

Marion Kittelmann

Heils-Wahn und Zeit-Schwindel
im Werk von
Anna & Bernhard Blume

Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades Dr. Phil.
am FB 5 der Bergischen Universität - GH Wuppertal

Tag der mündlichen Prüfung: 18. April 2002

Erstgutachter: Prof. Dr. sc. tc. hc. Bazon Brock
(FB5, Bergische Universität-GH Wuppertal)

Zweitgutachter: Prof. Dr. Rolf Sachsse
(Hochschule Niederrhein-Krefeld)

Dank

Ich bedanke mich bei dem Künstlerpaar Anna und Bernhard Blume, bei Herrn Prof. Dr. Bazon Brock (Erstgutachter) und bei Herrn Prof. Dr. phil. Rolf Sachsse (Zweitgutachter), bei Herrn Prof. Uwe Loesch, Frau Prof. Dr. Gerda Breuer, bei Herrn Prof. Dr. Siegfried Maser für ihre freundliche Unterstützung.

Ein großes Dankeschön geht an dieser Stelle an die Eltern, den Bruder und an den Freundeskreis für ihre Unterstützung.

Inhalt

Vorwort	1
0.0. Einführung	3
0.1. Problem- und Fragestellung	3
0.2. Die visuelle Parodie – ein Schlüsselbegriff im Werk von A. und B. J. Blume	3
0.3. Der Parodieschlüssel für den Leser – eine Metapher	6
0.4. Die Parodie als kunstwissenschaftlicher Begriff der Fotoinszenierung am Beispiel der christlichen Ikonographie in den Zeichnungen und in den Fotoserien. Das Heilsgebilde – ein zentraler Begriff im Werk von Anna und Bernhard Blume.	15
1.0. Die Zeit und die Fotoaktionen in den Fotoinszenierungen und in den Zeichnungen von Anna & Bernhard Blume	18
1.1. >>Zeit<< bei Anna und Bernhard Blume	18
1.2. Inszenierte >> Zeiträume << bei den Blumes	21
1.3. Das Zeiterleben in den Blumschen Zeichnungen	22
1.4. Zeit und Fluxus	25
1.5. >>Zeit-Schwindel und Heils-Wahn<< - ein >>lebenslänglicher Photo-Roman<<	30
1.6. Strategie der Affirmation: die humorvolle Entmystifizierung der Fotografie und die Negative Affirmation in den Fotoinszenierungen der Blumes	31
2.0. Das Heilsgebilde und das auratische Strahlen	33
2.1. Auratisches Harren - gemeinsam gegen Gottsucherbanden	33
2.2. Zeichen der Auratisierung und Glorifizierung: Heilsgebilde	34
2.3. Das auratische Strahlen	38
2.4. Das Heilsgebilde	45
2.5. Virtuelle Schmutzmuster als Heilsgebilde	48
2.6. BlackBox und Ideoplastik: Das Wandlungsgeschehen liegt im Blackboxverfahren am Beispiel kastenförmiger Objekte und Ideoplastiken	49
2.7. Die zweite Form der Ideoplastik: Projektion oder Halluzination	50
3.0. Empathie und das Problem der Selbstreferenz	51
3.1. Wahrnehmung und Selbstbezüglichkeit	52
3.2. Die Polaroidserie >Gegenseitig< zeigt das Problem der Selbstreferenz	53
3.3. Der Begriff Ideoplastik am Beispiel der Vasensymphase	54
3.4. Die Ideoplastik	55
3.5. Die Symphase	55
3.6. Die Vasensymphase	56
3.7. Ideoplastik als Negativform	56

3.8. Empathische Übertragung des Gedankengebildes am Beispiel der Blumschen Metamorphosen	57 57
3.9. Entgrenzung durch Symphyse	57
4.0. Fake als Inszenierung bei Anna & Bernhard Blume	58
4.1. Fake als Bildzitat	58
4.2. Fake und Original :Die Blumschen Foto-Performances als Fake	59
4.3. Fake und Empathie	63
4.4. Fake und Karikatur: Die Ironie im Werk von Anna & Bernhard Blume und die Ironie-Konzeption von Richard Rorty	64
4.5. Anna und Bernhard Blume als Philosophie – Karikaturisten: Eine Karikatur der Philosophie	68
5.0. Spiritualität in der Religion und im Alltag	70
5.1. Religion und Eucharismus: >> Anstrengungen zur Herbeibringung des Kreuzes<<	70
5.2. Animismus- die Beseelung von Objekten am Beispiel der Fotosequenz "Kartoffelschrift" von 1985 als >Seelenzeichen<	73
5.3. "Erlösungsversprechen der Hochreligionen-Heilsgebilde in der Kunst" ¹ zu einem Text von Bazon Brock über Anna und Bernhard Blume:	76
6.0. Die Halluzination und ein schwereloser >Traum am Baum<	78
6.1. Das" Wald" Motiv - Transzendentaler Konstruktivismus: eine "Fotografierte Transzendental-Philosophie" der Blumes	79
6.2. Zur Ikonographie: "Text-Bild-Beziehungen - In Bildern denken" ²	80
6.3. Die künstlerische Inspiration von Bernhard Johannes Blume durch Joseph Beuys	81
6.4. Über die Aktionen mit Joseph Beuys – Gespräche über Bäume	85
7.0. Der Schwindel und die empathische Übertragung	89
7.1. >> Zeit-Schwindel << oder das Prinzip Vertigo: >> Schwindel und Zeit<<	90
7.2. Der >>Zeit-Schwindel << im Werk von Anna und Bernhard Blume oder Heilsgebilde als Täuschung	96
7.3. Empathische Übertragung: Zur Sogkraft des Blumschen >>Dreh<< – mittelpunktes	98
7.4. Vertigo und Asymmetrie: Das Wirbelphänomen auf der Kittelschürze oder eine Quasi-Halluzination	100

¹ vgl. Bazon Brock: Die Re-Dekade. a.a.O., S.203

² Bazon Brock, Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit, a.a.O., S. 167

8.0. Die Sehnsucht und der Wirklichkeitsanspruch des Abgebildeten	102
8.1. Das Problem der Anerkennung des ästhetischen Scheins - Zur Bildbetrachtung bei Anna und Bernhard Blume: Der Wirklichkeitsanspruch des Abgebildeten	102
8.2. Zur Pädagogischen Arbeit von Bernhard Blume: Abbild und Wirklichkeit - Sehnsuchtsbilder	106
8.3. Mit den Fotoserien von Anna & Bernhard Blume gegen das auratische Strahlen des Authentischen	113
9.0. Die Fotoserie "Prinzip Grausamkeit" und die visuelle Parodie	115
9.1. Ausgewählte Statements von Anna und Bernhard Blume zu der Foto-Serie "Prinzip Grausamkeit"	115
9.2. Das "Prinzip Grausamkeit": Anna und Bernhard Johannes Blume Schmerz, Satire und ohne Bedeutung-zu einem Text von Bazon Brock	119
9.3. Das Blumsche Foto- Comic >>Prinzip Grausamkeit<< – eine Fotoparodie	119
10.0. Schlußbemerkung	121
11.0. Anhang	123
11.1. Biographien	123
11.2. Monographische Schriften	124
11.3. Texte (Bücher) von Bernhard Johannes Blume	125
11.4. Öffentliche Vorträge	126
11.5. Aufsätze	127
11.6. Texte von Anna Blume	128
11.7. Texte über Anna und Bernhard Blume	128
11.8. Kataloge zu Einzelausstellungen	129
12.0. Glossar	131
13.0. Bibliographie	148
14.0. Abbildungsnachweis	154

Vorwort

>>Die wirkliche Welt ? Das ist ein Wahnsystem aus ideoplastischen Konstrukten.<< B.J. Blume 1990

>>Wirklichkeit, – das ist die Repression im Patriarchat...<< A. Blume 1992 ¹

A+B.J. Blume gegenüber Wulf Herzogenrath

"Die Künstler beschrieben es mir so: >> Es ist eine Photoserie, die noch einmal und sehr ausdrücklich den Mythos des >transzendentalen Subjekts< (Kant) mit seinen halluzinatorischen Konstrukten inszeniert, parodiert, simuliert und destruiert. . . <<²

Anna und Bernhard Johannes Blume leben und arbeiten als Künstler-Ehepaar in Köln. Sie sind Gymnasial-und Hochschullehrer. Anna Blume, geboren 1937 in Bork (Westfalen), studierte Freie Kunst an der Kunstakademie Düsseldorf. Bernhard Johannes Blume, geboren 1937 in Dortmund, ist gelernter Kino- und Dekorationsmaler sowie Graphiker. Er studierte zusätzlich noch Freie Kunst an der Kunstakademie Düsseldorf und Philosophie an der Universität Köln. Seit 1980 arbeiten Anna und Bernhard Johannes Blume künstlerisch zusammen, wobei sie ihre Fotoaktionen selbst als einen >>lebenslänglichen Photoroman<< bezeichnen.

Seit 1985 entstehen Großfoto-Serien wie >>Trautes Heim<<, >>Im Wald<< und >>Transzendentaler Konstruktivismus <<. Beide bezeichnen sich als Bildkünstler, die mit Fotografie arbeiten Anna und Bernhard Johannes Blume erheben humorvoll die von uns als selbstverständlich angenommene Alltagswelt zum Problem. Doch das, was uns als das auf den ersten Blick Selbstverständliche begegnet, ist ja gerade das Besondere.

Die von den Blumes inszenierten Foto-Wahrnehmungseinheiten lassen das Alltägliche-Wirkliche als ein "Wahnsystem aus ideoplastischen Konstrukten"³ erscheinen. Der >Wahn< ist als Phänomen im Werk von Anna und Bernhard Blume überall präsent. Die gewohnten alltäglichen Dingzusammenhänge verlieren in der Bildabfolge als Sequenz- und Reihenbildung ihre Ordnung und Selbstverständlichkeit. Die Dinge stürzen in ihrer Bildwirkung in das von den Blumes inszenierte Foto-Chaos. Für ihre Werke wurden Anna und Bernhard Johannes Blume mehrfach ausgezeichnet, zuletzt im Jahre 2000 mit dem Berlin Preis von der Akademie der Schönen Künste.

Ein Großteil der Sekundärliteratur über das Werk von Anna und Bernhard Johannes Blume wurde von Prof. Dr. Bazon Brock geschrieben. Er widmete sich seit Anfang der 80er Jahre als erster Theoretiker dem Werk der Blumes. Er untersuchte u.a. die Aspekte Ironie, Satire und Karikatur⁴ im Hinblick auf den >lebenslänglichen Photoroman<. Aus diesem Grund beziehe ich mich auf diese umfangreichen Literaturquellen. Prof. Bazon Brock untersuchte

¹ vgl. Anna & Bernhard Blume: Fotoarbeiten und Großfotoserien, Band III. Klaus Honnef (Hrsg.) Transzendentaler Konstruktivismus: Großfoto-Serie 1986 und 1992/94, Im Wald: Großfoto-Serie 1980/81 und 1988/90, Köln 1995, S.17

² vgl. Wulf Herzogenrath: Anna und Bernhard Blume, nach 25 Jahren, in: Transzendentaler Konstruktivismus/Im Wald, Fotoarbeiten und Großfotoserien Band III, Köln 1995, S. 12

³ vgl. Anna & Bernhard Blume: Fotoarbeiten und Großfotoserien, a.a.O., S.17

⁴ vgl. Bazon Brock: Anna und Bernhard Blume: Schmerz, Satire und ohne Bedeutung, in: Die Macht des Alters: Strategien der Meisterschaft, Köln 1998, S. 104

die Ikonographie und die formalen sowie methodischen Vorgehensweisen von Anna und Bernhard Blume als Zeichner, Maler und Fotografen.

Das zeichnerische und fotografische Werk von Anna und Bernhard Blume wird von einer ironischen Distanz und von einer Doppeldeutigkeit geprägt, die einen beißend zynischen Humor implizieren. Es geht dabei in erster Linie um die ironische Distanz. Um sie zu bewirken, arbeiten die Blumes mit den foto- und bildtechnischen Mitteln der Übertreibung und Verfremdung. Dazu gehören stilistisch der Einsatz diagonaler Perspektiven, Doppel- und Langzeitbelichtungen sowie die Verfremdung und Dynamisierung durch die Unschärfe. Die Konzeption der Blumschen Bildwelten ist als eine Fotoparodie¹ ein unabschließbarer Dialog innerhalb des lebenslänglichen Fotoromans. In der vorliegenden Dissertation untersuche ich das Werk von Anna und Bernhard Blume im Hinblick auf die Ironie und die Parodie als einen kunstwissenschaftlichen Begriff. Der Schlüsselbegriff der Parodie ist die Metaebene, die alle anderen Kapitel umschließt und begründet.

¹ vgl. Wulf Herzogenrath: Anna und Bernhard Blume, nach 25 Jahren, in: Transzendentaler Konstruktivismus/Im Wald, Fotoarbeiten und Großfotoserien Band III, Köln 1995, S. 12

Einführung

1. Problem- und Fragestellung

Ich bin mir bewußt, daß ich nicht streng systematisch und chronologisch vorgehen kann, sondern immer nur Aspekte des Gesamtkunstwerkes von Anna und Bernhard Blume untersucht werden können. Das Lebenswerk von Anna und Bernhard Blume ist als >lebenslänglicher Fotoroman< dynamisch , wird von dem Künstlerehepaar ständig weitergeführt und kann deshalb nicht abschließend analysiert werden. Die Kunst von Anna und Bernhard Blume befindet sich in einem Prozeß. Übergreifend zu den Titelbegriffen Heils-Wahn und Zeit-Schwindel und zu den in den Überschriften enthaltenen Begriffen: Zeit, Aura, Empathie, Fake, Spiritualität, Heilsgebilde, Halluzination, Schwindel, Mythos, Sehnsucht, Grausamkeit, untersuche ich in vorliegender Dissertation die Fotoarbeiten und Zeichnungen im Hinblick auf die Parodie als einen inhärenten kunstwissenschaftlicher Begriff.

Die visuelle Parodie ist ein Untersuchungsgegenstand von hoher Komplexität und eine Forschungslücke im Werk der Bildkünstler Anna und Bernhard Blume. Mit Richard Rorty und der Ironie-Konzeption begegne ich der Blumeschen Ironie mit Ironie. Dabei beziehe ich mich auf die Ironie-Konzeption des Theoretikers Richard Rorty ("Kontingenz, Ironie und Solidarität", 1999) und auf die Negative Affirmation des Theoretikers, Kunst- und Kulturvermittlers Prof. Bazon Brock.

2. Die visuelle Parodie – ein Schlüsselbegriff im Werk von A. und B. J. Blume

Neben den Textparodien gibt es auch nichttextuelle Parodien. Denn das Parodistische gibt es auch in der Musik, im Film und in der Kunst ¹. "In der bildenden Kunst kann man einiges von dem, was oft als Karikatur bezeichnet wird, auch als visuelle Parodie sehen."² Als klassisches Beispiel ist Tizians Laokoon-Karikatur anzuführen. "Der italienische Meister ärgerte sich so sehr über den Laokoon-Kult seiner Zeit , daß er eine Zeichnung anfertigte, auf der drei ängstliche Äffchen zu sehen sind, die sich vor zwei mickrig-dünnen Schlangen fürchten."³ Dabei ist die Parodie als Begriff keineswegs abwertend gemeint. Anna und Bernhard Blume sind fotografierende Ironiker, die souverän, ironisch-distanziert und experimentell arbeiten. Ihre Zeichnungen und Fotoarbeiten sind ebenfalls als intelligente, fotografierte Karikatur zu verstehen.

¹vgl. Beate Müller, Komische Intertextualität: Die literarische Parodie, Trier, 1994, S. 66

²Beate Müller, Komische Intertextualität: Die literarische Parodie, Trier, 1994, S. 66

³Beate Müller, Komische Intertextualität: Die literarische Parodie, Trier, 1994, S. 66

Dabei kann das Werk von A. und B. J. Blume karikierend gesehen werden. Bei ihren Fotoarbeiten geht es um die intelligente, souveräne Karikatur als Fotografie und um die Parodie, wie sie als Begriff von Ursula Bode auf die Kunst von Maria Lassnig bezogen wurde. (Diese Ausführungen beziehen sich auf die Sendung Bilderstreit, 3 Sat, vom 13.12.2001, in der die Karikatur und die Parodie auf die Kunst von Maria Lassnig bezogen wurde.) Die visuelle Parodie bei Anna und Bernhard Blume ist bisher noch eine Forschungslücke. Als Bildkünstler arbeiten sie mit Fotografie. Deshalb kann es die visuelle Parodie in der Kunst der Blumes als Fotoparodie geben. Das Parodistische gibt es auch in der Kunst und aufgrund seines übergreifenden Charakters auch in der Fotografie. Da sich A. und B.J. Blume als Bild-und Fotokünstler verstehen, die in ihren Fotoarbeiten ironisch-humorvoll eine Art Slapstick über Kant und Kandinsky inszenieren, kann im Untersuchungskontext der Begriff Fotoparodie eingeführt und angewendet werden. Blume nennt den Begriff Slapstick im Zusammenhang mit den Fotoserien in Transsubstantz und Küchenkoller. "Um jede Verwechslung auszuschließen, ernannte Blume sich 1975 zum "Transzendentalen Fotografen". Kantianisch geschult und geschädigt, erkundet er seither "die Bedingungen der Möglichkeit fotografischer Bilder", mehr noch: "wie sich die Subjekte ihre Objekte, genannt Realität schaffen". Was er als "Quasi-Philosoph"parodistisch formuliert, führt er jetzt in seiner jüngsten Arbeit zusammen mit Anna Blume zu einem fulminanten Höhepunkt."² Die fotografischen Stilmittel der Blumes sind Zitate der verschiedenen fotografischen Techniken wie der Collage, der Montage, Verreißen des Objektivs, des Fotogramms, der Langzeitbelichtung, der Fotoaktion. Die Parodie als Zitat kann im Werk von A. und B.J. Blume inhaltlich als eine Reaktion auf die >>Subjektive Fotografie<<, auf Künstler wie C.D.F., als Slapstick auf die Philosophie nach Kant und auf die sogenannte >Geisterfotografie< nach Schrenck-Notzing sowie auf das weiße Quadrat von Malewitsch gesehen werden.

Die Texte sind in Text-Bild Kombinationen vorgeführt. Sie werden mit den Fotografien verknüpft. So entsteht ein lebenslänglicher Fotoroman und in der Sequenz Prinzip Grausamkeit, von 1999, ein plakatgroßes Fotocomic. Der Begriff *Foto-Comic* findet sich direkt als Texttafel auf der Fotoarbeit der Blumes. Die Idee der Comicfigur entwarf B. J. Blume schon in den 80iger Jahren in Zusammenarbeit mit Joseph Beuys "Die Pflanzung der 7000 Eichen". Die Texte und Statements von Anna und B.J. Blume sind witzige und humorvolle Ergänzungen zu ihren sonstigen Text-Bild Fototableaus. In ihnen lassen sich parodistische Züge und Verweise auf die Fotosequenzen finden. Bernhard Blume spricht in >Transsubstantz und Küchenkoller< von "*komischer Oper*"³ und von der Parodie der Ekstase

¹vgl. Anna und Bernhard Blume: Transsubstantz und Küchenkoller, S.19:"B.: Ja, eine Art Slapstick. Ich weiß auch nicht, ob die Nummer nicht anachronistisch ist, die wir machen."

²Sager, Peter: Augen des Jahrhunderts-Begegnungen mit Fotografen, Regensburg, 1998, S. 36,37

³Anna und Bernhard Blume: Transsubstantz und Küchenkoller, S.25

im Küchenkoller: "B.: Der Einsatz, die Ekstase und der Koller. Der ist auch eine Parodie der Ekstase, eine Imitation der Hysterie, Quasi-Psychoanalyse..."¹

Gegenüber Wulf Herzogenrath schilderten Anna und B.J. Blume folgende Beschreibung²: Die Künstler beschrieben es mir so: >>Es ist eine Fotoserie, die noch einmal und sehr ausdrücklich den Mythos des >transzendentalen Subjekts< (Kant) mit seinen halluzinatorischen Konstrukten inszeniert, parodiert, simuliert und destruiert... <<² Diese Äußerung der Künstler bezieht sich auf die Großfotoserie >Transzendentaler Konstruktivismus<. Die Fotosequenz erhält somit eine zentrale Werkbedeutung innerhalb der Werkgeschichte der Fotos von Anna und Bernhard Blume.

Die eigenen Aussagen von Anna und Bernhard Blume in ihren Büchern siehe Transzendentaler Konstruktivismus/Im Wald 1995 Umschlagtext : "..., beantworten die beiden Künstler auch in diesem 3. Band auf ihre sowohl *komisch-absurde* wie ganz alltägliche und prosaische Weise" begründen die Untersuchung der Parodie in Verbindung mit der Fotoserie im Werk von Anna und Bernhard Blume. Neben parodistischen Zügen und einer Ironisierung³ werden den Fotoarbeiten "Komik und Sarkasmus"⁴ zugeschrieben.

Durch die Wortneuschöpfung als ein Merkmal des Ironikers und des Parodisten bin ich auf den Titel >Heils-Wahn und Zeit-Schwindel< gekommen. Denn das Künstlerpaar Anna und Bernhard Blume ist durchweg ironisch. Das Typische für den Ironiker sind laut Richard Rorty Wortneuschöpfungen. Diese können sinnvoll oder auch bewußt irreführend konzipiert sein.⁵ Die Blumeschen Texte unter den Fotobildern dienen der Irritation der Bilder. Doch die Parodie bezieht sich nicht nur auf die Texte, sondern auch auf die Bilder. Der Begriff Fotoparodie bezieht sich auf die visuellen Parodien von A. und B. J. Blume als Bildkünstler, die mit Fotografie arbeiten. Text und Bild werden in übergroßen Formaten zu visueller Kommunikation. Der Begriff der Parodie ist nicht abwertend gemeint, denn die Komik als Leitparadigma für die Parodieanalyse setzt eine hohe Komplexität voraus.⁶ Der Philosoph Richard Rorty beschreibt in seiner Ironie-Konzeption den Ironiker als eine philosophische Lebenshaltung. Der Blumeschen Ironie mit der Ironie nach Rorty zu begegnen, entspricht einer philosophisch-wissenschaftlichen Einordnung des Werkes von Anna und Bernhard Blume. Wenn Bernhard Blume als Ironiker Wortneuschöpfungen einsetzt, dann kann er nach dem "anything goes" Prinzip, dem Leitmotiv der Wissenschaftstheorie von Paul Karl Feyerabend, völlig neue Theorieansätze einbringen.

Mit Hilfe des Schlüsselbegriffs der Parodie kann kapitelübergreifend das Werk von Anna und Bernhard Blume erschlossen werden. Die Parodie als Fotoparodie im Werk von Anna und

¹Anna und Bernhard Blume: Transsubstanz und Küchenkoller, S.34

²Anna & Bernhard Blume, Transzendentaler Konstruktivismus, Köln, 1995, S. 12

³vgl. Anna und Bernhard Blume, Transsubstanz und Küchenkoller, a.a.O.,S. 19

⁴vgl. Anna und Bernhard Blume Waldeslust, in: Das Schweigen im Walde, kunsthaus kaufbeuren, 1996, S.71

⁵vgl. Blume Ziel:Texte als"Irritation der Bilder" Beuys, Vortrag 1999

⁶vgl. Beate Müller, a.a.O., S. 66

Bernhard Blume bleibt dabei immer eine Metaebene, die alle anderen Kapitel umschließt und begründet.

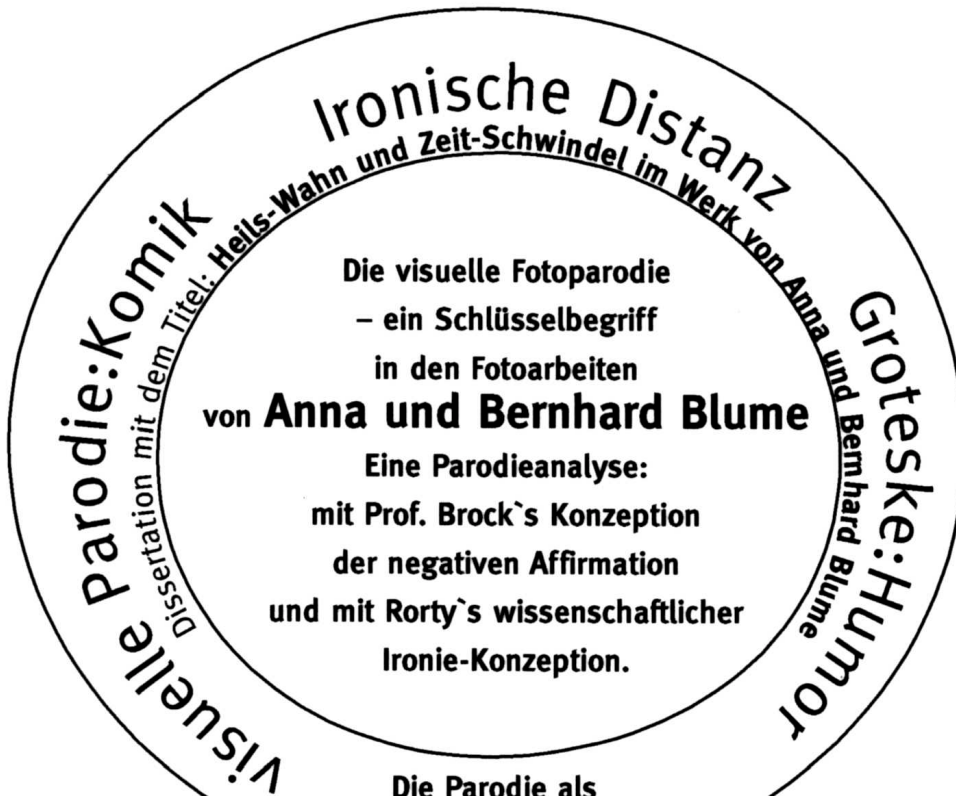
3. Der Parodieschlüssel für den Leser – eine Metapher

Der vorliegende Werkschlüssel für den Leser ist eine Einführung, in der ich die ironisch-humoristische Grundeinstellung der Künstler Anna und Bernhard Blume vorstelle und einen kurzen Überblick über meine Arbeit gebe. Der Parodieschlüssel ist metaphorisch gedacht und in den Einführungstext integriert. Er enthält die Problem- und Fragestellung. Es soll in seiner zusammenfassenden Übersicht die wichtigsten Einflussfaktoren auf das Werk des Künstlerehepaares veranschaulichen. Es ist eine Art Leitfaden auf der Reise durch das Labyrinth der Ironie und Parodie des Fotokünstlerpaares Anna und Bernhard Blume.

Die Philosophie von Richard Rorty und die Negative Affirmation von Professor Bazon Brock sind Theorien mit deren Hilfe das Werk von Anna und Bernhard Blume erschlossen werden kann. Der Parodieschlüssel für den Leser ist eine Anleitung zum Lesen der Fotoarbeiten und Zeichnungen von Anna und Bernhard Blume. Die visuelle Parodie im Werk von Anna und B.J. Blume ist in den Zeichnungen, Texten und Fotoserien vielfach präsent. Denn die Parodie ist der Werkzusammenhang bei Anna und Bernhard Blume.

Die Titelbegriffe Heils-Wahn und Zeit-Schwindel entspringen dem Werk der Blumes. In Ihren Fotoinszenierungen visualisieren sie den Alltagsirrsinn. Dies geschieht immer in ironischer Distanzierung zu den Heilsgebilden. Es ist die Kanalisation von Wahnvorstellungen in der Religion und in der Philosophie, die von den Künstlern grotesk überzeichnet und parodiert werden. Der *Heils-Wahn* bezieht sich auf Heilsgebilde, die in den Serien "Wahnzimmer", "Küchenkoller" vorkommen und die einen Zeitschwindel auslösen können. Der *Zeit-Schwindel* ist die Negation zum Heilsgebilde. Der Zeit-Schwindel ist auf das Heilsgebilde bezogen. Eine überzeitliche Ordnung wird ja in den Ritualen beschworen. Die Titelbegriffe *Heils-Wahn und Zeit-Schwindel* finden sich in den Zeichnungen und Fotoserien. In "Zeichnungen", 1982, "Heilsgebilde", 1983, "Transzendenz und Küchenkoller" 1996 "Im Wahnzimmer" 1984, "Mahlzeit 1989-96". Anna und Bernhard Blume inszenieren ihren Alltagswahnsinn und spielen dabei die Rolle eines kleinbürgerlichen sich im mittleren Alter befindlichen Ehepaares. Der *Zeit-Schwindel* ist auch die humorvolle Re-Inszenierung einer vergangenen Knipserzeit. *Die Parodie*: bezieht sich auf den konkreten Text, Gegenstand oder auf eine Person. Neben den Textparodien gibt es auch nichttextuelle Parodien in der Kunst. Parodie bedeutet gleichzeitig Neben-Mit oder Gegengesang. Der Begriff der Parodie ist nicht abwertend gemeint. Die Parodie ist ein Untersuchungsgegenstand von hoher Komplexität und noch eine Forschungslücke im Werk von Anna und Bernhard Blume *Die Ironie*: Die Ironische Rede bedeutet das Gegenteil dessen, was man meint, aber so, daß der darin eingeschlossene Schein durchschaubar ist. Der Ironiker meint das Gegenteil dessen,

Der Parodieschlüssel für den Leser – eine Metapher



Die Parodie als
kunstwissenschaftlicher
Begriff.

Materialisierungen der Parodie: in den Zeichnungen, in den Fotoaktionen und in der inszenierten Fotoserie, im lebenslänglichen Fotoroman, im spätmittelalterlichen Altaraufbau, in den ikonographischen Details.
Die Blumes spielen mit dem ikonographischen, dabei üben sie eine ironische Distanz zu den zitierten Elementen.

Wirkung:
befreiendes
Lachen

parodietypische Merkmale sind:
die Ironie, der Witz, die Komik, die Doppeldeutigkeit, die Irritation, das Lachen, die Leichtigkeit

Stilmittel der Komik sind:
die Negative Affirmation*- eine Strategie der Bejahung, die verzerrt-groteske Körper- und Bildsprache, die Dynamik in der Fotoserie, die Parodie als Inszenierung

experimentelle Fototechniken:
die Unschärfe und die Verwackelung der Reinszenierung von "Knipserfotografie", die Fotoinszenierung, Zeitsprünge in der Serie, die Perspektivenvielfalt, drehen, wirbeln und verreißen der Kamera zur Dynamisierung des Bildes, Doppelbelichtung, Papp-Schablonen beim Belichten, Inszenierungstechniken

Ironische Distanz:
Negative Affirmation:
Durch hundertfünfzigprozentige Übererfüllung eines ideologischen Anspruchs diesen in sich zusammenkrachen lassen.

(aus dem Lock Buch Bazon Brock)

was er sagt. Man weiß es oder man merkt es durch die Betonung. Wodurch er die Technik der Negativen Affirmation anwendet. Man muß schon ironisch sein, um eine Parodie zu inszenieren. Die Form und Darstellungsform der Ironie ist dann die Parodie. Anna und Bernhard Blume sind Ironiker, die das Heilsgebilde parodieren.

Die Satire: bezieht sich auf ein übergeordnetes Thema: Kirche Staat, Kultur, Gesellschaft. Aus der Bildsatire wird dann die Parodie, weil die Blumes konkrete Gegenstände wie das Kreuz und Personen wie den Philosophen Kant, den Künstler Malewitsch thematisieren.

Die Grotteske: bezeichnet das Nürrisch-seltame, teils humoristisch, teils ironisch Unvereinbare. Das Komische und das Grausige werden übermütig nebeneinandergestellt. Der Begriff stammt aus der bildenden Kunst und bezeichnete derbkomische Wandmalereien, die sich bei Ausgrabungen antiker Stätten fanden. "Die Grundform des Grottesken bildet die verzerrte Darstellung des menschlichen Körpers und seiner Funktionen (Gesicht, Bauch, Genitalien, Zeugen, Essen, Verdauen). Durch den Karneval säkularisierte sich das Grotteske zu einer humorvollen Verzerrung des Menschen und seines Körpers. Das Grotteske als Darstellungsform des Humors geht oft enge Verbindungen mit Parodie, Witz und Satire ein.

A Ironie bei Blume – Blume ist Ironiker. Beispiel: Er & Sie beim Waldspaziergang "Waldeslust". Affirmiert wird scheinbar die heile Sonntagswelt eines im mittleren Alter befindlichen idealtypischen Ehepaars beim Waldspaziergang in einer Fotoinszenierung. Im An-Schein steckt die Negation dessen was im Bild erscheint.

B Ironie bei Brock – Brock beschreibt eine wichtige Darstellungstechnik der Ironie mit der Negativen Affirmation. Durch hundertfünfzigprozentige Übererfüllung eines ideologischen Anspruchs diesen in sich zusammenkrachen lassen. Eulenspiegelerei.

C Ironie bei Rorty – Rorty beschreibt die Eigenschaften der "Ironikerin". Rorty versteht Ironie in einem anderen Sinne als die philosophische Tradition. Sein Ironiebegriff ist an William James orientiert (1842-1910 mehrere Wahrheiten nebeneinander) Ironisch sein heißt für Rorty, daß unsere zentralen Überzeugungen und Bedürfnisse kontingent sind.

S. 96 Die Ironikerin glaubt nicht an ewige Wahrheiten und Ordnungen. Ziel der Ironie ist die Erkenntnis der Gefangenschaft in Kontingenzen (Zufälligkeiten). Freiheit wird als Bewußtwerden von Kontingenzen verstanden. Der Neologismus ist typisch für den Ironiker. Das experimentelle Fragen kennzeichnet die Unabschließbarkeit des Vokabulars der freien Ironikerin. Sie wollen Abschied nehmen von allem Prinzipiellen und Absoluten.

Die Form und Darstellungsform der Ironie ist dann die Parodie. – Anna und Bernhard Blume nehmen wie Rorty Abschied vom Prinzipiellen, indem sie die Wahrheiten der Heilsgebilde in Kunst und Kirche parodieren. In der Form der Parodie hinterfragen sie in ironischer Distanz das Metaphysische. Dabei nutzen sie die experimentelle Fotografie und Fragen nach der Selbstverständlichkeit von Alltagsritualen. Seit 1980 befindet sich ihr Projekt

"lebenslänglicher Fotoroman" als Gemeinschaftsarbeit in einem Prozeß. Anna und Bernhard Blume arbeiten mit dem Neologismus (Wahnzimmer, Transsubstanz und Küchenkoller)

Die visuelle Parodie ist ein Schlüsselbegriff in den Fotoarbeiten und Zeichnungen von Anna und Bernhard Blume. Die Parodie materialisiert sich in den Zeichnungen, in den Fotoaktionen, in der inszenierten Fotoserie, im lebenslänglichen Fotoroman, im spätmittelalterlichen Altaraufbau und in den ikonographischen Details. Die Blumes spielen mit dem Ikonographischen, dabei üben sie eine ironische Distanz zu den zitierten Elementen.

Wortgeschichtlich wird die Parodie aus dem Griechischen in >para<, was soviel wie >neben<, >gegen< oder >bei< bedeutet und in >odia<, was >Gesang< bedeutet erklärt. Parodie bedeutet gleichzeitig Neben-Mit-oder Gegengesang.¹ Wichtig ist der Bekanntheitsgrad des Parodierten. Die Blumes parodieren in ihren Fotoarbeiten vor allem allgemein bekannte theoretische, weltliche und kirchliche Konstrukte. Der *Multiperspektivität* der Parodie entsprechen die vielen Ansichten bei den Fotoarbeiten der Blumes. "Durch verzerrte Blickwinkel, durch Vertauschung von Oben und Unten, durch verschwommene Gesten und Gegenstände, die fast ein Schwindelgefühl erregen, ändert Blume die Sicht auf die Sachen, wie man sie aus der gewohnten Perspektive kennt."²

Die parodietypischen Merkmale sind die Ironie, der Witz, die Komik, die Doppeldeutigkeit, die Irritation, das Lachen und die Leichtigkeit. Die Stilmittel der Komik sind: die Negative Affirmation - eine Strategie der Bejahung, die verzerrt-groteske Körper- und Bildsprache, die Dynamik in der Fotoserie und schließlich die Parodie als Inszenierung. Anna und Bernhard Blume wenden experimentelle Fototechniken an. Insbesondere die Unschärfe und die Verwackelung in der Reinszenierung von "Knipserfotografie".

Die experimentelle Fototechnik der Fotoinszenierung mit Zeitsprüngen in der Serie. Inszenierungstechniken wie Drehen, Wirbeln und Verreißen der Kamera zur Dynamisierung des Bildes ermöglichen eine Perspektivenvielfalt.

Folgende Parodien aus dem Werk von A. und B. J. Blume werden in vorliegender Dissertation thematisiert: Die Parodie auf Kant auf die kath. Kirche in der Serie >Heilsgebilde< und >Mahlzeit<, auf die spiritistische Geisterfotografie nach Dr. med. Schrenck-Notzing Das Fake als Element der Parodie), auf >Das weisse Quadrat< von Malewitsch in der Fotoaktions-Serie >Transzendentaler Konstruktivismus< 1992, auf Kunst-Motive von Mondrian und Malewitsch auf den T-Shirträgerinnen – Bleistiftzeichnungen von Anna Blume³, (Die abstrakten Muster wurden von A. Blume dekonstruiert. Sie sind mit dem

¹vgl. Beate Müller, Komische Intertextualität Die literarische Parodie, Bochum, Univ.Diss.1993, Trier 1994, S.16

²Gail B. Kirkpatrick: Wie Deutsch ist das Traute Heim? in: Bernhard Johannes Blume S/W-Fotoarbeiten 1970--1984, S.149

³ vgl. Anna Blume : Keine Botschaft, vielleicht Utopie? in:Anna und Bernhard Blume: Transsubstanz und Küchenkoller, Hannover 1996, S. 60 bis 61 Die abstrakten Muster wurden von A. Blume de-konstruiert. Sie sind mit dem Bleistift gezeichnete T-Shirt-Aufdrucke, die ihre abstrakte Form je nach Trägerin humoristisch-kritisch verzerren und damit als ein Muster auf einer Textilie zum Ornament werden.

Bleistift gezeichnete T-Shirt-Aufdrucke, die ihre abstrakte Form je nach Trägerin humoristisch-kritisch verzerren und damit als ein Muster auf einer Textilie zum Ornament werden.) auf den >deutschen Wald< als Motiv der heilen Natur und auf das mythisch-faschistoide Unheil¹ als Parodie als "Gegengesang" auf die Identitätsphantasien der >deutschen Philosophie<² in den Grossfotoserien >Transzendentaler Konstruktivismus< Großfoto-Serie 1986 und 1992/94 >Im Wald< Großfotoserie 1980/81 und 1988/90 und schließlich auf Texte von Clément Rosset (Parodie als "Mitgesang") in der Serie A+B Blume Prinzip Grausamkeit ein Foto-Comic 1998 bis 1999.

Die Begriffe Zeit, Heil Wahn und Schwindel in dem Werk von A. und B.J. Blume werden in vorliegender Arbeit beschrieben und dann auf den Heils-Wahn und Zeit-Schwindel bezogen. Betrachtet man den Fotoroman der Ironiker Anna und Bernhard Blume als eine visuelle Parodie, dann können auch die Dissertationstitelbegriffe Heils-Wahn und Zeit-Schwindel immer unter dem Begriff der visuellen Parodie und Ironie gesehen werden. Die Begriffe Heil und Wahn, Zeit und Schwindel sind Leitbegriffe, geboren in dem Werk der Blumes, anhand derer ich die Grundthemen der Künstler Anna und Bernhard Blume untersuche. Die Wortneuschöpfung der Titelbegriffe basiert auf der Freiheit des Ironikers, Begriffe neu kombinieren zu dürfen. Diese Wortneuschöpfung beschreibt parodistisch-humorvoll die von den Blumes thematisierten Heilsgebilde³, das >Wahnzimmer< und den Wahn im >Küchenkoller<, die Zeit in der Belichtungszeit und in der Fotoaktion. Der Schwindel Aspekt kann doppeldeutig gesehen werden. Als Schwindel und Schwindel. Der Schwindel kann einerseits als Heilsgebilde und andererseits als Schwindel in der Dynamisierung des Drehmittelpunktes untersucht werden. Mit dem Theoretiker Jeannot Simmen ist ein Vergleich mit der Vertigo Problematik in der Kunst möglich. Als visuelle Fotoparodie vorgeführt, kann der Schwindel als ein Element der Negativen Affirmation und als ein humoristisch-ironischer Verfremdungseffekt analysiert werden. Die humorvoll-kritischen Titelbegriffe Heils-Wahn und Zeit-Schwindel sind in folgenden Werkabschnitten von Anna und B. J. Blume präsent: "Zeichnungen" 1982, "Der helle Wahnsinn" 1980, "Heilsgebilde" 1983, "Transzendenz und Küchenkoller" 1996, "Mahlzeit" in: Anna & Bernhard Blume Grossfotoserien 1985-1990, "Trautes Heim" 1987, "Im Wahnzimmer" 1984 in: Bernhard Johannes Blume Fotoarbeiten 1970-1984, "Transzendentaler Konstruktivismus/Im Wald" 1995, "natürlich" o.j., "Fliegender Teppich" 2teilige Sequenz aus der Serie "Ödipale Komplikationen?" 1977/78, "Die reine Empfindung" 1994. Das parodistisch-kritische Wortspiel Heils-Wahn und Zeit-Schwindel zieht sich also durch den gesamten >>lebenslänglichen Photroman<< von Anna und Bernhard Blume. Es geht bei den

¹ vgl. Bernh. Joh. Blume: heiligheiligheilig, München 1986

² vgl. Wulf Herzogenrath in: Anna & Bernhard Blume: Transzendentaler Konstruktivismus/Im Wald, S.10 bis 11

³ Bernh. Joh. Blume: Heilsgebilde: Zeichnungen aus der Serie "Ich & Du ew'ge Ruh" und Heilsgebilde, mit einem Essay von Bazon Brock, Köln 1983

Ironikern Anna und Bernhard Blume immer um die kritisch-humoristische Spielart der Begriffe.

Unter der Maske der Parodie und der Komik hinterfragen die Blumes in ihren Text- und Fotoparodien komisch-kritisch die Heilsgebilde in Küche, Kunst und Kirche. Die Spielarten von Humor, Parodie und Komik bleiben den Aspekten Heils-Wahn und Zeit-Schwindel immer übergeordnete Begriffe. Die Blumeschen Quasi-Philosophien sind charakteristisch für die Fotoarbeiten und Zeichnungen. Zitat Bernhard Blume: "Ich nenne meinen Vortrag quasiphilosophisch und ideoplastisch. Quasi, weil die Wörter und Bilder nicht wissenschaftlich-systematisch und die Bilder nicht illustrierend -synchron gebraucht werden, sondern a-synchron und exhibitionistisch." ¹

Bernhard Blume bezeichnet seine Fotobilder als ein >Pseudodokument<² und spielt mit der Tradition des Ikonographischen³.(Dass es sich bei den Texten- und Fotos um eine Parodie handelt, wird den Lesern immer im Nachhinein als Überraschungseffekt bewusst. Da die Blumes sich selbst als Quasi-Philosophen⁴ und Quasi-Theologen ⁵ bezeichnen, können sie ihren eigenen theoretischen Anspruch als Ironiker vertreten. Die Blumes bezeichnen ihre Kommentare zu ihren Fotoarbeiten als Statements, die immer einen Interpretationsvorschlag unter vielen sind. ⁶

Richard Rorty ist einer der bedeutenden Philosophen der Gegenwart, die sich mit dem Thema Ironie beschäftigt haben.

