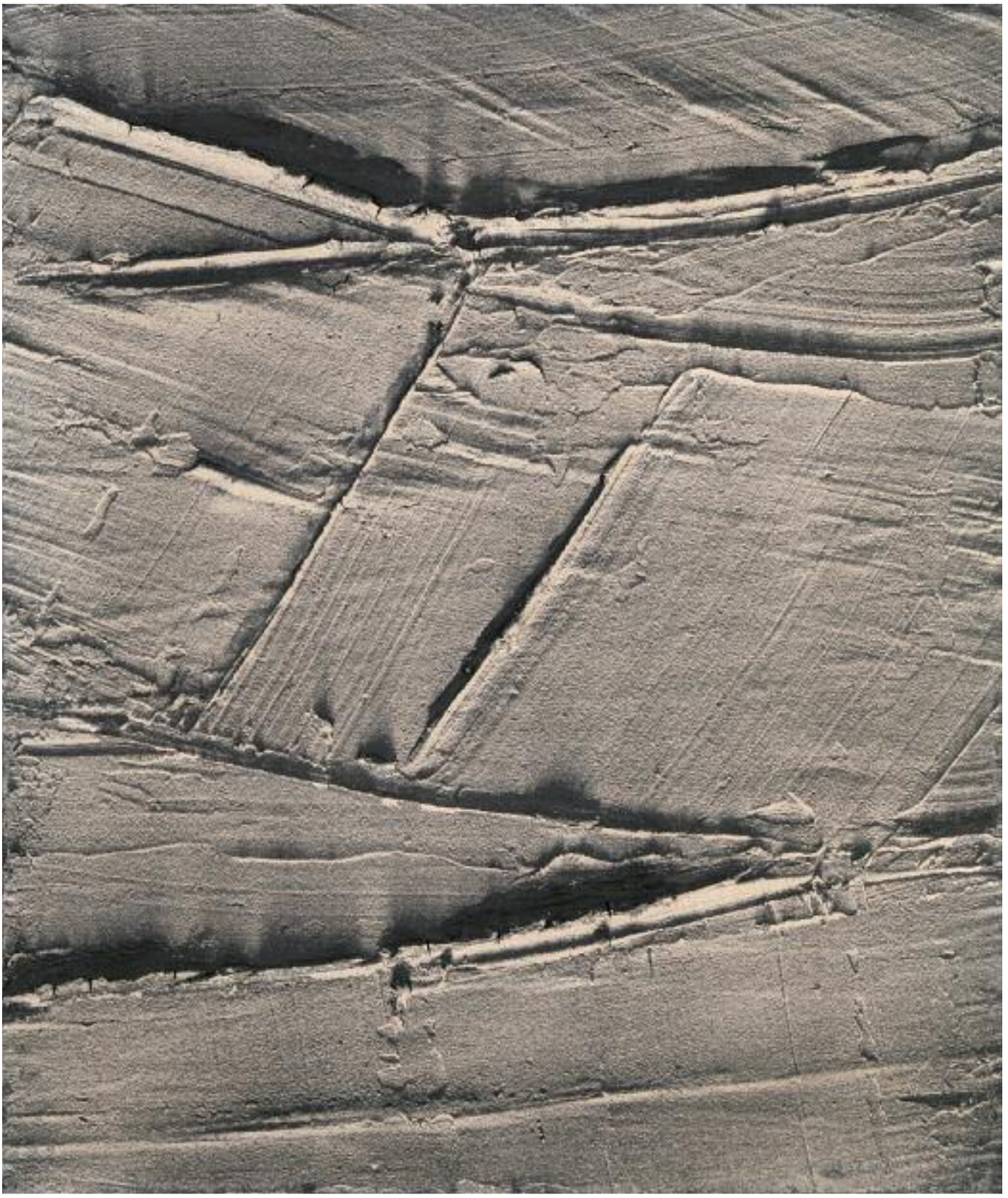
Aus großer Höhe 50 2010, Schiefermehl, Marmorstaub auf Leinen, 60 x 50 cm



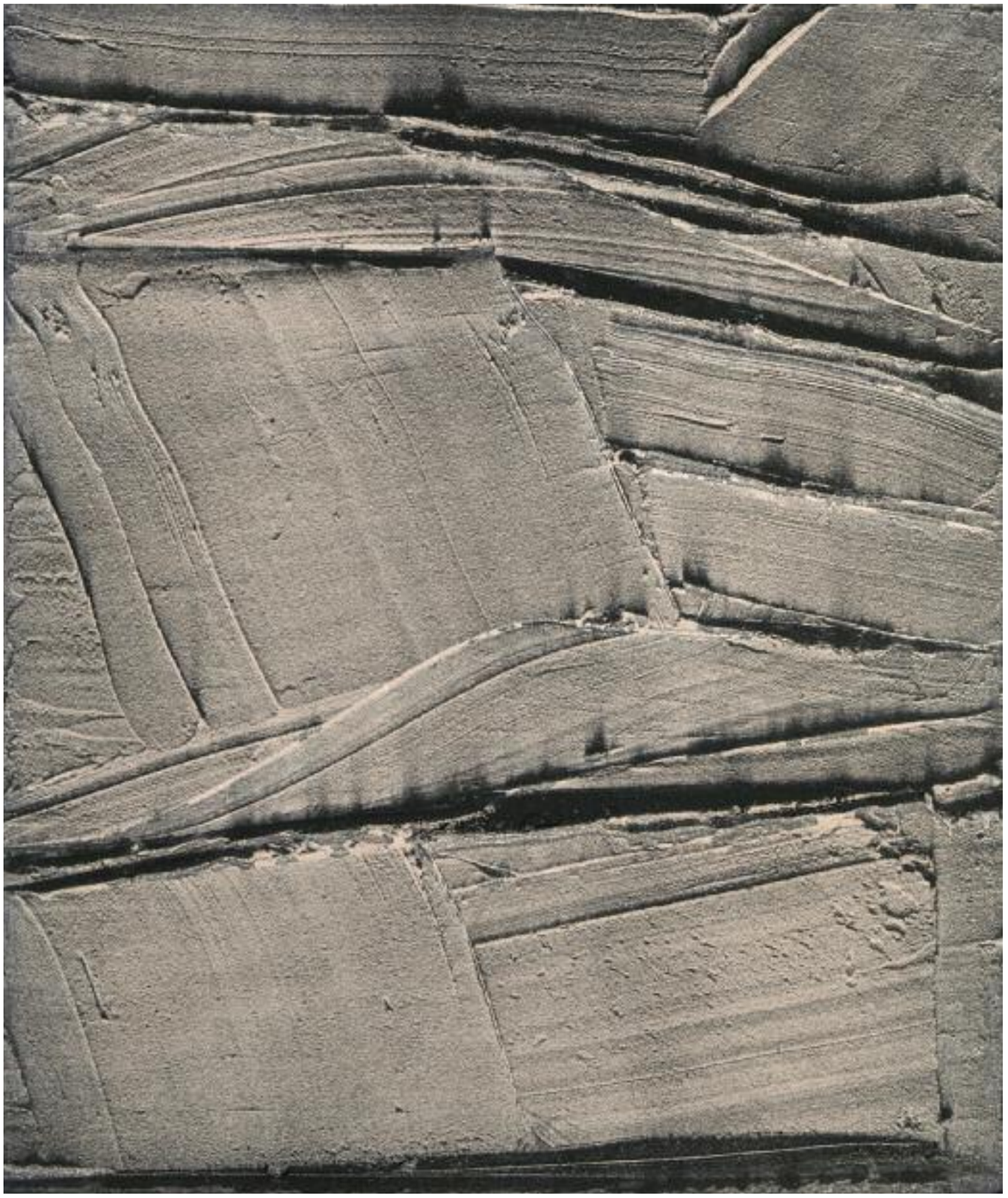
Aus großer Höhe 36 2009, Schiefermehl, Marmorstaub auf Leinen, 60 × 50 cm



Aus großer Höhe 38 2009, Schiefermehl, Marmorstaub auf Leinen, 60 x 50 cm

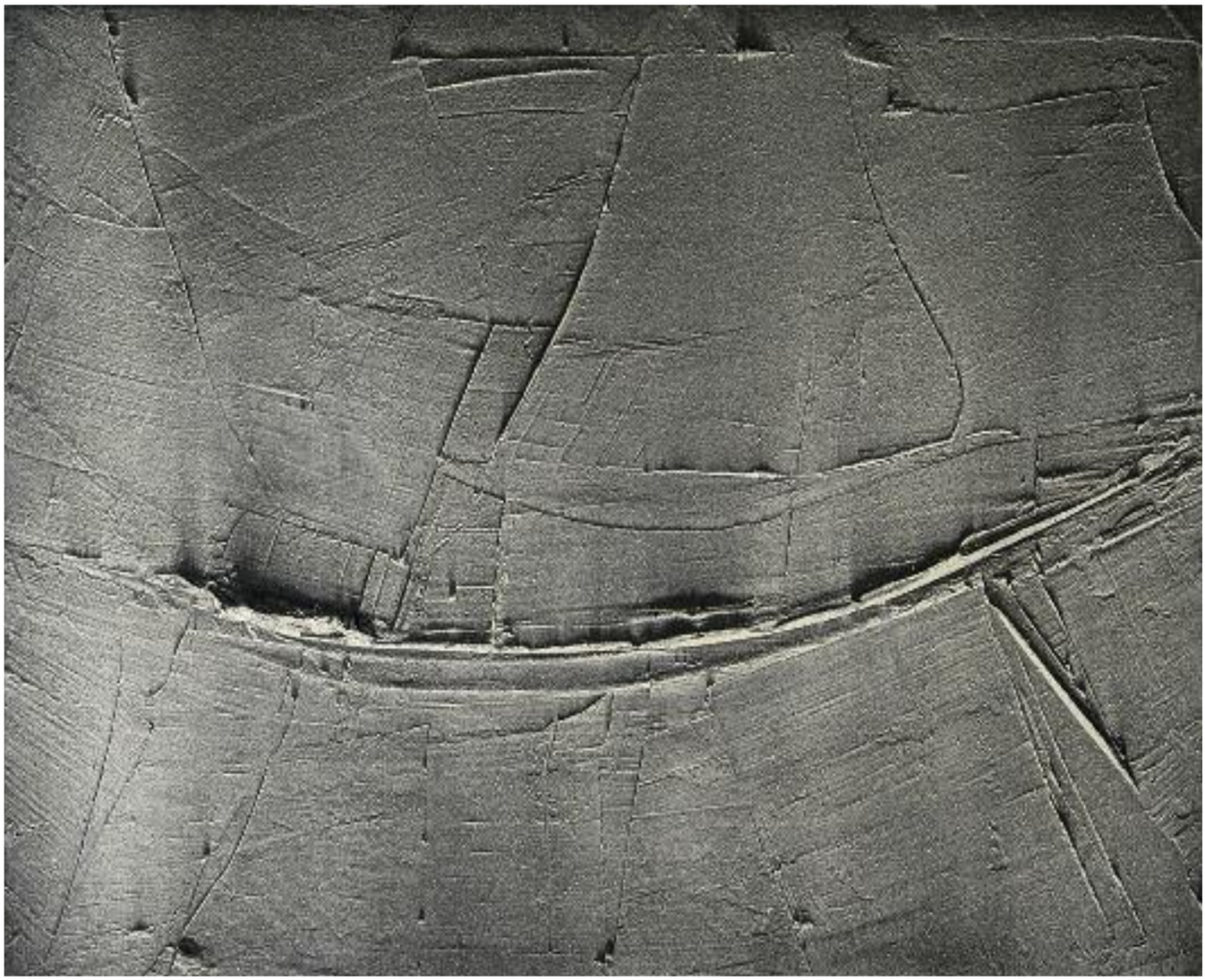


Aus großer Höhe 39 2009, Schiefermehl, Marmorstaub auf Leinen, 60 x 50 cm



Aus großer Höhe 37 2009, Schiefermehl, Marmorstaub auf Leinen, 60 x 50 cm

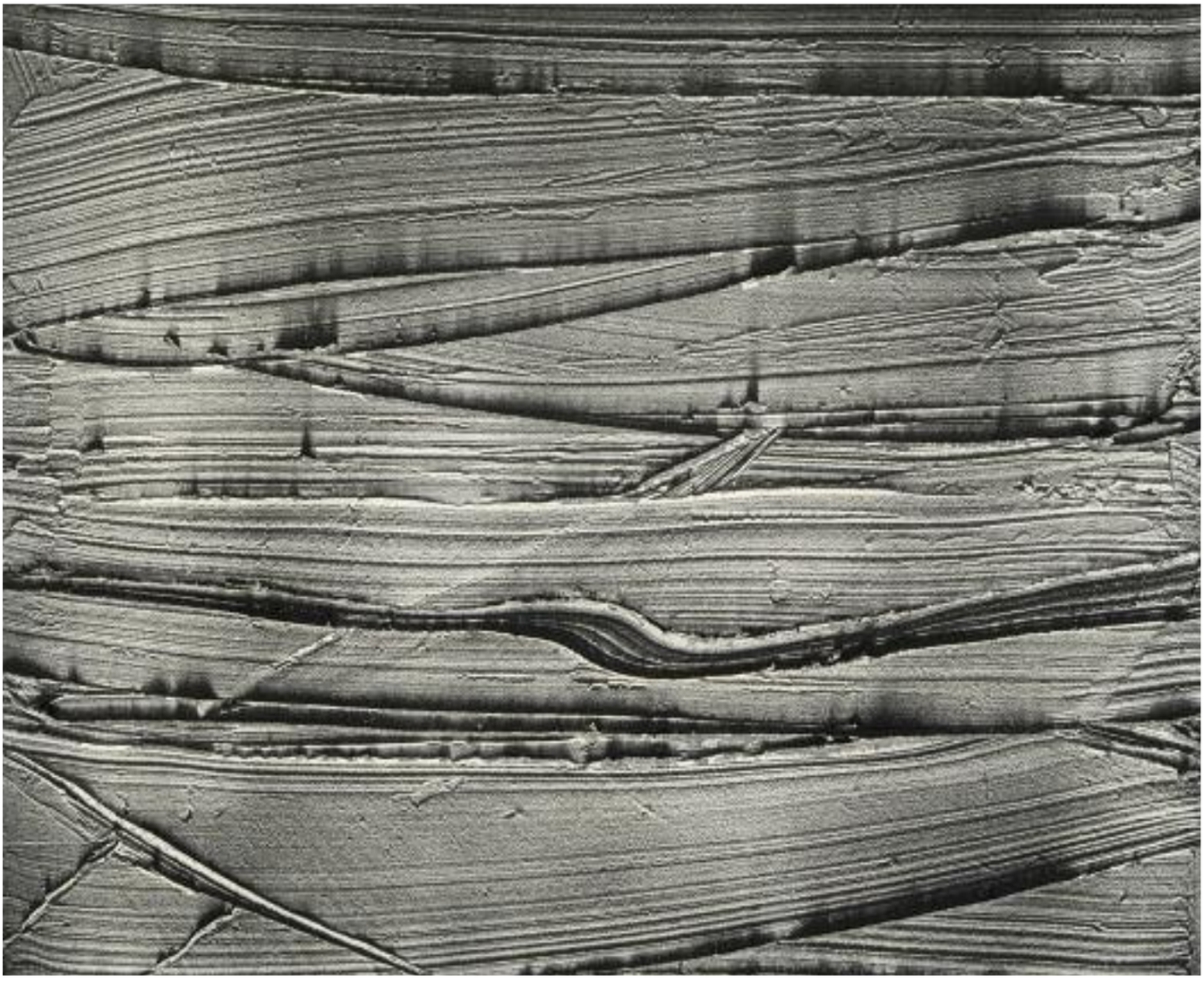
Aus großer Höhe 7 2007, Schiefermehl, Marmorstaub auf Leinen, 80 × 100 cm



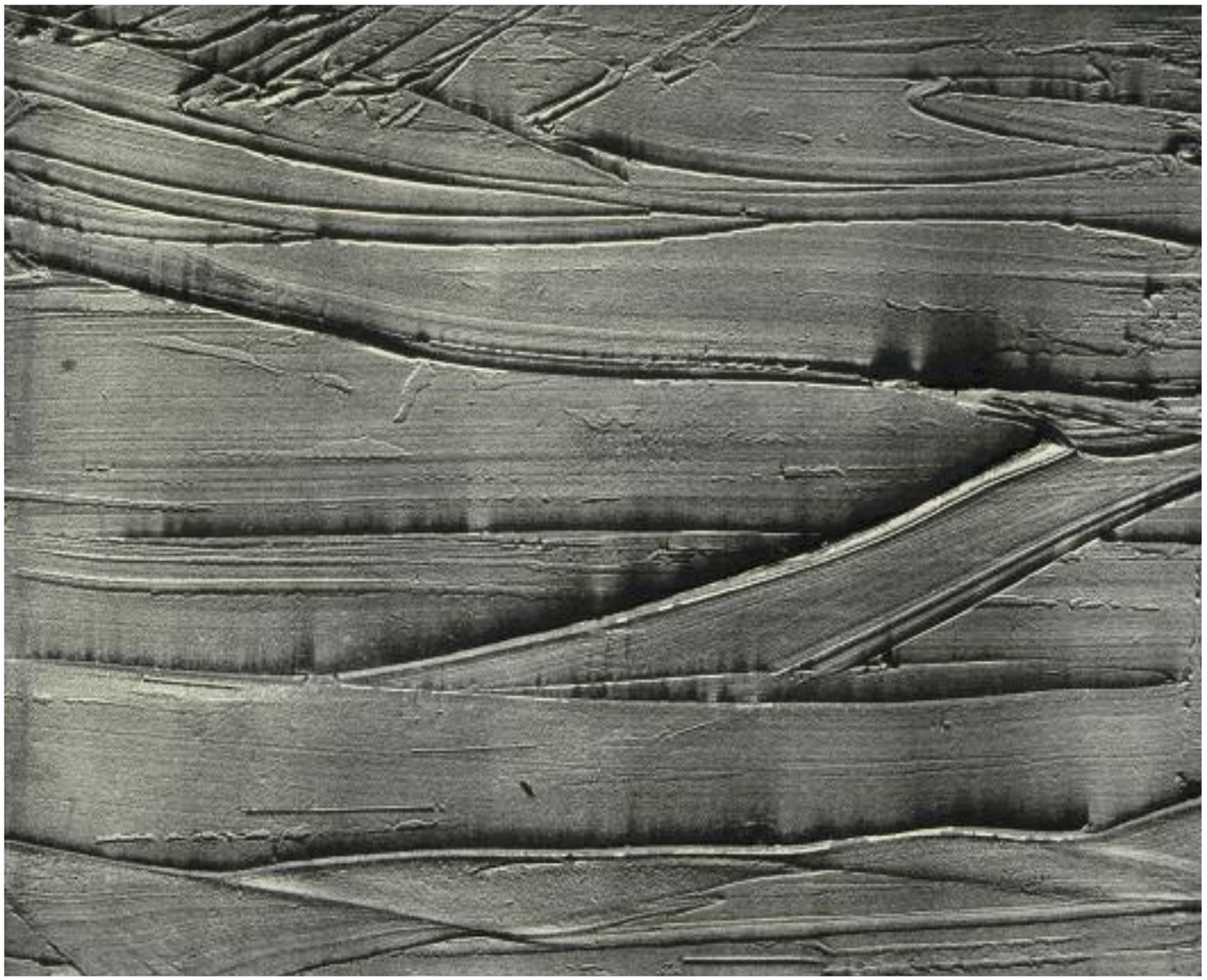
Aus großer Höhe 5 2007, Schiefermehl, Marmorstaub auf Leinen, 80 × 100 cm

Aus großer Höhe 8 2007, Schiefermehl, Marmorstaub auf Leinen, 80 × 100 cm

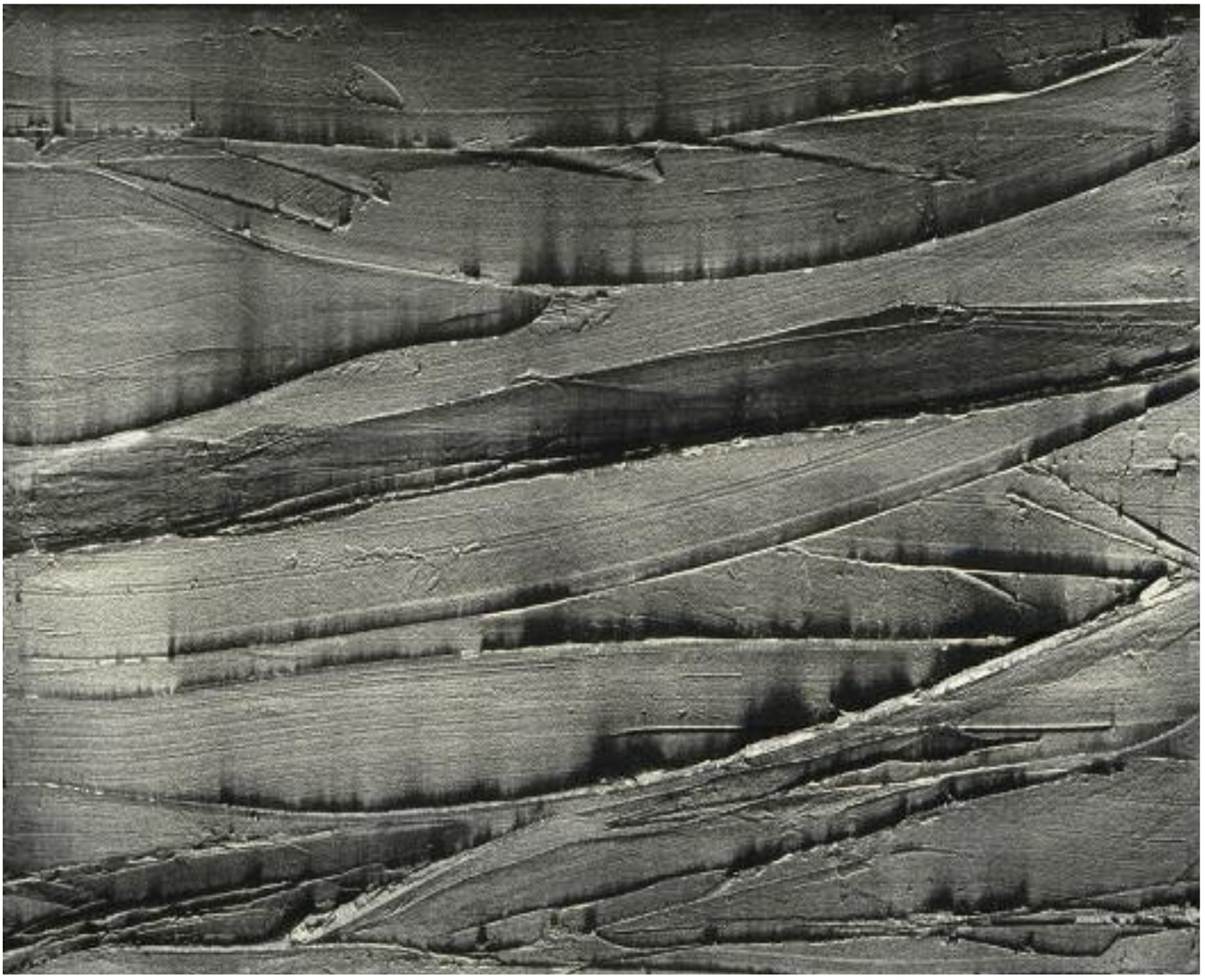
Aus großer Höhe 11 2007, Schiefermehl, Marmorstaub auf Leinen, 80 × 100 cm



Aus großer Höhe 12 2007, Schiefermehl, Marmorstaub auf Leinen, 80 × 100 cm



Aus großer Höhe 28 2009, Schiefermehl, Marmorstaub auf Leinen, 80 × 100 cm



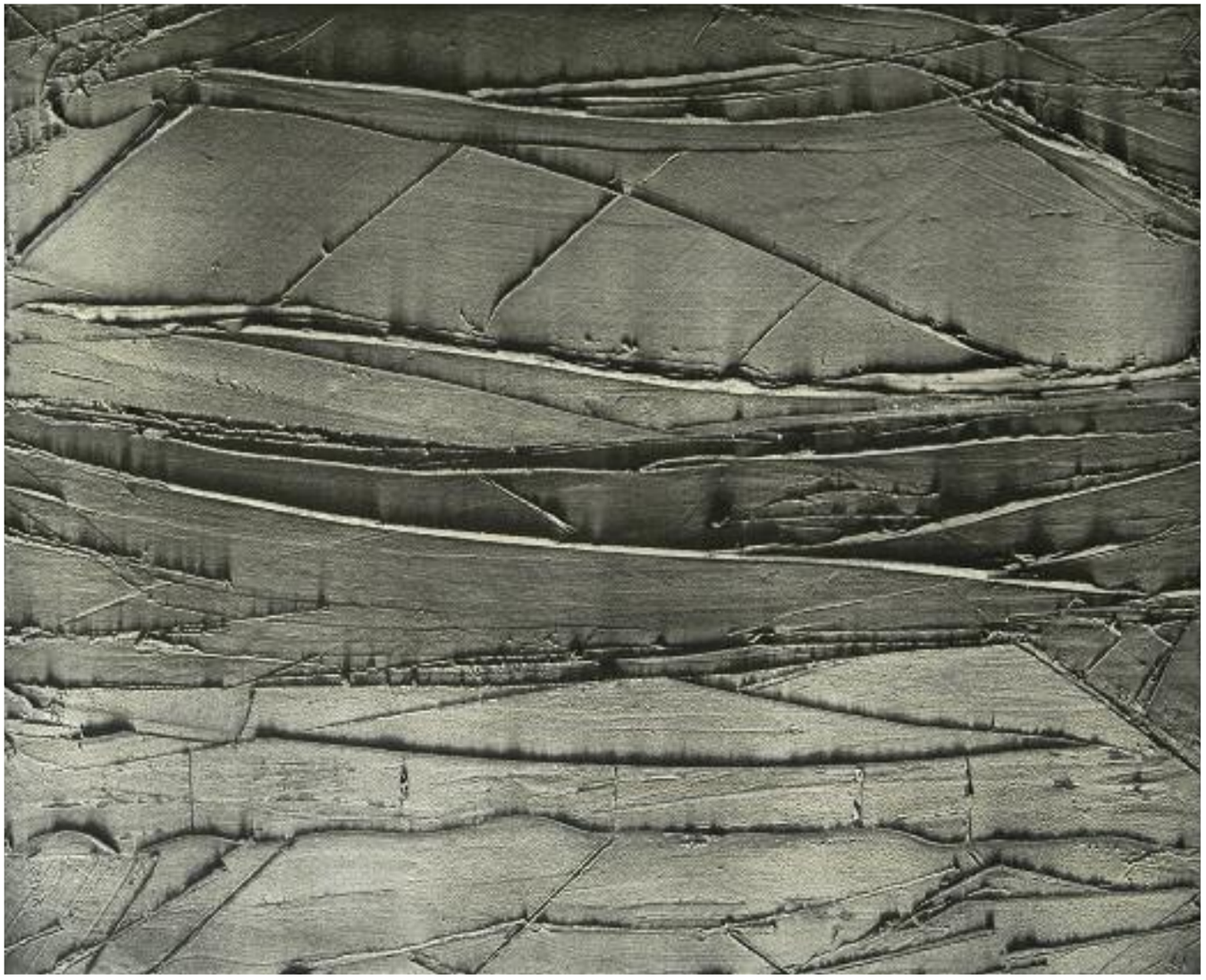
Aus großer Höhe 29 2009, Schiefermehl, Marmorstaub auf Leinen, 80 × 100 cm

Aus großer Höhe 30 2009, Schiefermehl, Marmorstaub auf Leinen, 100 x 120 cm

Aus großer Höhe 32 2009, Schiefermehl, Marmorstaub auf Leinen, 100 × 120 cm

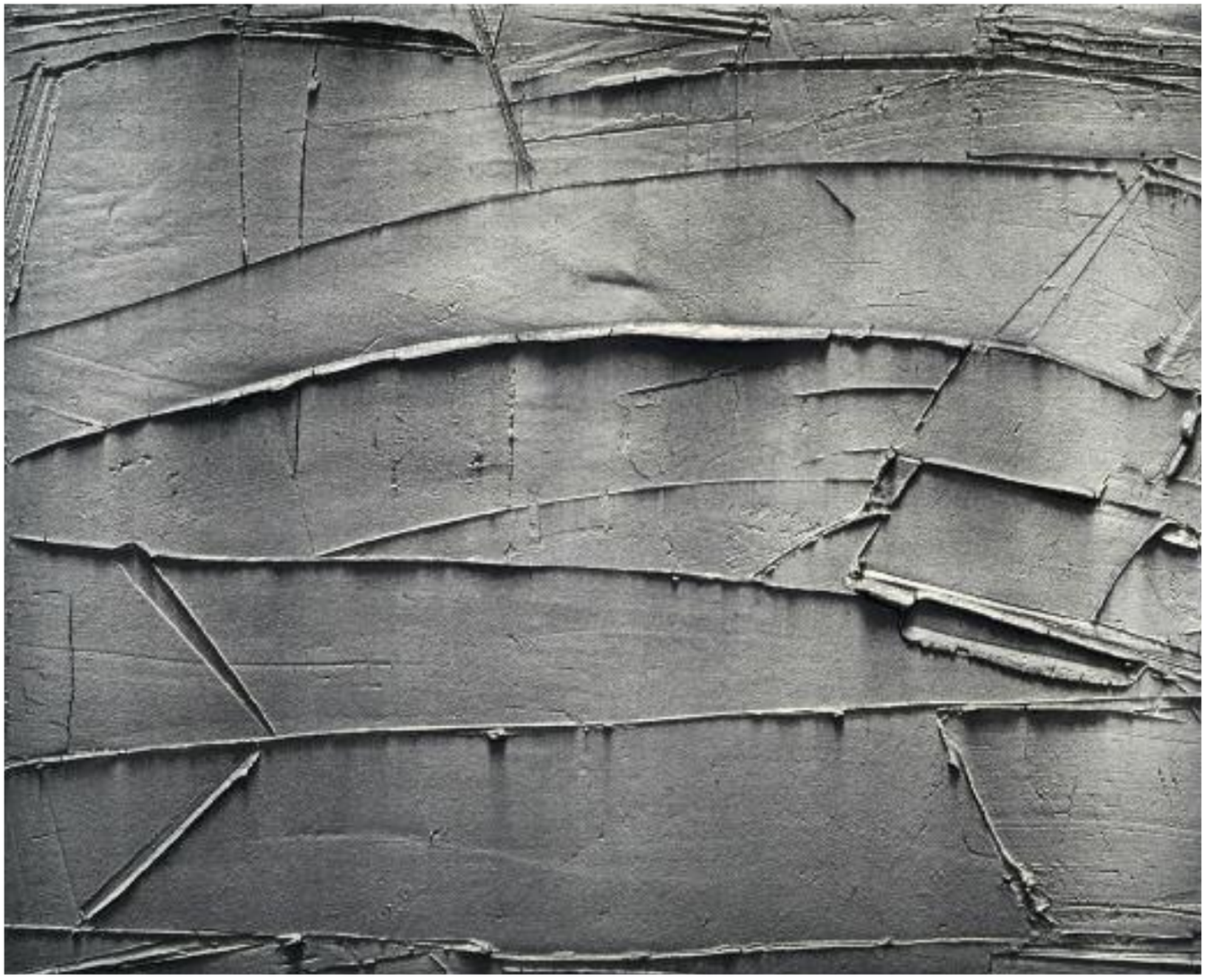
Aus großer Höhe 31 2009, Schiefermehl, Marmorstaub auf Leinen, 100 x 120 cm

Aus großer Höhe 14 2008, Schiefermehl, Marmorstaub auf Leinen, 100 × 120 cm



Aus großer Höhe 15 2008 Schiefermehl, Marmorstaub auf Leinen, 100 x 120 cm

Aus großer Höhe 16 2008, Schiefermehl, Marmorstaub auf Leinen, 100 × 120 cm



Aus großer Höhe 17 2008, Schiefermehl, Marmorstaub auf Leinen, 100 x 120 cm

Aus großer Höhe 18 2008, Schiefermehl, Marmorstaub auf Leinen, 100 × 120 cm

Aus großer Höhe 19 2008, Schiefermehl, Marmorstaub auf Leinen, 100 x 120 cm

Aus großer Höhe 55 2010, Schiefermehl, Marmorstaub auf Leinen, 190 x 190 cm

Aus großer Höhe 53 2010, Schiefermehl, Marmorstaub auf Leinen, 150 x 150 cm

Aus großer Höhe 54 2010, Schiefermehl, Marmorstaub auf Leinen, 150 × 150 cm

Aus großer Höhe Stadt 15 2015, Schiefermehl, Marmorstaub auf Bütten, 100 x 80 cm

Aus großer Höhe Stadt 5 2015, Schiefermehl, Marmorstaub auf Bütten, 80 x 100 cm

Aus großer Höhe Stadt 13 2015, Schiefermehl, Marmorstaub auf Bütten, 80 × 100 cm

Aus großer Höhe Stadt 6 2015, Schiefermehl, Marmorstaub auf Bütten, 80 x 100 cm

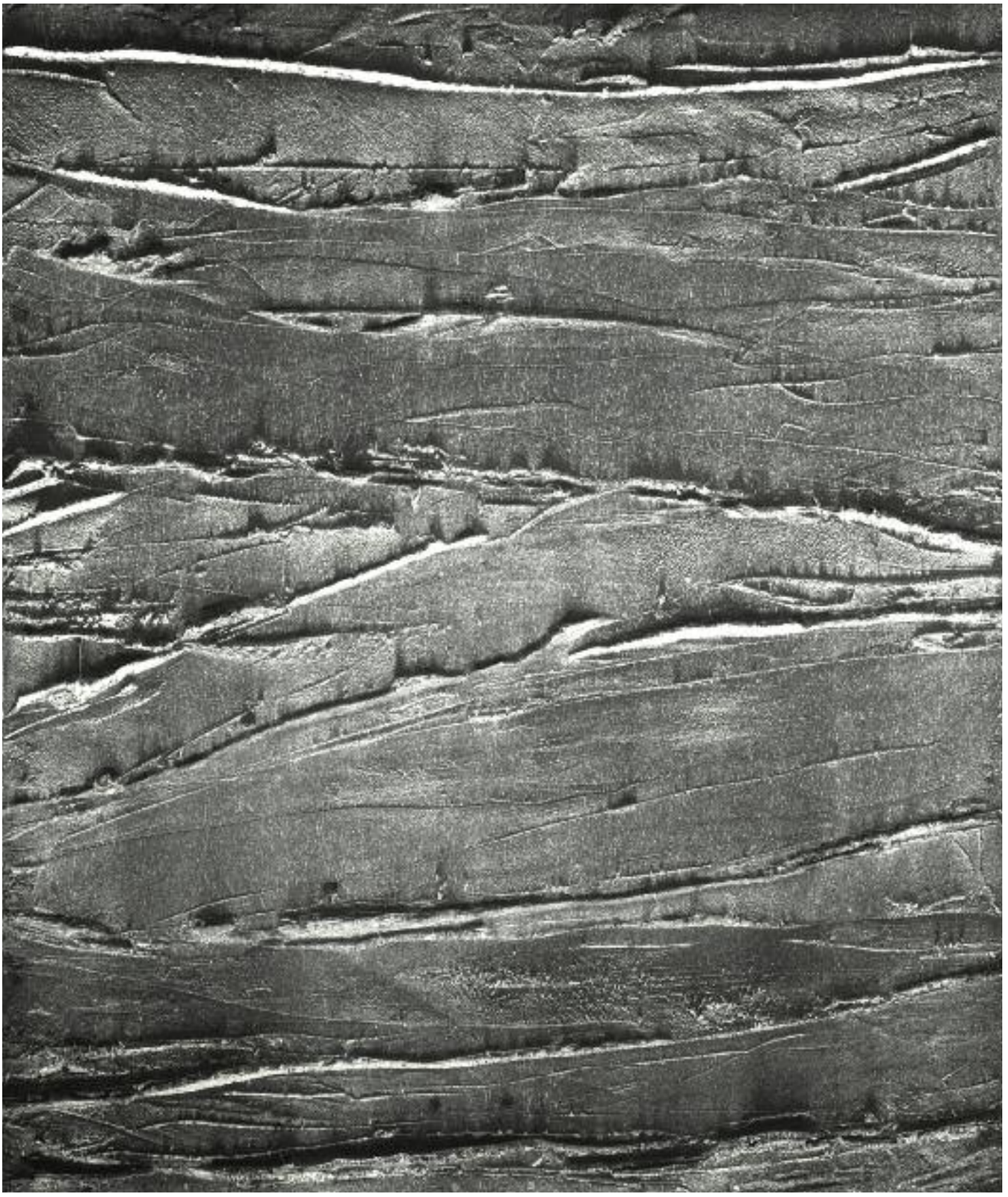
Aus großer Höhe Stadt 3 2015, Schiefermehl, Marmorstaub auf Bütten, 80 × 100 cm

Aus großer Höhe Stadt 4 2015, Schiefermehl, Marmorstaub auf Bütten, 80 x 100 cm

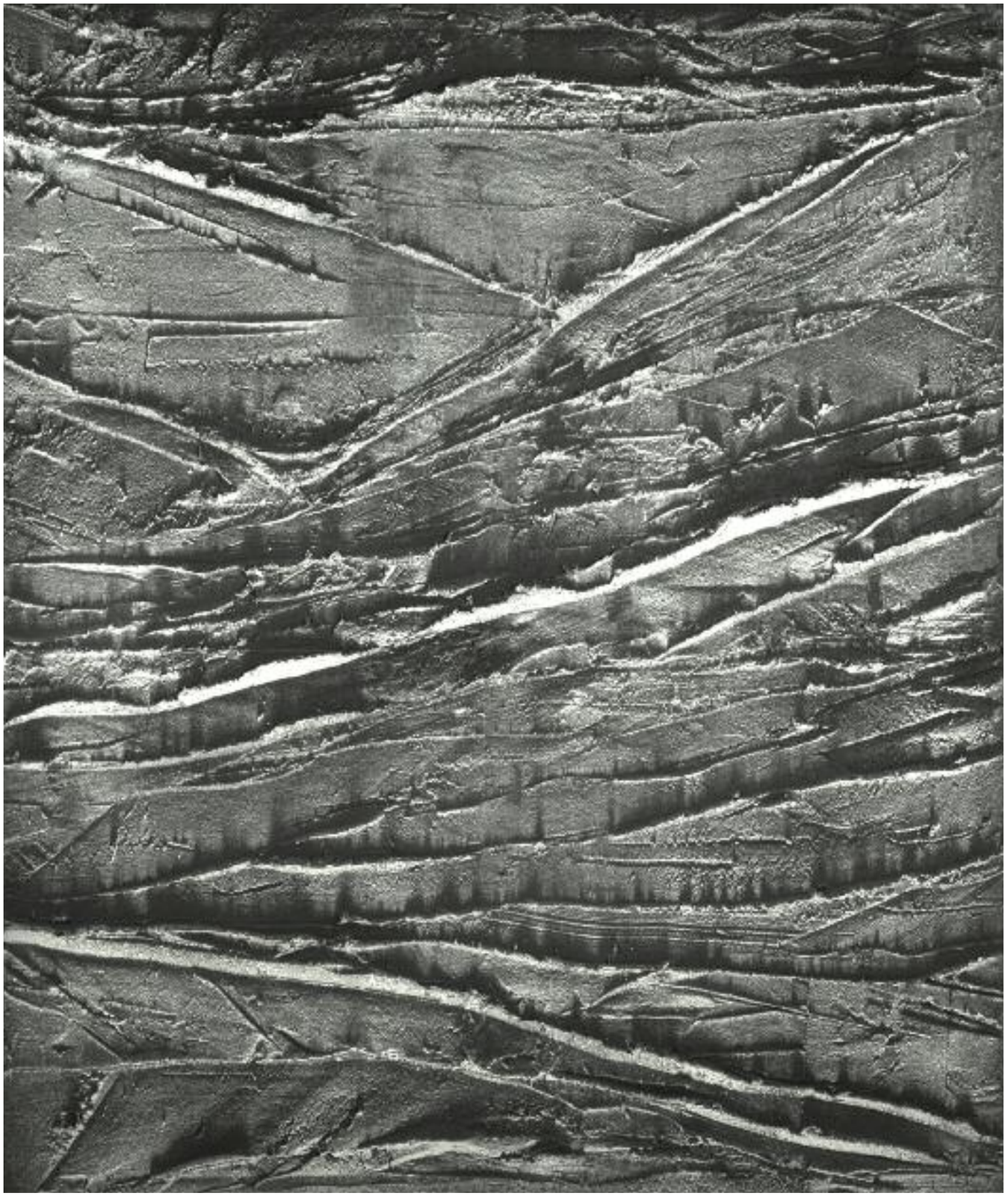
Aus großer Höhe Stadt 9 2015, Schiefermehl, Marmorstaub auf Bütten, 80 × 100 cm

Aus großer Höhe Stadt 10 2015, Schiefermehl, Marmorstaub auf Bütten, 80 × 100 cm

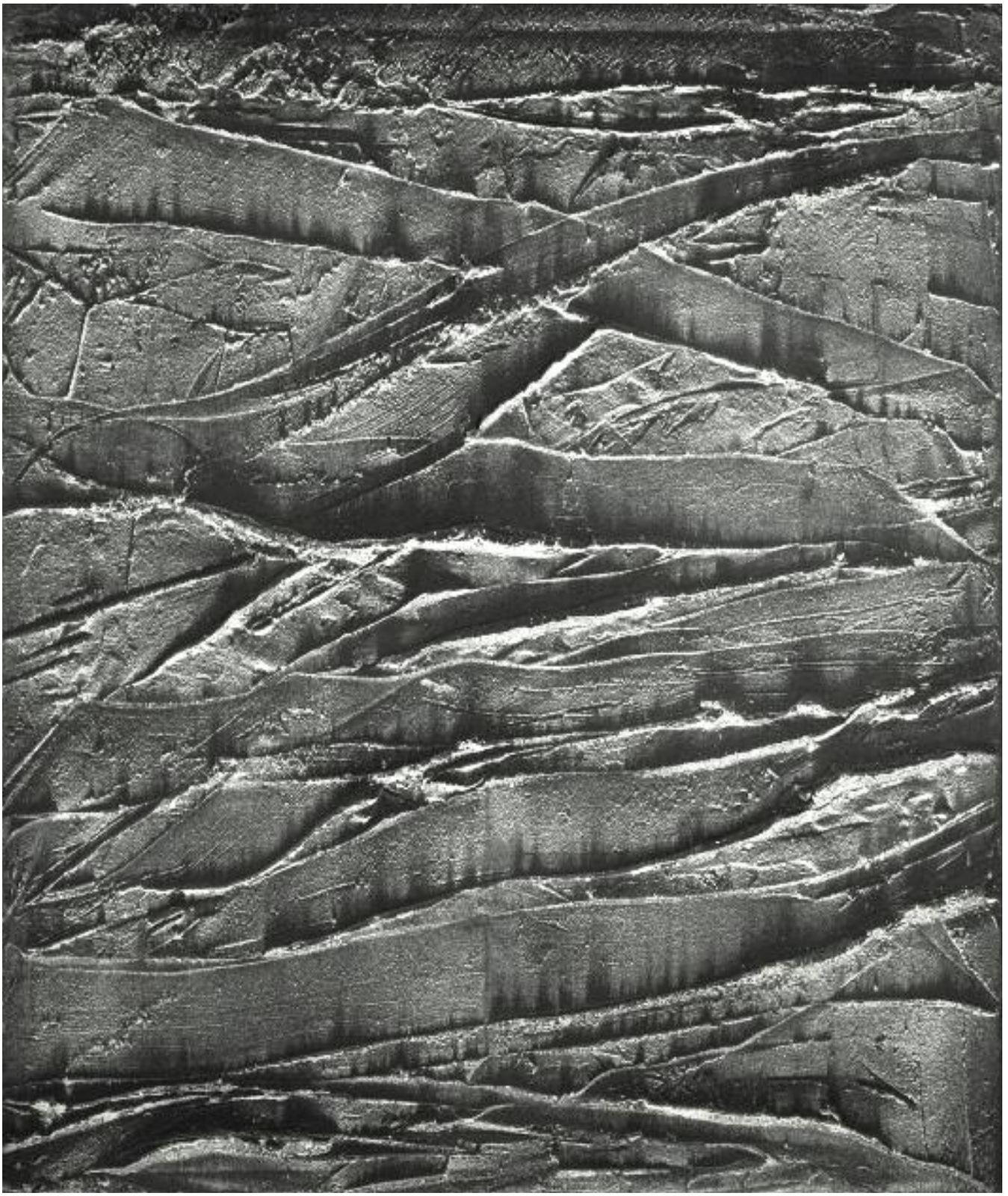
Aus großer Höhe Stadt 7 2015 Schiefermehl, Marmorstaub auf Bütten, 80 × 100 cm