Vergleicht man die Ansätze von Rorty und den Blumes, dann ist die Ironie ein Schnittpunkt. Rortys Ironie-Konzeption beschreibt die Ironikerin, die sich selbst nicht so ernst nimmt. Damit beschreibt Rortys Ironie-Konzeption treffend die Ironie im Werk von A. und B.J. Blume. Die Blumes nehmen sich in ihren humorvollen Fotoarbeiten, in denen sie die Rolle eines kleinbürgerlichen deutschen Ehepaares mittleren Alters spielen, in der Rolle des Ironikers ernst. Rortys Ironikerin übt Zweifel und Verzicht an einem abschließenden Vokabular. Im Vergleich zu Rorty finden sich auch bei Anna und Bernhard Blume Zweifel und Verzicht an einem endgültigen abschließenden Vokabular. Fragen und Experimente, kein endgültig abschließendes Vokabular kennzeichnen die ironische Position der Blumes. Denn als Ironiker wollen sie sich nicht festlegen lassen. Die Doppeldeutigkeit und der Irritationseffekt sind dem Ironiker heilig, Denn das Ziel des ganzen Fototheaters ist der

¹ Bernhard Johannes Blume: >>natürlich<< (quasi-philosophisch-ideoplastischer Diavortrag) in: "natürlich", hrsg. von der Dany Keller Galerie, München 1987):

² Vgl. Anna und Bernhard Blume: Transsubstanz und Küchenkoller, Hannover 1996, S. 23

³ Vgl. Anna und Bernhard Blume: Transsubstanz und Küchenkoller, Hannover 1996, S. 11

⁴ vgl. Bernhard Johannes Blume: Vortrag zu Joseph Beuys Postkarten, Sammlung Neuhaus, Postmuseum Hamburg, 04.03.1999 (Kittelmann, Seite 226)

⁵Vgl. Anna und Bernhard Blume: Transsubstanz und Küchenkoller, Hannover 1996, S. 13
Blume nennt hier das >quasi-sakrale Museumsobjekt<.

⁶Vgl. Anna und Bernhard Blume: Transsubstanz und Küchenkoller, Hannover 1996, S.38

Irritationseffekt oder der sogenannte "Aha-effekt". Ein Beispiel hierfür sind die Zeichnungen aus dem >Heilsgebilde< und die quasi-philosophischen Texte von Bernhard Blume. Die ironisch verstandenen Fotoarbeiten können ein befreiendes Lachen auslösen, das einem im Halse stecken bleiben kann. Bei Rortys Ironikerin ist der Abschied von allem Prinzipiellen, Absoluten und Objektiven beobachtbar.¹ Mit Rortys wissenschaftlichen Ansatz ist die Ironie auch bei Anna und Bernhard Blume ein Untersuchungskriterium. Rorty definiert die Ironikerin folgendermaßen:

>> Ironikerin << werde ich eine Person nennen, die drei Bedingungen erfüllt: (1) sie hegt radikale und unaufhörliche Zweifel an dem abschließenden Vokabular, das sie gerade benutzt, weil sie schon durch andere Vokabulare beeindruckt war, Vokabulare, die Menschen oder Bücher, denen sie begegnet ist, für endgültig nahm; (2) sie erkennt, daß Argumente in ihrem augenblicklichen Vokabular diese Zweifel weder bestätigen noch ausräumen können; (3) wenn sie philosophische Überlegungen zu ihrer Lage anstellt, meint sie nicht, ihr Vokabular sei der Realität näher als andere oder habe Kontakt zu einer Macht außerhalb ihrer selbst. Ironikerinnen, die einen Hang zur Philosophie haben, meinen weder, daß die Entscheidung zwischen Vokabularen innerhalb eines neutralen und allgemeinen Meta-Vokabulars getroffen wird, noch daß sie durch das Bemühen gefunden wird, sich durch die Erscheinungen hindurch einen Weg zum Realen zu bahnen, sondern daß sie einfach darin besteht, das Neue gegen das Alte auszuspielen. Leute dieser Art nenne ich >>Ironikerinnen<<, weil ihre Erkenntnis, daß alles je nach Neubeschreibung gut oder böse aussehen kann, und ihr Verzicht auf den Versuch, Entscheidungskriterien zwischen abschließenden Vokabularen zu formulieren, sie in die Position bringt, die Sartre >> metastabil << nennt: nie ganz dazu in der Lage, sich selbst ernst zu nehmen, weil immer dessen gewahr, daß die Begriffe, in denen sie sich selbst beschreiben, Veränderungen unterliegen; immer im Bewußtsein der Kontingenz und Hinfälligkeit ihrer abschließenden Vokabulare, also auch ihres eigenen Selbst. <<²

Die Parodievorlagen³ der Blumes sind neben Kant noch die sogenannten Geisterphotographien des Dr. med. Freiherr von Schrenck-Notzing, die Mythen der 50er Jahre und die Heilsthematik der katholischen Kirche. Die komischen Gesten in den Großfotoserien der Blumes unterstützen die parodistische Bildwirkung der Fotografien. Blume nennt die Begriffe "ironische Paradoxie" und "komische Oper".⁴ Die Blumes zitieren Kant parodistisch⁵ und führen den Leserinnen in ihren Statements eine *parodistische Selbstreflexion*⁶ vor. Wulf Herzogenrath bezieht sich in >>Anna und Bernhard Blume, nach

¹ vgl. Detlef Horster: Richard Rorty zur Einführung, Hamburg 1991, S. 98

² Richard Rorty: Kontingenz, Ironie und Solidarität, 5. Aufl.-Frankfurt am Main, 1999, 127 bis 128

³ Vgl. Beate Müller, a.a.O., S. 207

⁴ vgl. Anna und Bernhard Blume, Transsubstanz und Küchenkoller, Hannover, 1996, S. 25

⁵ Vgl. Wulf Herzogenrath: Anna und Bernhard Blume, nach 25 Jahren in: Anna&Bernhard Blume: Fotoarbeiten und Großfotoserien/Anna Blume Bd. 3, Köln, 1995, S. 12

⁶ Vgl. Inken Steen, Parodie und parodistische Schreibweise in Thomas Manns >>Doktor Faustus<<, Tübingen, Univ., Diss., 2001, S. 36 bis 39 "2.2.3 Parodie als selbstreflexive Schreibweise"

25 Jahren<< in Anna und Bernhard Blume: Transzendentaler Konstruktivismus / Im Wald, Köln 1995, auf ein Zitat von Anna und Bernhard Blume:

"Die Künstler beschrieben es mir so: >>Es ist eine Photoserie, die noch einmal und sehr ausdrücklich den Mythos des >transzendentalen Subjekts<(Kant) mit seinen halluzinatorischen Konstrukten inszeniert, parodiert, simuliert und destruiert... <<"¹

In der 5teiligen Fotosequenz aus der Serie "Die reine Vernunft ist ungenießbar", von 1981 parodiert Bernhard Blume Kant. Es entstehen Zeichnungen mit dem Titel "ideo-deterministisch (Kant zuliebe) (1979/80/81)" und sozio-kausal (Kant zuliebe) (1980/81)".²

In seinem Buch "Transzendente Fotografie "(Eine) Cellularpathologie der Seele" bemerkt Bernhard Johannes Blume:

"Transzendental, um den philosophischen Begriff zu kennzeichnen, kommt ja vom lateinischen transcendere = hinübersteigen. Wir steigen jedoch nicht ins Transzendente hinüber und hinaus, wie das die theologische und metaphysische Spekulation tut, sondern wir wenden uns transzendental-biologisch zurück auf unser celluläres, tierisches Wesen, was immer der Transzendentalphilosoph Immanuel Kant davon gehalten hätte."³

Bernhard Blume reflektiert in seinem Dia-Vortrag kritisch seine Kantianische Phase anfangs der 70er Jahre. "Aber als damaliger Kantianer hatte ich von der "Transzendenz" und vom "Transzendentalen" zugleich einen anderen, wahrscheinlich nicht weniger okkulten, meiner damaligen Auffassung nach aber "philosophisch-kritischen" Begriff."⁴ In der Parodie als Mitgesang widmet Blume sich in seinem Frühwerk Kant. (Kant zuliebe).

Bazon Brock bezieht sich auf diesen "Mitgesang", wenn er über die Huldigung von Kant in den romantisch/ironischen Traktaten der Blumes spricht:

"Blume gibt darauf eine kantische Antwort (Kant huldigt er in vielen seiner quasi philosophischen romantisch/ironischen Traktate). Er behauptet mit Kant, daß die Überschreitung der uns nun einmal gesetzten Grenzen nur in der vollständigen Anerkennung dieser Grenzen möglich ist. Die Dinge sind mehr als sie sind, nur in unserer Art mit ihnen umzugehen, das heißt: sie sind mehr, als sie sind, indem wir an ihnen demonstrieren, daß wir nur haben, was uns fehlt."⁵

"Die durchgängig romantische, also reflektiert ironische Haltung der Blumes wird verständlich, wo sie als Resultat ihrer Arbeit feststellen müssen, nur einen Kreis der Argumentation geschlossen zu haben; ihr Ausgangspunkt war die Thematisierung und Problematisierung des Selbstverständlichen und Evidenten, die aber nur dazu führt,

¹ Vgl. Wulf Herzogenrath: Anna und Bernhard Blume, nach 25 Jahren in: Anna&Bernhard Blume: Fotoarbeiten und Großfotoserien/Anna Blume Bd. 3, Köln, 1995, S. 12

² Vgl. Bernhard Johannes Blume, Zeichnungen, Köln, 1982

³ Bernhard Johannes Blume: Transzendente Fotografie"(Eine) Cellularpathologie der Seele", Ein Dia-Vortrag, Berlin 1999, S. 4

⁴ Bernhard Johannes Blume: a.a.O., S. 26

⁵ Bazon Brock "Gemeinschaftsarbeit der Blumes-eine Probe aufs Exempel " in: Anna & Bernhard Blume Grossfotoserien 1985-1990, Köln 1992, S.13

anerkennen zu müssen, daß das Evidente nur so lange Glaubwürdigkeit und Beweiskraft sichert, als es nicht zum Problem erhoben wird."¹ Bernhard Blumes romantischer Humor ist ironisch und nicht existentiell.

"Aber anders als Dionysos, Nietzsche und junge Wildheit sind es nur bunte Comicstreifen über solche Rekurse zurück in ein Natürliches."(aus Bernh. Joh. Blume: heiligheiligheilig, München 1986) Auf die frühen Fotoarbeiten bezieht sich der Text von Günter Schulte "Sehen mit Interesse", ein Eröffnungsvortrag, der am 14. Mai 1976 in der Galerie Magers in Bonn gehalten wurde. Der Eröffnungsvortrag wurde veröffentlicht in: Bernhard Johannes Blume: S/W-Fotoarbeiten 1970-1984/Bernhard Johannes Blume. Mit Beiträgen von Klaus Honnef, Gail B. Kirkpatrick, Günter Schulte.-Köln: König, 1989, Seite 67 bis 68. In vorliegender Dissertation gehe ich nicht näher auf den Philosophen Günter Schulte ein, weil sich B.J. Blume in dem Text Transzendente Fotografie"(Eine) Cellularpathologie der Seele"(Ein Dia-Vortrag, Berlin 1999, S. 4) bereits von seiner frühen Kantianischen Phase anfangs der 70er Jahre kritisch distanziert hat. Seit einer solchen Distanzierung gehe ich von einem Blumeschen "Gegengesang" auf Kant innerhalb des Parodieansatzes der Blumes aus. Die Blumschen Statements sind ironisch-paradoxe Kommentare zu den Identitätsphantasien der >Deutschen Philosophie<.² Die Fotoarbeiten der Blumes enthalten das Parodie-Element der Übertreibung. Die Blumes setzen die Negative Affirmation in ihren Fotoparodien als eine Strategie der Bejahung ein. Bazon Brock definiert die Negative Affirmation in dem "Lock Buch Bazon Brock"³ als die hundertfünfzigprozentige Übererfüllung eines ideologischen Anspruchs. Dieser Anspruch kracht dann gerade durch die Übererfüllung in sich zusammen. Die Blumes lassen ironisch den >deutschen Idealismus< mitsamt Kant zusammenkrachen. Ironisch überwindet Blume den in seinen Arbeiten verschlüsselten >Deutschen Idealismus<⁴

Die Blumes illustrieren keine philosophischen Einsichten und Erkenntnisse mehr. Vielmehr decken Sie die Widersprüche der Philosophie auf. ⁵ In den Textmontagen der Blumes , den parodistischen Kant-Zitaten (>>Die reine Vernunft ist als reine Vernunft ungenießbar<<, 1981)⁶ entstehen immer neue visuelle Fragestellungen. Da die Heils-und Theoriegebilde bei den Blumes kein abschließendes Vokabular darstellen können, werden die

¹ Bazon Brock "Gemeinschaftsarbeit der Blumes-eine Probe aufs Exempel " in: Anna & Bernhard Blume Grossfotoserien 1985-1990, Köln 1992, S.14

² vgl. Wulf Herzogenrath in: Anna & Bernhard Blume, Transzendentaler Konstruktivismus/Im Wald, S. 10 bis 11

³ vgl. Lock Buch Bazon Brock "Gebt Ihr ein Stück, so gebt es gleich in Stücken." Köln DuMont, 2000

⁴ vgl. Gail B. Kirkpatrick: Wie Deutsch ist das Traute Heim? in: Bernhard Johannes Blume S/W-Fotoarbeiten 1970-1984, S. 147

⁵ vgl. Klaus Honnef: Versuch einer Annäherung, Bemerkungen zu den Fotoarbeiten von Bernhard Johannes Blume, in: Bernhard Johannes Blume: S/W-Fotoarbeiten 1970-1984 mit Beiträgen von Klaus Honnef, Gail B. Kirkpatrick, Günter Schulte, Köln 1989, S. 7

⁶ vgl. Anna und Bernhard Blume, Transsubstanz und Küchenkoller, Hannover, 1996, S.20

Bildbetrachterinnen in einer >Entzauberung der Bildsuggestion<¹ auf den Unterschied von Abbild und Wirklichkeit hingewiesen. Der parodistische Erzählstil von Anna und Bernhard Blume kann ihren Statements zu den Polaroidcollagen aus "gegenseitig" Köln 1990 und zu dem "Prinzip Grausamkeit" (1995-1998) entnommen werden. Dabei erzeugt das Künstlerpaar die absurde Komik, die eine kritische Distanz des Bildrezipienten ermöglicht. Mögliche empathische Übertragungen auf den Bildbetrachter werden durch Verfremdungseffekte der experimentellen Fotografie relativiert. Eine Identifikation mit den Protagonisten wird so zurückgenommen. Vielmehr spielen Anna und Bernhard Blume lediglich die jeweilige Rolle in ihren Fotoinszenierungen. Die Blumeschen Fotoparodien bleiben dabei immer Pseudodokumente. Als ein Element der Parodie kann auch das Fake angesehen werden. Fake und Karikatur sind mit der Parodie und der Ironie-Konzeption vereinbar.

Rortys Ironie-Konzeption in "Kontingenz , Ironie und Solidarität", Brock`s Konzeption der negativen Affirmation, die visuelle Parodie als Fotoparodie im Werk von Anna und Bernhard Blume sind die Schlüssel zur absurden Komik der Blumes. Dabei ist die visuelle Parodie ein Schlüsselbegriff, der die Ironie des Künstlerpaares Anna und Bernhard Blume umschließt und erschließt.

4. Die Parodie als kunsthistorischer Begriff der Fotoinszenierung am Beispiel der Christlichen Ikonographie in den Zeichnungen und in den Fotoserien. Das Heilsgebilde – ein zentraler Begriff im Werk von Anna und Bernhard Blume.

Das Heilsgebilde ist ein zentraler Begriff im Werk von Anna und Bernhard Blume. Das Heilsgebilde wird in der Fotoinszenierung am Beispiel der christlichen Ikonographie in den Zeichnungen und in den Fotoserien personalisiert. Mitte der 80er Jahre entstanden zahlreiche Zeichnungen und Fotoserien von Bernhard Blume mit dem Titel "Heilsgebilde". Das Heilsgebilde bezeichnet immer auch die Heilssuche. Das Heilsgebilde ist in der Religion mit ihren Sinngebungsritualen zugegen. In der Kunst von Anna und Bernhard Blume ist es das theoretische Konstrukt. Es besteht aus Texten, Zitaten und Symbolen sowie rituellen Handlungen. Gegenüber dem Theorie-Gläubigen wird ja auch ein Heilsversprechen abgegeben.

Bernhard Blume ist als ehemaliger Meßdiener gut mit den Ritualen und Symbolen der katholischen Kirche vertraut. Die christliche Ikonographie ist ein inhärentes Moment im Werk von Anna und Bernhard Blume. Das Künstlerpaar parodiert in seiner Gemeinschaftsarbeit

¹ vgl. Bazon Brock "Baumkult und Waldbild" in: Anna&Bernhard Blume: Transzendentaler Konstruktivismus/Im Wald, Köln 1995,S.155

das Heilsgebilde als Mit-Neben oder Gegengesang. Kritisch hinterfragen Anna und Bernhard Blume mit Humor und Ironie die Selbstverständlichkeit von Alltagsritualen. Ein zentrales Thema ist das Heilsgebilde in der Kunst. Das schwarze Quadrat von Malewitsch wird zur paradoxen Anwesenheitsikone der Abwesenheit Gottes. Die Übertragung des Göttlichen ins Individuelle ist auch heute noch ein aktuelles Thema. Doch die Kritik oder ironische Neuformulierung des Sakralen gelingt dem Künstlerpaar ernsthaft nicht mehr und soll es auch gar nicht. Das Markenzeichen in der Werbung wie die Einnahme einer Wybertpastille wird zum Heilsgebilde. Sakrale Symbole werden heute nahezu selbstverständlich in der Werbung inszeniert und in den Alltag übertragen. Die Parodie auf das Heilsgebilde setzt eine Auseinandersetzung mit der christlichen Heilsgeschichte voraus. Nicht Gotteslästerung, sondern eine ironische Distanzierung zur Religion praktizieren die Blumes in ihren experimentellen Fotoserien. Am Beispiel des Heilsgebildes als ein zentraler Begriff im Werk von Anna und Bernhard Blume lassen sich neben anderen werkrelevanten Aspekten wie der Wahrnehmung, der Zeit, Empathie, Fake, Schwindel, Halluzination, Mythos, Sehnsucht, die Grausamkeit, die Doppeldeutigkeit und die Irritation, Verfremdung und Distanz als parodietypische Merkmale verdeutlichen. Die 3erSequenzen aus dem Frühwerk der Blumes lassen sich mit den Triptychen aus dem 15. Jahrhundert mit ihren ikonographischen Details und Bildgeschichten vergleichen. Von der Abendmahldarstellung bis zu der Sequenz Mahlzeit wo das Sinnggebungsritual Mahlzeit parodiert wird, ist eine Betrachtung möglich. In der Großfotoserie Mahlzeit, 1989/96, 9teilige Sequenz wird das Ritual der Mahlzeit parodiert: Es findet eine religiöse Übertreibung des Mittagessens statt. Die Eucharistie und das Heilsgeschehen werden unter dem ironischen Gesichtspunkt betrachtet. Es geht dabei um eine rituelle Ebene mit streng symbolischen Formen. Der Zeitschwindel ist auf das Heilsgebilde bezogen. Denn eine überzeitliche Ordnung wird in Ritualen beschworen. Das Grosse Zittauer Fastentuch von 1472 zeigt die christliche Heilsgeschichte. Im Mittelalter wurde es während der 40tägigen Passions- und Fastenzeit aufgehängt. Das Zittauer Fastentuch stellt eine Bildserie dar, die Bildgeschichten aus der Heilsgeschichte illustriert. Hier ist ein Vergleich zum Prinzip der Bildserie bei den Blumes möglich, denn das Künstlerpaar arbeitet auch mit der Bildserie. Das Fastentuch wurde regelrecht inszeniert. So gab es einen Theaterdonner bei Abnahme der Tücher, wodurch die Gläubigen einer Inszenierung in der Kirche beiwohnten. Die sakralen Symbole finden sich auch losgelöst vom mittelalterlichen Altar und vom Zittauer Fastentuch in der inszenierten Fotoserie der Blumes. Die Bildtafeln der Blumschen Grossfotoserien in der Ausstellung "Trautes Heim", Kunsthalle Basel, 1987, wirken sakral und haben eine raumdynamisierende Wirkung. Die plakatgroßen Fotobildtafeln wirken sakral. Doch das Kunstwerk ist kein Gotteswerk. Die Blumes spielen nur mit der Bildmagie. Die Kunst ist keine Ersatzkirche. In den Fotoarbeiten und in den Zeichnungen der Blumes finden sich viele christliche Symbole wie das Kreuz, die Hostie, der Kelch und die Patene (eine Schale für die

Hostie des Priesters). In seiner Jugend war Bernhard Blume ein katholischer Meßdiener, was ihn bis heute noch prägt. In der Zeichnung Schizo, von 1976/77 erscheint ein Weinglas als Jackenmuster. Es ist die zweite Form der Ideoplastik. Ideoplastik ist die Projektion vergegenständlichter Gedanken und Ideen. Der Rücken wird zu einem bewegten Bildträger einer Vorstellung. Das Weinglas ist auch in der Eucharistiefeyer als Weinkelch bedeutsam. Brot und Wein werden durch die Konsekration (Wandlung) zu Leib und Blut Christi. In der Transsubstantiation verändert sich nach katholischem Glauben die Substanz in Leib und Blut Christi. Da Blume katholischer Meßdiener war, ist ihm die Transsubstantiation bekannt. Er hat von ihr den Begriff Transsubstanz hergeleitet. Das Heilsgebilde ist in den Blumeschen Zeichnungen und Fotoserien präsent. Die Merkmale des Heilsgebildes sind das auratische Strahlen und das Sinnggebungsritual. Das auratische Strahlen der Blumeschen Heilsgebilde leitet durch eine überhöhte Affirmation von mythischen Strahlen eine neue Reflexion der Bedeutung von Aura und mythischer Bildwahrnehmung ein. Es geht um die Entmystifizierung der Fotobilder. Das Bild strahlt keine absolute Wahrheit aus, sein Auratisches Strahlen ist nur ästhetischer Schein. Die Kunst ist keine säkularisierte Kirche. Dabei ist die Handwerklichkeit des künstlerischen Arbeitens relevant. Es geht um die Arbeit am Bild-Mythos und um die Entmystifizierung der Fotobilder. Das christliche Symbol findet sich auch in der letzten Bildsatire auf den Dekonstruktivismus "Prinzip Grausamkeit", 1999, 27teilig, Digitalplots auf Polaroid Basis. Die blutroten Bildtafeln enthalten das ikonographische Detail der Kreuzform, mit Texten in abgeänderter Form¹ von Clément Rosset. Mit den großformatigen Bildtafeln inszenieren Anna und Bernhard Blume eine grotesk-witzige Kritik am Märtyrertum. "Märtyrer leiden, um recht zu haben." lautet das etwas abgeänderte Zitat von Clément Rosset.

¹ vgl. Anna und Bernhard Blume, Statement 1998/99 zur Serie "Prinzip Grausamkeit" "Übrigens haben wir Rosset's Ansichten eigenmächtig auf kurze, plakative Statements zurückgestutzt."

1.0. Die Zeit und die Fotoaktionen in den Fotoinszenierungen und in den Zeichnungen von Anna & Bernhard Blume

Die Blumes nutzen die Belichtungszeit und das Stilmittel der Fotosequenz, die ein Vorher, ein Nachher oder ein Zugleich simulieren. Anna und Bernhard Blume arbeiten mit Zeit immer eben in dem Sinne, dass die Objekte Emporsteigen, Schweben und dann Stürzen. Die Blumes arbeiten mit Zeit immer eben im "Schweben". Der Schwebezustand der Gegenstände erfährt in der Bewegung innerhalb der Belichtungszeit ein Stürzen.

Das abrupte Stürzen und Zerschellen der Teller wie in der Fotosequenz "Traum am Baum" von 1983 ersichtlich ist, schwebt bei den Blumes immer mit . Anna und Bernhard Johannes Blume spielen mit der Balance zwischen Sturz- und Schwebeflug. Die Blumes bezeichnen sich als Fotoaktionskünstler, die mit zeitlich begrenzten, weil bewegten und dynamisierten Wahrnehmungseinheiten arbeiten.

Die Blumsche Aktionsfotografie und >>Photoperformance<< hat ihre Wurzeln in der Fluxusbewegung um 1968 . Wie Bazon Brock, der sich selbst während der Fluxusbewegung immer als "zutiefst zweideutig" bezeichnete, spielen auch Anna und Bernhard Johannes Blume mit der Doppeldeutigkeit. Aktionskunst ist nur in der Zeit, also in einem bestimmten Zeitabschnitt, möglich. In dem Sinne beschäftigt sich Bernhard Blume mit der Zeit, dass er innerhalb einer bestimmten Belichtungszeit seine fotografisch relevante Bewegung ausführt. In der Bewegung und in der Bildsequenz selbst zeigt sich dann die Bedeutung der Zeit.

Die Zeit wird erst in der Fotoserie evident. Die Blumes arbeiten in der Fotoserie, das heißt mehrere Bilder werden hintereinandergeschaltet. In den Bild- und Fotosequenzen im Werk von Anna und Bernhard Blume wird die Zeitdauer einer Fotoaktion, als zeitlich hintereinandergeschaltete Wahrnehmungseinheiten, festgehalten. Die spektakulären Bewegungsabläufe der Protagonisten werden großflächig als >Photoperformance< in der Fotoserie aneinandergereiht.

1.1. >>Zeit<< bei Anna und Bernhard Blume

Die Blumschen Fotosequenzen zeigen uns mehr als ein oberflächliches Lächeln in der ironischen Distanzschaffung. Die Blumes durchweben unsere komplexe Alltagswelt quasiphilosophisch¹ und ironisch. So wird der Teller aus dem Blumschen Werk

¹ Der Begriff: "quasiphilosophisch": vgl. Bernhard Johannes Blume: natürlich, quasiphilosophischer

möglicherweise als >weiblich-rundliche< Form und die Kanne als männlich-kantig empathisch erlebt. Die Kanne erinnert den Bildbetrachter zugleich an einen Gewehrlauf, der Kannenhenkel an den Abdrücker. Der Ausgießer als Gewehrlauf, imaginiert ein eher männliches Symbol, während die Suppenterrine und die Vase eher als weibliche Füll-Form oder als leeres Gefäß, in das etwas aufgenommen werden soll, stehen könnte. Der "leere" Kopf als leeres Gefäß, in den etwas >>Vergeistigtes<< hineinfließen soll. Hier gilt die Idee von dem alten Kommunikationsmodell Sender-Empfänger: der Sender sagt etwas, der Empfänger empfängt etwas. Der Sender, der die Informationen scheinbar in den Kopf des Empfängers durch einen Trichter in das >>leere Gefäß<< einfließen läßt (Abb. 5) übernimmt die dabei anscheinend Funktion des Gewehrlaufes.

Doch unser biologischer Wahrnehmungsapparat ist keine Eins-zu-eins Übertragungsmaschinerie. Unser Wahrnehmungsapparat ist ja strukturell auf intra- und extrapsychische Kommunikation angewiesen. Wir sehen und erkennen nur all das, was wir sehen und erkennen wollen und können, denn der Erkenntnisprozess zirkuliert immer nur innerhalb unserer biologischen Wahrnehmungsgrenze. Wir können nur das sehen und erkennen, was wir schon in unserem biologischen Wahrnehmungsraster als Selektionskriterium unwichtig - wichtig wissen. Wenn ich jemanden sehe, dann grüße ich ihn nicht, weil ich ihn einfach nicht kenne. Die Person fällt durch mein Wahrnehmungsraster hindurch. Wenn ich jemanden kenne, dann kann ich ihn zwar sehen und wahrnehmen, doch obwohl ich ihn kenne bleibt mir die Freiheit, ihn nicht zu grüßen, aber ich hätte ihn möglicherweise grüßen können. Die eigene Wahrnehmungsstruktur begrenzt unseren Wirklichkeitsbezug und Realitätshorizont.

Die von den Blumen benutzten Gegenstände können uns nur so empathisch intensiv berühren, weil sie Ursymbole aufgreifen. Die Vase als weibliche Form und als Gefäß wurde ja schon von den Ägyptern als Fruchtbarkeitssymbol eingesetzt. Die Kraft dieser archetypischen Symbolik benutzt Blume (siehe C.G. Jung: Der Mensch und seine Symbole) um Gefühle zu aktivieren, die das >>Auratische Strahlen<< im Auratischen Konstruktgebilde selbst intensivieren, um dann in der ironischen Konzeption wieder enttäuschen zu können. Blume setzt die Ideoplastik an sich in der Vasensymphase als vergegenständlichtes geistiges Gebilde ein, um die pornografische Urkraft und Bildwirkung, die laut Brock schon im Schwarzen Quadrat von Malewitsch enthalten ist, zu zitieren. Denn wir orientieren uns immer noch aufgrund unseres Wahrnehmungssystems an diesen Ur- und Symbolformen. Dem Mechanismus der Orientierung am Unbewussten sind wir auch als sogenannte moderne Menschen mehr oder weniger ausgeliefert. In einem Freibord Heft verweist Blume in dem Text "Der Helle Wahnsinn" auf das Wahnsystem aus ideoplastischen Konstrukten. .

Anna und Bernhard Blume haben in Ihren Paprikaschoten als Triebobjekte das Thema Gemüse und Obst in der Fotoserie "natürlich", 1985 pornografisch gedeutet. Neben den frühen Blumschen Zeichnungen entstanden dann später die Fotoserien zusammen mit Anna Blume. Bazon Brock beschreibt in >>Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit: Die Gottsucherbande<<, die Phänomene, die in diesen quasiphilosophischen Zeichnungen von Bernhard Blume aufgezeigt worden sind. Insbesondere die Zweiseiten Form der Vase , die bekannten biologischen Wahrnehmungsmuster als Wahrnehmungsexperiment, die Aspekte von auratischem Strahlen, von Entgrenzung, von Ideoplastischen Gebilden, teleplastischen Objekten und deren Bedeutung für die Ästhetik. Entscheidend für die Ästhetik ist hier die Zweiseitenform, die Einheit in der Differenz, die Bernhard Johannes Blume am Beispiel der Vase thematisiert. Die Zweiseitenform thematisiert die Grundbeziehung des Menschen zur Welt. Sie könnte auch intrapsychische und extrapsychische Prozesse wie Selbst- und Fremdbezug z.B. das Verhältnis zwischen Innen und Außen thematisieren. Innerhalb und außerhalb einer Systemgrenze. Sie könnte auch die ästhetische Grenze selbst thematisieren.

Dr. Stefan Asmus schreibt über das Beobachten:

" Niklas Luhmann hat sich in seiner Analyse des Beobachters stärker auf das Spencer-Brownsche Indikationenkalkül bezogen. Für ihn ist es wichtig zu verstehen, daß sich jede Beobachtung mittels Unterscheidung vollzieht, und daß die eine (oder die andere) Seite der Unterscheidung bezeichnet werden muß. Beobachten ist dementsprechend eine paradoxe Operation, eine Zweiheit (Unterscheiden und Bezeichnen) als Einheit und eine Unterscheidung von Unterscheiden und Bezeichnen, also eine Unterscheidung, die in sich selbst wieder vorkommt."¹Form ist bei den Blumes immer Zweiseitenform. Die Einheit in der Differenz ist auch in den Blumschen Zeichnungen gekennzeichnet durch die Unterscheidung von Bezeichnetem (Gegenstand) und Bezeichnendem (Wort), von Anschauung und Begriff.² Der Künstler Bernhard Blume versteht es meisterhaft diese Differenz in seinen Zeichnungen aufzuzeigen.

Die Brocksche Ästhetik beschreibt die Relativierung von absoluten Weltanschauungen und die Relativierung von >transzendentaler Ästhetik<. Bei Brock ist der ästhetische Schein, die Biologie der Erkenntnis und eine Ästhetik der neuronalen Wahrnehmung bedeutsam. Neuronale Ästhetik meint das Akzeptieren der menschlichen Begrenzung des Wahrnehmungshorizontes. In der Bildbetrachtung selbst wird die andere Meinung bedeutsam, denn das Bild hat viele Bedeutungsebenen. Die Existenz von Kunstkritik ist nur möglich, wenn es keine starren Gesetze der ästhetischen Form gibt. Die Ästhetik als Einheit

¹ Dr. Stefan Asmus: [www.brock.uni-wuppertal.de/Vademecum/ästhetisches System](http://www.brock.uni-wuppertal.de/Vademecum/ästhetisches_System), Wuppertal, Do, den 03.02.2000 um 15.00 Uhr:"ein adaptives Hypermedia-Interface zum crossover von nichtnormativer Ästhetik nach Bazon Brock und neuerer Systemtheorie insbesondere nach Niklas Luhmann, Beobachtung

² vgl. Bazon Brock: Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit: Die Gottsucherbande, Schriften 1978-1986, Köln, 1986, S. 147ff.

in der Differenz meint, das es immer ein Dazwischen geben muß, d.h.einen Unterschied oder eine Grenze, die erst durch einen Vergleich im Bezug auf andere Bilder oder auf die Umgebung außerhalb der Bildgrenze sichtbar wird. Oder man betrachte den Bilderrahmen. Da gibt es das Eingegrenzte und das Ausgegrenzte, die Grenze selbst wird wichtig. Bernhard Blume hat in seinen Zeichnungen bewiesen, dass es die Grenze als Phänomen im Wechselspiel in der Wahrnehmung gibt. Einmal erkennt man eine Vase, dann zwei Gesichtsprofile. Diese Wahrnehmungseinheiten wechseln sich permanent ab.

1.2. Inszenierte >> Zeiträume << bei den Blumes

Die >>Zeitbilder<< von Michael Wesely thematisieren die >>Zeit-Räume<< innerhalb einer bestimmten Belichtungszeit. Die zweite Arbeit Weselys, ein langzeitbelichteter Blumenstrauß, wurde über eine Woche belichtet. Die zeitliche Entstehung des Bildes wird wichtig, denn auch beim Fotografieren gibt es eine gestaltbare Zeit, die einen Augenblick überdauern kann. Laut Bazon Brock haben wir uns im konkreten Einzelfall zu fragen, in welche Beziehung wir die Herstellungsdauer eines Bildes zu der Dauer seiner Betrachtung setzen.¹ Brock fordert, die Bilder sollten die Zeitlichkeit ihrer Entstehung selbst zum Thema machen.² Die Zeitlichkeit sollte zum eigentlichen Thema werden, denn die Zeit manifestiert sich immer als Zeit in der Formentwicklung.³ So verdeutlicht Wesely in den Langzeitfotos auch minimale Veränderungen."Wesely operiert also mit Zeit als Ausdruck des Formwandels und mit Zeit als Ausdruck von Formkonstanz."⁴

Brock stellt heraus:" Um Zeit als Formwandel zu erfahren, müssen wir wahrnehmen können, was in der Zeit konstant bleibt, und um Formkonstanz festzustellen, müssen wir uns auf Formveränderungen beziehen."⁵ Denn "Die Zeit vergeht, aber Zeitlichkeit selbst dauert an."⁶ So wie Wesely Zeiträume als Bilder visualisiert, macht auch Bernhard Blume die Zeit visuell erfahrbar, indem er seine Belichtungseinheiten in Kombination mit Schablonen, Abwedeln, sowie Verreißen oder Drehen des "Objektivs" anwendet. Anna und Bernhard Blume >manipulieren< die Entwicklungs- und Belichtungsvorgänge ihrer Fotografien.⁷

Bei den Blumes handelt es sich zwar nicht um solch eine extreme Langzeitbelichtungsanwendung wie bei Wesely, dafür wird die aktionistische Zeiterfahrung in der Fotoperformance als fotografierte Bewegung festgehalten. Die Fotografie der Blumes

¹ vgl. Die Macht des Alters: Strategien der Meisterschaft, hrsg. von Bazon Brock im Auftr. der Stiftung für Kunst und Kultur e.V. - Köln: DuMont, 1998, S. 225

² vgl. Die Macht des Alters: a.a.O., S. 226

³ vgl. Die Macht des Alters: a.a.O., S. 226

⁴ Die Macht des Alters: a.a.O., S.226

⁵ Die Macht des Alters: a.a.O., S. 226

⁶ Die Macht des Alters: a.a.O., S. 226

⁷ vgl. Anna und Bernhard Blume: Eucharismus, Kunstverein Ruhr und Freiräume, 1991, S.8

ist immer Bewegungsfotografie, wobei das >>Objektiv<< oft vom Fotokünstler selbst verrissen oder gedreht wird. Dabei verlängert sich auch die Belichtungszeit.

"Im Labor spielte ich mit Über- oder Doppelbelichtungen, machte interruptive Solarisationen, brachte Schablonen etc. in verschiedene Motive ein, wedelte ab, fügte hinzu."¹ Die Blumes fordern eine radikale "Re-subjektivierung" des Bildes und insbesondere des "objektivierenden" Fotobildes. Die Technik ist hier ein Verreißen oder Drehen des "Objektivs" der Kamera. Blumes Foto-Arbeiten können ebenfalls als >>Zeitbilder<< wie die Langzeitbelichtungen von Wesely verstanden werden. Nur das die Blumschen Zeiträume nicht über so extreme Langzeitbelichtungen gezeigt werden wie bei Wesely. Die Problematik von Formkonstanz und Formwandel, zeigt sich bei Blume in den weißlichen intelligiblen kantig-eckigen Objektgebilden, aus der Fotoserie "Transzendentaler Konstruktivismus". Die weißlichen Gebilde formieren sich immer wieder neu zu Symbolformen, zu >>Superzeichen<<², die rituelle Handlungen thematisieren. "Früher, vor allem in den siebziger Jahren, also in der Phase der Bildung meiner "Superzeichen", habe ich mich in erster Linie auf generelle Formen, auf den Formalismus bezogen, den ich aus der Werbung kannte: diese besonders "schrägen" Dreiecke, Vierecke, Striche, also auf BAUHAUS-KAPUTT der 50er und 60er Jahre."³ Auch aus einer solch eucharistisch angehauchten Blumschen >>Mahlzeit<<, erwachsen >>Superzeichen<<, auf die der Brocksche Satz "Die Zeit vergeht, aber die Zeitlichkeit selbst dauert an." bezogen werden kann.⁴

1.3. Das Zeiterleben in den Blumschen Zeichnungen

Das Zeiterleben in den Blumschen Zeit-Räumen ist ein Wahrnehmungsexperiment.

Ein Forschungsschwerpunkt von Prof. Dr. phil Ernst Pöppel ist die zeitliche Organisation von Hirnprozessen. Ernst Pöppel: >> Wie kam die Zeit ins Hirn? Neurophysiologische und psychophysische Untersuchungen und einige Spekulationen zum Zeiterleben<<⁵ "

Raum und Zeit sind in unserem Erleben etwas Selbstverständliches. Wie aber werden uns Zeit und Raum verfügbar? Woher wissen wir etwas über Zeit und Raum? Wie ist es möglich, daß wir einen Begriff von Zeit und Raum haben? Wie nehmen wir die Zeit, wie den Raum wahr? Oder stimmt es vielleicht gar nicht, daß wir Zeit und Raum wahrnehmen können?"⁶ Pöppel fragt sich, wie es möglich ist, das sich der Mensch, ohne darüber nachdenken zu müssen, in Raum und Zeit orientieren kann. Diese Fragen stellt sich der Wissenschaftler

¹ Bernhard Johannes Blume: "Transzendente Fotografie"(Eine) Cellularpathologie der Seele", S. 11f.

² vgl. Anna und Bernhard Blume: Eucharismus: a.a.O., S.33

³ Anna und Bernhard Blume: Eucharismus, a.a.O.,S.33

⁴ Die Macht des Alters: Strategien der Meisterschaft, a.a.O., S. 226

⁵ Kurt Weis, Hrsg.: Was ist Zeit? Zeit und Verantwortung in Wissenschaft, Technik und Religion, München, 1996, S.127 ff.

⁶ Ernst Pöppel in: Kurt Weis, Hrsg.: Was ist Zeit? a.a.O., S.127

Ernst Pöppel im Hinblick auf menschliches Erleben. Oft sind nach Pöppel Antworten auf einfache, scheinbar selbstverständliche Fragen wie sie auch von Kindern gestellt werden, komplizierter als man zunächst annimmt.¹

Pöppel untersucht Aspekte wie "Welche Reihenfolge haben zwei Ereignisse?" oder "Warum kann man sich langweilen?" ein.

Pöppel formuliert, dass für Kant Zeit und Raum Anschauungsformen sind, die uns von vornherein mitgegeben sind, Zeit und Raum sind nach Kant also nicht aus unseren sinnlichen Erfahrungen abgeleitet. Er schreibt hierzu in der "Kritik der reinen Vernunft": "Zeit und Raum sind zwei Erkenntnisquellen, aus denen a priori verschiedene synthetische Erkenntnisse geschöpft werden können. Zeit und Raum sind somit *die* Grundkategorien menschlicher Wirklichkeitserfahrung." Die Fragestellung von Pöppel lautet: Wie ist die Erlangung eines expliziten (d.h. ausführlichen) Wissens von den Grundkategorien Raum und Zeit möglich, ohne das ein uns a priori Gegebenes implizit (d.h. nur mitenthalten nicht ausdifferenziert, nicht in Erscheinung gebracht) bleibt. Pöppel untersucht wie wir ein explizites Wissen von der Zeit erwerben und wie uns Zeit in unserem Bewußtsein verfügbar wird. Dabei fragt Pöppel nicht, was Zeit ist, denn der Ansatz von Pöppel erklärt alles aus einem Prinzip heraus, indem er danach fragt, wie Zeit und Bewußtsein verfügbar werden können.

Oder auch "Wie kommt die Zeit ins Gehirn?". Dabei stellt Pöppel fest, dass jedes Erlebnis, so auch jede Zeiterfahrung, abhängig ist von der Funktionsfähigkeit bestimmter Hirnstrukturen. Fallen diese Strukturen aus, so geht auch die Erlebnismöglichkeit verloren. So wird laut Pöppel das Erleben von definierten Mechanismen des Gehirns getragen. Er geht von der zeitlichen Integration als formale Grundlage des Bewußtseins aus und klassifiziert das subjektive Zeiterleben hierarchisch. Über die Phänomene der Gleichzeitigkeit, Ungleichzeitigkeit und der zeitlichen Ordnung gelangt er zu der Frage, ob diese drei Phänomene, die wir allgemein unter Zeiterleben verstehen, hinreichend sind.²

"Jedem ist aus seinem eigenen Erleben deutlich, daß Ereignisse nicht für sich alleinstehend wahrgenommen werden, sondern daß einzelne Ereignisse aufeinander bezogen werden und aufeinanderfolgende Ereignisse jeweils eine Wahrnehmungsgestalt bilden. Dies ist nur dadurch möglich, daß das Gehirn einen zeitlichen Integrationsmechanismus bereitstellt, der dafür sorgt, daß Wahrnehmungsgestalten gebildet werden können."³ Der Integrationsmechanismus des Gehirns ist bei Pöppel die Grundlage für das Phänomen der Wahrnehmung von Gegenwart. Der Textverfasser versteht unter Gegenwart eine

¹ vgl. Ernst Pöppel in: Kurt Weis, Hrsg.: Was ist Zeit? a.a.O., S.127

² vgl. Ernst Pöppel in: Kurt Weis, Hrsg.: Was ist Zeit? , a.a.O., S.126 ff.

³ Ernst Pöppel in: Kurt Weis, Hrsg.: Was ist Zeit? , a.a.O., S.138

phänomenale Wirklichkeit, "als eine Zeitstruktur, die auf einem automatischen Integrationsprozeß beruht."¹ Aus Versuchen mit dem Metronom (Taktmesser), leitet Pöppel die These ab: die Integration aufeinanderfolgender Ereignisse zu Wahrnehmungsgestalten, hat eine zeitliche Grenze von wenigen Sekunden. "Zahlreiche Versuche machen deutlich, daß etwa 3 s die Grenze zu sein scheint, über die hinaus wir Information nicht mehr zu Wahrnehmungsgestalten zusammenfassen können."² Auch beim Sehen und Hören doppeldeutiger Phonemfolgen zeigt sich der zeitliche Integrationsmechanismus mit einer Dauer von bis zu etwa 3 s. Pöppel zeigt als ein bekanntes Beispiel für eine doppeldeutige Figur den *Necker'schen Würfel* .

"Man kann diesen Würfel in zwei verschiedenen Perspektiven sehen, wobei jeweils das eine oder das andere Quadrat als anschaulich "vorne" gesehen wird. Die meisten sind in der Lage, sich diese beiden Perspektiven willentlich anschaulich zu machen, so daß der Würfel seine Perspektive wunschgemäß wechselt. (Daß dieses möglich ist, belegt im übrigen, daß die Inhalte unserer Wahrnehmung nicht eindeutig von Reizkonstellationen bestimmt werden.)"³

Pöppel schreibt zu dem Würfel-Experiment: "Wenn man beide Perspektiven des Würfels "sehen" kann, dann ist es nicht mehr möglich, nur noch eine Perspektive zu sehen. Automatisch nach etwa 3 s kippt die Perspektive um, so als würde das Gehirn nach etwa 3 s fragen, was es sonst in der Welt noch zu sehen gibt. Wenn es sich um eine doppeldeutige Figur handelt, wechselt Wahrnehmung automatisch zwischen den beiden möglichen Angeboten hin und her, wobei im Durchschnitt jeweils für 3 s eine Sichtweise bestimmend ist."⁴ Die Zeichnungen von Bernhard Johannes Blume verweisen auf eine Doppeldeutigkeit in der Wahrnehmung. Ein Beispiel für eine solche Doppeldeutigkeit ist die Zeichnung "unendlich" aus dem Buch "Heilsgebilde", 1979. Im 3 Sekundentakt wechselt hier die Vorstellung zweier sich zugewandter Gesichtsprofile und die einer Vase, die aus dem Zwischenraum der gedachten Gesichter besteht.⁵ Blume wendet dieses wahrnehmungsphysiologische Prinzip der Doppeldeutigkeit in vielen seiner Bleistiftzeichnungen an. Blumes Zeichnungen, veranschaulichen den Mechanismus für das menschliche Zeiterleben .

¹ Ernst Pöppel in: Kurt Weis, Hrsg.: Was ist Zeit? , a.a.O.,S.138

² Ernst Pöppel in: Kurt Weis, Hrsg.: Was ist Zeit? , a.a.O.,S.139

³ Ernst Pöppel in: Kurt Weis, Hrsg.: Was ist Zeit?, a.a.O., S.140

⁴ Ernst Pöppel in: Kurt Weis, Hrsg.: Was ist Zeit?,a.a.O., S.140

⁵ Bazon Brock: Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit:
Die Gottsucherbande, Schriften 1978-1986, Köln, 1986, S.40

Oft werden dabei im Wechsel zwei Wahrnehmungsgestalten ausgebildet. Diese "Ausbildung" der Wahrnehmungsgestalten ist für den Betrachter gegenwärtig. Das heißt der Prozeß der Gestaltbildung findet immer in der Gegenwart statt.

Gegenwart muß hier als Zeitstruktur verstanden werden, die auf einem automatischen Integrationsprozeß des Gehirns beruht.¹

Bernhard Blume reflektiert in seinen Zeichnungen den Begriff der Zeit und den des Bewußtseins und ermöglicht die Zeiterfahrung als Experiment in seinen Zeichnungen. Bernhard Blume verbildlicht in seinen zeichnerischen Wahrnehmungsgestalten und-gebilden die Theorie von E. Pöppel. Würden die Blumes ihre zeichnerischen Arbeiten mit dem Klang eines Metronoms begleiten, könnte dem Bildbetrachter die eigene Integrationsstruktur des Gehirns nach Pöppel verdeutlicht werden.

1.4. Zeit und Fluxus

Die Blumsche Fotoperformance wurde geprägt von der Fluxusbewegung, die eine Möglichkeit der Vorstellung von Zeit in der Kunst war. Die Aktion innerhalb der Blumschen Foto-Bilder inszeniert dabei immer eine Fluxus-Dynamik, die als Performance eine Zeiterfahrung in einem bestimmten Zeitabschnitt oder auch Zeitraum vermittelt. Die traditionelle bildende Kunst (Malerei und Bildhauerei) beschäftigt sich mit dem Problem der Darstellung von Bewegung, von Handlungen und von Prozessen. Damit hängt die Frage der Darstellung von Zeit eng zusammen. Die Malerei und Bildhauerei waren immer dazu "verurteilt", wegen des statischen und punktzeitlichen Charakters des Bildes oder der Plastik, sich "auf die Darstellung von Zuständen, Augenblicken bzw. Zeitpunkten zu beschränken." Malerei und Bildhauerei konnten lediglich die Illusion von Bewegung oder die Vorstellung von Zeit bzw. eines Zeitverlaufs erwecken.²

Erst nach dem 2. Weltkrieg war in den fünfziger Jahren im Action Painting eine Fortführung der schon im Dadaismus thematisierten realen Bewegung und der Zeit möglich. Im Unterschied zur kinetischen Kunst findet im Action Painting ein Wechsel von der Bildfläche zum realen Raum als "Arena künstlerischer Aktion", "von der Geste des Malens zu der des freien Agierens im Raum" statt.³ Jackson Pollock geht Ende der vierziger Jahre in den Bildraum hinein, indem er die großformatige Leinwand auf den Boden legt und im >>Bildraum<< agiert.⁴ Die Aktionskunst von Pollock sprengt den Bilderrahmen. Der Zeitraum, den ein Künstler während der >>Entladung<< seiner Emotionen erlebt, wird zu einem Stück intensiver Zeitempfindung, die nicht zu trennen ist von seiner Biografie. Für die

¹ vgl. Ernst Pöppel in: Kurt Weis, Hrsg.: Was ist Zeit?, a.a.O., S.138

² vgl. Zeit, die vierte Dimension in der Kunst, a.a.O., S. 219

³ Zeit, die vierte Dimension in der Kunst, a.a.O., S. 221

⁴ vgl. Zeit, die vierte Dimension in der Kunst, a.a.O., S. 221

Künstler wird "allein die Zeit der persönlichen Realisation ausschlaggebend."¹ Die Bilder werden zu Dokumenten eines durchlebten Zeitraumes. Oft wird dieser Zeitraum durch Nennung von Datum und Entstehungszeit des Bildes im Titel festgehalten. Happening und Fluxus wird Kunst. Die Kunstzeit wird mit der Lebenszeit gleichgesetzt.

Der Bildraum wurde bei Pollock zum Aktionsraum. Kaprow begriff diese Aktion als eine neue Kunstform und schuf einen neuen Kunstbegriff. An dieser neuen Kunstform konnten auch andere teilnehmen">>You will become a part of the happening; you will simultaneously experience them<< (Kaprow)"²

Diese neue Kunstform führte 1962 zur Gründung der flexiblen europäisch-amerikanischen Gruppe Fluxus ³ (George Maciunas, La Monte Young, Nam June Paik, Wolf Vostell, George Brecht, Dick Higgins, Al Hansen, Robert Filliou, Alison Knowles, Charlotte Moorman, Joseph Beuys, Bazon Brock, Ben Vautier, Tomas Schmit). Für diese erste Form der Aktionskunst waren viele Aspekte bezüglich des Phänomens Zeit bedeutsam. Insbesondere die Beziehung zur Musik. So waren viele Happening- und Fluxus-Künstler Schüler von John Cage, " der zusammen mit Merce Cunningham, Robert Rauschenberg u. a. im Black Mountain College, North Carolina, eine happening-ähnliche Situation inszenierte."⁴

"In dem legendären 24 Stunden-Happening, das am 05.06.1965 in der Galerie Parnaß in Wuppertal ablief, an dem Beuys, Brock, Moorman, Paik, Schmit, Rahn und Vostell teilnahmen, agiert Beuys von einer kleinen Kiste aus, mit der er permanent in Kontakt bleiben mußte, ohne den Boden zu berühren oder sich irgendwo abzustützen, mit Spaten und Eisenteilen, die er mit voller Kraft in den Boden rammt und mühsam wieder heranholt. >>So müht sich Beuys ab in Fakirart... Stunde um Stunde, schweißtreibend."⁵

Anna und Bernhard Blume bezeichnen ihre Fotosequenzen als Fotoaktionen und Fotoperformances. Die Verknüpfung zu Ansätzen des Fluxus ist schon in den Aspekten der Bewegung als zeitliche Begrenzung zu sehen. Innerhalb eines bestimmten Zeitabschnittes wie etwa der Belichtungszeit halten die Blumes das Fließen der Zeit als Prozeß in ihren Fotosequenzen fest. Das Schweben und Stürzen der Gegenstände befindet sich im für die Fluxuseinflüssen ausgesetzten und inspirierten Fotokünstler wichtigen Prozeß des Wandels und des kontinuierlichen Fließens. ⁶

¹ Zeit, die vierte Dimension in der Kunst, a.a.O., S. 221

² Zeit, die vierte Dimension in der Kunst, a.a.O., S. 222

³ vgl. Zeit, die vierte Dimension in der Kunst, a.a.O., S. 222

⁴ Zeit, die vierte Dimension in der Kunst, a.a.O., S. 222

⁵ Zeit, die vierte Dimension in der Kunst, a.a.O., S. 222

⁶ vgl. Wa(h)re Kunst: Der Museumsshop als Wunderkammer; theoretische Objekte, Fakes und Souvenirs, Anabas Verlag, 1997, Frankfurt a. Main, S. 133 und 134

Die Fotokünstlerin Anna Blume bezeichnet die Gemeinschaftsarbeit mit Bernhard Blume als eine >> Photoperformance<<¹. Eine solche kunstgeschichtliche Anlehnung an die Fluxusbewegung um 1968 hat ihre Wurzeln schon in der Biografie des Künstlerehepaares. Denn Bernhard Blumes Interesse galt den vielzähligen Fluxusaktionen mit Joseph Beuys und Bazon Brock wie zum Beispiel dem 24 Stunden Happening in Wuppertal sowie den Musikaktionen von John Cage.

Bernhard Blume hat an Fluxusaktionen um 1964: Laura Walzer, Fluxusmusik mit John Cage, in der Staatlichen Kunstakademie Düsseldorf rezeptiv teilgenommen. Hier tritt die Zeitlichkeit des Ablaufs in das Bewußtsein, das Empfinden der Ereignisse, Gesten (events) als durchlebte Zeit.

"Die Kunstwerke werden nicht auf ihr materielles Endprodukt hin geschaffen, sondern sie werden gelebt, d.h. biografische Zeit wird identisch mit der Realisationszeit des Werkes."² Dabei ist das Zeit-Erleben dann umso stärker, je länger der Verlauf eines Monotonie-Stückes ist³ :

Brock definiert Fluxus als >Fluß der Zeit<. ⁴ In den Zeitströmen finden sich Wirbel, die von Zeit zu Zeit entstehen können. Fluxus als Fluß der Zeit wird vom Lebensstrom in seinem Verlauf geprägt und geformt. Fluxus als Aktionskunst ist der Aktion innerhalb des Zeitstromes zugeordnet. Der Zeitstrom gleicht den fließenden Gewässern, in denen es hier und dort stärkere und schwächere Strömungen und Wirbel gibt. Im Fluxus wird die Fließdynamik des Aktionsprozesses selbst bedeutsam. Das Leben ist ein kontinuierlicher Prozeß, ein Bewußtseinsstrom, der uns auch im Schlaf begleitet. Die Wort- und Bildkommunikation der Fluxus-Künstler der 60er Jahre bezeichnet Brock als Treibgut-Materialanhäufungen.

Da auch die Blumschen Fotoserien den Prozeß des Fließens in der Bewegung, innerhalb eines Zeitstromes als Photoperformance thematisieren, entspringen auch sie den typischen Fluxusströmen der 60er Jahre. "Welche Fluxus-Aktionen haben Sie realisiert und welche Bedeutung haben diese auf Ihre künstlerische Entwicklung und der Auseinandersetzung mit dem Thema Transzendentaler Konstruktivismus ?

Bernhard Johannes Blume zu dem Thema Fluxus-Rezeption in einem schriftlichen Interview:

¹ vgl. Anna Blume in: Anna und Bernhard Blume : Transsubstanz und Küchenkoller: Kestner Gesellschaft, 1996,vgl. Seite 60

² Zeit, die vierte Dimension in der Kunst,a.a.O., S. 222

³ vgl. Zeit, die vierte Dimension in der Kunst, a.a.O., S. 222

⁴ vgl. Bazon Brock in: Wa(h)re Kunst:a.a.O., S. 133

Das hatte alles Einfluß auf unseren Fotoaktionismus. Das Transzendente bezieht sich ironisch auf Kant. Der Konstruktivismus auf Malewitsch u.a. Wir haben an vielen Fluxusaktionen z.B. "24 Stunden" in Wuppertal, an Beuys-Aktionen, Aktionen des Wiener Aktionismus rezeptiv teilgenommen. An einem einzigen Cage-Konzert habe ich-B.J.-produktiv teilgenommen. K.Akad.Düss.ca. 1963."Brief von Blume

Bazon Brock präsentierte sich in seiner Besucherschule zur >documenta<, 1968 >> realschillernd und zutiefst zweideutig <<.¹ Brock betont in dem Text : "Ästhetik in der Alltagswelt und Emanzipation der Wünsche": "Affirmation ist ja Negation der Negation als erneute Ausgangsposition. Den Dienst nach Vorschrift, würde so die beste Sabotage des Dienstes selbst. Um die Haltung der Pop-Art zu bezeichnen, nimmt Brock den Begriff der negativen Affirmation. Denn der Pop Art gelang es laut Brock zuerst, dem Unterhaltungsbereich und dem Kitsch eine Bedeutung innerhalb der Gesellschaftskritik zu verschaffen. "Die angestammten Verlaufsformen von Pop-Aktionen waren das Happening und das Fluxus-Konzert. Geschehnisse ohne Rest, ohne Kulturmüll, der auf die Museumsdeponie befördert werden mußte. Das Museum selbst hatte zum Kaufhaus zu werden, eine Durchlaufstation, ein Umschlagplatz für Lebensmittel und Alltagspraktika."² Mit dieser Auffassung von der Funktion des Museums als Kaufhaus weist Brock auf die Warenhaftigkeit der Alltagsgegenstände, die als Objekte in den Pop Aktionen auftauchten hin. So gab es zum Beispiel Wegwerfmöbel aus Preßpapier.³ Die Wirksamkeit der Pop-Pragmatik drückt sich darin aus, das sich alles in Aktionen auflöste und nichts übrig blieb. Für Brock ist dies nur die Bestätigung für die Annahme der Wirksamkeit der damaligen Programmatik. Fluxus, Aktion teaching, alles entmaterialisierte Kunstpraktiken, lösten sich in ihren Aktionen auf. Die Künstler wollten in den sechziger Jahren eine andere Einstellung der Aktiven und auch des Publikums zu den Aktionen und den Phänomenen der Kultur erreichen.⁴ Laut Brock "sollte diese nicht mehr als Erfinderin feiertäglicher Überhöhungsrituale beschwören, sondern in das Alltagsleben integriert werden; zum anderen hoffte man, Kultur nicht mehr als normativen Kanon geistig-seelischer Bildungsexerzitionen ansehen zu müssen, sondern ihr gegenüber Forderungen zu stellen, die sich aus den Problemen des zu bewältigenden Lebens ergaben."⁵

Die damaligen Programmnamen >>Ästhetik in der Alltagswelt<< und >>Emanzipation der Wünsche<< kennzeichnen die beiden Einstellungen. "Der Grundtenor von >Ästhetik in der

¹ vgl. Bazon Brock: Ästhetik in der Alltagswelt und Emanzipation der Wünsche, in: um 1968 konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft, Köln, DuMont, 1990, S. 182

² Bazon Brock: Ästhetik in der Alltagswelt und Emanzipation der Wünsche, a.a.O., S. 183

³ vgl. Bazon Brock: Ästhetik in der Alltagswelt und Emanzipation der Wünsche, a.a.O., S. 183

⁴ vgl. Bazon Brock: Ästhetik in der Alltagswelt und Emanzipation der Wünsche, a.a.O., S. 184

⁵ Bazon Brock: Ästhetik in der Alltagswelt und Emanzipation der Wünsche, a.a.O., S. 184

Alltagswelt< lautete: Was nützen die schönsten Kunstwerke in Museen, wenn wir in der Rasterarchitektur der Funktionärsmoderne eingesperrt werden?"¹ Brock geht über die Phantasie der Architekten und den großen literarischen Entwurf, der der kümmerlichen Einzelexistenz ohne Biographie und ohne Entwicklungsanspruch nichts nütze, auf den Tenor der >Emanzipation der Wünsche< ein: "Wir leben nicht bloß, weil wir geboren wurden, und wir leben nicht unter Bedingungen, wie sie nun einmal gegeben sind, sondern wir leben auf ein Ziel hin und versuchen, für dieses Leben Bedingungen zu schaffen, die es fördern. Man mag über die Nennung der Ziele (zum Beispiel als Selbstverwirklichung, Entfaltung der Persönlichkeit, Emanzipation) spotten so viel man mag-sobald die Spötter ihre Ziele benennen würden, käme dabei, aufs Ganze gesehen, auch nichts anderes heraus als das abenteuerliche Streben nach Glück..."² Brock nennt im folgenden die Befreiung aus selbstverschuldeter Unmündigkeit (die Kant analysierte), die Selbstverwirklichung durch schöpferische Arbeit (eine Marxsche Maxime), sowie das Recht auf destruktive Phantasien sexueller oder intellektueller Kraft (wie sie von de Sade, Baudelaire, Nietzsche und Freud entdeckt wurden). Die Bearbeitung von Alltagsaufgaben durch die Kultur, war keine Sonntagsfeier mehr. Denn die starren Grenzen zwischen Kunst, Politik, Wirtschaft und Wissenschaft sowie der Erziehung mußten aufgegeben werden. Auch wenn dies die Freiheit der Kunst eingeschränkt hätte. Das bisherige Publikum wurde selbst zum Akteur und produzierte die bisher als Geheimnis unterdrückten Phantasien. Das Publikum mußte selbst ein hohes Maß an künstlerisch/wissenschaftlicher wie intellektueller sowie seelischer Arbeit leisten. Aus der kulturschöpferischen Kraft des Dilettanten entwickelte sich das Studium generale und vielleicht nannte man ihn deshalb in den sechziger Jahren lieber einen Generalisten.³

Bazon Brock über den Prozeß der Arbeit an den Kunstwerken:"Schon lange postulierten Künstler, daß ihnen der Prozeß der Arbeit wichtiger sei als dessen Resultat in Gestalt auratisch strahlender Werke."⁴ Ideen und Obsessionen sind für den schöpferischen Menschen, wichtiger als die besitzergreifende Aneignung. Doch das >Kunstwerk < wurde zum materiellen Gebilde, und die in ihm thematisierten künstlerischen Konzepte erfuhren eine Abwertung. Aus den damaligen Konzepten der 60er Jahre blieben nur Objektruinen übrig. Doch die Wiederentdeckung der bruchstückhaften Spuren der kraftvollen Konzepte der Aktionskünstler steht uns noch bevor. Brock weist auf die Wichtigkeit der Ausstellung einer nicht ausstellbaren Kultur der sechziger Jahre hin, denn in der Rekonstruktion jener Zeit werden heutige Probleme erst sichtbar gemacht. ⁵ Schließlich benennt Brock den

¹ Bazon Brock: Ästhetik in der Alltagswelt und Emanzipation der Wünsche, a.a.O.S. 184

² Bazon Brock: Ästhetik in der Alltagswelt und Emanzipation der Wünsche,a.a.O., S. 184

³ vgl. Bazon Brock: Ästhetik in der Alltagswelt und Emanzipation der Wünsche, a.a.O., S. 185

⁴ Bazon Brock: Ästhetik in der Alltagswelt und Emanzipation der Wünsche, a.a.O., S. 185

⁵ vgl. Bazon Brock: Ästhetik in der Alltagswelt und Emanzipation der Wünsche, a.a.O., S. 185

vordergründigen und dringlichen Wunschtypus innerhalb der >Emanzipation der Wünsche< : "Also: Nichts blieb übrig als unsere damaligen Wünsche und Zielsetzungen, gerade weil sie nicht in prächtigen Werken von Museumsrang scheinbar ein für allemal erfüllt worden sind. Gerade die unerfüllten Wünsche aber haben die größte Wirksamkeit."¹

Im Fluxus als Aktionskunst wird in der Bewegung die Zeiterfahrung thematisiert, um bei den Blumes in der Fotosequenz als Bewegungsfoto festgehalten zu werden. Die Blumes schaffen in der Fotoaktion die Möglichkeit, die Aspekte der menschlichen Zeitwahrnehmung in der Kunst aufzuzeigen. Die Wahrnehmung wird in der Bewegung während des Fotografierens selbst bedeutsam. Als Objekt und Subjekt zugleich, einmal hinter der Kamera und einmal vor der Kamera fotografieren Anna und Bernhard Blume alltägliche Dinge wie Vasen, Teller und Möbel.

Die Alltagsobjekte werden in der verwackelten, verwischten Dynamisierung des Bildes durch Verreißen des Objektivs der Kamera in der Fotoaktion inszeniert.

1.5. >>Zeit-Schwindel und Heils-Wahn<< - ein >>lebenslänglicher Photo-Roman<<

Anna und Bernhard Blume visualisieren in ihrer Gemeinschaftsarbeit die Wirklichkeit als ein >>Wahnsystem aus ideoplastischen Konstrukten<<. Ihr Projekt ist dabei der sogenannte >>lebenslängliche Photoroman<<, wie sie ihre Gemeinschaftsarbeit als Künstlerpaar bezeichnen.

Die Titelbegriffe Zeit-Schwindel und Heils-Wahn sind Verknüpfungen von Hauptbegriffen aus dem Werk der Blumes. In Ihren Fotoinszenierungen visualisieren sie den Alltagsirrsinn. Dies geschieht immer in ironischer Distanzierung zu den Heilsgebilden. Es ist die Kanalisation von Wahnvorstellungen in der Religion und in der Philosophie, die von den Künstlern grotesk überzeichnet und parodiert werden. Der >>Heils-Wahn<< zeigt sich in Kunst, Religion und Gesellschaft. >>Heils-Wahn<< begegnet uns als Heilsvorstellung in den verschiedenen Erlösungsversprechen der Religionen. Der Zeit-Schwindel ist die Negation zum Heilsgebilde. Der Zeit-Schwindel ist auf das Heilsgebilde bezogen. Eine überzeitliche Ordnung wird ja in den Ritualen beschworen. Heils-Wahn und Zeit-Schwindel finden sich in den Zeichnungen und Fotoserien. In "Zeichnungen", 1982, "Heilsgebilde", 1983, "Transzendenz und Küchenkoller" 1996 "Im Wahnzimmer" 1984, "Mahlzeit 1989-96". Sie inszenieren ihren Alltagswahnsinn und spielen dabei die Rolle eines kleinbürgerlichen sich im mittleren Alter befindlichen Ehepaares.

Der Zeit-Schwindel ist auch die humorvolle Re-Inszenierung einer vergangenen Knipserzeit. Die Blumes hinterfragen in ihren Fotoinszenierungen den Wirklichkeitsanspruch der

¹ Bazon Brock: Ästhetik in der Alltagswelt und Emanzipation der Wünsche, a.a.O., S. 185

Fotografien. Die Bildkünstler Anna und B.J. Blume spielen dabei mit dem Gegensatz von Ordnung und Chaos der nur scheinbar normalen Dingwelt.

1.6. Strategie der Affirmation: die humorvolle Entmystifizierung der Fotografie und die Negative Affirmation in den Fotoinszenierungen der Blumes

Die Strategie der Negativen Affirmation ist die überspitzte Bejahung einer Situation oder eines Themas, bis diese aus sich selbst heraus in ihr Gegenteil umschlägt und sich in ihrer eigentlichen Absicht der Negation des Themas oder der Aussage entpuppt. Der Hofnarr oder Till Eulenspiegel werden als Paradebeispiele eines Karikaturisten der Philosophie und Ironikers von Brock herbeizitiert.¹ Auch die Blumes erfüllen als Ironiker und Karikaturisten der Philosophie eine Rolle der negativen Affirmation. "Affirmation ist ja Negation der Negation als erneute Ausgangsposition. Vielleicht hätte man stets negative Affirmation sagen sollen, wenn man die Haltung der Popart zu kennzeichnen versuchte."² "Radikalisierung der Differenz: Strategie der Affirmation, Aller gefährliche Unsinn entsteht aus dem Kampf gegen die Narren oder Eulenspiegel als Philosoph, Nietzsche als sein gelehrigster Schüler und der Avantgardist als Hofnarr der Gesellschaft"³ Narren wie Till Eulenspiegel, der brave Soldat Schweyk, treten als Hofnarr, Clown, Harlekin, Hanswurst, Kasperl auf, indem sie die Selbstverständlichkeiten unseres alltäglichen Tuns und Treibens ernst und gar wort-wörtlich nehmen.⁴ Eulenspiegel und die anderen Narren demonstrierten laut Brock die Theorie von der Symptomverordnung als Therapie oder die Theorie der affirmativen Praxis.⁵ "Ihr zufolge hebt sich jeder radikalisierte Aussagenanspruch aus sich selbst heraus auf; also gilt es, die mit Verweis auf Wahrheitsansprüche sich rechtfertigende Macht zu brechen, indem man diesen Anspruch bis zu seiner letzten Konsequenz vorantreibt."⁶ Der Kern der Theorie liegt darin, den Ruinencharakter als unaufhebbare Differenz zwischen Anschauung und Begriff zu verdeutlichen.⁷

"Affirmation ist nicht Zustimmung als sich unterwerfende Anerkennung, sondern Radikalisierung eines Zustimmung fordernden Anspruches - bis der aus sich selbst heraus zusammenbricht. Affirmation ist also nicht Position (die bloße Setzung eines Anspruches), sondern tatsächlich Negation der Negation. In ihr werden nicht Spruch und Widerspruch in einer neuen Einheit versöhnt, sondern als nur aufeinander Bezogene und auseinander

¹ vgl. Brock, Bazon: Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit, a.a.O., S.288

² Brock, Bazon: Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit: Die Gottsucherbande; Schriften 1978- 1986, Hrsg. von Nicola von Velsen, Köln, DuMont, 1986, S. 243

³ Brock, Bazon: Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit, a.a.O., S.288

⁴ vgl. Brock, Bazon: Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit, a.a.O., S.288

⁵ vgl. Brock, Bazon: Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit, a.a.O, S.292

⁶ Brock, Bazon: Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit, a.a.O, S.292

⁷ vgl. Brock, Bazon: Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit, a.a.O, S.292

Entwickelte überhaupt begründbar. Weder der Anspruch noch der Gegenanspruch können aus sich heraus sinnvoll begründet werden: Sieg des einen über den anderen vernichtet beide."¹ Die Brocksche Strategie der Affirmation geht als eine Handlungsanleitung über den Bereich der Kunst hinaus. "Gemeint war Symptomverordnung als eine therapeutische Vorgehensweise."²

Durch die affirmative Übertreibung ist ein ironisch-distanziertes Enthüllen möglich.³ Auch bisher verborgene Aspekte der Wahrnehmung werden in den Blumschen Fotoserien thematisiert. An den Handlungsergebnissen mißt Brock die Wirksamkeit der Entscheidungsbegründung von Entscheidungen, die in der Strategie der Affirmation vorkommen. Die Affirmation ist als Jasagerei keineswegs nur eine platte Zustimmung, sondern Brock verwendet den Begriff anders. Damit unterscheidet sich Brock auch von der Logik, die darunter die Behauptung einer wahren Aussage versteht.⁴ Bei Bazon Brock wird die Affirmation zur erkenntnistheoretischen Methode im Denk- und Laborexperiment.⁵

Die Ironie ist bei Bernhard Blume offensichtlich. In der ironischen Distanz spielt das Künstlerpaar in ihrer Gemeinschaftsarbeit mit den ikonographischen Details. Dabei handelt es sich um eine ironische Neuformulierung des Sakralen, die natürlich ernsthaft nicht mehr gelingt.

Die Fotoarbeit Er & Sie beim Waldspaziergang "Waldeslust" von 1982,83 aus der sechsteiligen Sequenz verdeutlicht die Affirmation bei Anna und Bernhard Blume. Affirmiert wird scheinbar die heile Sonntagswelt eines im mittleren Alters befindlichen idealtypischen Ehepaares beim Waldspaziergang in einer Fotoinszenierung.

¹ Brock, Bazon: Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit, a.a.O, S.294

² Brock, Bazon: Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit, a.a.O, S.519

³ vgl. Brock, Bazon: Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit, a.a.O, S.528

⁴ vgl. Brock, Bazon: Ästhetik als Vermittlung, Arbeitsbiographie eines Generalisten, 1. Aufl.- Köln, DuMont, 1977, S. 136

⁵ vgl. Brock, Bazon: Ästhetik als Vermittlung, a.a.O., S. 137

2.0. Das Heilsgebilde und das auratische Strahlen

2.1. Auratisches Harren - gemeinsam gegen Gottsucherbanden

Bernhard Blume kaschierte die individuelle Ohnmacht und die früh erlittene Entfremdung in seinen Priester- und Denkergesten.¹ Das ödipale Gottesauge wird von Blume in dem Text Hellsehen als Schwarzsehen von 1986 erläutert.

"Ohnmachtstheater als eine Allmachtsphantasie, aber wohl auch die quasi-rituelle Abarbeitung und Visualisierung eines unter Leistungsdruck verinnerlichten ödipalen Gottesauges. Flucht in die Kunst und psychofotografisch doch eine spontane, nicht unintelligente symbolische Hinausverlegung des fotografisch-technoiden Blickes in eine Bildgebärde. Fotomagie! Fotoreflexion! Das Über-Ich-Gebilde auf der Stirn verhinderte zugleich ein Portrait der bedeutungslosen, individuellen Einzelheit, die Physiognomie war wenigstens nicht mehr separates Schicksal, sondern zerstrahlte im Glanze der Vernunft."²

Das >ödipale Gottesauge< wird bei Bernhard Blume zur >Bildgebärde<. Das >Über-Ich-Gebilde< auf der Stirn bewirkt ein auratisches Harren, das eine Heilserwartung impliziert, die jedoch von den Blumes ,die ja gemeinsam mit Brock gegen die >Gottsucherbanden< sind, ironisch enttäuscht wird. >Gemeinsam gegen Gottsucherbanden< ist der Titel eines Textes von Bazon Brock über das Künstlerehepaar Blume.³

Anna und Bernhard Blume schließen sich in ihrer >subjektiven Fotografie< nicht "den fundamentalistischen Gottsucherbanden zur Verwirklichung des Weltenreichs der Ideen" an. Die Fotooptik folgt einer eigenständigen Logik. Der Logik der inszenatorischen Bildelemente, die eine Bildfindung als Bilderfindung der >Gegenstandswelt vor der Fotokamera< ermöglicht.⁴ Das Auratische Harren ist mit dem Verharren im verklärten Zustand der Erwartung vergleichbar. Warten in Heilserwartung vor den Heilsgebilden wird dem Bildbetrachter zur Qual, wenn er die ironisch angelegten Heilsgebilde ernst nimmt. Wie hypnotisiert befindet sich der Bildbetrachter in einem Zustand auratischen Harrens und vergißt dabei alles um sich herum.

Doch die Blumes spicken ihre Fotosequenzen immer mit der Doppelbödigkeit von Humor und Ironie. So findet selbst das Auratische Harren vor den Bildern ein abruptes Ende in der Quasiphilosophie von Anna und Bernhard Johannes Blume. Nämlich dann, wenn es mit der Technik der Negativen Affirmation entmystifiziert wird.

¹ vgl. Bernhard Johannes Blume: Hellsehen als Schwarzsehen, a.a.O., 1986

² Bernhard Johannes Blume: Hellsehen als Schwarzsehen, a.a.O., 1986

³ Bazon Brock: Die Re-Dekade: Kunst und Kultur der 80er Jahre, München 1990, S. 205

⁴ vgl. Bazon Brock: Die Re-Dekade: a.a.O., S. 205

2.2. Zeichen der Auratisierung und Glorifizierung: Heilsgebilde

"In unserer Vorstellung verdichtet sich ein Bild zu einem Heilsgebilde."¹

Der Begriff Heilsgebilde ist zunächst der Warenästhetik des Kaufhauses mit seinen scheinbar heilbringenden Glanz und Gloria innewohnenden Produkten, der eigenwilligen Emblematisierung der Werbebeihilfe entsprungen. Bazon Brock beschreibt in: >>Heilsgebilde<<, Balloni Verlag Köln, 1993 die Blumschen Zeichnungen in Hinblick auf die >Heilsgebildefrage<. In diesem Kapitel schließe ich mich den Brockschen Definitionen bezüglich des Heilsgebildes an.

Das Auratische Strahlen zeigt sich in den Heilsgebilde-Darstellungen von Bernhard Blume. Die Blumschen Zeichnungen als karikierte Heilsgebilde enttarnen die Zeichen der Auratisierung und Glorifizierung. Brock stellt fest: "Fast durchweg verwendet Blume Zeichen der Auratisierung und der Glorifizierung, wie sie seit dem Barock der Gegenreformation allgemein bekannt sind: einzelne oder gebündelte, radial um ein Zentrum angeordnete, durch Linien repräsentierte Strahlen unterschiedlichster Dichte und Dicke."²

Bernhard Blume beschreibt das >Heilsgebilde< als ein Gebilde des Gemüts in auswegloser Lage, das einem Sinn- und Tröstungszweck dienen kann:

>>Heilsgebilde sind Gebilde des Gemüts in auswegloser Lage ausgestülpt in ein Unendliches. Von dort kann man dieselben aber nur bei abgeschaltetem Bewußtsein zu den Sinn- und Tröstungszwecken aus dem All zurückempfangen.<< B.J. Blume

Brock stellt den ironischen Aspekt dieser künstlerisch-philosophischen Prosa in den Vordergrund. So soll ein zu Ernstnehmen des Textinhalts, das Eins zu Eins setzen mit der Lebens-"Wirklichkeit" zwecks "Heilserlösung" durch die Kunst vermeidbar sein.

Laut Brock werden den Künsten bei B.J. Blume wieder neue Leistungen abverlangt, denn der Anspruch der Blumes geht weiter. Nur Bilderstürmer und Zensoren hielten die Kraft der auratischen Bildwirkung der Heilsgebilde für real.³

Brock nennt zur Veranschaulichung des Problems "der reinen Geistigkeit" und der "kindlichen Bildergier" von der Gleichsetzung von Abgebildetem und Abbild, von Bild und Realität, die Magnetlinien aus den lebendigen Physikunterricht-veranschaulichungen. Das Kraftlinienzeichnen, die Theorien des inneratomaren Geschehens, Röntgenbilder, elektronenmikroskopische Aufnahmen, inspirierten den Schüler Brock zu folgender These: "Was wir so reichlich spät lernten? Daß es nur eine Frage der Konvention oder der

¹ Bazon Brock : Essay: "Heilsgebilde? Wir wollen Gott-basta!" in: Bernhard Johannes Blume: Heilsgebilde, Balloni Verlag Köln, 1983 Kapitel I

² vgl. Bazon Brock: Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit, a.a.O., S.39 f.

³ vgl. Bazon Brock: Essay: Heilsgebilde? Wir wollen Gott-basta!" in: Bernhard Johannes Blume: Heilsgebilde, a.a.O., Kapitel I

Praktikabilität ist, welche Vergegenständlichungsformen Menschen wählen, um das Unsichtbare sichtbar, das Begriffliche anschaulich, das Unbekannte dingfest zu machen; unsere Welt ist nur insofern unsere, als sie uns von den sehr beschränkten menschlichen Wahrnehmungsorganen zugänglich gemacht wird. etc."¹ Brock beschreibt das Problem der Bildwirkung: "Manche Vergegenständlichungsformen scheinen auf sehr geheimnisvolle Weise einen unmittelbaren Bezug zu dem zu haben, was ihnen zugrunde liegt. Sie scheinen als Abbildungen über genau diejenigen Kräfte zu verfügen, die das in ihnen Abgebildete oder das in ihnen zur Sprache gebrachte oder das von ihnen Bezeichnete hat. Wie ist das möglich, wie denkbar? Sollte der Geist überhaupt nur vergegenständlicht, als seine Wirkung bestimmbar sein?"²

Doch solches Scheinen ist nur ein ästhetischer Schein³ und keine absolute Unmittelbarkeit, denn Blume bringt nach Brock mit seiner Kunst den Bilderkrieg um die Kunst und den Kulturkampf einen Schritt voran.

"Blume geht in diesen Gefilden natürlich spazieren! Kreis, Kreuz, Oval, Quadrat, schwingende Linie mit gleichbleibender Amplitude, Zickzack, Treppung haben jenes auratische Strahlen des Scheiterns, jene Glorie von Belladonna der Liebe auf den ersten Blick, die uns als Kinder des Nachkriegs und der fünfziger Jahre vor allem im weltlichen Geschehen das Leben überhöhte. Ein Schluck aus jener Originalcocolaflasche gab mehr Sicherheit als der Trunk aus dem Abendmahlskelch!"⁴

"Was wir jeweils glauben und für wirklich halten, ist unerheblich, aber die sich aus diesem Glauben und Dafürhalten ergebenden Konsequenzen werden für uns zur verbindlichen Wirklichkeit. Was die Menschen auch immer für wirklich halten, der Einfluß dieses Glaubens auf ihr tägliches Erleben und Handeln formt tatsächlich die Wirklichkeit."⁵ Brock beschreibt die abstrakte Kunst als eine Universalsprache, die das Unsichtbare sichtbar machen sollte.

"Auch für die abstrakte Kunst galt es als ausgemacht, daß sie eine Universalsprache geworden sei, jenseits, wenn auch nicht unabhängig von allen kulturellen Hintergründen, sozialen Konstellationen oder politischen Systemen. Systeme, die sich gegen diesen Universalismus der abstrakten Kunst wandten, schienen damals nur ihre technische Rückständigkeit zu beweisen, das heißt ihre eigene Unzeitgemäßheit."⁶

Brock stellt fest: "Auch die tatsächliche Leistungsfähigkeit der abstrakten Kunst wurde wie die der Technik darin gesehen, das Unsichtbare sichtbar zu machen."⁷

¹ Bazon Brock: Essay: Heilsgebilde? Wir wollen Gott-basta!" in: Bernhard Johannes Blume: Heilsgebilde, a.a.O., Kapitel II

² Bazon Brock: Essay: Heilsgebilde? Wir wollen Gott-basta!" in: Bernhard Johannes Blume: Heilsgebilde, a.a.O., Kapitel II

³ vgl. Brock, Bazon: Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit, a.a.o., Seite 249

⁴ Bernhard Johannes Blume: Heilsgebilde, a.a.O., Kapitel II

⁵ Bernhard Johannes Blume: Heilsgebilde, a.a.O., Kapitel II

⁶ Bernhard Johannes Blume: Heilsgebilde, a.a.O., Kapitel II

⁷ Bernhard Johannes Blume: Heilsgebilde, a.a.O., Kapitel II

Hier nennt der Autor als Beweis die fundamentale Übereinstimmung zwischen Kunst und Technik als die Ähnlichkeit zwischen abstrakten Malereien und elektronischen Aufnahmen von Kristallen. Wegen der Konvergenz in der Erscheinungsform wurde hinter den Prozessen der Evolution derselbe Geist angenommen wie er hinter den Kunstwerken durch die Künstler verkörpert wurde.¹

Es sollte hier die sogenannte "Vergeistigung" der Biologie durch spezielle Bildgebungsverfahren herauskristallisiert werden, die letztlich auch nur Bilder der Wirklichkeit sind, die von den Medizinern interpretiert werden müssen. Auf die Arbeiten der Blumes übertragen, analysiert Brock die Bildsprache. Dabei ist der Blick des Autors auf das Blumsche Heilsgebilde gerichtet, dessen rätselhaftes Strahlen entschlüsselt werden will. So schildert Brock die Bekenntnisse der Künstler und Naturwissenschaftler kurz und präzise, um sodann als "Meister der Selbstinszenierung" provozierend zu enthüllen: "Alles wurde einfach für den , der an seinen eigenen Glauben glaubte. In so einfachen Verhältnissen genügte sogar eine Aktentasche über dem Kopf als Schutz vor Radioaktivität"²

"Wissenschaften und Künste haben als bloß säkularisierte Theologien ohnehin selten mehr als Litaneien von Tautologien hervorgebracht. Ihre Repräsentanten sind Priester der sich selbst erfüllenden Prophetien. Auch Techniker und Künstler mußten gerade in dem Maße fromm sein, in dem sie sich nur durch ihr Können und einmaligen Vermögens als Erfüllung historischer Entwicklungsnotwendigkeiten gepriesen wird."³ Selbsttranszendierung durch Zerstörung so lautete der Imperativ für die Künstler, die Todeserfahrungen und Grenzerfahrungen durch Drogen geradezu suchen mußten, in diesem Sinne ist nur ein glaubwürdiger Künstler, der, der in das Vorstellungsbild des Märtyrerhaften sich selbst für sein Werk aufopfernden Schaffenden hineinpaßt. Solch ein Motiv ist auch "Glaubenssache" und ein Mythos des echten Künstlerbildes. Wie aus der christlichen Motivik bekannt ist, ging man von der irrwitzigen Erlösungsmotivik für Künstler aus. Gegen eine solche radikale Auffassung der Unmittelbarkeit wendet sich jedoch die Brocksche Ästhetik entschieden. "Nach dem Muster der erfolgreichen Durchsetzung von Christentum und Islam glaubten schließlich auch die Künstler, daß nur das vollendete Martyrium von jener Kraft der Evidenz sei, die wir als Beweis der Wahrheit schließlich akzeptieren."⁴

Doch " Dagegen kommt keine Aufklärung an, die etwa zeigen wollte, daß die ohnehin Scheiternden sich als Märtyrer fühlen dürften, damit das Sinnloseste noch einen Sinn erhalte."⁵ Der Märtyrer möchte aus seiner eher sinnlosen Aktion Sinn schöpfen, indem er sich für eine angeblich gutgegläubte Sache aufopfert. Doch merkt er dabei nicht wie sehr er

¹ vgl. Bernhard Johannes Blume: Heilsgebilde, a.a.O., Kapitel II

² Bazon Brock "Heilsgebilde? Wir wollen Gott-basta!" in: Bernhard Johannes Blume: Heilsgebilde, Kapitel II

³ Bazon Brock "Heilsgebilde? Wir wollen Gott-basta!" in: Bernhard Johannes Blume: Heilsgebilde, a.a.O., Kapitel II

⁴ Bazon Brock "Heilsgebilde? Wir wollen Gott-basta!" in: Bernhard Johannes Blume: Heilsgebilde, a.a.O., Kapitel II

⁵ Bazon Brock: "Heilsgebilde? Wir wollen Gott-basta!" in: Bernhard Johannes Blume: Heilsgebilde, a.a.O., Kapitel II

die Mitmenschen erstickt mit seiner angeblichen guten Absicht, mit der er dann genau das Gegenteil erreichen kann. Der Märtyrer ist eigentlich ein Egoist, der unbedingt gebraucht werden will und der Nachwelt in Erinnerung und zwar als betont guter Mensch, der sich für die Anderen "aufopfert", bleiben will. Bei Blume wird, so Bazon Brock, die Weltgeschichte zu reiner Glaubenssache, die in den Kampf zwischen Gut und Böse, von Kapitalismus und Kommunismus oder in den Technischen rationalen Geist stecke. Denn "What people believe to be real (jüngstes Gericht und Auferstehung) is real (als Weltuntergang) in its consequences (durch den Bau hinreichend leistungsfähiger Vernichtungsmittel und ihren Einsatz zu einem Zeitpunkt, sobald zweifelsfrei nachgewiesen werden kann, daß tatsächlich die gesamte Menschheit in den Genuß des christlichen Heilsplanes kommt-das ist Gottsei Dank bisher noch nicht der Fall, ..."¹

Brock beschreibt die Zeichnungen aus "Heilsgebilde" als die Blumschen Konsequenzen aus ihren künstlerischen Überzeugungen. Bernhard Blume wählte Titel, die den Begriff "Heil" enthalten, um den Aspekt des Heilsgebildes zu betonen. Das "Heilhemd", "Heilkraut", "Heil33" sind beispielsweise solche Titel.