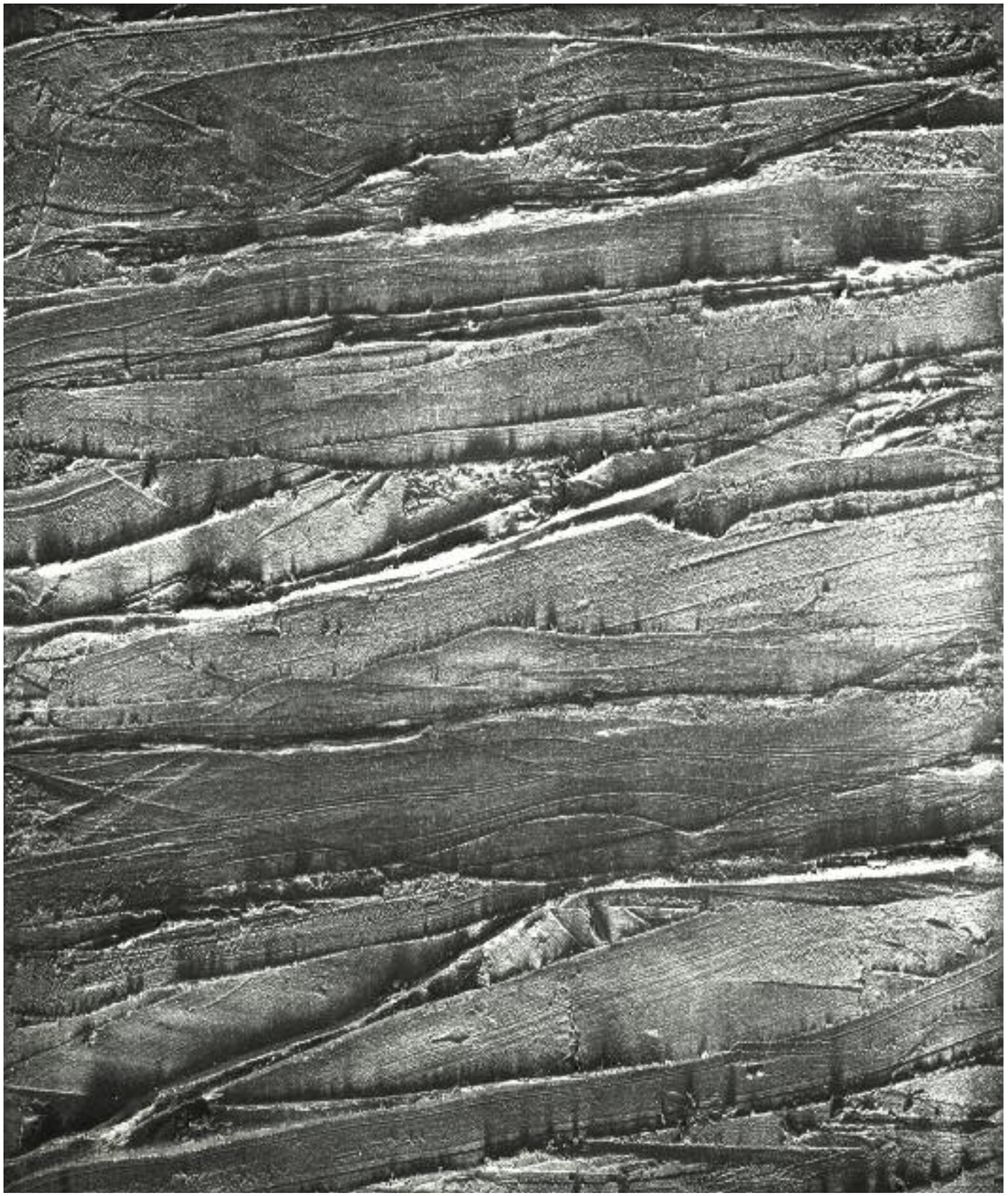
Aus großer Höhe 84 2019, Schiefermehl, Marmorstaub auf Leinen, 140 × 120 cm



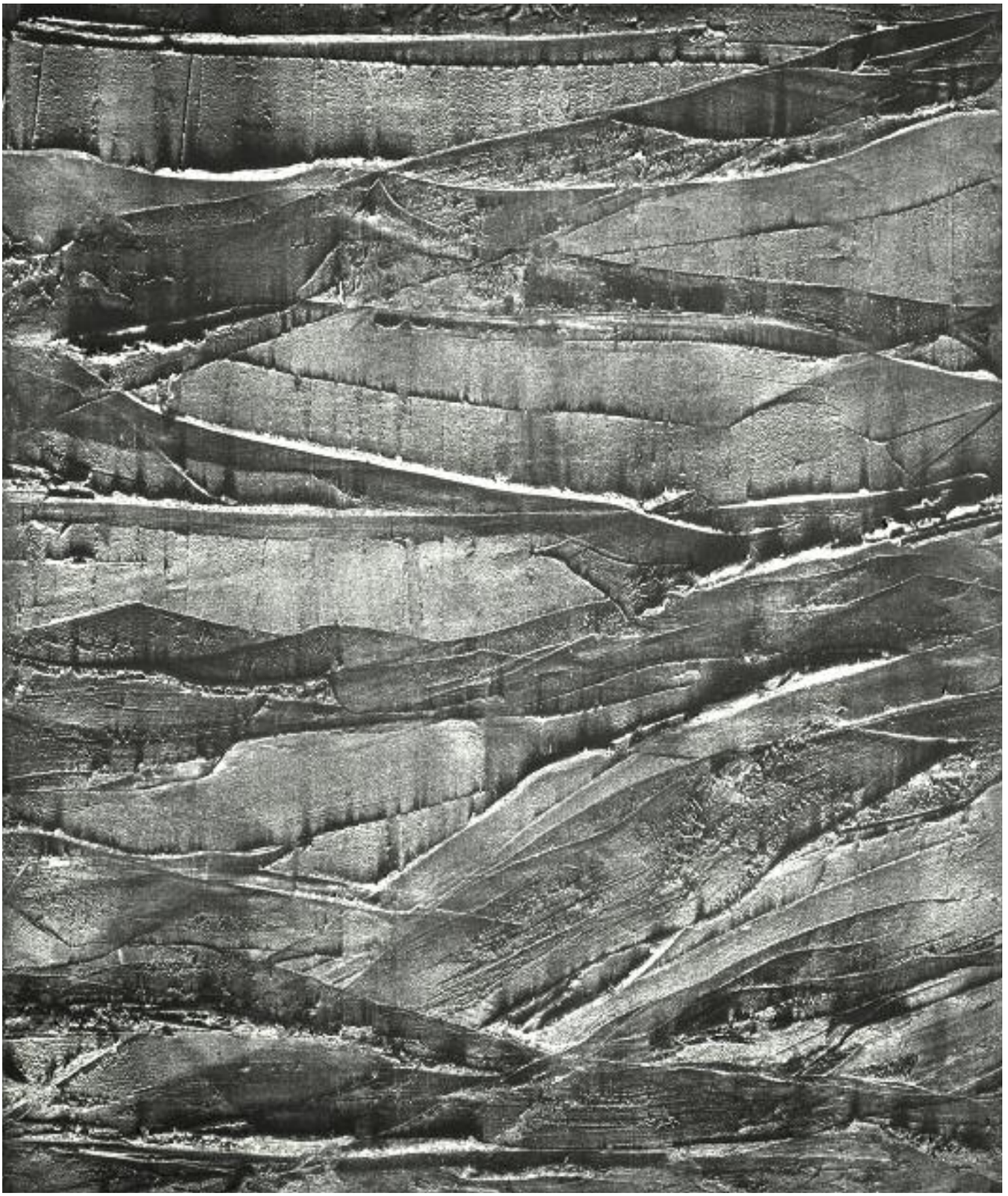
Aus großer Höhe 81 2019, Schiefermehl, Marmorstaub auf Leinen, 140 x 120 cm



Aus großer Höhe 80 2019, Schiefermehl, Marmorstaub auf Leinen, 140 × 120 cm



Aus großer Höhe 82 2019, Schiefermehl, Marmorstaub auf Leinen, 140 x 120 cm

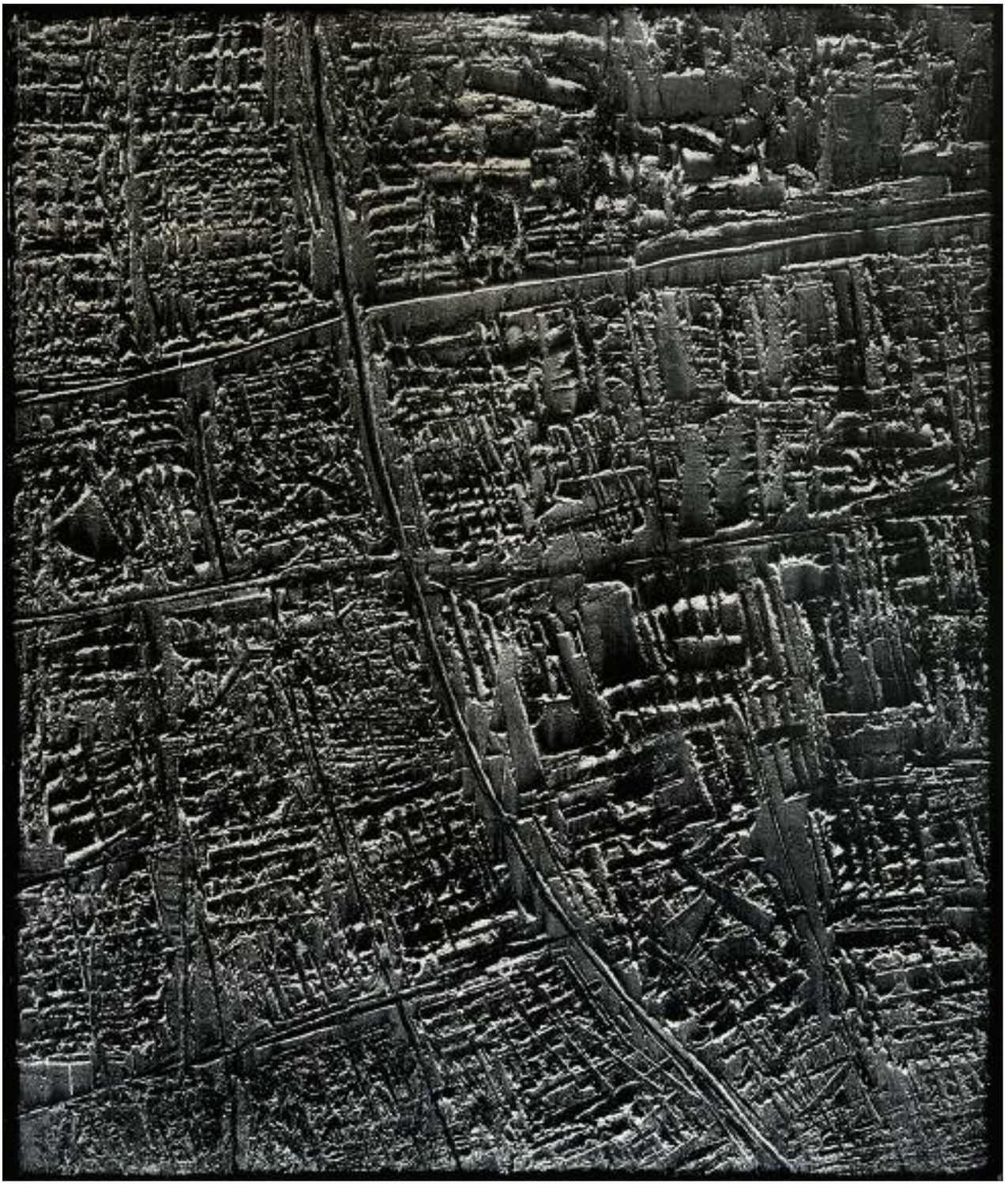


Aus großer Höhe 83 2019, Schiefermehl, Marmorstaub auf Leinen, 140 × 120 cm

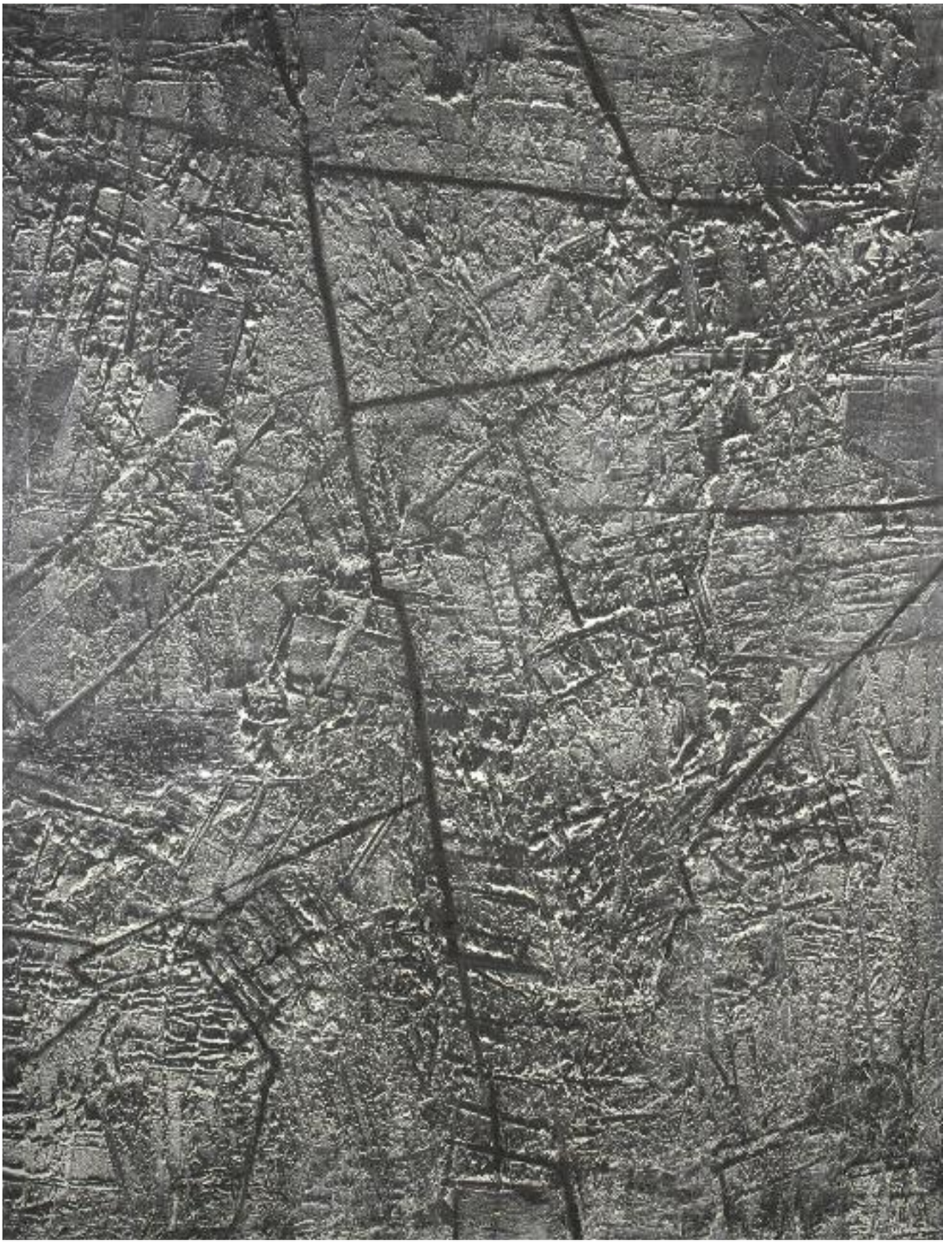
Bei Ghom
Aleppo
San-Andreas-Verwerfung 2035
LA 2035

Bei Ghom 6 2010, Schiefermehl, Pigmente auf Leinen, 60 x 50 cm

Bei Ghom 16 2010, Schiefermehl, Pigmente auf Leinen, 60 x 50 cm



Aleppo 2015, Schiefermehl, Marmorstaub auf Holz, 180 x 150 cm



San-Andreas-Verwerfung 2035 III 2018, Schiefermehl, Marmorstaub auf Leinen, 200 × 180 cm

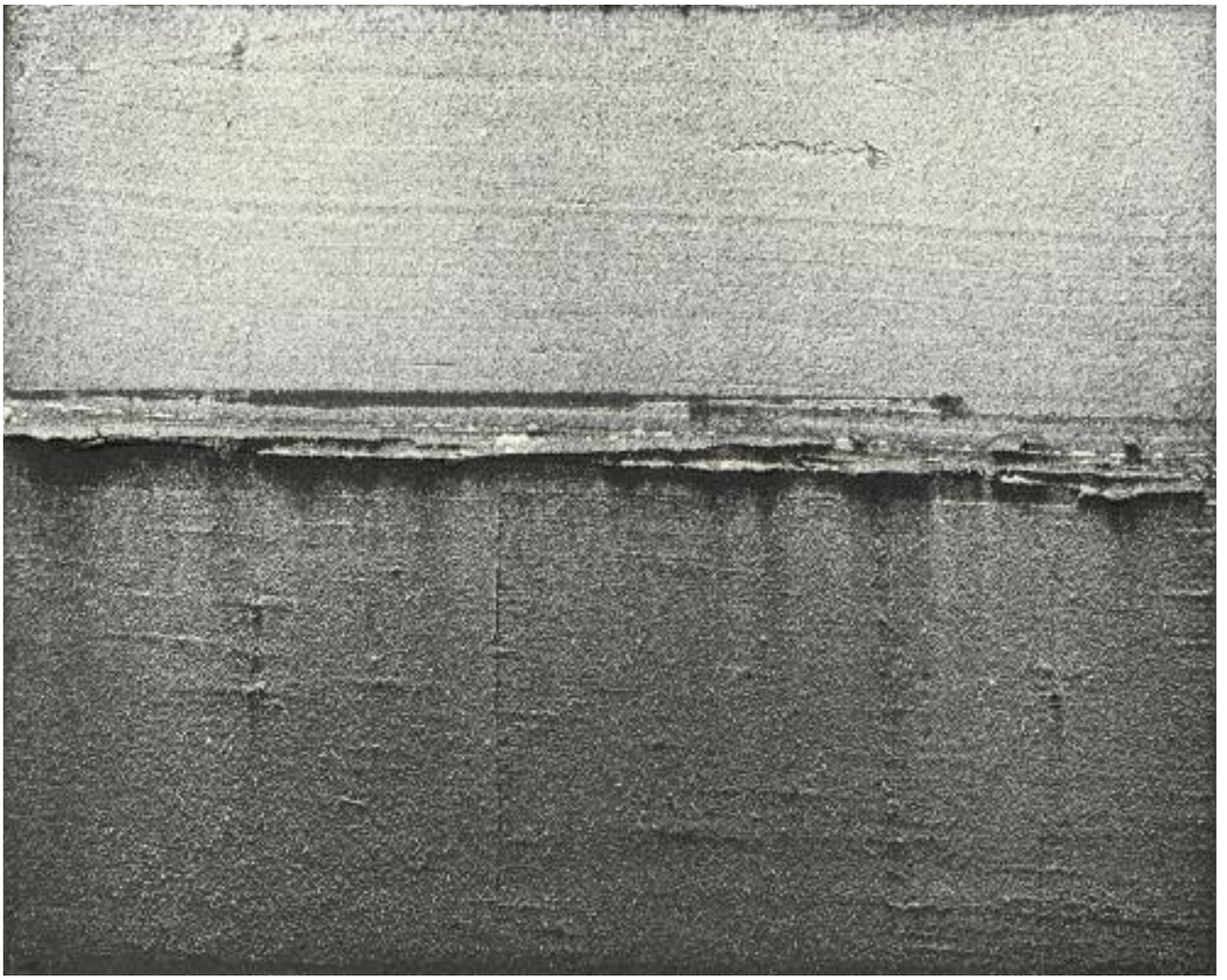
San-Andreas-Verwerfung 2035 II 2018, Schiefermehl, Marmorstaub auf Leinen, 150 × 150 cm

San-Andreas-Verwerfung 2035 2018, Schiefermehl, Marmorstaub auf Leinen, 150 × 150 cm

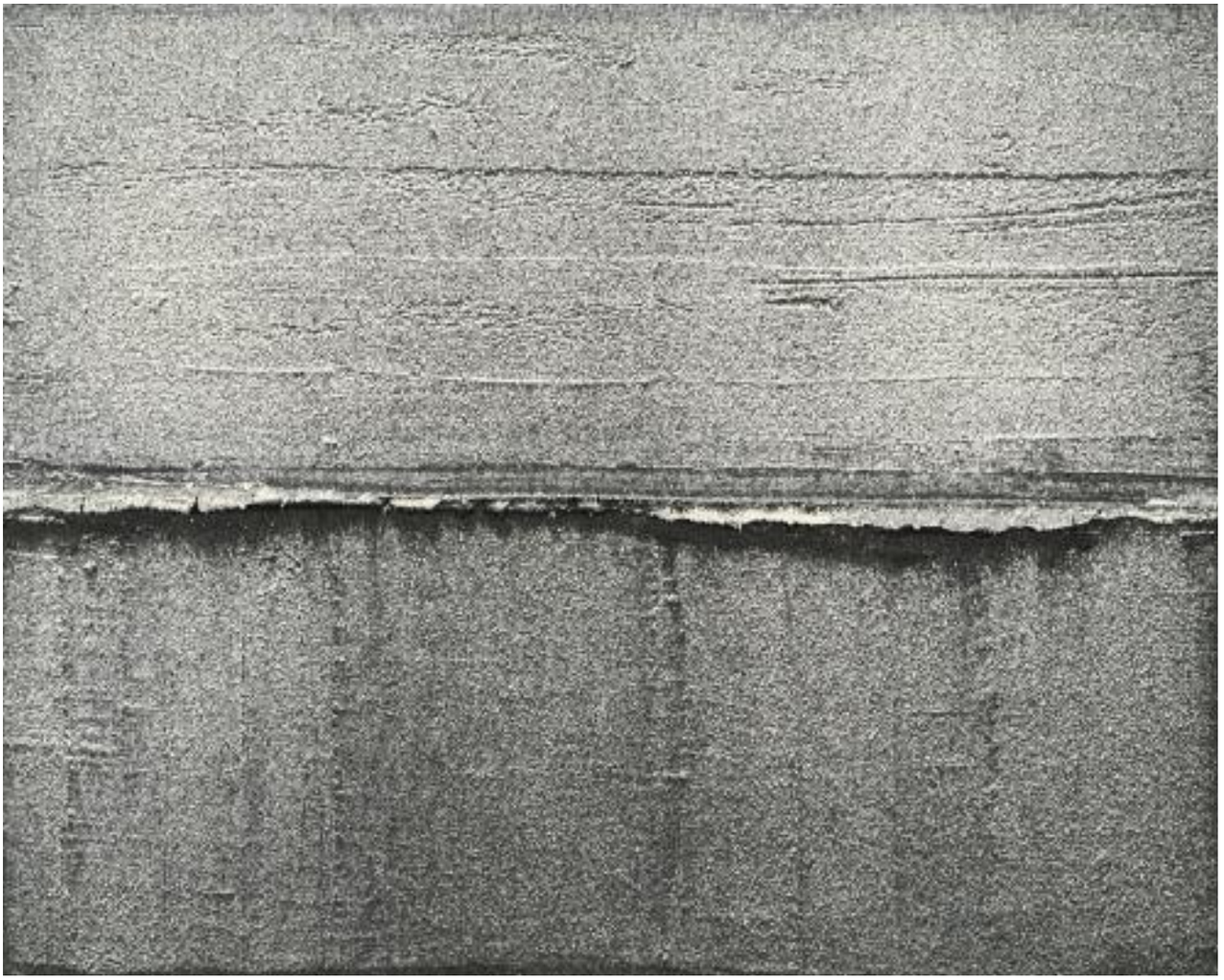
LA 2035 II 2018, Schiefermehl, Marmorstaub auf Leinen, 180 x 200 cm

LA 2035 2018, Schiefermehl, Marmorstaub auf Leinen, 180 × 200 cm

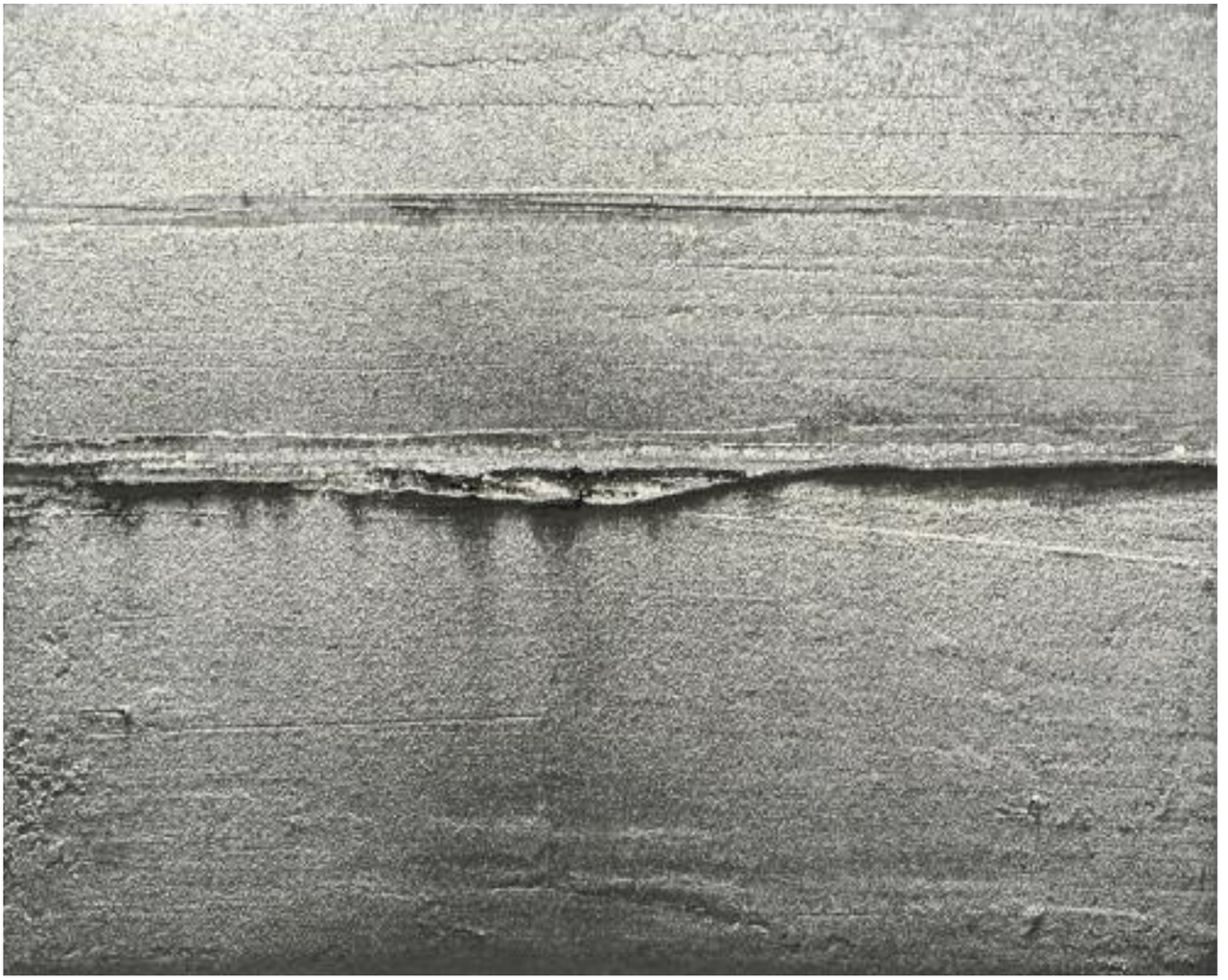
Horizonte



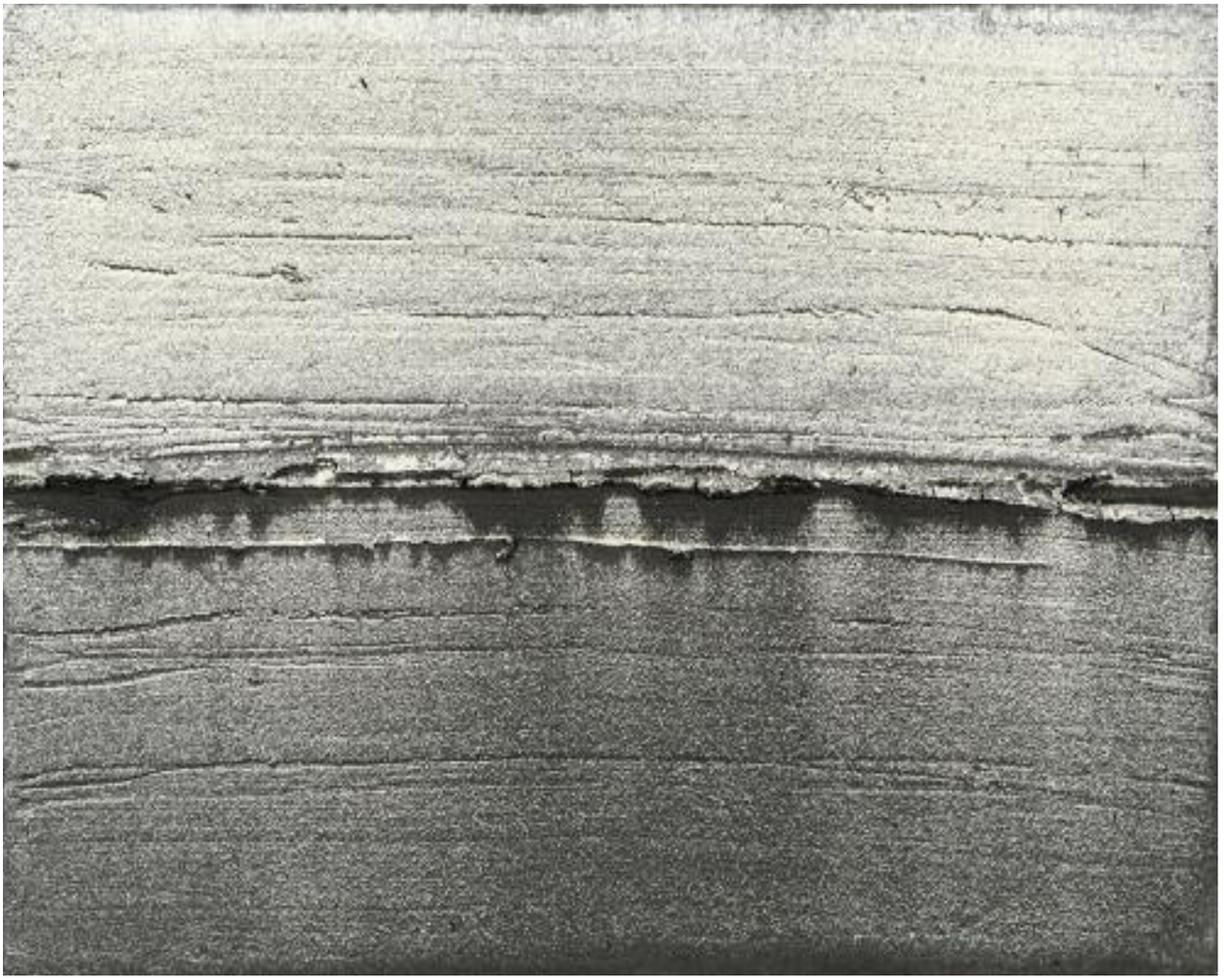
Horizonte 20 2009, Schiefermehl, Marmorstaub auf Leinen, 24 x 30 cm



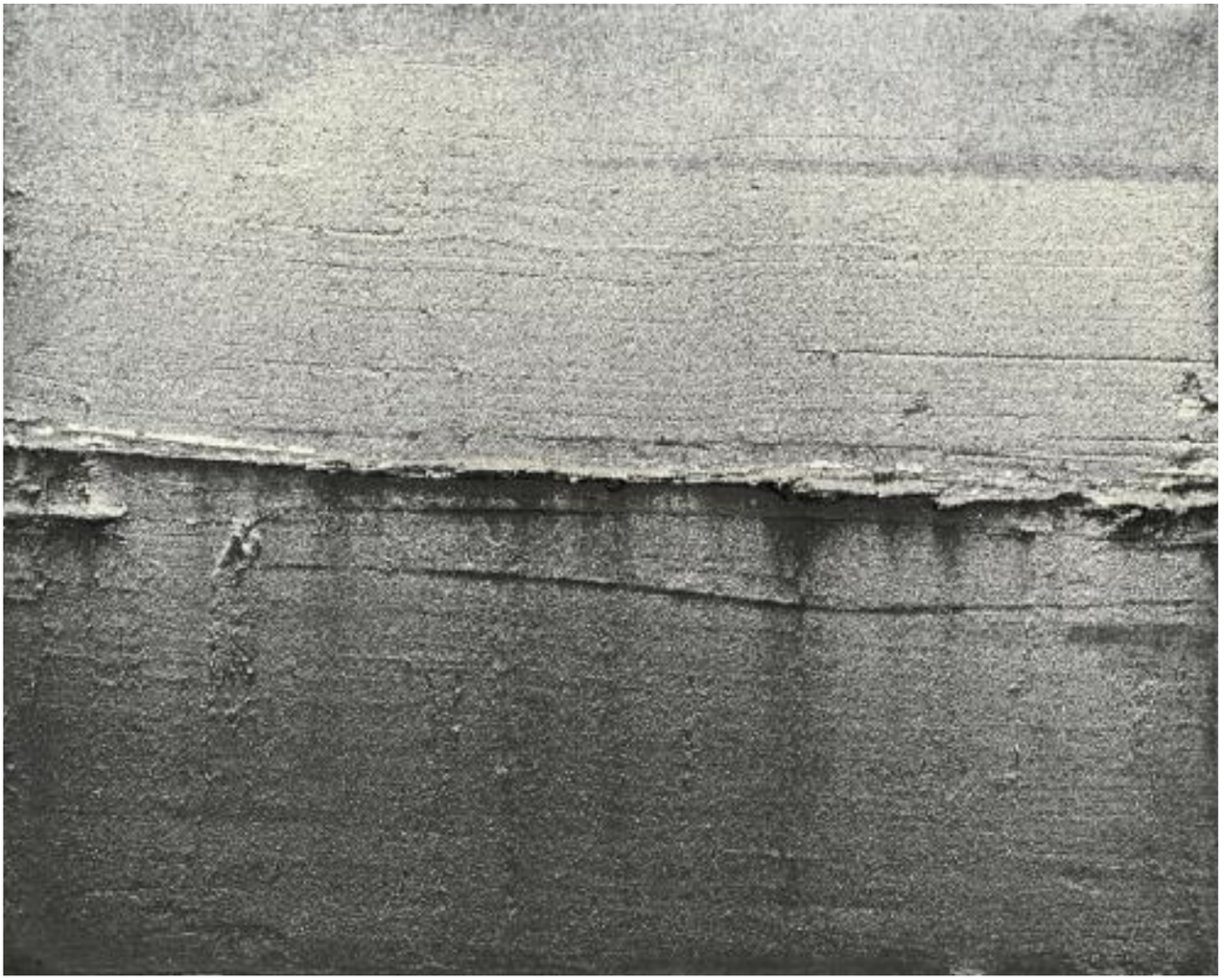
Horizonte 21 2009, Schiefermehl, Marmorstaub auf Leinen, 24 x 30 cm



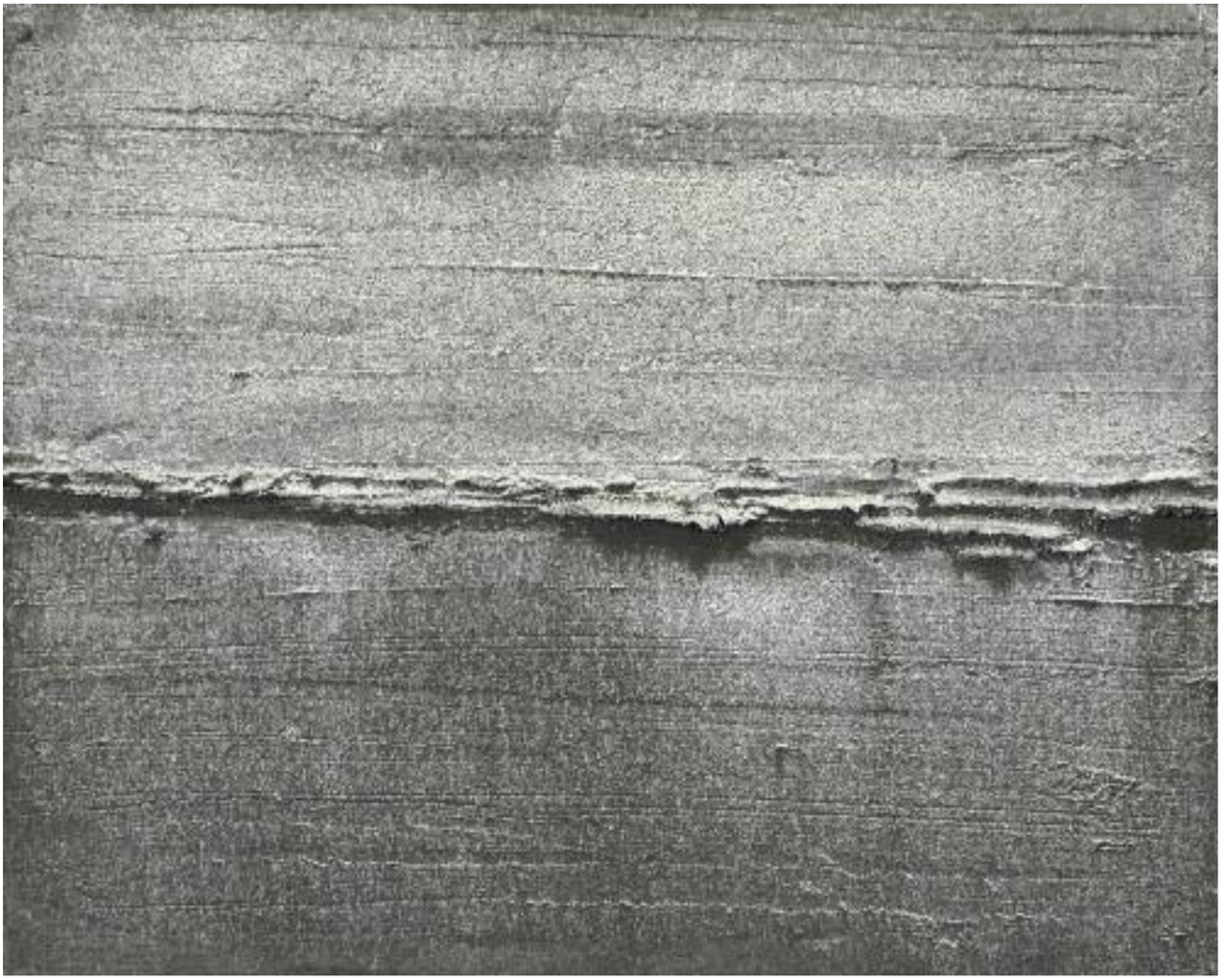
Horizonte 26 2009, Schiefermehl, Marmorstaub auf Leinen, 24 x 30 cm



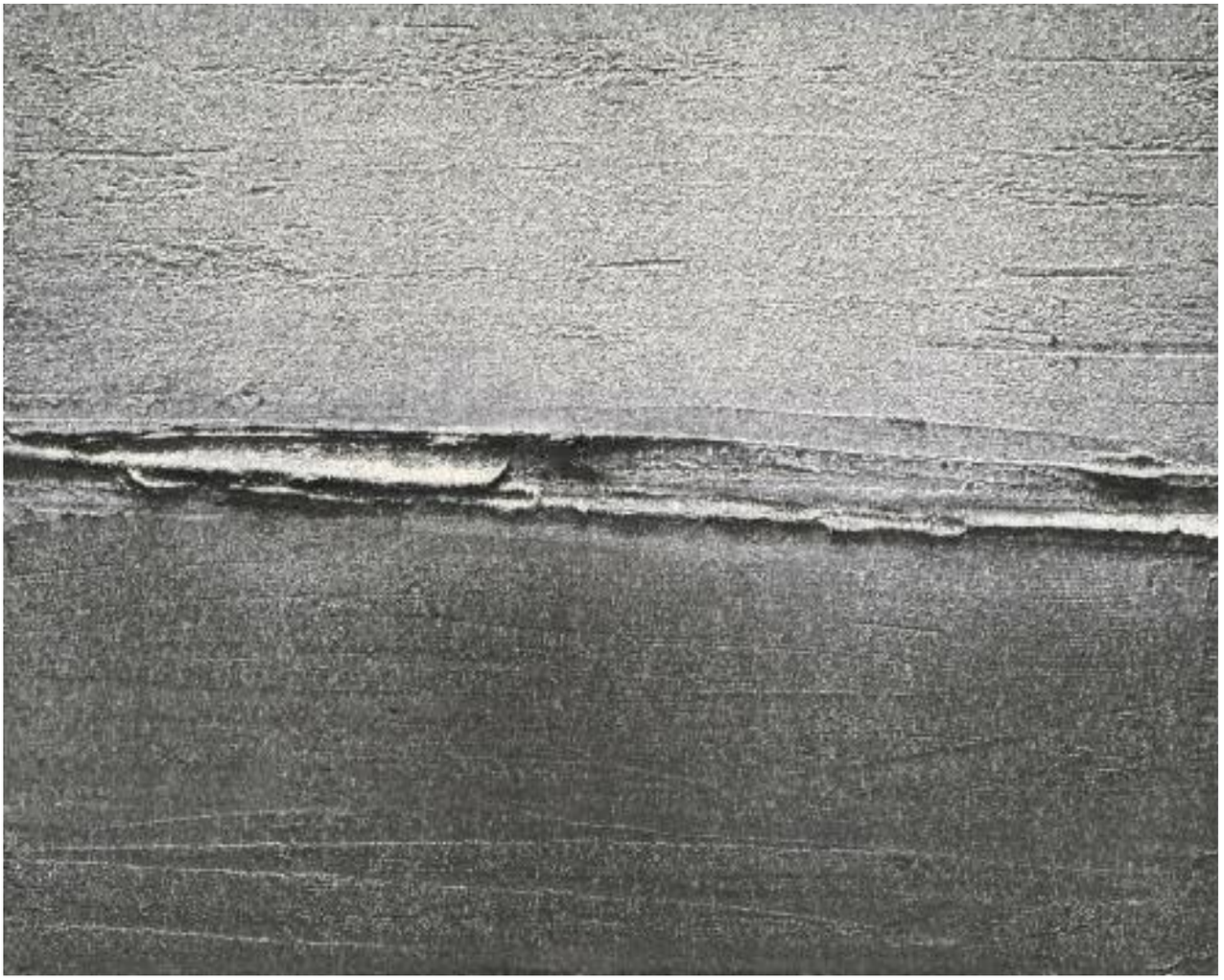
Horizonte 29 2009, Schiefermehl, Marmorstaub auf Leinen, 24 x 30 cm



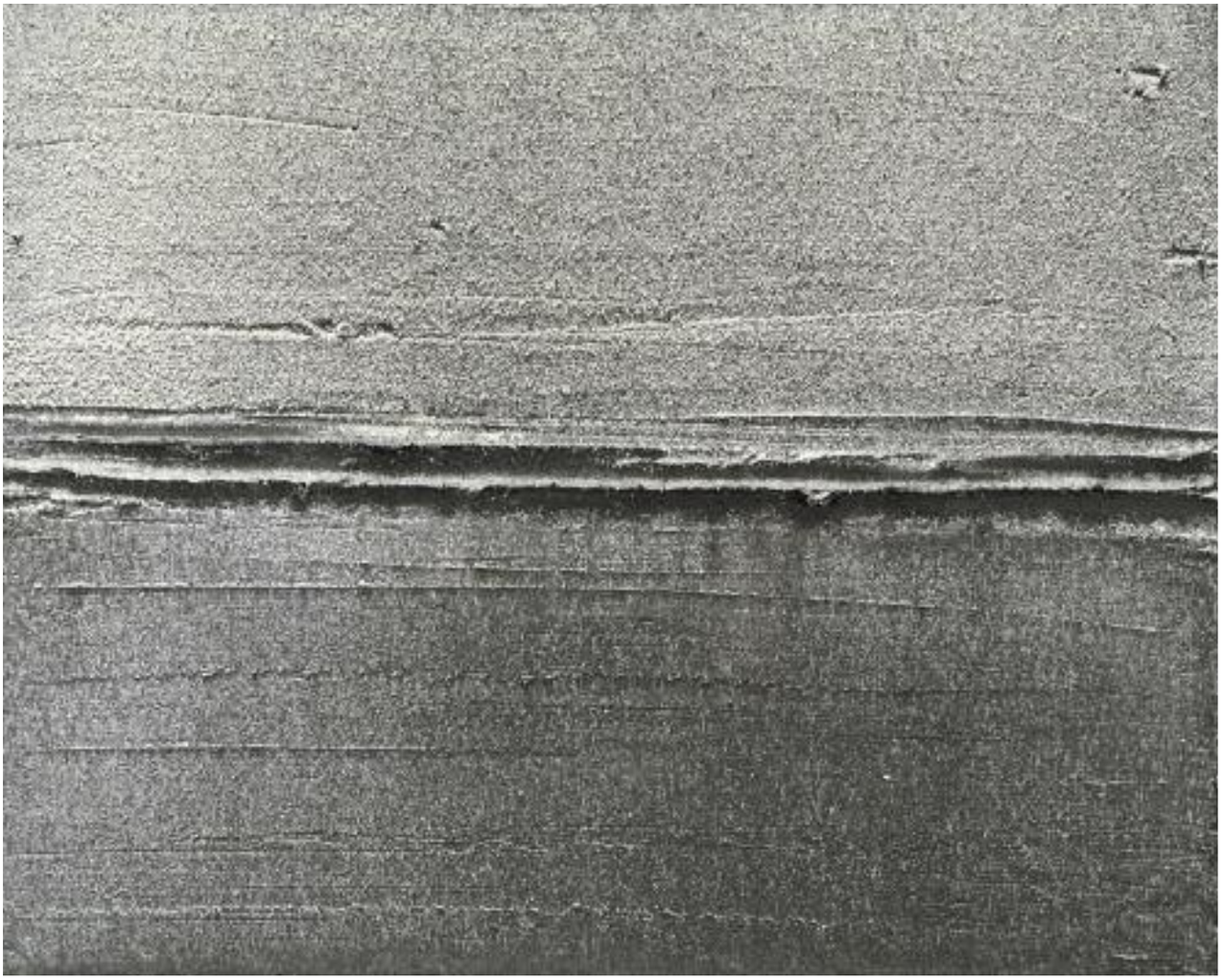
Horizonte 33 2009, Schiefermehl, Marmorstaub auf Leinen, 24 x 30 cm