"Blume nennt die jüngst auf Papier in Erscheinung getretenen Konsequenzen seiner künstlerischen Überzeugungen "Heilsgebilde"; im besonderen werden von ihm solche Erscheinungen als "Heilhemd, Heilkraut, Heil 83, Sehnsucht nach..., Gott, Objekte zum Glauben" betitelt."²

Titel aus dem *Heilsmilieu* finden sich auch in den früheren Arbeiten mit dem Thema Religion und Eucharismus. Als Beispiele für die Verwendung der Heilsthematik in den Zeichnungen B.J. Blumes nennt Brock folgende Zeichnungen "Eucharismus ist die Möglichkeit der Religion in der täglichen Notdurft"(Kaffeetasse auf dem Tisch, das Temperaturgefälle läßt einen Teil des Tasseninhalts bildlich verwandelt ins Nichts aufsteigen); "Offenbarung bei C&A"(von den Rändern des Revers eines Sakkos gehen radiale Strahlungen aus, als sei der Sakkoträger auf zauberhafte Weise entschwunden); "Schmerzensmann" (männlicher En-face-Kopf, durch tote Abstraktionen teils schablonenhaft zusammengepreßt, teils überschritten); "3 Heilkreuze auf Heilberg"(Bergkuppe mit flüchtigen Kreuzen im weißen Zentrum einer radialen Aura)"³

Die von Blume verwendeten Grundformen sind Kreuz, Kelch, Oblate. Die Form der Oblate als "Heilsgebilde" ist in den Fotografien Anna und Bernhard Johannes Blume, "Demonstrative Identifikation mit dem All=Magischer Subjektivismus und in Bernhard

¹ Bernhard Johannes Blume: Heilsgebilde, a.a.O., Kapitel II

² Bernhard Johannes Blume: Heilsgebilde, a.a.O.,Kapitel III

³ Bernhard Johannes Blume: Heilsgebilde, a.a.O., Kapitel III

Johannes Hegel mit Anna Blume "Selbstbewußtsein als Suppe", 1974, aus der 7teiligen Sequenz abgebildet. Die Oblate ist als ein Heilsgebilde wahrnehmbar. Sie erscheint dem Betrachter als ein strahlender und >auratisch beseelter< Lichtfleck. Die Oblate kann als ein >Quasi-drittes Auge< schräg vor dem Kopf schwebend oder vor der Stirn getragen empfunden werden. Die Heilsgebilde stehen immer in Verbindung mit der abgebildeten Person. Entweder handelt es sich wie bei um einen Augenkontakt, wobei die Augen sind schräg nach oben gerichtet sind oder um eine Blendung durch das >Oblatenobjekt<, die einen Blick in die Welt verhindert wie sie in der wahrgenommen werden kann. Die Protagonisten blicken scheinbar hypnotisiert aus das helle Heilsgebilde vor und über ihrem Kopf. Der helle Lichtfleck ist ein Fake, also unecht. Er ist eine Imitation der >auratischen Flecken" und >Ideoplastien< aus der Spiritistischen Fotografie nach dem Freiherrn von Schrenck Notzing. Bernhard Blume kritisiert mit dem Stilmittel der ironischen Distanz und des Humors das Phänomen des Heilsgebildes in Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft. Die Fotosequenzen und Zeichnungen hinterfragen intensiv die Heilsgebilde und führen dem Bildbetrachter die eigenen >Heilsverlangen< vor Augen.

2.3. Das auratische Strahlen

Zeichen der Auratisierung und Glorifizierung werden als auratisches Strahlen sichtbar. Bazon Brock beschreibt solche Zeichen, die "seit dem Barock der Gegenreformation allgemein bekannt sind: einzelne oder gebündelte, radial um ein Zentrum angeordnete, durch Linien repräsentierte Strahlen unterschiedlichster Dichte und Dicke."¹ Blume produziert, reflektiert, assoziiert und parodiert Heilsgebilde in gnadenloser Offenheit. Das Blumsche Heilsgebilde ist eine zeichenhafte Vergegenständlichung von Ideen und Gedanken. Durch das sogenannte auratische Strahlen drückt es eine gewisse Beseeltheit aus und besitzt gleichzeitig eine Zwei-Seitenform, die immer zwei Aspekte oder Ansichten der Wahrnehmung zeigt.²

Eine so gezeigte "Aura der Verwandlung" der Dinge im auratischen Strahlen der Heilsgebilde wird dem Bildbetrachter zum Deutungsmuster und zur Wahrnehmungsaufgabe. Wie wird die Zwei-Seitenform der Vasen erkannt? Nur eine Beobachtung 2. Ordnung³, eine Reflexivität der Dinge ermöglicht erst die Wahrnehmung beider Formen. Erst die Gesichtsprofile und dann die Vase oder den Kelch zu erkennen. Der Beobachter beobachtet wie er beobachtet und dies wird uns als Bildbeobachter 2.Ordnung nur mit zeitlicher wahrnehmungsimmanenter Verzögerung bewußt. Nämlich dann, wenn wir plötzlich nicht nur

¹ Bernhard Johannes Blume: Heilsgebilde, a.a.O.,Kapitel III

² vgl. Bernhard Johannes Blume: Heilsgebilde, a.a.O., Kapitel III

³ vgl. Helmut Willke: Systemtheorie, Eine Einführung in die Grundprobleme der Theorie sozialer Systeme, Stuttgart, Jena 1993, S. 178f.

zwei Vasenformen, sondern zwei Gesichtsprofile sehen. Das in unserem Nervensystem erzeugte Bild "springt" dann im Wechsel hin und her. Unsere Wahrnehmung täuscht uns. Wir sehen nur das, was wir mit unserem biologischen Wahrnehmungsapparat erkennen. Hier stellt sich das Problem des menschlichen Bewußtseins: Es geht darum das Erkennen zu erkennen. Um den Wahrheitsanspruch unserer Weltbilder zu relativieren, muß der Mensch erkennen, wie er erkennt. ¹

In diesem Unterscheidungsmerkmal in der Wahrnehmung als ZweiseitenForm, als Einheit in der Differenz, unterscheidet sich die Brocksche Ästhetik von den Ansichten einer *"transzendentalen Ästhetik"*. Weil ja gerade das Vorhandensein der Differenz bzw. der Grenze von Denken und Sprechen von Plan und Tat von Bezeichnung und zu Bezeichnendem für eine Reflexivität in der Wahrnehmung entscheidend ist. Während im Gegensatz dazu bei einer "Transzendentalen Ästhetik" alles nach einer festen Definition der Grenze mit apriori, als von Gott gegebenen Größen wie Raum und Zeit, Sittlichkeit, Moral zielt und operiert. Das Sehnen innerhalb der Grenzen einer transzendentalen Ästhetik erhofft sich ein Überschreiten der Erkenntnisgrenze hin zu den ewigen und absoluten Größen, die "reine" und "absolute" klare Erkenntnis nach dem Übersinnlichen im Sinne von Ursprung der Idee, in eine Kausalkette eingefügt, zu erlangen. Doch wir leben immer innerhalb unseres psychischen Systems Mensch und können nur selbstreflexiv versuchen zu erkennen, wie eingeschränkt wir sind, in unseren Mitteln, Urteile zu begründen. Durch Lernen können wir uns weiterentwickeln und an den Urteilskriterien arbeiten, indem wir Differenzen setzen lernen, zum Beispiel in der Betrachtung der Werke von Anna und Bernhard Johannes Blume Als "Bildkünstler" durch Vermittlung. Trotz der Entwicklung von neuen Stil- und Maltechniken, Fototechniken wie der digitalen Fotografie bleibt immer eine Grenze zwischen Innen und Außen.

Blume greift diese Sehnsucht nach grenzüberschreitender religiöser Erkenntnis und Sinngebungsritualen auf- und zeigt uns anhand von Heilsgebilden wie "gläubig" wir auch als Konsumenten in der Werbung wie bei dem Sanostollöffel, des Wybertpastille und im alltäglichen Lebensbereich eigentlich sind. Hier können Parallelen zu vielen aktuellen Produkten genannt werden, die ein auratisches Strahlen versprechen: die Suniltablette für sauberes Geschirr aus der Spülmaschine, der Wellhaarfestiger mit Ondulationslinien von Haar, die sich ja auch in den Zeichnungen von Blume als geschwungene Linie wiederfinden, oder der Philadelphia-Käsetraum vergleichbar mit dem Traum am Baum und zuletzt der gelbe Strom, der mit einer coronaähnlichen Sonnenscheibe beworben wird, mit der Fotografie "Demonstrative Identifikation mit dem All = magischer Subjektivismus.", wo eine

¹ vgl. Maturana/Varela, "Der Baum der Erkenntnis", Scherz Verlag 1. Auflage 1987, S.29

sonnenähnliche, oblatenförmige Scheibe als sogenanntes drittes göttliches, "erleuchtendes" Auge eingesetzt wird.

Die Embleme der sogenannten Zivilisierten wie Tassen, Vasen, florale Teppiche, Küchenstühle, Obst wie Äpfel und Paprikaschoten, Porreegemüse, Blumenkohl, Kartoffeln, Spitzendeckchen, Bilderrahmen, Möbel, also die Ornamente des Alltags auf Tapeten und Kittelschürzen und in Form von Kartoffelschalen, sind nichts als der Animismus der Alltagsobjekte der angeblich zivilisierten Wilden.¹ Als Faustregel dürfte gelten: Die <<Magischen>> sind meist aufgeklärter, als ihnen zugestanden wird, und die <<Aufgeklärten>> denken oft magischer, als ihnen selber lieb sein dürfte."² Wenn schließlich das Künstlerehepaar als > kleinbürgerliches Ehepaar mittleren Alters < zurück in den Wald geht, wird auch uns bewußt, unsere Alltagssymbolik stammt aus einer ursprünglichen Heils-Symbolik, dem Wald als Ur-Wald.

"Mit Vorliebe nehmen wir die von uns so genannten >>generellen Objekte<< - Tisch, Stuhl, Vase. Ihre Form ihr Material, ihre Funktion, das ist a priori >>sakral<<."³ Anna und Bernhard Blume

Das Sakrale und das Auratische Strahlen sind eng miteinander verknüpft. Sakrales strahlt meistens auch auratisch oder sollte es zumindest erwarten lassen. Die Blumes schreiben den >generellen< Objekten wie dem Tisch, dem Stuhl und der Vase eine sakrale Wirkung zu. Der Tisch, der Stuhl und die Vase strahlen uns auf den Fotosequenzen der Blumes "auratisch"entgegen. Indem die Blumes das >auratische Strahlen< abbilden, karikieren sie es gleichzeitig und nehmen die sakrale Bedeutung des Strahlens in affirmativer Zustimmung zurück.

Bernhard Johannes Blume trainiert uns nach Bazon Brock auf die Unterscheidung zwischen technisch/künstlerischen Allmachtsphantasien und einem allmächtigen schöpferischen Willen zur Wirkung, der ausgerechnet seiner selbst nicht mächtig ist. Damit die Faszination der Kunst nicht zur Verblendung wird machen uns die Blumes auf die Kunst als eine >Heilsgebilde< aufmerksam. Denn: "Gottsucher werden nur allzu schnell zu Triebtätern, die Faszination der Kunst zur Verblendung."⁴ Bazon Brock

¹ vgl. Karla Fohrbeck/Andreas Johannes Wiesand:"Wir Eingeborenen", Zivilisierte Wilde und exotische Europäer/Magie und Aufklärung im Kulturvergleich, 1Reinbek bei Hamburg 983 S.98 ff.

² Karla Fohrbeck/Andreas Johannes Wiesand:a.a.O., S.274

³ Anna und Bernhard Blume:Transsubstanz und Küchenkoller, Großphoto-Serien 1985-1994, 1996 Kestner Gesellschaft, Seite 18

⁴ vgl. Bazon Brock in: Bernhard Johannes Blume: Heilsgebilde, a.a.O., Kapitel III

Anna Blume

>Trautes Heim<

" Die Betrachtung, gedanklich und visuell, gilt einem, sagen wir mal ruhig, Fotodokument. Es ist im wesentlichen in meiner eigenen Küche und zugleich im Weltenraum entstanden. Ganz beiläufig, versteht sich! Seit dem letzten Küchenkoller, Kartoffelchaos, Pommes-frites-Desaster sind wir ja auf Außerordentliches eingestellt-das heißt: auch diesmal war die Kamera dabei! Es ist ja die Maschine, die die Bilder macht, mit deren Hilfe wir im nachhinein das außer Rand und Band geratene Geschehen objektivieren können. Sie macht es möglich, daß Ereignisse, in die man selbst verwickelt war und die man vielleicht selbst besinnungslos verursachte, verständlich werden können. Kunst ist ein Darstellungsversuch des noch nicht Dargestellten. Mein Kommentar ist eine zweite Bilderwelt aus Wörtern, die das Verständnis steigern sollen ! Text und Bilder sind das Ergebnis eines Teamworks. Daß ich die Bilder kommentiere und mein Mann Bernhard diesmal ruhig bleibt, ist lediglich bedingt durch das Verfahren jeder Kunst – als Matrix, Matritze oder meinentwegen Matratze der Empfindungen zugleich auch Vater des Gedankens, der Ideen, Bilder sein zu können, d.h. Frau und Mann in eins – Objekt und Subjekt, blind – doch zugleich sehend sein zu können . . . Das Ich will nicht nur Weltengrund, Subjekt seiner Objekte sein, sondern darüber hinaus auch Grund seiner selbst. An den Polaroid-sofort-Selbstbildnissen zeigt sich der Wahnsinn der Gesellschaft im Versuch des Künstlers: Er will auch noch als Objekt Subjekt bleiben. Vor und zugleich hinter der Kamera, als Erblickter dennoch Blick! Er will, wie seinerzeit so mancher bürgerliche Philosoph durch sein Begriffssystem, wie Hegel z.B., seine sterbliche Natur durch Philosophie oder durch Kunst erlösen, d.h. durch Formung, Stil also durch etwas Höheres, weil Allgemeineres – folglich Unsterbliches – aufheben oder überholen. Er will den individuellen Zufall, der er selbst ist, in wenigstens ästhetische Notwendigkeit erheben. Das ist natürlich nicht ohne Tragik, bzw. Komik. Denn auch den Selbstauslöser fertigte die Industrie. Das >Ich bin Ich< ist längst ein Sondergebot von Polaroid, von Neckermann und Photo Porst. Das Selbst ist also schon erlöst, in eine anonyme Ware nämlich! Und wer sich durch solche Vergewisserungsangebote nicht erlösen lassen will und trotzdem fotografiert, der muß die Identifizierungsraster unterlaufen, ignorieren, parodieren und wenn es nur ginge, transzendieren. Das sieht ganz lustig aus und ist dann doch nicht nur mit Lust verbunden. Das Ich soll ja durch Nichtung seines >>bloß<< körperlichen Nicht-Ich zum Zuge kommen, und das bedeutet Frust und Qual. Weil es nie richtig klappt. Deshalb nenne ich meine Fotospiele auch gerne >Masovisuelle Ipsation<. Aber durch solchen Fototod im Fotocomic hält der Fotokünstler als ein letzter Individualheroe für sich und andere noch eine negative Hoffnung zynisch wach: Auf Authentizität! Sie kann aber nur diesseits aller Bilder liegen, wie diese Bilder zeigen. Aber anders als die Fotos von Hobbyknipsern oder Werbefotographen, welche das Ästhetische

der Posen und Muster gesellschaftlicher Identifikation ja nicht nur nicht bezweifeln, sondern mit der Realität selbst verwechseln oder sie dafür ausgeben, zeigen seine Bilder: Es krankt der Künstler exemplarisch am Kollektiv als an sich selbst! Das, was ansonsten nur privat geschieht, ist hier öffentlich und nur durch Deformierungen der >Form< erträglich. Hier wird die Angstlust vorgeführt, als Ich im Leib als seinem Triebgrund zu verschwinden, und der Künstler verfährt dabei mit sich wie das System mit der Natur: Er geht wie dieses über Leichen – in seinem Falle aber ist`s die eigene, das macht ihn so sympathisch und exotisch! Der Selbstdarsteller zeigt in lachender Verwesung – fotoekstatisch, fototödlich – die allgemeine Selbstabschaffung. Das Heil erscheint in solcher Kunst nur negativ. Es läßt sich nicht bebildern. Sakrale Kunst ist repressiv. Der Künstler kann das ehemals Schöne, das Ästhetische nur noch als Vorschein eines Schrecklichen entlarven wollen und muß doch weiter schöne Bilder machen. Muß er?

Tragisch perpetuiert er wie alle Fotografen, Filmer, Fernsehleute Krieg und Tod und Selbstabschaffung im Medium >interesselosen Wohlgefallens<... Aber nicht von einem imaginären Paradiese her, sondern aus seinem Wohn- und zugleich Wahnzimmer als dem gerasterten Gefängnis der Kultur. "¹

aus >Natürlich<,
Dany Keller Galerie,
München 1987

"Bernhard Johannes Blume
>Fototod im Fotocomic<

Distanz und Verlust sind anscheinend konstitutive Bedingungen von Kultur. Unsere natur-distanzierende Praxis wird ja von Begriffen und Vorstellungen, Bildern und Zeichen kontrolliert und reguliert. Bilder und Begriffe und insofern Werte und Tabus etc., dienen der Naturausbeutung und Triebkontrolle...Früher blieb Unsterblichkeit ein Jenseitswunsch und wurde Gott genannt, heute ist er diesseits etabliert und nennt sich Staat, Vernunft, Sachzwang etc. An diesem Unsterblichkeitsprogramm unserer Zivilisation muß sich der Einzelmensch orientieren und zwecks Überlebens daran sich anpassen. Das System ist absolut und souverän. Es braucht keine Verkörperungen mehr wie Häuptling, Priester, König, Gott in einem Einzelmenschen. Unser Individuelles ist selbst schon Allgemeines, und individuelle Repräsentanten, wie Künstler es zu sein beanspruchen, sind so gesehen überflüssig. Der Künstler ist nur noch ein gutes negatives Fallbeispiel für die Neurose der

¹ Bazon Brock: Anna und Bernhard Johannes Blume. In: Künstler Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, München 1988, S. 14

Individuation, für das individuelle Leiden an der anonymen Souveränität des Systems, das in uns allen waltet. Als Romantiker des Ich wehrt er sich noch und will das Allgemeine nur im Besonderen, d.h. in sich verkörpern und leibhaftig souverän repräsentieren. Ein letzter Ich-Darsteller! In der Massengesellschaft will er authentisch sein, und weil das alle möchten, kann er sich noch Identifikation erhoffen. Auch ich führe mich hier als exemplarischen Fall vor. Sagen wir mal: als Fotokünstler. Fotos werden akzeptiert, nicht unbedingt als Kunst, aber als einigermaßen wahrscheinliche Mitteilungen. Das durch Fotos Vermittelte wird im objektiven Sinne immer noch für wahrer gehalten als Geschriebenes oder Gemaltes oder als das Konkrete, Selbsterlebte, >es war im Fernsehen< . . . Die Kamera, besonders die Fernsehkamera muß ja dabeigewesen sein, die Bildherstellung geschieht ja nach Naturgesetzen, Willkür hat ihre Grenzen. Die Spuren auf den Fotos sind Lichtreflexe wirklicher Gegenstände. Ich zeige Ihnen aber nicht bloße Gegenstandsspuren, sondern Selbstvergegenständlichungsspuren eines Subjekts, das entsprechend seinem Künstlerwahn die Fotospuren seines Objektleibes durch Gestaltung ins Exemplarisch-Subjektive zurückverwandeln will. Die toten Dinge, bisher brav zuhandene Objekte, nehmen hier Subjekt — Charakter an und führen die Bewegung vor, die der Person — auf Sittsamkeit und Ordnung abgerichtet — anscheinend deshalb nicht mehr möglich ist. Die plötzliche Bewegung — nach unserer hier einmal angewandten psychopathogenen Theorie — ist wie durch Geisterhand verursacht, oder selbstursächlich wirkend. Die Phänomene sind aber in Wahrheit seelenursächlich bedingt . . . Während andernorts ein Teller sich mit einem Möbelrest zu einer Psi-Ikone vor schwarzem Hintergrunde komponiert und dann im nächsten Bilde wieder auseinandertritt, während die Tellerstapel wieder wachsen wie wenn der immanente, hausfrauliche Ordnungssinn dem selbsterzeugten Chaos kurzfristig Einhalt bieten könnte, bleibt das Objekt als sozusagen >Heilsgebilde< sekundenlang schräg über dem Gesicht des Mediums stehen, bevor es dann den letzten Tellerstapel (Geschirr von vorgestern und übermorgen) zum Einsturz bringt. Was der bewußte Wille nie geduldet hätte, das schafft die unbewußte Frustration! Sie ist der Elefant im Porzellan. Die lange unterdrückte Sklavenseele der Hausfrau rächt sich an den Objekten ihrer Zuwendung und schreitet somnambulisch über das Geschirr. Noch lachen Er und Sie im Tellerrund, bevor das monogame Heilsgebilde in Scherben geht, oder als ein abstraktes, vieldeutiges Superzeichen sich in Porzellan zurückverwandelt. Noch immer ist Bewußtseinsnacht, durch die die Seelenrümpfer der Porzellanekstase fliegen. Die Sprengung des Gefühls hat in dem Weltenraum des Unbewußten stattgefunden. Die Küche wird zur Traumkulisse, in der die Seelen-Superzeichen kurz erstrahlen und verglühen, in der Kausalitäten und Funktionen aufgehoben sind und Gegenstände neu sich bilden.—Kopulationen, Gegenstandssynthesen wider allen Nutzen. Formkontraste und verschiedene Gestaltfamilien wollen neue Figuren bilden. Man sieht das Medium in einer gleichsam fröhlichen Ekstase, und dieser Zustand macht es möglich, Ursache und

zugleich Mittelpunkt zu werden eines >höheren Geschehens<. – Das ausgeflippte Unbewußte reißt die Hausfrau aus der Einzelheit ins Allgemeine, d.h. für einen Augenblick wird sie zur >Heiligen< – oder zur >Muttergottheit<. Dem angestregten Höhepunkte folgen Ruhepausen, wo die Teller wieder sanft auf Tischen landen und das Medium erschöpft am Boden liegt. Die Manie hält an. Noch rücken Schränke und verwackeln Wände, Schleifspuren verweisen, daß der Anfall noch kein Ende hat, sondern sich die Dinge aufs neue, sozusagen psychisch ferngelenkt, in Bewegung setzen. Ein Haufen Küchenmöbel wirkt wie eine Batterie! Ein Energiefeld scheint sich wiederum aufzubauen und bewegt den Stuhl, auf dem die Hausfrau gerade saß. Hier muß man fragen, wie ein solcher Krafttransfer zustande kam? Denn nur im äußeren Gesichtsfeld ist der Stuhl ein Schleudersitz für den Transport des Mediums ins Höhere. Jedoch in unserer Theorie ist es die Kraft der Seele, die den Menschen in die Höhe reißt – heautoskopisch – schwebt man in solchen Augenblicken – so wie ein Über-Ich über dem Ich, das unten bleiben muß. Doch die irdische Gewalt der Triebe malt sich noch als abstraktes Kleidermuster auf dem Körper ab. Der Höhenflug gelingt – vielleicht nur für Sekunden, oder sind es Tage, Wochen, Jahre? Im Traume wird der Traum vom Fliegen Wirklichkeit. Man muß jedoch bemerken, daß Frauen nur als >Hexen< fliegen durften und zwar auf dem >Penisbesen<, wie Freud uns lehrte und das Mittelalter glaubte, das heißt dann wohl, daß Flugversuche, Überblickserlebnisse von Ikarus bis Lufthansa, also bis heute, Männern vorbehalten sind. Der Mann sitzt nach wie vor als Onanist am Steuerknüppel. Die Frau dagegen muß erschrecken, wenn sie, und wenn auch nur im Traume, fliegt – und plötzlich kleinmütig erwacht, weil ihre anezogenen Gefühle, Ängste, Minderwertigkeitskomplexe sie eigentlich am sogenannten mütterlichen Boden halten wollen... So bleibt ihr nur die Hysterie, ihr Schamanismus klumpt die Gegenstände dann in das Chaotisch-Weibliche zurück, aus dem sie stammen. Die maskulinen Konstruktionen türmt die Hexe auf zu Haufen. Im Status der Ekstase scheidet sie auf die männlichen Konstrukte. Alles ist Pimmel! Natur darf nur im Gegenstand erscheinen, aus Baum wird Stuhl, aus rund wird eckig, Krümmgewachsenes muß gerade sein. Die mütterliche Erde erstarrt zum Gegenstande für ein männliches System. Verkehrung der Natur, bisher >Kultur< genannt, kommt aber an ein Ende – und das Zeitalter der Frau beginnt!"¹

¹ Bazon Brock: Anna und Bernhard Johannes Blume. In: Künstler Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, München 1988, S.15

2.4. Das Heilsgebilde

Das Blumsche Heilsgebilde ist eine zeichenhafte Vergegenständlichung von Ideen und Gedanken, die durch das sogenannte auratische Strahlen eine gewisse Beseeltheit ausdrückt. Gleichzeitig besitzt die zeichenhafte Vergegenständlichung als Heilsgebilde eine Zwei-Seiten-Form, die immer mindestens zwei Aspekte oder Ansichten der Wahrnehmung zeigt. Heilsgebilde sind Wirklichkeitsgebilde und Heilsentwürfe mit religiösem Erlösungscharakter. Das Heilsgebilde als fotografisches Trugbild bezeichnet die Suche nach dem Glück und die Sehnsucht nach der Vollkommenheit in der Kunst als Ersatzkirche. Als >Täuschung< und >Vortäuschung< wird es zum Fake. Heilsgebilde sollen trösten und Orientierung vermitteln. In der Kunst ist es die Sehnsucht nach der absoluten Form, die zum Heilswahn wird.¹

Bernhard Johannes Blume definiert das Heilsgebilde in seinem Prosatext:

>>Heilsgebilde/ sind Gebilde des Gemüts / in auswegloser Lage ausgestülpt / in ein Unendliches / von dort kann man dieselben aber nur / bei abgeschaltetem Bewußtsein / zu den Sinn-und Tröstungszwecken / aus dem All / zurückempfangen.<<²

Bernhard Johannes Blume betitelt seine Zeichnungen unter dem Begriff >>Heilsgebilde<<, als >>Heilhemd, Heilkraut, Heil 83, Sehnsucht nach..., Gott, Objekte zum Glauben.<<³

Die Motive aus dem Heilsmilieu enthalten oft Zeichen der Auratisierung und Glorifizierung. Heilssucher sind nach Bazon Brock immer auch Gottsucher.⁴

Der Blumsche Künstlerpriester winkt dem Publikum mit grünen Heilsgebilden zu.

Das Verdrängte taucht in der Serie Natürlich über Blumes Kopfe wieder als Blumenkohl als Heilsgebilde auf.⁵ Das Heilsgebilde ist ein ironisch-distanzierter Neologismus, den Blume einsetzt, um die Erhöhung des säkularen Bildraumes als Ort des Heiligen und des Heiles, als Erlösungsversprechen in der Kunst darzustellen. >> Der säkulare Bildraum sollte wieder Ort des Heiligen, wenn nicht des Heiles werden. Sinnsynthese von Besonderem und Allgemeinem im Wahrnehmungsobjekt. Die Bilder sollten sein: Ikonen, Zeichen, Wesensattribute. Zeichnen und Malen war wieder Gottesdienst.<<⁶

Das Christentum behauptet das Heilsgebilde als Vorgang konkret und nicht nur abstrakt allgemein: ">>Nehmet hin und esset, dies ist mein Leib; nehmet hin und trinket, dies ist mein

¹ vgl. Bernhard Johannes Blume: Heilsgebilde, a.a.O.,

² Bazon Brock: Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit: a.a.O., S. 34

³ Bazon Brock: Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit: Die Gottsucherbande, Köln 1986, S. 39

⁴ vgl. Bazon Brock: Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit: a.a.O., S. 44

⁵ vgl. Bernhard Johannes Blume: >>natürlich <<:

quasiphilosophisch-ideoplastischer Diavortrag, Dany Keller Galerie München, o.J. 1985

⁶ Bernhard Johannes Blume: heilig heilig heilig, Monolog über Zeichnungen, 1986, Druckerei Böhm Augsburg

Blut<<, also auch das konkret Individuelle , die effeminere Erscheinung bleibt erhalten und wirkt fort- und nicht nur das abstrakte kosmische Prinzip."¹ Wie das Heilsgebilde im Christentum, so kommt es auch in der alltäglichen Objekt- und Formenwelt vor. Die Künstler Anna und B.J. Blume machen plausibel die wesentlichen Positionen der modernen Kunst sind auf der Fragestellung nach dem Heilsgebilde entwickelt worden.²

Bernhard Blume schreibt 1986 in einem Monolog über Zeichnungen mit dem Titel "heilig, heilig, heilig": "Das schwarze Quadrat von Malewitsch beschwört als eine paradoxe Anwesenheitsikone die Abwesenheit Gottes. Im Klima der durch Lenin in den Griff genommenen Heilsbewegung der russischen Revolution installiert Malewitsch die neuen Heilsgebilde fetischisierter Rationalität, derweil im kapitalistischen Westen Piet Mondrian am kosmischen Gleichgewicht seiner Bildsysteme kachelt. Und doch... wie schön und eindrucksvoll und rigoros sind diese Heilsgebilde! Sind sie noch tröstlich, geben sie noch Orientierung? Immerhin formulierten sie in heiliger Naivität noch einmal radikal das metaphysische Bedürfnis des Menschen im Industriezeitalter...>Ich will die heilige Fläche...Ich will den Gegenraum..Ich will die absolute form, ... dann wird unendliche Erregung und die Feierlichkeit des Weltalls spürbar...< sagt Malewitsch in seinem Suprematismus-Manifest. Ähnlich Mondrian: >Reduktion von Natur und Vielfalt auf ihr geometrisches Wesen als den Grundsymbolen des Seins.< Van Doesburg träumt von einem >Stil der Erlösung und Ruhe<. Diese Bedürfnisse nach Reinkarnation des Allgemeinen, Göttlichen und Überindividuellen ins individuelle Fleisch hinein und zurück sind bis heute hochakut.<"³

Bernhard Blume spürt in der Objektwelt unseres heutigen Alltagslebens die Transzendenz der Oberflächlichkeit der banalen Massenproduktion auf. "Halb ironisch distanziert, halb spekulativ systematisch vollziehen die Blumes mit der Kamera also nach, was die Transzendentalphilosophie Kants erarbeitete: die Welt entdeckt sich uns als gegebene nur in den Medien unserer Wahrnehmung , ist aber dennoch auch außerhalb unserer Wahrnehmung vorhanden; was sie aber außerhalb unserer Wahrnehmung ist, bleibt uns prinzipiell verschlossen."⁴ Bernhard Blume sieht in der Kunst eine Kanalisation von Verzweiflung oder individuellem Wahnsinn. "Im Körperritual formierten sich die Individuen

¹ Bazon Brock: Anna und Bernhard Johannes Blume, Künstler Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, a.a.O.,S.7

² vgl. Bazon Brock: Anna und Bernhard Johannes Blume, Künstler Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, a.a.O.,S.7

³ Bazon Brock: Anna und Bernhard Johannes Blume, Künstler Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, a.a.O.,S.7

⁴ Bazon Brock: Anna und Bernhard Johannes Blume, Künstler Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, a.a.O., S.10

noch ganzheitlich und körpersprachlich."¹ Die geradezu animalisch anmutende Körpersprache ist in der Fotografie "Selbstvergewisserung" evident. "Der säkulare Bildraum sollte wieder Ort des Heiligen, wenn nicht des Heiles werden. Sinnsynthese von Besonderem und Allgemeinem im Wahrnehmungsobjekt. Die Bilder sollten sein: Ikonen, Zeichen, Wesensattribute. Zeichnen und Malen war wieder Gottesdienst. Das schwarze Quadrat auf weißer Fläche beschwört als eine paradoxe Anwesenheitsikone die Abwesenheit Gottes."²

" Bis heute und erst recht: Mythenaktualisierung und Neomystik, magische Praktiken und Tischerücken, Spiritismus und transzendente Meditation, und eine immer neue, marktmechanisch angetriebene Heilserwartung aus Kunst und Unterhaltung, Dallas und Schwarzwaldklinik gegen die Enttäuschungen und Folgen aus Fortschritt und Technik und überhaupt die positivistischen Versuche einer Etablierung des Paradieses schon im Diesseits."³ Bernhard Blume betont den Aspekt der Heilung und Heiligung durch Kunst. Es geht ihm vielmehr um das Problem der Heimatlosigkeit im Metaphysischen. "Was ich selbst Ihnen hier gezeichnet habe, ist natürlich und ganz ausdrücklich auch ein Reflex auf dies Problem der Heimatlosigkeit im Metaphysischen. Aber anders als Dionysos, Nietzsche und junge Wildheit sind es nur bunte Comicstreifen über solche Rekurse zurück in ein Natürliches."⁴ "Vor John Cage und Joseph Beuys haben mich die Informellen Wols und Pollock, Goetz und Schumacher beeindruckt, wenn auch nicht daran gehindert, meinen Kaufhausstrich zu einer ganz privaten Zeichensprache zu entwickeln für eine zeichnerische Rekapitulierung von äußeren und inneren Heilsangeboten und Verführungen. Aber Informel ist nicht tot, und Wildheit bleibt noch eine Weile Renner auf dem Markt. Hunger nach Bildern aus scheinbar paradiesischer Unmittelbarkeit belebt noch das Geschäft."⁵

Weiter heißt es bei Blume "Das Heilende und Heilige kommt offenbar für unser rationalisiertes Bewußtsein immer aus einem Außerhalb der eingefleischten Grenzen herrschender Vernünftigkeit."⁶ "Das Heilige und Heiligende der Kunst als eine Comicgeschichte ihrer Trivialisierung. Die magischen Ikonen von Abstraktion und Wildheit, Geist und Natur und ihren warenästhetischen Verbrauch. Erlösungsphantasien und ihre Desillusionierung. Rausch, Ekstase, Fetischisierung der Vernunft oder Zurück zur Natur. Man sieht hier nicht eine heilige Ikonographie der Paradigmen und nicht den Mythos selbst. Dessen Formulierungen sind eben längst warenästhetisch gebrochen. Deshalb stammen

⁴ Bernhard Johannes Blume: heilig heilig heilig, a.a.O., 1986

² Bernhard Johannes Blume: heilig heilig heilig, a.a.O., 1986

³ Bernhard Johannes Blume: heilig heilig heilig, a.a.O., 1986

⁴ Bernhard Johannes Blume: heilig heilig heilig, a.a.O., 1986

⁵ Bernhard Johannes Blume: heilig heilig heilig, a.a.O., 1986

⁶ Bernhard Johannes Blume: heilig heilig heilig, a.a.O., 1986

Gestus, Duktus und Inszenierungstechnik, das astral-Auratische, die Heilsthematik auch aus dem Kaufhaus.¹ Blume bezieht sich anschließend auf das Grüne in der Natur (Abb. 115), die er als einen Heilsaspekt betrachtet. " Die Elemente von Zeichnung und Malerei, Licht und Schatten, Form und Linie und das Grüne der Natur sind nichts ohne den Heilsaspekt, d.h. eben heute, sie sind nichts wert ohne die ökonomische Verwertung ." ² Blume bezeichnet die Heilsbegriffe Freiheit, Gott, Unsterblichkeit, Natur als Funktion des bürgerlichen Subjekts und seines ökonomischen Systems.

"Der Blick des Subjekts auf Natur ist so gesehen immer ein Selbstanblick geblieben und war entsprechend ignorant, unökologisch, frauenfeindlich. Die Gegenstände in diesen Zeichnungen wollen nicht mehr Natur und Geistiges, Subjekt und Objekt, Gott und die Welt darstellen, sozusagen als direkte Zeichen und Verweise auf das Bezeichnete, sondern in ihnen werden nur Zeichen- und Bedeutungsrelationen geschildert. Die Zeichnungen sind also nur ein Kommentar zu dieser ganzen Heilsgeschichte und zu den systematischen Versuchen, sie zu vollenden. "³ Blumes Produkte sind Kunstprodukte. Als solche sind sie selbst höchst fragwürdig und vorläufig. ⁴ Die Heilsgebilde sind als Heilsversprechen, die uns oft als Zeitversprechen begegnen betrachtbar. Das sogenannte Heilsversprechen enthält immer auch ein verstecktes oder offensichtliches Zeitversprechen. Die Heilsgebilde wie Oblate, Kreuz und Kelch, die B. J. Blume in seinen Zeichnungen einsetzt, enthalten ja immer auch das Erlösungsversprechen der Religion.

2.5. Virtuelle Schmutzmuster als Heilsgebilde

In den Zeichnungen von Bernhard Johannes Blume findet man oft sogenannte virtuelle Muster auf den Jacken- und Schulterpartien der gezeichneten Figuren. Diese Muster sind als Heilsgebilde wahrnehmbar. Virtuelle Schmutzmuster sind Deutungsmuster, die als Halluzination in den Zeichnungen (Bernh. Joh. Blume "Schizo" Filzstiftzeichnungen von 1976/77) von B. J. Blume erscheinen. Reale Objekte wie etwa die Erscheinung eines Weinglases als Jackenmuster⁵, einer Kaffeetasse oder eines Kopfes werden auf den Rücken der gezeichneten Figur projiziert.

Der Rücken der Zeichenfigur wird so zum bewegten Bildträger einer Vorstellung. Als zweite Form der Ideoplastik ist diese Vorstellung auch empathisch übertragbar, das heißt sie kann empathisch wirken in dem Sinne, daß der Bildbetrachter das Gefühl hat, tatsächlich eine Kaffeetasse oder ein "Zweites Gesicht" zu halluzinieren.

¹ Bernhard Johannes Blume: heilig heilig heilig, a.a.O., 1986

² Bernhard Johannes Blume: heilig heilig heilig, a.a.O., 1986

³ Bernhard Johannes Blume: heilig heilig heilig, Monolog über Zeichnungen, 1986

⁴ vgl. Bernhard Johannes Blume: heilig heilig heilig, Monolog über Zeichnungen, 1986

⁵ vgl. Bazon Brock: Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit, a.a.O., S. 41

2.6. BlackBox und Ideoplastik:

Das Wandlungsgeschehen liegt im Blackboxverfahren am Beispiel kastenförmiger Objekte und Ideoplastiken

Der Ansatz der Black Box in Verbindung mit den technoid-rationellen Objekten von Anna und Bernhard Blume findet sich erstmals bei Bazon Brock. In dem Foto-Band zu den Grossfotoserien 1985-1990 von Anna & Bernhard Blume schreibt Brock in dem Beitrag "Gemeinschaftsarbeit der Blumes – eine Probe aufs Exempel": "Die heutige Version dieses Gottesbeweises ist das Blackbox-Verfahren. Die Blumes verwandeln die Objekte fotografisch in schwarze, uneinsehbare Schachteln, die zwischen Wahrnehmung und gedanklicher Abstraktion verbinden und damit ein Wandlungsgeschehen ermöglichen, das weiter reicht und weiter trägt als alle bekannten Verfahren der Anwendung als kontrollierter und kalkulierter Überführung eines Zustandes in einen anderen."¹

in den Blumschen Fotoserien findet also ein >Wandlungsgeschehen< innerhalb eines Wahrnehmungsprozesses statt, der sich auf uneinsehbare Schachteln bezieht. Die eckigen Gebilde werden von den Blumes fotografisch in eine >Black Box< verwandelt, die sich einer eindeutigen Wirkung entziehen. Es bleibt jedoch immer die Differenz zwischen der Wahrnehmung und der gedanklichen Abstraktion. Black Box ist der Begriff für die Eigenart der menschlichen Kommunikation, nicht genau zu wissen, was eigentlich in dem Menschen vorgeht, der die wahrgenommenen Informationen, seien es Texte oder Bilder verarbeitet. Der Organismus erscheint als Black Box wie ein schwarzer Kasten. Über den innerpsychischen Aufbau dieses Kastens weiß man nicht viel. Black Box ist die Unmöglichkeit, die >Seele< an der Arbeit zu sehen. Der Begriff Black Box stammt aus dem Gebiet der Fernmeldetechnik. Erbeutetes Feindmaterial wurde im Krieg als Black Box bezeichnet, weil man nicht genau wußte, ob es sich um eine Sprengladung handelte.²

Das sogenannte Wandlungsgeschehen ist dabei nichts anderes als die subjektive Gedankenwelt des Bildbetrachters. Die eckigen Objekte aus der Serie >>Transzendentaler Konstruktivismus << mit Anna und Bernhard Blume sind als Ideoplastiken wahrnehmbar. Denn Ideoplastik ist ja ein animistisch beseeltes Objekt, das geistig-seelische Kräfte des Bildbetrachters Gestalt werden läßt. Das Wandlungsgeschehen ist die jeweilige Vorstellung des Betrachters der BlackBox-Objekte. Beispielsweise trifft das auch auf die weißlichen Objekte aus dem >Transzendentalen Konstruktivismus< zu.

Ideoplastik ist die zeichenhafte Vergegenständlichung von Ideen, Gedanken und Geist. Die konventionellen Wertungen unserer Wahrnehmungen werden dabei schon einmal verschoben. Die Wahrnehmung der weißen Objekte als Ideoplastik basiert auf der jeweiligen empathischen Übertragung von gedanklichen Vorstellungen.

¹ Anna & Bernhard Blume, Grossfotoserien 1985-1990, a.a.O., S. 14

² vgl. Paul Watzlawick; Janet H. Beavin; Don D. Jackson: Menschliche Kommunikation: Formen, Störungen, Paradoxien, 8. Auflage, Bern, Stuttgart, Toranot, 1990, S.45

2.7. Die zweite Form der Ideoplastik: Projektion oder Halluzination

Es entsteht eine zweite Form der Ideoplastik durch Projektion oder Halluzination realer Objekte auf bewegte Bildträger, die ihrerseits vorgestellt werden. Als Projektionsfläche wählt Blume den Kopf als bewegten Bildträger. Auf diesem Bildträger wird wiederum ein Kopf abgebildet, wobei sich der als Projektionswand dienende Kopf bewegt. Blume variiert die ideoplastische Form durch die Nutzung von Wahrnehmungen von Objekten als Deutungsmuster für willkürlich beigezogene Drittobjekte. Ein Beispiel für solch ein Deutungsmuster ist die >>Erscheinung eines Weinglases als Jackenmuster<< .

Die zweite Form der Ideoplastik: Projektion oder Halluzination ist als Deutungsmuster in der Wahrnehmungseinheit ein virtuelles Schmutzmuster, das als Heilsgebilde gedeutet werden kann. Virtuell, als eine Vorstellung von der Welt und den Objekten in der Welt. Das virtuelle Schmutzmuster wird als Deutungsmuster zum Heilsgebilde. Zum Beispiel dann, wenn das Weinglas als Kelch betrachtet wird. Das Heilsgebilde ist eine virtuelle Vorstellung von Blickpunkten auf die Dinge, die als Projektion einer christlichen Symbolik wie Kreuz, Kelch und Oblate in den Blumschen Zeichnungen vorkommt. Bernhard Blume nennt die Erscheinungen seiner künstlerischen Überzeugungen >>Heilsgebilde<<. Das virtuelle Schmutzmuster als Erscheinung in der Zeichnung verdeutlicht intrapsychische Energien, die nach außen gekehrt werden. Es sind Gedanken, die sich als Gebilde einer Traumvorstellung gleich in der Zeichnung formen. So können intrapsychische Energien empathisch wirken. Die Zeichnung, die immer Mehrdeutigkeit impliziert, bietet sich dabei als Übertragungsraum an. Eine Art philosophische Karikatur veranschaulicht Gedachtes als Heilsgebilde. Dabei entsteht eine leichte Verschiebung der konventionellen Wertungen unserer Wahrnehmung.¹

Es geht Blume auch in der zweiten Form der Ideoplastik um die zeichenhafte Vergegenständlichung von Ideen, von Gedanken oder Geist. Ein Bild verdichtet sich erst in unserer Vorstellung zu einem Heilsgebilde. Betrachtet man die Projektion oder Halluzination eines Weinglases als Gebilde des Gemüts , das einen Sinn- oder sogar Tröstungszweck bewirken könnte, dann betrachtet man die zweite Form der Ideoplastik als virtuelles Schmutzmuster. Heilsgebilde in der Blumschen Zeichnung ist eine virtuelle Vorstellung, die die menschlichen Heilsbedürfnisse und Sehnsüchte als Wirkkräfte von Innen aufgreift und ins Außen transportiert. Das "Heil" findet in der Vorstellungswelt des Bildbetrachters statt.

¹ vgl. Bazon Brock: Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit, a.a.O., S. 41

3.0. Empathie und das Problem der Selbstreferenz

"Fotografie scheint eher und nur zu diesem Zwecke erfunden, als Medium der Objektivierung selbstreferenzieller und doch blinder Tätigkeiten. Unsterblichkeitsgedanken, Allmachtsphantasien, bildnerische Aneignung im visuellen Überbau.-Unendliche Bilderfluten begleiten die Verdauungsarbeit von Natur als eine Selbstverdauung. Im Gegensatz zu solcher Bilderproduktion zeige ich Ihnen hier einige priesterliche Gesten, exemplarisch hell- bzw. schwarzichtige Fotohandlungen aus den Jahren 1969-76"¹*Bernhard Blume*

"Ästhetik als Lehre von der Bedingtheit unserer Wahrnehmungen und Urteile und der Verwendung dieser Urteile in der Kommunikation ist also Lehre von der Aufhebung dieser Bedingtheit insofern, als wir uns aus bloßem mechanischen oder zwanghaften Produzieren unbegründeter Urteile befreien können."²*Bazon Brock*

Anna und B.J. Blume beschäftigen sich mit wahrnehmungstheoretischen Fragestellungen in den Fotosequenzen zur Selbstwahrnehmung. Der Aspekt der Wahrnehmung bei Anna und Bernhard Blume ist als eine selbstreflexive, in dem Foto "Selbstvergewisserung", 1977, 2teilige Sequenz zum Problem gemacht worden. Wahrnehmung ist immer Selbstwahrnehmung.³ Nur in dem Maße wie wir uns selbst empfinden können, nehmen wir wahr. Bei autistisch Erkrankten, die sich selbst nicht wahrnehmen können, ist die Selbstvergewisserung eine Lebensaufgabe. Sie erstreckt sich als ein Ziel des Wahrnehmens von Gefühlen und Empfindungen über den Schmerz hinaus, sich selbst nicht begreifen zu können. Ihre Umwelt erscheint ihnen abgekoppelt von ihren inneren Erlebnisbildern. Die Vergewisserung am Anderen ist immer eine Vergewisserung an sich selbst. Betrachtet man Wahrnehmung als Begriff, dann denkt man zunächst an das alte Kommunikationsmodell von Sender und Empfänger. Der Sender sagt etwas und der Empfänger setzt das Gesagte angeblich eins zu eins in seine Vorstellungen um. Doch dieses Modell ist eine Art >Gießkannensuggestion< , die im Gegensatz zu den modernen neurobiologischen Forschungsergebnissen steht. Denn der Wahrnehmungsapparat des Menschen "filtert" das Gesehene, Gehörte und Ertastete und übersetzt es in seine Vorstellungswelt. So ist in jeder Kommunikation immer auch ein Nichtverstehen des Gesagten enthalten.

In der Blumschen Fotografie "Selbstvergewisserung", vergewissert sich die abgebildete Person seiner selbst, indem sie sich mit der Zunge die Hautpartie des rechten Unterarmes ein Stück unterhalb des Ellenbogens ableckt. Die abgebildete Person scheint sich im Selbstbezug als thematisierter Fremdbezug zu vergewissern, ob ein Selbstbezug, ob eine

¹ Bernhard Johannes Blume: "Hellsehen als Schwarzsehen".. Quasiautobiographische Bemerkungen zu einigen Fotosentenzen 1971-1984, 1986

² Brock, Bazon: Ästhetik als Vermittlung, a.a.O., S.%

³ vgl. Bazon Brock: Besucherschule. Der Körper des Kunstbetrachters, Video-Katalog, d 9, Kassel 1992

Selbstwahrnehmung noch vorliegt . Es findet eine Vergewisserung des in der Welt seins, in Form der sich selbst

formenden Form in der leckenden und schleckenden Zunge statt. Bei dem für selbstverständlich gehaltenen Phänomen der Alltagswelt wie es in "Selbstvergewisserung" eine animalisch anmutende Gestik sein kann, geht es den Blumes um die Frage nach der künstlerischen Wahrnehmung und Gestaltung. ¹

Nur durch Problematisierung ist es möglich das Selbstverständliche als Resultat einer künstlerischen Wahrnehmung und gestalterischen Formulierung des Unspezifischen zum Thema zu machen. Anna und Bernhard Blume haben so neue Sichtweisen auf die alltägliche "Selbstwahrnehmung" entwickelt.

3.1. Wahrnehmung und Selbstbezüglichkeit

Untersuchungen zur Wahrnehmung von Maturana ergaben: Das perturbierende Agens bestimmt nicht die neuronalen Aktivitäten. Diese scheinen allein durch die individuelle Struktur der Person bestimmt zu sein. Es muß also interne Errechnungsmodi geben, die aufgrund externer Perturbationen innerhalb eines bestimmten Möglichkeitenspektrums sogenannte Eigenwerte errechnen. ²

Brock stellt dem Bildbetrachter die Blumschen Zeichnungen als mehrdeutige Wahrnehmungsaufgaben vor. Der Beobachter des Bildes zieht eine imaginäre Grenze, zwischen Bild und Nichtbild. Es entsteht der Eindruck einer Zweiseiten-Form. Die Zweiseiten-Form der Vase (siehe die Blumsche Zeichnung >>unendlich<< aus der Serie Heilsgebilde, 1979 thematisiert den systemtheoretischen Aspekt der Grenze und der Komplexität.³ Bernhard Blume arbeitet mit der Selbstreferenz als Paradoxie, die uns eine unlösbare Herausforderung stellt. Immer wenn wir uns auf selbstreferenzielle Prozesse beziehen, sind wir in unserem Gedanken-System gefangen. Wir kommen nie über unsere biologischen Grenzen hinaus. Da es keine Lösung für Selbstreferenz gibt, sieht man sich dann leicht in der Paradoxie gefangen wie das Insekt im Spinnennetz. In "Selbstvergewisserung" beschäftigte sich Blume mit dem Thema der Selbstbezüglichkeit. Sich selbst wieder zu spüren, als Bestätigung des Lebendigseins. Blume zeigt eine Zunge, die den eigenen Körper auf der Zunge hat. Als Zeichen der Verzweiflung und Garantie des Daseins in der Welt oder zumindest im Jetzt. Die Selbstrückermeldung als ein Empfindenkönnen scheint "Selbstvergewisserung" zu meinen.

" Den Höhepunkt aller bisherigen Versuche hat man in jenen Exempeln zu sehen, die Blume für das Problem der Selbstbezüglichkeit gibt. In der Kunst wurden etwa von Steinberg oder

¹ vgl. Bazon Brock: Anna und Bernh. Joh. Blume: Künstler Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, München, 1988, Ausgabe 3, S. 3

² vgl. Humberto Maturana/Francisco Varela: Der Baum der Erkenntnis, Bern, München, Wien, 1987

³ vgl. Helmut Willke: Systemtheorie: eine Einführung in die Grundprobleme der Theorie sozialer Systeme, 4. Auflage, Stuttgart; Jena: G. Fischer, 1993, S. 18ff.

Escher oder Magritte (den bisherigen Großmeistern der Reflexivität) solche Selbstreferenzen als Zeichnungen einer sich selbst zeichnenden Hand thematisiert. Dem entspricht bei Blume etwa die häufige Darstellung einer Zunge, die eben sich selbst anstelle einer Oblate >auf der Zunge hat<, also schmeckt und formt. Sich selbst formende Formen treten bei ihm häufig in Analogie zu den Vorstellungsbildern vom sich selbst verdauenden Magen auf. "¹

3.2. Die Polaroidserie: Gegenseitig zeigt das Problem der Selbstreferenz

Das Problem der Selbstreferenz ist in "gegenseitig", eine Polaroidserie der Blumes, die auf Teneriffa entstanden ist, ersichtlich. Denn die collageartig zusammengesetzten Portraits reflektieren die gegenseitige Wahrnehmung. Ironisch bezeichnen Anna und Bernhard Blume "gegenseitig" als eine physiognomisch-dekonstruktive Fotoserie. Bei der Polaroid Serie "gegenseitig" von Anna und Bernhard Blume wird die Selbstreferenz als reflektierte Fremdreferenz evident. Denn die Selbstreferenz ermöglicht erst die Fremdreferenz. Das fotografierte Subjekt wird in der Collage der Polaroids zur >Selbstreflexion< angehalten. Die Selbstbezüglichkeit wird sich selbst Objekt. Der Originaltext von Anna und Bernhard Blume zu der Fotosequenz >gegenseitig< 1987/88 zeigt insbesondere die ironische Grundhaltung von Anna und Bernhard Blume mit ihrer Doppeldeutigkeit:

>> gegenseitig 1987/88 entstand in Köln und wenig später in einem Neckermann-Hotel auf Teneriffa eine Polaroidfoto-Serie (System SX 70): Einmal durchgeschnittene und wieder zusammengeklebte "Gegenseitigkeits-Portraits", die Gesichter in schicksalhaftem Verbund miteinander und mit den verschiedensten Gegenständen aus Plastik, wie sie überall herumstehen, herumliegen und herumfliegen, zu Hause, oder in der freien Natur und an den Urlaubsstränden zum Beispiel. Der Titel dieser-durch den Schnitt und andere kleine optische Mittel kuboid-verschobenen und somit physiognomisch-dekonstruktiven Fotoserie war erst "Kubismus". Unter diesem bloß formal gemeinten Titel machten wir von einigen Fotos auch eine Reihe großformatiger Laser-Farbkopien. Ihr "Kubismus" war allerdings durch die verrutschten Polaroid-Bildränder und durch eine geradezu frappierende Portraitähnlichkeit von B. Blume mit P. Picasso (mit wem denn sonst?), und von A. Blume mit Dora Maar (na also!) nicht von der Hand zu weisen. "Neokubismus" war aber nicht die insgeheime künstlerische Absicht, sondern hier liegt ganz einfach eine fotografisch-bildliche Synthese der beiden Ehepartner im Verbund mit diesen farbenfrohen Plastikgegenständen vor. Ihr Zwangscharakter ("Magischer Determinismus") sollte, wenn nicht ökologisch, so wenigstens ästhetisch überwunden werden. Wir wollten ihren desaströsen Nutzeffekt negieren und ihren Formenzwang synthetisch transzendieren. Wir wollten ihren Schönen Schein verklären und damit auch uns selbst ! Ist das gelungen? Es zeigte sich bei unserer Fotosuche nach

¹ Bazon Brock: Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit, a.a.O.,S. 42

unserem Gemeinschafts-ICH noch eine andere Wahrheit und ein entgegengesetzter Sinn: Die GEGENSTÄNDE SELBST sind dieses ICH und WIR! Form, Farbe und Ästhetik solcher Dinge sind unser Schicksal ! Jawohl, die Gegenstände sind mit uns verwandt, wenn nicht sogar identisch! ICH, DU, ER, SIE, ES, WIR, IHR, SIE. So mußten wir erkennen, daß dieser oder jener Plastikgegenstand als eigentlicher Ausdruck unserer Befindlichkeit zu gelten hat, und daß z.B. die Kartoffelreibe das mentale Schicksal mitbestimmt. ICH, ES & ÜBER-ICH sind eigentlich aus Plastik. Das ICH z.B. ist die allgemeine Dingvernunft der Plastikflasche. Der gegenseitig fotografisch inszenierte Selbstverlust in den Objekten ist ein Sich-Finden in synthetischer Verlorenheit. ICH war schon immer ES. Aber der Trieb ist bloß ein Ding, was Freud verdrängte. Im Gegensatz zu ihm tun wir das nicht! So bleibt nur noch dieses kleine Restproblem, genannt "Bewußtsein". Es scheint jedoch, wie alle philosophischen Probleme, bereits perfekt entsorgt: Besinnungslosen Automaten ist es vorbehalten, unser begrifflich-stillgelegtes Leben haltbar und abwaschbar, vielfarbig und zugleich geschlechtsneutral, d.h. synthetisch zu vergegenständlichen. Die Fotos zeigen es schon deutlich: Wir sind "natürlich" auf einem guten Weg! Anna und Bernhard Blume"¹

3.3. Der Begriff Ideoplastik am Beispiel der Vasensymphase

>> VASENSYMPHASE

Oh Ursprung des Sozialen
oh sublimierter Trieb
oh ideale Arbeitsteilung
vergegenständlichtes Bedürfnis
und Produkt der Liebe!
Von unterhalb der Nase
bis zu der Stirn hinauf
herrscht ein Primärgefühl
aus weißem Porzellan:
"Vasensymphase"

Bernhard Johannes Blume 1976 <<²

¹ Anna und B. Blume: Gegenseitig, Balloni-Verlag, Köln, 1990

² Bernhard Johannes Blume: Fotoarbeiten 1970-1984, "Vasensymphase"

3.4. Die Ideoplastik

Der Begriff Ideoplastik wird von Blume für die animistische Beseelung der Objekte eingesetzt. Die Ideoplastik bezeichnet das Gestaltwerden der in die Objekte hineinprojizierten geistig-seelischen Kräfte. Der Problemname >>Ideoplastik<< wird von Blume verwendet um die Verbildlichung oder die zeichenhafte Vergegenständlichung von Ideen, von Gedanken oder Geist zu bezeichnen.¹ "Die einfachste Form der Ideoplastik produziert schon eine leichte Verschiebung der konventionellen Wertungen unserer Wahrnehmung."²

Durch die empathische Übertragung, die durch Analogien ausgebildet wird, entsteht die für Blume faszinierende Form der Ideoplastik .

Blume zitiert die Darstellungstraditionen für Seelen, die ideoplastisch dem Mund oder der Nase Sterbender entfahren. "Ideoplastik beschreibt er auch als Erscheinungsform eines Objekts, das selbst nicht leuchtet, also unsichtbar ist, das aber teilweise Licht reflektiert."³

3.5. Die Symphase

Symphase ist bei Blume die Konfrontation der in den Objekten (z.B. die Vase) vergegenständlichten Kräfte mit den sie eigentlich hervorbringenden Subjekten. Symphase ist der Widerschein und die Reflexion von Gedanken und seelischen Energien durch die geformte Materie (so wie der selbst nicht leuchtende Mond das Licht der Sonne reflektiert und den Menschen als eigenständiger lichtabgebender strahlender Körper erscheint).⁴

"Am bekanntesten wurden Blumes heiter-komische und auch tragisch-zerstörerische Demonstrationen des magischen Determinismus in seinen Vasen-, Kannen- und Suppentopf-Symphasen, vornehmlich jene der historisch letzten stilprägenden Epoche der 50er Jahre."⁵

¹ vgl. Bazon Brock: Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit: a.a.O., S. 40

² Bazon Brock: Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit: a.a.O., S. 40 f..

³ Bazon Brock: Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit: a.a.O., S. 41

⁴ vgl. Bazon Brock: Anna und Bernhard Johannes Blume in: Künstler, Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Ausgabe 3, Eine Edition der Verlage Weltkunst und Bruckmann München, S.7

⁵ Bazon Brock: Anna und Bernhard Johannes Blume in: Künstler, Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Ausgabe 3, Eine Edition der Verlage Weltkunst und Bruckmann München, S.7

3.6. Die Vasensymphase

"Symphathische Ideoplastiken sind auch die vorgestellten und als Vorstellungen dargestellten Inhalte von asymmetrischen Gefäßen und Behältern, sobald man sich die Behälterwände wegdenkt."¹ Die symphathische Ideoplastik z. B. die Zeichnung "unendlich" aus der Serie Heilsgebilde, 1979, enthält automatisch die Negativform, die Brock der Ideoplastik zurechnet. Wenn die symphathische Ideoplastik als Vasensymphase bei Blume auch die Negativform der einfachen Ideoplastik einschließt, dann wird auch in der Vasensymphase der Zwischenraum als Problem bedeutsam. Die Symphase ist der Zwischenraum als Widerschein, Reflexion von Gedanken und seelischen Energien. Das Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt wird als Symphase "materialisiert": Zu nennen sind hier Blumes zahlreiche Vasen-, Kannen- und Suppentopf-Symphasen. Prof. Bazon Brock rechnet die Symphasen zu der animistischen Beseelung der Objekte. Die Objekte werden ja als Projektionsfläche der geistig- seelischen Kräfte zu einer Gestalt, der sogenannten Ideoplastik, die eine Konfrontation der die unterschiedlichen Vorstellungen hervorbringenden Subjekte mit diesen Hervorbringungen erst ermöglicht. Das ist die Symphase. In ihr wird der Zwischenraum als Denkraum präsent. Die Objekte scheinen sich den vorgegebenen Körperformen anzupassen oder anzuschmiegen. Sie werden zu Ausweitungen des Organismus in der Materie. Der Körper formuliert sich aus seinem Gestalt gewordenen Zwischenraum zu anderen Organismen. Die Objekte werden zu den Vergegenständlichungen der Negativformen und Zwischenräume, die die Organismen miteinander bilden. Die Objekte werden zum Lebensraum der seelischen Energien, die die Menschen aktionsfähig und selbstbewegt erscheinen lassen.²

3.7. Ideoplastik als Negativform

"Für diesen Typus der Ideoplastik stehen bei Blume zahlreiche Variationen der Negativform zweier einander zugewandter Gesichter, auf die Blume wahrscheinlich durch das Studium von wahrnehmungspsychologischer Literatur gestoßen ist."³

Bazon Brock nennt das Beispiel eines Zaunes, dessen Zwischenräume eine Positiv-Negativform bilden. "Unter Formgesichtspunkten ist der Zwischenraum zwischen den Latten eines Zaunes genauso Form wie die Latten selbst."⁴

¹ Bazon Brock: Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit: a.a.O., S. 41

² vgl. Bazon Brock: Anna und Bernh. Joh. Blume. Künstler Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, a.a.O., S. 7

³ Bazon Brock. Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit, a.a.O., S. 41

⁴ Bazon Brock. Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit, a.a.O., S. 41

Die einander zugewandten Gesichter bilden Negativformen aus. In der Serie Heilsgebilde finden wir eine Zeichnung mit dem Titel "unendlich", wo eine Ewigkeits- oder Unendlichkeitsschleife zwischen den Profilen zweier Gesichter steht. Die Ideoplastik als Negativform ist immer mehrdeutig angelegt. Einerseits sieht man in der Wahrnehmungsstudie zwei sich gegenüberliegende Gesichter, in deren Mitte eine Unendlichkeitsschleife als Gebilde schwebt. Wobei sich die Nasen und Münder als Vasen- oder Kelchform andererseits auf einer zweiten Bedeutungsebene formieren. Die Wahrnehmungszeichnungen zeigen dem Bildbetrachter die Relativität des Wahrgenommenen auf.

Die Zahl Acht ist ein christliches Symbol für die Unendlichkeit. Einerseits symbolisiert sie die unendlichen Gedanken und andererseits die mathematische Größe gegen Unendlich. Die Bedeutsamkeit der Ideoplastik als Negativform liegt hier in der Eröffnung neuer ungewohnter Sichtweisen der Verhältnisse, also der Relation der Dinge zueinander. Im Zwischenraum entlädt sich die Bipolarität der Objekte. Nähe und Distanz greifen dabei relativierend ein. Wechsel der Distanzen bedeutet Freiheit innerhalb einer bestimmten Zeiteinheit.

3.8. Empathische Übertragung des Gedankengebildes am Beispiel der Blumschen Metamorphosen

"Die Negativform, die halluzinierte Projektion und die empathische Übertragung durchlaufen Verformungen, die Blume absichtsvoll Metamorphosen nennt. "¹

Die Metamorphose ist gefürchtet, denn sie bezeichnet das Zusammenwachsen der verschiedenen ideoplastischen Formen. Die Blumschen Zeichnungen scheinen in ihren zahlreichen nahezu radikalen Beispielen nach Bazon Brock den Eindruck zu erwecken, ein nicht mehr rückgängig machbares Ineinanderdringen als ein >>Zusammenwachsen<< zu beobachten anstatt eines >>Zusammen-sich-Entwickeln-und-Wachsen<<. Es gibt auch eher harmlose Formen von Metamorphosen wie zum Beispiel die Zeichnung >>Weihnachten zu den Ohren heraus<<, die nur eine verbildlichte Sprachfigur darstellt. Die beiden Blumschen Ohrmuscheln sind hier in abstehende Weihnachtsbäume verwandelt.

3.9. Entgrenzung durch Symphyse

Die Symphyse wird als deformierendes Durchdringen von Blume wie eine herkömmliche Stigmatisierung dargestellt. So kleben die Blumschen Hände nicht nur an den Türgriffen, sondern die Hände und Griffe durchdringen einander wie die Kreuzesnägel die Hände des Heilands. Innerhalb der Blumschen >>paßgenauen Einfügungen von Vasen-und

¹ Bazon Brock: Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit: a.a.O., S. 41

Gesichtsprofilen<<¹, exponiert sich die Entgrenzung durch Symphyse."Aber dieses Anschmiegen und Einfühlen wird zu einer gefährlichen Entgrenzung, durch die Objekte und Menschen ihre Konstanz zu verlieren drohen."²

4.0. Fake als Inszenierung bei Anna & Bernhard Blume

"Um Menschen zu beeindrucken, gibt es Monumente. Wir aber inszenieren nur monumentale Erscheinungen und haben dabei unseren Spaß."Anna und Bernhard Blume³

Aus der ironischen Konzeption der Blumes leitet sich das Fake als wissenschaftlich-ironisch-philosophisch untermalte anspruchsvolle Bildsprache und Bildsatire ab. Die Blumes handeln nach dem Motto: >sich selbst und andere faken<. Sie >> schwindeln<< dabei als Täuschung und Vortäuschung. Das "Lügen" mit Bildern bezeichnet Bazon Brock als die kognitiv höhere Leistung. Die Blumes enttäuschen im wortwörtlichen Sinne und schulen die Wahrnehmung des Bildbetrachters, dabei desillusionieren sie in ihren Fotoinszenierungen als Fake das Abgebildete inklusive übersinnlicher Phänomene aus der >>Geisterfotografie<< nach Schrenck-Notzing.⁴ Wir unterliegen neben optischen auch gedanklichen Täuschungen in Form des Bildermimikry. ⁵

4.1. Fake als Bildzitat

Die Blumes zitieren Bildelemente aus dem Bereich der spiritistischen Transzendentalfotografie, aus dem Bereich der katholischen Kirche in der Serie "Eucharismus", aus der abstrakten Kunst von Kandinsky, Malewitsch >>Das Schwarze Quadrat<< und Mondrian bishin zu den Happenings von Joseph Beuys und den Ikonen der Werbung der 70er Jahre mit der heilenden Kraft einer Wybertpastille und den auratischen Ausstrahlungslinien auf den Plakatwänden. Das moderne Horror Foto-Comic mit dem Titel"Prinzip Grausamkeit"bildet das aktuelle Zitat der gegenwärtigen Horror-Ästhetik. Bernhard Blume bezeichnet sich selbst als ehemaligen Ikonenfälscher⁶ aus der Kaufhauswerbung.

¹ vgl.Bazon Brock: Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit: a.a.O., .S.41

² Bazon Brock: Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit: a.a.O., S. 41

³ Anna und Bernhard Blume: Transsubstanz und Küchenkoller, Hrsg. Carl Haenlein, Kestner-Gesellschaft, 1996, Seite 27

⁴ vgl. Bernhard Johannes Blume: Transzendente Fotografie "(Eine) Cellularpathologie der Seele", Berlin, 1999, S. 10

⁵ vgl.Bazon Brock in: Wa(h)re Kunst:a.a.O., S. 132

⁶ vgl. Brief von Blume

B. J. Blume >fälscht< und zitiert die Ikonen der Gesellschaft. Zu nennen sind hier das Weiße Quadrat im Gegensatz zum schwarzen Quadrat, der weiße Teller und das Aufgreifen der Kreuzform als ein wesentlicher Bestandteil der Eucharistie. B.J. Blume "fälscht" in diesem Sinne Ikonen aus der Werbung, der Kirche, der Kunst und der Spiritistischen Fotografie. Dabei stellen Anna und B. J. Blume in ihrer Gemeinschaftsarbeit die Verbindung zwischen Kunst und Kirche, Religion und Werbung und der spiritistischen Fotografie als inszenierten "Trick", als Fake vor. Dabei ist ein Blume als Fake immer ein Original.

Brock definiert den Begriff Fake kurz und präzise "Fakes sind Fälschungen, die darauf abzielen, als solche erkannt zu werden, um unsere Wahrnehmungen an den minimalsten Differenzen zwischen Original und Nachahmung zu schärfen-allerdings unter der anspruchsvollen Voraussetzung, daß es für sie keine Originalvorlagen gibt, sondern daß der Fälscher eine originale Fälschung leistet, also doch ein Original und keine Fälschung produziert."¹

Diesen Brockschen Ansatz könnte man auf die "Ikonenfälscher" Anna und Bernhard Johannes Blume anwenden. Bernhard und Anna Blume verweisen mit ihren >Bildzitat< auf die Phänomene der spiritistischen Geisterfotografie als Fake. Die Lichterscheinungen und >mediumistischen Teleplastien< sind gefakt. Dabei zitieren die Blumes die Bildelemente der Teleplastien der spiritistischen Geisterfotografie als quasinachgeahmte Ideoplastien. Es entsteht eine Art Fake als Bildzitat. ²Ein Beispiel für das Fake als Bild-Zitat ist die Fotosequenz >>Selbstbewußtsein als Suppe<<, in der Materialisationen auftauchen, die eher an die spiritistischen Phänomene erinnern. Das Fake besteht darin, dass die Blumes die Subjekt-Objekt-Problematik nach Kant und die der spiritistischen Geisterfotografie aufgreifen, um diese als Bildzitat zu verarbeiten.

4.2. Fake und Original : Die Blumschen Foto-Performances als Fake

Bazon Brock versteht den Begriff Fake als Fälschung und Täuschung, die immer schon von der Natur des Menschen ausgeht. Denn die Bedingungen des menschlichen Lebendigseins erzeugen die Abhängigkeiten von der menschlichen Wahrnehmung schon von selbst. ³

Brock diagnostiziert:"Das Ensemble dieser Abhängigkeiten beschreibt man als die Natur des Menschen."⁴ Deshalb haben Menschen Vorurteile, weil sie eben so wahrnehmen, das sie immer auch getäuscht werden können. Hierzu gibt es zahlreiche wissenschaftliche

¹ Bazon Brock in: Wa(h)re Kunst:a.a.O., S. 133

² vgl. Thomas Deecke (Hrsg.), Originale echt falsch, -Nachahmung, Zitat, Aneignung, Fälschung in der Gegenwartskunst, Bremen, 1999

³ vgl. Bazon Brock in: Wa(h)re Kunst:a.a.O., S. 132

⁴ Bazon Brock in: Wa(h)re Kunst:a.a.O., S. 132

Experimente, die die optischen und gedanklichen Täuschungen veranschaulichen. Brock schreibt von "mutwilligen Täuschungen, deren Ziel es war, aufzuklären, welchen Täuschungen wir unterliegen: zum Beispiel optischen Täuschungen, gedanklichen Täuschungen in Formen des Bildermimikry oder der Begriffsschauspiele."¹ Brock setzt hier gezielt die Begriffe Bildermimikry und Begriffsschauspiel ein, um zu verdeutlichen, wie oft wir in unserer alltäglichen Wahrnehmung getäuscht werden, ohne dass wir es bemerken. Trompe l'oeil (franz. masculin) bezeichnet erstens die optische Täuschung eines perspektivisch gemalten Gemäldes und zweitens den trügerischen Schein im Sinne von Augenwischerei, Betrug und Täuschung.² "Niederländische Maler des 17. Jahrhunderts entwickelten die Gattung der Trompe-l'oeuils (Augentäuschungsbilder) zur Perfektion, die immer zugleich dem Betrachter die Täuschung und das Durchschauen des Getäuschtwerdens zu erkennen und zu genießen erlaubten." Doch die durchschaute Täuschung enttäuscht den Betrachter, denn das, was übrig bleibt, ist so Bazon Brock, eher banal.³

In der Illusionsmalerei im 15. Jahrhundert gibt es bereits Untersuchungen zur optischen Täuschung, jedoch reduzieren sich diese nur auf das Ziel, die Wirklichkeit optimal abzubilden.⁴ Das Problem der Wirklichkeitsabbildung, als eine grundsätzliche Wahrnehmungsproblematik, wurde in der "trompe - l'oeuil" Malerei des 17. Jahrhunderts zum ersten Mal thematisiert.

"Wahrscheinlich wird diese spezielle Funktion der Kunst auch zukünftig als eine der wichtigsten bestehen bleiben."⁵ Bazon Brock erkennt die Relevanz der grundsätzlichen Wahrnehmungsproblematik, die schon im "trompe-l'oeuil" ihren Ausdruck fand, für zukünftige Kunstwerke. Doch das Problem der Wirklichkeitsabbildung war nicht nur mit der Perfektion der Abbildungstechnik gelöst, sondern mußte mit der Erkenntnis das "Gehirn und Zentralnervensystem naturevolutionär ausgebildet worden sind"⁶ neu gestellt werden. Die unterschiedlichen Wahrnehmungen der Menschen prägte die sinnliche Erkenntnis und ermöglichte das anschauliche Denken.⁷

Von 1959 bis 1966 eröffnete Bazon Brock seine Aktions-Vorträge mit einem Kopfstand. Dabei sprach er immer einen Teil des Einleitungstextes aus dieser Position heraus. Der Brocksche Kopfstand wurde zum Markenzeichen und aus dieser Position veranschaulicht Brock die Unangemessenheit einer Verbildlichung der Sprache. Brock nennt hier die

¹ Bazon Brock in: Wa(h)re Kunst:a.a.O., S. 132

² vgl. Langenscheidts Großes Schulwörterbuch Französisch-Deutsch, 1991, Berlin und München, S. 1095

³ vgl. Bazon Brock in: Wa(h)re Kunst:a.a.O., S. 132

⁴ vgl. Bazon Brock: Ästhetik als Vermittlung, a.a.O., Köln 1977, S. 194

⁵ Bazon Brock: Ästhetik als Vermittlung, a.a.O., S. 195

⁶ Bazon Brock: Ästhetik als Vermittlung, a.a.O., S. 195

⁷ vgl. Bazon Brock: Ästhetik als Vermittlung, a.a.O., S. 195

Bezeichnung des trompe l'oeil der Sprache. Die Verbildlichung der Sprache wurde von Bazon Brock in dem Kopfstand als unangemessenes Kriterium verdeutlicht. Vielmehr will der Generalist Brock auf das trompe l'oeil der Sprache hinweisen. Die sprachliche Operation des Redners wird immer von der Möglichkeit des "trompe-l'oeil" als Täuschung in der Kluft, die zwischen dem Zeichen und dem zu Bezeichnenden besteht, begrenzt bleiben.

Es handelt sich hier um eine Täuschung, die der Sprache selbst innewohnt, da die Begriffe die Komplexität der Realität nie hundertprozentig erfassen können. Leicht kann der Sprecher mit Hilfe der Verbildlichung der Sprache als Täuschung, also als "Trompe-l'oeil", die in den Begriffen der Sprache selbst begründet ist, den Eindruck gewinnen, mit einer solchen sprachlichen Operation bereits Gedanken bewegt zu haben.¹ Die Blumes arbeiten mit dem "trompe-l'oeil" der Sprache, wenn sie die Wirklichkeit als ein Konstrukt in der Fotoserie Prinzip Grausamkeit dekonstruieren. Relevante Hinweise zu diesem Thema finden sich bei Nicole Stratmann in "Bazon Brock: Der Selbstfesselungskünstler-Einführung in eine Ästhetik des Unterlassens": "Besonders deutlich zeigt sich die Bedeutung der ästhetischen Differenz in der illusionistischen Kunst, beispielsweise der Trompe-l'oeil-Malerei des 17. Jahrhunderts. Auch hier geht es nicht um eine Aufhebung der ästhetischen Differenz in der Weise, daß das Wahrgenommene schließlich nicht mehr als Bild erkennbar ist. Die Wirkung der optischen Täuschung kann nur über eine Aufschlüsselung durch den Betrachter, d. h. ein Erkennen der Bildgebungsverfahren gewährleistet werden, also durch die Wiederherstellung der ästhetischen Differenz. "Trotz solcher Desillusionierung bleibt das Staunen über die Leistungen des Zauberers ungebrochen; es wandelt sich in den Genuß von Selbsterfahrung, in der Täuschung das Getäuschtwerden zu erkennen."² Betrachtet "man" das Blumsche Foto als "subjektiv manipuliertes Bildgebungsverfahren, als "Bildkunst", dann findet auch die Wiederherstellung der ästhetischen Differenz statt.

Wenn man Blume als modernen Bilderfälscher verstehen würde, das heißt seine Fotos als Fake ansehen würde, dann ist jedes Foto ein Bildwitz. Blume zitiert in seinen Fotos die Phänomene der Spiritisten und der spiritischen Fotografie nach Schrenck-Notzing. Das bedeutet aber nicht, daß seine Fotos keine Originale wären, im Gegenteil, gerade seine Fotos sind bewußte Fakes in dem Sinne, das die Geschichte der Lichtphänomene und der Erscheinungen, der fliegenden Teller und Untertassen, der verkanteten Stühle und der sichselbstformenden Formen "natürlich" quasi spiritistisch sind und übersinnlich, aber eben auch eine Fälschung, das heißt, nicht real, sondern nur Illusion und Täuschung. Mit den Tricks der Fotografie im Labor oder in der Dunkelkammer erzeugt, oder auch durch >>Knochenarbeit<< wie in der Bewegungsfotografie, die die Blumes dann auch vor Ort im

¹ vgl. Bazon Brock: Ästhetik als Vermittlung, a.a.O., S. 764

² Nicole Stratmann: Bazon Brock: Der Selbstfesselungskünstler: Einführung in eine Ästhetik des Unterlassens, Weimar, 1995, S. 57f.

Wald in zahlreichen Fotoaktionen geleistet haben überzeugen die Blumes ihre Rezipienten. Beuys'sche Fettgebilde und die Aktionen in Wuppertal, die Basaltsteinsäulen aus dem Werk >>Das Ende des 20. Jahrhunderts<<, dies alles hat Blume in ironischer Perspektive als Fake komprimiert. Das Blumsche Foto ist kein Dokumentarfoto mehr, aber ein originaler Blume. Fake als Original ist in dem Sinne ironisch gemeint. Selbstbewußtsein als Suppe erinnert an die eingeweideähnlichen Objekte aus der spiritistischen Fotografie. Das Blumsche Fake ist eher als eine Inszenierung zu verstehen. Blume inszeniert die Wirklichkeit seiner Fotowelten. Das Schweben und Stürzen der Objekte und der Körper der Fotoperformancedarsteller Anna und Bernhard Blume an Baumstämmen oder in der Küche ist fototechnisch "gefakt". Das heißt nicht, daß es nicht "Knochenarbeit" gewesen ist, diese Bilder zu produzieren. Also eben immer gegen unseren gewohnten Betrachtungsblickwinkel, in der perspektivischen Täuschung begründet. Die Illusion der perspektivistischen Täuschung gilt es in der empathischen Übertragung nachzuvollziehen. Täuschung und Enttäuschung treten dabei als Zwei-Seiten-Form auf. Zu nennende Beispiele sind: die schwebenden Objekte wie Kartoffeln, die Lichterscheinungen und weißen Lichtflecke, die Bewegungsspuren und die Lebensspuren. Das Ehepaar auf dem Teller als Wirbel-Abbild, die Vertikale als Entfremdungs- und Dynamisierungselement in der Baum-Akrobatik, der "Traum am Baum" – Wirbel und der "metaphysische" Sturz von Anna Blume im transzendentalen Waldmotiv "Im Wald" Großfoto-Serie 1980/81 und 1988/90.

Fakes als ironische und humoreske Illusionen sind eher eine originelle Täuschung von Bild-Abbildrelationen. Ein Fake sagt mehr als jedes Original aus von dem eigentlichen Wert des zu >Verfälschenden<. Verzauberung und Entzauberung durch die Foto-Tricks der Blumes als Foto-Illusionisten ist die Kunst eine Foto-Geschichte des Objekts oder Gegenstandes in einer Fotoinszenierung zu erzählen, eine Geschichte, die kein Mythos mehr sein will, sondern nur noch Fake als Original. Die Erzählung soll keine Theorie mehr sein, sondern freiheitsliebende Ironikerin.¹ Bernhard und Anna Blume appellieren in ihren Inszenierungen an die intrapsychischen Vorgänge des Bildbetrachters. Die Blumschen Fakes treffen spielerisch das Innere einer jeden >Seele<, die sich ironisch-reflexiv auf die Fotosequenzen einzulassen wagt. >Vorsicht, hier gibt es kein Zurück mehr. Wer einmal die Vasenphase durchlebt hat im empathischen Sinne, der glaubt er kann die Kanne haben...<

Betrachtet man die Bilder eher unter dem Aspekt des geistreichen "Fake als Original", so darf mit einem >Zwinkern im Gemüt<, das ins >Wanken geratene Gleichgewicht< besänftigt werden. Jetzt schwebt nichts mehr, nach dem Sturzflug der Enttarnung der inszenierten Phänomene als selbstverständliche Alltäglichkeiten ist nur noch ein intimer Bodenkontakt ratsam. Ent-täuschung und Desillusion ernüchtern brutal den Bildbetrachter. Die "fliegenden Teppiche" aus der Blumschen Fotosequenz entziehen sich einer Erdung. Sie drehen sich

¹ vgl. Rorty, Kindlers Literatur Lexikon in 14 Bänden, München 1988, S. 293

und bewegen sich, sie scheinen zu rotieren. Der Bildbetrachter wird zum imaginären Täter, indem er sich leicht selbst in der Perspektive eines im Haushalt agierenden Staubsaugenden oder Wischenden sieht. Wenigstens solange bis das nächste Fake als auratisch strahlende Hand in der 2teiligen Sequenz "Strahlemann" von 1972 dem Bildbetrachter die Hand reichen will.

Also produzieren die Blumes originale Fälschungen von Spiritistischen Mediumismus nach Schrenck-Notzing¹, so bezeichnen sich die Künstler selbst ironisch-distanziert gleichzeitig als Medium und Opfer von intelligiblen weißlichen Gebilden, die sie in der transzendentalen Phase ironisch-distanziert als selbstinszenierte weiße Heilskonstrukte antreffen. Das Statement von Anna und Bernhard Johannes Blume lautet folgendermaßen:

"Die Photoaktions-Serie >>Transzendentaler Konstruktivismus<< zeigt die Künstler Anna und Bernhard Blume zumeist als Medien und Opfer unwillkürlicher Konstrukte. Die weißlichen Gebilde aus einem intelligiblen Material wollen sich zu logischen Figuren formen oder zu erweiterten Organen einer reineren Vernunft, die noch nicht völlig zu sich selbst gekommen ist."²

4.3. Fake und Empathie

Das Fake als Befragung der Wirklichkeit spielt mit der Differenz von Bild und Abbild. Als Karikatur wahrgenommen, hat das Fake immer auch eine empathische Wirkung. Auf der Documenta 4, in Kassel 1968 stellte Brock in seiner Besucherschule die zentrale Frage: "Wer spricht, wenn das Bild spricht?" Unter dem Aspekt "Das Bild spricht mich an." können Mimik, Gestik und Gefühle der abgebildeten Personen empathische >Wirkkräfte< in dem Bildbetrachter auslösen. Die Blumes möchten jedoch keine magische Bildwirkung auf Basis von Empathie, die manipulieren oder hypnotisieren will, erreichen.

Im Gegensatz dazu soll eine Entmystifizierung der Fotobilder bewirkt werden. Es findet eine empathische Auseinandersetzung mit der Bildmagie statt. Die von den Blumes problematisierte Bildmagie entpuppt sich in der Fotosequenz "Mahlzeit" als ausgekotztes Etwas, derer sich der Körper entledigen muß. Der metaphysische Gehalt des Bildes wird entmystifiziert. Die Bilddeutung wird dem Bildbetrachter überlassen.

¹ vgl. Bernhard Johannes Blume: Transzendente Fotografie "(Eine) Cellularpathologie der Seele", Berlin, 1999, S. 10

² Anna und Bernhard Blume "Statement(1992) zu der Photoaktions-Serie >>Transzendentaler Konstruktivismus<< in: Anna und Bernhard Blume: Transsubstanz und Küchenkoller, Kestner Gesellschaft, S. 82

4.4. Fake und Karikatur: Die Ironie im Werk von Anna & Bernhard Blume und die Ironie-Konzeption von Richard Rorty

"Ideostigmatisch-exemplarische Versuche einer Sinn-Aneignung nicht in erster Linie durch ernstes Denken und Begreifen, sondern durch ein Gebärdenspiel, und das, als andere schon handelten oder es zumindest glaubten."¹

Der Begriff Ironie wird erstens definiert als feiner Spott, mit dem man etwas zu treffen sucht, indem man es unter dem Schein der Billigung lächerlich macht und durch übertriebene Zustimmung seine Kritik zum Ausdruck bringt. Und zweitens als paradoxe Konstellation, die einem als Spiel des Schicksals erscheint, als Ironie des Schicksals und Ironie der Geschichte. Der Ironiker wird als ein Mensch mit ironischer Geisteshaltung bezeichnet.²

Bernhard Blume legt sich in seinen quasiphilosophischen Gedanken-Ausflügen nicht nur auf einen wissenschaftlichen Standpunkt fest, sondern spielt mit der Kontingenz von philosophisch und biologisch-wissenschaftlichen Begriffen. Er arbeitet mit den Begriffen der Ironie und der Zeit immer eben im Schweben.

Die Blumes nehmen sich die Freiheit zur Ironie, die einen künstlerisch-inszenatorischen Freiraum ermöglicht. Dabei produzieren sie Ihre quasi-philosophischen Gedanken-Texte und -Bilder, Fotos und Zeichnungen, die immer eine Zwei-Seiten-Betrachtung implizieren. Dadurch entsteht ein großer Spielraum der Kontingenz für die Vielfalt der Denkperspektiven, wobei sich die Blumes nicht unnötig durch Festsetzungen einengen. Das Vielleicht, das Falls und das Ungefährere in etwa als Zeichen für eine hochgradige Fähigkeit zu Flexibilität, Ironie und Witz, zeigen die Vielschichtigkeit der komplexen Sichtweisen der Blumschen "Weltbildern". Die Postkarte "Mahlzeit" ist ein Beispiel für die Karikatur. Anna und Bernhard Blume akzeptieren keine absoluten Wahrheiten mehr, wie sie in Religion und Fundamentalismus³ in verhängnisvoller Art und Weise ihren Ausdruck finden, vielmehr weisen sie auf die Vergänglichkeit des Augenblicks in der Bewegung und in der Fotoserie hin. Das Schweben und Stürzen der Objekte in den Fotoarbeiten spiegelt sich in den Blumschen Textgebilden. Oft kommt es bei diesen zu einem quasi-theoretischen Höhenflug, der dann mit Hilfe eines ironischen Kommentars ein abruptes Stürzen und Unterbrechen des Theoriegebildes herbeiführt. Bewegliche Neologismen unterstützen die ironische Textwirkung und verhindern ein Begriffssicherheitsdenken, das die Beweglichkeit des sogenannten "freien Geistes" einschränken könnte. In dem "Nachher" des Theoretisierens entpuppt sich die Zauberkraft der Verführung durch eine erklärende Theorie, die Suche nach sogenannten "Kernsätzen", die angestrichen und markiert werden können. Sind solche

¹ Bernhard Johannes Blume. Hellsehen als Schwarzsehen, a.a.O., 1986

² vgl. Duden, Band 5 Fremdwörterbuch, Dudenverlag, Mannheim; Wien; Zürich 1990

³ vgl. Thomas Meyer (Hrsg.), Fundamentalismus in der modernen Welt, Die Internationale der Unvernunft, Frankfurt am Main 1989, S. 13 f.

unterstreichungs-willige Sätze bei den Blumes erst einmal gefunden, werden sie dann bald durch die Autoren selbst ironisch gebrochen und entpuppen sich als Fake. Blume "lehrt" uns: Glaubst keiner Theorie, die ihr nicht selbst gefälscht habt. Alles ist Fake. Photoperformance bedeutet Bewegung.

Die Photoperformance ernährt sich durch die Adaption dynamischer Lebensformen und verkörpert die künstlerische Strategie der Fotosequenz, die in der Endlos-Fotoserie zusammen mit Anna Blume in einer lebenslangen Gemeinschaftsarbeit erzählt wird. Denn die Blumschen Denkgebilde sollen keine Heilsgebilde mehr sein. Deshalb setzten Anna und B.J. Blume das ironische Stilmittel der Täuschung und Enttäuschung in ihren Texten und Fotobildern ein, wobei die Blumes die Text-Bildrelationen als Autoren in begleitenden Texten zu den Bildern selbst erzeugen.