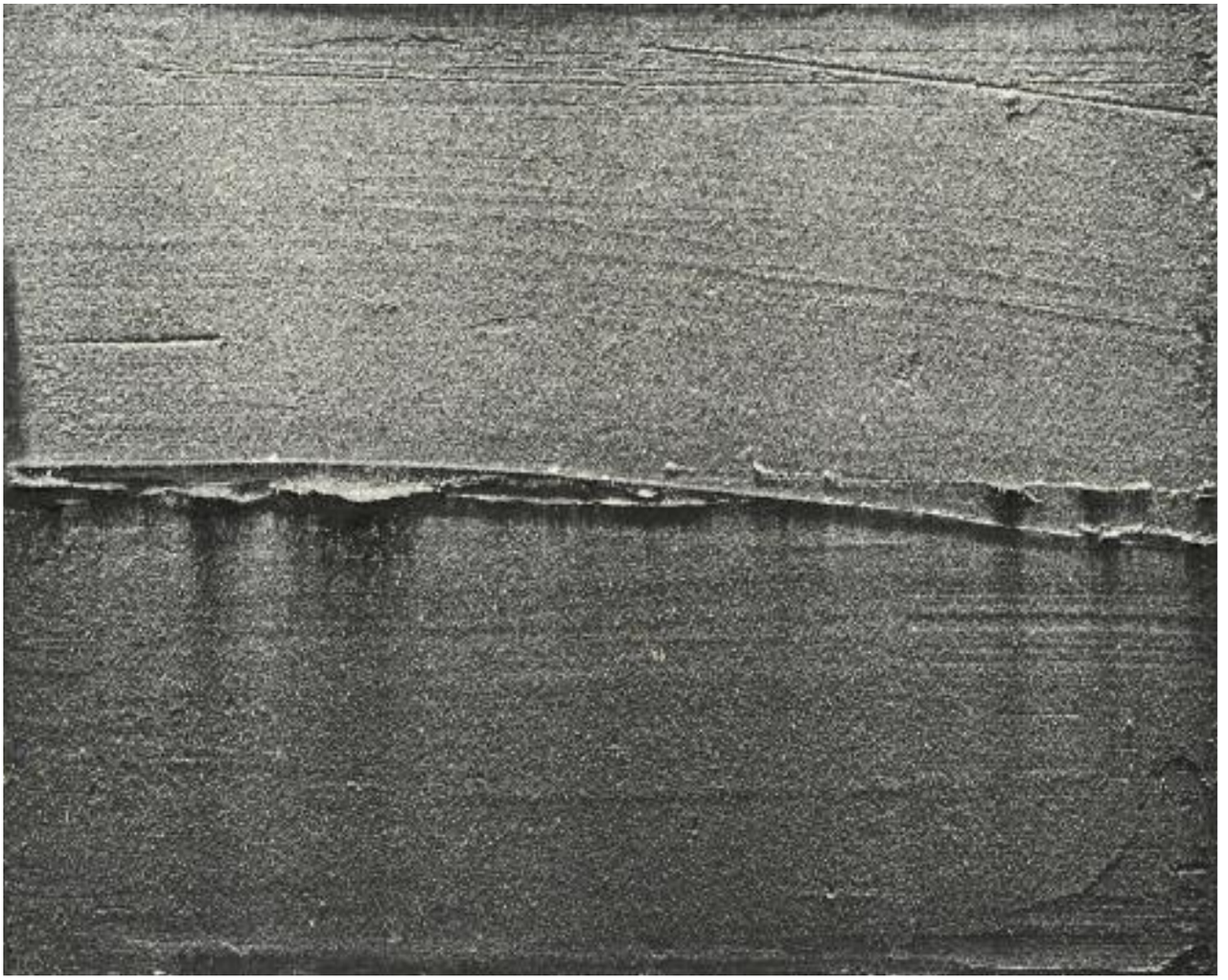
Horizonte 34 2009, Schiefermehl, Marmorstaub auf Leinen, 24 x 30 cm



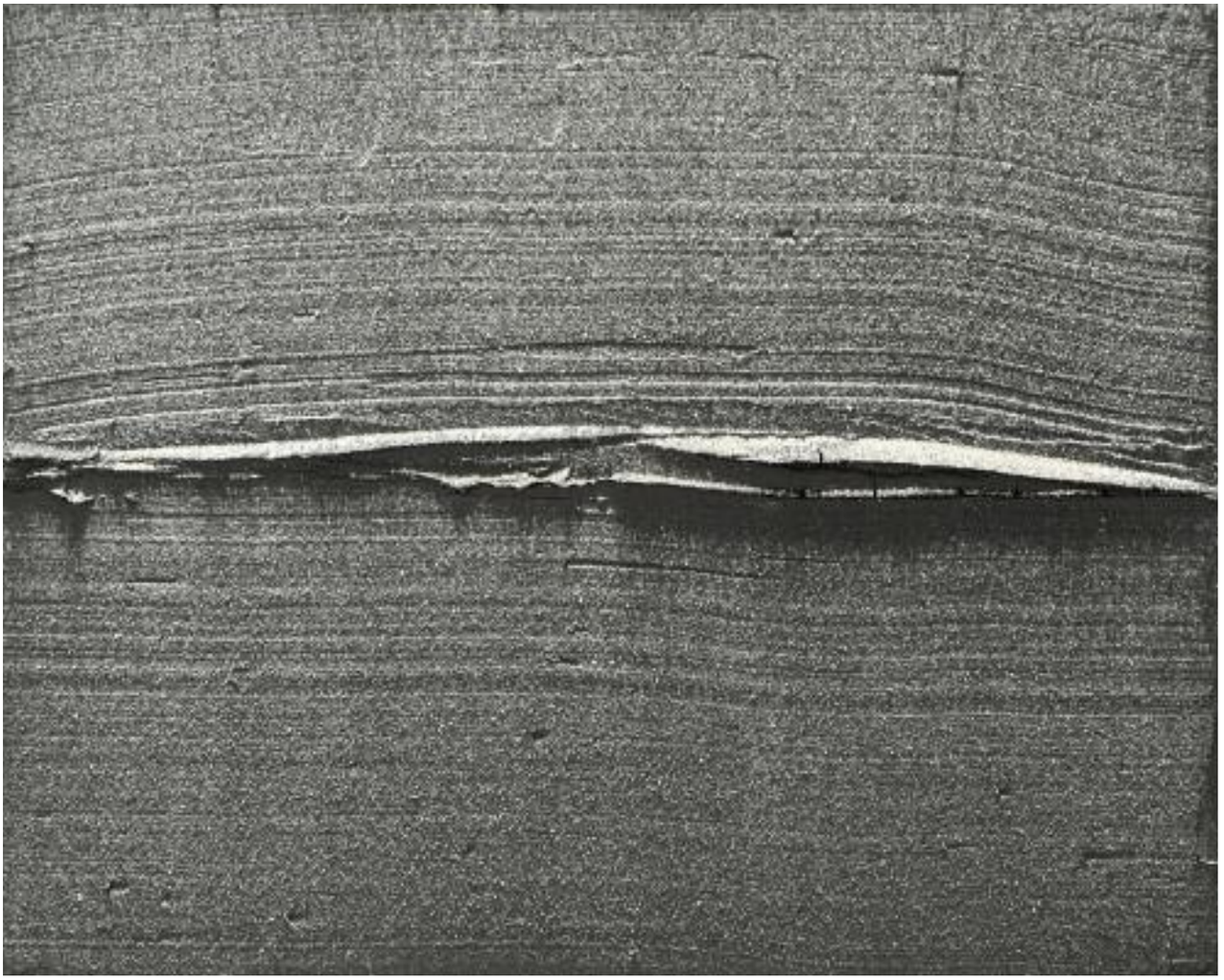
Horizonte 36 2009, Schiefermehl, Marmorstaub auf Leinen, 24 x 30 cm



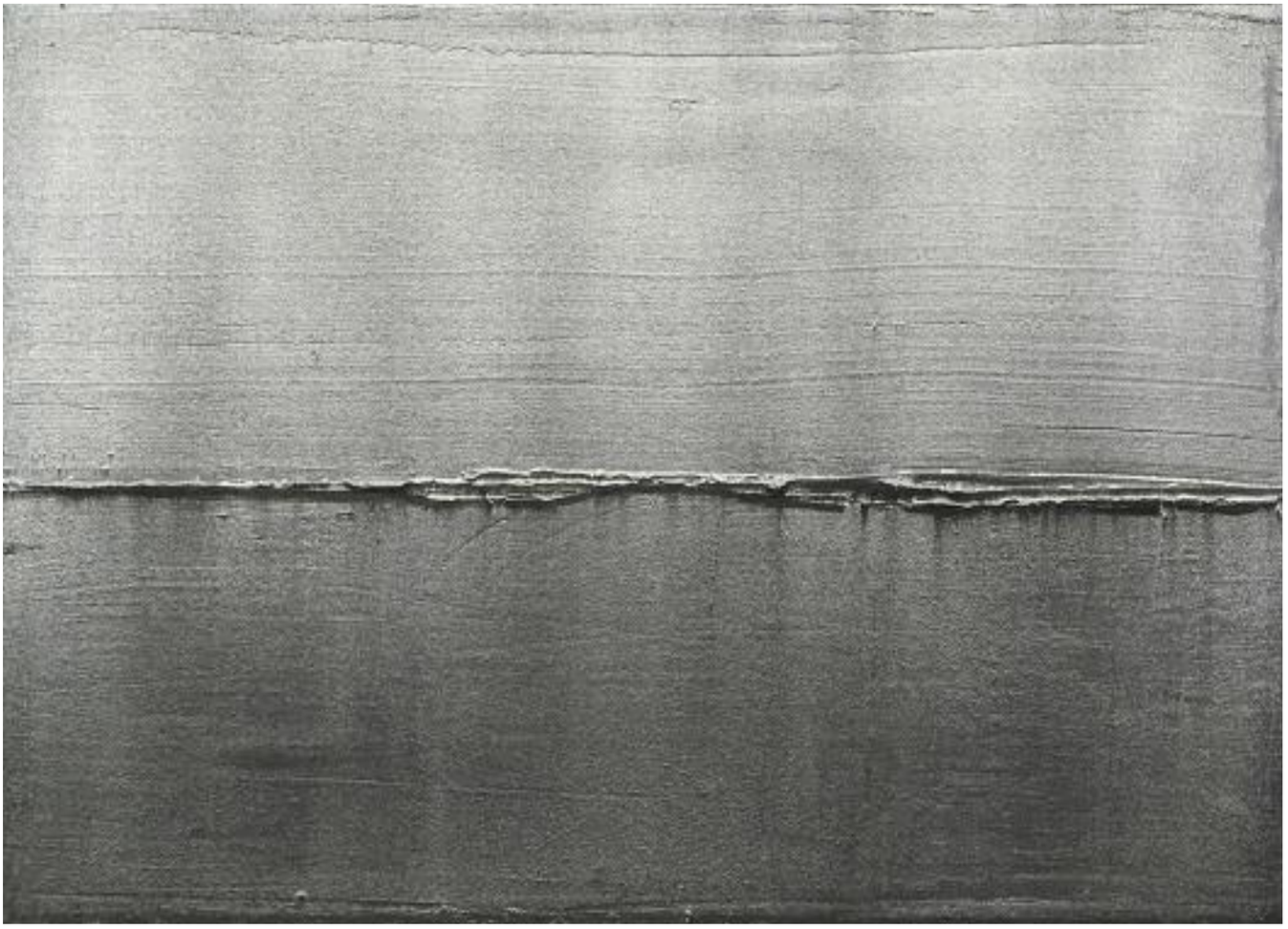
Horizonte 27 2009, Schiefermehl, Marmorstaub auf Leinen, 24 x 30 cm



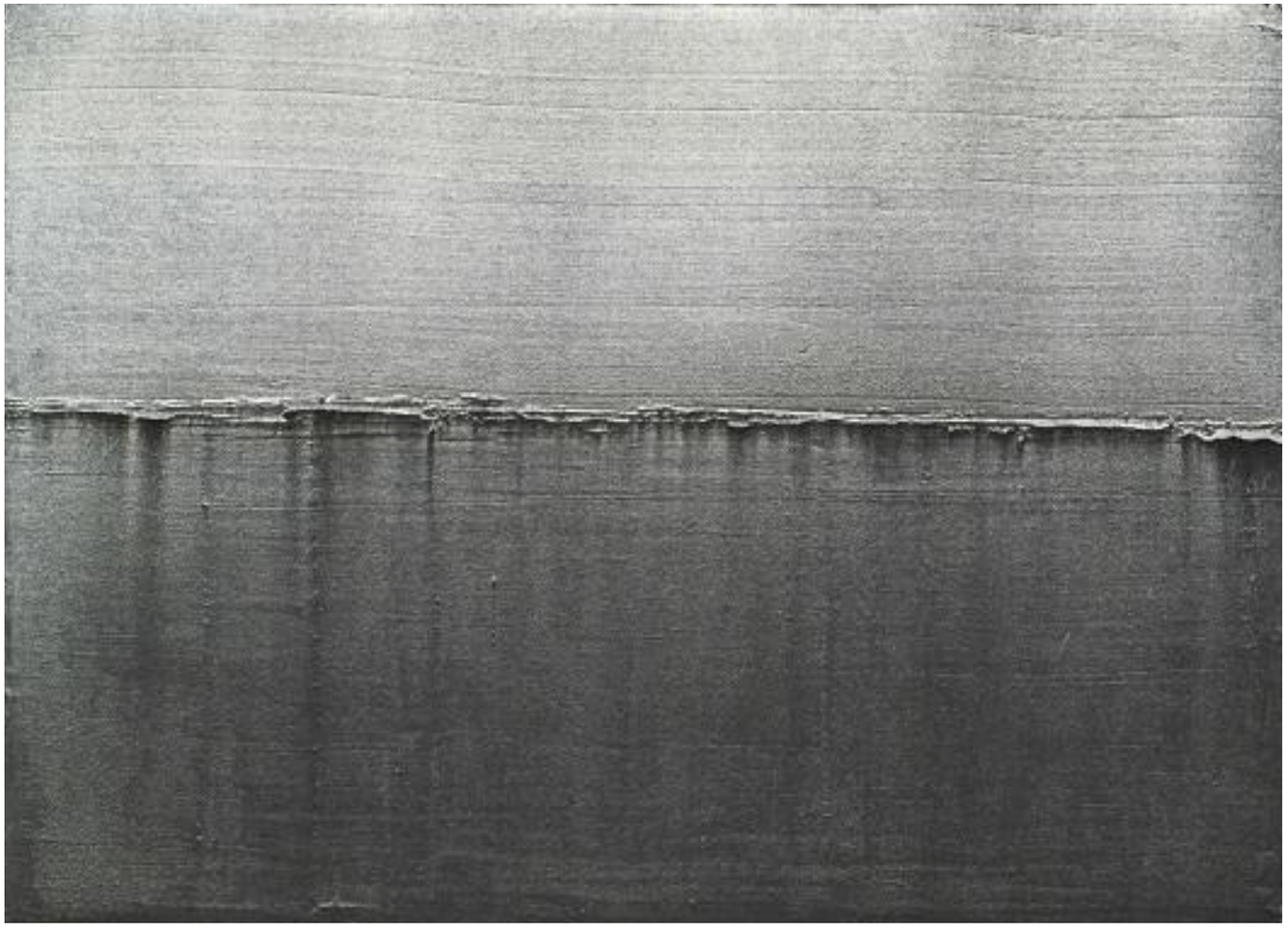
Horizonte 37 2009, Schiefermehl, Marmorstaub auf Leinen, 24 x 30 cm



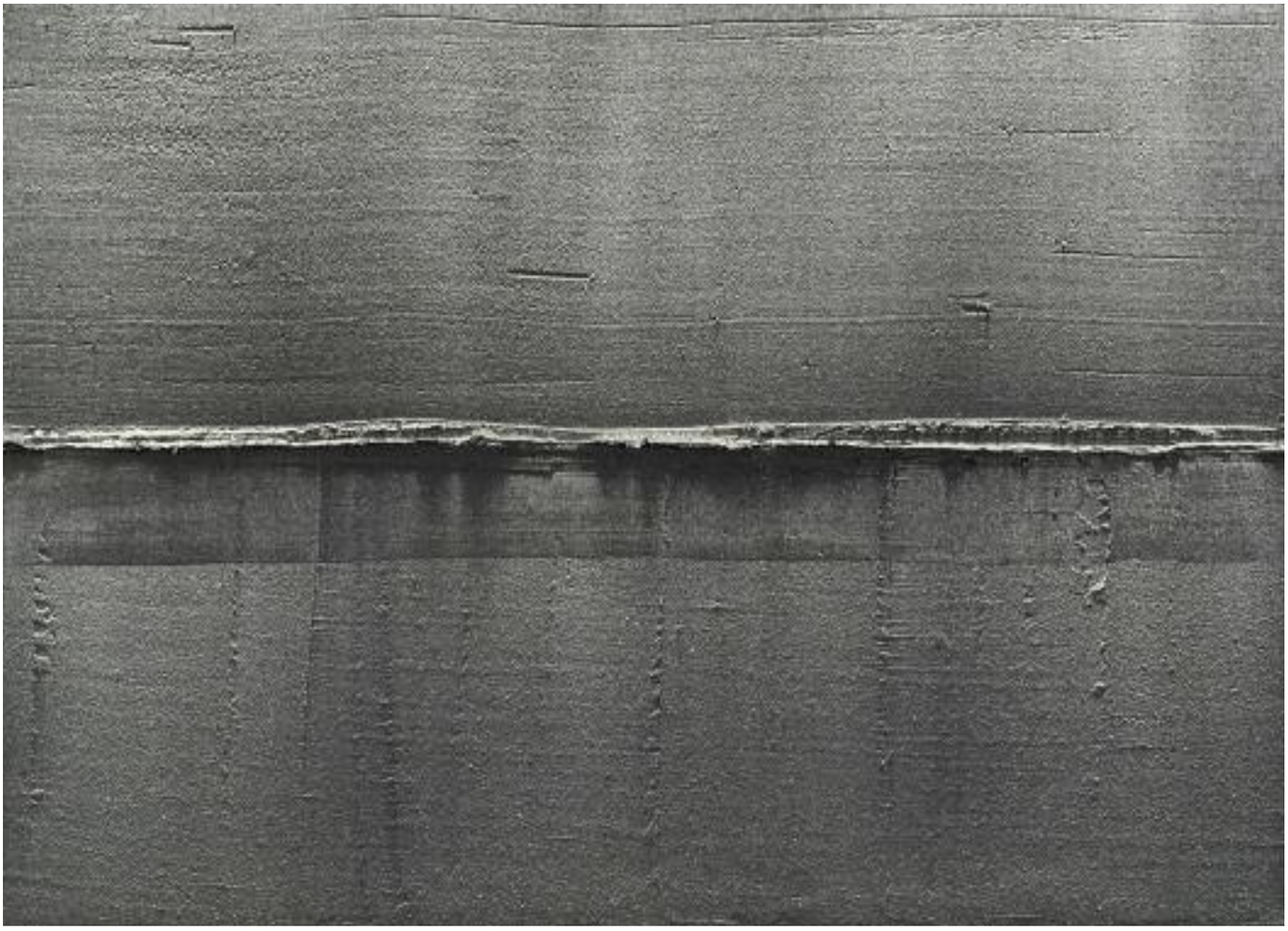
Horizonte 31 2009, Schiefermehl, Marmorstaub auf Leinen, 24 x 30 cm



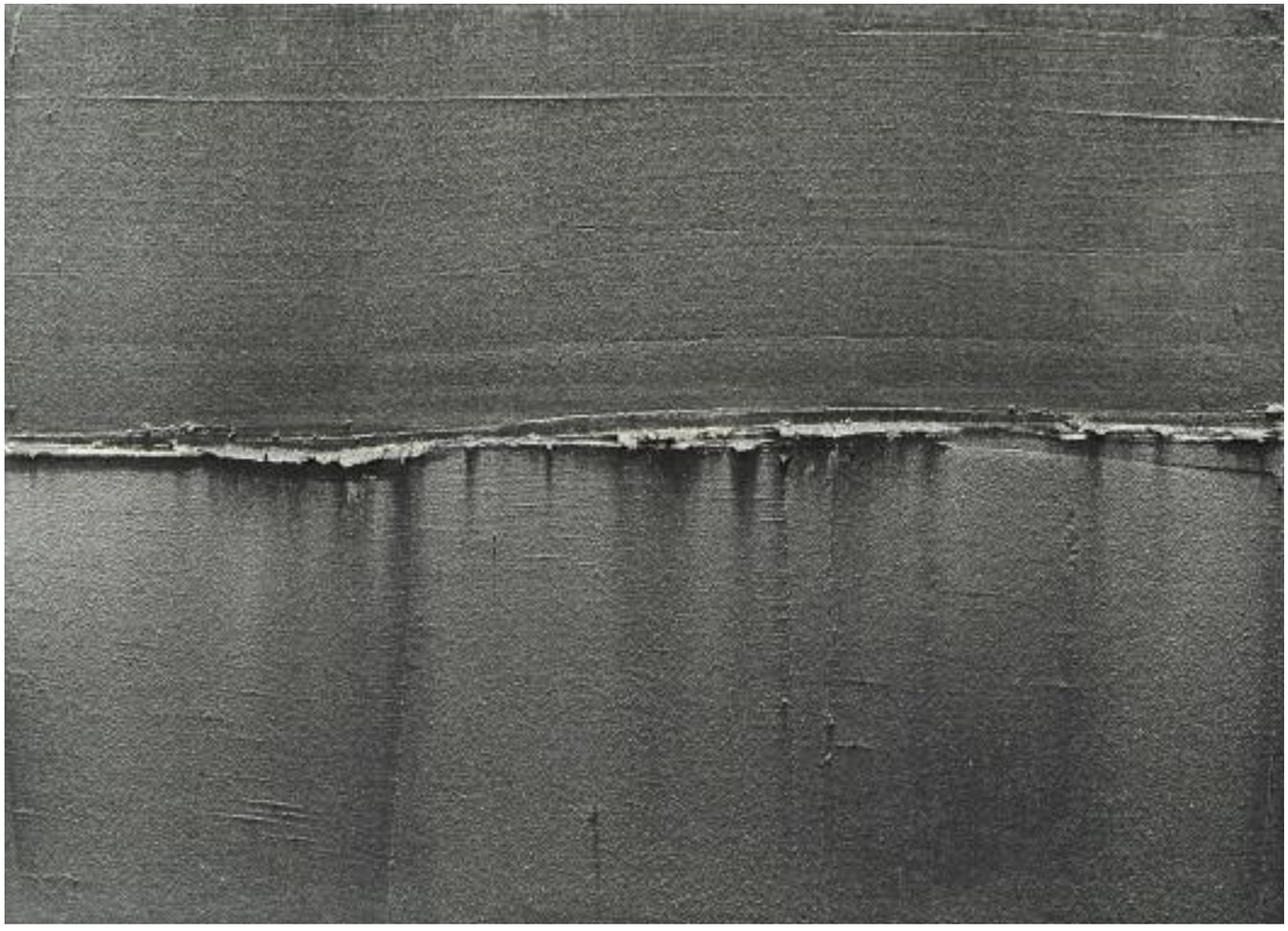
Horizonte 14 2009, Schiefermehl, Marmorstaub auf Leinen, 50 x 70 cm



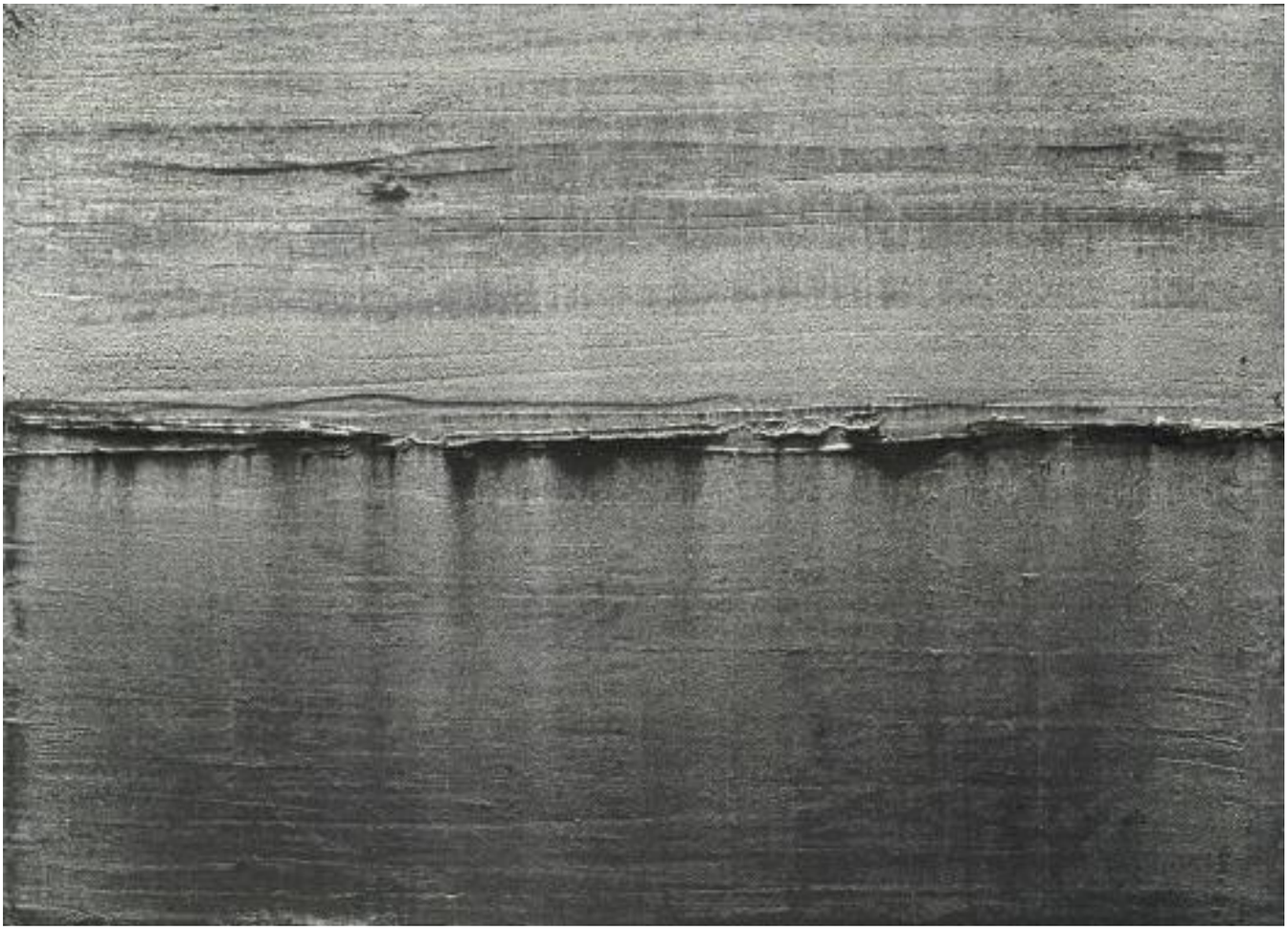
Horizonte 10 2009, Schiefermehl, Marmorstaub auf Leinen, 50 x 70 cm



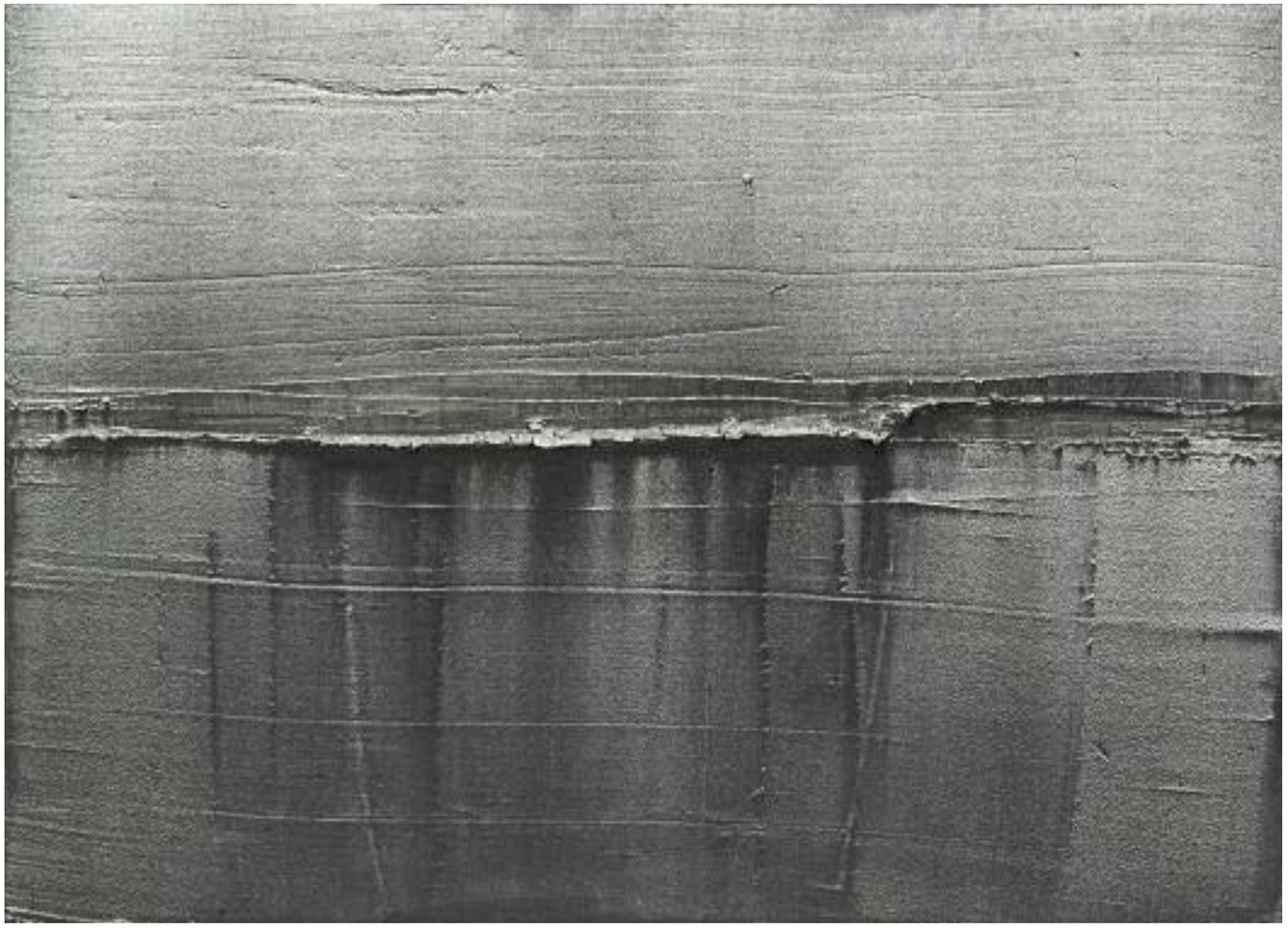
Horizonte 17 2009, Schiefermehl, Marmorstaub auf Leinen, 50 x 70 cm



Horizonte 16 2009, Schiefermehl, Marmorstaub auf Leinen, 50 x 70 cm



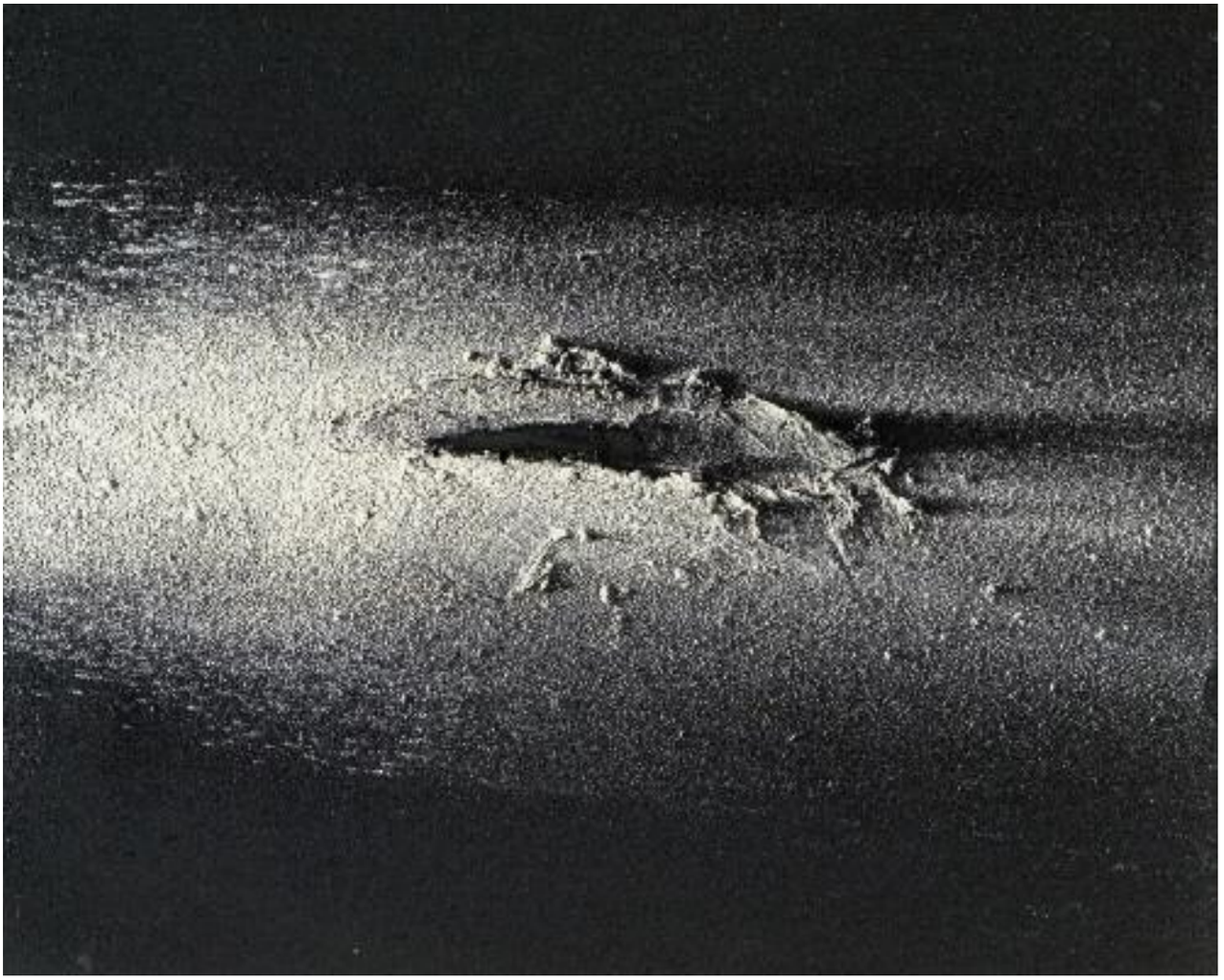
Horizonte 15 2009, Schiefermehl, Marmorstaub auf Leinen, 50 x 70 cm



Horizonte II 2009, Schiefermehl, Marmorstaub auf Leinen, 50 x 70 cm

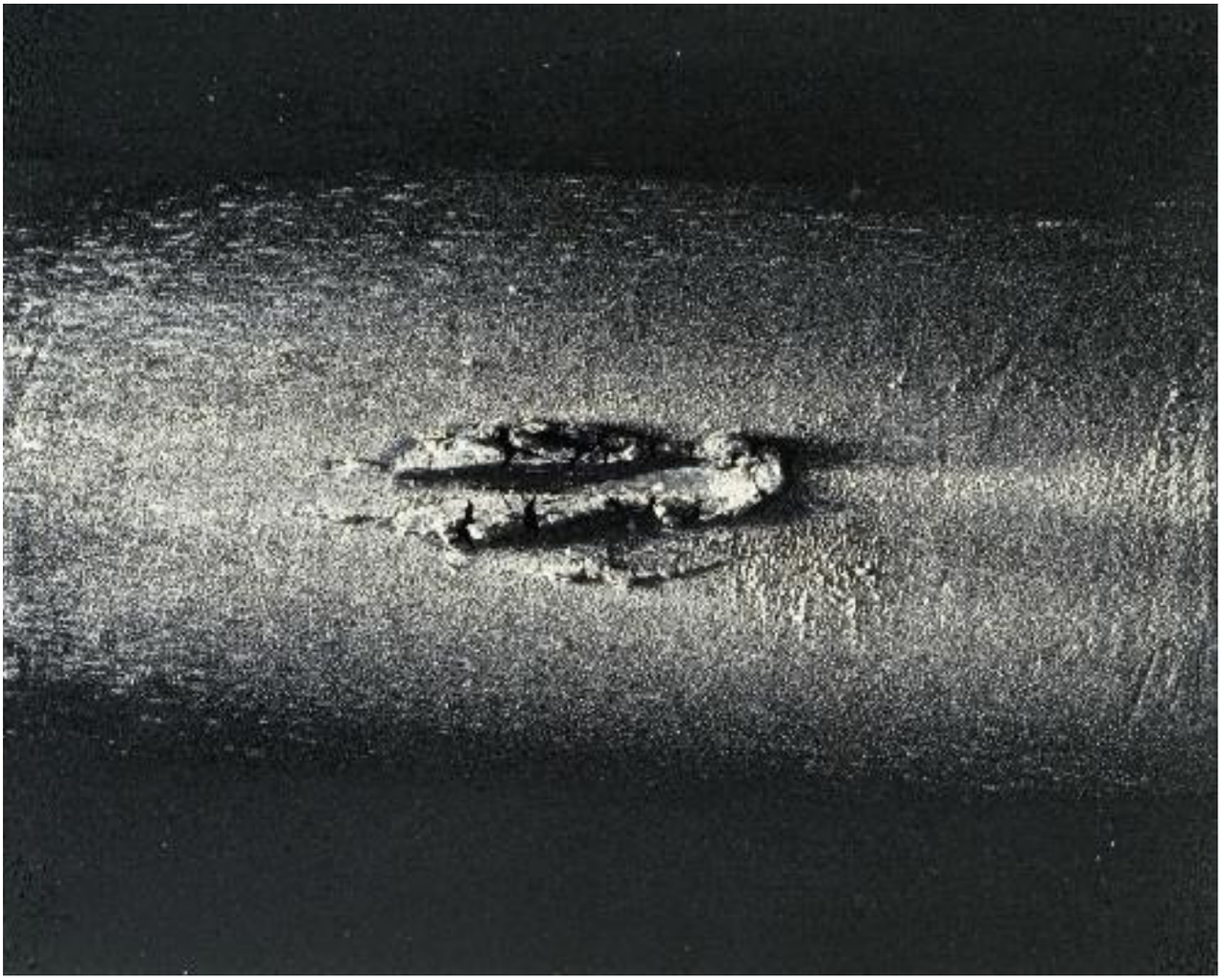
Noctis Labyrinthus

Noctis Labyrinthus 15 2013, Schwarzes Oxid, Marmorstaub auf Leinen, 24 x 30 cm



Noctis Labyrinthus 16 2013, Schwarzes Oxid, Marmorstaub auf Leinen, 24 x 30 cm

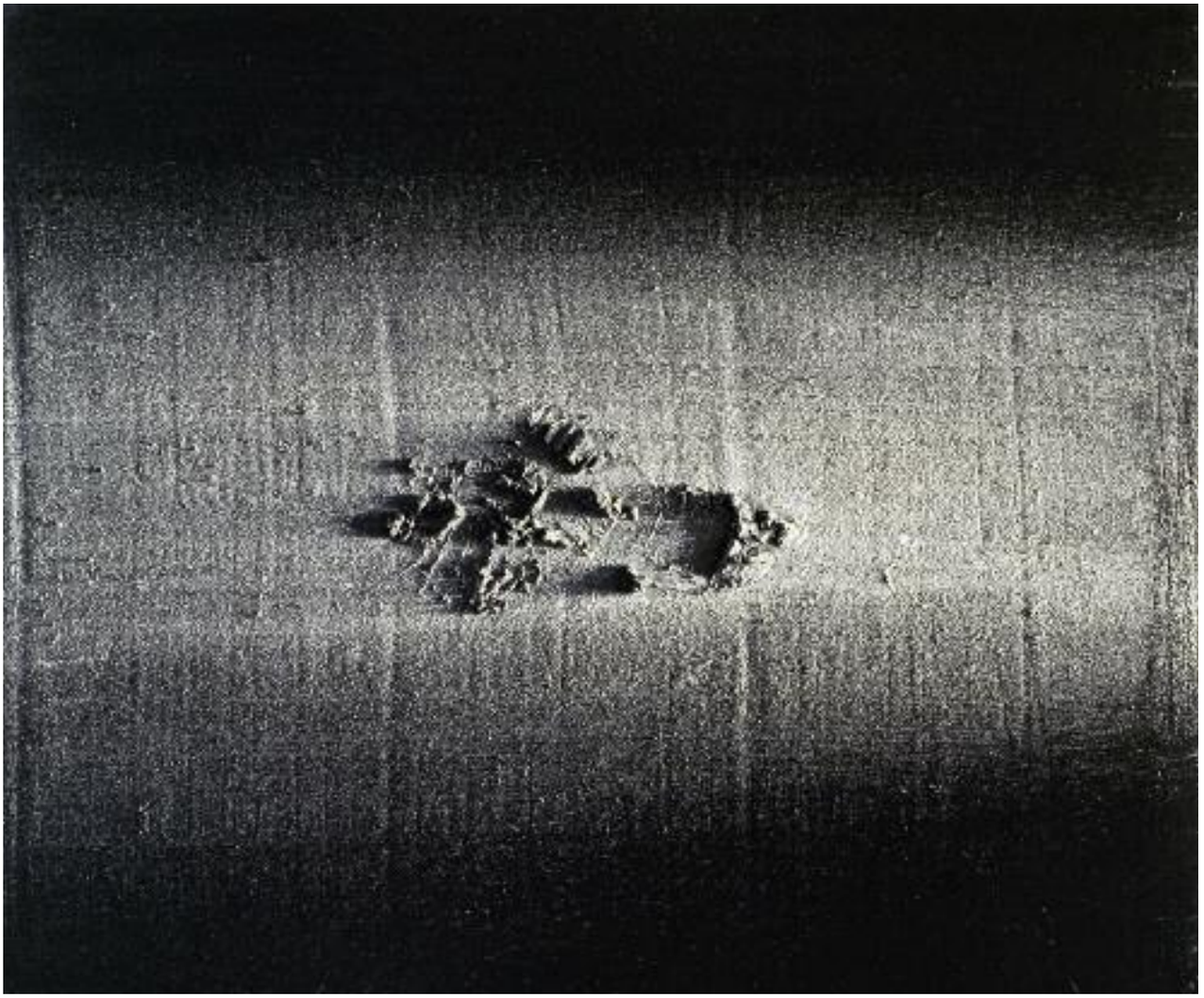
Noctis Labyrinthus 18 2013, Schwarzes Oxid, Marmorstaub auf Leinen, 24 x 30 cm



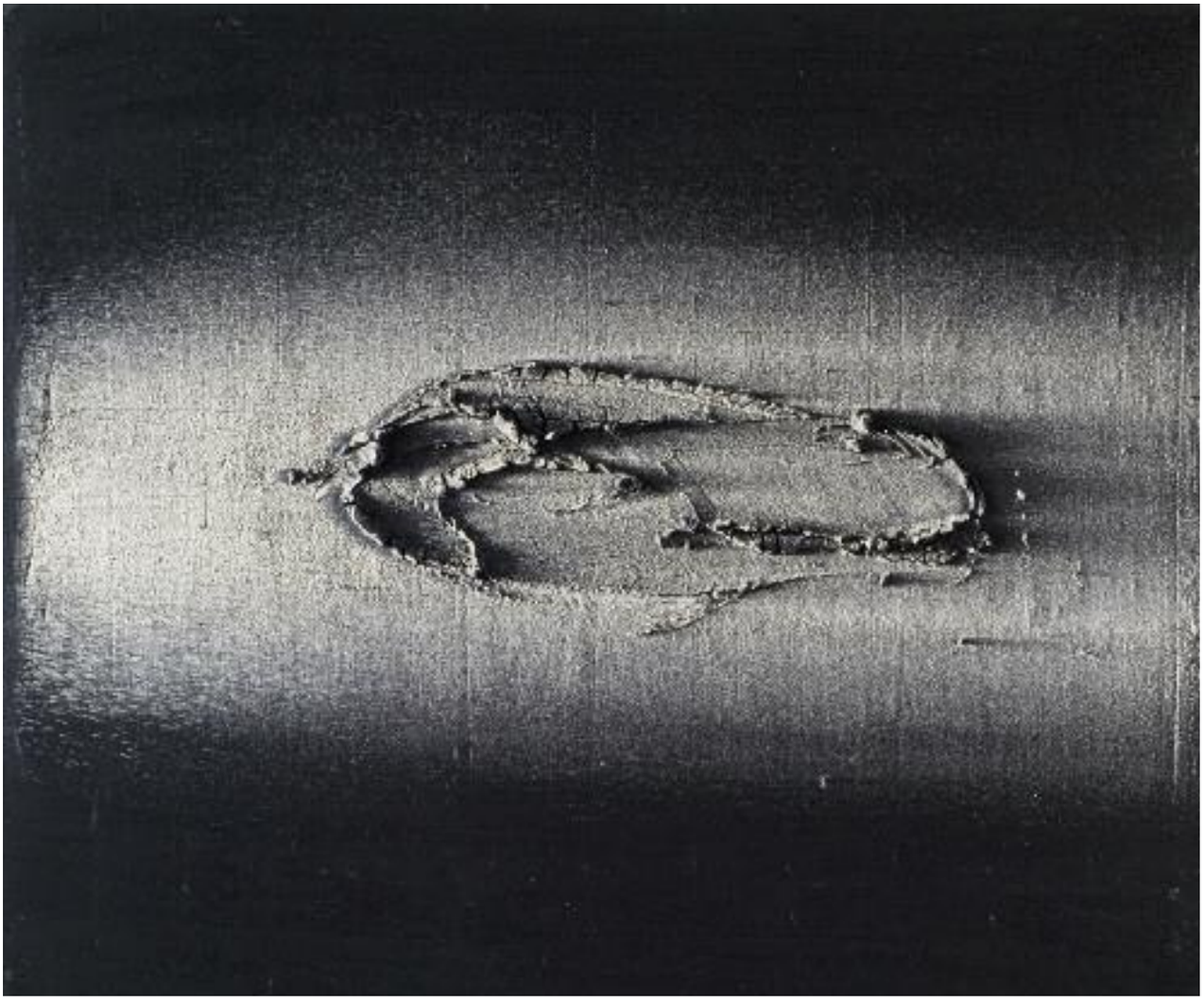
Noctis Labyrinthus 17 2013, Schwarzes Oxid, Marmorstaub auf Leinen, 24 x 30 cm

Noctis Labyrinthus 6 2013, Schwarzes Oxid, Marmorstaub auf Leinen, 24 x 30 cm

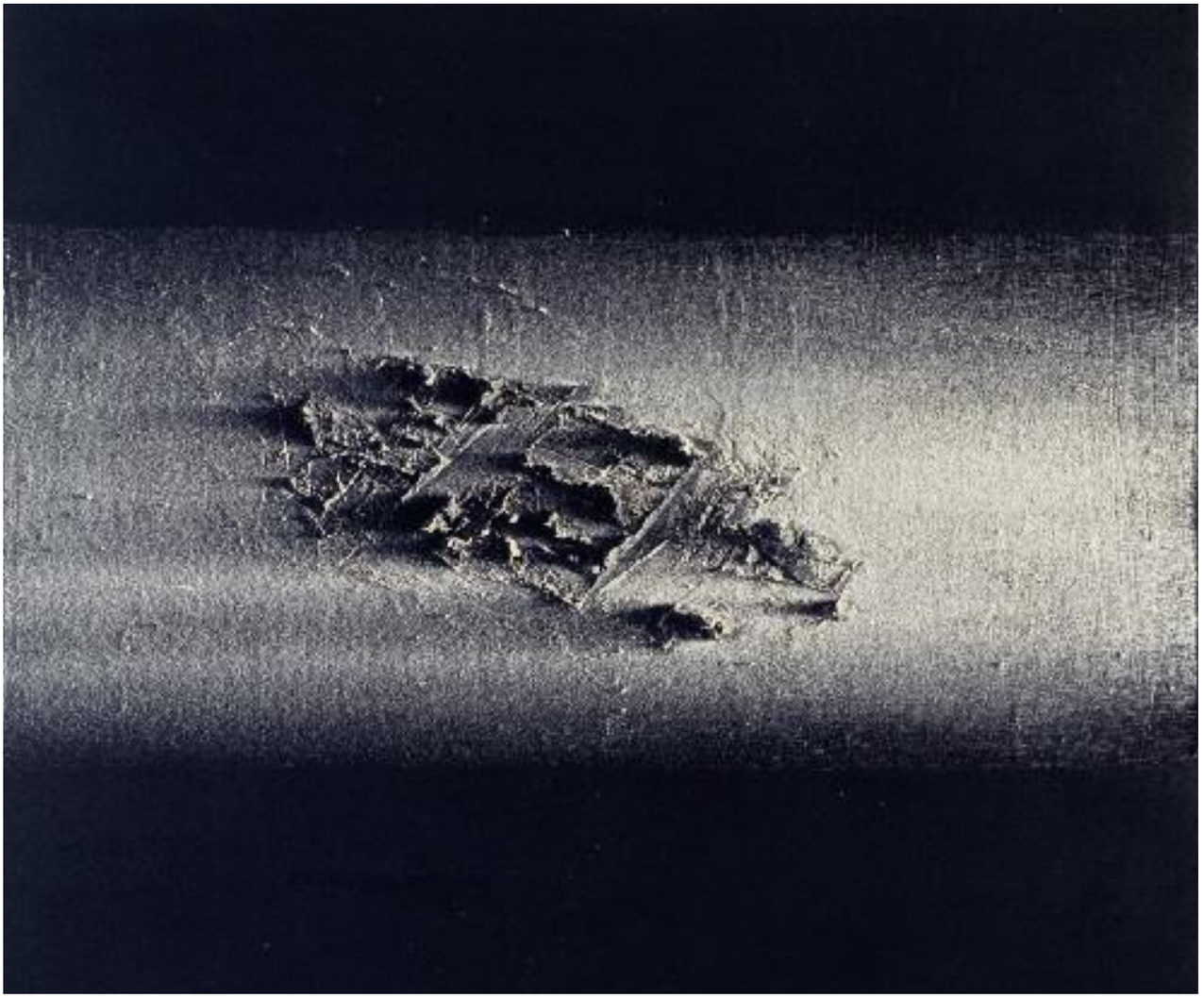
Noctis Labyrinthus 9 2013, Schwarzes Oxid, Marmorstaub auf Leinen, 50 x 60 cm



Noctis Labyrinthus 2 2013, Schwarzes Oxid, Marmorstaub auf Leinen, 50 x 60 cm

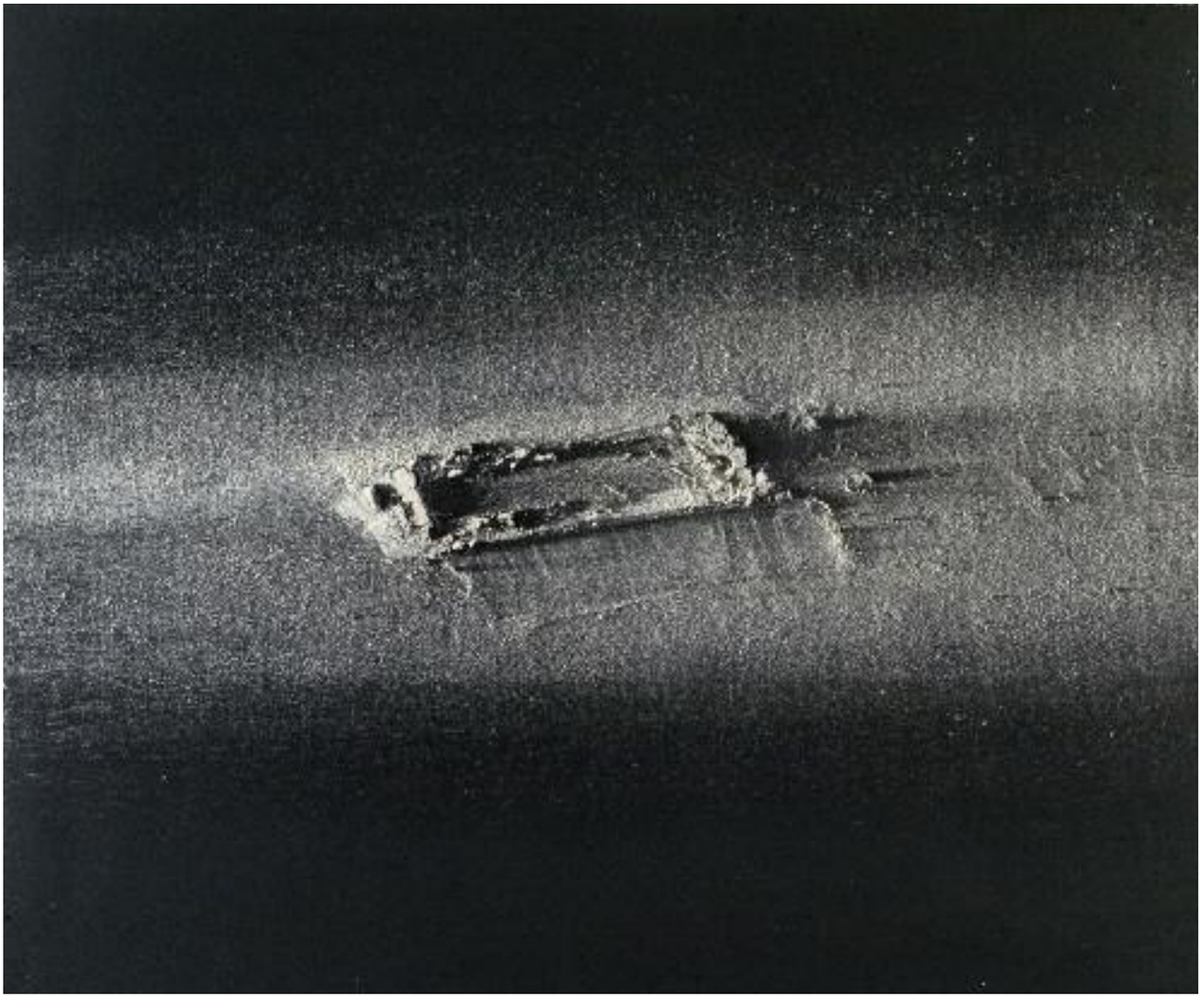


Noctis Labyrinthus 4 2013, Schwarzes Oxid, Marmorstaub auf Leinen, 50 x 60 cm

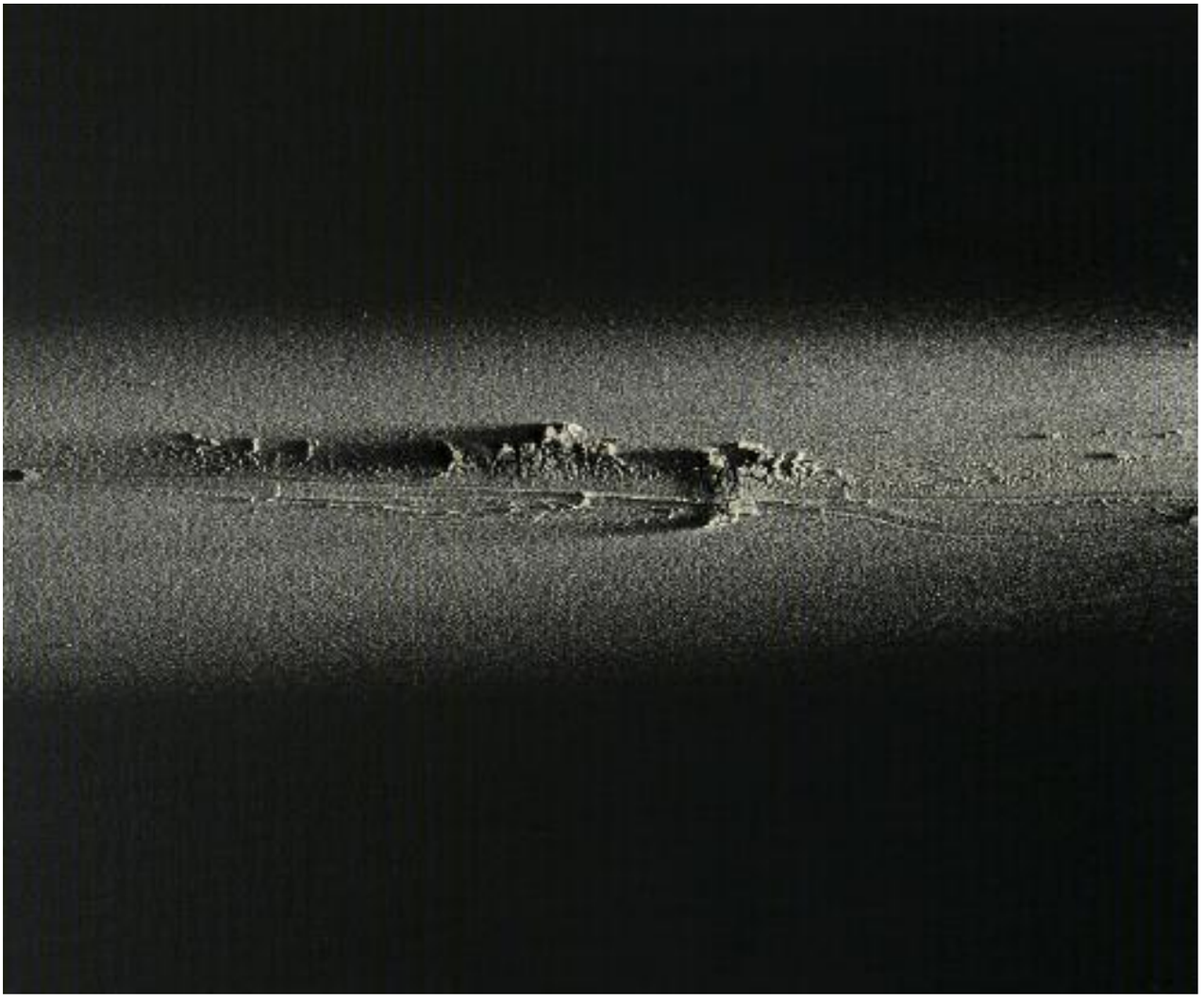


Noctis Labyrinthus I 2013, Schwarzes Oxid, Marmorstaub auf Leinen, 50 x 60 cm

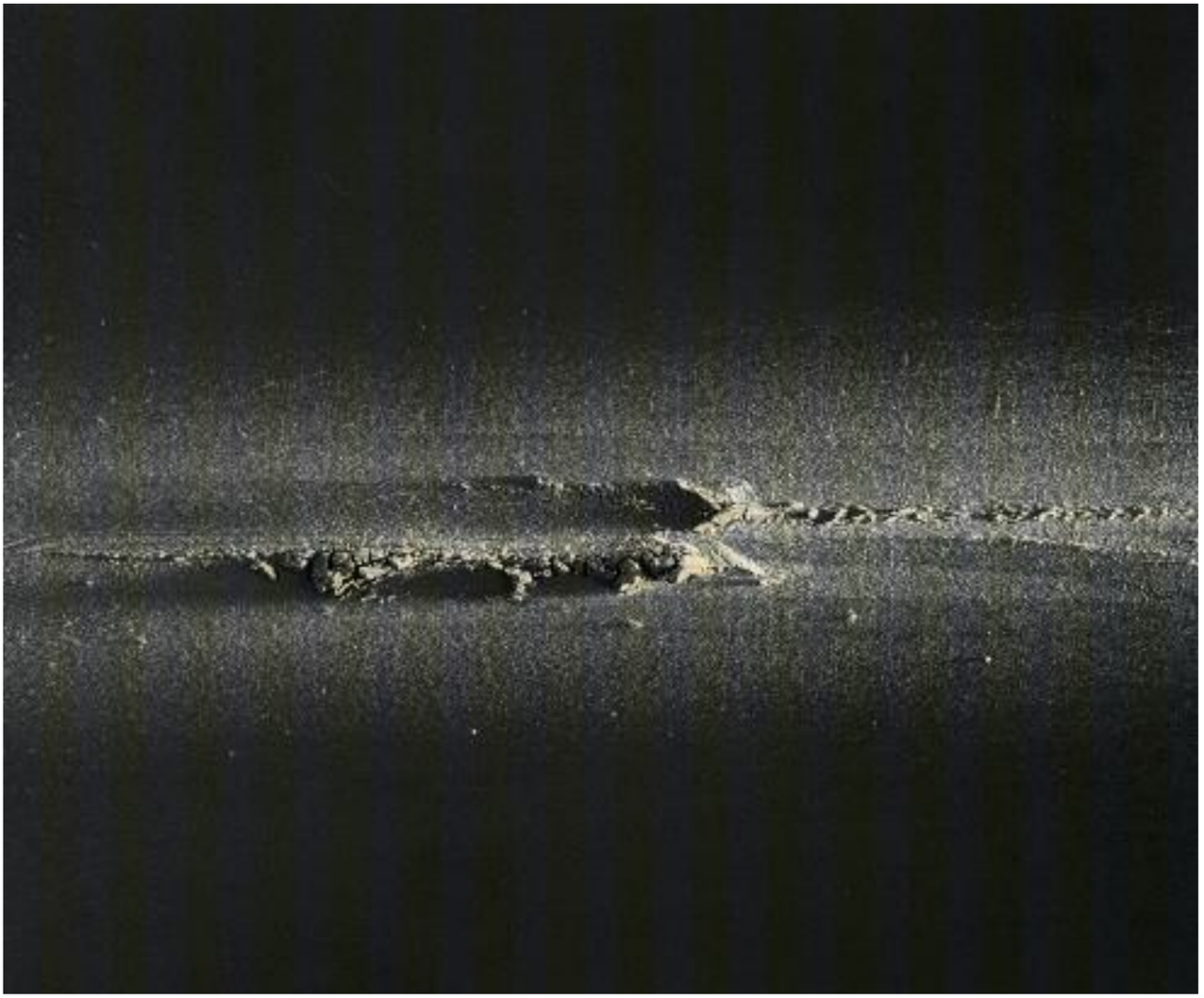
Noctis Labyrinthus 8 2013, Schwarzes Oxid, Marmorstaub auf Leinen, 50 x 60 cm



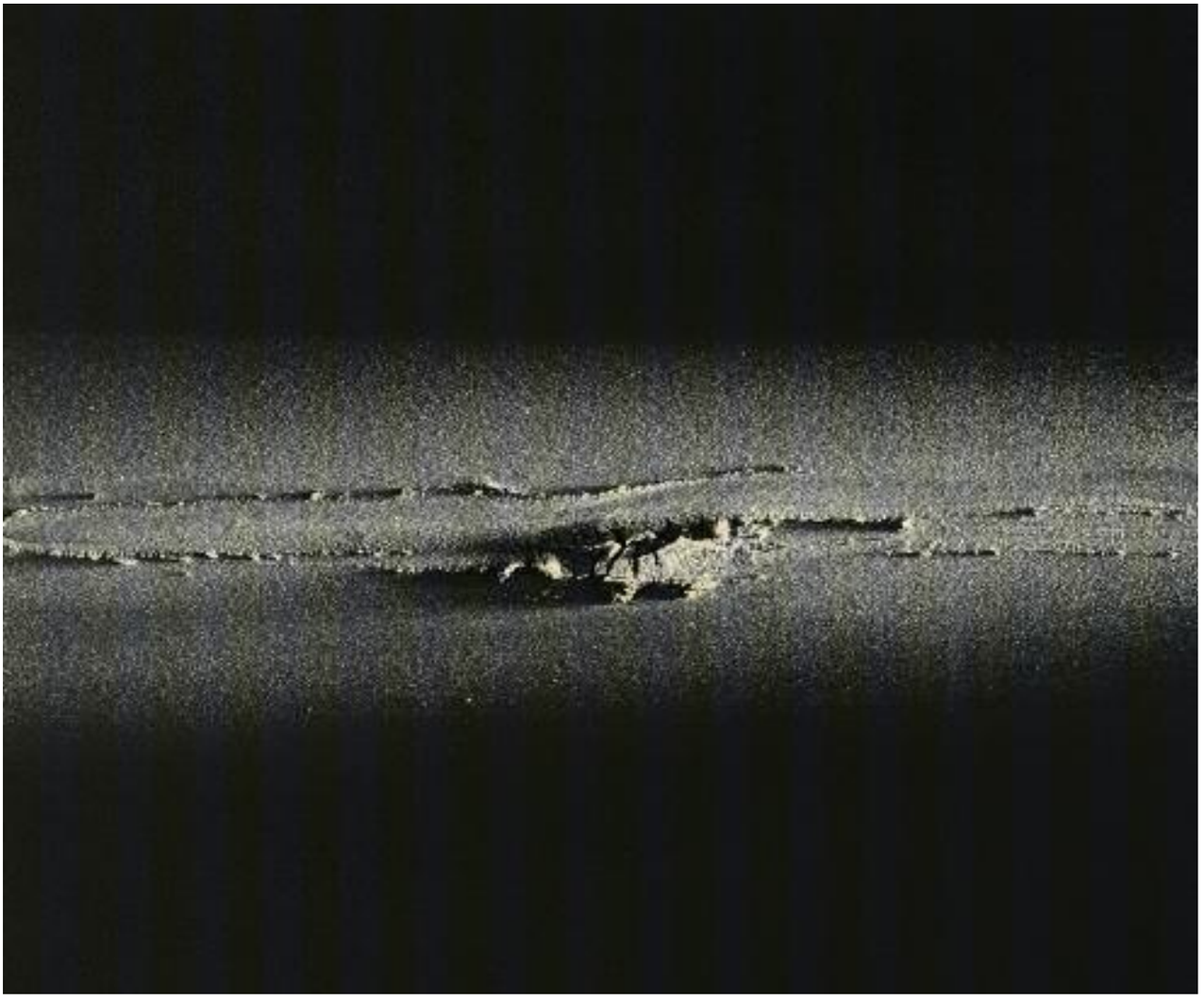
Noctis Labyrinthus 5 2013, Schwarzes Oxid, Marmorstaub auf Leinen, 50 x 60 cm



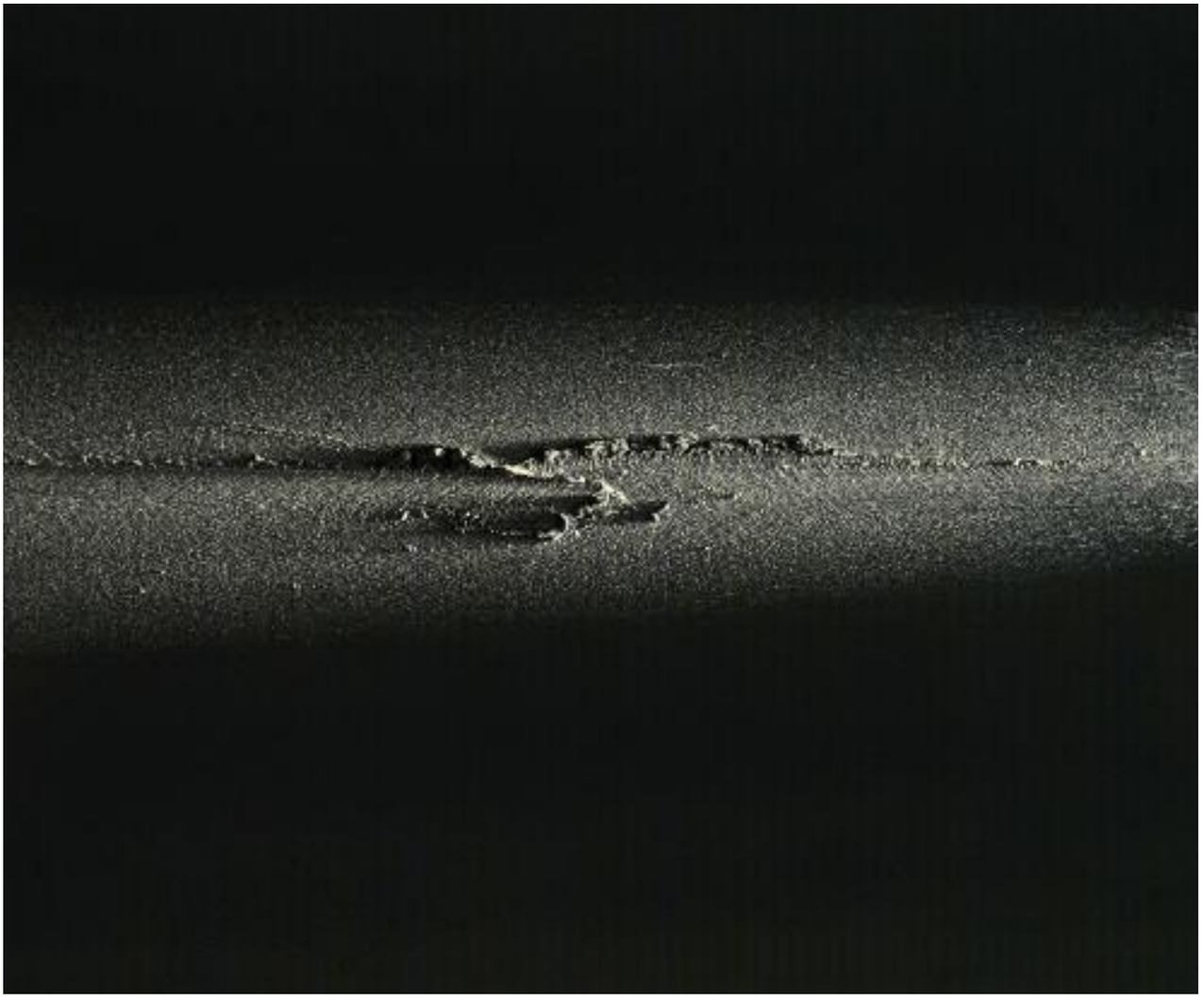
Noctis Labyrinthus 23 2013, Schwarzes Oxid, Marmorstaub auf Leinen, 50 x 60 cm



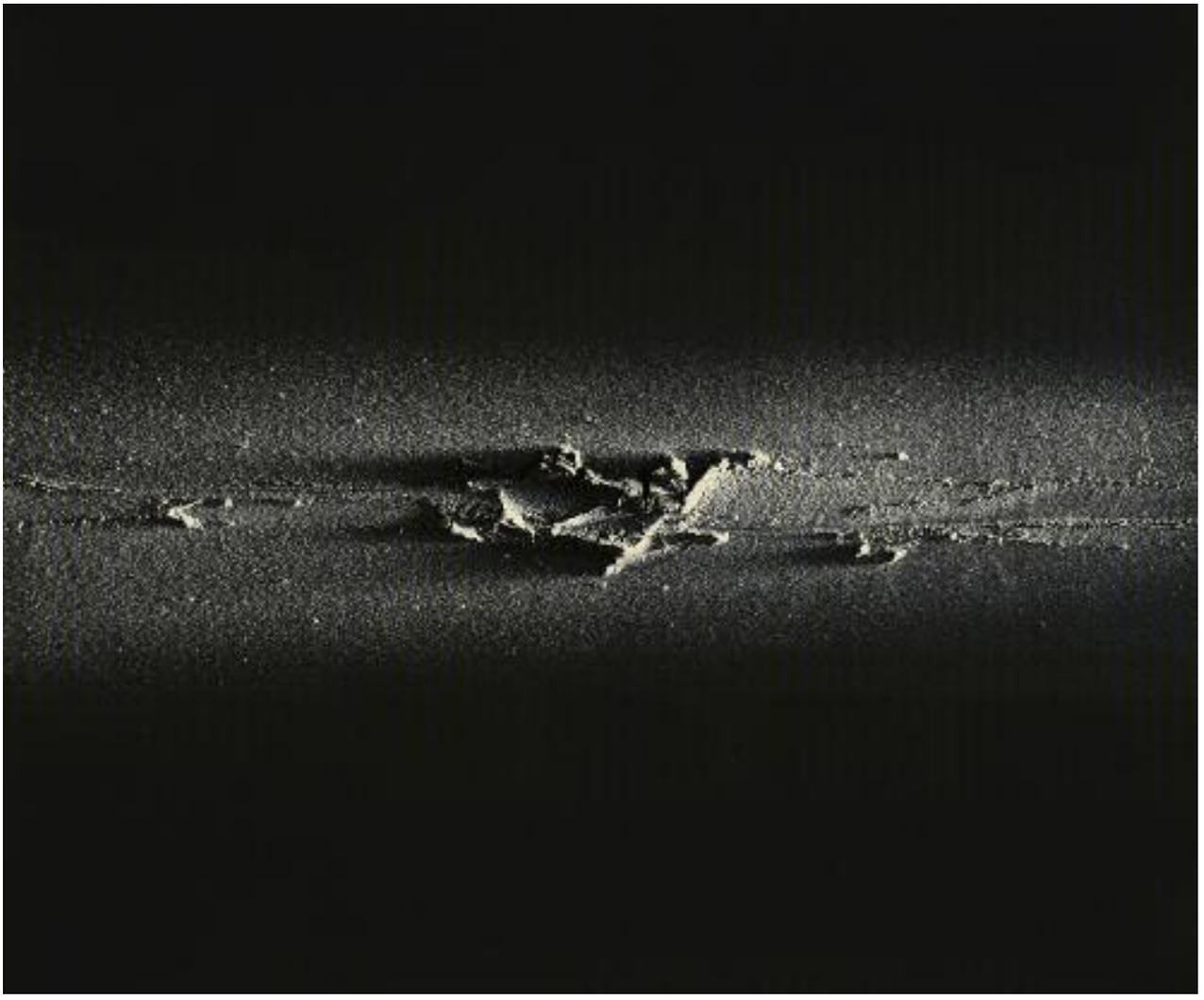
Noctis Labyrinthus 27 2013 Schwarzes Oxid, Marmorstaub auf Leinen, 50 x 60 cm



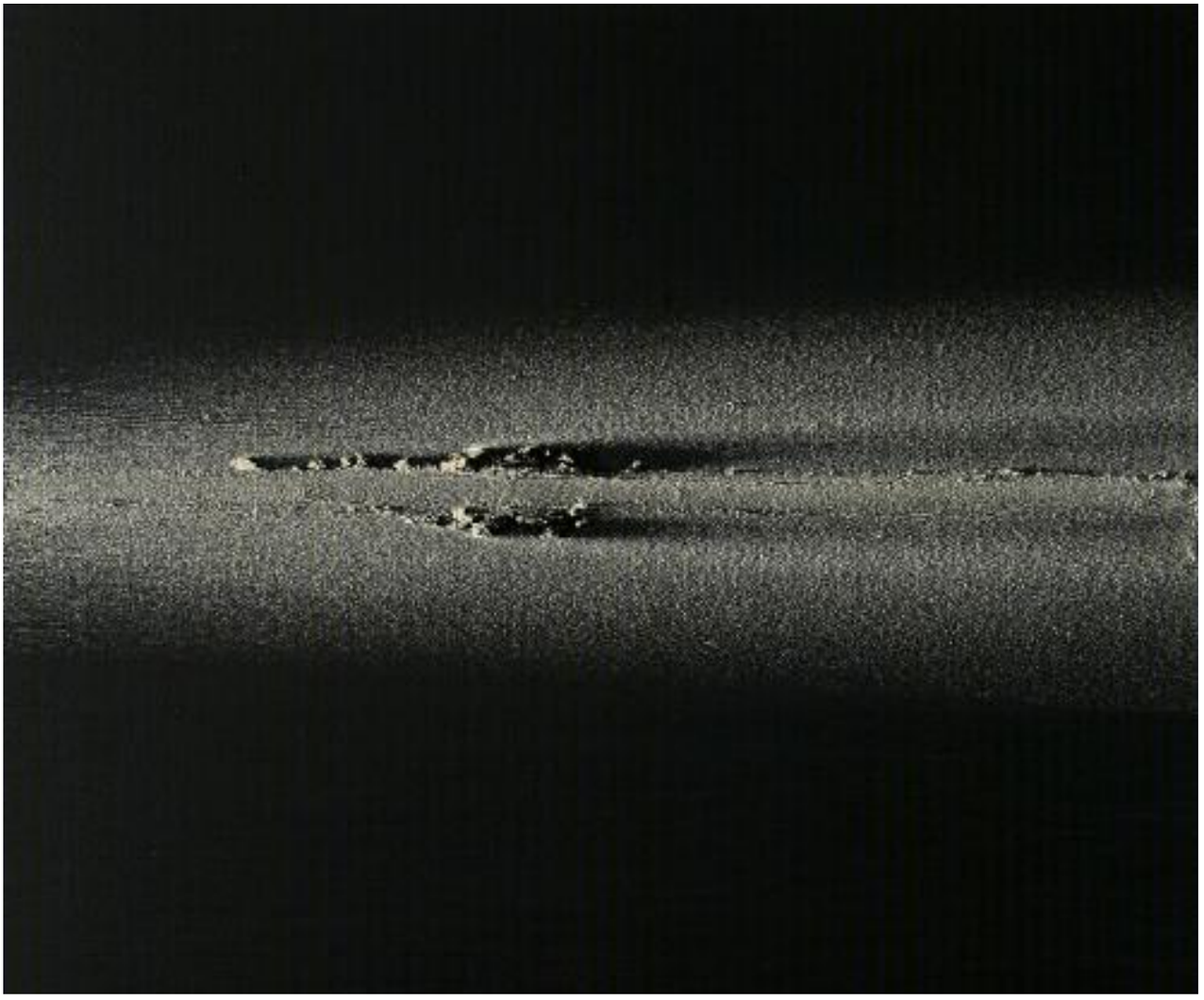
Noctis Labyrinthus 26 2013, Schwarzes Oxid, Marmorstaub auf Leinen, 50 x 60 cm



Noctis Labyrinthus 31 2013, Schwarzes Oxid, Marmorstaub auf Leinen, 50 x 60 cm

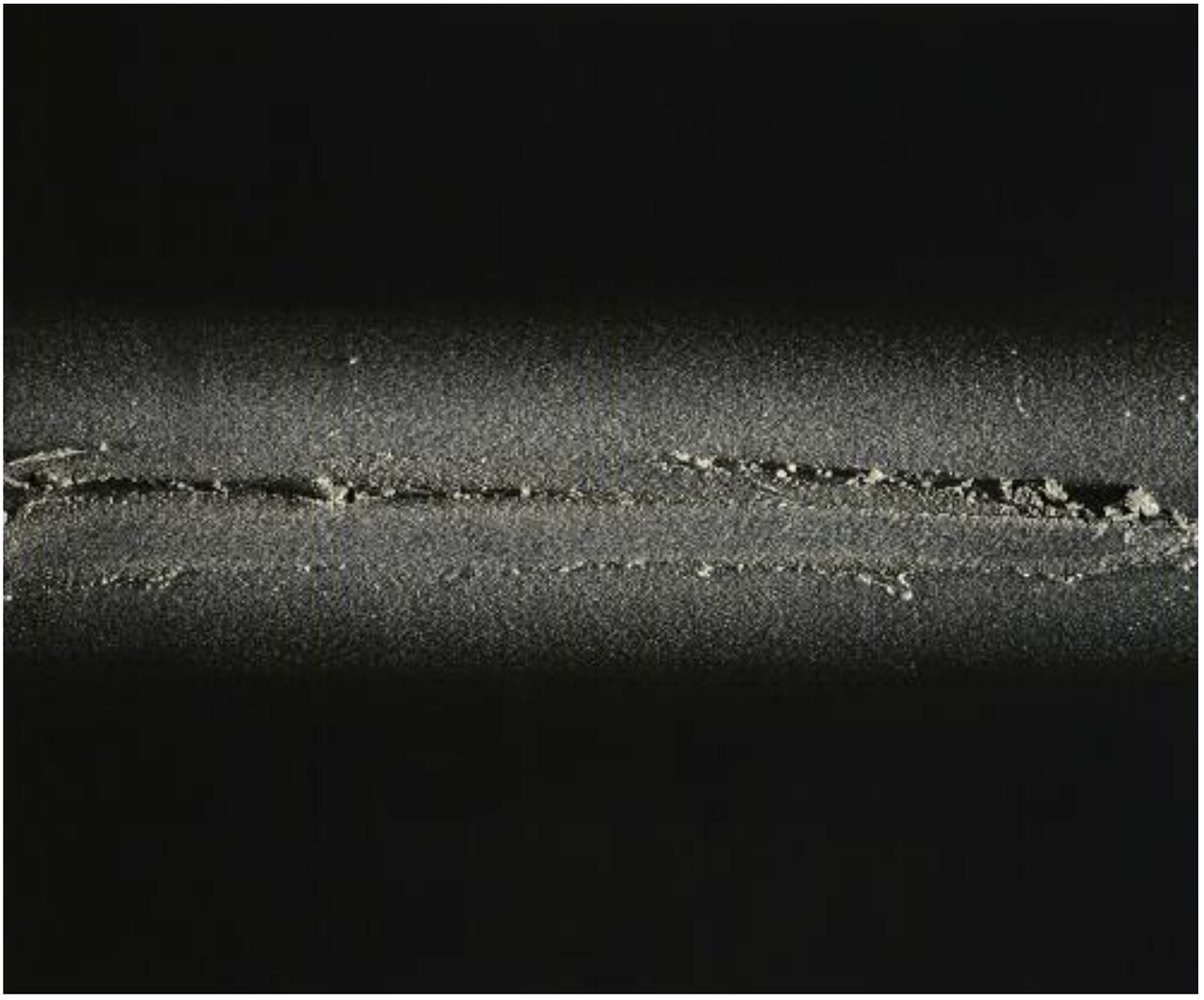


Noctis Labyrinthus 44 2013, Schwarzes Oxid, Marmorstaub auf Leinen, 50 x 60 cm



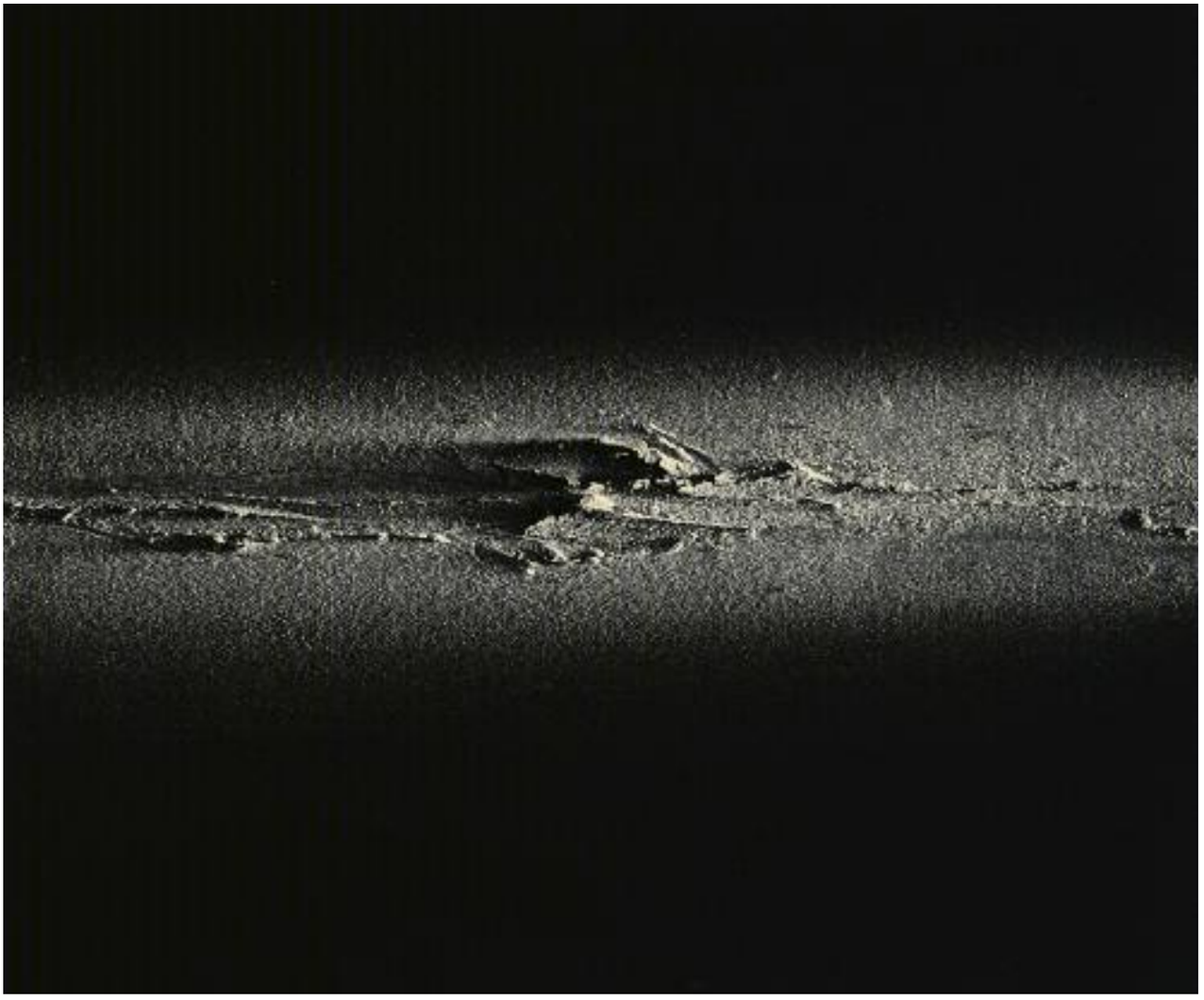
Noctis Labyrinthus 25 2013, Schwarzes Oxid, Marmorstaub auf Leinen, 50 x 60 cm

Noctis Labyrinthus 45 2013, Schwarzes Oxid, Marmorstaub auf Leinen, 50 x 60 cm

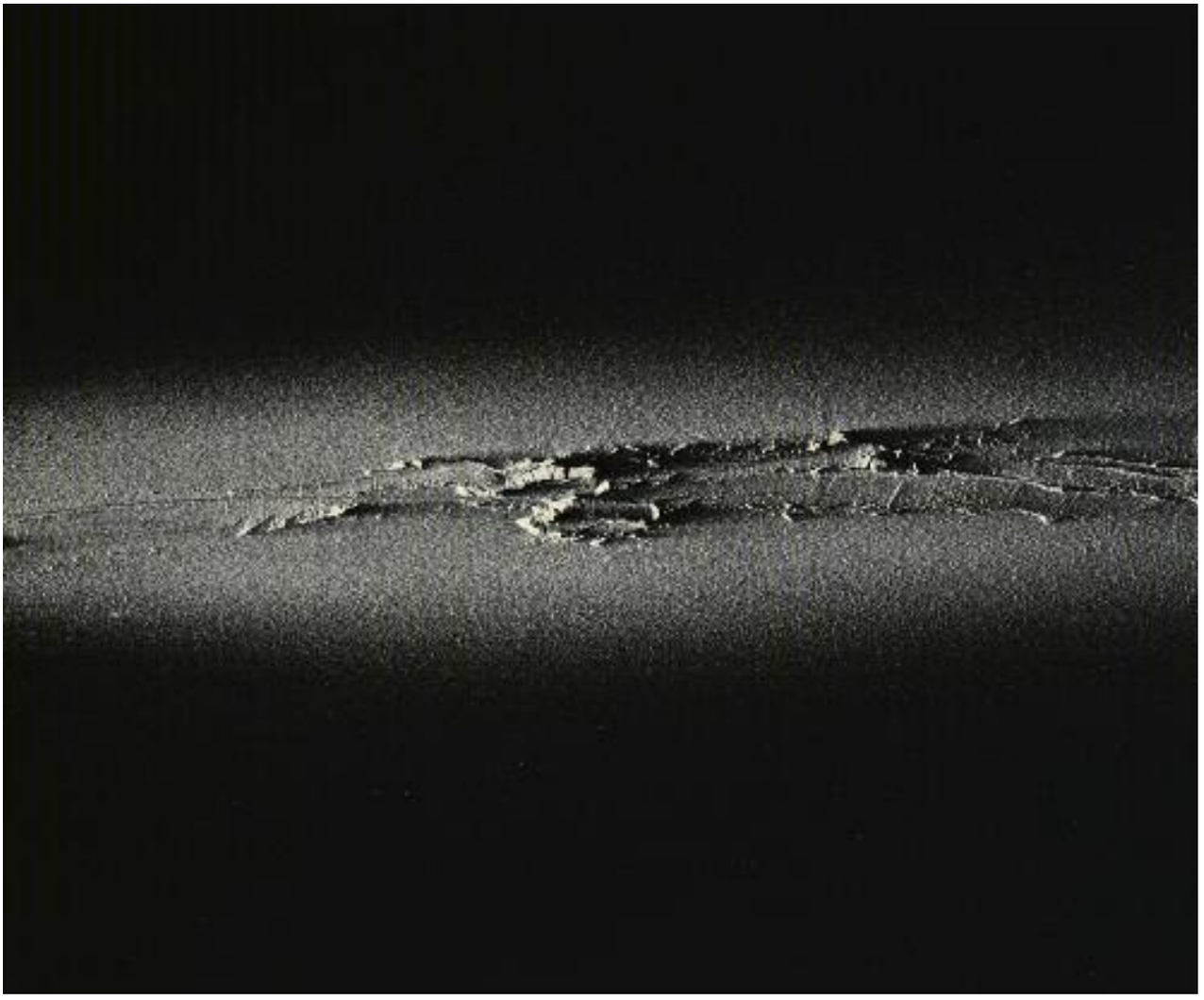


Noctis Labyrinthus 42 2013, Schwarzes Oxid, Marmorstaub auf Leinen, 50 x 60 cm

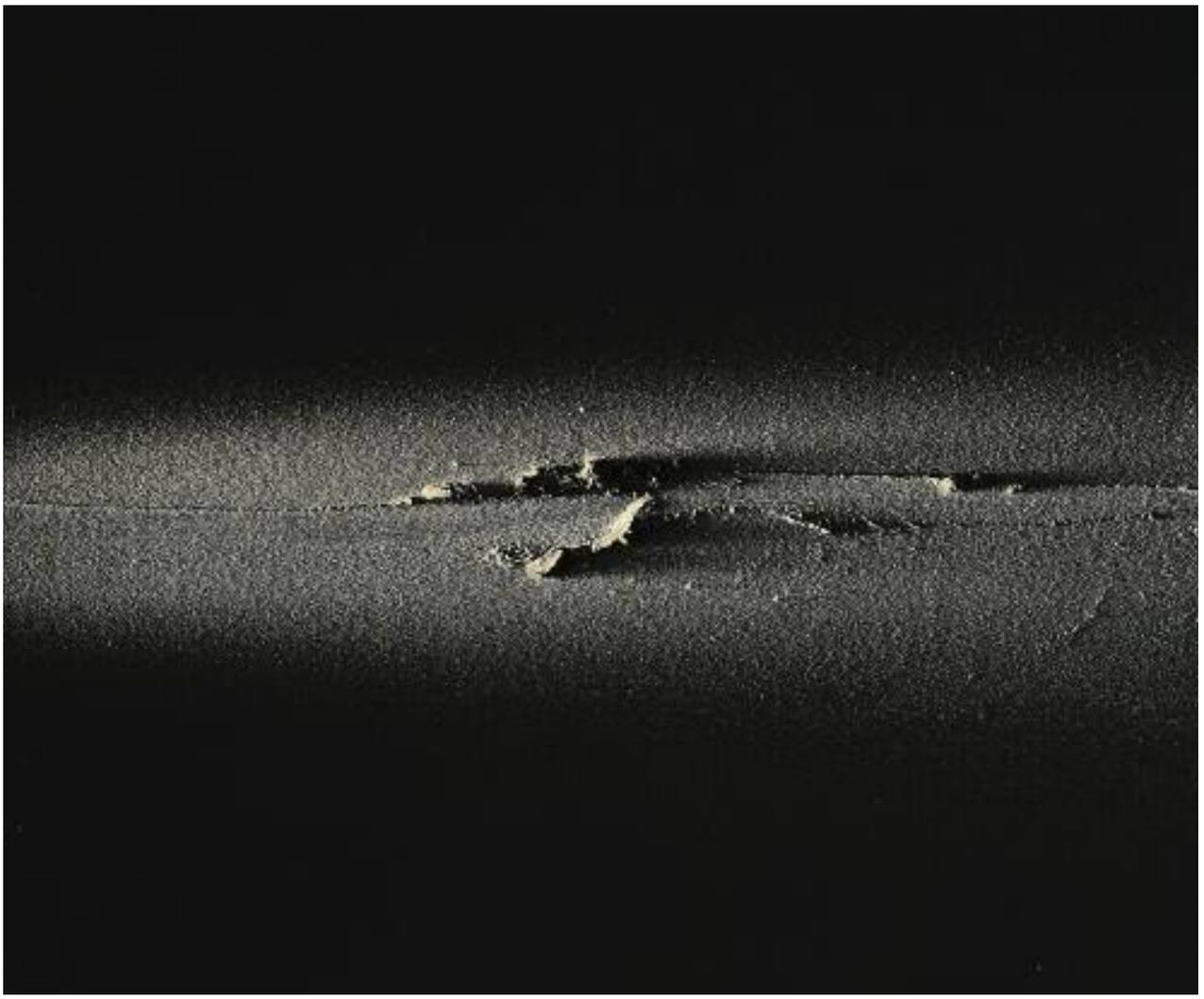
Noctis Labyrinthus 46 2013, Schwarzes Oxid, Marmorstaub auf Leinen, 50 x 60 cm