Das "Lügen in Bildern" bleibt nach Bazon Brock kognitiv die höhere Leistung, weil ein Bild mehr sagt als tausend Worte und viel komplexer wahrgenommen werden kann. Die beiden Fotokünstler Anna und Bernhard Blume sind in der Lage, unsere Bildwahrnehmung zu schärfen, indem sie uns den Hokusfokus in Kunst, Museum, Wissenschaft und Gesellschaft explizit in den neuen Medien, der Kinowelt (Blume verweist auf den sich selbst regenerierenden Terminator wie beim herkömmlichen Regenwurm nach einer Teilung in zwei Hälften.) und in der Werbung vor Augen führen. Die Blumschen Fotobilder werden in der ironisch-witzigen und gleichzeitig distanziert zurückgenommen gutwilligen Betrachtung zum Fake. "Fake" ist bei den Blumes immer ein doppeldeutiges Wort- und Bildspiel zugleich. Dabei erzeugen sie in ihren Fotoserien mit den transzendentalen weißen Fotolichtflecken und auratischen Strahlen in den Fotosequenzen "Strahlemann", 1972, die Tischabbildungen mit den Ausstrahlungen aus der Fotoserie "Selbstbewußtsein als Suppe", 1974 und "Demonstrative Identifikation mit dem All = Magischer Subjektivismus", 1971, eine Wahrnehmungs-Täuschung und -Enttäuschung. Hier ist von regelmäßiger sowie originaler Ikonenfälschung die Rede. Unerklärliche Phänomene der Illusionisten und Spiritisten begegnet Blume in der sogenannten "Transzendentalen Fotografie" mit nicht allzu ernst gemeinten Phantomschmerzen in einer "cellularen Pathologie der Seele". Vielleicht ist's die Rolle der modernen "Hofnarren", die ja auch bei Hofe ihre Meinung ironisch-witzig und lustig verpackt dem König und dem Gefolge inszenatorisch vorführten.

Man muß bei allen Fotoarbeiten der Blumes die Möglichkeit der Ironie sehen und mit einbeziehen, denn Ironie und Doppeldeutigkeit sind Instrumente und Grundstilmittel der "Bildkünstler" Anna und B.J. Blume. Die Blumes erzeugen eine Irritation durch den Einsatz von Ironie. Die Ironie bezieht sich oft auf Alltagsgegenstände und Alltagsperformances wie im >>Küchenskoller<< gezeigt wird; mit riesigen Spülteller-Türmen ist er der Horror vacui einer jeden "Hausfrau" und garantiert auch eines jeden Hausmannes". Die Blumschen Alltagsprozeduren sind extrem lebensnah dargestellt und illuminieren ironisierend die

tagtäglichen Lebensprobleme in ihrer Zirkularität des Immergleichen. Dabei bewirken die Blumes eine Irritation, die die Ironie in den Vordergrund stellt.

Die Betrachtung der Blumschen Fotosequenzen ermöglicht das Eigenexperiment der Selbst-Empfindung der empathischen Übertragung auf den Bildbetrachter durch die Stimulation des Wahrnehmungsapparates mit seinen Reaktionsmustern. Bei der Empathie werden äußere Wahrnehmungsreize mit inneren Reaktionsmustern verknüpft. Es entsteht eine Art Übertragungseffekt.¹ Die Blumes sprechen ironisch von einer Eigentherapie durch Fotobilder und schreiben in Transsubstanz und Küchenkoller "So ist auch nicht verwunderlich, daß von diesem unbewußten Überschwange Photos existieren. Sie sollen den Betroffenen ermöglichen, sich einmal objektiv zu sehen, wurden also zum Zwecke einer Phototherapie gemacht. Aber die derart Heimgesuchten lehnen es bisher noch ab, sich selber in besagtem Zustand wahrzunehmen, was einem therapeutischen Erfolg natürlich noch im Wege steht."² Beispiele hierfür sind die zahlreichen Blumschen Fotosequenzen "Der Küchenkoller", "Im Wald", "Im Wahnzimmer". Das Stilmittel der Ironie findet sich im Frühwerk und im Spätwerk, sie ist in allen Schaffensphasen zugegen. Um die Ironie als solche zu erkennen, sollte man den jeweiligen Wissensfundus griffbereit haben auf den sich der Witz bezieht. Eine Ader für den Humor oder den ironischen Witz sollte der Rezipient >unverblümt< mitbringen. Oft wird Witzforschern die Doppeldeutigkeit und Vielschichtigkeit der Komplexität des Forschungsgegenstandes Humor zum Problem. Denn in der Ernsthaftigkeit der Ironie-Forschung liegt gleichzeitig ihre Paradoxie. Der ironische Zugriff kann nur auf einer zweiten Sinnebene weitergesponnen und weniger ernsthaft wieder aufgelöst werden. Im folgenden stellt sich die Frage, ob man im ernsthaftesten Sinne über eine(n) Ironiker(in) schreiben darf, der sich selbst und die anderen ähnlich wie ein Till Eulenspiegel vielleicht nicht allzu ernst zu nehmen scheint. Eine Möglichkeit die "Ironie" wissenschaftlich-philosophisch zu beschreiben, zeigt Richard Rorty in "Kontingenz, Ironie und Solidarität" auf. Die von Richard Rorty beschriebene ironische Konzeption listet die Eigenschaften einer >>Ironikerin<< auf. Nimmt man die Beschreibungsmerkmale von Rorty als einen Indikator für Ironie, dann könnte man den Blumes die Position der Ironikerin und des Ironikers zuweisen. Wissenschaft und Ironie, insbesondere Humor schließen sich nicht völlig aus. Denn Humor als Strategie kann eine völlig neue Perspektive der gleichen Situation ermöglichen und steigert die kognitive Flexibilität. Das Ironisieren wird wie das "Lügen in Bildern" zur kognitiv interessanteren Leistung.

¹ vgl. Dr.Stefan Asmus: [www.brock.uni-wuppertal.de/Vademecum/ästhetisches System](http://www.brock.uni-wuppertal.de/Vademecum/ästhetisches%20System), Wuppertal Donnerstag, den 03.02.2000, 15 Uhr.: "ein adaptives Hypermedia-Interface zum crossover von nichtnormativer Ästhetik nach Bazon Brock und Neuerer Systemtheorie insbesondere nach Niklas Luhmann"

² Anna und Bernhard Blume: Statement zu der Sequenz >>Küchenkoller<< (Ein Interpretationsvorschlag unter vielen), in: Transsubstanz und Küchenkoller, Kestner Gesellschaft, 1996, Seite 38

Richard Rorty stellt sich eine >>Ironikerin<< folgendermaßen vor:

">>Ironikerin<< werde ich eine Person nennen, die drei Bedingungen erfüllt: (1) sie hegt radikale und unaufhörliche Zweifel an dem abschließendem Vokabular, das sie gerade benutzt, weil sie schon durch andere Vokabulare beeindruckt war, Vokabulare, die Menschen oder Bücher, denen sie begegnet ist, für endgültig nahm;(2) sie erkennt, daß Argumente in ihrem augenblicklichen Vokabular diese Zweifel weder bestätigen noch ausräumen können; (3) wenn sie philosophische Überlegungen zu ihrer Lage anstellt, meint sie nicht, ihr Vokabular sei der Realität näher als andere oder habe Kontakt zu einer Macht außerhalb ihrer selbst."¹ Rorty's >>Ironikerin<< hat einen Hang zur Philosophie und spielt gern wie die Blumes das Neue gegen das Alte aus.

>>Leute dieser Art<< erkennen, daß alles je nach Neubeschreibung gut oder böse aussehen kann. Sie finden keine abschließenden Vokabulare, sondern befinden sich in einer >>metastabilen<< Position.

Die >>Ironikerin<< ist nie ganz dazu in der Lage, sich selbst ernst zu nehmen, weil immer dessen gewahr, daß die Begriffe, in denen sie sich selbst beschreibt, Veränderungen unterliegen. Dabei bleibt sie immer im Bewußtsein der Kontingenz.² Eine Ironikerin ist im Gegensatz dazu Nominalistin und Historistin. Sie meint, nichts habe eine immanente Natur, eine reale Essenz. Deshalb meint sie, daß das Vorkommen eines Begriffes wie >>genau<< oder >>wissenschaftlich<< oder >>rational<< im aktuellen abschließenden Vokabular kein Grund ist anzunehmen, sokratische Fragen nach der immanenten Natur der Gerechtigkeit, der Wissenschaft oder der Rationalität brächten uns viel weiter als die Sprachspiele unserer Zeit."³

"Sie wird also in dem Maß , in dem sie sich gedrängt sieht, ihre Lage in philosophischen Begriffen zu artikulieren, sich an ihre Wurzellosigkeit erinnern, indem sie ständig Begriffe wie >>Weltanschauung<<, >>Perspektive<<, >>Dialektik<<, >>Begriffsrahmen<<, >>historische Epoche<<, >>Sprachspiel<<, >>Neubeschreibung<<, >>Vokabular<< und >>Ironie<< verwendet."⁴

Folgende Beschreibung von Ironie eines Richard Rorty läßt sich auf die Neologismen von Anna und Bernhard Blume übertragen:" Ironikerinnen spezialisieren sich auf die Neubeschreibung von Objekt-oder Ereignisreihen in einem teilweise neologistischen Jargon und hoffen dabei, daß sie andere dazu anregen können, diesen Jargon aufzunehmen und zu erweitern."⁵ Als ein gängiges Schlagwort der Ironiker nennt Richard Rorty den Hang zur

¹ Richard Rorty: Kontingenz, Ironie und Solidarität, Frankfurt a.M., Suhrkamp 5.Auflage,1999 S.127

² vgl.Richard Rorty: a.a.O., S.128

³ Richard Rorty: a.a.O., S.129

⁴ Richard Rorty: a.a.O., S.129

⁵ Richard Rorty: a.a.O., S.135

>>Dekonstruktion<<. Letztere kommt bei den Blumes in der Fotoserie Prinzip Grausamkeit explizit vor. Nach dem Philosophen Rorty ergibt sich der Ironismus, wie er auch bei den Blumes vorkommt, aus der Sensibilität für die Kraft der Neubeschreibung.¹

Bei dem Blumschen Foto-Comic >>Prinzip Grausamkeit<< gibt es 20 Texttafeln nach dem Philosophen Clément Rosset. Rosset gilt als ein schonungsloser Analytiker des Realen und setzt in seinem Werk mit dem Titel >>Das Prinzip Grausamkeit<<, Berlin 1994 einen radikalen Materialismus gegen jede Form von Metaphysik. In Kombination mit den Texten rücken die Bilder noch einmal mehr in eine ironisch-ästhetische Distanz zur >Idiotie des Realen<, wie Clément Rosset das Wirkliche qualifiziert<<. (nach B.J. Blume >>Prinzip Grausamkeit quasiphilosophische Rekapitulation einer Polaroidserie, Dia-Vortrag, Hamburger Kunsthalle, 2. Februar 2000)²

4.5. Anna und Bernhard Blume als Philosophie – Karikaturisten:

Eine Karikatur der Philosophie

Der Begriff Karikatur wird im Italienischen als *caricatura*, im Französischen als *caricature* und schließlich im Englischen *caricature* oder auch *cartoon* bezeichnet."<Caricatura> ist eine Substantivierung des italienischen Verbs <caricare> (beladen, überladen) im 17. Jahrhundert und dient zur Bezeichnung einer damals von italienischen Künstlern entwickelten, neuen Kunstart, der satirischen Portraitkunst."³ "Die <Encyclopédie> bestimmt <Caricatur> als unterhaltende, Lachen erregende Darstellung grotesker, disproportionierter Figuren in Zeichnung, Skulptur und Stich sowie in der Poesie. (*burlesque en peinture comme en poésie*)."⁴ In Deutschland wurde die Karikatur als Begriff aus dem Französischen übernommen. Man versuchte den Begriff einzudeutschen. Hier tauchten Begriffe wie >Abergestalt< und gegen Ende des 18. Jahrhunderts >Zerrbild< auf.

In den aufklärerischen Poetiken gibt es Versuche die Karikatur mit der Theorie des Wunderbaren zu verbinden. Ein Vorteil der Karikatur ist die Stärke des Ausdrucks, in ihr nähert sich die Karikatur dem >>Wahn<<.⁵ Wieland differenziert zwischen Karikatur und Grotteske. Die Karikatur wird zu einem Grenzproblem des Charakteristischen. "Bei Goethe und nach ihm bei Hegel und Schasler wird das Charakteristische bzw. seine Übertreibung, die Karikatur, ein Problem des Häßlichen."⁶

¹ vgl. Richard Rorty: a.a.O., S.153

² vgl. Dieter Scholz: Anna und Bernhard Johannes Blume: Prinzip Grausamkeit, in: Ich ist etwas Anderes, Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts, Köln, 2000, S.183

³ Historisches Wörterbuch der Philosophie, Band 4: I-K, Basel, Stuttgart, 1972, S. 696

⁴ Historisches Wörterbuch der Philosophie, a.a.O.

⁵ vgl. Historisches Wörterbuch der Philosophie, a.a.O., S.698

⁶ Historisches Wörterbuch der Philosophie, a.a.O., S.698

Die Karikatur gewinnt in der Ästhetik systematische Bedeutung, nachdem in der nachhegelschen Ästhetik Bemühungen einsetzen, das bei Kant noch nebengeordnete Schöne und Erhabene einschließlich ihrer Negationen, des Häßlichen und des Komischen, im dialektischen Prozeß zu vermitteln. Die Karikatur nimmt die logische Form der Negation der Negation ein.¹ Die Karikatur schlägt vom Häßlichen ins Komische um. "Für die <Ästhetik des Häßlichen> von Rosenkranz gewährleistet Karikatur in der logischen Form der Negation der Negation die dialektische Aufhebung des Häßlichen im Komischen zugunsten des Schönen."² "In der zweiten Hälfte des 19. Jh., teilweise schon eingeleitet von spätidealistischen Ästhetiken, wird einerseits mit Blick auf den Witz die psychologische, andererseits die kulturgeschichtliche bzw. in Ansätzen sozialgeschichtlich und sozialpsychologisch verfahrenere Deutung von Karikatur dominant."³

Niklas Luhmann beschreibt die Systemtheorie als Erweiterung und als eine Spielart der Erkenntnistheorie⁴, während Rorty sich von der Erkenntnistheorie abwendet, sie verwirft und behauptet, jeder Schriftsteller wäre als Poet so gut wie ein Philosoph.⁵ Der Philosoph könne keine bevorrechtigte Stellung beanspruchen. Er könne nichts erkennen, was andere Menschen nicht ebensogut erkennen könnten. Blume betrachtet die Erkenntnistheorie nach Kant und die Systemtheorie nach Luhmann in seiner Poesie und in seinen Zeichnungen ironisch distanziert. Er verweigert sich als Karikaturist von Philosophie der Aufzwingung eines jeglichen "Weltbildes" einschließlich der Systemtheorie, die ja als eine Variante der konstruktivistischen Erkenntnistheorie bekannt ist. Mehr als ein Ironiker zeichnet Blume eine Karikatur der Philosophie, die ihn als Quasi-Philosophen "auratisch" in das Phantasiegebilde der Philosophiekarikaturen "entrückt". Doch bei Blume bleibt das quasiphilosophische "Heilsgebilde" im klar abgesteckten Bereich des >Abgebildeten<. Die Differenz zwischen Realität und Karikatur bleibt offensichtlich. In seinen grotesken Inszenierungen werden die abgebildeten Protagonisten zur Karikatur in der Foto-Performance selbst. Denn betrachtet man die Philosophie als Karikatur, tritt die Karikatur als Überzeichnung der Form, als überspitzte und übertriebene geistreiche "aberwitzige" Darstellung in Erscheinung. In ihrer humorvollen, bisweilen auch zynischen, äußeren Intention kann die Karikatur >aggressiv belehrend< wirken. Oft bleibt ein gewisser zynischer Beigeschmack, der >böswillig quasiphilosophisch< sich dem wissenschaftlichen Zugriff entzieht. Die Karikatur ist als solch quasiphilosophisches Textgebilde getarnt als etwas Anderes. Mit Rorty ist die Philosophie nicht mehr nur eine argumentative Disziplin, sondern rückt in die Nähe der Poesie. Die

¹ vgl. Historisches Wörterbuch der Philosophie, a.a.O., S.698

² Historisches Wörterbuch der Philosophie, a.a.O., S.699

³ Historisches Wörterbuch der Philosophie, a.a.O., S.700

⁴ vgl. Georg Kneer/ Armin Nassehi: Niklas Luhmanns Theorie sozialer Systeme: Eine Einführung, München 1993, S.98

⁵ vgl. Rorty, Kindlers Literatur Lexikon in 14 Bänden, München 1988, S. 293

Philosophie wird hier zur Poesie und die Blumsche "Poesie" zur Philosophie.¹ Schon in den frühen Zeichnungen "Schizo", "Natürlich" und in den Fotosequenzen wird Bernhard Blume textend tätig, entwickelt er doch quasiphilosophische Prosa. Zu nennen wären hier Texte wie "Selbstvergewisserung", "Magischer Determinismus", "Ich kann die Kanne haben", "Vasensymphase", "Heller Wahnsinn", wobei Blume eine Text- Bild Beziehung herstellt, wenn er ein passendes Foto den jeweiligen Texten zuordnet. Die Texte sollen die Gedanken der Bilder erweitern und dienen der Irritation der Bilder.

5.0. Spiritualität in der Religion und im Alltag

Der Begriff >Spiritualität< lässt sich mit der Fotosequenz >Küchenkoller< 1985 und der Fotoserie >Mahlzeit< 1985/86 sowie der Sequenz >Kartoffelschrift< 1986/87 verknüpfen. Denn im >Küchenkoller< und in der >Kartoffelschrift< werden die Objekte >animistisch beseelt<. Im Animismus als Verlebendigung der Kartoffeln ist der Aspekt der >Spiritualität< thematisiert. Die Blumes führen dem Betrachter vor, inwieweit die Objekte eine >Spiritualität< im Alltag aufzeigen. Anna & Bernhard Blume hinterfragen den Animismus der Objekte affirmativ und spielen mit den >Beseelungsenergien< als Fake in der Fotoinszenierung.

Die Fotoserien >Küchenkoller<., 1985 >Mahlzeit< 1985/86 und >Kartoffelschrift< 1986/87 können in der Reihenfolge ihrer Entstehung verknüpft werden. Zuerst setzten Anna und Bernhard Blume die Kartoffel im >Küchenkoller< 1985 als zu beseelendes Objekt ein. Insbesondere schälte Anna Blume als auf den Fotos agierende Protagonistin große und dicke Kartoffeln. Später in der Sequenz >Mahlzeit< 1985/86 ist diese geeignete Kartoffelsorte dann in der Form von Pommes Frites ersichtlich. Während des Schälens der großen Kartoffeln entstanden Schalen, die bei den Blumes zur rätselhaften >Kartoffelschrift< 1986/87 und zu Seelenzeichen wurden. Die Kartoffelschalen sind mehr als Küchenabfall. Sie werden zu Seelenzeichen, die >animistisch beseelt< werden.

5.1. Religion und Eucharismus:

>> Anstrengungen zur Herbeibringung des Kreuzes<<

In der Fotosequenz "Anstrengungen zur Herbeibringung des Kreuzes", 1971 beschreibt Blume einen >bildmagischen Selbstheilungsversuch<, der darin besteht das >Leiden an der Vernünftigkeit< zu kreuzigen.

"Einen solchen bildmagischen Selbstheilungsversuch kann man wohl auch hier ablesen: Substituierung eines durch Bildherstellung bewußt werdenden Leidens an der herrschenden

¹ vgl. Rorty, Kindlers Literatur Lexikon in 14 Bänden, München 1988, S. 293

Vernünftigkeit und ihre Kreuzigung. (Kreuz über Buch, im Buche viele kleine Leuchtpartikel möglicher Erkenntnis). Das Glas fungierte wohl als eine Gegenstandsmetapher für meinen vagen Durchblick auf ein allzulang Verinnerlichtes, Eingemachtes. So jedenfalls deute ich es heute. Damals nannte ich das: Anstrengungen zur Herbeibringung des Kreuzes."¹

Das Leiden an der Vernünftigkeit und deren Kreuzigung ist also hier die Blumsche Deutung der betreffenden Fotografie, auf der ein Lichtkreuz in einem Einmachglas zu sehen ist. B.J. Blume schreibt in einem Kommentar zu seinen Fotos "Anstrengungen zur Herbeibringung des Kreuzes" (3teilige Sequenz, 17,5 x 12,5 cm 1971) "Fotomystizismus mit simplen Mitteln zum Zwecke der Entmystifizierung der Fotobilder, ihres Authentizitätsanspruches, ihrer Scheinobjektivität, ist ein Aspekt meiner Fotos."² Das heißt, die Blumes wenden sich mit ihren Fotos als Parodie und Karikatur auf die spiritistische Fotografie gegen einen Fotomystizismus, gegen die Transzendente Fotografie als esoterische Bildbeschwörung. "Mein Thema ist sozusagen das Wesen der Vorstellung als Vorstellung-wie sich die Subjekte ihre Objekte, genannt Realität, schaffen."³ Bernhard Blume

In dem Heft Eucharismus, Essen 1991, "Hätte Jesus auch Kartoffeln nehmen können?"⁴ bezieht B.J. Blume Position zu dem Thema Religion und "Gotteslästerung". Dabei wird eine ironische Distanz zu den Heilsgebilden als ein zentrales Thema im Werk von Anna und Bernhard Blume diskutiert. Was wäre passiert, wenn Jesus Kartoffeln statt Brot genommen hätte? Gab es damals denn schon Kartoffeln? Die Kartoffel hat ja als Brotersatz lange Zeit erhalten müssen, so daß eine Parallele von der Kartoffelmahlzeit zur Brotmahlzeit gezogen werden kann. Ein Beispiel in der Kunstwissenschaft sind hier die Kartoffeleser von Van Gogh.

Bernhard Johannes Blume beschreibt in dem Gespräch mit P. Friedhelm Mennekes sein differenziertes Verhältnis zur Religion. Die Bildkunst der Blumes ist eine >künstlerische Gestaltung unter dem Aspekt der Distanzierung von Religion<. Blume spricht nicht mehr von einem religiösen Bedürfnis, sondern von einem metaphysischen.

"Hätte Jesus auch Kartoffeln nehmen können?"

Bernhard Johannes Blume
im Gespräch mit P. Friedhelm Mennekes SJ

>> F.M.: Wenn Sie sagen: Das erste ist das Machen eines solchen Fotos, also Probleme von Bewegung, Lichtführung, Formfindung - aber irgendwann spielt doch auch eine übergreifende Idee mit?

¹ Bernhard Blume: Hellsehen als Schwarzsehen, a.a.O., 1986

² Anna und Bernhard Blume, Eucharismus, Essen, 1991, S. 9

³ Anna und Bernhard Blume, Eucharismus, a.a.O., S. 9

⁴ Anna und Bernhard Blume: Eucharismus, a.a.O., S. 35

B.J.B.: Ja, man muß schon wissen, was man machen will. Eine Aktionsidee ist da schon vorhanden und auch eine Entwicklung zu solchen Bilderreihen. Im übrigen gibt es in den Fotoserien seit 1986 ganz ausdrücklich zwei Akteure! Anna hatte zwar auch in den 70er Jahren sporadisch mitgespielt bei meinen, durch den Aktionismus der 60er Jahre beeinflussten Versuchen, das Alltägliche ins fotografisch Bedeutende bzw. Unbedeutende zu "überhöhen".

Aber seit etwa 1985 sind diese "Aktionsideen", bzw. Konzepte im Wesentlichen eine gemeinschaftliche Performance: Anna`s Beitrag der "Hausfrau" - die Thematisierung des Weiblichen, der Frauenrolle, in dieser meiner Männerphantasie hat alles de-konstruktiv verändert und gesteigert und - ihr sei`s gedankt - ideologisch stärker entlarvt! Das hatte sich in unseren Zeichnungen bereits entwickelt. Die Impulse sind also wenig eindeutig und überhaupt nicht nur christlich, da gibt es auch den Bezug zum Comic, zu den Sprechblasen im Theater der Kleinfamilie usw.

F.M.: Ja, das verstehe ich. Einmal ist es also eine Bilderperformance mit vielfältigen Relationen, auch im Sinne einer ironischen und zugleich ästhetisch strengen Kommentierung des Alltäglichen, aber wenn das nun ausgestellt ist zum Kirchentag, erhoffen Sie doch eine spezielle Resonanz ?

B.J.B.: Ja, da könnte es große Mißverständnisse geben.

F.M.: Sie meinen, es könnte positiv verstanden werden?

B.J.B.: Ja, z.B. als Protest oder gar als Gotteslästerung, aber das wäre auch ein Mißverständnis.

F.M.: Ich würde es keine Gotteslästerung nennen, sondern eine künstlerische Gestaltung unter dem Aspekt der Distanzierung von Religion.

B.J.B.: Ja, denn man kann nicht einmal behaupten, daß es eine absolute Distanzierung wäre, sondern es ist ein Faszinosum, das immer noch da ist. Es wird anscheinend noch von einem Bedürfnis gespeist. Ich würde es nur nicht mehr religiös nennen: Ich sage lieber, es ist ein metaphysisches Bedürfnis.<<¹

¹ Anna und Bernhard Blume: Eucharismus, a.a.O., S. 35

5.2. Animismus- die Beseelung von Objekten am Beispiel der Fotosequenz "Kartoffelschrift" von 1985 als >Seelenzeichen<

>>Sind Kartoffeln nur Kartoffeln, oder können es auch Seelenzeichen sein? Muß man sie nicht als Objektivationen sehen, z. B. unterdrückter, nicht gelebter Wünsche, Triebe? Könnten dann Kartoffeln nicht zuweilen Triebgebilde sein, fotogene Manifestationen einer lang frustrierten Seele, die sonst sprachlos bleiben müßte?

Das in den Fotos festgemachte und nicht alltägliche Verhalten der Kartoffeln legt dies nahe: Es ist bedrohlich, oder doch zumindest ungewöhnlich! Das für eine Mahlzeit Vorgesehene gehorcht nicht mehr Naturgesetzen, sondern eher sozusagen akausalen, hier z. B.

hausfraulichen Seelenkräften. << ¹ aus: >>Anna und Bernhard Blume

Statement zu der Sequenz "Küchenkoller"(1985/86) (Ein Interpretationsvorschlag unter vielen)

Soweit ein Auszug aus dem Originaltext der Blumes. Anna und Bernhard Blume stellen die Frage nach der Bedeutung der Kartoffel, wenn sie schon im ersten Satz formulieren >>Sind Kartoffeln nur Kartoffeln, oder können es auch Seelenzeichen sein?<<. Sie beantworten ihre Frage in dem anschließenden Textabschnitt.

Die Kartoffel sehen die Blumes als Objektivation unterdrückter und nicht gelebter Wünsche und Triebe. Wiederum formulieren die Bildkünstler Anna und Bernhard Blume ihre These als Fragestellung: >>Könnten dann Kartoffeln nicht zuweilen Triebgebilde sein, fotogene Manifestationen einer lang frustrierten Seele, die sonst sprachlos bleiben müßte?<<² Die Textverfasser Anna und Bernhard Blume beschreiben in ihrem Statement "Küchenkoller"(1985/86), (Ein Interpretations-vorschlag unter vielen) das "alltägliche Verhalten der Kartoffel"³. Sie sprechen also der Kartoffel ein Verhalten zu. Eine Kartoffel, die sich >verhalten< kann ist eine >verlebendigte<, das heißt eine animierte Kartoffel. Das >Verhalten< der Kartoffel bezeichnen die Blumes als ungewöhnlich und bedrohlich. Ironisch-humoristisch stellen sie abschließend fest, daß die hausfraulichen Seelenkräfte wohl die Ursache für das ungewöhnliche Geschehen sein könnten:

"Das für eine Mahlzeit Vorgesehene gehorcht nicht mehr Naturgesetzen, sondern eher sozusagen akausalen, hier z. B. hausfraulichen Seelenkräften. "⁴

Unter obiger Grundposition sind also die Fotosequenzen, insbesondere die der Kartoffelschrift, 5teilige Sequenz, je 170x108 cm, 1986/87 im Blumschen Sinne ironisch-humoristisch zu betrachten.

¹ Anna & Bernhard Blume: Grossfotoserien 1985-1990, Köln 1992, S. 16

² Anna & Bernhard Blume: Grossfotoserien 1985-1990, Köln 1992, S. 16

³ Anna & Bernhard Blume: Grossfotoserien 1985-1990, Köln 1992, S. 16

⁴ Anna & Bernhard Blume: Grossfotoserien 1985-1990, Köln 1992, S. 16

Bazon Brock versteht unter der animistischen Beseeltheit immer erst die Realisierung einer Vorstellung von den Objekten im Betrachter.

>> Im Bereich der Kunst hatte man seit der Renaissance versucht klarzumachen, daß die animistische Beseeltheit nicht in den Objekten liegt, sondern sich erst im Betrachter realisiert. Mit anderen Worten: Michelangelo schuf mit dem David keineswegs eine lebende Statue, wie das Pygmalion versuchte:

die Verlebendigung ereignet sich erst in der Vorstellungskraft des Wahrnehmenden.<<¹

Die animistische Beseeltheit formuliert Brock als animistische Beseelung der Objekte, die Blume als IDEOPLASTIK einführt. >> Blume führt für diese animistische Beseelung der Objekte den Begriff IDEOPLASTIK ein: das Gestaltwerden der in die Objekte hineinprojizierten geistig/seelischen Kräfte.<<² Auf die Kartoffelschiff bezogen würde das bedeuten, daß auch die >Seelenzeichen< aus Kartoffelschalen eine IDEOPLASTIK sind. Und zwar im Sinne eines Gestaltwerdens, wie es von Brock beschrieben wurde als die Projektion geistig/seelischer Kräfte, die von dem Betrachter in die Objekte hineinprojiziert werden können. Ironisch spekulativ behaupten die Blumes die animistische Beseelung der Objekte.³ >>Die Objekte definieren den Raum, in dem die Organismen leben, und damit scheinen die Objekte der Lebensraum jener seelischen und geistigen Kräfte, der Lebensenergien zu werden, die die Organismen, auch den Menschen überhaupt erst aktionsfähig selbstbewegt erscheinen lassen.<<⁴

Der Animismus bleibt eine Vorstellung des Betrachters von den Objekten. Die Vorstellungskraft des Wahrnehmenden ist subjektiv verschieden und spiegelt eine relative Sicht auf die Dinge wieder. Die animistische Beseeltheit findet im Bildbetrachter statt und ist nicht automatisch im Bild angelegt. Abschließend ist zu dem Problem der animistischen Beseeltheit in Verknüpfung mit dem Blumschem Werk zu sagen: Die Blumes sehen ihre Interpretation nur als einen Interpretationsvorschlag unter vielen. Damit eröffnen sie den Bildbetrachtern einen großen Spielraum der Interpretation. Ich schließe mich der Blumschen ironisch spekulativen Fragestellung an: >>Sind Kartoffeln nur Kartoffeln, oder können es auch Seelenzeichen sein?<<⁵

Die Originaltexte von Anna und Bernhard Blume sind in diesem Kapitel angeführt, um dem Leser eine eigene Vorstellung der Blumschen Texte als Prosa und ironisch-distanzierende Statements zu den verschiedenen Fotoserien zu vermitteln.

¹ Bazon Brock: Lock Buch "Gebt ihr ein Stück, so gebt es gleich in Stücken." Köln, DuMont 2000

² Bazon Brock: Die Re-Dekade: Kunst und Kultur der 80er Jahre München 1990, S. 201

³ vgl. Bazon Brock: Die Re-Dekade. a.a.O., S.201

⁴ Bazon Brock: Die Re-Dekade. a.a.O., S.202

⁵ Anna & Bernhard Blume: Grossfotoserien 1985-1990, Köln 1992, S. 16

>>Anna und Bernhard Blume

Statement zu der Sequenz "Küchenkoller"(1985/86)

(Ein Interpretationsvorschlag unter vielen)

Sind Kartoffeln nur Kartoffeln, oder können es auch Seelenzeichen sein? Muß man sie nicht als Objektivationen sehen, z. B. unterdrückter, nicht gelebter Wünsche, Triebe? Könnten dann Kartoffeln nicht zuweilen Triebgebilde sein, fotogene Manifestationen einer lang frustrierten Seele, die sonst sprachlos bleiben müßte?

Das in den Fotos festgemachte und nicht alltägliche Verhalten der Kartoffeln legt dies nahe: Es ist bedrohlich, oder doch zumindest ungewöhnlich! Das für eine Mahlzeit Vorgesehene gehorcht nicht mehr Naturgesetzen, sondern eher sozusagen akausalen, hier z. B. hausfraulichen Seelenkräften.

Da zeigt die Psychoanalyse uns natürlich Wünsche auf, die, abgedrängt ins sogenannte Unbewußte, nur noch kartoffelförmig in Erscheinung treten konnten. Ihr eigentlicher Sinn bleibt für die Hausfrau selber vorerst rätselhaft. Für die verständigen Betrachter der Bilder aber liegt der Triebgrund des Geschehens sozusagen obenauf!

So ist auch nicht verwunderlich, daß von diesem unbewußten Überschwange Fotos existieren. Sie sollen den Betroffenen ermöglichen, sich einmal objektiv zu sehen, wurden also zum Zwecke einer Fototherapie gemacht. Aber die derart Heimgesuchten lehnen es bisher noch ab, sich selber in besagtem Zustand wahrzunehmen, was einem therapeutischen Erfolg natürlich noch im Wege steht.

Solange die Figuren dieses Dramas sich noch gegen die verborgene Wahrheit sperren und die derart sich äußernden Bedürfnisse nicht als die eigenen erkennen wollen oder können, - also noch verdrängen, solange wird an solchen oder ähnlichen Geschehnissen und Vorfällen kein Mangel sein. Und für die Fotografen bleibt erfreulich viel zu tun; es sei denn, jene Bildhersteller wären überdies identisch mit den auf den Fotos abgebildeten Personen.

In diesem Falle nämlich ist die Heilung ausgeschlossen! <<¹

>> Anna und Bernhard Blume: "MAHLZEIT"

(Statement zur gleichnamigen Sequenz im Museum of Modern Art New York 1989)

Auf die Frage nach dem Sinn von "MAHLZEIT"zitieren wir gern einen unserer quasi-theologischen Sprüche:

"Eucharismus ist die Möglichkeit der Religion (und Kunst) aus der täglichen Notdurft." Der Satz drückt in der Tat eine alltägliche Erfahrung aus, die in diesem photographischen Dokument ihren künstlerischen Ausdruck fand.

¹ Anna & Bernhard Blume: Grossfotoserien 1985-1990, Köln 1992, S. 16

Die beiden Protagonisten und Subjekte des Vorgangs, Anna und Bernhard Blume, ein typisch-kleinbürgerliches, katholisch-deutsches Ehepaar mittleren Alters, wurden allerdings hierbei zum bloßen Objekt oder Medium, durch das hindurch das heilige Geschehen sich offenbart.

Nun, zum Glücke für die Kunst funktionierte währenddessen mit deutscher Zuverlässigkeit der Selbstauslöser unserer japanischen Kamera. Die technische Vernunft des Apparates bewährte sich, als die Vernunft der zwei Betroffenen offensichtlich gerade Mittagspause machte, als das alltägliche Mittagessen umschlug in ein symbolisches Ereignis:

- Bild 1 zeigt, daß im Topfe das Sakrale als eine numinose Speise sichtbar wird.
- Bild 2 Das Immanent-Soziale gemeinsamer Bedarfsbefriedigung hackt hier die heilige Speise iterierend und quasi-maschinell in rationale Würfel (nach dem Prinzip Mac Donald).
- Bild 3 Im dritten Bild synthetisiert die Stangennahrung die beiden Medien zu einer höheren Gemeinschaft.
- Bild 4 Sodann formiert sich die SUBSTANZ zum TEXT.
- Bild 5+6 Der TEXT wird christlich – eucharistisch.
- Bild 7 Der Vorgang wird nun schicksalhaft. Die Rationalität der SPEISUNG ist nämlich bloßem tierischen Genusse hinderlich.
- Bild 8 Die Wesensart des Sakramentes institutionalisiert sich. . .
- Bild 9 zu dem typisch deutschen Ausspruch: "MAHLZEIT" (aus adäquatem Material: Pommes Frites)
- Bild 10 KATHARSIS als ein heiliges Erbrechen beschließt das ungewollte Ritual.<<¹

5.3. "Erlösungsversprechen der Hochreligionen-Heilsgebilde in der Kunst"² zu einem Text von Bazon Brock über Anna und Bernhard Blume

"Die Massenkongumgüter wurden ihm in den Konsumritualen zu Trägern eines überkommenen Heilsversprechens – sowohl rein animistischer Provenienz wie der Erlösungsversprechen der Hochreligionen."³ Anna und Bernhard Blume verweisen neben dem Animismus auf das Erlösungsversprechen der Hochreligionen wie dem des Christentums. Ziel des Erlösungsversprechens ist die paradiesische Dauer. Erreicht wird dieses Ziel nur in der Imagination eines Wandlungsgeschehens das die Objekte durchlaufen. Denn "die Blumes verwandeln die Objekte fotografisch in schwarze,

¹ Anna & Bernhard Blume: Grossfotoserien 1985-1990, Köln 1992, S. 36

² vgl. Bazon Brock: Die Re-Dekade. a.a.O., S.203

³ Bazon Brock: Die Re-Dekade. a.a.O., S. 198

uneinsehbare Schachteln, die zwischen Wahrnehmung und gedanklicher Abstraktion verbinden und damit ein Wandlungsgeschehen ermöglichen,..."¹ Das Werden und Vergehen kennzeichnet das ewige Wandlungsgeschehen, in dem Ideen und geistige Energien bis zu einem bestimmten Punkt in neue Formen überführt werden.

"Das Erlösungsversprechen gründet auf der empirisch nachvollziehbaren Transsubstantiation des ewigen Kreislaufs des Werdens und Vergehens als eines Wandlungsgeschehens, als Überführung von Ideen und geistigen Energien in immer neue Formen bis zu dem Punkt, an dem das gesamte Geschehen im paradiesischen Zustand vollendet auf unwandelbare Dauer gestellt wird."²

Das Christentum behauptet mit der Transsubstantiation konkret und individuell:

>> Nehmet hin und esset, dies ist mein Leib; nehmet hin und trinket, dies ist mein Blut <<. Nicht nur das abstrakte kosmische Prinzip, sondern das Individuelle bleibt hier erhalten. Wesentliche Positionen der modernen Kunst stellten die Wandlungsfrage als eine Frage nach Erlösung und Dauer. In zahlreichen Texten hat Bernhard Johannes Blume das Erlösungsversprechen in der modernen Kunst angesprochen. Bernhard Johannes Blume thematisierte die massenhafte Objekt- und Formenproduktion in unserer Erscheinungswelt. In vielen seiner quasiphilosophischen und romantisch-ironischen Texte bezieht sich Blume auf Kant. Blume behauptet mit Kant, daß die Überschreitung der uns nun einmal gesetzten Grenzen nur in der vollständigen Anerkennung dieser Grenzen möglich ist. Die Dinge sind mehr als sie, nur in unserer Art mit ihnen umzugehen, sind, das heißt: sie sind mehr, als sie sind, indem wir an ihnen demonstrieren, daß wir nur haben, was uns fehlt.³ "Halb ironisch distanziert, halb spekulativ systematisch vollziehen die Blumes mit der Kamera also nach, was die Transzendentalphilosophie Kants erarbeitete: die Welt entdeckt sich uns als gegebene nur in den Medien unserer Wahrnehmung, ist aber dennoch auch außerhalb unserer Wahrnehmung vorhanden; was sie aber außerhalb unserer Wahrnehmung ist, bleibt uns prinzipiell verschlossen. Das Fototheater der Blumes trainiert den Betrachter, mit den Objekten jenseits unserer Wahrnehmung von ihnen zu rechnen. Wie aber läßt sich das per Definition prinzipiell Unerschließbare als solches erfassen? Durch Beweis ex negativo (wir haben nur das, was uns fehlt)."⁴

"So schreibt er 1986 in einem Monolog über Zeichnungen: >Das schwarze Quadrat von Malewitsch beschwört als eine paradoxe Anwesenheitsikone die Abwesenheit Gottes. Im Klima der durch Lenin in den Griff genommenen Heilsbewegung der russischen Revolution

¹ Bazon Brock. Die Re-Dekade. a.a.O., S. 207

² Bazon Brock. Die Re-Dekade. a.a.O., S. 203

³ vgl. Bazon Brock. Die Re-Dekade. a.a.O., S. 204

⁴ Bazon Brock: "Gemeinschaftsarbeit der Blumes-eine Probe aufs Exempel" in: Anna & Bernhard Blume, Grossfotoserien 1985-1990, a.a.O., S. 14

installiert Malewitsch die neuen Heilsgebilde fetischisierter Rationalität, derweil im kapitalistischen Westen Piet Mondrian am kosmischen Gleichgewicht seiner Bildsysteme kachelt. Und doch...wie schön und eindrucksvoll und rigoros sind diese Heilsgebilde! Sind sie noch tröstlich, geben sie noch Orientierung? Immerhin formulierten sie in heiliger Naivität noch einmal radikal das metaphysische Bedürfnis des Menschen im Industriezeitalter... >> Ich will die heilige Fläche...Ich will den Gegenraum...Ich will die absolute Form,...dann wird unendliche Erregung und die Feierlichkeit des Weltalls spürbar...< sagt Malewitsch in seinem Suprematismus-Manifest. Ähnlich Mondrian: >Reduktion von Natur und Vielfalt auf ihr geometrisches Wesen als den Grundsymbolen des Seins<. Van Doesburg träumt von einem >Stil der Erlösung und Ruhe<. Diese Bedürfnisse nach Reinkarnation des Allgemeinen, Göttlichen und Überindividuellen ins individuelle Fleisch hinein und zurück sind bis heute hochakut.<<"¹

6.0. Die Halluzination und ein schwereloser >Traum am Baum<

Die Vorstellung der Blumschen Drehschwindel-Gebilde als Halluzination begegnet den Bildrezipienten in der 6teiligen Sequenz "Traum am Baum" von 1983. Bernhard Blume beschäftigte sich in seinem Buch "Transzendente Fotografie"(eine) "Cellularpathologie der Seele" mit dem Thema der Halluzination. "Ich skizziere Ihnen also, im Anschluß an eine Reihe von Dias mit fotografischen und einigen zeichnerischen Beispielen mediumistischer Phantomisierungen und einigen diesbezüglich wichtigen Aspekten unseres gemeinsamen Fotowerkes, eine Cellulartheorie unserer Bio-Seele, um darüber etwas zu verstehen vom Wesen menschlicher Träume und Halluzinationen."²

Der "Traum am Baum" läßt die Vorstellung von Schwerelosigkeit entstehen. Die Halluzination als optische Täuschung ist ein starkes ironisches Stilmittel bei Anna und Bernhard Blume. Doch die Halluzination als quasi herbeigezauberte Illusion ist immer doppeldeutig. Die 6-teilige Sequenz "Traum am Baum", 1983 zeigt uns Fotografien, die als Parodie auf den Schwindel der Zeit wirken. Die Fotografien wären dann Quasi-Halluzinationen zu den Traumgebilden der Blumes. Die Fotoarbeit "Traum am Baum" von 1983 enthält den Aspekt Schwindel in mehreren Ebenen: Einmal den Schwindel als Parodie auf den Informel. Beispiele sind Künstler wie Pollock, Wols, Schumacher, Götz (Götz war Lehrer von Blume an der Düsseldorfer Kunstakademie). Die informelle Malerei enthält das Drehschwindelmotiv als Linie, wobei oft eine spiraloide, kreisende Linienführung auftritt. Dann der Mythos vom Lebensbaum. Der Baum des Lebens symbolisiert Christus. Im Mittelalter wurde das Kreuz oft mit Ästen dargestellt. Bei Sigmund Freud ist der Schwindel

¹ Bazon Brock: Die Re-Dekade. a.a.O., S. 204

² Bernhard Blume Transzendente Fotografie, a.a.O., S. 4

im Traummotiv enthalten und ist der Ausdruck des Unbewußten. Der Kontakt zu der Baumseele soll eine Annäherung an das Es ermöglichen. " Der Baum symbolisiert die psychologische Entwicklung und die Verbindung mit den tiefen Schichten des kollektiven Unbewußten. (C.G. Jung) Der Begriff Schwindel steht auch für die Mühle der Zeit. Der Baum wird dabei über Beseelungsenergien in Analogie zu unserem Körper gesetzt. Der Zeitschwindel ist ein Pleonasmus. Die "psychopathetische" Comic-Figur B. J. Blume erlebt den >Traum am Baum< quasi als Halluzination.