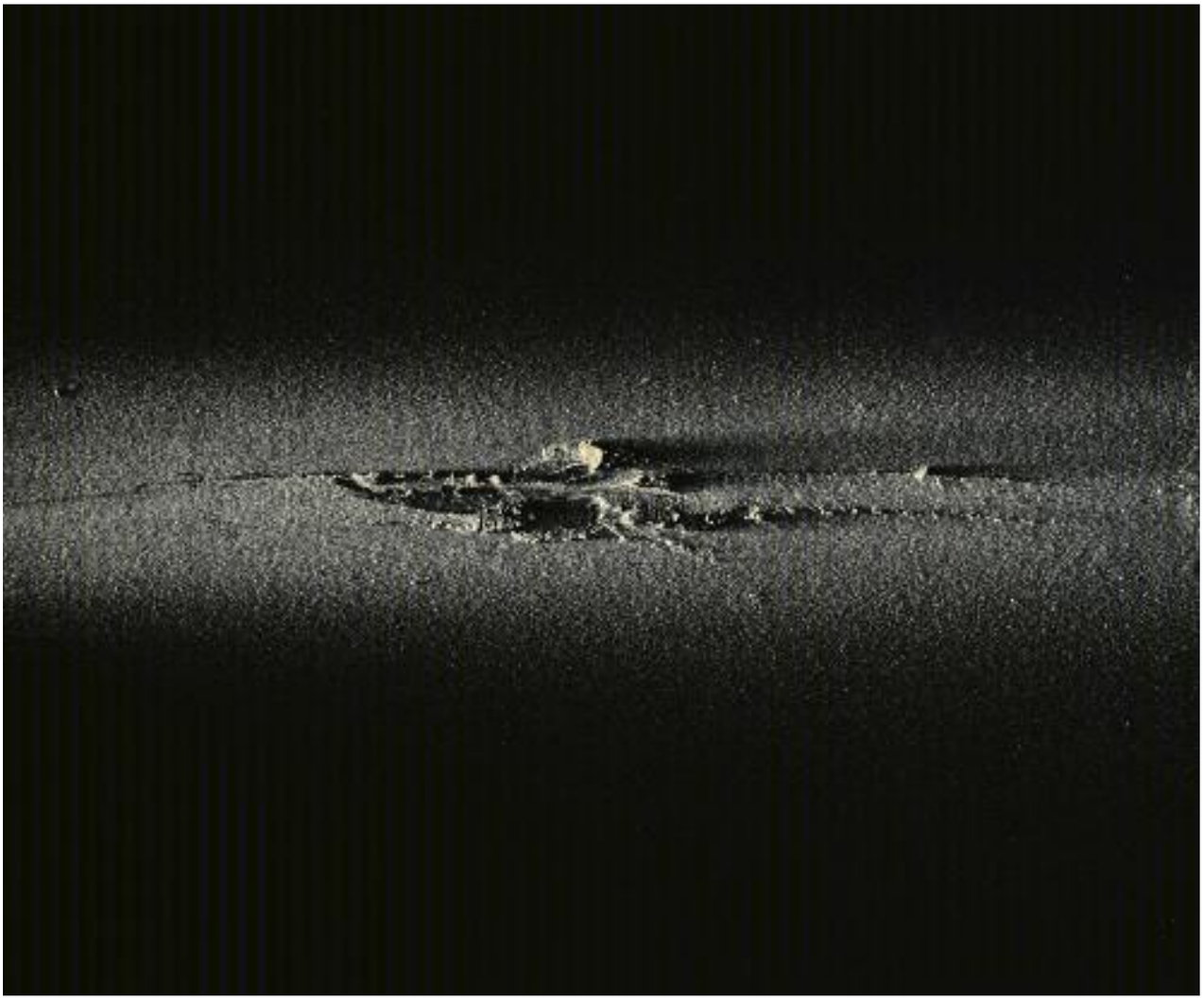
Noctis Labyrinthus 47 2013, Schwarzes Oxid, Marmorstaub auf Leinen, 50 x 60 cm



Noctis Labyrinthus 50 2013, Schwarzes Oxid, Marmorstaub auf Leinen, 50 x 60 cm



Noctis Labyrinthus 48 2013, Schwarzes Oxid, Marmorstaub auf Leinen, 50 x 60 cm

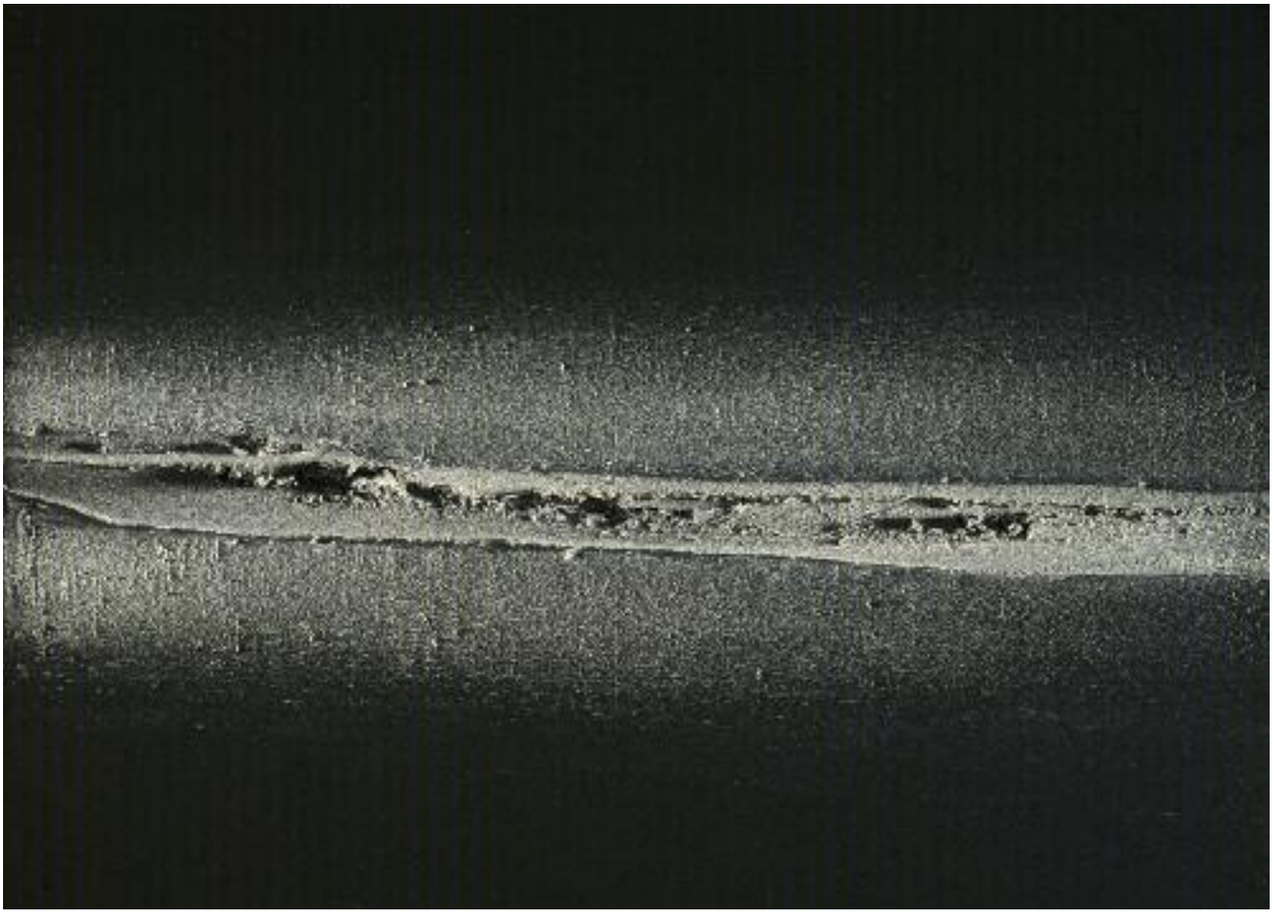


Noctis Labyrinthus 51 2013, Schwarzes Oxid, Marmorstaub auf Leinen, 50 x 60 cm

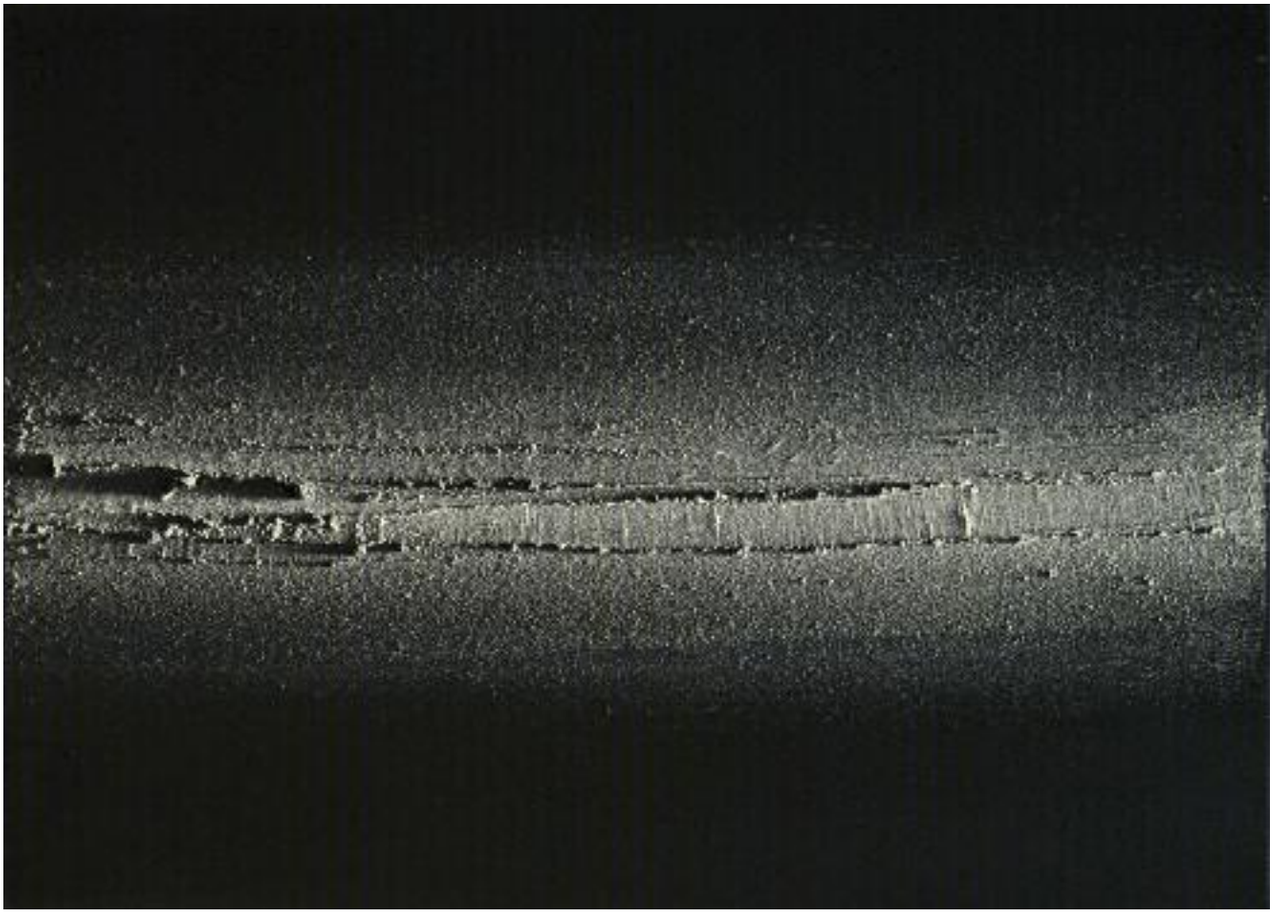
Noctis Labyrinthus 57 2014, Schwarzes Oxid, Marmorstaub auf Leinen, 50 x 70 cm

Noctis Labyrinthus 68 2014, Schwarzes Oxid, Marmorstaub auf Leinen, 50 x 70 cm

Noctis Labyrinthus 62 2014, Schwarzes Oxid, Marmorstaub auf Leinen, 50 x 70 cm

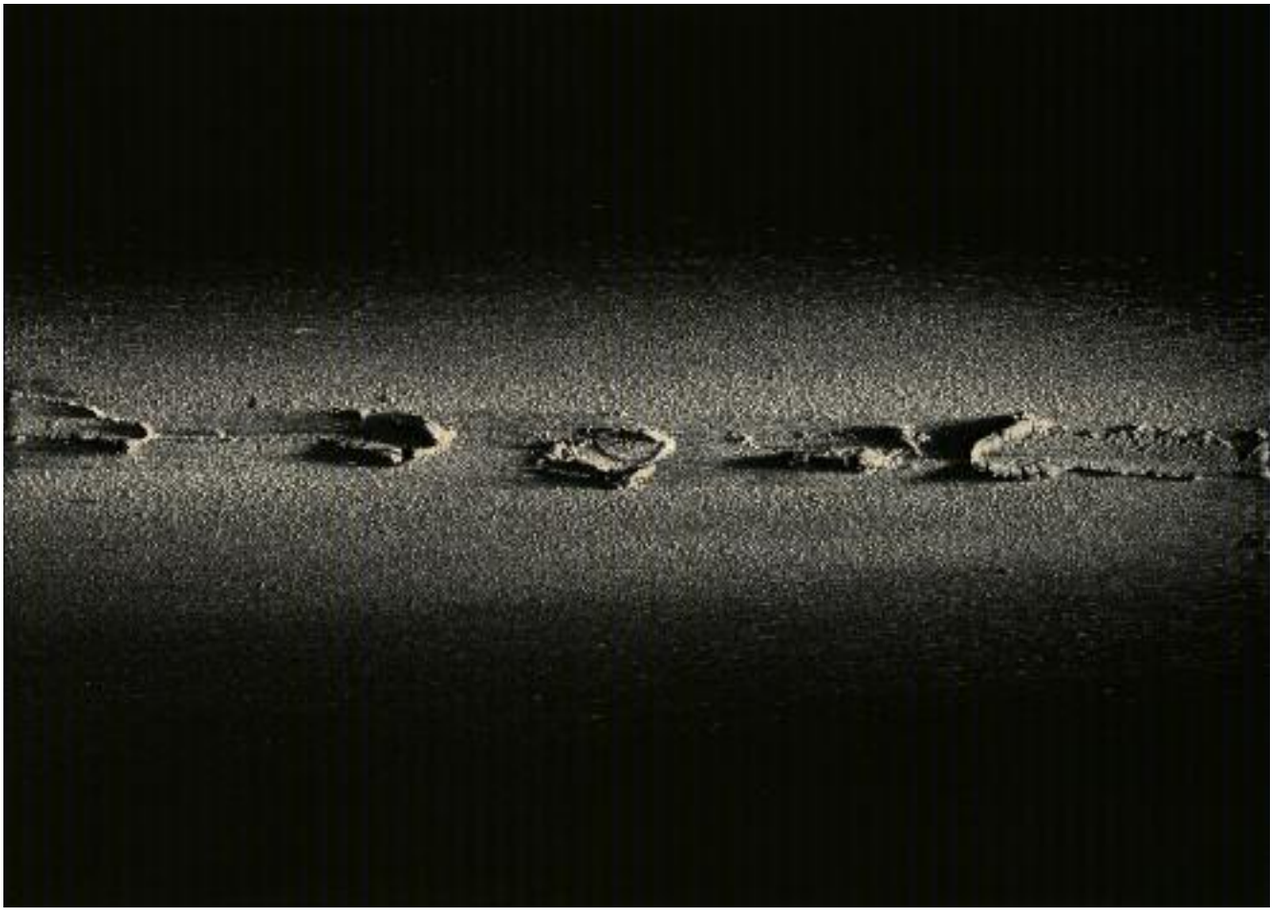


Noctis Labyrinthus 65 2014, Schwarzes Oxid, Marmorstaub auf Leinen, 50 x 70 cm



Noctis Labyrinthus 66 2014, Schwarzes Oxid, Marmorstaub auf Leinen, 50 x 70 cm

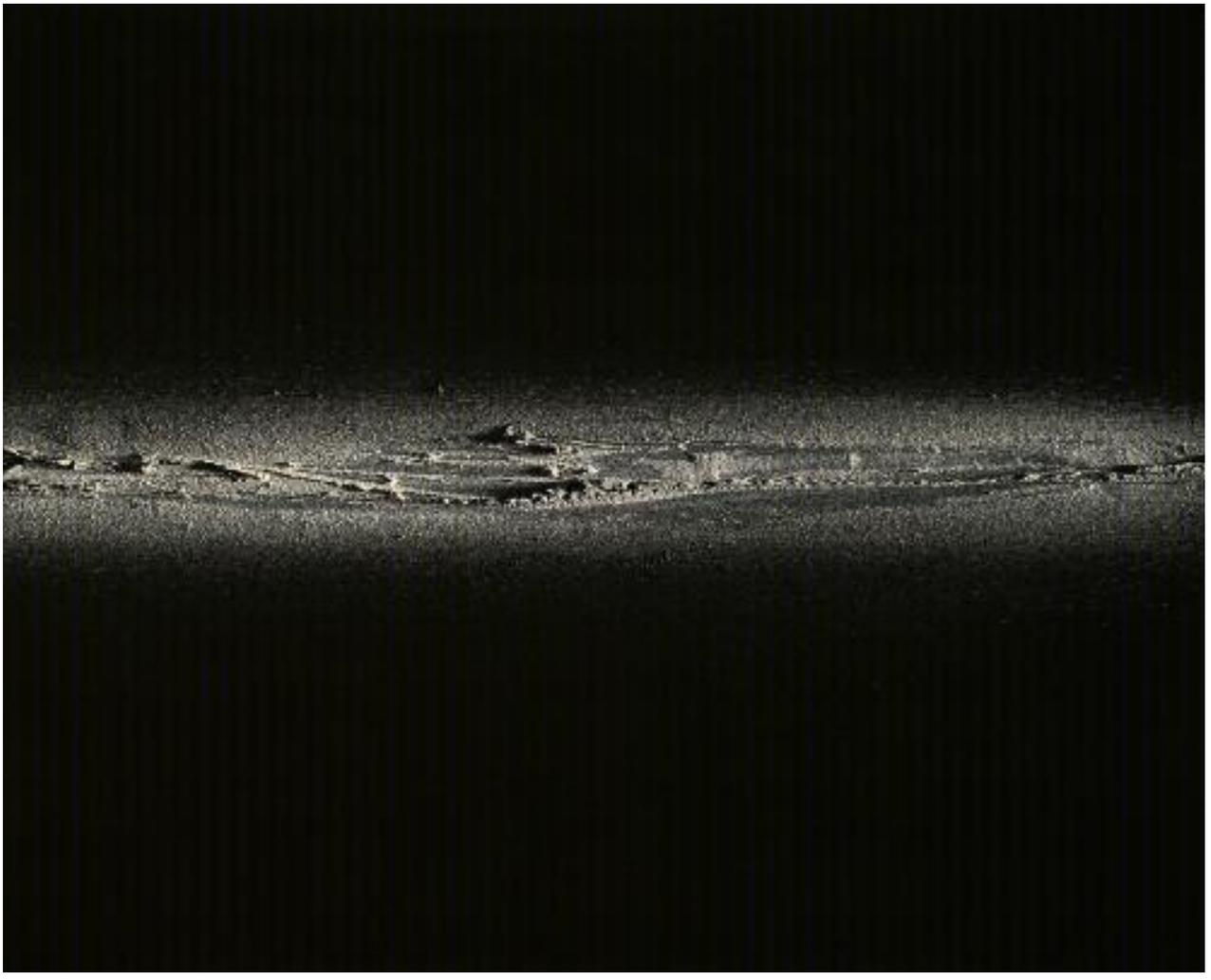
Noctis Labyrinthus 73 2014, Schwarzes Oxid, Marmorstaub auf Leinen, 50 x 70 cm



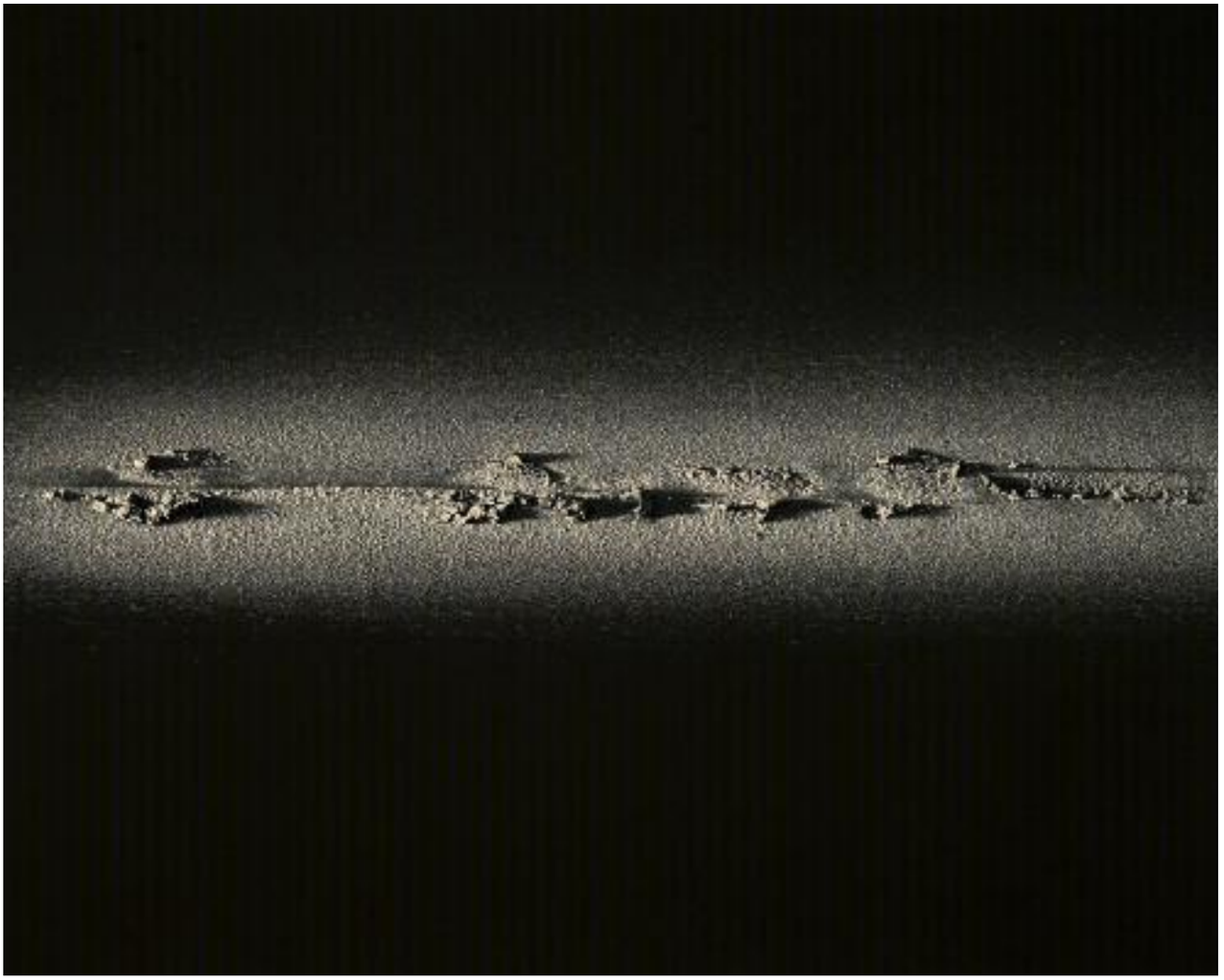
Noctis Labyrinthus 75 2014, Schwarzes Oxid, Marmorstaub auf Leinen, 50 x 70 cm

Noctis Labyrinthus 64 2014, Schwarzes Oxid, Marmorstaub auf Leinen, 50 x 70 cm

Noctis Labyrinthus 55 2014, Schwarzes Oxid, Marmorstaub auf Leinen, 50 x 70 cm



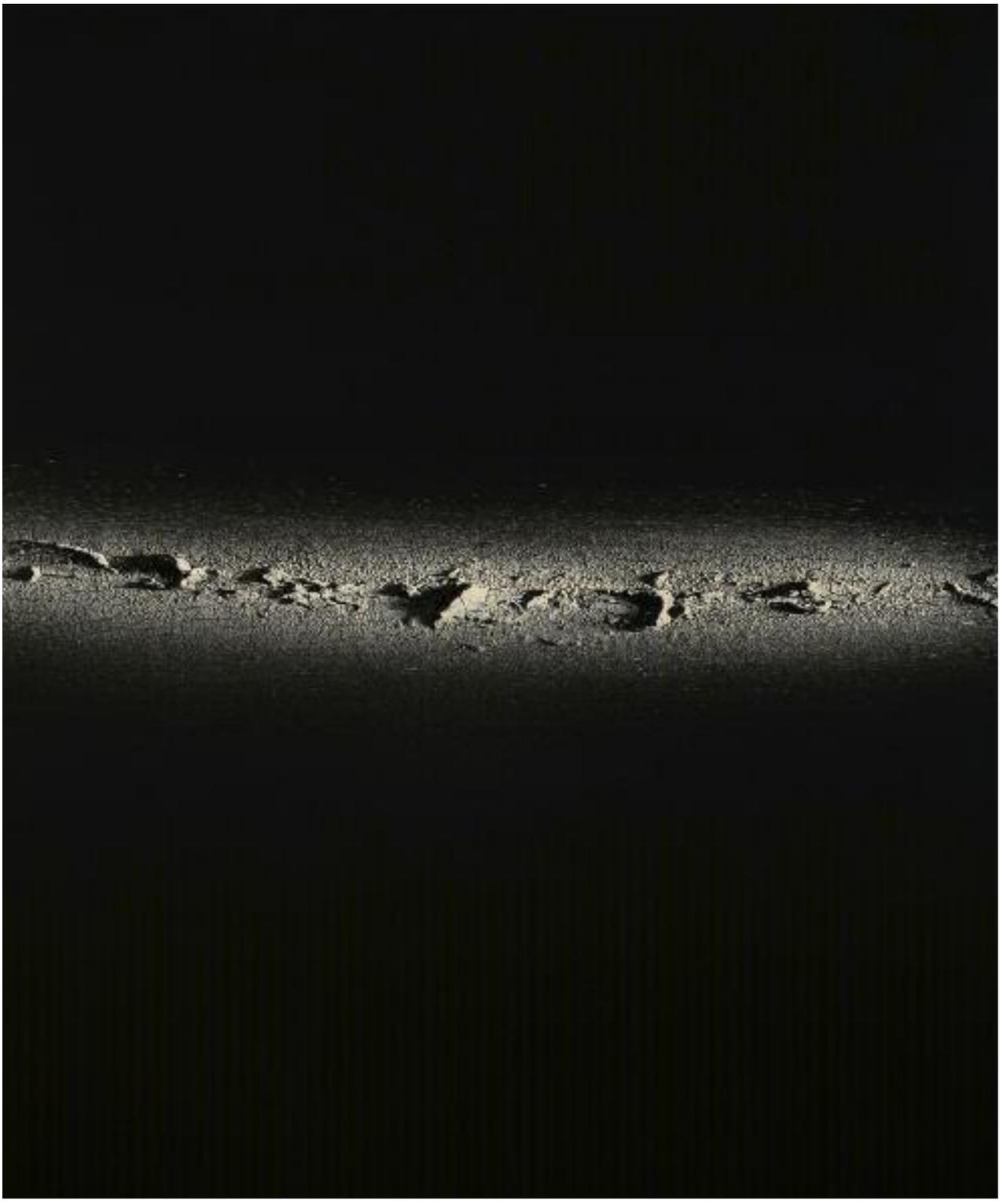
Noctis Labyrinthus 103 2016, Schwarzes Oxid, Marmorstaub auf Leinen, 80 x 100 cm



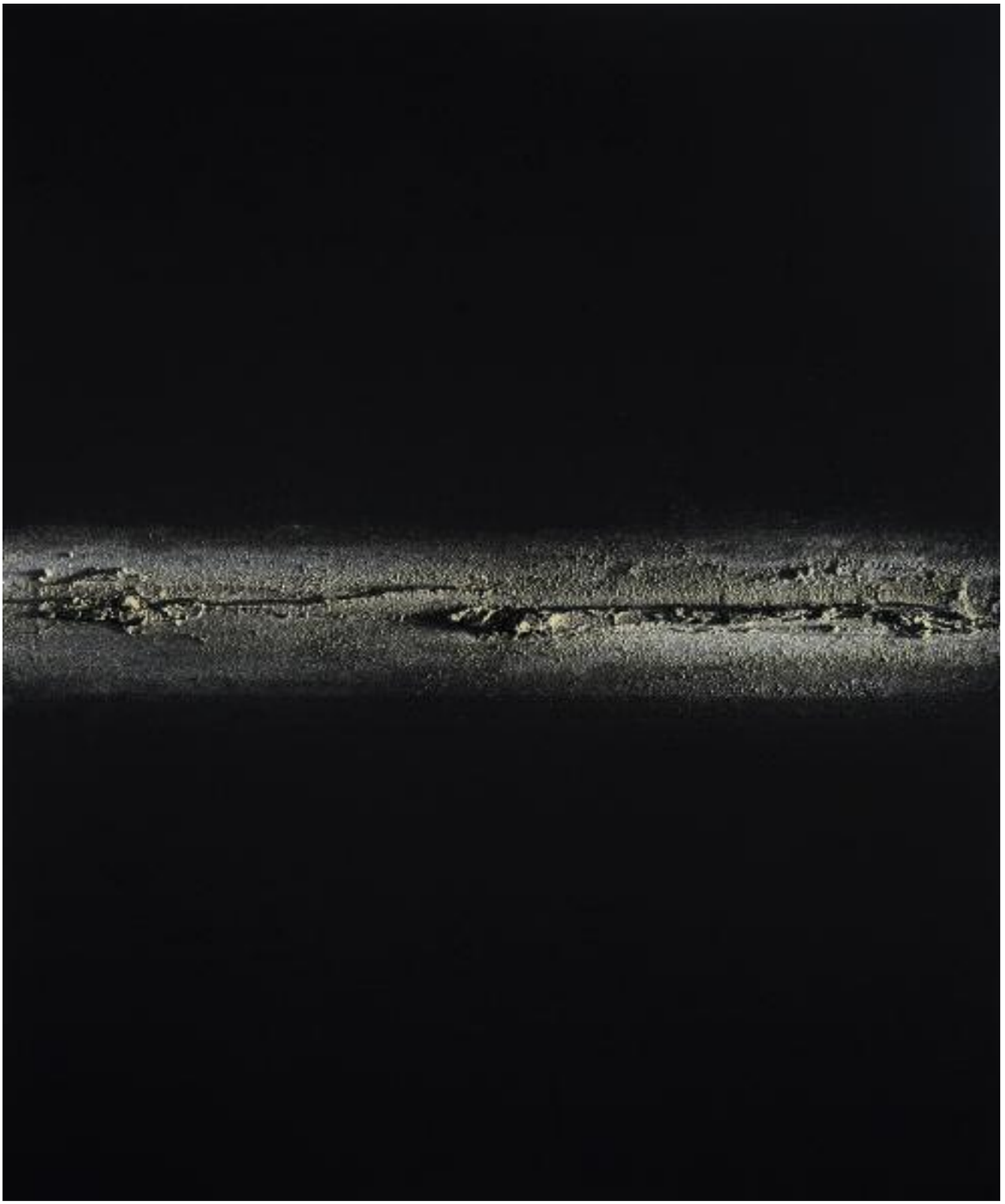
Noctis Labyrinthus 105 2016, Schwarzes Oxid, Marmorstaub auf Leinen, 80 x 100 cm

Noctis Labyrinthus 104 2016, Schwarzes Oxid, Marmorstaub auf Leinen, 80 x 100 cm

Noctis Labyrinthus XIX 2017, Schwarzes Oxid, Marmorstaub auf Leinen, 120 x 100 cm



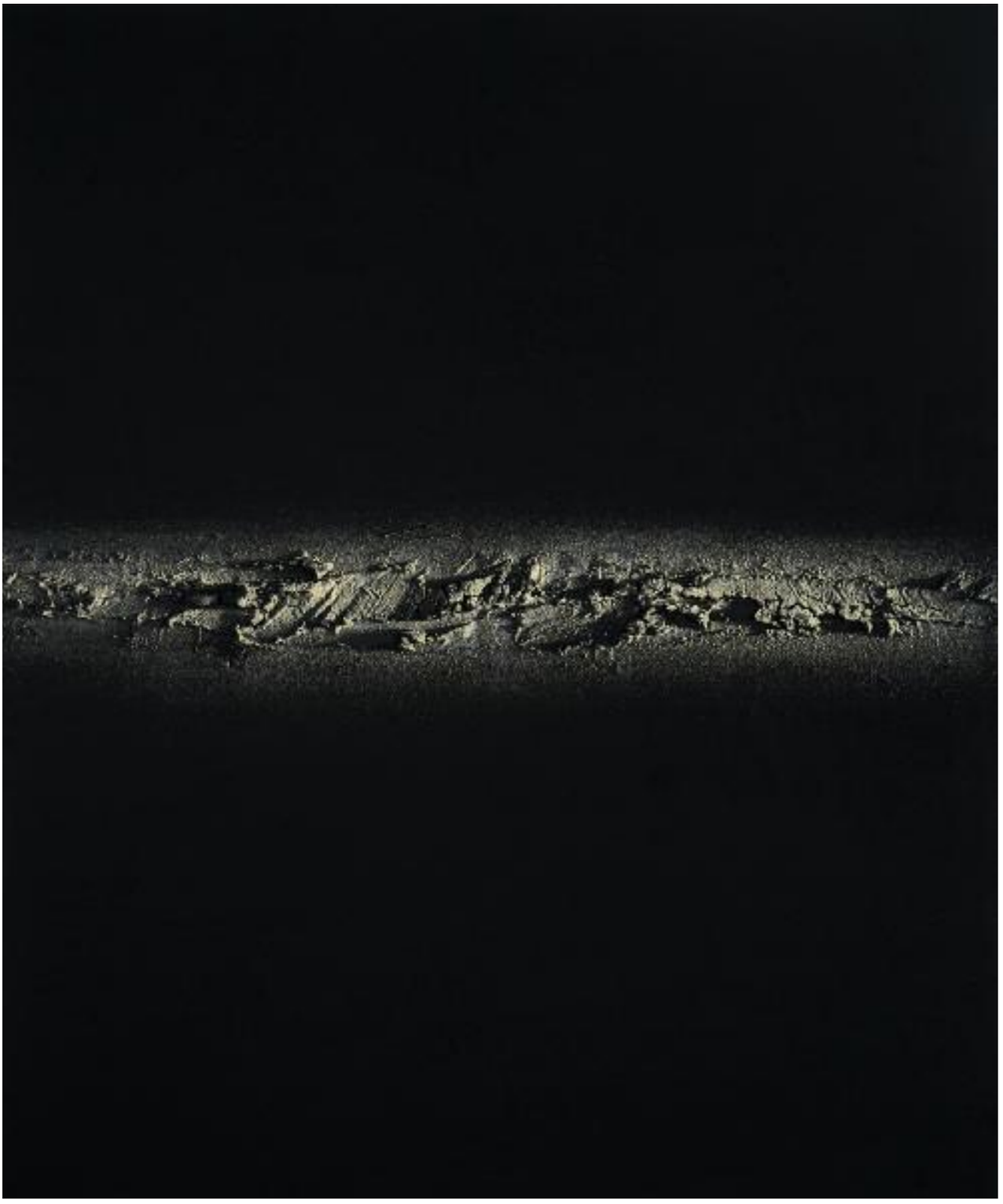
Noctis Labyrinthus XXIII 2017, Schwarzes Oxid, Marmorstaub auf Leinen, 120 x 100 cm



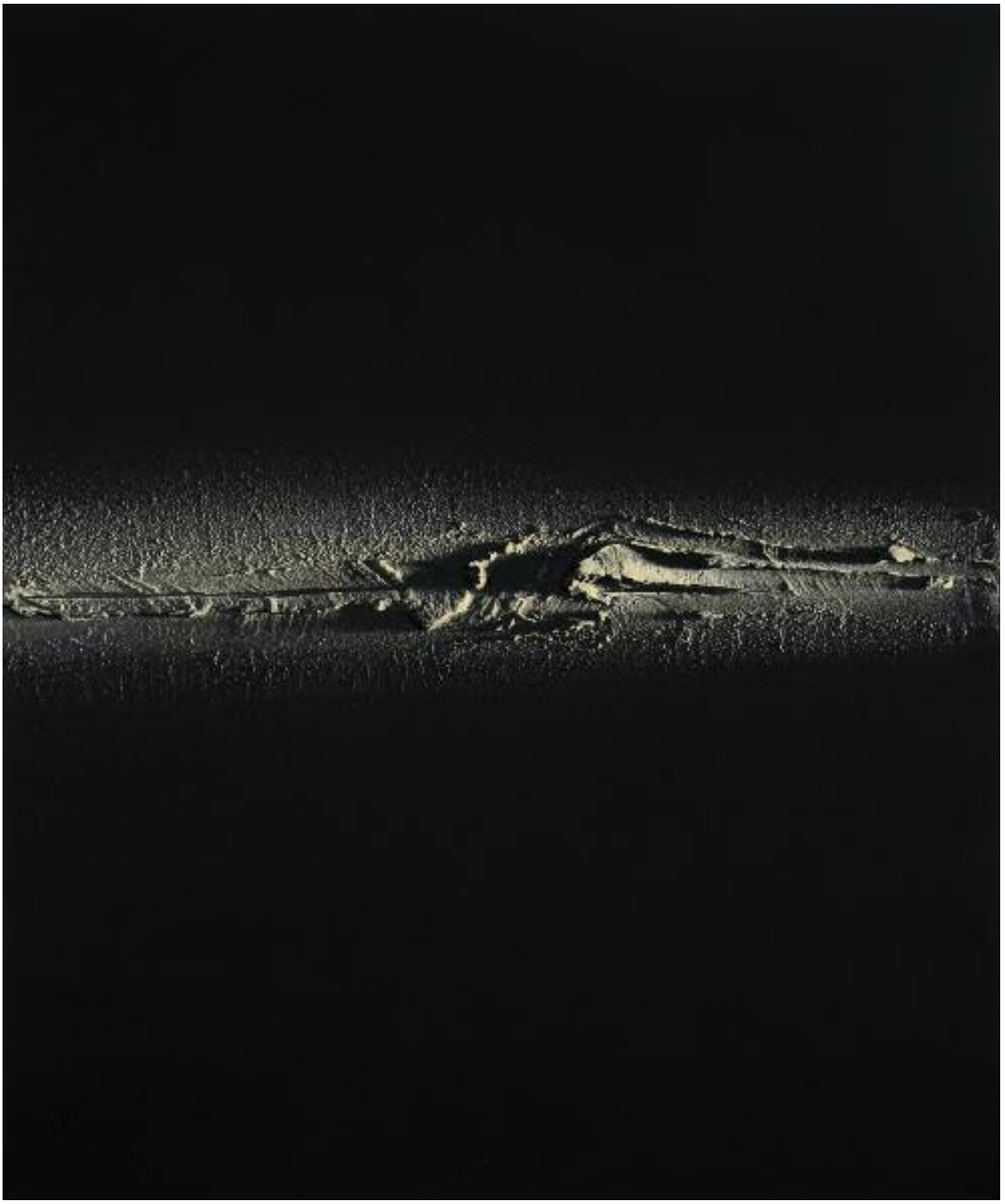
Noctis Labyrinthus XX 2017, Schwarzes Oxid, Marmorstaub auf Leinen, 120 x 100 cm

Noctis Labyrinthus XXI 2017, Schwarzes Oxid, Marmorstaub auf Leinen, 120 x 100 cm

Noctis Labyrinthus XVIII 2017, Schwarzes Oxid, Marmorstaub auf Leinen, 120 x 100 cm



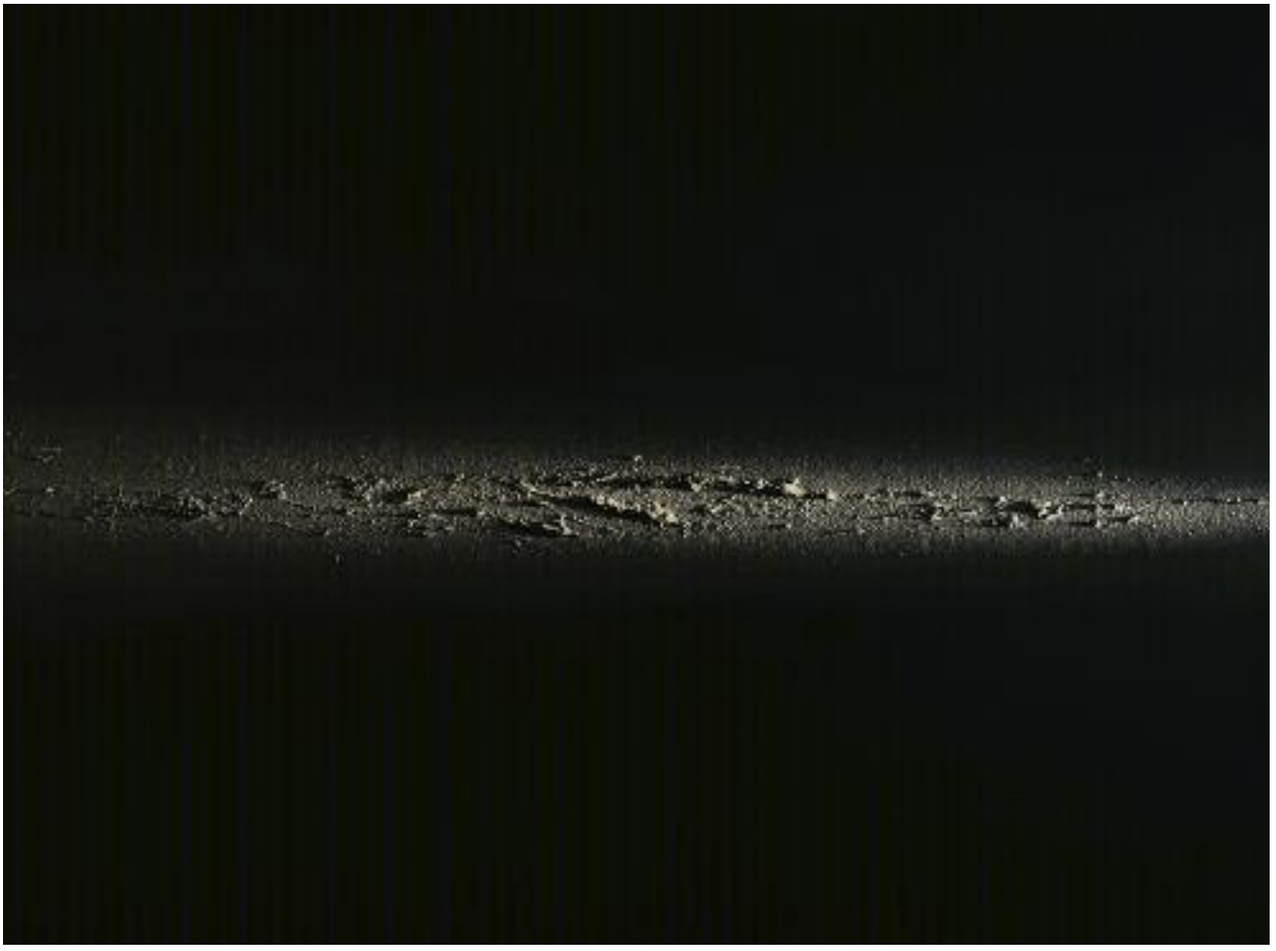
Noctis Labyrinthus XVII 2017, Schwarzes Oxid, Marmorstaub auf Leinen, 120 x 100 cm



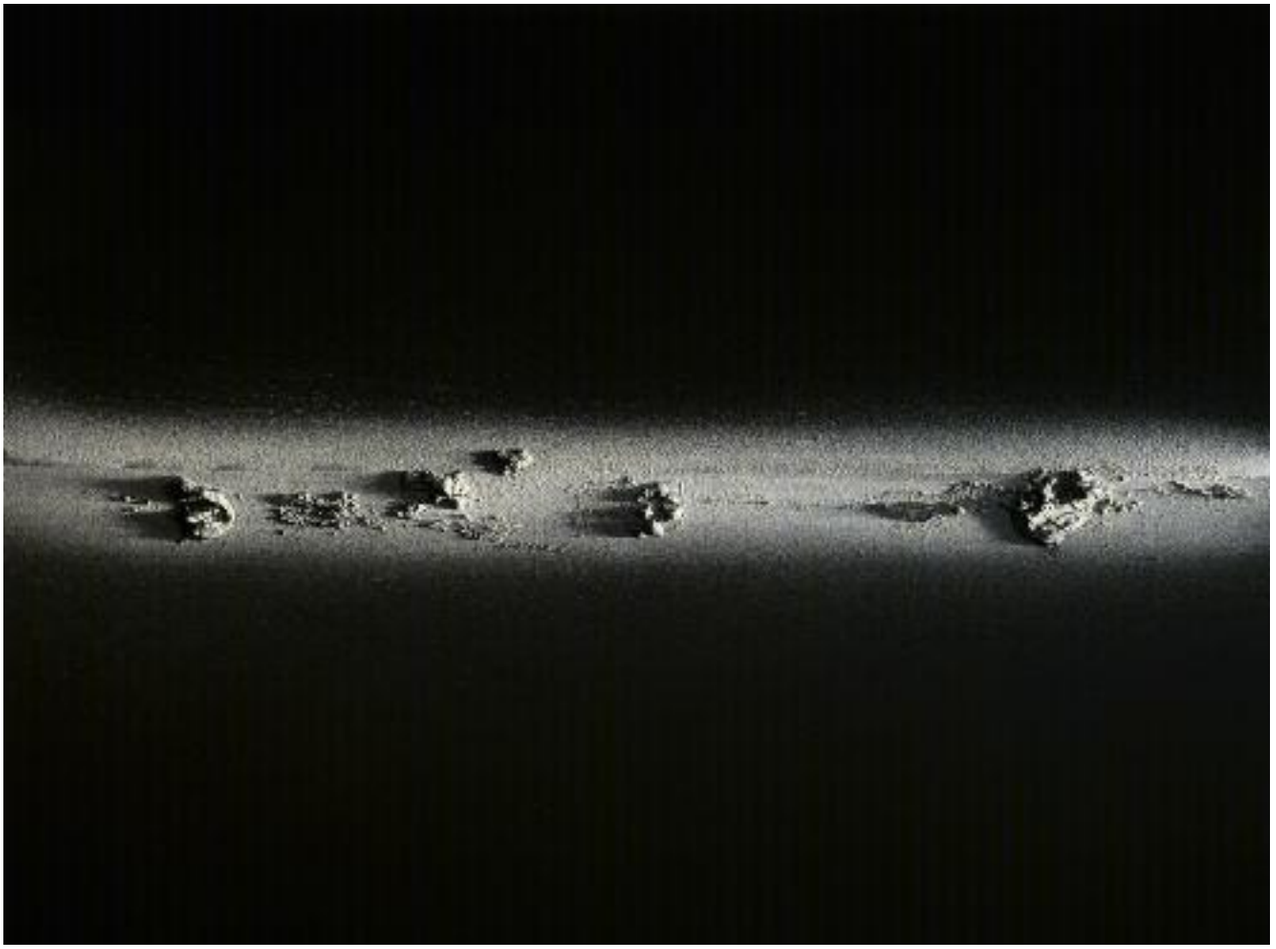
Noctis Labyrinthus XVI 2017, Schwarzes Oxid, Marmorstaub auf Leinen, 120 x 100 cm

Noctis Labyrinthus IV 2016, Schwarzes Oxid, Marmorstaub auf Leinen, 120 x 160 cm

Noctis Labyrinthus V 2016, Schwarzes Oxid, Marmorstaub auf Leinen, 120 x 160 cm



Noctis Labyrinthus II 2014, Schwarzes Oxid, Marmorstaub auf Leinen, 150 x 200 cm



Noctis Labyrinthus III 2016, Schwarzes Oxid, Marmorstaub auf Leinen, 150 x 200 cm

Noctis Labyrinthus I 2014, Schwarzes Oxid, Marmorstaub auf Leinen, 150 x 200 cm

Liebesbriefe

berühmter Frauen und Männer

Franz Kafka an Felice Bauer 2017, Mischtechnik auf Holz, 61 x 55 cm

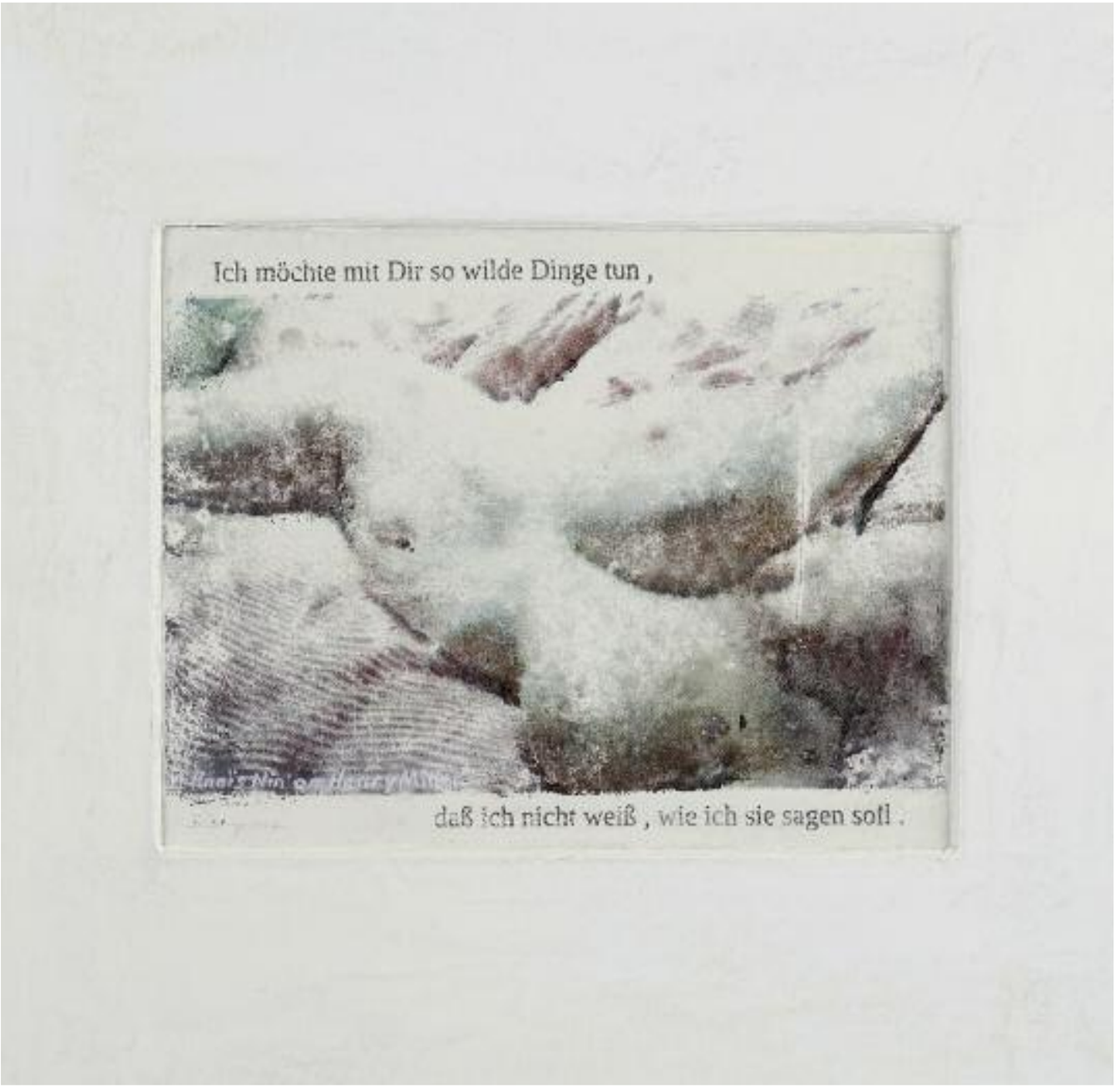
Kurt Tucholsky an Mary Gerold 2017, Mischtechnik auf Holz, 60 x 54 cm

Charles Baudelaire an Madame Marie 2017, Mischtechnik auf Holz, 73 x 53,5 cm

Camille Claudel an Auguste Rodin 2017, Mischtechnik auf Holz, 56 x 49 cm

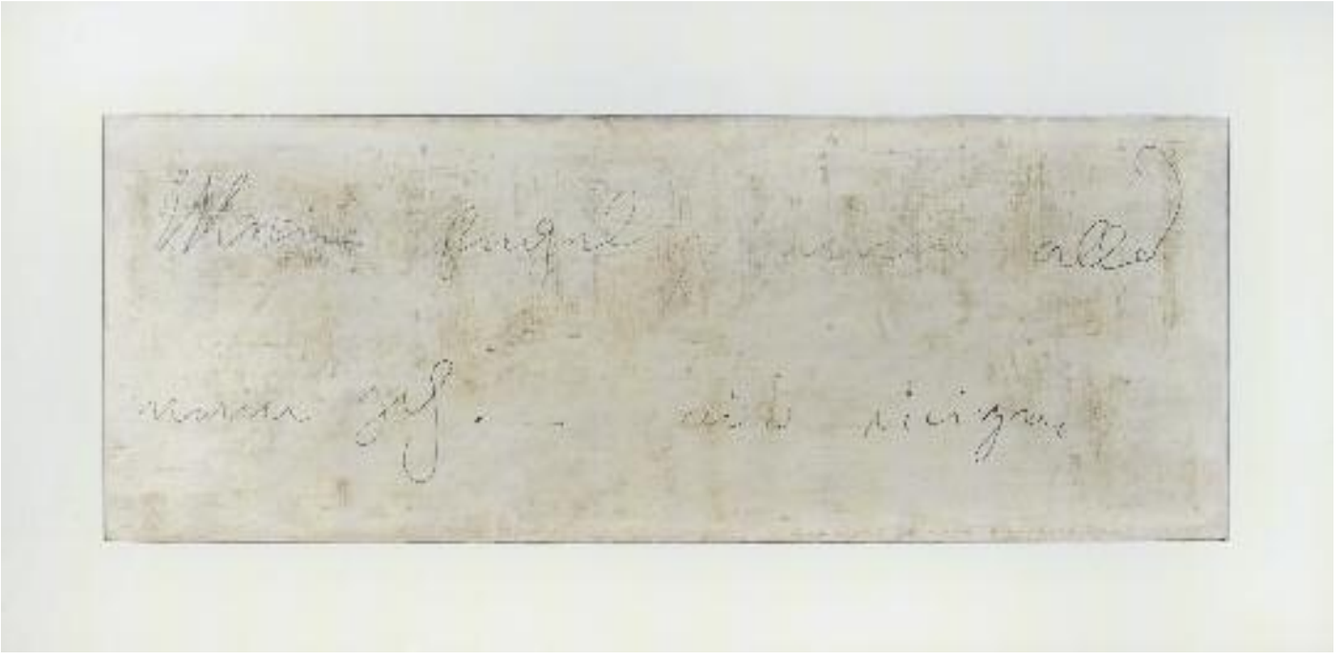
Dylan Thomas an Caitlin Thomas 2017, Mischtechnik auf Holz, 47 x 73 cm

Bertolt Brecht an Paula Banholzer 2017, Mischtechnik auf Holz, 54 x 49 cm

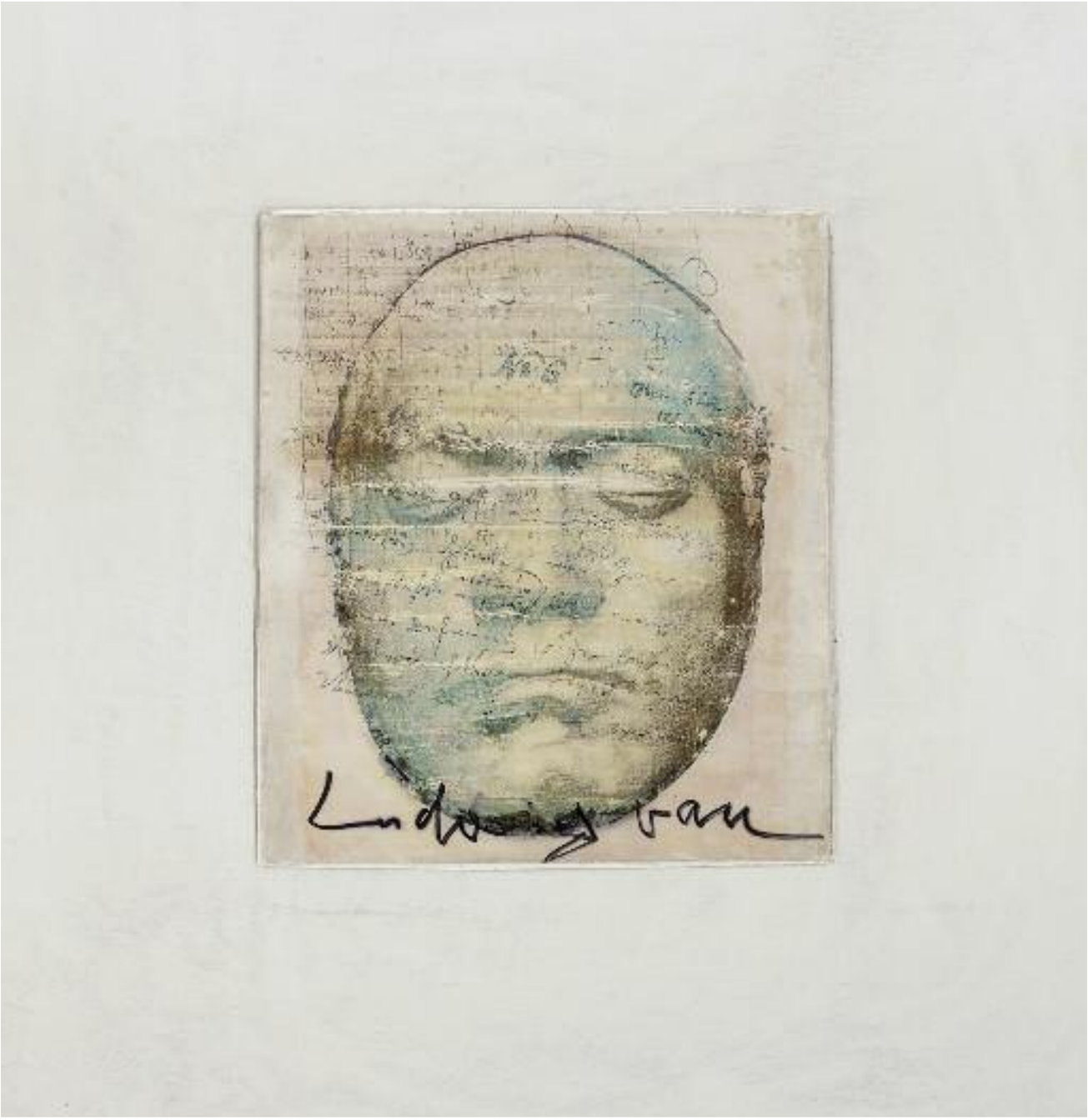


Anaïs Nin an Henry Miller 2017, Mischtechnik auf Holz, 49 x 56,5 cm

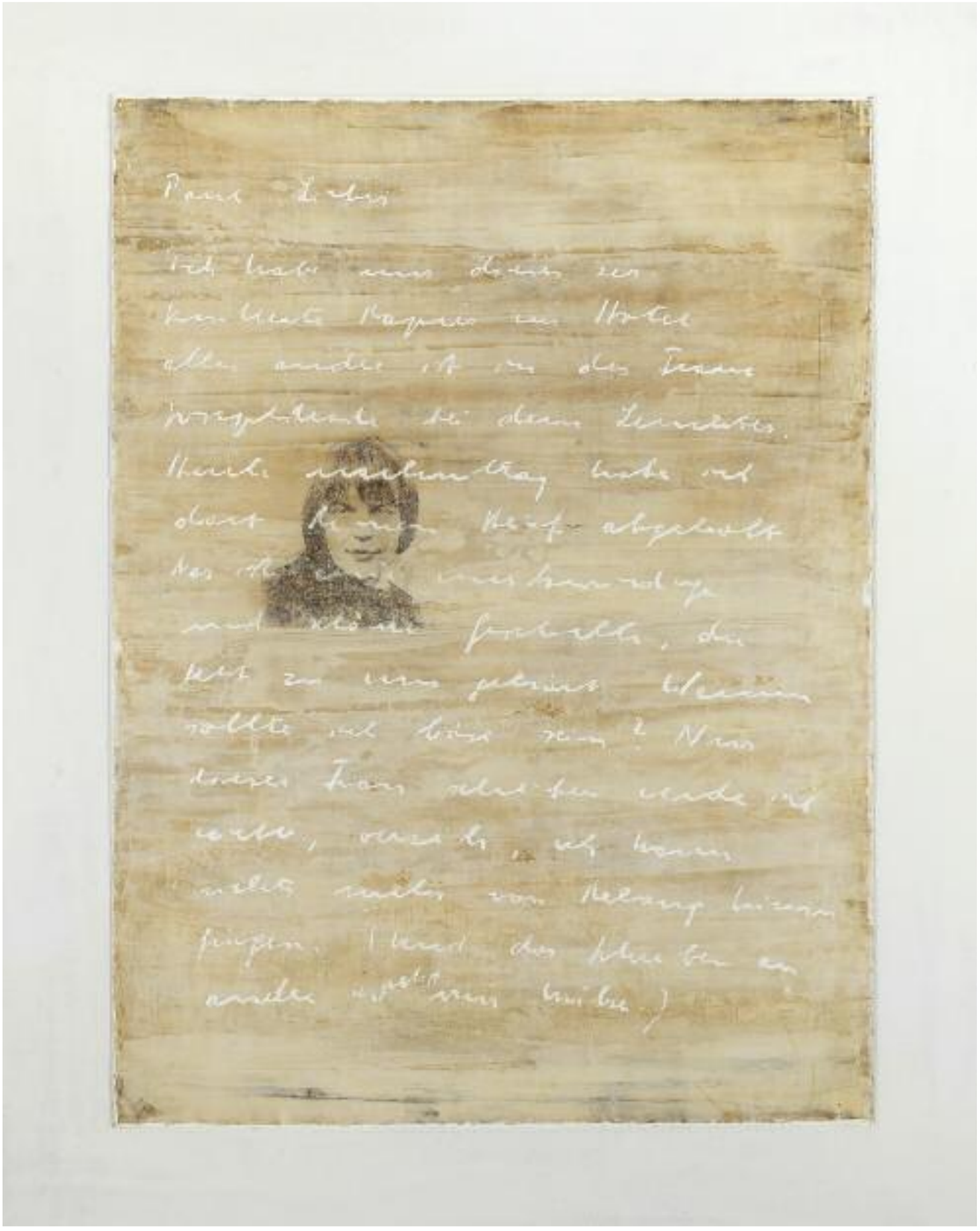
Anaïs Nin an Henry Miller 2017, Mischtechnik auf Holz, 49 x 55,5 cm



Ludwig van Beethoven an seine unsterbliche Geliebte 2017, Mischtechnik auf Holz, 93 x 207 cm



Ludwig van Beethoven an seine unsterbliche Geliebte 2017, Mischtechnik auf Holz, 52 x 49 cm



Ingeborg Bachmann an Paul Celan 2017, Mischtechnik auf Holz, 130 x 101 cm

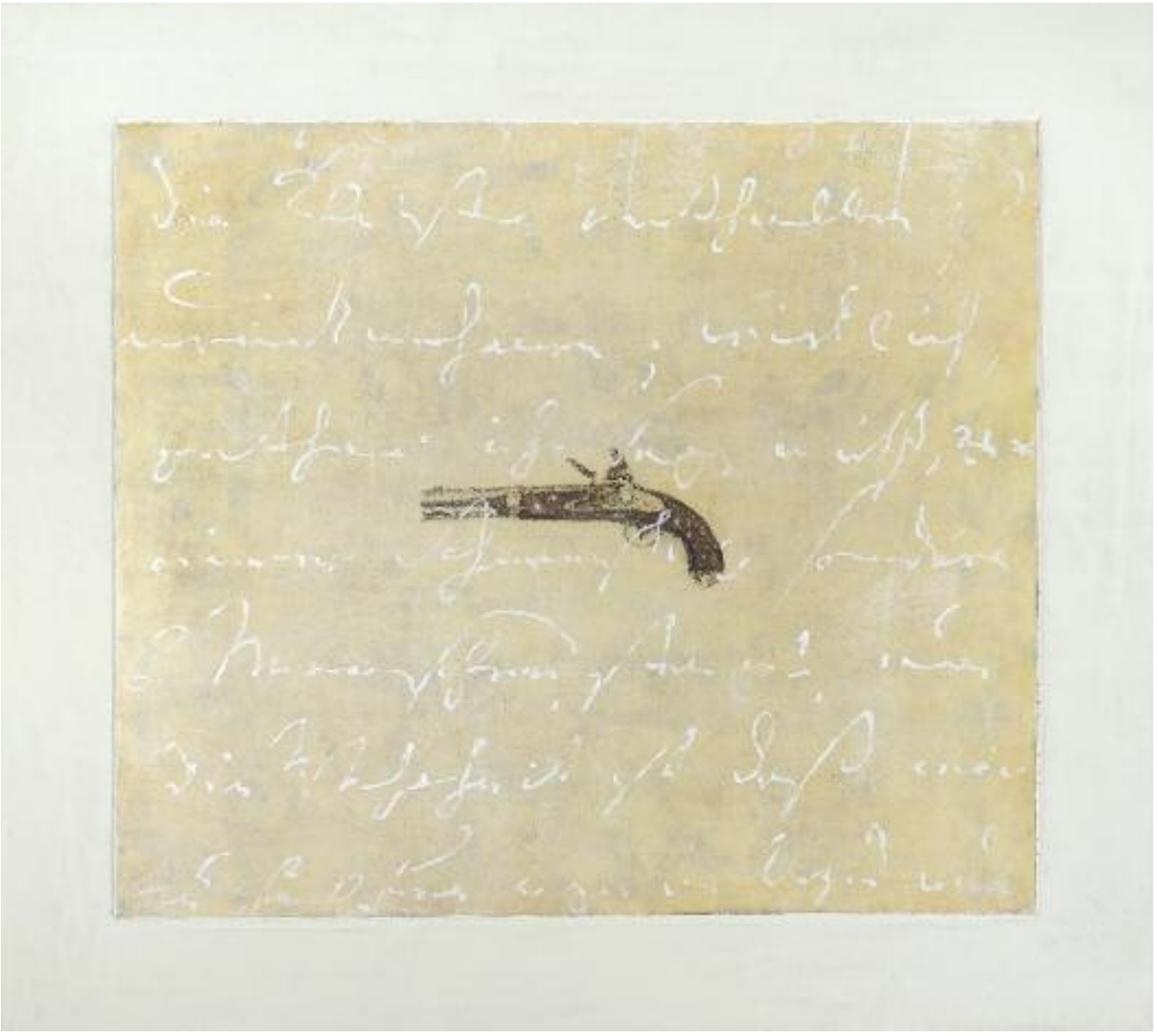
Paul Celan an Ingeborg Bachmann 2017, Mischtechnik auf Holz, 130 x 101 cm

Paul Celan an Ingeborg Bachmann 2017, Mischtechnik auf Holz, 50 x 59 cm

Ingeborg Bachmann an Paul Celan 2017, Mischtechnik auf Holz, 46,5 x 55,5 cm

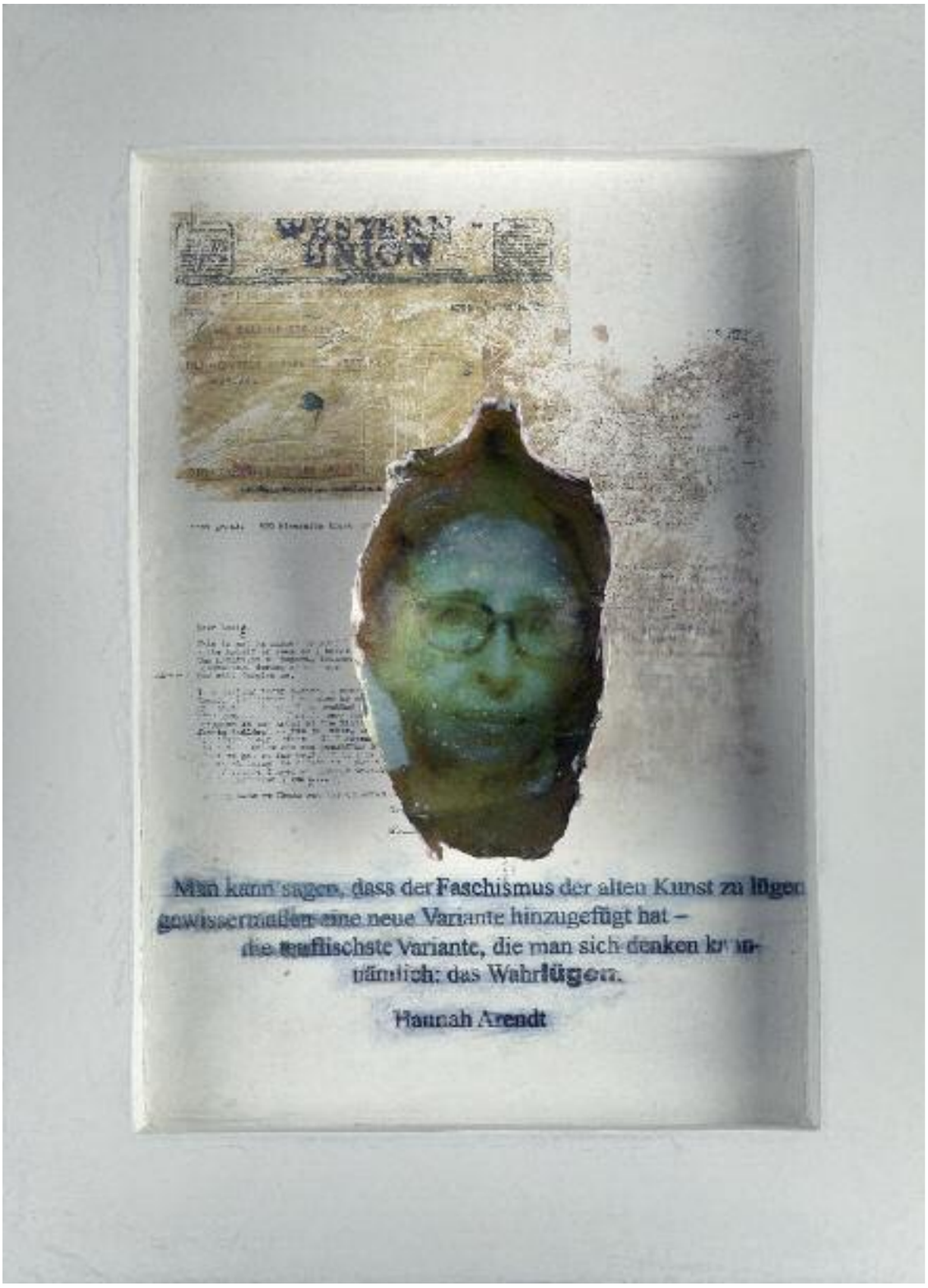
Alain Delon an Romy Schneider 2017, Mischtechnik auf Holz, 32,5 x 63,5 cm

Fernando Pessoa an Ophélia Queiroz 2017, Mischtechnik auf Holz, 56 x 49 cm

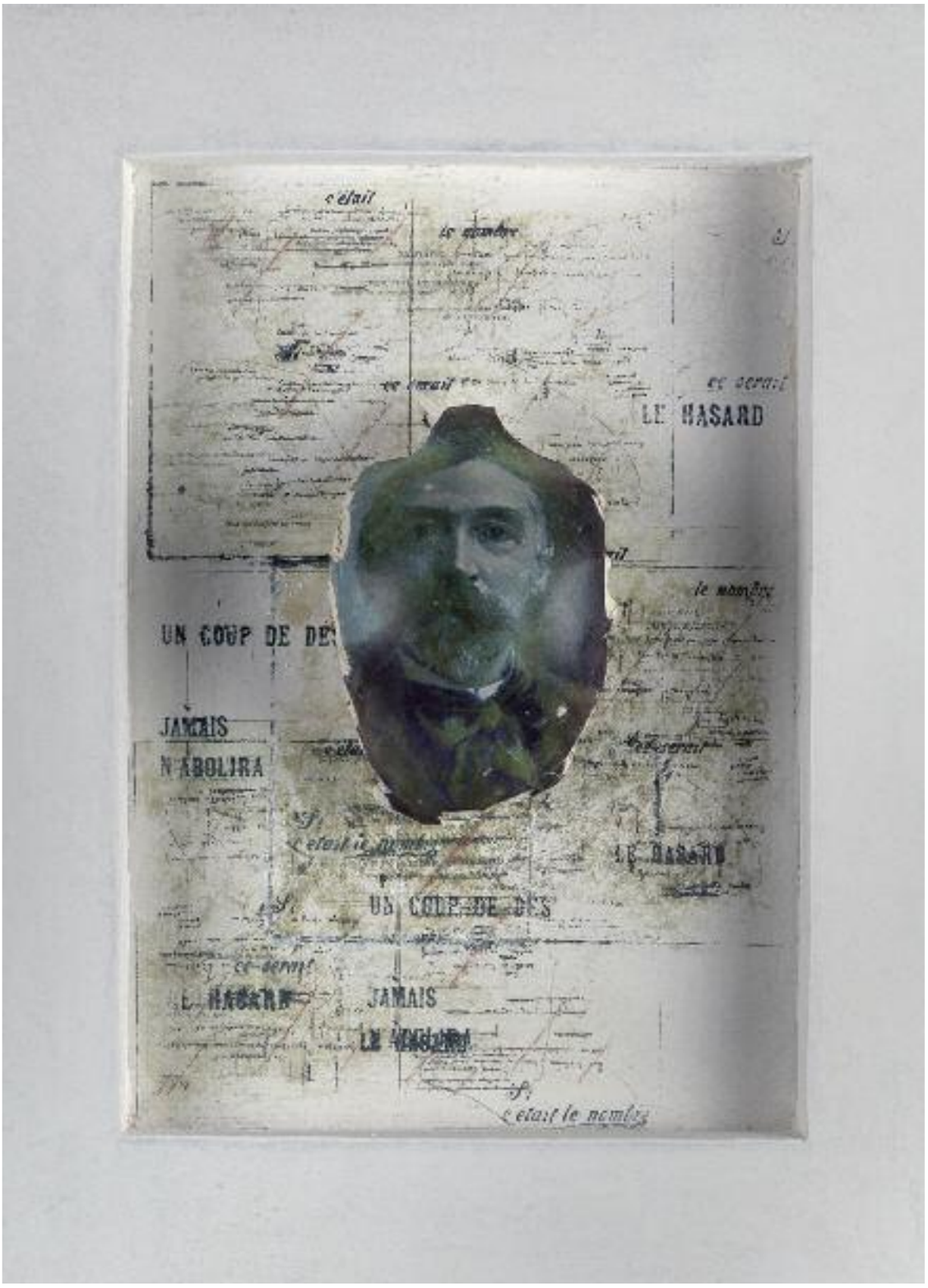


Heinrich von Kleist - Abschiedsbrief an seine Stiefschwester Ulrike 2017, Mischtechnik auf Holz, 101 x 114 cm

Hirnschalen
Schädeldecken

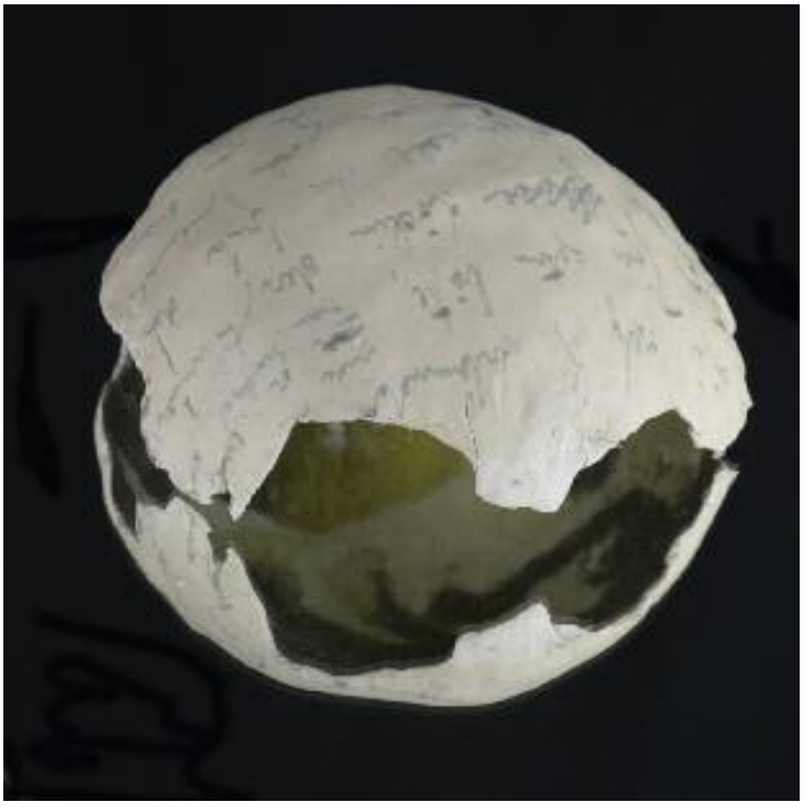


Hannah Arendt 2018, Kasten mit Hirnschale und Text, 67 x 51 x 5 cm



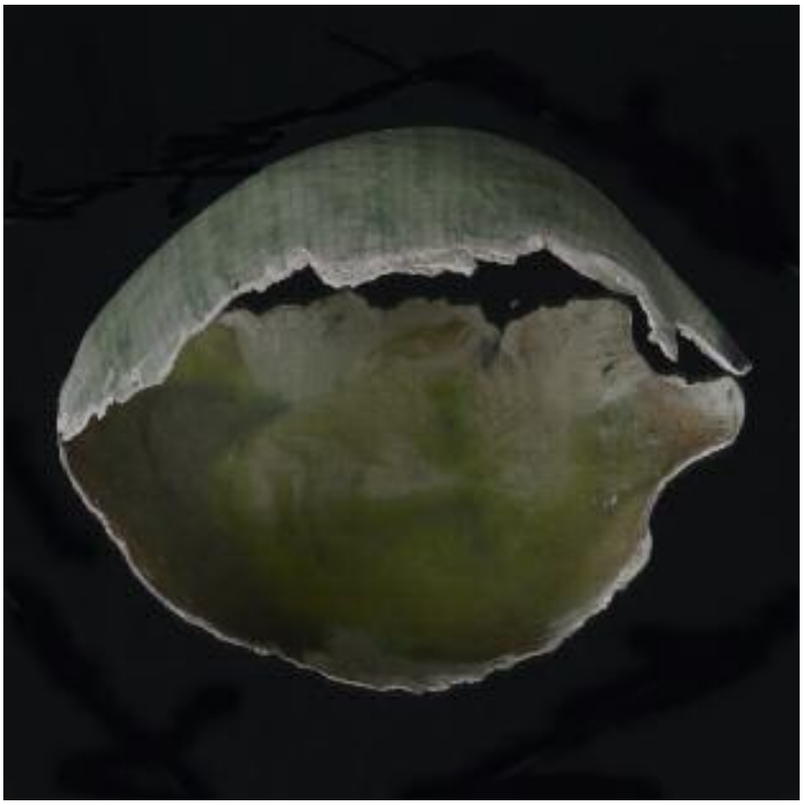
Stéphane Mallarmé 2018, Kasten mit Hirnschale und Text, 67 x 51 x 5 cm

Erik Satie 2018, Kasten mit Hirnschale und Text, 67 x 51 x 5 cm



Franz Kafka - Manuskript „Der Process“ 2018, Keramische Modelliermasse auf Spiegel, Originalgroß

Leonardo da Vinci - Zeichnung 2018, Keramische Modelliermasse auf Spiegel, Originalgroß



Samuel Beckett - Skizzen zu „Quadrat I+II“ 2018, Keramische Modelliermasse auf Spiegel, Originalgroß

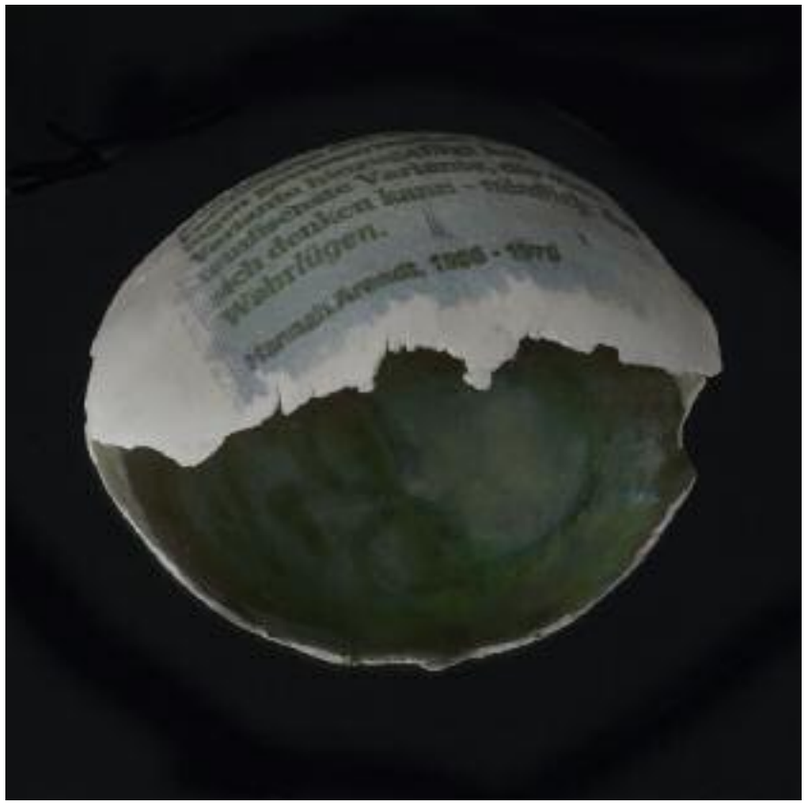
Meret Oppenheim - „Schlangengedicht“ 2018, Keramische Modelliermasse auf Spiegel, Originalgroß

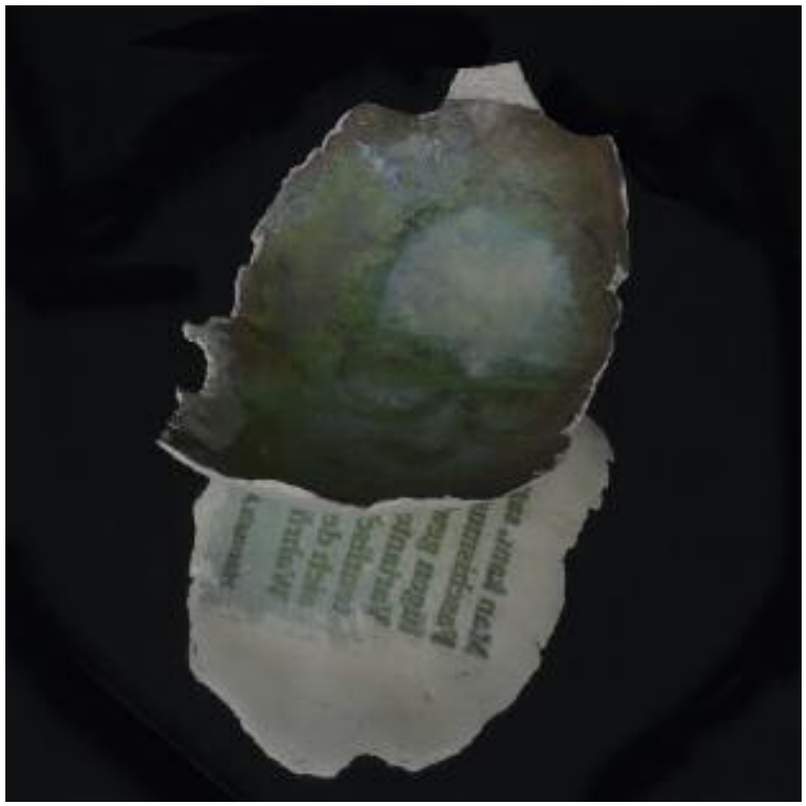
James Joyce - Manuskript „Ulysses“ 2018, Keramische Modelliermasse auf Spiegel, Originalgroß

Albert Camus - Manuskript „Der Mythos des Sisyphos“ 2018, Keramische Modelliermasse auf Spiegel, Originalgroß

Charles Baudelaire - Brief an seine Mutter 2018, Keramische Modelliermasse auf Spiegel, Originalgroß

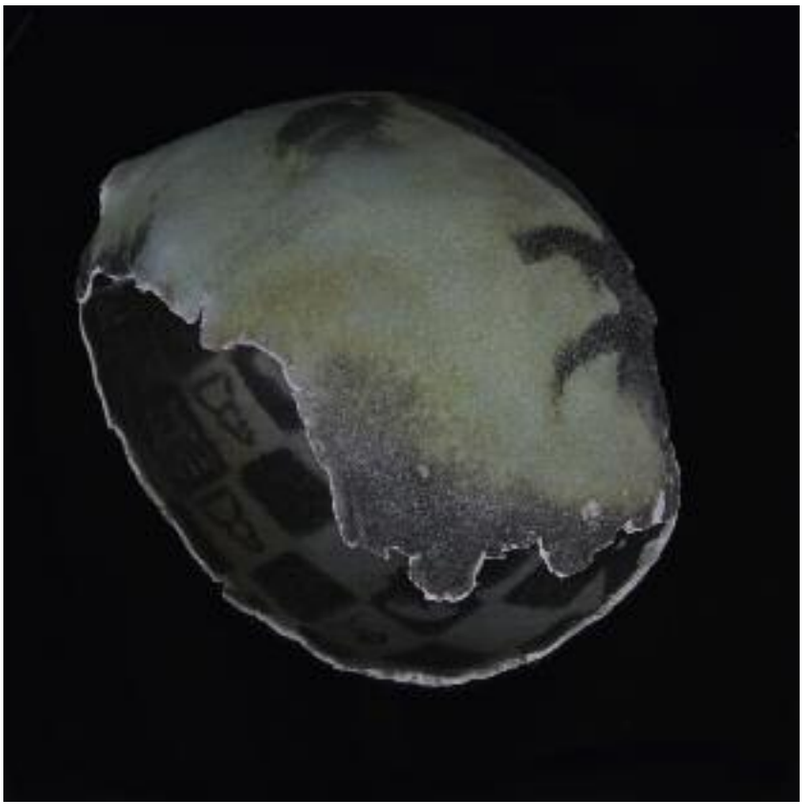
George Orwell - Unverhüllter Entwurf 1984 2018, Keramische Modelliermasse auf Spiegel, Originalgroß





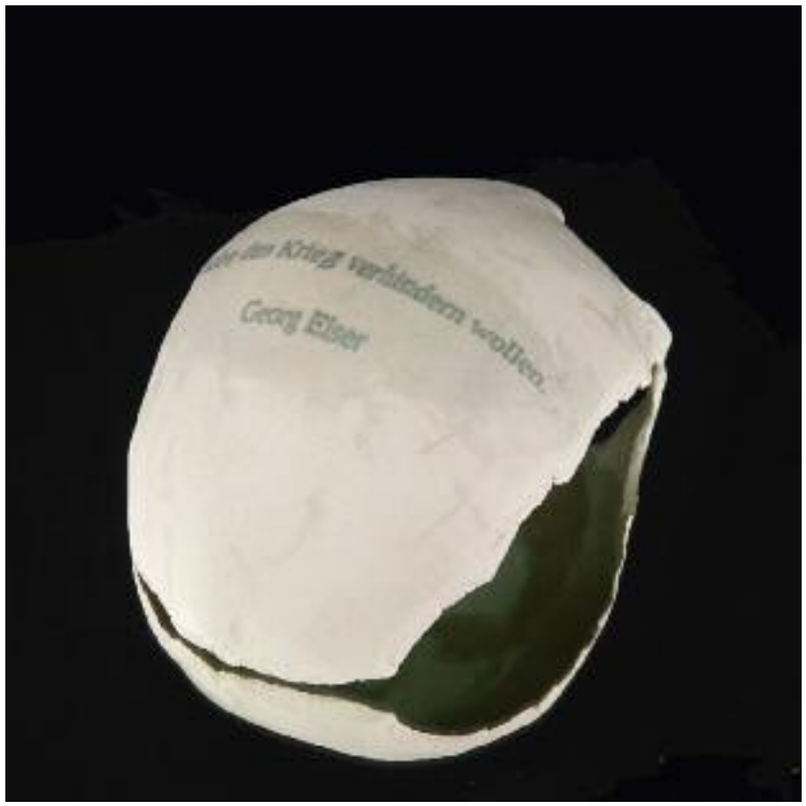
Hannah Arendt - „Wahrlügen“ 2018, Keramische Modelliermasse auf Spiegel, Originalgroß

Nelly Sachs - „Und niemand weiß weiter“ 2018, Keramische Modelliermasse auf Spiegel, Originalgroß



Marcel Duchamp - Schachspiel 2018, Keramische Modelliermasse auf Spiegel, Originalgroß

Johann Wolfgang von Goethe - Text Faust 2018, Keramische Modelliermasse auf Spiegel, Originalgroß



Georg Elser - „Ich habe den Krieg verhindern wollen“ 2019, Keramische Modelliermasse auf Spiegel, Originalgroß

Schädeldecke Ruine nach Krieg 2018, Keramische Modelliermasse auf Holzstab Originalgroß

Schädeldecke Schrei 2018, Keramische Modelliermasse auf Holzstab Originalgroß

Schädeldecke 100 Jahre Ende 1.Weltkrieg 2018, Keramische Modelliermasse auf Holzstab Originalgroß

Wolfgang Schneider

„Auch die Toten werden vor dem Feind, wenn er siegt, nicht sicher sein.“[1]

Erinnerung und Gedächtnis – Aloys Rumps „Schädeldecken“ und „Hirnschalen“

„Alles wirklich präzis Gemeinte hat eine Geschichte und eine Bewandtnis, ist nicht bloß Produkt von Laune, zufälliger Gelungenheit, plötzlicher Salonfähigkeit: Es bahnt sich an, bricht sich Bahn, bedarf der Zeit – rückwärts, wenn's stimmen soll; vorwärts, wenn's gültig bleiben will.“

Manfred de la Motte

Klarheit ist unwichtig weil niemand zuhört und niemand weiß was man meint, noch wie klar man das meint was man meint. Aber wenn man genug Vitalität besitzt um genügend zu wissen was man meint, wird zuweilen jemand … und zuweilen werden sehr viele einsehen müssen, daß man weiß was man meint.