6.1. Das "Wald" Motiv - Transzendentaler Konstruktivismus: eine "Fotografierte Transzendental-Philosophie" der Blumes

"Und nur im Tagtraum einer Fotohalluzination wurde ich wieder ein Medium und stellvertretend heimgesucht von den Produkten ökonomischer Vernunft."¹

"Die Fotografie ist ihrer chemotechnischen Basis zufolge Lichtschrift (wie der Film). Die von der Kamera gelieferten Bilder sind Reflexionen des Lichts durch die Objektwelt. Das Sichtbarwerden der Objekte ist das Resultat ihrer Möglichkeiten, Licht zu reflektieren. Diese Grundvoraussetzung verschafft dem Medium insofern Anspruch auf Objektivierung, als nur fotografisch Bild werden kann, was als lichtreflektierendes Objekt tatsächlich vor der Kamera vorhanden ist (respektive da, wo die Fotoplatte selber als lichtreflektierendes Objekt eingesetzt wird). Objektivierende Kraft hat das Medium also durch die unvermeidliche Schlußfolgerung, daß ein fotografisches Bild immer eine Behauptung über die außerhalb des Mediums und außerhalb der subjektiven Wahrnehmung gegebene Welt darstellt."²

"Halb ironisch distanziert, halb spekulativ systematisch vollziehen die Blumes mit der Kamera also nach, was die Transzendentalphilosophie Kants erarbeitete: die Welt entdeckt sich uns als gegebene nur in den Medien unserer Wahrnehmung, ist aber dennoch auch außerhalb unserer Wahrnehmung vorhanden; was sie aber außerhalb unserer Wahrnehmung ist, bleibt uns prinzipiell verschlossen. "³ "Das Fototheater der Blumes trainiert den Betrachter, mit den Objekten jenseits unserer Wahrnehmung von ihnen zu rechnen. Wie aber läßt sich das per Definition prinzipiell Unerschließbare als solches erfassen? Durch Beweis ex negativo (wir haben nur das, was uns fehlt)."⁴ Mit seiner ikonographischen Betrachtungsweise der Blumschen Fotoarbeiten aus dem "Transzendentalen Konstruktivismus" im Wald, gibt Brock dem Museumsbesucher und dem

¹ Bernhard Johannes Blume: Hellsehen als Schwarzsehen, a.a.O., 1986

² Bazon Brock: Die Re-Dekade. Kunst und Kultur der 80er Jahre. München 1990, S. 207

³ Bazon Brock: Die Re-Dekade. Kunst und Kultur der 80er Jahre. München 1990, S. 207

⁴ Bazon Brock: Die Re-Dekade. a.a.O., S. 207

Bildbetrachter ein Werkzeug in die Hand, das es >erstmal< ermöglicht, die Kunst nicht als Eins zu Eins Handlungsanweisung für das Leben zu sehen.

6.2. Zur Ikonographie: "Text-Bild-Beziehungen - In Bildern denken"¹

Im Werk von Anna und Bernhard Johannes Blume werden Text-Bildbeziehungen eingesetzt, um die jeweilige Bildwirkung zu unterstreichen. Bazon Brock beschreibt in "Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit" das Problem der Text-Bildbeziehungen. Die Text-Bild-Beziehungen waren immer schon Thema in den unterschiedlichsten Disziplinen. "Diejenigen, mit denen und für die ich arbeite, sollten den Aussagenanspruch der Werke durch Aneignung kennenlernen; indem sie in ihren Alltagsbereichen analoge Ausgangspunkte für die Problemstellung der Künstler ausgrenzten und dann die Methoden und oftmals auch die Formen der künstlerischen Bearbeitung des Problems auf die eigene Bearbeitung der Alltagssituation übertragen. Das war und ist übrigens meine Auffassung von der Bedeutung des programmatischen Kürzels >> *Kunst gleich Leben* <<.² In dem Versuch, sich von der obengenannten Aufgabenstellung zu befreien, bestand Brock seit 1959 auf neue Berufsbezeichnungen als "Beweger, Animateur, einer der ersten Dichter ohne Literatur, Philosoph, der nicht denkt, always doing things for you."³

Brock wendet sich in seiner Vermittlungsarbeit seit 1973 den Problemen der Text-Bild-Beziehungen zu. "Der neue Bilderkrieg um den Wirklichkeitsanspruch der Bilder führte damals für mich noch zu der Konsequenz, daß wir Bildanalphabeten seien."⁴

Die Beziehungen von >> Bildern << auf Texte können verwirren. " Mit der Rekonstruktion der Beziehungen von Bildern auf Texte beschäftigt sich seit siebzig Jahren die Ikonographie ganz ausdrücklich, und zwar nicht aus bloßem Interesse an der Rekonstruktion eines wichtigen Aspektes der Entstehungsgeschichte einer bildsprachlichen Aussage, sondern weil ein Aussagenanspruch unmittelbar durch seine Entstehungsgeschichte mitgeprägt ist."⁵ Die entstandenen Texte über die Aussagen von Bildern organisieren die Wahrnehmung des Bildbetrachters mit. "Wodurch die Beziehung von Text-Bild-Text als eine Erscheinungsweise der prinzipiellen Text-Bild-Relationen klärungsbedürftig wird, soll in dem Durcheinander nicht

¹ Bazon Brock, Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit, a.a.O., S. 167

² Bazon Brock, Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit, a.a.O., S. 168

³ Bazon Brock, Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit, a.a.O., S. 168

⁴ Bazon Brock, Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit, a.a.O., S. 168

⁵ Bazon Brock, Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit, a.a.O., S. 169

schließlich ganz verloren gehen, wovon eigentlich die Rede ist, und zwar auf den verschiedenen Stufen der historischen Entwicklung von Text-Bild-Text- Beziehungen."¹

Die Ikonologie beschäftigt sich mit der Klärung dieser Frage:"auf welchen Typus von Texten sich auch die Bilder beziehen: heilsgeschichtliche Erzählungen oder Geschichtsschreibung, Märchen oder kanonische Bücher, Entdeckerberichte oder Zeitungsnotizen, die Kantische Ästhetik oder Darstellung der Unbestimmtheitsrelation oder das, was ein betreffender Künstler für seine oder irgendeine Theorie hält."² Die Ikonologie will die Text-Bild-Text-Relation klären, dabei werden die verschiedenen Texttypen gleichgestellt analysiert. Texttypen wie heilsgeschichtliche Erzählungen oder Geschichtsschreibung, Märchen oder kanonische Bücher, Entdeckerberichte oder Zeitungsnotizen, die Kantische Ästhetik oder die Darstellung der Unbestimmtheitsrelation. Anna und Bernhard Blume untersuchen die Text- und Bild- Relationen, das heißt die Problematik von Anschauung und Begriff anhand Ihrer Chaos-Ordnung – Inszenierungen aus dem alltäglichen Leben. Zahlreiche Textgebilde formulierte Bernhard Blume wie zum Beispiel die >Vasensymphase<, >Selbstvergewisserung<, >Magischer Determinismus<, >Fotomystizismus<, >Subjektivität und Objektivität<, >Die reine Vernunft<, die sich auf die Fotobilder beziehen. Die Texte selbst beziehen sich zwar auf die Fotos als Bilder, schaffen jedoch ihre eigenen Bildwelten, indem sie Text-Vorstellungswelten ermöglichen .

Die Blumschen Texttafeln werden zu Bildtafeln, die plakatartig, großflächig in der Serie >>Prinzip Grausamkeit<< schlagartig zu einem Bild zusammengesetzt werden.³

6.3. Die künstlerische Inspiration von Bernhard Johannes Blume durch Joseph Beuys

B. J. Blume wurde von Joseph Beuys in seinem Werk inspiriert und beeinflusst. Blume studierte bei Beuys an der Düsseldorfer Kunstakademie und ging zur Korrektur seiner Sachen und zur Formulierung seiner "Probleme" auch in die Beuysklasse ⁴. In diesen Arbeits-Kontakten lagen schon die Grundlagen zu einer späteren Zusammenarbeit, wie z. B. bei dem documenta 7-Projekt "Die Pflanzung von 7000 Eichen".

"..... Beuys rief mich an oder schrieb mir, wenn er mich, z. B. als Plakatmaler und quasi-philosophischen Konferencier und Ironiker brauchte..... . So etwa für eine Jubiläumsausstellung im Mai 82 in der Bonner Galerie Philomene Magers, welche

¹ Bazon Brock, Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit, a.a.O., S. 169

² Bazon Brock, Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit, a.a.O., S. 169

³ vgl. Ich ist etwas Anderes Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf und DuMont Buchverlag Köln, 2000, S. 182

⁴ vgl. Bernhard Johannes Blume; Vortrag zu Joseph Beuys Postkarten, Sammlung Neuhaus, Postmuseum Hamburg, 04.03.1999, S. 2

gemeinsame Ausstellung von Zeichnungen und Graphiken Beuys dann umfunktionierte in eine Werbeaktion für das 7000-Eichen-Projekt, seinen Beitrag zur Dokumenta 7".¹

In dem Dia-Vortrag "Transzendente Fotografie (Eine) Cellularpathologie der Seele" bezieht sich Blume auf seine biografische Vorgeschichte in Verbindung mit Joseph Beuys:

"Doch ich gehe zunächst in meine biografische Vorgeschichte dieser ganzen künstlerischen Arbeit zurück. Zurück in die 60er Jahre, als wir und andere junge Kunststudenten Joseph Beuys über Evolution, Entelechie, naturplastische und sozialplastische Prozesse, über Gestaltung und Erstarrung eines geistigen Prinzips, seine Verkörperungen, Materialisierungen, Kristallisierung und einiges andere reden hörten, und als wir seinen Aktionen zusahen, an ihnen teilnahmen."²

In dem >sinnlich-geistigen< Klima an der Düsseldorfer Akademie der 60er Jahre, sozusagen in der Aura von Joseph Beuys, lernte B. J. Blume schöne, neue und ungewohnte Vorstellungen und Begriffe kennen. Blume, der als ehemaliger katholischer Meßdiener eine "verklemmt-katholische Sozialisation" erlebte, faszinierte die teilweise widersprüchlichen philosophischen Gedanken von Joseph Beuys.³ Bei B. J. Blume heißt es: "Die Fett- und Filzmaterialien gingen an den Instinkt. Die zum Teil religiös-rituell anmutenden Aktionen und Gestikulationen konnte man unmittelbar körpersprachlich, intuitiv verstehen. Aber die Rede des Künstlers war ein quasi-philosophisches Konglomerat, das ich erst während eines angehängten Philosophiestudiums in Köln zu entwirren und zu ordnen suchte, ebenso wie die mentalen Folgeschäden meiner Jugend im Ruhrgebiet und das Revolutions- und Erlösungsgerede der 68er, an das ich als Proletarietkind nicht so recht glauben mochte."⁴

In dem Milieu um Beuys herum entdeckte B. J. Blume die spiritistische Komponente, die religiös-rituelle Problematik und Gestikulationen. Die Körpersprache wird später in den Werken von Anna und B. J. Blume zu einem wichtigen Ausdrucksmittel. Auch B. J. Blumes Theoriegebilde sind quasi-theoretische Konstrukte. Wenn B. J. Blume die Beuys'sche Rede als quasi-philosophisches Konglomerat bezeichnet, könnte man Blume als ein ehemaliger Beuys-Student das Kompliment zurückgeben. Denn Bernhard Johannes Blume konstruiert Texte, die als Prosa hochgradig quasiphilosophisch⁵ sind.

Blume begeisterte sich für das Bild der Urpflanze, in dem Beuys ein geistiges Gestaltprinzip wahrnahm. Es ging Beuys dabei laut Blume um "eine Entelechie, ein inneres Formziel, das aus dem Stoffwechsel lebt und sich in unendlichen Spielarten variiert."⁶

¹ Bernhard Johannes Blume, Vortrag zu Joseph Beuys Postkarten, a.a.O., S. 4

² Bernhard Johannes Blume: Transzendente Fotografie, a.a.O., S. 8

³ vgl. Bernhard Johannes Blume: Transzendente Fotografie, a.a.O., S. 8

⁴ Bernhard Johannes Blume: Transzendente Fotografie, a.a.O., S. 9 f.

⁵ vgl. Bernhard Johannes Blume. "natürlich": quasiphilosophisch-ideoplastischer Diavortrag, 1985

⁶ Bernhard Johannes Blume: Transzendente Fotografie, a.a.O., S. 8

In den Zeichnungen des B. J. Blume gibt es die Wunderfrucht, oder auch andere Variationen der Wunderpflanze, die sich vielleicht an die Urpflanze nach Joseph Beuys anlehnen (Siehe "Die vierte Dimension", "Zeichnungen")

Weiter heißt es bei Blume: "Auch das Soziale sah er organisch. Beuys war kein dialektisch oder sonstwie orientierter Sozialdarwinist. Das Soziale, so predigte er, muß von den Menschen als freies Geistwesen entwickelt werden; als autonome Wesen müssen sie die soziale "Skulptur" gestalten. Diese Ambivalenz von Freiheit und Naturzwang machte Beuys zu einem anthroposophischen Biologen und zu einem sozialromantischen Idealisten: eine höhere Intelligenz wirkt in der Evolution, freie Vernunft bildhauert das Soziale."¹

Einerseits richtete sich Beuys nach dem Grundsatz von Immanuel Kant und andererseits war er kein Kantianer. B. J. Blume geht in seiner Rede im Postmuseum Hamburg, vom 4.3.1999 um 19 Uhr, auf die Relation Beuys-Kant ein.

"Wer nicht denken will, fliegt raus".....Das klingt nach autoritärer Pädagogik, und ist doch eher eine humandarwinistische Feststellung des Künstlerpädagogen und -biologen Joseph Beuys gewesen. Besonders, wenn man darunter die kleingedruckte Satzergänzung entdeckt: "sich selbst".....D.h.: wer nicht denken will, fliegt "sich" gewissermaßen "selbst" raus.....Beuys war schließlich kein platter Evolutionist im Sinne von Selektion und Mutation....sondern Beuys war ein pädagogischer Aufklärer ganz im Sinne der Aussage Immanuel Kants, die da lautet "Aufklärung ist der Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit".... Dieser Grundsatz der Aufklärung als ein humanistisches Ideal bestimmte die pädagogische, politische und damit die kommunikative Arbeit des Joseph Beuys. Seine künstlerische Arbeit aber war um einiges komplexer."²

"Ebensowenig war er Kantianer, Hegelianer oder Marxist. Letztere beiden Denker waren ja in den 60er und 70er Jahren insbes. bei der System-kritischen Jugend hoch im Kurs. Er aber hielt es bekanntlich mit Spinoza, Goethe und Rudolf Steiner. Deshalb gefielen dem Meister auch einige meiner anti-kantianischen Sätze so gut, wie etwa diese beiden: "Die reine Vernunft ist als reine Vernunft ungenießbar". und: "Die reine Vernunft ist grün". . . Das waren meine ökologischkritischen Modifikationen, kantianischer Aussagen. Das war aber auch mit Kant meine "Öko-Ironie" am grünen Fundamentalismus."³

Als gedankliche Erweiterung und Irritation der Bilder schrieb Blume solche Sätze seit den 70er Jahren unter seine Zeichnungen.

¹ Bernhard Johannes Blume: Transzendente Fotografie, a.a.O., S. 8

² Bernhard Johannes Blume; Vortrag zu Joseph Beuys Postkarten, Sammlung Neuhaus, Postmuseum Hamburg, 04.03.1999, S. 1

³ Bernhard Johannes Blume; Vortrag zu Joseph Beuys Postkarten, a.a.O., S. 1

"Eine der Zeichnungen, das mit wenigen Pinselstrichen hingesezte Brustbild eines Comichelden mit hoher Vernunftstirn und grüner Strahlenaura, hatte also jenen schriftlichen Zusatz. Das war anscheinend ganz im Sinne von Beuys. "¹

Das Männchen auf dem Plakat bezeichnet Blume ironisch als seinen Comic-Helden, der in den Blumschen Zeichnungen regelmäßig vorkommt. Der Comic-Held war ja sein eigenes Psycho-Schema. Die Comic-Figur entwickelte Blume in den 70ern wobei er die Abenteuer jenes Comichelden und freundlichen Psychopathen darstellte. Humorvoll schreibt Blume: "Der von mir schon damals gezeichnete und kreierte Comicheld war und blieb allerdings bis heute ein leicht psychopathischer "Held der westlichen Welt". Ich hatte in den 70ern einen zeichnerischen Schematismus aus stereotypen Linien und Strichen entwickelt, in welchem ich die Abenteuer jenes Comichelden und freundlichen Psychopathen darstellte. Die Figur war und blieb also bis heute ein pathologischer Fall, ein irritierter Held, der das System unbewußt produziert, unter dem er zugleich leidet, der also immer zugleich Opfer und Täter ist. "²

B. J. Blume spricht von der Comic-Figur als von der Verkörperung seines eigenen Psycho-Schemas, die immer in autotherapeutische grüne Phantasien verstrickt war, "und in autarken Zuständen durchaus systemkritisch angegrünt. Das gefiel Beuys außerordentlich."³ Blume schreibt sehr betont ironisch was die Grünen betrifft über die Pflanzen seines Comic-Helden: "Ich zeichne das Natürliche immer nur wieder im Aspekt des entfremdeten Subjekts. Ich komme eben aus dem Ruhrgebiet und nicht vom Niederrhein. Die Pflanzen meines Comichelden sind deshalb eher künstlich gewissermaßen hydrokulturell."⁴

Bernhard Blume zeichnete den grünen Comichelden, der Beuys während des Projektes "Die Pflanzung der 7000 Eichen" auf der documenta 7 sehr gut gefiel. Der grüne Held, ein gezeichnetes Männchen, war ein Motiv auf einem Plakat und wurde als ein ironisch-distanzierter Beitrag zu den Beuys-Projekten zugunsten der Finanzierung der jungen Bäumchen verkauft.

"Fast alle meine diskursiven und künstlerischen Beiträge zu verschiedenen Beuys-Projekten waren dann aus diesem andauernden Grund auch immer ein wenig ironisch distanziert, mein psychopathischer Comicheld offenbarte gewisse ambivalente Symptome. Offenbar war es aber gerade jene gewisse Skepsis und jene "grüne" Selbst-Ironie in meinen Zeichnungen, Polaroidfotos und Sprüchen, die Beuys gefielen und deren Störpotential er für seine Baumprojekte und Aktionsgespräche einsetzen wollte. In der Tat waren Selbstironie

¹ Bernhard Johannes Blume; Vortrag zu Joseph Beuys Postkarten, a.a.O., S. 1

² Bernhard Johannes Blume; Vortrag zu Joseph Beuys Postkarten, a.a.O., S. 1

³ Bernhard Johannes Blume; Vortrag zu Joseph Beuys Postkarten, a.a.O., S. 1

⁴ Bernhard Johannes Blume; Vortrag zu Joseph Beuys Postkarten, a.a.O., S. 1

und Humor in der von ihm mitbegründeten Ökopartei der Grünen eine Rarität, was Beuys, der viel Humor hatte, immer bedauerte. "¹

An dem Abend des Gespräches über Bäume mit Joseph Beuys preßte sich Blume einige Male 4 kleine weiße Vernunftschachteln vor die Stirn. B. J. Blume ist der Überzeugung: "Die reine Vernunft ist als reine Vernunft ungenießbar" Die blumetypische immer plakative sowie comichafte Bild- und Zeichensprache findet sich in den Wald-Fotoserien >>Transzendentaler Konstruktivismus/Im Wald<< wieder. "In erster Linie ergab sie sich aus meiner ganz anderen, immer plakativen comichaften Bild- und Zeichensprache."² Schon bei der Beschreibung seines Comichelden weist Bernhard Blume auf die doppeldeutige Rolle der Figur als Opfer und Täter zugleich hin. "Die Figur war und blieb also bis heute ein pathologischer Fall, ein irritierter Held, der das System unbewußt produziert, unter dem er zugleich leidet, der also immer zugleich Opfer und Täter ist."³ Zu dem irritierten Comic-Helden gesellt sich dann noch eine Comic- Heldin, nämlich "gespielt" von Anna Blume hinzu. In der Fotoaktions-Serie >>Transzendentaler Konstruktivismus<< werden Anna und Bernhard Blume zu Medien und Opfern unwillkürlicher Konstrukte. In ihrem Statement zu der Serie von 1992 beschreiben die Künstler diese Doppeldeutigkeit.⁴

Die "Traum am Baum"-Fotoserie entstand etwa ein Jahr nach dem 7000 Eichen-Projekt auf der documenta 7. Bernhard Blume nimmt die Buche als Foto-Motiv. Die Buche ist neben der Beuyschen Pflanz-Eiche ein typisch deutscher Laubbaum. Eventuell wurde Blume von dem Beuys-Projekt zu seiner Waldserie in Gemeinschaftsarbeit mit Anna Blume inspiriert. Blume sieht sich selbst als den Comic-Helden, der in den Wald-Fotos agiert.

Zu seiner Rolle während der Diskussion über das Baum-Projekt zur documenta 7 bezeichnet sich B. J. Blume selbst als den philosophischen Clown, den Beuys vorgesehen hatte .⁵

6.4. Über die Aktionen mit Joseph Beuys – Gespräche über Bäume

Bei Rainer Rappmann heißt es:"Die hier wiedergegebenen "Gespräche über Bäume" fanden allesamt in der Anfangsphase der Beuys-Skulptur "7000 Eichen" (Kassel, 1982 – 1987) statt. Beuys selbst konnte die Fertigstellung dieser Arbeit nicht mehr miterleben. Er starb eineinhalb Jahre vor der Pflanzung des letzten der 7000 Bäume."⁶ Beuys wollte die Pflanzaktion nie mehr beenden woraufhin nach diesem Motto eine ganze Reihe von Projekten entstand, die an das Beuys-Werk anknüpften. Die Pflanzung der 7000 Eichen war

¹ Bernhard Johannes Blume; Vortrag zu Joseph Beuys Postkarten, a.a.O., S. 4

² Bernhard Johannes Blume; Vortrag zu Joseph Beuys Postkarten, a.a.O., S. 5

³ Bernhard Johannes Blume; Vortrag zu Joseph Beuys Postkarten, a.a.O., S. 2

⁴ vgl. Anna & Bernhard Blume: Transzendentaler Konstruktivismus/Im Wald, a.a.O., S. 18

⁵ vgl. Bernhard Johannes Blume; Vortrag zu Joseph Beuys Postkarten, a.a.O., S. 6

⁶ Joseph Beuys; Bernhard Blume; Rainer Rappmann: Gespräche über Bäume, Wangen 1994, S. 6

der spektakuläre Beitrag von Joseph Beuys zur documenta 7 in Kassel.¹ In einem Rundbrief anlässlich der documenta 7 1982 in Kassel wird die Pflanzaktion näher beschrieben:

" Joseph Beuys` Beitrag für die documenta 7 1982 wird die Pflanzung von 7000 Eichen im Stadtgebiet von Kassel sein, diese Aktion wird ein erster Schritt sein, die künstlerische Aufgabenstellung der Erde in ihrer gegenwärtigen Notlage anzugehen. Neben jeder Eiche steht eine ca. 1.20 m hohe Stele aus Säulenbasalt. Jeder kann sich durch die Übernahme der Kosten eines Baumes (oder mehrerer) und des dazugehörigen Steins an dem Vorgang beteiligen. Die Kosten pro Baum (=Eiche, Basaltstete, Transport, Pflanz- und Aufbauarbeit) betragen DM 500,-. Die Stadt Kassel ist mit den verantwortlichen Dienststellen an der Realisierung des Projektes beteiligt. Die Vorfinanzierung und ein wesentlicher Anteil an den Gesamtkosten wird von der Dia Art Foundation getragen. Das Projekt soll in die Liste der Bodendenkmäler eingetragen werden. Die Spender erhalten eine Spendenbestätigung und ein mit dem Stempel der FREE INTERNATIONAL UNIVERSITY versehenes, von Joseph Beuys handschriftlich unterzeichnetes BAUM-DIPLOM, auf welches der Name des Spenders und die Anzahl der gespendeten Bäume aufgeführt sind. Joseph Beuys und Franz Dahlem"²

In dem Textbeitrag >>Joseph Beuys, Bernhard Blume Gespräch über Bäume am 24. April 1982 in der Galerie Magers, Bonn werden die Diskussionsschwerpunkte vorgestellt. Beuys wünschte sich, die Pflanzaktion nie mehr zu beenden. Das Pflanzen der 7000 Eichen war für ihn nur ein symbolischer Anfang. Die Basaltsäule war der Markstein zu diesem symbolischen Anfang. Mit der Aktion wollte Beuys auf die Umgestaltung des gesamten Lebens, der gesamten Gesellschaft und des gesamten ökologischen Raumes hinweisen.³ Die 7000 Eichen sollten in Form eines Naturdenkmals gepflanzt werden. Die Aktionsteilnehmer konnten Plakate mit einem Entwurf von Bernhard Johannes Blume käuflich erwerben. Für quasi 25 Mark finanzierte jeder Besucher, der die Aktion so unterstützen wollte, 1/20 Eiche. Ironisch bemerkt Blume an dieser Stelle:" 20 Plakate sind dann logischerweise schon eine ganze Eiche."⁴ Beuys wählte die Basaltsteine aus weil er ein Material suchte, was man in der Gegend von Kassel fand. Es ging ihm dabei um den basaltartigen Charakter. Die Steine wollte Beuys als Gegenüber zu dem lebendigen Teil des Monuments haben. ⁵ "Beuys: ..."Es kam mir also darauf an bei diesen ersten 7000 Bäumen, einen Monumentcharakter dadurch zu haben, daß jedes einzelne Monument besteht aus einem lebenden Teil – eben dem sich ständig in der Zeit verändernden Wesen Baum – und einem Teil, der kristallin ist und also seine Form, Masse, Größe, Gewicht beibehält. Wenn sich etwas an diesem Stein verändert, dann nur durch Wegnehmen, also daß ein Stück

¹ vgl. Joseph Beuys; Bernhard Blume; Rainer Rappmann: a.a.O., S. 6

² Joseph Beuys; Bernhard Blume; Rainer Rappmann: a.a.O., S. 14

³ vgl. Joseph Beuys; Bernhard Blume; Rainer Rappmann: a.a.O., S. 12

⁴ Joseph Beuys; Bernhard Blume; Rainer Rappmann: a.a.O., S. 13

⁵ vgl. Joseph Beuys; Bernhard Blume; Rainer Rappmann: a.a.O., S. 16

absplittert, aber niemals dadurch, daß er noch wächst. Dadurch, daß diese beiden Dinge zusammenstehen, ergibt sich eine ständig wechselnde Proportionalität zwischen den beiden Teilen des Denkmals. Wir haben es also zunächst damit zu tun, wenn wir jetzt 6- oder 7-jährige Eichen haben, daß also der Stein fast dominiert. Wir werden nach ein paar Jahren eine Gleichgewichtigkeit zwischen dem Stein und dem Baum haben, und wir werden etwa nach 20 Jahren oder nach 30 Jahren vielleicht sehen, daß der Stein ein allmähliches Beiwerk am Fuße der Eiche oder des jeweiligen Baumes dann wird."¹ Auf den Winterbildern von C.D. Friedrich sind Eichen kombiniert mit Denkmal-Steinen abgebildet. B. J. Blume erinnert die 7000 Eichen an die Eichenbilder von C. D. Friedrich. Es handelt sich hier um alte Hünengräber. ² Bei Blume heißt es: "Bei C. D. Friedrich gibt es, in der Hauptsache zumindest, Winterbäume. D. h., sie stehen einsam, uralte, 1000jährig im Gelände herum."³ Den Begriff der Eiche, als >>deutsche << Eiche setzt auch Beuys in Klammern und versieht ihn wie Blume mit einem Fragezeichen. ⁴ Beuys kritisiert den Gebrauch der >>deutschen<< Eiche als Propagandamaterial während der Nazi-Zeit.

>> Beuys:

"Ja, natürlich nicht nur in der Nazi-Zeit, sondern auch schon in der wilhelminischen Epoche spielt natürlich das Eichenlaub eine große Rolle. Nun, Mißbrauch kann mit all diesen Traditionen selbstverständlich getrieben werden. Aber es tritt auch unter diesem Mißbrauch etwas anderes in Erscheinung, nämlich der eigentlich polare Gegensatz zwischen Süd- und Nordkulturen. Und es erscheint wieder unter diesem Zeichen der Eiche der alte Gegensatz von einer dezentralen, ja quasi barbarischen Kultur der Germanen und Kelten gegenüber einem lateinischen Bewußtsein, das urbanen Charakter hat. Und das dezentrale, itinerare, wandernde Element des Keltisch-Germanischen ist natürlich heute wieder aktuell. Nun wollen wir natürlich sauber sehen, daß niemals wieder ein Mißbrauch im Sinne – sagen wir einmal – sogenannter Vergangenheitsbewältigung in Bezug auf Inhumanität und Barbarismus als Regression dabei auftritt. Sondern wir wollen ja mit dieser neuen Herstellung einer organischen Architektur ein Zukünftiges erst entwickeln. Daß sich aber hier tiefste Vergangenheit und weitgehendste Zukunft zusammenschließen an einem solchen Zeichen, das ist uns schon bewußt."

Blume:

" Du sprachst gerade von der Tradition der Benutzung der Eiche als Symbol, die zurückgeht in tiefste - und ich würde das verstärken – in mythische Vergangenheit. Man weiß ja, daß die Eiche im Germanischen ein heiliger Baum war, der Baum des Blitze- und Donnergottes Thor. Außerdem war er Ting-Baum, wenn ich richtig informiert bin, Gerichtsbaum. Es wurden natürlich auch die Gerichteten daran aufgehängt, weil er recht starke Äste hat, dieser Baum,

¹ Joseph Beuys; Bernhard Blume; Rainer Rappmann: a.a.O., S. 17

² vgl. Joseph Beuys; Bernhard Blume; Rainer Rappmann: a.a.O., S. 17

³ Joseph Beuys; Bernhard Blume; Rainer Rappmann: a.a.O., S. 17

⁴ vgl. Joseph Beuys; Bernhard Blume; Rainer Rappmann: a.a.O., S. 12

der meistens nicht im dichten Walde, sondern am Waldrand und sogar auf freiem Felde stand und weithin sichtbar die Gewalt der Natur demonstrieren konnte. Und ich glaube, als diese Inkarnation der Naturmächte wurde er eben auch in mythischer Zeit gesehen. Und erst später, im 19. u. 20. Jahrhundert, wurde das wohl immer mehr ideologisch mißbraucht."

Beuys:

"Es ist ja vor allen Dingen nicht so, daß wir verantwortlich sind für diese ganzen Zusammenhänge. Sondern dieser Baum, der sich – sagen wir mal - im religiösen Brauchtum von Germanen und Kelten aufgehalten hat als ein wichtiger Punkt für alle geistigen Entscheidungen, der zieht sich ja als keltischer Baum zumindest von der Türkei bis nach Schottland, Nordirland. Also er zieht sich durch ganz Europa – zwar mehr in den südlichen Strang, während im nördlichen Strang die Germanen ebenfalls die Eiche beim Ting-Platz gehabt haben – aber ganz besonders eine große Rolle spielt er bei den Briten, also bei einem Volke, das uns verwandt ist, als der Druidenbaum. Das Wort Druide heißt Eiche. Also es ist natürlich auch schön, wenn Fragen da sind, daß wir uns ein bißchen unterhalten über diese Dinge, daß wir hier keinen Monolog halten wollen über diese Sachen." ¹

Doch warum setzte Beuys die Eiche ein und nicht irgend einen anderen Baum? Diese Frage stellte auch ein Besucher. Hier folgt nun der Textausschnitt aus dem Gespräch. Blume bezieht in dem Gespräch Stellung zu dem Titel seines Plakates: >>Die reine Vernunft ist grün.<<

" Blume:

"Also: >>Die reine Vernunft ist grün.<< Und wir sagen ja nicht, daß sie allerorten schon grün ist, sondern sie muß es erst werden! . . . Die reine Vernunft ist als reine Vernunft, als bloße Verstandesarbeit, als technoide Vernunft, als wissenschaftliche Vernunft, ohne die vorhin erwähnte Moral, eigentlich eine tote Vernunft, eine reine Todespraxis." << ²

In einer Podiumsdiskussion zum Thema : "Kontakt mit Bäumen" am 28. Mai 1982 in der Kampnagelfabrik, Hamburg werden diese Aspekte weiter verfolgt und B. J. Blume bringt etwas Humor in die Diskussion mit seinem Beitrag über den >>Kontakt mit Bäumen<< (siehe "Die vierte Dimension", Düsseldorf). Der ironische Beitrag über die Heilkraft der Natur lockert dann die Situation auf.

¹ Joseph Beuys; Bernhard Blume; Rainer Rappmann: a.a.O., S. 18 bis 20

² Joseph Beuys; Bernhard Blume; Rainer Rappmann: a.a.O., S. 41

7.0. Der Schwindel und die empathische Übertragung

"Selbst umfassend durchformulierte künstlerische Werke vermögen immer nur einige Aspekte der Bedingtheit des menschlichen Handelns und Erlebens durch den menschlichen Weltbildapparat zu thematisieren".¹

"Denn den intrinsischen Bedeutungen der Werke entspricht die intrinsische Reaktionsmöglichkeit der Betrachter auf die Werke. Auch für die Reaktionsmöglichkeit auf Werke gibt es Bedingungen, die nicht außerkraftgesetzt werden können. In erster Linie ist das die empathische Übertragung der Wahrnehmungsappelle des Werkes auf den Betrachter. Dies ist eine der fundamentalsten Voraussetzungen dafür, daß eine material ausgewiesene Gestaltungsfiguration unserer Umwelt auf uns wirkt"²

Als ein Beispiel für eine solche empathische Übertragung nennt Brock den Anblick eines auf den "First eines hohen Gebäudes unangeschnallt balancierenden Dachdeckers", der beim Betrachter Schwindel erregt" obwohl der Betrachter doch mit beiden Beinen auf der Erde steht. Oder warum der Anblick eines bei einem Unfall verletzten blutenden Menschen uns zwingt, wegzusehen, wollen wir nicht riskieren, selber ohnmächtig zu werden³. "empathische Übertragung kann durch Gewöhnung abgeschwächt oder als Nervenkitzel genossen werden. "Einem höhersemestrigen Medizinstudenten bereitet der Aufenthalt am Sezier- oder Operationstisch kaum noch Schwierigkeiten" und "der geübte Fernseher genießt filmischen Darstellungen destruktiven Einwirkens auf den menschlichen Körper als Stimulation der Selbstwahrnehmung."⁴ Brock schreibt zu diesem Aspekt der Bildbetrachtung : "Der Bildbetrachter vermag die spezifischen Reaktionen auf Bildwerke nur zu entwickeln, wenn die fundamentale empathische Übertragung der Wahrnehmungsappelle des Werkes auf den Betrachter gelingt."⁵

"Die für Blume offensichtlich faszinierendste Form der Ideoplastik entsteht durch empathische Übertragung, die zumeist über Analogien ausgebildet wird.⁶ Empathie ist die Bereitschaft und Fähigkeit, sich "psychologisch" in die Einstellung anderer Menschen einzufühlen. Brock führt hier das Beispiel mit der Schulterfirst aus der in Analogie zu dem Langhauses des Daches des Kölner Doms, "durch Autosuggestion in der dargestellten Figur

¹ Bazon Brock, Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit, a.a.O., S. 109 f.

² Bazon Brock, Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit, a.a.O., S. 110

³ Bazon Brock, Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit, a.a.O., S. 110

⁴ Bazon Brock, Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit, a.a.O., S. 110

⁵ Bazon Brock, Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit, a.a.O., S. 110

⁶ Bazon Brock, Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit, a.a.O., S. 41

das Gefühl entsteht, als wüchsen aus dem Oberarmknochen durch die Schulter noch die beiden Türme des Kölner Doms."¹

7.1. >> Zeit-Schwindel << oder das Prinzip Vertigo: >> Schwindel und Zeit<<

In Alfred Hitchcock`s Meisterstück "Vertigo", Aus dem Reich der Toten, mit James Stewart und Kim Novak in den Hauptrollen, USA 1958 wird die Doppeldeutigkeit von Schwindel und Schwindel, einmal als Betrug, Täuschung und Trugbildern, die dem Akteur James Stewart als Scottie vorgespielt werden, und als Krankheit (Höhenangst), denn Scottie leidet unter Höhenschwindel, thematisiert. "Um 1860 wurden erstmals zwei verschiedene Krankheits-Symptome medizinisch untersucht und klinisch exakt beschrieben: Schwindel (Vertigo) und Erschöpfung/Ermüdung."²

Der Höhenschwindel ist ein visueller Schwindel, der beim Blick aus der Höhe auftritt. Das visuelle System kann beim Blick aus der Höhe nicht mehr zum Gleichgewicht beitragen. "Wenn alle Sehziele dagegen weit entfernt sind, werden Körperschwankungen nicht mehr visuell entdeckt, weil die Verschiebung zu gering ist. Es bleibt also nur die sensible Eigenwahrnehmung des Körpers, um Schwankungen zu erkennen. An Plätzen in der Höhe ist es daher hilfreich, möglichst viele Informationen zur Orientierung und Vergewisserung heranzuziehen, als nahe Sehziele im Auge zu behalten, eine feste Standfläche zu suchen und sich am Geländer festzuhalten."³ Unter den Experten gilt Vertigo mit dem Regisseur Alfred Hitchcock als eine wahrhaft großartige Kinoproduktion, laut Leonard Maltin, >Kinopapst<, als hervorragende Leistung. "Um dem Zuschauer Scotties Höhenangst auf visueller Ebene zu vermitteln, erfand Hitchcock den inszwischen legendären Einsatz von verkürzter Brennweite bei gleichzeitiger Kamerafahrt nach hinten."⁴ "Vertigo spielt vor dem Hintergrund der bekannten Wahrzeichen von San Francisco, und James Stewart brilliert als unter akuter Höhenangst leidender Detektiv Scottie Ferguson, der zum Schutz der selbstmordgefährdeten Frau eines Freundes (Kim Novak in der Rolle der Madeleine) engagiert wird. Nachdem er sie vor dem Ertrinken gerettet hat, wandelt sich sein zunächst rein geschäftliches Interesse, und Scottie ist von der kühlen, attraktiven Madeleine fasziniert. Als die junge Frau schließlich doch ums Leben kommt, fällt Scottie in eine tiefe Depression. Dann entdeckt er eine andere Frau, die seiner verlorenen Geliebten erstaunlich ähnelt. Bevor er jedoch den Schlüssel zu seiner Zukunft finden kann, muß der inzwischen besessene Detektiv zunächst die Geheimnisse der Vergangenheit aufdecken."⁵

¹ Bazon Brock, Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit, a.a.O., S. 41

² Jeannot Simmen: Schwerelos, Stuttgart, 1991, S. 240

³ Lempert, Thomas, Dr.med., Trugbilder-visuelle Wahrnehmung und Schwindel, in: Wirksame Hilfe bei Schwindel, Stuttgart, TRIAS, 1999

⁴ Universal Pictures Video, Hamburg, 199, "Vertigo", Aus dem Reich der Toten von Alfred Hitchcock

⁵ Universal Pictures Video, Hamburg, 199, "Vertigo", Aus dem Reich der Toten von Alfred Hitchcock

Bei der Verknüpfung der Aspekte Zeit und Schwindel als >Zeit-Schwindel< ist zu beachten: Die menschliche Zeit-Raum Wahrnehmung nach Pöppel, Asendorf, Simmen unterliegt den Gesetzen des Vestibulariums als Organ, das die >Architektur von Raum und Zeit< nach Simmen in sich trägt. Die Verknüpfung zwischen Schwindel und Zeit besteht in der Natur des Vestibulariums. In einer empathischen Bildbetrachtung wird der Schwindel im Nachvollziehen der Drehbewegung in der menschlichen Vorstellungswelt evident.

Die *menschliche Zeit-Raum-Wahrnehmung* hat ihre Wurzeln im sogenannten 6. Sinn, dem Gleichgewichtsorgan = Vestibularium. In den Bogengängen des Vestibulariums wird neben Raum, als Breite, Höhe und Tiefe, auch die Zeit als Ortsveränderung je Zeiteinheit wahrgenommen. ¹ Dr. Christoph Asendorf untersuchte "Das gestörte Gleichgewicht und das Erscheinen des >>thrill<<. Der Schwindel als Ausdruck von Instabilität der modernen Zivilisation findet seine Darstellung im Zirkus, in der Kunst und in der Architektur um 1900. "Bei der Darstellung von Menschen ist schon in der Kunst am Anfang des 19. Jahrhunderts eine Tendenz zur Instabilisierung und Dynamisierung zu beobachten, ein Verlust des sicheren Gleichgewichtes auch bei Sujets, die auf den ersten Blick in keiner Beziehung zur modernen Zivilisation stehen."² Asendorf beobachtet in seinen Untersuchungen der Kunst um die Jahrhundertwende die Irritation des Gleichgewichtsorgans, dabei stößt er auf die Aspekte der Balance und des Schwebens als Probleme einer Alltagskultur. "Zirkus und Jahrmarkt bieten Reize, die auf eine Irritation des Gleichgewichtsinnes zielen, bis hin zum Schwindel. Sie unterscheiden sich darin, daß im einen Fall das Subjekt Zuschauer, im anderen Akteur ist."³ Ein solches Spiel mit der Stabilität kann Angst wie Lust bei Zuschauer und Akteur auslösen. Im Taumel wird, so Asendorf, die Routine durchbrochen und zivilisatorische Bewegungsabläufe werden übersteigert.⁴ Die durch Industrialisierung und technische Veränderungen geprägte Umwelt stellte neue Anforderungen an die Wahrnehmung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Der Gleichgewichtssinn besteht aus drei Teilen: Utriculus, Sacculus und den Bogengängen. "Die ersten beiden reagieren auf statische Impulse und geradlinige Beschleunigungen: die Bogengänge, das Drehsinnesorgan, auf Rotations-beschleunigungen. Die Bogengänge sind nach den drei Richtungen des Raumes angeordnet, wie sie etwa eine rechtwinkelige Zimmerecke angibt."⁵ Eine Veränderung der Körperlage wird durch die Reizung von Rezeptoren, die mit Hilfe beweglicher Flüssigkeiten erregt werden, im Gleichgewichtsorgan verarbeitet. Die Flüssigkeit bewegt sich relativ zu den Bogengängen, wenn der Körper eine Drehbewegung ausübt.⁶

¹ vgl. Jeannot Simmen, Vertigo, a.a.O., S. 21

² Christoph Asendorf, >>Ströme und Strahlen, Das langsame Verschwinden der Materie um 1900 <<, Gießen, Anabas-Verlag, 1989, S. 125

³ Christoph Asendorf, a.a.O., S. 128

⁴ vgl. Christoph Asendorf, a.a.O., S. 128

⁵ Christoph Asendorf, a.a.O., S. 124

⁶ vgl. Christoph Asendorf, a.a.O., S. 124

">>Die Anlage ist in nuce ein dreidimensionaler Kompaß, der nicht nur eine Veränderung in Höhe, Breite und Tiefe angibt, sondern auch die *vierte Dimension als Lageveränderung pro Zeiteinheit* indiziert. Der aufrechte Gang und das Perzipieren eines ruhenden Bildes der Umwelt ist ein synästhetischer Prozeß von drei kombinierten Wahrnehmungsorganen: Tastsinn (Muskulatur), Gesicht und Gleichgewichtssinn. Ihr präzises Zusammenspiel ergibt auch bei Kopfbewegungen ein stets ruhendes Bild der Umwelt.<<⁶⁰¹"¹ Die Wahrnehmung in der modernen Zivilisation ist laut Christoph Asendorf auf einen >>thrill<<, ein Hin-und-Herschwingen ohne Ruhepunkt reduziert. Das gestörte Gleichgewicht zeigt sich in der Kunst bei J.I. Grandville (1844), Edgar Degas: Miss Lala im Zirkus Fernando, 1879, Alfred Kubin: Der Mensch, 1900/03, Georges Seurat: Der Zirkus, 1889/90, James McNeill: Nocturne in Blue and Gold-Old Battersea Bridge, ca. 1872-75, in der Artistik, sowie den Architekturformen wie dem Eiffelturm.

Die Herkunft und Grundbedeutung des Wortes Schwindel beschreibt Christina von Braun in "Frauenkörper und medialer Leib". "Das deutsche Wort "schwindeln" im Sinne von Schwindel empfinden ist eine Ableitung vom mittelhochdeutschen Wort "swinden", was soviel heißt wie "abnehmen", "vergehen", "abmagern", "bewußtlos werden". Es geht also um ein Verschwinden der Sinne, des Körpers oder des Bewußtseins. Schon ab dem 9. Jahrhundert kommt das Wort "verswinden" auf, was soviel wie "unsichtbar-, unwirklich werden, vergehen und sterben" bedeutet."