Gertrude Stein

Zugang

Wer das Werk des Malers und Objektkünstlers Aloys Rump in seinen Grundzügen überblickt, wird staunend, vielleicht auch überrascht, aber doch nicht völlig unvorbereitet vor Rumps neuer Doppelreihe der „Schädeldecken“ und „Hirnschalen“ stehen.[2] Von seinen Objektkästen der siebziger und achtziger Jahre, in denen er unter anderem organisches Material verarbeitete (Tierknochen, Sehnen, Haut, Schweinsblasen, Blut), führt ein gewundener Weg etwa über die nahezu abstrakten Aquarellzeichnungen eines Hasenschädels, mit denen er 2003 in einer kleinen Serie ein von Hand nachgeschriebenes Gedicht der Lyrikerin Friederike Mayröcker zum Teil übermalte, über die Acryl/Kohle-Arbeiten, in denen er 2008 einen nicht skelettierten, aber wie bereits verwesenden menschlichen Schädel über einige Zeilen des Gedichts „The almanac of time“ des walisischen Dichters Dylan Thomas gelegt hat, dessen auch für die neuen Arbeiten bedeutsame Eingangszeile „The almanac of time hangs in the brain“ lautet, über die kleinformatigen, „Körper“ genannten Holztafeln, auf denen er zwei Jahre später mit farbiger Ölkreide, in Rot- und Brauntönen, sowie mit schwarzer Tusche an menschliche Körper- oder Körperteile gemahnende Formen aus einem dunklen Hintergrund ins blutrote Licht zog, bis zu den aus Plastilin geformten menschlichen Torsi des Jahres 2010, die, mit dem Gesicht nach unten, in einem unbewegten Meer aus Staub und/oder Asche zu versinken scheinen. Diese Torsi sind Bestandteil des Komplexes „Die Stille danach“, den Rump aus mehreren thematisch miteinander verbundenen Werkreihen zusammengesetzt hat, darunter eine, deren Stücke an Wunden und/oder Vulkankrater denken lassen; aus einer Eruption der letzteren

The almanac of time I 2008

könnte jene Asche stammen, in der die genannten Körper untergehen oder aus der sie, lange nach ihrem Untergang, wieder freigelegt worden sind. Auch eine Reihe in Kastenrahmen montierter plastischer Arbeiten gehört zu diesem Werkkomplex, mit der Rump auf sorgfältig präparierte Fossil- oder Sedimentplatten anzuspielen scheint: Sind da, mit einer delikaten Farbigkeit überzogen und durch Staub- oder Sandverwehungen akzentuiert, nicht Reste von Pflanzen, Muscheln oder Schnecken, Knochensplitter, Textil- oder Papierfetzen und andere Bruchstücke von Gebrauchsgegenständen zu erkennen, Überbleibsel einer untergegangenen Welt? Die Ursachen solcher Untergänge beschäftigen Rump auch 2011: „Terra trema" („Die Erde bebt") heißt eine kleine Serie auf mit Kunstharzspachtel verstärktem Bütten gefertigten Arbeiten, mit denen der Künstler versucht, Erdstöße durch unterschiedlich stark pigmentierte Markierungen nachzuempfinden – ein Thema, das in die große Werkfolge der nach einer Verwüstung von Städten oder ganzen Zivilisationen einzig übriggebliebenen „Fragmente" mündet, mit der er noch im selben Jahr beginnt, und das er 2018 mit zwei großformatigen Arbeiten für die Hamburger Kunsthalle noch einmal aufgreift, die er aus Schiefermehl und Marmorstaub im Stil seiner Ansichten aus großer Höhe auf durch Naturkatastrophen oder Kriege zerstörte Städte anfertigt.[3] „Aus großer Höhe" lautet denn auch der Titel dieses Werkkomplexes, an dem Rump seit mehr als zehn Jahren immer wieder arbeitet. Mit den Ergebnissen der intensiven, bis heute nicht abgeschlossenen Beschäftigung mit den bildnerischen und plastischen Möglichkeiten dieser Werkstoffe („Schiefer", „Staub der Türme", „Horizonte", „Aus großer Höhe" heißen die aus diesen Materialien gefertigen Arbeiten) hat er Furore gemacht. Das gilt auch für die planetarischen Serien der „Himmelskörper" und der „Noctis Labyrinthus" (benannt nach einem Grabenbruchsystem auf dem Mars), bei denen er ab 2013 parallel zu den Schiefermehl-Arbeiten schwarzes Oxid einsetzt, um den Hell-Dunkel-Kontrast noch zu verstärken, der durch die fortgesetzte Kombination auch des Oxids mit Marmorstaub entsteht.

Dass der weiße Marmorstaub diesen zerklüfteten, wie aufgerissenen oder mit Materialwülsten und -brocken unterschiedlicher Dichte und Erhabenheit mal gröber, mal feiner überzogenen Arbeiten eine faszinierende Plastizität und Tiefe, angesichts des dunklen Grundes, auf dem er haftet, zudem eine unvermutete Leichtigkeit verschafft, ändert nichts daran, dass Rump im Jahr 2016 bereits seit einem knappen Jahrzehnt in der Hauptsache mit einem nicht nur in seiner Unfarbigkeit schweren, auch monotonen Material hantiert. Kein Wunder also, dass er in diesem Jahr beschließt, einen gegenläufigen Akzent zu setzen und mit einer Reihe surreal anmutender Objekte an frühere Arbeiten anzuschließen. Zu diesen Objekten gehört „Adams Rippe", ein aus Gips geformtes Werkstück in einem Glaskasten, das mit einer menschlichen Rippe keine, mit dem (fossilierten?) Penisknochen eines Meeressäugers, einer Robbe vielleicht, einer Seekuh oder eines Walrosses, aber, lassen wir unserer Phantasie auch diese Option, eine gewisse Ähnlichkeit hat.[4] Rump, der gern mit Paradoxien und doppeltem Boden arbeitet, hat den Aberwitz eines Symbolstücks, das es schon deswegen gar nicht geben dürfte, weil Gott aus jener „Rippe", an die Betrachterin und Betrachter ja denken sollen, eine „Gehilfin" für Adam geschaffen hatte, jedoch über die so angenehm blasphemische wie politisch inkorrekte Vorstellung einer Erschaffung der Frau aus dem Material eines Penisknochens hinausgetrieben und ihm eine ernste Wendung beigemischt: „Adams Rippe" taugt auch als Tötungswerkzeug. Wer Stanley Kubricks Science-Fiction-Film „2001 – Odyssee im Weltraum" kennt, wird die Eingangsszene kaum vergessen haben, in der zwei Affen- bzw. Vormenschenhorden um Nahrung und Wasser rivalisieren. Am Ende des gewaltsam ausgetragenen Streits schleudert der Anführer der siegreichen Horde einen Knochen, den er zuvor als Waffe einzusetzen gelernt und mit dem er herumliegende Skeletteile zertrümmert hat, in den Himmel, wo er sich – ein Sprung über mehrere Millionen Jahre der Evolution mit einem einzigen Filmschnitt – in ein Raumschiff verwandelt, das lautlos im All treibt: die Geburt des Fortschritts aus dem Geist des Totschlags. Auch dieser Knochen ähnelt, nehmen wir uns die Freiheit, von ferne „Adams Rippe", die ihrer

Adams Rippe 2016

Form nach eigentlich Adams Keule heißen müsste. Am Ende des Jahres, das auf diese „Rippe“ folgt, beginnt Rump mit der Herstellung der ersten „Schädeldecken“.

Für einen Moment aber bleiben wir noch im Weltraum, denn auch von dort, genauer: von Rumps „Himmelskörpern“ aus, scheint es einen Zugang zu seinen „Schädeldecken“ und „Hirnschalen“ zu geben. Kasimir Malewitsch jedenfalls hat den menschlichen Schädel mit dem Kosmos zusammengedacht:

> *Der menschliche Schädel stellt die Unendlichkeit für die Bewegung der Vorstellungen dar. Er gleicht der Unendlichkeit des Weltalls, kennt wie sie keine Decke, keinen Boden und bietet Raum für einen Projektionsapparat, der leuchtende Punkte als Sterne im Raum erscheinen lässt. Im menschlichen Schädel entsteht und vergeht alles, genau wie im Weltall: Kometen, Epochen, alles wird und vergeht in seinen Vorstellungen.*
> *Wie groß auch das Vorgestellte sein mag, es findet Platz im Schädel genau wie im Weltall, obwohl der Raum des Schädels von einer knöchernen Wand umschlossen ist. … Vielleicht lässt sich aber umgekehrt auch das Weltall dem menschlichen Schädel vergleichen, da es – wie der Mensch in seinem Schädel – keine Grenzen für die Bewegungen der Planeten empfindet. Ohne Ende jagen in beiden Meteore, Sonnen, Planeten, Kometen dahin.*[5]

Der 1966 geborene deutsche Maler Jan Czerwinski hat Malewitschs Analogie programmatisch genommen und in unterschiedlichen Formaten, immer aber hyperrealistisch ausgepinselt. In barocker Beleuchtung schwebenen auf seinen Leinwänden zum Teil monumentale Totenschädel ebenso wie sorgfältig abgemalte Asteroiden und Planeten vor einem monochrom schwarzen Hintergrund (eines der Planetenbilder heißt „Planet Viktor H“., zeigt aber eine Aufnahme, die die Sonde Viking 1 Mitte der siebziger Jahre vom Mars gemacht hat; am linken Bildrand ist die zerfurchte Landschaft des „Noctis Labyrinthus“ gut zu erkennen).[6] Czerwinskis Analogieproduktion – „der Schädel so leblos wie der Mond, die schrundige Kalotte so zernarbt wie die kraterübersäte Oberfläche eines Asteroiden“[7] – steht in der Tradition der Vanitas-Bilder mit ihrem über den Totenschädel transportierten Insistieren auf der Vergänglichkeit und Nichtigkeit allen menschlichen Tuns. Der Kontrast zu Rumps Arbeiten könnte größer kaum sein: Vom eingesetzten Material über den freien gestalterischen Umgang mit ihm bis zur konkreten Aussage – in nahezu allem widerstreiten schon Rumps plastisch gearbeitete „Himmelskörper“ (schwarz, mit marmorweißen Akzentuierungen auf weißem Grund) Czerwinskis flacher und bunter, den fotografischen Vorlagen präzise folgenden Feinmalerei. Wo dieser absichtsvoll Analogien bildet, gibt es bei Rump lediglich eine werkbiografische Abfolge, die man wohl kaum zwangsläufig nennen wird. Seine „Schädeldecken“ und „Hirnschalen“, keine Gemälde, sondern skulpturale Objekte, haben zudem allenfalls am Rande, am oberen gewissermaßen, mit einem Totenschädel etwas und, wie wir im folgenden sehen werden, mit den über diesen transportierten Memento-mori- und Vanitas-Assoziationen nur insofern noch zu tun, als dass sie diese brechen bzw. zu eigenen Zwecken umcodieren.

„Schädeldecken“

Ende 2017 beginnt Rump mit einer Serie von Objekten, die er aus einer lufthärtenden Keramikmasse formt und „Schädeldecken“ nennt. Er nutzt sie von Beginn an als Bildträger; ihre Gestalt wie ihre Bezeichnung sollen dem Abgebildeten Nachdruck und Ernsthaftigkeit verleihen, dem Betrachter von vornherein bedeuten, dass es hier um Fragen von Leben und Tod geht. Zu ihrer Herstellung „plättet“ Rump ein Stück der knetbaren Keramikmasse, bis es eine Stärke von 2 bis 4 mm und die ungefähre Fläche einer knappen DIN A4-Seite erreicht hat, und versieht die Oberseite in einem kombinierten Druck- und Abklatschverfahren mit einer Darstellung, die er aus der Bilderflut des Internets gefischt und farblich bearbeitet hat. Anschließend gibt er der noch weichen Platte mit Hilfe eines Perückenkopfes die ungefähre Wölbung einer menschlichen Kalotte, kantet mit einem Palettmesser mal unter-, mal oberhalb der sogenannten „Hutkrempenlinie“ unregelmäßig Teile der Keramikmasse ab, formt dabei möglichst brüchige oder wie abbröckelnde Ränder und fallweise zusätzlich per Hand die Andeutung eines Nasenbeinansatzes und/oder buchtet mit dem Messer

die anschließend mal mehr, mal weniger lesbare, mal nur zu erratende Teilrundung von Oberaugenwülsten in die keramische Platte. Auf anatomische Korrektheit ist er dabei nicht aus, und wer diese erste Serie der „Schädeldecken“ mit der Abbildung eines Totenkopfes vergleicht, wird die Unterschiede rasch erkennen und feststellen, dass dabei nicht *diese* Assoziation, nicht der Verweis auf das „knöcherne Grauen“ (Trakl), im Zentrum der Rumpschen Arbeit an den „Schädeldecken“ steht, sondern die Mitteilungen, die er auf ihrer Oberfläche anbringt. Sie alle haben, direkt oder indirekt, das Thema „Krieg“ zum Inhalt. So zeigen sie in der Anmutung bemalter keramischer Scherben, farblich verfremdet, wie nur flüchtig hingetuscht und manchmal nur zu erahnen, beispielsweise Soldaten in Afghanistan, eine fallende Bombe, zwei Militärflugzeuge auf Kollisionskurs, einen Teil des zerstörten Aleppo (oder Mossul?), das ikonische Bild der neunjährigen Kim Phuc Phan Thi, die während des Vietnamkriegs im Juni 1972 bei einem Luftangriff der US-Army schwere Verbrennungen erlitt, die leere Fassade eines ausgebombten Hauses (Abb. S. 210). Als Ausdruck der Anklage und Trauer gegen und über all diese Greuel fertigt Rump eine schwarz eingefärbte „Schädeldecke“, eine mit nicht lesbaren Farbresten und deutlichen Kerben versehene (ein Memorial für den unbekannten Zivilisten?) und schließlich ein Exemplar mit dem unmittelbar vor ihrer Ermordung zum letzten Schrei aufgerissenen Mund der Schauspielerin Janet Leigh aus Alfred Hitchcocks „Psycho“; von Leighs Gesicht hat Rump außer dem Mund, auffällig fragmentiert, lediglich ein Auge stehen lassen: Seht her! (Abb. S. 211).

Rump hat diese „Schädeldecken“, die sämtlich nur einseitig „bedruckt“ und auf ihrer Unterseite geschwärzt sind, auf schwarze, ca. 20 cm lange Stäbe montiert, die er auf einer flachen, ebenfalls schwarzen Standfläche, mitunter einem Stück Schiefer, befestigt. So lassen sie sich als skulpturale Artefakte etwa auf Sockeln und unter Plexiglashauben oder in Glasvitrinen plazieren – wie archäologische Grabungsfunde oder andere Ausstellungsstücke, die der Erinnerung Dauer verleihen oder dabei helfen sollen, einen Moment der Geschichte allererst zu rekonstruieren. Das gilt auch für die wenigen Bronzeabgüsse, die Rump von der einen oder anderen „Schädeldecke“ machen und unterschiedlich bearbeiten lässt: Einige werden komplett poliert, bei anderen lässt Rump Teile der Patinierung stehen, wieder andere werden von einer fast schwarzen, da und dort von matten Grün- und Brauntönen sacht durchbrochenen Patina vollständig überzogen. Zwei von ihnen plaziert Rump auf fast mannshohen Stahlstäben und postiert sie Anfang November 2018 im Rahmen der Ausstellung Flux4Art im Museum Boppard als „Wächter“ am Eingang zu einem Raum, in dem er einige der im Laufe dieses Jahres entstandenen „Hirnschalen“ zeigt.

Ende 2018 beginnt Rump mit der Arbeit an einer weiteren, sehr umfangreichen Folge der „Schädeldecken“. Er lässt sie unbedruckt, rein weiß, und befestigt sie auf unterschiedlich langen dünnen schwarzen Stäben. Er hat bereits seine Installation „Der kommende Krieg“ für die Bopparder Ausstellung „Vom Zittern der Zeit“ im Sinn (zu den „Hirnschalen“, die er bereits im Laufe des Jahres angefertigt hat und 2019 weiter anfertigen wird, siehe unten – die Arbeit an diesen Werkreihen läuft parallel). Um die Wirkung des geplanten Arrangements zu testen, stellt er als Teil des Bühnenbilds für die Präsentation einer Textcollage, die die Gruppe „Theater am Werk“ zum 100. Jahrestag des Endes des Ersten Weltkriegs erarbeitet und bereits einige Monate zuvor aufgeführt hat, Ende März 2019 ca. 50 dieser „Schädeldecken“-Stelen mit dem „Gesicht“ zum Auditorium auf die Bühne des Bundesarchivs in Koblenz; das linke und das rechte Drittel des Bühnenhintergrunds verhüllt er mit schwarzen Stoffbahnen und hängt in die Mitte eine seiner großen, aus Schiefermehl und Marmorstaub gefertigten Ansichten einer zerstörten Stadt. Die Wirkung dieses Arrangements, das schon in Koblenz wie nun auch in Boppard von einer Toncollage untermalt wird, die Rump aus einigen Passagen der Großen Totenmesse von Berlioz und Kriegsgeräuschen hat mischen lassen, ist atemberaubend: Über der „aus großer Höhe“ gesehenen wie unter Staub und Asche begrabenen Trümmerwüste scheinen federleichte, an ausgeblichene menschliche Kalotten erinnernde Objekte zu schweben oder aus ihr aufzusteigen, wie anderswo die Stimmen der Lebenden aus irgendeinem Kaff unter irgendeinem Milchwald, oder wie George Saunders Stimmen der Toten aus den Gräbern des Friedhofs von Oak Hill, oder, wer weiß?, wie die Stimmen einiger der ungezählten Karteileichen des Bundesarchivs; sie scheinen, da vor dem schwarzen Bühnenhintergrund die Stäbe, auf denen Rump sie befestigt hat, vom Zuschauerraum aus meist nicht zu sehen sind, wie überdimensionale Schmetterlinge, „weiße Seelen mit den Silberschwingen“ (Rilke), auf den Betrachter zuzukommen, der kaum wüsste, was ihm da geschieht, wäre dieses Geschehen nicht durch seinen Kontext gleichsam definiert und stillgestellt: 100 Jahre Erster Weltkrieg.

Bühne im Bundesarchiv Koblenz
Schädeldecken März 2019

Aber was heißt schon „still“ oder „leicht“? Die Rumpsche Installation ist, sieht man genauer auf ihren Koblenzer Anlass, von enormem Gewicht. Sie formuliert für alle, die nach den Gründen für diesen Anlass fragen, neben der Trauer um die 20 Millionen Todesopfer des Krieges, eine mit leiser Stimme vorgetragene wuchtige Anklage – gegen die Verursacher, Betreiber und Nutznießer jenes Krieges, gegen Militär, Adel, Politik, Rüstungskonzerne und Kirche –, und wer ihrem Angebot, ja ihrer Aufforderung folgt, nicht lediglich einer Gedenkstunde beizuwohnen, sondern sich mit den historischen Gründen dieser Gedenkstunde zu beschäftigen, muss den Hallraum betreten, der, wie auch an anderer Stelle, Rumps Arbeiten umgibt, und das von ihnen Angesprochene näher in Betracht ziehen. Ohne „kunstfremde“ Abschweifung ist das nicht getan: Im Februar 1916 eröffnet der Chef der Obersten Heeresleitung, Erich von Falkenstayn, die Offensive auf den Festungsgürtel um Verdun. Zu Beginn des Angriffs schlagen pro Stunde mehr als 100.000 Geschosse aus deutschen Geschützen auf französischem Boden ein. Die Schlacht dauert rund 300 Tage, etwa 400.000 Menschen verlieren durch sie ihr Leben. Ursprünglich von Kronprinz Wilhelm, Spross jener Hohenzollern, die heute ihre von Staats wegen eingezogenen Besitztümer zurückhaben wollen, initiiert, ist ihr Ziel vor allem die Zermürbung des Gegners – von Falkenstayn spricht von der „Blutpumpe“, die er in Verdun den Franzosen ansetzen wolle, um sie „weißzubluten“; andere deutsche Militärs bezeichnen die Schlacht nüchtern und keineswegs kritisch als „Knochenmühle“; die französische Generalität nennt ihr System rasch rotierender Mannschaftseinsätze „Paternoster“ – nach einem gängigen Fahrstuhlmodell und den ersten Worten des bekanntesten Gebets des Christentums. Auf das lediglich 20 Quadratkilometer große Terrain des Schlachtfelds, das am Ende der Schlacht aussieht, als läge es auf einem der Rumpschen „Himmelskörper“, gehen in jenen Tagen etwa 50 Millionen Artilleriegranaten und Wurfminen nieder; der Frontverlauf aber verschiebt sich nur um wenige Meter. Im Beinhaus von Douaument liegen die Knochen von ungefähr 130.000 nicht identifizierten deutschen und französischen Soldaten. „Weißbluten“ – ob aus diesem Beinhaus die gebleichten „Schädeldecken“ der Koblenzer Installation von Aloys Rump stammen?

Für die Ausstellung „Vom Zittern der Zeit“ hat Rump die Zahl der weißen „Schädeldecken“ verdoppelt. „Der kommende Krieg“ heißt die Installation nun, zu der in einer kleinen Auflage der Bronzeabguss einer der „Schädeldecken“ hinzukommt, ein so nachdenkliches wie mehrsinniges Stück; je nach Standpunkt des Betrachters ändert es seinen Charakter: Mal wirkt es wie ein Granatsplitter, mal wie aus einem Stahlhelm gestanzt – ein Hinweis darauf, dass die getöteten Soldaten selbst auch Totschläger waren (Abb. S. 219). Der mit der Vergrößerung des „Schädeldecken“-Ensembles und seiner Bezeichnung vollzogene Perspektivenwechsel macht deutlich, dass aus dem historischen Rückblick eine Prognose geworden ist, keine sehr

gewagte, denn angesichts der gegenwärtig rund 30 Kriege, die auf der Erde toben, bleibt nur abzuwarten, wo der nächste ausbrechen wird – in Kaschmir, in der Golfregion, in Hongkong? Dennoch ist die prognostische Behauptung dieser Installation auf Rumpsche Art paradox. Denn wie soll das zugehen – der Krieg ist erst annonciert, aber wir schreiten über ein Schlachtfeld, dessen Tote bereits verwest sind? Die Antwort liegt in der die Installation transzendierenden Titelgebung: Aus der Klage über die Toten eines vergangenen Krieges und der Anklage gegen ihre Mörder ist eine wie auch immer verzweifelte, beinahe hoffnungslose Mahnung geworden, Kriege nicht zuzulassen – und eine Warnung: vor Nationalismus, Fremdenhass, vor Kriegspropaganda und den Profiteuren der Rüstungsproduktion. Rumps Paradox aber artikuliert den angesichts der Weltlage realistischen Pessimismus (ihr seht: Wie es geschah, wird es wieder geschehen) und kombiniert ihn mit einem leisen Trotzdem: Ob es so kommt, hängt auch von euch ab. So banal es klingt – nur wer in Rump einen realpolitischen Defätisten und nicht den kritischen Künstler sieht, der er ist, wird den Aufforderungscharakter seines „kommenden Krieges" nicht wahrhaben wollen. Warnen aber kann man nur vor etwas, das nicht naturnotwendig eintritt, sich also auch verhindern lässt. Der Tod (des Betrachters) kann das nicht sein, weswegen mit Blick auf Rumps Kalotten-Inszenierungen nicht von Memento mori („Bedenke, dass du sterben musst"), sondern allenfalls von Memento mortuorum („Gedenke der Toten") gesprochen werden sollte.

Schädeldecke VII, Bronze, 2019

„Hirnschalen"

Schon Anfang 2018, nur kurze Zeit nachdem er mit der Herstellung der „Schädeldecken" zum Thema Krieg begonnen hat, nutzt Rump beide Seiten der keramischen Scherben zum Zweck der Darstellung bildnerischer Motive. Es entsteht eine umfangreiche Reihe von Arbeiten, die in ihrer äußeren Gestalt den „Schädeldecken" ähneln, die er jedoch „Hirnschalen" nennt, um deutlich zu machen, dass es ihm mit der zusätzlichen Verwendung der Innenseite der „Schale" als Bildfläche nun auch um das geht, was „unter" einer Schädeldecke, im menschlichen Gehirn also, sich abspielt. Denn Gegenstand der „Hirnschalen" sind nun vor allem jene Dichterinnen und Dichter, Künstlerinnen und Künstler, Theoretikerinnen und Theoretiker, Komponisten und Wissenschaftler, die ihm (nicht nur) für seine Arbeit wichtig gewesen und geblieben sind.[8] In der Regel versieht Rump die Innenseite der „Hirnschale" mit einem farblich verfremdeten Porträt und die Außenseite mit der Wiedergabe eines Dokuments oder Schriftstücks des/der Porträtierten. Um den Zusammenhang augenfällig zu machen, der zwischen den abgebildeten Personen und ihren Äußerungen besteht, setzt er die „Hirnschalen" auf Spiegel, die er in flachen, zunächst offenen, später auch mit einem Deckel versehenen Holzkisten anbringt (auf den Deckeln der Kisten kündigt Rump mit Bildnis und Zitat an, wen der Betrachter in ihrem Inneren antreffen wird[9]). Der Effekt ist faszinierend: Wer in einen der Kästen hineinsieht, nimmt zunächst ein nach oben gewölbtes, innen hohles Objekt mit unregelmäßigen Bruchkanten wahr, das mit einer mitunter nicht lesbaren Wiedergabe handschriftlicher Texte oder Partituskizzen, mitunter aber auch mit der klaren Wiedergabe gedruckter Vorlagen versehen ist und einer großen Scherbe ähnelt. Blickt der Betrachter genauer hin, blickt ihm die Autorin bzw. der Autor dieser Texte oder sonstigen Skizzen aus dem Spiegel entgegen. Der Eindruck ist nicht ganz geheuer, weil die Innenseite der „Schale" sich von der Spiegeloberfläche weg- und also optisch in den Spiegel(ab)grund hineinwölbt, so dass dem Betrachter das in den Blick genommene Porträt nun tief „aus" dem Spiegel entgegenzukommen scheint (schaut man länger

hin, fehlt nicht viel, und die Spiegeloberfläche gerät in Bewegung wie eine Wasserfläche, die sich kräuselt; aus ihr scheint das Gesicht des/der Porträtierten aufzusteigen (oder, sollten wir den Blick abwenden, zu versinken – sehen wir also lieber noch eine Weile hin)). Nicht immer ist es einfach, im Spiegel das Porträt zu erkennen; Rump hat die Seiten der „Hirnschalen" nicht nur unregelmäßig bearbeitet, sondern dem Blick auch unterschiedlich weit geöffnet, so dass der Betrachter manchmal, aber niemals vergeblich, nach einer günstigen Durchsicht suchen muss. Über den Kasten vorbeugen muss sich schließlich, wer auch sich selbst im Spiegel mit-betrachten möchte – ein Unterfangen, das dem Betrachter nicht bekommt: Wer von oben in einen Spiegel blickt, tut dies nicht zu seinem Vorteil, schon gar nicht, wenn das eigene Abbild neben dem sehr viel attraktiveren eines künstlerisch gestalteten Porträts auftaucht (ein Anti-Selfie-Statement gewissermaßen). Hat der Betrachter sich auf diese Weise einen Überblick über die Gegebenheiten des Arrangements verschafft, richtet sich sein Interesse, eine gewisse Neugier auch hier vorausgesetzt, auf jene Texte oder Textauszüge zurück, die Rump der „Hirnschale" (oder/und dem Kastendeckel) aufgedruckt hat und die oft einen Hinweis auf die Gründe geben, aus denen Rump die Porträtierten jeweils wertschätzt. Bei Beethoven dürfte, wie die Skizze auf der „Schale" vermuten lässt, dabei das Streichquartett cis-Moll, op. 131, eine Rolle spielen, bei Luigi Nono, wie der Partiturauszug mit seinen handschriftlichen Anweisungen zeigt, der „Prometheus", die „Tragödie des Hörens", in der sich auch die Enttäuschung des Kommunisten Nono über die politische Entwicklung spiegelt. Joyce wiederum hat Rump womöglich durch die Unbedingtheit seiner Arbeit überzeugt – die Abbildung einer gründlich, Passage für Passage durchgestrichenen Manuskriptseite aus dem *Ulysses* spricht dafür –, während Goethes „Hirnschale" auf der Innenseite zwar ebenfalls ein Porträt schmückt, sie gleichwohl aber beidseitig mit jenem Faust-Monolog aus dem 1. Akt von *Faust II* bedruckt ist, der mit der Zeile endet: „Am farbigen Abglanz haben wir das Leben." Für einen Maler keine zufällige Wahl.

Die „Hirnschalen" sind Hommagen, die Rump an einige seiner literarischen, bildkünstlerischen und musikalischen „Favoriten", aber, wie wir sehen werden, auch an andere für ihn bedeutsame Persönlichkeiten richtet; Hommagen in der Darbietungsform wertvoller Fundstücke, Reliquien womöglich, fragiler Kostbarkeiten jedenfalls, deren allseitige Sichtbarkeit die Bedeutung des Präsentierten erst verständlich macht. Es ist, da die „Hirnschalen"-Kästen sich auf Sockeln, in Vitrinen oder auf Regalen plazieren, austauschen oder vermehren (fallweise auch öffnen oder schließen) lassen, eine Art persönliches Panthéon oder Kabinett daraus geworden, in dem Rump außer den gerade erwähnten so unterschiedlichen Menschen wie Hannah Arendt, Bach, Baudelaire, Beckett, da Vinci, Camus, Duchamp, Sigmund Freud, Kafka, Mallarmé, Meret Oppenheim, Orwell, Rilke, Rimbaud, Nelly Sachs, Satie, Anna Seghers oder Wittgenstein die Reverenz erweist (die Serie ist unabgeschlossen – gut möglich, dass Rump sie noch erweitert).

Zwei der Genannten seien gesondert betrachtet, um deutlich zu machen, welche Weiterungen aus der Beschäftigung mit Rumps nachdenklichen Arbeiten sich ergeben können, wenn der Betrachter ihren Implikationen tatsächlich nach-denkt. Das ist in Rumps Werk ja nicht neu: Schon die Serien zu Gedichten von Dylan Thomas (2004) und Paul Celan (2006) enthielten die unausgesprochene Aufforderung, die bildnerisch angesprochenen Gedichte auch zu lesen. Wer nun also eine der Samuel Beckett gewidmeten „Hirnschalen" besieht, durchläuft die oben skizzierte Folge von Wahrnehmungen. Er/sie betrachtet beispielsweise zunächst eine mit unlesbaren handschriftlichen Notizen versehene „Hirnschalen"-Oberfläche,[10] blickt „in" das in diesem Fall relativ offen einsehbare Porträt des Schriftstellers, das in einem Raum „unter" oder „hinter" der Spiegelfläche zu residieren scheint (*Through the Looking-Glas* – Beckett hinter den Spiegeln, das könnte ihm, auch wenn er Porträts von sich nicht mochte, gefallen haben). Der Blick „in" das Porträt wird vielleicht länger dauern, Becketts Gesicht ist eindrucksvoll. Danach fällt der Blick wieder auf seine handschriftlichen Notizen, die unlesbar bleiben und zunächst auch unklarer Herkunft sind. Und schon sind wir wieder eingeladen, einem der Fingerzeige des Künstlers zu folgen, die weit über die unmittelbare Wahrnehmung des konkreten Werks hinausweisen. Wer der Einladung folgt und sich, wie es zuvor ja auch der Künstler selbst getan hat, im Internet umtut, wird nicht lange suchen müssen, um über die äußere Gestalt der Aufzeichnungen ihre Quelle ausfindig zu machen: Was Rump auf Becketts „Hirnschale" plaziert hat, ist eine Doppelseite aus einem der sechs *German Diaries*, die Beckett während seines mehrmonatigen Aufenthalts 1936/37 in Deutschland geführt hat.[11] Beckett im NS-Staat? Und schon trägt Rumps Empfehlung, seinen

Werken auch ins Weitere zu folgen, Früchte, denn wer für Becketts Werke etwas übrig hat, wird, wenn er oder sie es nicht bereits weiß, doch wissen wollen, warum der spätere Autor von *Godot* und *Endspiel* nach Nazi-Deutschland gereist ist und was er dort erlebt und erfahren hat.

Ein zweites Beispiel für die mitunter kaum auszuschreitenden Hallräume der Arbeiten Rumps: „Hirnschale" wie „Hirnschalen"-Box von Hannah Arendt hat er mit einem Zitat aus ihrem Aufsatz „Das 'deutsche Problem'" aus dem Jahr 1945 versehen: „Man kann sagen, dass der Faschismus der alten Kunst zu lügen gewissermaßen eine neue Variante hinzugefügt hat – die teuflischste Variante, die man sich denken kann – nämlich: das Wahr*lügen*" (Abb. S. 194).[12] Noch vor Ende des Krieges verfasst, enthält der Text eine grobe Analyse des Nationalsozialismus, über deren Triftigkeit sich streiten ließe. Bedeutsamer für Rumps Verwendung gerade dieses Zitats ist zum einen die begriffliche Unschärfe des Wortes „Wahrlügen" – bedeutet es „Mit der Wahrheit lügen" oder meint es „So lange lügen, bis die Leute die Lüge für wahr halten"? Probieren wir den ersten Fall (der zweite ist lediglich eine Umschreibung für „Propaganda"). Wer heute etwa behauptet, dass die Chinesen die größten „Klimasünder" seien, und zum Beweis die absolute Zahl ihres CO_2-Ausstoßes anführt, sagt die Wahrheit und lügt, denn wenn die absolute Zahl der Emissionen auch stimmt – pro Kopf gerechnet emittieren die USA fast dreimal und Deutschland fast zweimal soviel CO_2 wie die Chinesen. Pro Kopf aber muss rechnen, wer nicht rassistisch argumentieren, also allen Menschen das gleiche Recht auf „unseren" Lebensstandard oder -stil einräumen will (dass damit das globale Ökosystem kollabieren würde, spricht nicht gegen das gleiche Recht, sondern lediglich gegen „unseren" Lebensstandard). Noch wichtiger aber als das Nachdenken über die Verwendung des Begriffs „Wahrlügen" ist zum zweiten die Tatsache, dass Rump gerade dieses Arendt-Zitat als bewusstes Statement in einer Zeit starkmacht, in der die Welt an allen Ecken und Enden zu Faschismen treibt und auch hierzulande die Zahl der Menschen, die sich faschistisch äußern oder faschistischen Äußerungen zustimmen, dramatisch wächst.[13] Es ist zudem geeignet, die Kaperung des Namens Hannah Arendt durch einen rechten Think-Tank zu kommentieren. Auch diese inhaltliche Weiterung gehört, so befremdlich sie in einem Text über Kunst zunächst wirken mag, in den Kontext dieses konkreten Rumpschen Werks. Sie führt uns zudem zu einer besonderen Werkgruppe des „Hirnschalen"-Komplexes.

Am 9. November 1992 (wann sonst?) wurde das der TU Dresden angeschlossene Hannah-Arendt-Institut für Totalitarismusforschung (HAIT) von der sächsischen Landesregierung gegründet. Zweck der Gründung war, den Begriff der „totalitären Herrschaft" auf die (ehemalige) DDR zu übertragen – entgegen den Erkenntnissen und Intentionen Arendts. Das Institut wurde rasch zum Tummelplatz von Historikern, die der Neuen Rechten nahestanden oder -stehen und deren besonderes Interesse der „Historisierung" des Holocaust und einer Relativierung der deutschen Kriegs- und Vernichtungsverbrechen galt bzw. noch immer gilt. Am 8. November 1999, pünktlich zum 60. Jahrestag des Bomben-Attentats von Johann Georg Elser auf Adolf Hitler und fast die gesamte Führung des NS-Staates im Münchner Bürgerbräukeller, veröffentlichte Prof. Lothar Fritze, wissenschaftlicher Mitarbeiter des HAIT, einen Zeitungsbeitrag, in dem er Elser die moralische Berechtigung für das letztlich fehlgeschlagene Attentat absprach, weil dabei auch Unbeteiligte zu Tode gekommen waren, die, so Fritzes absurdes Argument, zuvor hätten gefragt werden müssen, ob sie damit auch einverstanden seien.[14] Zu Fritze, der an anderer Stelle dem britischen Premier Churchill eine Mitverantwortung für den Holocaust unterstellte und neuerdings im rechtsextremen Institut für Staatspolitik referiert, hier nur noch der Hinweis, dass er bis heute bei der Einrichtung angestellt ist, die den Namen Hannah Arendts im Titel trägt. Von Arendts „Hirnschale" aber, von Rumps Würdigung der Antifaschistin, führt ein direkter Weg zur „Hirnschale" für jenen Widerstandskämpfer, der einer Beseitigung Hitlers und seiner Entourage so nahegekommen war wie sonst niemand aus dem Kreis der späteren Attentäter und den nur ein Zufall daran gehindert hat, den monströsesten Krieg der Weltgeschichte zu verhindern. „Ich habe den Krieg verhindern wollen", einen Satz, den Elser während eines Gestapo-Verhörs geäußert hatte, hat Rump auf die dem baden-württembergischen Schreiner gewidmete „Hirnschale" gedruckt (Abb. S. 209). Dass er seit 2003 auch eine deutsche Briefmarke ziert, ändert nichts daran, dass Elser bis heute im staatsoffiziellen Gedenken an den deutschen Widerstand gegen die Nazis keine (nennenswerte) Rolle spielt. In ihrer Rede zur Gedenkveranstaltung zum 75. Jahrestag des 20. Juli 1944 hat Bundeskanzlerin Merkel zwar, wie es seit einiger Zeit üblich ist, die unterschiedlichsten Widerstandsgruppen,

vom Kreisauer Kreis bis zur Roten Kapelle, von der Weißen Rose bis zu Goerdeler, aufgezählt. Georg Elser blieb unerwähnt. Er hätte sich im Kreis der Kriegsverbrecher um Claus Schenk Graf von Stauffenberg auch nicht wohlgefühlt.

Formulierungen übrigens wie Becketts „Hirnschale“ oder Arendts „Hirnschale“ mögen trotz der modalisierenden Anführungszeichen befremdlich wirken, die Sache, die sie bezeichnen, ist es nicht. Denn der Betrachter vor dem „Hirnschalen“-Kasten nimmt zunächst keine Hirnschale wahr, sondern so etwas wie das bemalte Bruchstück eines Gefäßes, mag es auch „Hirnschale“ heißen. Der Scherben-Eindruck entsteht, weil der Blick seitenrichtig „von hinten“ auf die „Hirnschale“ und ihr Spiegelbild fällt, so dass etwa angedeutete Augenhöhlenwülste und/oder ein Nasenbeinansatz des von Rump der Bezeichnung nur grob angenäherten Objekts in der Regel nicht sichtbar sind. Da Rump die „Hirnschalen“ auf der Spiegelfläche nicht fixiert hat, lassen sie sich allerdings um- und mit dem „Gesicht“ zum Betrachter drehen. Dann aber stehen sowohl das gespiegelte Porträt wie die Dokumente des/der Porträtierten auf der „Schalen“-Oberfläche nicht identifizierbar auf dem Kopf (!). Der Betrachter hat die Wahl: zwischen einer „stummen“ Hirnschalen-Assoziation oder den Auskünften, die Rump seinen „Hirnschalen“ jeweils aufgeprägt hat. Natürlich lässt sich, was nur nacheinander wahrnehmbar gewesen ist, schließlich zusammendenken – man sieht ja, was man weiß –, dennoch steckt in der Zweistufigkeit dieses Prozesses ein Hinweis auf die Mehrsinnigkeit der „Hirnschalen“-Kästen: Sie enthalten ein zunächst abstraktes Objekt, dessen Spiegelung ein gegenständliches Bild zurückwirft, ehe „auf Kosten“ dieses Bildes das Objekt in der Vorstellung des Betrachters jene Form annimmt, die die Bezeichnung des Werkes vorgibt.

Das ändert sich interessanterweise mit der Gruppe jener „Hirnschalen“, die Rump dem Gedenken einiger derjenigen NS-Opfer gewidmet hat, die sich auf der Flucht vor den Nationalsozialisten oder dem Nachwirken von Lagerhaft und Gestapo-Torturen selbst getötet haben. „Dann lieber den Tod / Nazi-Verfolgte, die sich das Leben nahmen“ ist die Werkfolge betitelt, mit der Rump an das Schicksal dieser meist jüdischen Opfer erinnert: an Jean Améry, den österreichischen Essayisten und Schriftsteller, der seine Folterung durch die Gestapo und die Inhaftierung in Auschwitz-Monowitz „überlebte“, sich 1978 aber das Leben nahm; an Walter Benjamin, Schriftsteller, Essayist und Kritiker, der sich im September 1940 in Erwartung seiner Auslieferung an die Gestapo im spanischen Portbou vergiftete; an Paul Celan, den Lyriker aus Czernowitz, der, anders als seine Eltern, dem Holocaust entkam und der sich im April 1970 in Paris ertränkte; an Wolfgang Döblin, Mathematiker und Sohn Alfred Döblins, der, in der französischen Armee gegen die Deutschen kämpfend, sich im Juni 1940 unmittelbar vor seiner Verhaftung erschoss; an den Schriftsteller und Dramatiker Walter Hasenclever, der sich im Juni 1940 im französischen Exil, als die deutschen Truppen sich näherten, umbrachte; an den Maler Ernst Ludwig Kirchner, der sich im Juni 1938, kurz nach dem „Anschluss“ Österreichs, in der Schweiz erschoss; an den italienischen Chemiker und Schriftsteller Primo Levi, der, wie Améry, Auschwitz-Monowitz „überlebte“ und sich 1987 in den Tod stürzte; an Klaus Mann, den Schriftsteller und ältesten Sohn Thomas Manns, der sich nach langen Jahren des Exils 1949 in Cannes vergiftete; an den galizischen Schriftsteller Joseph Roth, der sich im Pariser Exil 1939 systematisch zu Tode trank; an den Dramatiker und Revolutionär Ernst Toller, der sich 1939 im New Yorker Exil erhängte; an den Journalisten und Schriftsteller Kurt Tucholsky, der sich im Dezember 1935 im schwedischen Exil vergiftete; und an den Schriftsteller Stefan Zweig, der sich im Februar 1942 im brasilianischen Exil gemeinsam mit seiner Frau Charlotte das Leben nahm.

Bei der Fertigung dieser „Hirnschalen“-Serie hat Rump auf Spiegel-Effekte verzichtet und die „Schalen“ nicht in Kästen oder auf Sockeln plaziert. Er hat für jede/n der Genannten zwei „Hirnschalen“ gefertigt – eine mit dem Porträt meist auf der Innen-, eine mit einem oft handschriftlichen Text des Porträtierten auf der Außenseite – und sie nebeneinander, Porträt wie Text dem Betrachter zugewandt, in einen gesonderten Raum an die Wand gehängt, so dass der Betrachter dem Schädeldeckenmäßigen der „Hirnschalen“-Assoziation nun nicht mehr ausweichen kann. In diesem Raum steht auch Elsers „Hirnschalen“-Kasten. Es scheint, als habe Rump mit der durch die Art der Präsentation sich ergebenden Betonung der „knöchernen“ Basis seiner wie immer artifiziellen Objekte auf die besondere Brutalität der nationalsozialistischen Verfolgung und ihrer Konsequenzen hinweisen wollen.

Die Texte, mit denen er die „Hirnschalen“ dieser Nazi-Opfer versehen hat, sind nur in wenigen Fällen lesbar; die nicht oder nicht ohne weiteres lesbaren seien hier, auch wenn das jeder, der soviel Spaß am Spurenlesen wie Rump am Spurensammeln und -legen hat, ohne übermäßigen Aufwand selbst herausfinden könnte, des bündigen Verständnisses wegen zumindest identifiziert: Benjamins „Schale“ trägt die handschriftliche Fassung der VII. seiner Thesen „Über den Begriff der Geschichte“ nach jenem Manuskript, das er kurz vor seinem Tod Hannah Arendt geschenkt hatte;[15] für Primo Levi hat Rump ein Dokument des italienischen Militärs gewählt, das Levi als „Angehörigen der hebräischen Rasse“ abstempelt; Döblins „Hirnschale“ hat Rump mit handschriftlichen Aufzeichnungen zur Lösung eines Problems der Wahrscheinlichkeitsrechnung bedruckt; für Klaus Mann hat er das Typoskript eines Offenen Briefes an „Herrn Goebbels“ verwendet, in dem Mann „die Verfolgungen und Ächtungen“ eine „große Ehrung“ für die Verfolgten nennt; auf der „Hirnschale“ für Zweig findet sich der Abschiedsbrief, den er hinterließ; Tollers „Hirnschale“ ist mit der ersten Seite eines Briefes an Klaus Mann versehen; für Kirchner hat Rump einen der Kirchnerschen „gemalten Briefe“ mit einer Skizze zur Ausmalung eines Festsaales in Essen gefunden; die Joseph Roth gewidmete „Hirnschale“ trägt den Faksimile-Abdruck einer Manuskriptseite aus Roths Roman *Radetzkymarsch*; und Walter Hasenclever mahnt in seiner eigenwilligen Handschrift bei einem Berliner Zeitungsherausgeber die Zahlung ausstehender Honorare an (wenn diese Postkarte auch aus dem Jahr 1913 stammt, so ist sie doch symptomatisch für das Schicksal der emigrierten Schriftsteller und Journalisten, denen mit dem Machtantritt der Nazis ihre Einkommensgrundlagen weggebrochen und die daher oft zu derartigen Betteleien gezwungen waren).

Ausgang

Aloys Rumps Blick auf Vergangenheit und Gegenwart gleicht dem Blick des Benjaminschen Engels der Geschichte, der, der Vergangenheit zugewandt, statt „eine(r) Kette von Begebenheiten (…) eine einzige Katastrophe (sieht), die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert“. Während er mit dem Rücken zur Zukunft dieser entgegentreibt, „(wächst) der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel“.[16] Aus diesem Trümmerhaufen speist sich Rumps Kunst, die daraus zu retten versucht, was noch zu retten ist, und der Erinnerung zu bewahren, was sonst der Vergessenheit anheimfiele (und die dabei, anders als Benjamins Engel, durchaus auch die Zukunft im Blick hat); aus den Trümmern und Ruinen der verwüsteten Städte, die er „aus großer Höhe“ gestaltet, aus den Staub- und Aschelandschaften seiner „Horizonte“ birgt er Reste, Scherben und Fragmente, deren Bedeutung uns nicht oder nicht mehr geläufig ist, die aber, mag sein, in einer unbekannten Zukunft wieder verständlich werden. Auch die „Hirnschalen“ wirken wie aus einer uns immerhin noch nahen Sedimentschicht herauspräpariert; dass sie unter allerlei Schutt begraben lagen, sieht man nicht nur ihren Bruchkanten, sondern auch den Darstellungen an, mit denen sie versehen wurden: Mal erinnern sie an eine bereits porös gewordene Daguerreotypie (Mallarmé), mal an ein durch Witterungseinflüsse beeinträchtigtes Fresco (da Vinci).

Manchmal hat es den Anschein, als grabe sich Rump tief in die europäische Vorgeschichte: Wer etwa in den Monaten, in denen er an den „Hirnschalen“ arbeitete, sein Atelier betrat, konnte sich an die „Kalottennester“ des Ritualplatzes von Herxheim erinnert fühlen, die aus unbekannten Gründen vor rund 7.000 Jahren angelegt worden waren;[17] und wer weiß, dass vor zweieinhalbtausend Jahren in der vorzivilisatorischen Hunsrück-Eifel-Kultur an Mittelrhein und Mosel Kalotten zum ehrenden Gedenken der Vorfahren an Wohngebäuden befestigt wurden,[18] sieht in den in Boppard an der Wand hängenden „Hirnschalen“ vielleicht einen vom Künstler in dieser Form gar nicht beabsichtigten Reflex der Tatsache, dass im Laufe des letzten Jahrhunderts die europäische Zivilisation zugrunde gegangen ist. Andere Bezüge sind da deutlicher: Mit Spiegel und „Schädel“(-Fragment) bringt Rump gleich zwei der kunsthistorisch bedeutendsten Vanitas-Symbole zusammen, genauer: das, was Zeit und Aufklärung von ihnen übriggelassen haben. Denn ihre Bedeutung als „Lieblingsdarstellung der christlichen Moraltheologie“ (Erwin Panofsky), als christliche Mahnung zu Buße und Umkehr, zu Reue, Verzicht und Selbstzerknirschung liegt unter den Trümmern der Geschichte und bleibt dort begraben. Der Spiegel ist bei Rump einfach ein Spiegel, und die „Hirnschale“ ein dem klassischen Todessymbol des Schädels geradezu entgegengesetztes Objekt: Wer in einen der Spiegel der „Hirnschalen“-Kästen blickt, die Rump seinen „Favoriten“ gewidmet hat, dem blickt nicht, wie in den klassischen Vanitas-

Darstellungen, ein Totenkopf, gar ein Skelett mit Sense, sondern das Porträt eines Künstlers / einer Künstlerin entgegen, deren Werk, das zeigt die dokumentarische Seite des Rumpschen Arrangements, eben nicht vergeblich und nichtig, sondern haltbar und wirkungsvoll ist und, so Rumps Anliegen, das mit diesen Arbeiten halb schon erfüllt ist, auch bleiben soll.

Es geht Rump um den Zusammenhang von Erinnerung und Gedächtnis, es geht ihm, vor allem mit Blick auf die deutsche Geschichte des 20. Jahrhunderts und den gegenwärtigen Umgang mit ihr, darum, subjektive Erinnerung im Zuge einer ästhetischen Transformation als Gedächtnis zu objektivieren: „Damit verschiebt sich der Geltungsanspruch. … Was als Gedächtnis konstruiert wird, soll anderen in Erinnerung bleiben“[19] – die Namen und Leistungen der vor nazistischer Verfolgung in den Tod Geflohenen etwa oder die von den Deutschen in Auschwitz vernichteten Juden, an die Rump bereits 1993 im Rahmen einer Kunstaktion erinnerte, indem er einen Eisenbahnwaggon der Art, wie ihn die Deutsche Reichsbahn zur Deportation der Juden in die Vernichtungslager verwendet hatte, innen und außen dicht mit weißem Marmorstaub beschichtete, um damit auch auf die „Ausblendung“ des Holocaust aus dem deutschen Alltagsbewusstsein hinzuweisen. „Memento“ hieß diese Arbeit, Memento natürlich auch hier nicht des Todes, sondern der Ermordeten. Immer wieder hat Rump sich mit Versatzstücken der „Erinnerungskultur“, auf die dieses Land zu Unrecht so stolz ist, und dem vermeintlich so erhabenen kulturellen Erbe kritisch auseinandergesetzt. So auch 2010, als er aus Anlass des 200. Jahrestags der Gründung der antisemitischen Christlich-Deutschen Tischgesellschaft im Rahmen einer Ausstellung über den Tischgenossen Clemens Brentano eine Installation ins Koblenzer Haus Metternich setzte, die sich nicht missverstehen ließ: ein festlich gedeckter Tisch, sechs Stühle, sechs Fotos aus der NS-Zeit, auf denen Juden gequält werden, an den Wänden. Interesseloses Wohlgefallen? Damit ist es vor all diesen Werken nicht getan.

In den letzten Jahren hat sich die politische Lage national wie international nicht zum Besseren – zu Toleranz, zu Empathie, zu Großzügigkeit – entwickelt. Positionen sind salon- und TV-fähig geworden, die man vor gar nicht so langer Zeit politisch geächtet hätte. In diesem allgemeinen Rechtsdrall des öffentlichen Diskurses, zu dem der revisionistische Umgang mit dem Nationalsozialismus gehört, liegt der Grund dafür, dass Rump mit seinen „Schädeldecken“- und „Hirnschalen“-Arrangements politisch so deutlich geworden ist wie selten zuvor. Vor kurzem hat ein angesehener Ausstellungsmacher einen Katalogbeitrag mit der eine Tatsachenbehauptung enthaltenden Frage begonnen: „Wie konnte die Kunst, anstelle des von Celan beschworenen Todes, zu einem ‘Meister aus Deutschland‘ werden?“.[20] Er hat damit zu verstehen gegeben, dass die deutsche Kunst in Person der Maler Baselitz, Kiefer, Polke und Richter Celans „Todesfuge“ übertönt und über Auschwitz triumphiert habe. Es ist gut zu wissen und immer wieder bestätigt zu sehen, dass wir in Aloys Rump einen Künstler haben, der mit seiner Arbeit einer solchen Geschichtsvergessenheit und nationalistischen Überhebung entgegenwirkt.

1 Walter Benjamin: „Über den Begriff der Geschichte", in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Band I/2 (Abhandlungen), hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1974, S. 695.

2 Wer noch keine Gelegenheit hatte, sich solch einen wenigstens ungefähren Überblick zu verschaffen, dem seien die Kataloge *„Die Ewigkeit hält sich in Grenzen". Aloys Rump – Retrospektive* (Mittelrhein-Museum Koblenz 2014) und ergänzend *Aloys Rump. Die Stille danach / Fragmente* (Goethe-Universität Frankfurt a. M. 2012) empfohlen.

3 „LA 2035" und "San-Andreas-Verwerfung 2035", siehe *Entfesselte Natur. Das Bild der Katastrophe seit 1600,* hrsg. v. Markus Bertsch und Jörg Trempler, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, Hamburger Kunsthalle 2018, S. 250 f.

4 In der Kölner Kirche St. Maria im Kapitol hängen im südlichen Seitenschiff einige Knochen eines Wals, der ja ebenfalls zu den Meeressäugern zählt. Sie werden im Volksmund „Marias Rippe" genannt.

5 Kasimir Malewitsch: *Suprematismus – Die gegenstandslose Welt*, hrsg. v. Werner Haftmann, Köln 1962, S. 200.

6 Jan Czerwinski: *Malerei*, Zürich 2016, S. 67-87, hier S. 83.

7 Harald Kimpel: "Der Schädel so leblos wie der Mond", in: ebd., S. 69.

8 Einige wenige "Hirnschalen" fallen aus diesem Rahmen. Mit ihnen wendet Rump sich noch einmal dem Thema des Ersten Weltkriegs zu, indem er etwa auf der Innenseite Soldaten und auf der Außenseite die Wiedergabe eines Feldpostbriefes oder auf der Innenseite einen Soldatenfriedhof und auf der Außenseite den Titel des „Telegraph Star" mit der Schlagzeile „The war is over" zeigt (Abb. S. 212). Immer sind es gewissermaßen die sprichwörtlichen „zwei Seiten einer Medaille": der Sturmangriff und der Brief an die Eltern, der Friedhof und die Siegesmeldung, der Soldat im Feld und das uniformierte Gerippe (auch diese „Hirnschale" gibt es).

9 Die Ausnahme von der Regel gibt, wie in der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts so auch bei Rump, der Künstler und passionierte Schachspieler Marcel Duchamp: Er erscheint als Ganzkörperfigur ohne Zitat auf dem Kastendeckel, und sein Porträt überzieht die Oberfläche der „Schale", während in ihrem Inneren (bzw. im Spiegel) ein Schachbrett zu sehen ist.

10 Von Beckett, weil der ihm besonders am Herzen liegt, hat Rump gleich mehrere „Hirnschalen" angefertigt, neben der hier behandelten gibt es eine mit dem Faksimile handschriftlicher Notizen zum Roman *Watt* und eine weitere mit den ebenfalls faksimilierten handschriftlichen Angaben zur Inszenierung der minimalistischen Fernsehstücke „Quadrat I + II" auf der „Schalen"-Oberfläche (Abb. Seite 199). Ein Kopf, drei „Hirnschalen" – auch ein ironischer Kommentar zur wundersamen Vermehrung heiliger Knochen.

11 Siehe Mark Nixon / Dirk Van Hulle: *German fever. Beckett in Deutschland*, Marbacher Magazin 158/159, Marbach am Neckar 2017, S. 98.

12 Hannah Arendt: Das 'deutsche Problem'. Die Restauration des deutschen Europa", in: dies: *Zur Zeit. Politische Essays*, München 1989, S. 29.

13 Auch Theodor W. Adornos Variation auf Arendts „Wahrlügen": "Ein Deutscher ist ein Mensch, der keine Lüge aussprechen kann, ohne sie selbst zu glauben", passt wieder in die Zeit; siehe: ders.: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Gesammelte Schriften, Band 4, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1980, S. 122. Die Bedeutung der Wahrheitsfrage hat Rump in diesen Zeiten des anschwellenden Fake-News-Gesangs mehrfach betont. George Orwells „Hirnschalen"-Kasten hat er das Zitat „Je weiter sich eine Gesellschaft von der Wahrheit entfernt, desto mehr wird sie jene hassen, die sie aussprechen" aufgedruckt.

14 Die Bombe, die zum voreingestellten Zeitpunkt unmittelbar hinter dem Podium explodierte, verfehlte ihr Ziel, weil Hitler mitsamt seiner Gefolgschaft den Ort 13 Minuten eher als geplant verlassen hatte – sein Flugzeug war ausgefallen, und er musste den Zug nehmen.

15 In der Fassung des Textes, die in Benjamins *Gesammelten Schriften* abgedruckt ist, ist es These IX; siehe: Walter Benjamin: „Über den Begriff der Geschichte", a.a.O. (Anm. 1), S. 697 f.

16 Ebd., S. 698.

17 Siehe dazu: Andrea Zeeb-Lanz: „Besondere Schädel und mehr. Der rätselhafte bandkeramische Ritualplatz von Herxheim (Pfalz)", in: Alfried Wieczorek / Wilfried Rosendahl (Hrsg.): *Schädelkult. Kopf und Schädel in der Kulturgeschichte des Menschen*, Regensburg 2011, S. 63-67, hier: S. 65.

18 Axel von Berg: „Der Schädelkult in der keltischen Eisenzeit", in: ebd., S. 75-81.

19 Gertrud Koch: „Der Engel des Vergessens und die Black Box der Faktizität", in: *Memoria. Vergessen und Erinnern*, hrsg. von Anselm Haverkamp und Renate Lachmann, Poetik und Hermeneutik XV, München 1993, S. 69.

20 Götz Adriani: „Vom Wirtschaftswunder zum Kunstboom. Eine Epoche deutscher Kunst und Geschichte", in: ders.: *Baselitz / Richter / Polke / Kiefer. Die jungen Jahre der Alten Meister*, Ausstellungskatalog Stuttgart/Hamburg 2019, S. 13.

Ludwig Wittgenstein - Brief 2018, Holzbox mit Spiegel und Hirnschale, 34 x 34 x 12 cm

Stéphane Mallarmé - „Coup de dés“ 2018, Holzbox mit Spiegel und Hirnschale, 34 x 34 x 12 cm

Sigmund Freud - Es – Ich – Über-Ich 2018, Holzbox mit Spiegel und Hirnschale, 34 x 34 x 12 cm

Marcel Duchamp - Schachspiel 2018, Holzbox mit Spiegel und Hirnschale, 34 x 34 x 12 cm

George Orwell - Manuskript 2018, Holzbox mit Spiegel und Hirnschale, 34 x 34 x 12 cm

Nelly Sachs - Gedicht 2018, Holzbox mit Spiegel und Hirnschale, 34 x 34 x 12 cm

Rainer Maria Rilke - Gedicht 2018, Holzbox mit Spiegel und Hirnschale, 34 x 34 x 12 cm

Anna Seghers - Text 2018, Holzbox mit Spiegel und Hirnschale, 34 x 34 x 12 cm

Johann Sebastian Bach - Noten 2018, Holzbox mit Spiegel und Hirnschale, 34 x 34 x 12 cm

Ludwig van Beethoven - Noten 2018, Holzbox mit Spiegel und Hirnschale, 34 x 34 x 12 cm

Dann lieber den Tod

Nazi-Verfolgte, die sich das Leben nahmen

Jean Améry - „Niemand kann aus der Geschichte seines Volkes austreten“ 2019, Keramische Modelliermasse Originalgroß

Paul Celan - Gedicht - „Aus der Zeit“ 2019, Keramische Modelliermasse Originalgroß

Walter Benjamin - Manuskript - „Über den Begriff der Geschichte“ 2019, Keramische Modelliermasse Originalgroß

Wolfgang Döblin - Aufzeichnungen eines mathematischen Problems 2019, Keramische Modelliermasse Originalgroß

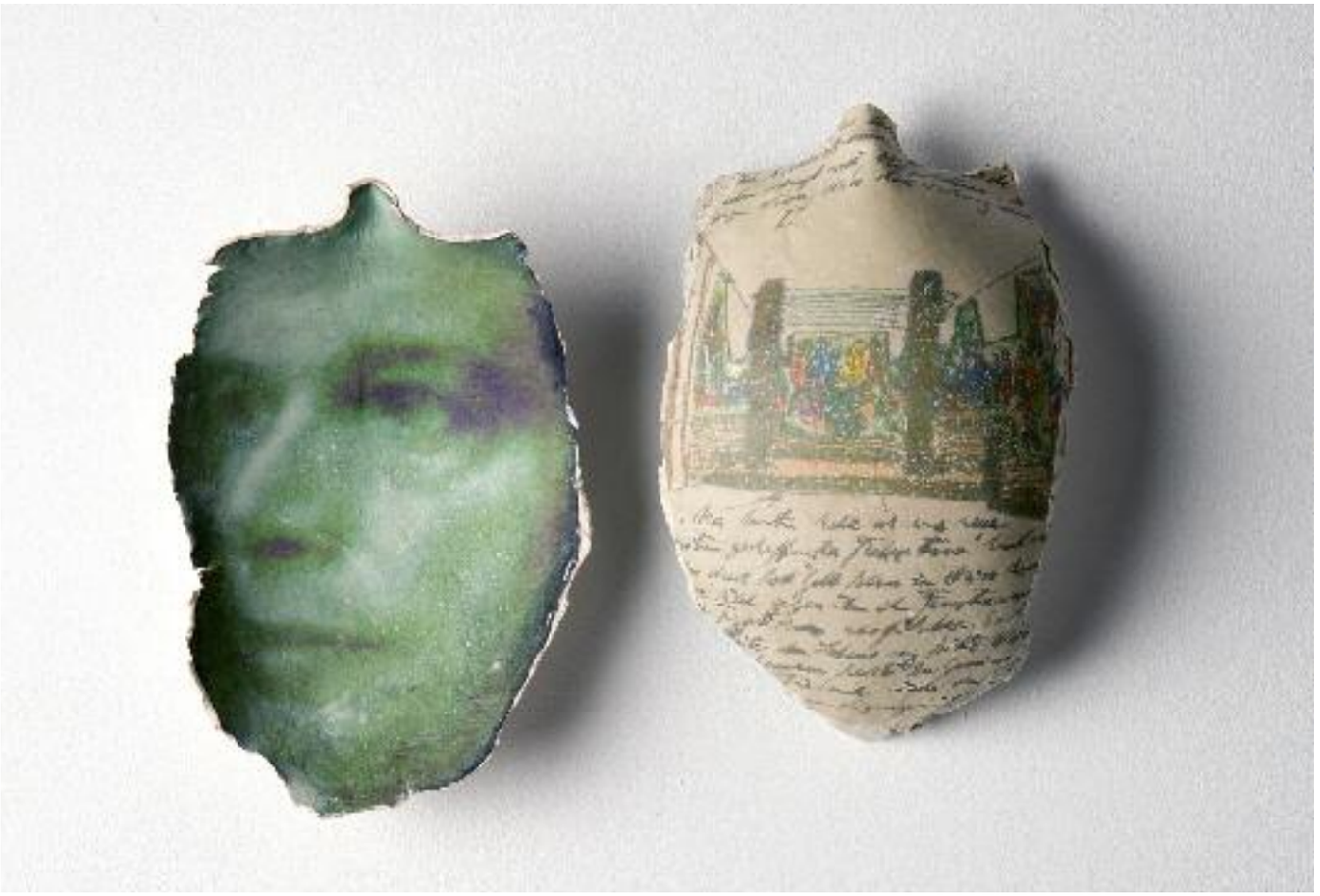
Walter Hasenclever - Postkarte 1913 2019, Keramische Modelliermasse Originalgroß

Ernst Toller - Brief an Klaus Mann 2019, Keramische Modelliermasse Originalgroß

Joseph Roth - „Radetzkymarsch“ 1.Kapitel 2019, Keramische Modelliermasse Originalgroß

Kurt Tucholsky - „In der vollkommenen Stille hört man die ganze Welt“ 2019, Keramische Modelliermasse Originalgroß

Primo Levi - Dokument des italienischen Militärs 2019, Keramische Modelliermasse Originalgroß



Ernst Ludwig Kirchner - Gemalter Brief 2019, Keramische Modelliermasse Originalgroß

Klaus Mann - Brief an Goebbels 2019, Keramische Modelliermasse Originalgroß

Lotte und Stefan Zweig - Abschiedsbrief 2019, Keramische Modelliermasse Originalgroß

Isabelle Jansen

„Das Sprechen vom Geheimen durch Geheimes. Ist das nicht der Inhalt? Ist das nicht der bewußte oder unbewußte Zweck des zwingenden Schaffensdranges?“

Gedanken zu drei Installationen von Aloys Rump

Dieses Zitat aus einem Text von Wassily Kandinsky, den er im August 1910 in Murnau für das Begleitheft der zweiten Ausstellung der Neuen Künstlervereinigung München verfasst hatte, beschreibt auch den Künstler Aloys Rump, sein Werk ebenso wie seine Arbeitsweise, sehr zutreffend.[1] Mit 16 Jahren begann Aloys Rump zu malen und zu zeichnen, „oft auch Nächte durch“.[2] Dieser schon früh ausgeprägte und oft grenzenlose Schaffensdrang charakterisiert sein ganzes weiteres Leben bis heute. In seinen Kunstwerken befasst er sich immer wieder mit dem „Geheimen“ des Lebens in sehr unterschiedlichen Formsprachen. Trotz der künstlerischen Vielseitigkeit des Werks sind einige Konstanten festzustellen, wie zum Beispiel der Verzicht auf die Farbe. Diese wäre vermutlich zu laut und zu nah an der Wirklichkeit. Aloys Rump äußerte sich selbst über seine Vorliebe für eine zurückhaltende Farbigkeit: „Schwarz oder Grau hatten für mich nie die Bedeutung von Trauer, Schwermut oder all den anderen Assoziationen, mit denen man diese Farbe in Verbindung bringt. Ich hoffe, mit Schwarz und Grau eine kraftvolle Ruhe auszustrahlen.“[3] Inhaltlich ist der Verzicht auf eindeutige Aussagen eine weitere Konstante seiner Arbeit.
Anhand dreier seiner Installationen sei hier versucht, sich seiner Kunst anzunähern.

1996 schuf Aloys Rump die Installation „Raum für Satie“, die sowohl dem Komponisten als auch dem Briefeverfasser Erik Satie gewidmet ist. Auf dem Boden stehen 200 Tintengläser, deren Menge sich durch die Schatten, die sie werfen, noch verdoppelt. Über ihnen schwebt eine überlebensgroße Feder, die sich aus zahlreichen kleineren Schreibfedern zusammensetzt und durch den kleinsten Lufthauch in Bewegung gerät. Musikalisch wird die raumgreifende Präsentation von Saties Komposition „Vexations“ begleitet, was so viel wie Beleidigungen, Kränkungen oder Demütigungen bedeutet. Das Klavierstück besteht aus einem einzigen Thema, das achthundertvierzig Mal wiederholt wird. Es ist eines der ersten Beispiele für ein repetitives Arrangement. Die Aufführungszeit beträgt zwischen 12 und 28 Stunden. Bei Aloys Rumps` Installation hört man im Hintergrund diese Musik von einer Aufnahme in Endlosschleife. Satie hat folgende Empfehlung für den Interpreten seiner Musik geschrieben: „Um dieses Motiv achthundertvierzig Mal zu spielen, wird es gut sein, sich darauf vorzubereiten, und zwar in größter Stille, mit ernster Regungslosigkeit.“ Er selbst hat das Stück nie öffentlich aufgeführt. Es wurde erst 1963 von John Cage mit mehreren Pianisten in New York uraufgeführt.

Raum für Satie 1996

Die Wiederholung des musikalischen Themas findet somit ihre visuelle Entsprechung in der Vielzahl gleicher Tintengläser. Die Wiederholung kann als die Eintönigkeit des Lebens interpretiert werden, deutet aber zugleich auch auf etwas Zwanghaftes und Quälendes oder sogar Beunruhigendes. Neben diesem Aspekt lenkt diese Installation die Aufmerksamkeit auch auf die weniger bekannte Seite des französischen Komponisten, nämlich auf die des obsessiven Briefeschreibers. Satie komponierte die „Vexations" in einem unglücklichen Moment seines Lebens, und zwar nach dem Ende seiner kurzen Beziehung mit der Malerin Suzanne Valadon. Während der Dauer ihres Verhältnisses, die einzige bekannte Liebesgeschichte von Satie, schrieb ihr der Komponist leidenschaftliche Liebesbriefe.

Über zwei Jahrzehnte nach der Entstehung des „Raums für Satie", widmete sich Aloys Rump 2017 in einer Serie von Collagen in Mischtechnik dem Sujet des Liebesbriefes von anderen berühmten Frauen und Männern. Der Bogen spannt sich von Heinrich von Kleist über Ludwig van Beethoven, Kurt Tucholsky, Camille Claudel, Paul Celan und Ingeborg Bachmann bis zu Alain Delon und Romy Schneider, um nur einige Namen zu nennen. Auf Holzplatten mischen sich übereinander Wort und Bild, die nicht so leicht zu erkennen sind. Die Betrachterin und der Betrachter müssen sich Zeit nehmen, um die verschiedenen Elemente zu entdecken. Die Zeit ist, ähnlich wie bei dem „Raum für Satie", wo sie sich bis zur Ewigkeit ausdehnt, auch hier eine wesentliche Komponente des Kunstwerks.

Die Installation „v. Chr. - 9/11" entstand anlässlich einer mit „Nexus II" betitelten Gruppenausstellung 2014 im Mittelrhein-Museum Koblenz.[4] Jede Künstlerin und jeder Künstler sollte ein Werk der ständigen Sammlung als Ausgangspunkt für eine eigene Produktion auswählen. Aloys Rump suchte sich das Gemälde „Turm von Babel" (1595) des flämischen Malers Lucas van Valckenborch aus, das zu den Hauptwerken der Gemäldesammlung des Koblenzer Museums zählt.[5] Die Arbeit besteht aus einem Gipsturm, auf den ein ca. dreiminütiges Video vom Einschlagen der Flugzeuge in die Zwillingstürme des World Trade Centers in New York 2001 als Loop projiziert wird.

v. Chr. - 9/11 2014

Auf den ersten Blick sorgt der Titel für Verwirrung. Handelte es sich um eine Datierung, müssten die Zahlen in umgekehrter Reihenfolge genannt sein. Die heutigen Betrachter*innen verbinden mit dieser Zahlenkombination aber sofort das Attentat auf das World Trade Center am 11. September 2001 in New York. Die Angabe „v. Chr." bezieht sich auf die Zeit, in der der Turmbau zu Babel stattgefunden haben soll. Im Titel wie im Werk sind Alt und Neu, Historisches und Aktuelles eng miteinander verwoben. Die Installation bezieht sich auf das Alte Testament und zeigt, dass der Mensch sich letztlich nie ändert und dass die Geschichte sich im Lauf der Zeit in veränderter Form wiederholt. Sie symbolisiert die unüberwindbare Verständigungsschwierigkeit beziehungsweise die Intoleranz zwischen Menschen unterschiedlicher Kulturen. Durch den Bezug auf eine Erzählung der Bibel wird ein konkretes Ereignis aus der Gegenwart ins Universelle übertragen. Hieran zeigt sich wieder die formale wie auch die inhaltliche Vielschichtigkeit der Arbeiten von Aloys Rump sowie deren Mehrdeutigkeit. Formal wird sie durch die Projektion von bewegten Bildern auf eine Skulptur umgesetzt. Diese Gipsplastik hat zwar als Ausgangspunkt den Turm von Babel, aber im Unterschied zu der Vorlage hat man es mit einem Turm zu tun, der sich in einem Verfallsprozess befindet: „Gebäudefragmente liegen am Boden, bedrohliche Risse ziehen sich durch das Bauwerk, ganze Teile scheinen sich von diesem zu lösen."[6]

Der kommende Krieg 2019, Installation von 100 Schädeldecken auf Stäben mit unterschiedlicher Länge, Ausschnitte aus dem Requiem von Hector Berlioz, unterlegt mit Kriegsgeräuschen

Die Tragödie des 11. Septembers 2001 hat Aloys Rump mehrfach thematisiert. Der Zyklus „Der Staub der Türme“, 2007 realisiert, besteht aus Holzbrettern, die von einer Gipsmasse aus Marmorstaub und Schiefermehl überzogen sind. Die Serie „Die Stille danach“ von 2011 zeigt Bilder, die noch an eine Landschaft unter Asche erinnern, aber keinen Installationscharakter mehr haben. Während in beiden Serien die Stille nach dem Inferno herrscht, wird in „v. Chr. - 9/11“ der Moment der Katastrophe selbst gezeigt.

2007 ist nicht nur das Jahr, in dem Aloys Rump die Ereignisse des 11. Septembers erstmalig behandelte, sondern auch ein Jahr der Zäsur bezüglich der von ihm verwendeten Materialien. Zum ersten Mal schuf der Künstler einen Werkkomplex, der auf Schiefermehl und Marmorstaub basierte.[7] Dadurch gewannen die Arbeiten eine neue haptische Präsenz, die inzwischen typisch für Aloys Rumps Kunst geworden ist.[8] Bereits 1970 hatte er als Malgrund eine Spachtelmasse zu benutzen begonnen, die die Oberfläche der Bilder reliefartig erscheinen lässt.[9]

Eine weitere Katastrophe, wieder von den Menschen selbst hervorgerufen, ist Thema der neu geschaffenen Installation „Der kommende Krieg“ (2019). Sie besteht aus hundert Schädeldecken aus Gips, die auf schwarzen Stäben von unterschiedlicher Höhe montiert und durch den Raum verteilt sind. Im Hintergrund ertönt die „Grande Messe des Morts“ von Hector Berlioz, eines von Aloys Rump am liebsten gehörten Requiems. Vom Grundprinzip her ist die Installation ähnlich der des „Raums für Satie“. Die unzählige Wiederholung eines Objekts durch den ganzen Raum wird von einem Musikstück untermalt. Wenn die Besucherinnen und Besucher der Musik aufmerksam zuhören, merken sie, dass irgendetwas sich darin eingeschlichen hat. Die Geräusche sind zuerst nur im Hintergrund wahrnehmbar. Allmählich übertönen sie die Musik und werden schließlich wieder leiser. Langsam wird verständlich, dass es sich um Kriegsgeräusche handelt. Dieses Wechselspiel zwischen Musik und Kriegsgeräuschen ist wie ein Wechselspiel zwischen Hoffnung und Angst. Der Gang durch den Wald von Schädeldecken ist dem Gang auf einem Schlachtfeld gleich, das von menschlichen Überresten übersät ist. Durch diese Toncollage wird der Krieg einer religiösen Musik gegenübergestellt. Diese Konfrontation ist umso besitzergreifender, als sie visuell durch die zahlreichen Schädeldecken ihre Resonanz findet. Die Arbeit wirkt wie ein Memento mori. Hier wird nicht nur an den Tod, sondern auch wieder an die Zerstörungskraft der Menschen selbst erinnert. Der Titel, „Der kommende Krieg“, mahnt zudem uns Europäer, dass diese Bedrohung aktueller ist denn je. Zugleich macht er deutlich, dass die Kunst von Aloys Rump zunehmend politisch wird.

In diesen drei Installationen werden Themen behandelt, wie sie in vielen von Aloys Rumps Arbeiten immer wieder zu finden sind: das Wort, die Musik, die Zeit, die Vergänglichkeit und die Wiederholung. Die Wiederholung findet sowohl inhaltlich als auch formal statt und schafft eine gewisse Kontinuität innerhalb des gesamten vielfältigen Werks. So sind zum Beispiel immer wieder Objekte in der Schwebe zu sehen, wie Federn oder Stäbe, die die ständige Bewegung im Leben versinnbildlichen. Die Gedanken bleiben in der Schwebe, sie werden nicht mit dem Anspruch der Endgültigkeit formuliert und legen sich auf keine konkrete Aussage fest. Dadurch erhalten die Betrachter*innen zugleich größtmögliche Freiheit und Raum für eigene Reflexionen. Die Zeit, während der sie die Werke auf sich wirken lassen, sie „entziffern“ und dabei ihre eigenen Gedanken entwickeln, erleben sie dabei entsprechend ihrer eigenen Erfahrung. Zeit bedeutet immer auch Vergänglichkeit, eine dem Leben immanente Thematik, und bildet ein zentrales Motiv in der Kunst von Aloys Rump, wie der Titel seiner Retrospektive im Mittelrhein-Museum Koblenz 2014/15 „Die Ewigkeit hält sich in Grenzen“ deutlich macht. Damit weist der Künstler über sich selbst und seine individuelle Erfahrung von Leben und Zeit hinaus. Dieser universelle Anspruch zeichnet seine Kunstwerke in besonderer Weise aus, indem sie schonungslos und offen immer wieder existenzielle Fragen, die uns alle betreffen, aufwerfen und zur Diskussion stellen. Es geht um die Menschheit ebenso wie um den Menschen als Einzelnen. Es ist eine engagierte und gleichzeitig poetische Kunst, was eine gewisse Spannung erzeugt und worin zugleich ihre besondere Faszination begründet ist. Aloys Rump ist wie der Seismograph seiner Zeit und seines Umfelds, der seine Empfindungen und Gedanken mit großem Einfühlungsvermögen wiedergibt. Obwohl er viele unterschiedliche Medien benutzt, ist sein Werk unverwechselbar, weil es persönlich bleibt. Es besteht aus zahlreichen Andeutungen, die die Betrachterinnen und Betrachter sinnlich wie intellektuell herausfordern und sie zu aktiven Teilnehmerinnen und Teilnehmern seiner Arbeiten machen. Es ist ein Wechselspiel zwischen Wahrnehmung und Denken, „zwischen Ruhe und Spannung“.[10]

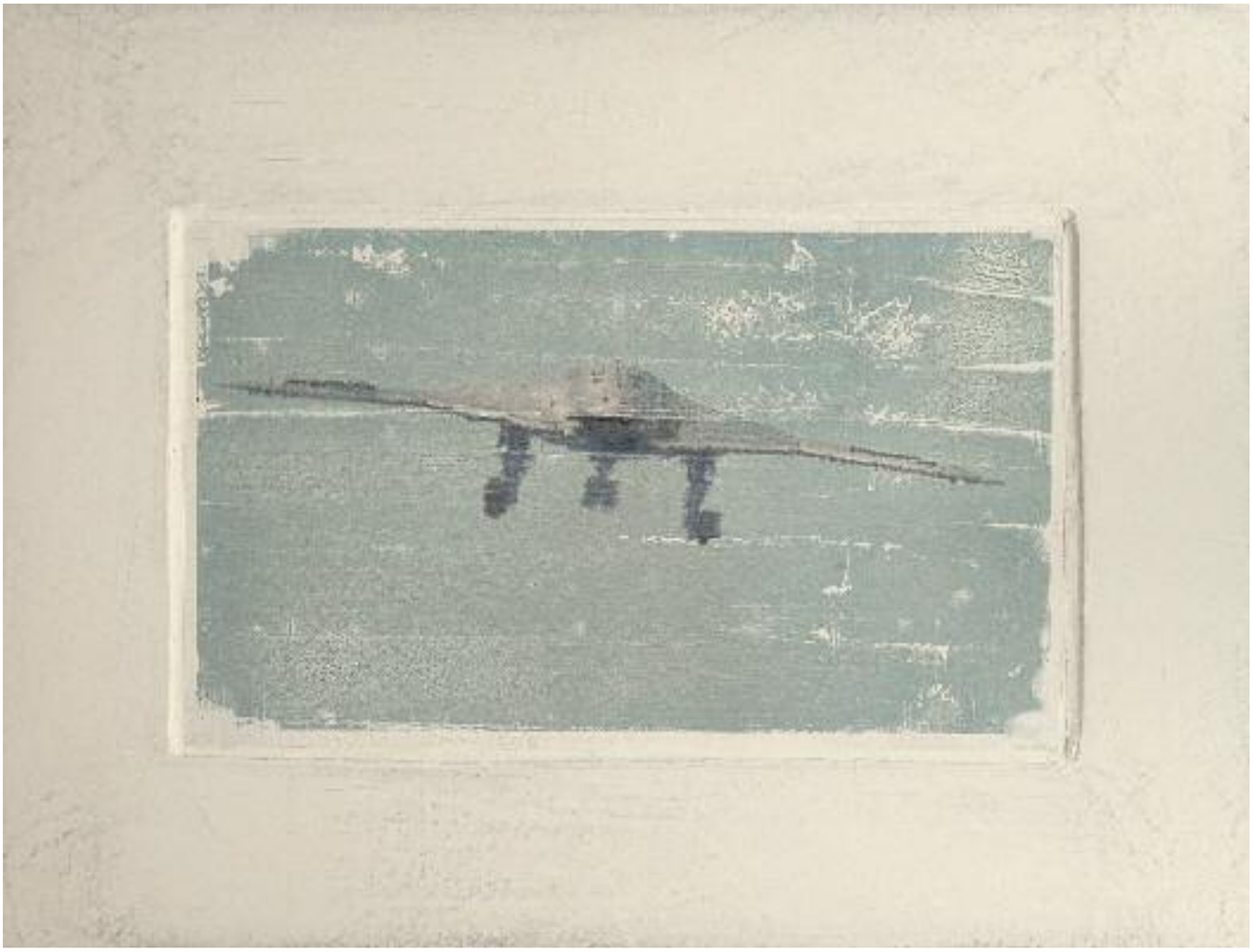
Ohr 2019, in Anlehnung an das Ohr aus Hieronymus Boschs „Der Garten der Lüste"

1 Die Neue Künstlervereinigung München wurde im Januar 1909 u.a. von Kandinsky, Gabriele Münter, Alexej von Jawlensky und Marianne von Werefkin gegründet. Im Dezember 1911 spaltete sich Der Blaue Reiter davon ab. Zit. nach Melanie Horst: „*Kandinskys frühe Holzschnitte – Polyphonie von Farben und Formen*", in: Ausst.-Kat. *Kandinsky. Das druckgrafische Werk,* hrsg. von Helmut Friedel und Annegret Hoberg, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, München, 2008/09, S. 20.
2 „Aloys Rump im Gespräch mit Markus Bertsch. Atelier des Künstlers am 28.09.2014", in: Ausst.-Kat. *Aloys Rump. „Die Ewigk*eit hält sich in *Grenzen" Retrospektive*, hrsg. von Markus Bertsch und Ulrike Wirtler, Mittelrhein-Museum Koblenz 2014, S. 7.
3 Ebd., S. 9.
4 „Nexus" ist eine Ausstellungsreihe der Arbeitsgruppe Rheinland-Pfälzischer Künstler, die Aloys Rump 1992 mitgegründet hat.
5 Ausst.-Kat. *Nexus II: Zeitgenossen im Dialog mit der Sammlung des Mittelrhein-Museums*, hrsg. von Markus Bertsch und Barbara Kemmer, Mittelrhein-Museum Koblenz 2014/15, S. 100 ff.
6 Ebd., S. 100.
7 Markus Bertsch: „Vom stillen Leben der Dinge – Die Objektkästen von Aloys Rump", Ausst.-Kat. Koblenz 2014, S. 12.
8 Ebd.
9 Ebd., S. 8.
10 „Zwischen Ruhe und Spannung" ist der Titel einer Serie, die Rump zwischen 2004 und 2007 geschaffen hat. Irene Netta sei an dieser Stelle für ihre Unterstützung herzlich gedankt.

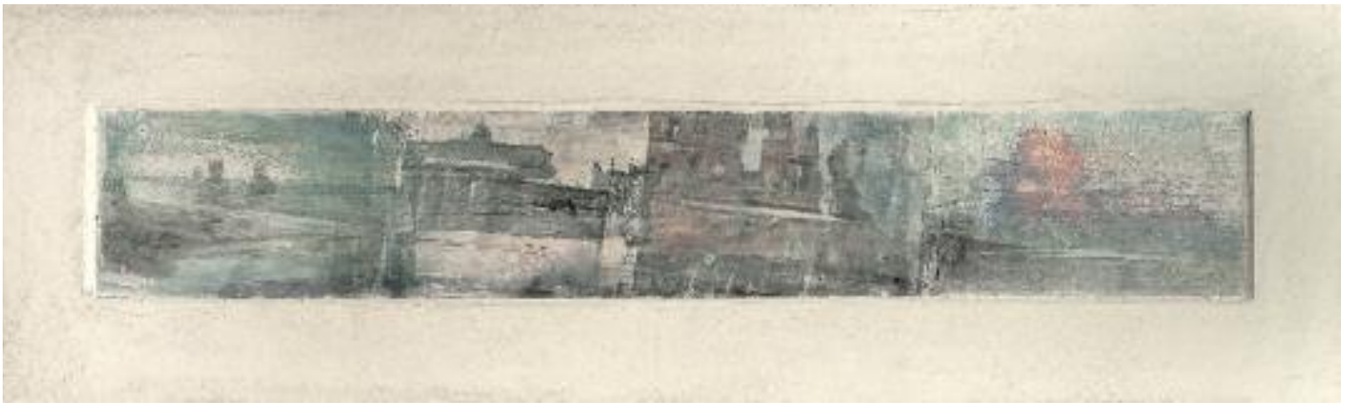
Ahnungen

Totenmaske Ludwig van Beethoven 2018, Mischtechnik auf Holz, 43 x 32 cm

Soldaten im 1.Weltkrieg 2018, Mischtechnik auf Holz, 33 x 43 cm



Drohne 2018, Mischtechnik auf Holz, 33 x 44 cm



Berlin 2018, Mischtechnik auf Holz, 26 x 91 cm

Vom Erbeben zerstörtes Bett 2018, Mischtechnik auf Holz, 34 x 43 cm

Marschflugkörper 2018, Mischtechnik auf Holz, 43 x 42 cm

Zerstörter Raum 2018, Mischtechnik auf Holz, 34 x 43 cm

Liebesspiel 2018, Mischtechnik auf Holz, 33 x 43 cm

Ausstellungen

Dr. Markus Bertsch - Eröffnung der Ausstellung „Entfesselte Natur“ 2018 Hamburger Kunsthalle

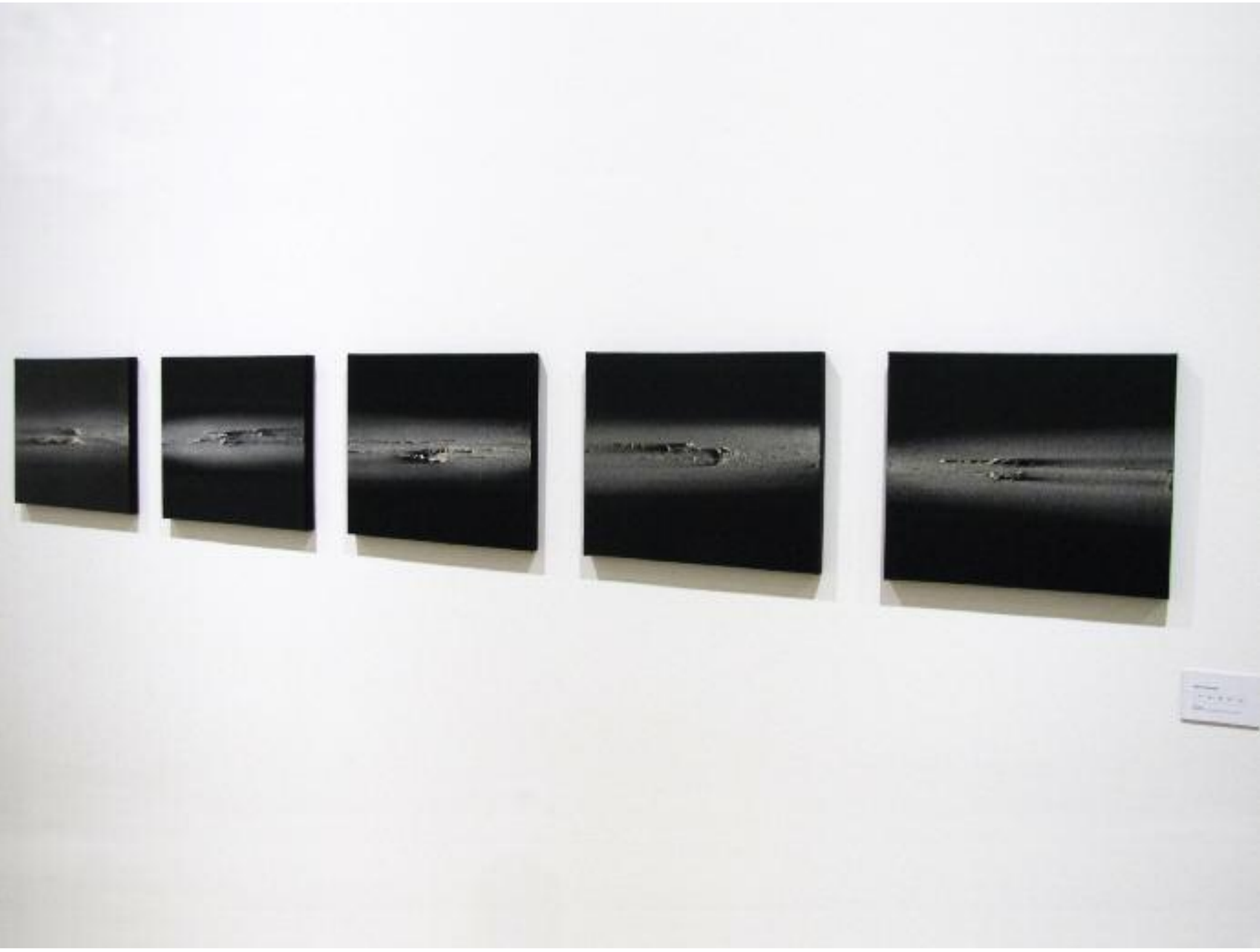
LA 2035 2018 Hamburger Kunsthalle

LA 2035 und San-Andreas-Verwerfung 2035 2018 Hamburger Kunsthalle

Ausstellung mit Gisela Weber in der Galerie Kunstraum Bernusstrasse, Frankfurt 2017

„Der Staub der Türme“ 2007, Festungskirche Koblenz Ehrenbreistein

Flux4Art 2018, Ausstellung im Museum Boppard



Retrospektive Mittelrhein-Museum Koblenz 2014

Retrospektive Mittelrhein-Museum Koblenz 2014

Retrospektive Mittelrhein-Museum Koblenz 2014, Katharina Sommer, Aloys Rump und Günter „Baby“ Sommer

2016 lernte ich den großartigen Fotografen Michael Wolf kennen. Er lebte und arbeitete zwischen Hongkong und Europa. Oft, wenn er in Deutschland zu tun hatte, besuchte er mich in meinem Bopparder Atelier. Michael Wolf ist 2019 viel zu früh verstorben. Ich werde die wunderbaren Gespräche über Kunst und die Welt sehr vermissen.

Biografie

Aloys Rump

geboren 1949 in Boppard

1970 - 1974 Studium an der Kunstakademie Düsseldorf
bei Peter Brüning und Gerhard Richter

1974 - 1978 Studium an der Hochschule der Künste Berlin bei Fred Thieler

Lebt und arbeitet in Boppard

www.aloysrump.de

Dank

Bedanken möchte ich mich abschließend bei all jenen, die zum Gelingen der Ausstellung und des Katalogs beigetragen haben.

Neben den Autoren Dr. Isabelle Jansen, Dr. Markus Bertsch und Wolfgang Schneider sind dies der Leiter des Museums Boppard, Frank Schröder, und der Hausmeister Kevin Brück.

Weiterer Dank gilt dem Graphiker Jürgen Lippek, der Photographin Isa Steinhäuser, ferner Volker Cornet für den Soundmix, Elmar Bach für die elektronische Hilfe und Ralf Altenhofen für den Transport.

Mein besonderer Dank gilt Katharina und Günter „Baby" Sommer für die musikalische Umrahmung der Ausstellungseröffnung.

Mein größter Dank gilt meiner Frau Tina.

Das Ausstellungsprojekt wäre nicht zu realisieren gewesen ohne die maßgebliche Unterstützung der Sponsoren, ihnen sei zum Schluss und an dieser Stelle recht herzlich gedankt.

Impressum

Katalog

Redaktion: Markus Bertsch, Aloys Rump, Wolfgang Schneider
Autorinnen und Autoren: Markus Bertsch, Isabelle Jansen, Wolfgang Schneider
Gestaltung, Satz, Produktion: Jürgen Lippek, Koblenz
Druck: Görres Druckerei und Verlag, Neuwied

Fotonachweis

Isa Steinhäuser (Objektfotografie),
Wolfgang Schneider (Hamburger Kunsthalle und Retrospektive MRM),
Werner Kollenda (Retrospektive MRM),
Katalog Rückseite: Kai Müller (Porträt Aloys Rump)
© VG Bild-Kunst, Bonn, für die Werke von Aloys Rump

Ausstellung

Plakat und Flyer: Isa Steinhäuser
Konzept: Frank Schröder (Museumsleiter Boppard), Aloys Rump
Aufbau: Kevin Brück
Soundmix: Volker Cornet
Installation: Elektronik: Elmar Bach
Transport : Ralf Altenhofen

Leihgeber

Ute Port und Hans-Peter Bach, Boppard:
Hannah Arendt 2018, Kasten mit Hirnschale und Text

Titelseite: Hannah Arendt 2018, Kasten mit Hirnschale und Text

ISBN 978-3-86972-046-3