Bei B. J. Blume zeigt sich das "verswinden" in den "Priestertricks", dem >>Aufessen<< der Pommes Frites in der Fotosequenz >>Mahlzeit<<, dem Illusionismus der Fotografie selbst. Erst mit der Neuzeit bürgerte sich die zweite Bedeutung des Begriffs "Schwindel" im Sinne von Betrug ein.² Zunächst verweist der Begriff "Schwindel" auf die abenteuerlichen Versprechungen eines Phantasten, "der unwahrscheinliche oder unglaubwürdige Geschichten auftischt", wird oft als "Schwindler" bezeichnet-so entwickelt sich später daraus der Lügner, Betrüger und Hochstapler.³ Im 16. Jahrhundert wurde der Begriff "Schwindel" als "unbesonnenes Handeln" und dann im 18. Jahrhundert als "unlauteres Handeln". Der Begriff "swindler" wurde um 1806 aus dem Englischen übernommen und als kaufmännischer Begriff durch den Handelsverkehr mit England in Hamburg eingeführt. In Verbindung mit den Geldgeschäften entstand das Flunkern und das Vortäuschen falscher Tatsachen.⁴ "In der Krankheitsgeschichte des Schwindels wie auch in der Geschichte des Betrugs geht es immer wieder um Fragen des Sehens: So wurde das Symptom des

¹ Christoph Asendorf, a.a.O., S. 124

² vgl. Christina von Braun: Frauenkörper und medialer Leib, in: Wolfgang Müller-Funk und Hans Ulrich Reck (Hrsg.), Inszenierte Imagination, Beiträge zu einer historischen Anthropologie der Medien, Wien, New York, Springer, 1996, S. 125

³ Christina von Braun: a.a.O., S. 125

⁴ vgl. Christina von Braun: a.a.O., S. 126

Schwindels sehr oft auf eine Irritation des Sehvermögens zurückgeführt."¹ Hierzu ist zu sagen, daß es viele Arten und Ursachen des Symptoms Schwindel gibt und eine Irritation des Sehvermögens nur eine Erklärungsmöglichkeit von vielen ist. Das Spektrum reicht vom harmlosen Blutdruckabfall bis zum gefährlichen Hirntumor. Doch die meisten Schwindelvarianten sind gutartig und lassen sich erfolgreich behandeln.² Das Sehvermögen betreffend gibt es den Brillenschwindel, den Höhenschwindel und den Schwindel durch Augenbewegungsstörungen.

Ein visueller Schwindel ist eine Irritation des Gleichgewichts, die allein durch Sehreize ausgelöst wird. "Jeder kennt auch die Illusion der Eigenbewegung, wenn auf dem Bahnhof nicht der eigene, sondern der benachbarte Zug anfährt. Visueller Schwindel erklärt sich aus der engen Zusammenarbeit des vestibulären und des visuellen Systems bei der Steuerung des Gleichgewichts."³ Der Brillenschwindel ist eine Variante des visuellen Schwindels, den Brillenträger erleben, die sich erst an die neuen Brillengläser gewöhnen müssen. Wer dabei ständig zwischen alter und neuer Brille oder zwischen >>Brille auf<< und >>Brille ab<< wechselt, wird den Schwindel nicht los. Ein visueller Schwindel entsteht auch beim Betrachten ziehender Wolken: es entsteht die Illusion, in entgegengesetzter Richtung zu kippen.⁴ "Visueller Schwindel kann durch ungewohnte Sehreize ausgelöst werden und geht oft mit einer illusionären Bewegung des eigenen Körpers einher. Er erklärt sich aus der engen Zusammenarbeit des visuellen und des vestibulären Systems bei der Steuerung des Gleichgewichts. Unwillkürliche Augenbewegungen und Lähmungen der Augenmuskeln können ebenfalls einen visuellen Schwindel verursachen."⁵

Jeannot Simmen beschäftigt sich in "Das Prinzip Vertigo - Sechster Sinn und Neue Medien" mit dem Verhältnis der Wahrnehmung zu den Neuen Medien. Eine körperferne, digitalisierte Kommunikation durch den modernen Datentransfer vergleicht Simmen mit der >> göttlichen Wirkung auf Distanz << von künstlichen, geostationären Planeten. Denn Datenmengen bestehend aus Bild, Text, Ton werden jeden Tag weltübergreifend transferiert. Inwieweit reagieren unsere Sinne auf die Erweiterungen unserer Erfahrungen und auf die Beschleunigung. Relevant wird hier die Schnittstelle zwischen Innen und Außen. Das bedeutet die sinnliche Wahrnehmung wird in einer neuen Relation zur technischen Apparatur gesehen.⁶

¹ Christina von Braun: a.a.O., S. 126

² vgl. Lempert, Thomas: Wirksame Hilfe bei Schwindel, TRIAS, Stuttgart, 1999,

³ Lempert, Thomas: a.a.O., S.43

⁴ vgl. Lempert, Thomas: a.a.O., S.44 f

⁵ Lempert, Thomas: a.a.O., S.49

⁶ vgl. Jeannot Simmen: Das Prinzip Vertigo, a.a.O., S. 123

"Hier interessiert uns vor allem der sechste Sinn, unser Gleichgewichtssinn, der die virtuellkosmische Synchronität integriert. Raum-, Zeit- und Materiebegriff sind umfassend verändert und relativiert. Sind nicht weiter in den alten Relationismus-Schemen und Vernunftskonzepten der Aufklärung (Kant, Hegel, Marx) erklärbar. Vorherrschend wird das >Prinzip Vertigo<, ein modernes Syndrom schwindelerregend-alldimensionaler, multimedialrasanter Wahrnehmung."¹

Simmen vergleicht die "Allverfügbarkeit"(Zeit und Ort) von Information mit dem Paradiesversprechen einer Totalpräsenz. ²"Unsere fünf Sinne sind >> Aufpasser << zwischen Innen und Außen; Individuum und Welt." "Erst ein Überschreiten normierter Sinneserfahrung führt zu Neuem."³ So bezeichnet die zweite These von Jeannot Simmen das Problem der fünf Sinne, der Differenz zwischen Individuum und Welt. "Der englische Arzt und Alchemist Robert Fludd versuchte am Beginn des 17. Jahrhunderts eine Einteilung (Abbildung 2d) und beschrieb drei korrespondierende Welten: die Sinnenwelt, der > mundus sensibilis <, schafft sich über die fünf Sinne ein unmittelbares Bild der Welt. Der > mundus imaginabilis < stellt sich Welt indirekt als Schattenbild (umbra) vor. Der >mundus intellectualis< findet Ausdruck durch Wort und Begriff, Sprache und Zeichen. >Custos< ist die aufbewahrte Welt, das Gedächtnis, die Erinnerung an Empfindungen und Visionen. Innere und äußere Welt sind im Gehirn dreifach über die Seele (hie anima est) verbunden."⁴ Ein sogenanntes "Versuchsfeld" waren die fünf Sinne laut Simmen der genuinen Moderne der 20er Jahre wo Visionen durch Exzesse via Täuschung ausgelotet wurden.

Jeannot Simmen erwähnt in diesem Zusammenhang das Trompe l'OEil bei Salvador Dali und Simultané bei Robert Delaunay. ⁵ In der dritten These formuliert Simmen über die Raum-Zeit-Wahrnehmung: "Der sechste Sinn, unser Gleichgewichtsorgan, revoltiert seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts unsere Raum-Zeit-Wahrnehmung. Moderne Beschleunigung (Bahn, Auto) und neues Tempo (Arbeitsmaschinen/Großstadtleben) wecken und irritieren den sechsten Sinn (Vestibularium), der in >sleep motion< ruhte. Das Vestibularium ist eigenständig durch den Nervus octavus.- Der sechste Sinn wirkt absolut, Gravitationskraft ist der Vektor, Disfunktionalität verläuft tödlich."⁶ Bevorzugt tritt, nach Simmen, eine Zivilisationskrankheit in den Metropolen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf, die sich durch die Symptome Ermüdung und Erschöpfung manifestiert. Als Ursache vermutet Simmen die Nötigung eines künstlichen Arbeits- und Lebensstaktes, der geprägt wurde von neuartigen Maschinen und Beförderungsmitteln."Durch Disfunktion wird

¹ Jeannot Simmen: Das Prinzip Vertigo, a.a.O., S. 123

² vgl. Jeannot Simmen: Das Prinzip Vertigo, a.a.O., S. 123

³ Jeannot Simmen: Das Prinzip Vertigo, a.a.O., S.127

⁴ Jeannot Simmen: Das Prinzip Vertigo, a.a.O., S.128

⁵ vgl. Jeannot Simmen: Das Prinzip Vertigo, a.a.O.,S.128

⁶ Jeannot Simmen: Das Prinzip Vertigo, a.a.O.,S.128

ein neu-altes Sinnesorgan aktiviert, das via Ausfall Schwindel und Bewußtlosigkeit hervorruft. "1 Ein Organ, das hinter dem Ohr liegt, blieb der Medizin bislang verborgen, auf das sie jedoch jetzt wieder aufmerksam wurde.²"Prosper Menière (1801-1862), ein Pariser Taubstummendarzt, berichtet 1861 über Schwindelkranke in der kaiserlichen Akademie und bestimmt das neue Leiden nicht als Mittelohraffektion oder Gehirnkongestion, sondern analysiert es als Vertigo-Syndrom.³Die Bogengänge sind bei Menière die Orte der Affekte. Im Innenohr sitzen zwei unterschiedliche Nervenstränge, die unterschiedliche Sinnesdaten indizieren. Eigenständig durch den Nervus octavus befindet sich neben dem Ohr das Gleichgewichtsorgan. Das Vestibularium besteht, aus den Vorhofsäcken (für lineare) und den drei Bogengängen (für rotierende Wahrnehmung) und reagiert auf positive oder negative Geschwindigkeitsveränderungen (Beschleunigung, Verzögerung).⁴ "Die Bogengänge liegen senkrecht aufeinander, etwa wie Schläuche in einer Zimmerecke, dadurch können sie Veränderungen der drei Raumdimensionen indizieren. Der Bau des Gleichgewichtsorgans ist also dreidimensional wie unsere Außenwelt."⁵

Die Kraft der Gravitation wirkt auf das millimeterkleine Vestibularium ein. Gerät das Pendel außer Lot, dann wird bei einer >>Verschiebung des Repräsentanten des Schwerkraftvektors<< ein Schwindelanfall ausgelöst. Ein Ausfall des Vestibulariums bedeutet für das Individuum Umkippen, Orientierungslosigkeit und letztlich den Tod.⁶ Doch "Schwindel erzeugt keineswegs Bewußtlosigkeit, die Überlistung von Naturgesetz und Schwindelsyndrom führt zur individuellen Rettung aus tödlicher Situation in einem Wasserstrudel."⁷ Bezogen auf die moderne Kunst der 20er Jahre, insbesondere Malewitsch, Lissitzky, Puni, Moholy Nagy, entsteht ein neuer Raumbegriff, "der oben und unten, vorn und hinten aufhebt zugunsten einer nicht mehr irdisch-konnotierten, nicht durch Materie und Schwerkraft dirigierte Kunst."⁸ Nach Simmen soll der sechste Sinn die Wahrnehmung radikalieren und Erlebnisse potenzieren. "Zwischen dem millimetergroßen Vestibularium, das (schwerelos schwimmend in Flüssigkeit) hinter dem Mittelohr, im Felsknochen positioniert ist, und den geostationären Kommunikationssatelliten finden sich Relationen."⁹ Hier ist die Schwindel-Theorie von Thomas Brandt aus-schlaggebend.

¹ Jeannot Simmen: Das Prinzip Vertigo, a.a.O.,S.128

² vgl. Jeannot Simmen: Das Prinzip Vertigo, a.a.O.,S.128

³ Jeannot Simmen: Das Prinzip Vertigo, a.a.O.,S.128

⁴ vgl. Jeannot Simmen: Das Prinzip Vertigo, a.a.O.,S.130

⁵ Jeannot Simmen: Das Prinzip Vertigo, a.a.O.,S.130

⁶ vgl. Jeannot Simmen: Das Prinzip Vertigo, a.a.O.,S.130

⁷ Jeannot Simmen: Das Prinzip Vertigo, a.a.O.,S.130

⁸ Jeannot Simmen: Das Prinzip Vertigo, a.a.O.,S.130

⁹ Jeannot Simmen: Das Prinzip Vertigo, a.a.O.,S.133

">>So entsteht der Schwindel: Das schwarze Steinchen (großer Pfeil) neben den Sinneshaaren im Ohr (Bild 4) sinkt wegen seines Gewichts bei Bewegung und biegt durch den Sog die Sinneshaare (Bild B), was dem Gehirn heftigen Drehschwindel vermittelt. Nach wenigen Sekunden ruhen die Steinchen. Die Sinneshaare nehmen eine normale Position ein (Bild C). Der Schwindel klingt ab, kommt aber bei Bewegung wieder.<<¹"Unser sechster Sinn funktioniert in den Bogengängen durch kleine Steinchen und Sinneshaare, die bei Berührung eine Lageveränderung dem Nervus octavus indizieren. In den Bogengängen befindet sich eine Flüssigkeit, die Bogengänge selbst lagern in einer Flüssigkeit sowohl die Steinchen als auch die Bogengänge sind scheinbar schwerelos gelagert."²

Wilhelm Busch zeichnete zu dem "Schwindel" Problem eine Karikurreihe. Sie zeigt das Abenteuer in der Neujahrsnacht nach dem Genuß des Neujahrspunsches. Über die ernsthaften Schwindeltheorien hinaus, gibt es immer noch die Doppelbödigkeit von >>Vertigo<< als humoristisches Element in den Blumschen Fotografien und Zeichnungen. Auf dieses humoristische Prinzip beziehen sich Anna und Bernhard Johannes Blume in ihren Werken.

7.2. Der >>Zeit-Schwindel<< im Werk von Anna und Bernhard Blume oder Heilsgebilde als Täuschung

Denn Heilsgebilde sind Zeitgebilde und Heilsversprechen sind Zeitversprechen:

Der Zeit-Schwindel ist ein Schwindel der uns von den Künstlern inszenierten Welt-Zeit der 50er Jahremotivik des Trauten Heims und auch zugleich ein ewiger Schwindel von religiösen Erlösungssehnsüchten und -versprechen, die sich in der spirituellen Fotografie wiederfinden. Wirbelartige Drehschwindelobjekte symbolisieren dabei die Unendlichkeitsschleifen und -ansprüche, die sich in einer sonst schwindelfreien Welt manifestieren. Wie bei Alice im Wunderland scheinen diese schwarzen Löcher-Strudel eine Zeitpassage in eine andere Welt zu sein, wenn auch nur die Welt der Blumschen Philosophie-Gebilde. Sieht man diese Schwindel-Zeitlöcher als eine übertriebene Darstellung von sonst unsichtbaren, eher sogenannten >>spiritistischen<< Phänomenen nach Schrenck-Notzing, so entsteht hier eine ironische Bedeutung des Wirbelmotivs. Wer mit Zeit-Schwindelwirbelstrudellöchern im Wald und in der Küche rechnet, der ist auch im Alltag gegen Zeitlöcher gewappnet. Ein >>Lächeln<< kann hier helfen, denn Scherz, Ironie und Satire gehören bei den Blumes immer dazu. Zeitgebilde und Zeitversprechen finden sich in Religion, Politik, Kunst, Werbung und Gesellschaft, in der Warenästhetik, in den Blumschen Zeichnungen, wie z.B.: Offenbarung bei C&A. Anna und Bernhard Blume decken >erstmal< den >Heils-Wahn und

¹ Jeannot Simmen: Das Prinzip Vertigo, a.a.O.,S.133

² Jeannot Simmen: Das Prinzip Vertigo, a.a.O.,S.134

Zeit-Schwindel< in der Kunst auf, dabei scheinen sie mit der Bildmagie zu spielen. Das Schwindelmotiv als Phänomen und Leitbild findet sich bei den Blumes im Wald, in der Küche, im Wahnzimmer, schlicht überall wo ideoplastische Gebilde das Subjekt überwältigen und es in die bedrohliche Gefahr des Zeit-Wirbels, der Ohnmacht vor den Alltagsobjekten, oder der scheinbar harmlosen alltäglichen Handlungen wie Staubsaugen oder Spaziergehen im "Wald" bringen. Der strudelförmige Wirbel, fotografisch inszeniert, erzeugt Konnotationen und Assoziationen vom häuslichen Badewannenwirbel bis hin zum apokalyptischen Ende, die Vorstellung des Schwarzen Lochs, in welchem die Positiv-Negativ-Materie getrennt wird, bis hin zu Paradiesvorstellungen.

Die Zeitpassagen von Geburt und Tod darstellend, verweist das Motiv des Strudels auch auf archetypische Grundlagen. Es könnte auch als eine subjektive Darstellung des ganz normalen Alltagswahnsinns mit all seinen Konsequenzen aufgefaßt werden. So gibt es zum Beispiel die mit dem Staubwedel wirbelnde Hausfrau oder der Wirbel zeigt sich im Teppichstaubsaugwirbel. Das egoistische Sichumsichselbstdrehen als äußerste Form von Selbstreferenz und Selbstbezüglichkeit im Sinne von Kant wird evident in der Fotoserie "Küchenkoller" und ist auch bei der restlichen Hausarbeit im Umgang mit den Vasen "Im Trauten Heim" und "Im Wald" sowie im "Kontakt mit Bäumen" gegenwärtig. Wer sich selbst in einem ungetümen Haushaltswirbel oder in einem "Schwarzen Loch" ähnelndem Drehschwindel verschlungen sieht, wenn er sich der Bildwirkung der Blumschen Fotoinszenierungen aussetzt, weiß um die Gefahr einer autonomen Absolutheit des Bildes. Wie gut, dass das Bild nur ein Bild ist, scheint es doch die Psyche vieler Hausfrauen zu beseelen. Durch die erzeugte Illusion von Authentizität, aufgrund des Mediums Fotografie, wird dem Betrachter des Bildes eine Realität vorgetäuscht, die er wahrnimmt und dann erst unterscheiden kann, weil er die Dinge überhöht vorgeführt bekommt. Dann erst kann die von den "Bildkünstlern" gewünschte befreiende autotherapeutische Bildwirkung einsetzen. So sieht der Betrachter des Bildes sogenannte auratische Strahlen überall dort, wo man sie nie erwarten würde. Im Haushalt, auf dem Küchentisch, in der Vase auf dem Teppich, am vertikalen Baumstamm, im Wahnzimmer, im Badezimmer erscheint ein "Heiligen-Schein" auf dem Kachelgrund, Eßbesteck wie der Teller als Gefäß. Überall im alltäglichen Lebensbereich verführen uns die Blumes zu einer Kostprobe ihrer entmystifizierend wirkender Bild-Magie. Durch ihre intensive Suggestivkraft innerhalb der empathischen Wahrnehmung entsteht der Eindruck von Verführungen durch die "Sogkraft" von >Zeit-Schwindel-Wirbeln< .

Die Blumes problematisieren auch Heilsgebilde in anderen Lebensbereichen wie die auratisch charismatischen Strahlen in der Werbung, in Politik, Sekten, Religionen, Fundamentalismus und Wissenschaft. Sie können idealerweise, wenn sie von den Blumes

vorgeführt werden regelrecht immunisierend wirken. Schließlich heißt es, die Erfahrungen mit den alltäglichen Ideoplastiken wie sie uns Anna und Bernhard Blume vor Augen führen, auch auf andere Lebensbereiche zu beziehen.

7.3. Empathische Übertragung:

Zur Sogkraft des Blumschen >>Dreh<< – mittelpunktes

Der Begriff "Drehschwindel" ist von Bazon Brock in "Die Welt zu Deinen Füßen-Den Boden im Blick: Naturwerk Kunstwerk Vorwerk"1999, auf das Werk der Blumes bezogen worden. "Der Salon des Hofrats Gentz war derart mit gefütterten Teppichen ausgelegt, "daß man bei jedem Schritte wie in einem Sumpf einsank und eine Art Seekrankheit bekam", erinnerte sich Grillparzer. Das Künstlerpaar Anna und B.J. Blume vergegenwärtigt in ihrer Fotosequenz "Wahnzimmer" den Drehschwindel der zwischen Herd und Schrank, zwischen Tisch und Bett rotierenden Hausfrau. Nicht jeder gründet ein "Wahnfried", wo sein Wähnen Frieden findet. Wer sich Wagners Wähnen der Musikberauschung bei der Hausarbeit aussetzt, wird wahnsinnig."¹ Brock führt hier den Drehschwindel am Beispiel des Küchenkollers als Möglichkeit an, ein "Wahnfried" zu gründen, wo das Wähnen Frieden findet. In der Hausarbeit, wo regelmäßig gesaugt, geputzt und gemacht wird, wird Zeit zum Problem. Das Putzen und Saugen steigert sich "im Trauten Heim" der Blumschen Fotoserie bis zur Ektase, das Küchensieb steht dabei im Mittelpunkt. Die Wohn- und Haushaltsgegenstände und Küchenstühle stehen im Mittelpunkt des Geschehens. Mal als "auratisches Strahlen" um das Subjekt herum, mal als quasi animierter Gebrauchsgegenstand und Alltags-Objekt. Der Bildbetrachter nimmt das Foto-Bild empathisch wahr. Das Bild "appelliert" und "stimuliert" empathisch den Wahrnehmungsapparat des Bildbetrachters. Die Wahrnehmung spiegelt in diesem Augenblick die jeweilige Gemütsverfassung des Rezipienten und erreicht somit auch die "Zeitgefühlsebene", die eng an die Wahrnehmung von Raum und Zeit und an die von dem Gleichgewichtsorgan geprägten Vorstellung der Vertikalen, als Orientierung im Raum gekoppelt ist. Gefühle wie Wut, Freude, Angst und Zorn beeinflussen die Wahrnehmung des Bildes. Im Gefühl der Angst gefangen, könnte ein Betrachter das Drehphänomen aus der Serie "Traum am Baum", 1987 als bedrohliches "Dreh-Sogmoment" erleben und im Freudestaumel eher als positives Empfinden. "Ganz gegen die übliche Behauptung bekam die abstrakte Kunst eine Ikonographie: die Gleichgewichtsbalancen, die links-/rechts-Relationen, die oben/unten-, vorn/hinten-, dicht/leer-, homogen/disparat-Unterscheidungen wurden genauso gelesen, wie man früher in den angeblich konkreten Werken die

¹ Bazon Brock: Die Welt zu Deinen Füßen.Den Boden im Blick: Naturwerk -Kunstwerk -Vorwerk, Dumont Köln 1999,Seite 88

Darstellung des Morgennebels über der Themse las."¹ Die Wahrnehmungseinheit des Blumschen Fotobildes wie etwa das "Schwarze Loch" im Wald oder das Küchensieb im Küchenkoller kann bei empathischer Übertragung ein Zeitgefühl erzeugen, daß in der archetypischen Vorstellung eines "schwarzen Loches" oder "Sogwirbels" eng an die menschliche Zeit-Raumwahrnehmung gebunden ist, die auf die Funktion des Gleichgewichtsorgans angewiesen ist und ein Dreh-Schwindel mittels fotografischer "Re-Subjektivierungstechniken"² wie Verreißen und Drehen des Objektivs erzeugt. Die Wahrnehmung der Zeit ist mit der Schwindel-Wahrnehmung verbunden.³ Die Zeiterfahrung in der schnellen Drehbewegung ist wie beim Drehen um die eigene Achse in dem sich anschließenden Taumelgefühl intensiviert und beschleunigt. Über "Bewegung" und "Dynamisierung" des zentralen Bildmotivs erzeugen die Blumes mit ihrer schwungvollen Kameraführung - Verreißen und Drehen des Objektivs ein Sog-Drehmoment, so daß ein Schwindel-Gebilde im Kopf des Betrachters entstehen kann. Auf der symbolischen Ebene erzeugt Blume eine Art "Innenschau".

Der empathisch erzeugte und empfundene Schwindel des Körpers des Betrachters verselbständigt sich zum Gedankengebilde ekstatischer Halluzinationen. Das Ich und das Es nach Sigmund Freud werden in den Traum- und Trugbildern visualisiert.

Die Zeitempfindung und die Erfahrung des "Vertigo" sind eng miteinander verknüpft. Bazon Brock sieht den Taumel, den Schwindel und die Ohnmachtsgefühle in der metaphorischen Ebene der Waldarbeiten als abhängig von der jeweiligen Gemütsverfassung des Rezipienten.⁴ Im Blumeschen "Küchenkoller" wird der Hysterie-Schwindel der Hausfrau thematisiert. Insbesondere ist er in der Sequenz "Fliegender Teppich" evident. Das Empathie-Vermögen des Menschen ist eng an die eigene Zeitwahrnehmung geknüpft und kann nicht isoliert gesehen werden. Deshalb ist die Zeitwahrnehmung entscheidend, wobei das Vestibularium als "Architektur von Raum und Zeit eine zentrale Funktion unserer Bildwahrnehmung übernimmt.

¹ Brock, Bazon, Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit, a.a.O. Seite 89

² Begriff ist von B.J. Blume, Brief, 2000

³ vgl. Jeannot Simmen, Vertigo, a.a.O., S.21

⁴ Bazon Brock: Baumkult und Waldbild, aus: Anna&Bernhard Blume: Transzendentaler Konstruktivismus/Im Wald, Köln, 1995, Seite 157

7.4. Vertigo und Asymmetrie:

Das Wirbelphänomen auf der Kittelschürze – eine Quasi-Halluzination

Blume verwendet das Stilmittel der Asymmetrie in den Drehschwindel-Darstellungen. So entsteht oft der Eindruck, dass die Wischspur, die Bewegungsspuren selbst, eine diagonale Fließrichtung in die 4. Dimension implizieren. Der Einsatz einer Re-Subjektivierung des Fotobildes wird durch die Asymmetrie erst ermöglicht, wie sie auch im menschlichen Hirn vorkommt. Denn die abgebildete >Realität< ist immer nur im Bild als Abbildung gegenwärtig und muß von der Realität außerhalb des Bildes unterschieden werden. Unsere Welt erscheint uns oft symmetrisch, obwohl wir zwei verschiedene Gesichtshälften haben. Das Gehirn gleicht Asymmetrien aus, wodurch wir optischen Täuschungen unterliegen. Wenn Blume Asymmetrien einsetzt, die nicht ausgeglichen werden können, dann bedeutet das für das wahrnehmende Subjekt eine Akzentuierung in der Wahrnehmung, die immer eine Dynamisierung des Bildes erzielt. Der Symmetriebruch ist als Phänomen tief in den Gesetzen der Physik und der Chemie verankert. Der Symmetriebruch ist ein Hauptstilmittel zur Wahrnehmung von Raum und Zeit. Deshalb kann der Künstler dieses Stilmittel in sein Werk einbringen.¹

Die Form der Wellenfronten verläuft kreisförmig. "Jede Zelle, jedes Organ eines Lebewesens ist von Symmetriebrüchen durchtränkt: Die Aminosäuren und die Nukleotide, die konstitutiven Einheiten der Makromoleküle des Lebens, sind durch absolute Dissymmetrie gekennzeichnet; während der Arbeit und der Verdoppelung der Zelle wird die genetische Botschaft von Molekülen, die darauf spezialisiert sind, >>gelesen<<, und in einem größeren Bereich verleiht die Asymmetrie des menschlichen Gehirns unserer Art den Vorzug, die Dinge auf eine historische Weise wahrzunehmen, die Zukunft von der Vergangenheit zu unterscheiden und mit Hilfe einer stark asymmetrischen Sprache zu kommunizieren."²

Der Wirbel ist eine Struktur, die von einfachen deterministischen Regeln beherrscht wird, gleichzeitig widersteht er jeder Form von Invarianz (= *Unveränderlichkeit*) und räumlicher Symmetrie.³

"Abbildung 6 liefert uns ein Beispiel, das sich auf den *Wirbel* bezieht, eines der spektakulärsten - und am wenigsten verstandenen - Phänomene der Natur. Eine Flüssigkeit läuft durch ein Rohr. Wenn ihre Geschwindigkeit einen bestimmten Wert überschreitet, treten Strudel auf. Dadurch, daß sie sich mit dem Fließen weiterschieben, werden sie auf eine offenbar unvorhersehbare Art und Weise in eine Vielzahl immer kleinerer Strudel

¹ vgl. Grégoire Nicolis: Symmetriebrüche und Perzeption von Formen, in: Zeit, die vierte Dimension in der Kunst, Weinheim, 1985, S.39

² Grégoire Nicolis: a.a.O., S.39

³ vgl. Grégoire Nicolis: S.39

zerlegt , bis schließlich, weit vom Auftauchen des ersten Strudels entfernt, keine Spur der makroskopischen Struktur mehr bleibt "1

Obwohl das Wirbel-Phänomen eine raum-zeitliche Ordnung präsentiert, enthält es auch ein willkürliches Element, wobei jede Symmetrie zerstört wird.² Das visuelle Erscheinungsbild des Wirbel Experimentes läßt Assoziationen zu den von den Blumes animierten Wirbel-Vorstellungen in den Fotosequenzen zu. Der Aspekt der Ornamentik auf der Kittelbekleidung, ein nach Bazon Brock kulturtechnisch relevantes Kriterium, weil es sich um Mode handelt, fällt in den Fotoperformances auf. Das Kittelkleid aus der Serie "Drei verwackelte Szenen mit Maria Blume", 1977, 3teilige Sequenz, weist eine dynamische Wirbel-Schneckenmotiv-Ornamentik auf.

Schneckenartige und wirbelförmige Gebilde wie sie uns im Ornament der Blumschen Kittelmuster begegnen, greifen das Schneckenmotiv der Hörschnecke des menschlichen Ohres wieder auf. Einerseits Hörschnecke, in der die akustischen Signale verarbeitet und neuronal weitergeleitet werden, und andererseits die Muster auf der Kleidung der 50er Jahre, dem typischen Haushaltskittel, der vor virtuellen und realen Schmutzflecken wie Mehlstaub, Teigklumpen, Soßenklecksen die darunterliegende Sonntagskleidungsschicht schützen sollte. Das schnecken-ähnliche Wirbel-Ornament des Blumschen Kittelmusters verselbständigt sich in der Bewegung der Langzeitbelichtung zu einem verwischten Wirbel-Phänomen, das an das Experiment aus der Physik >erinnert<. Es ist der Ausdruck äußersten Wirbelns, Drehens, wobei hier die Person eine >Entgrenzung durch Symphyse< erfährt. Die >Entgrenzung< der Akteurin manifestiert sich in der Zerstäubung der Kittelornamente, die in den Wohnraum strahlt. Die Muster und Ornamente des Wohnraumes, der Tapete und des Teppichs werden identisch mit der mustertragenden Mimikry der Protagonistin. Denn hier findet Mimikry statt.

¹ Grégoire Nicolis: a.a.O., S.40

² vgl.Grégoire Nicolis: a.a.O., S.40

8.0. Die Sehnsucht und der Wirklichkeitsanspruch des Abgebildeten

B. J. Blume, >> Anstrengungen zur Herbeibringung des Kreuzes <<, 1971

Fotomystizismus mit simplen Mitteln zum Zwecke der Entmystifizierung der Fotobilder, ihres Authentizitätsanspruchs, ihrer Scheinobjektivität ist ein Aspekt meiner Fotos. Mein Thema ist sozusagen das Wesen der Vorstellung als Vorstellung- wie sich die Subjekte ihre Objekte, genannt Realität, schaffen. Das Medium Fotografie hat mich nur immer deshalb interessiert, weil man den Authentizitätsgrad der Bildideen aus dem Kopfe aufgrund der Rezeptionsform bei Fotos damit eher beschwören kann.¹

8.1. Das Problem der Anerkennung des ästhetischen Scheins -

Zur Bildbetrachtung bei Anna und Bernhard Blume:

Der Wirklichkeitsanspruch des Abgebildeten

Die Hängung der Großflächenplakate in der Werbung ist durch Lücken gekennzeichnet, die uns erst die Betrachtung des Bildes ermöglichen. Bazon Brock plädiert für eine Gestaltung von Lücken: "Die Lücke wurde traditionell in der Kunst durch den Bilderrahmen definiert. Dieser wurde aufwendig in Gold geschnitten, um zu zeigen: Hier ist Bild, da ist nicht Bild. Und auch die Architektur ist ja eigentlich eine Formulierung der leeren Flächen, eben durch Wände."² "Eine gute Inszenierung ist also die Gestaltung des Zwischenraumes."³

Im Sinne einer räumlichen Ausstrahlung der Bilder von Anna und Bernhard Blume, die uns ja oft in Großformaten präsentiert werden, sind die Bildgröße und die Bildzwischenräume ausschlaggebend. Indem sich Anna und Bernhard Blume, bei den collage- und memoryartig zusammengesetzten Fotosequenzen, die jeweils aus 10 Einzelfotos bestehen, Teilansichten der Ausstellung >>Zu Hause und im Wald<< in der Deichtorhalle Hamburg 1992, auf minimale Zwischenräume innerhalb der Kombination der jeweiligen Wahrnehmungs-

¹ Anna und Bernhard Blume: Transsubstanz und Küchenkoller, Hrsg. Carl Haenlein, Kestner-Gesellschaft, 1996, Seite 13

² Brock, Bazon; Wie gestaltet man Zwischenräume, Herr Brock?, in: form, 4/1999, Verlag form Gmbh, Seite 18

³ Brock, Bazon; Wie gestaltet man Zwischenräume, Herr Brock?, a.a.O., s. 18

Sequenz beschränken, und so eine plakathafte Wirkung erzielen. Mit diesem Puzzle-Effekt wird ein Autonomieanspruch der eingesetzten Fotosequenzen, des Bildes von vorneherein relativiert. Wirkt ein großformatiges Bild besser und intensiver als ein kleinformatiges ?

In der Werbung gibt es heute noch Großplakatwände und Künstler wie Christo oder Anselm Kiefer arbeiten in Großformaten. Das Bild muß nicht autonom sein, um eine Aura oder Ausstrahlung, Wirkung auf den Bildbetrachter zu haben. Denn der Eindruck des Betrachters hängt nicht von der Autonomie des Bildes ab, sondern von den Bild-Mythos Vorstellungen des Betrachters. Solche Vorstellungen sind tradierte und sinngebende Rituale¹, die aus der Religion in den Alltag und in die Werbung übertragen wurden. Wichtig wird die Bedeutung des Bildes für den Bildbetrachter. Glaubt dieser an die dargestellte Bildrealität, so daß sie tatsächlich Bestandteil seiner Wirklichkeit wird? Dann wird er zum Bilderstürmer, der wahrhaft das Abgebildete nicht nur auf der symbolischen Ebene zutiefst verehrt und fürchtet. Laut Bazon Brock sind die Bilderstürmer die wahren Bilderverehrer, die die Wirkung der Bilder fürchteten.“Blume spricht davon, daß der immanente Widerspruch von Aufklärung und Bildersturm einerseits und fortgesetzter Bildmagie andererseits ebenfalls bis auf den heutigen Tag fort existiert. Hieraus ergeben sich für ihn als Künstler ungeahnte Möglichkeiten: Arbeit am Bild-Mythos.“² Um nicht zum Bilderstürmer oder zum Fundamentalisten zu werden, ist es wichtig den „ästhetischen Schein“ anzuerkennen.“Schiller versuchte klarzumachen, daß die Konstruktionen der Kunst nur als >>schöner Schein<< wirklich sind. Das zu akzeptieren war den Deutschen unmöglich , weil sie glaubten, in der Anerkennung des ästhetischen Scheins die Wirklichkeit und die Wahrheit verleugnen zu müssen. Die sprichwörtliche >>deutsche Tiefe<< ist das Resultat der Unfähigkeit, den schönen Schein, also bildliche Vorstellungen oder mythische Erzählungen oder wissenschaftliche Systemgedanken eben als bloßen Schein zu akzeptieren.“³

Bazon Brock problematisiert in seiner Ästhetik als Vermittlung die ästhetische Dimension, die Vermittlung der Differenz von Denken und Sprechen von Plan und Tat. Eine erzwungene Unmittelbarkeit will die Differenz von Denken und Sprechen, von Plan und Tat aufheben. Diesem Ziel wirkt die Brocksche Ästhetik mit einer radikalen Operation gegen die erzwungene Unmittelbarkeit mit der Thematisierung der Differenz als Problem entgegen.⁴ „Das heißt die Deutschen hielten und halten wissenschaftliche, literarische, künstlerische-kurz-intellektuelle Weltentwürfe für reale Gegebenheiten. Sie lesen Philosophien und Kunstwerke als reale Handlungsanleitungen zur Verwirklichung von Ideen und Vorstellungen, anstatt sie als Begründung von Kritik an den jeweils gegebenen Zuständen

¹ vgl. Anna und Bernhard Blume: Eucharismus, Hrsg.: Kunstverein Ruhr, 1991, S. 37

² Friese, Peter: Eucharismus bei Anna und Bernhard Blume, a.a.O., S. 10

³ Bazon Brock: Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit: a.a.O., 249

⁴ vgl. Bazon Brock: Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit: a.a.O.; S. 10

auf Erden zu nutzen.“¹ Das Bild strahlt keine absolute Wahrheit aus, sein auratisches Strahlen ist nur ästhetischer Schein. Das Kunstwerk ist kein Gotteswerk. „Solche hermetische Autonomie verführt wohl zur Gleichsetzung von Künstlerwerk und Gotteswerk. Dessen Wirklichkeit für uns besteht aber gerade darin, daß wir auf es keinen Einfluß haben, weder durch Unterwerfung noch durch Leugnung, weder durch Zerstörung noch durch Anbetung. Genau darin liegt aber auch die Zumutung der Kunst für uns. Mit ihr Erlösung und Heil erzwingen zu wollen, ist zwar menschlich verständlich, erzwingt aber nur geschichtliche Katastrophen, vor deren Auswirkungen es in Zukunft keine Fluchtburg jenseits der Meere mehr geben wird. Sollten wir nicht geheilt sein von dem Versuche, das Heil zu erzwingen?“² Prof. Bazon Brock stellt in dem Kapitel “Die Kunst als Kirche - Gegen die Banalität der Macht“ fest „Allen voran beweihräuchern sich durchaus nicht die schlechtesten unter den Künstlern, Literaten und sonstigen großen Männern, als seien sie bereits wieder Priester eines Heilsversprechens und eines Heilsplanes, die man aus den Künsten nur hochgestimmt herauszulesen habe, um Kunst als säkularisierte Kirche zu autorisieren.“³ Die Differenz zwischen Gedanken und Tat darf nicht gleichgesetzt werden. So könnte ein Gebot des Bazon Brock lauten: Du sollst nicht vor den Bildern meditieren und beten. „Da wird wieder vor Bildern meditiert und gebetet, was sich bei näherem Hinsehen aber als dumpfes Brüten oder ergebnisloses Starren bemerkbar macht.“⁴ „>>Wir wollen Gott und damit basta!<< ist das Programm solcher Künstler; gegen solche Erzwingung der Gott- und Geisunmittelbarkeit hat sich die Ästhetik als Vermittlung zu bewähren.“⁵ Der Generalist Bazon Brock wird in seiner Besucherschule zum Vermittler, indem er die Handwerklichkeit der Kunstwerke erklärt und somit auch die ästhetische Differenz thematisiert.“ Um zu verhindern, dass die Kunst bloß zur Ersatzkirche für Atheisten gemacht wird. Die Überforderung der Kunst hat in unserer Geschichte in ideologischer Hinsicht zu fatalen Konsequenzen geführt. Das kann man nur verhindern, indem man diesen Besuchern gegenüber die Handwerklichkeit des künstlerischen Konzipierens und Arbeitens herausstellt.“⁶

Die Kunst von Anna und Bernhard Blume hat ihren Ursprung in der subjektiven Fotografie der 50er Jahre und wendet sich ebenfalls gegen einen absoluten Autonomieanspruch der Bilder. Das auratische Strahlen der Blumschen Heilsgebilde leitet durch eine überhöhte Affirmation von mythischen Strahlen eine neue Reflexion der Bedeutung von Aura und mythischer Bildwahrnehmung ein. Dabei arbeiten die Künstler mit generalisierten

¹ Bazon Brock: Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit: a.a.O., S. 249

² Bazon Brock: Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit: a.a.O., S. 88

³ Bazon Brock: Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit: a.a.O., S. 53

⁴ Bazon Brock: Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit: a.a.O., S. 12

⁵ Bazon Brock: Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit: a.a.O., S. 12

⁶ vgl. Bazon Brock: Querdenken-Geradeausgehen - Ansichten des Bazon Brock, WDR

Elementen, den magischen Resten alltäglicher Handlungen.¹ "Ich beziehe mich visuell auf die Generalisierungen, die Rituale, diese ganze Formsprache, die offensichtlich kultische Ursprünge hat. Das ist aber nicht unser ständiges und ausdrückliches Thema."² Ironisch jonglieren sie mit den Trivial-Ikonen der Werbung der 50er Jahre, dessen auratische Strahlen wie bei den Produkten ATA,IMI,OMO, der „segensreiche Löffel“(Sanostol) oder die heilende Kraft einer Wybert-Pastille³ thematisiert wird. Es geht den Blumes um „Entmystifizierung der Fotobilder, ihres Authentizitätsanspruchs, ihrer Scheinobjektivität“.⁴ Bernhard Blume bekennt "Die Warenästhetik ist die eigentliche sakrale Kunst heute."⁵ Bazon Brock betrachtet die Arbeiten der Blumes als Verwandlung der Historie der 50er Jahre zum Mythos.⁶

Brock stellt in der Ästhetik gegen eine erzwungene Unmittelbarkeit eine Verknüpfung zwischen der Vasensymphase und der Selbstreflexivität nach Kant und zum Wahrnehmungsproblem in der Ästhetik dar. Zitat: "Das wären dann eben tatsächlich vollendete Heilsgebilde, auf die die Blätter dieses Bandes vorausweisen. Was an ihnen als heilstiftend zu spüren sein mag, ist ganz nüchtern philosophisch ausgedrückt >> Selbsttranszendierung durch nichts als Reflexivität<<. Ist die überhaupt denkbar? Das ist wohl die Frage der Philosophie seit *Kant* schlechthin; mit Kant hat sich Blume nicht nur als Studienrat, sondern vor allem als Künstler zu verschiedensten Malen eingelassen. Die Ausbildung von Reflexivität gilt seit Kant als die einzige Form von Selbsttranszendierung, die auch neuzeitlichen Ansprüchen von Rationalität und Diskursivität gewachsen ist."⁷ Das Wahrnehmungsproblem wird bei Bazon Brock zum ästhetischen Urteilsbegründungsproblem, denn um ein Kunstwerk, das ja immer eine Differenz oder Unterscheidung von Bezeichnetem und Bezeichnendem, von Anschauung und Begriff bereits durch den künstlerischen Prozeß selbst ist, zu rezipieren setzen wir das Gesehene schnell in Relation zu bereits Gesehenem. Es entsteht ein Standpunkt, der es uns ermöglicht sich als Vermittler zu uns selbst und anderen mit unseren Erkenntnissen zu stellen. Solch prozessives Erkennen durch Vermittlung heißt Anstrengung statt pures Genießen der unmittelbaren Bildwirkung sei diese positiv oder negativ. Es ist hier ein kritischer aktiver Bildbetrachter gefordert.

¹ vgl. Anna und Bernhard Blume:Eucharismus, a.a.O., S.37

² Anna und Bernhard Blume:Eucharismus, a.a.O., S. 37

³ vgl. Anna und Bernhard Blume:Eucharismus, a.a.O., S. 4

⁴ Anna und Bernhard Blume:Eucharismus, a.a.O., S. 8

⁵ Anna und Bernhard Blume: Eucharismus, a.a.O., S. 31

⁶ vgl. Bazon Brock: Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit: a.a.O., S. 37

⁷ Bazon Brock: Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit: a.a.O.S. 42

Ästhetik ist nicht mehr die Lehre vom Schönen, so wie bei Kant und Schiller, sondern die Lehre von der ästhetischen Differenz von psychischem System und Umwelt, von Denken und Sprechen, von Bild und Nichtbild, von Plan und Tat von Gegenstand und Begriff, Idee und Wirklichkeit. "Ästhetik, so Brock, ist Differenz per se. Das Zeichen hat eine triadische Funktion, da es die Einheit von Bezeichnetem und Bezeichnendem bildet. Darum zeigt sich umgekehrt in dieser Einheit auch die Differenz von Bezeichnetem und Bezeichnendem. Die Einheit dieser Unterscheidung ist ihre Differenz."¹

8.2. Zur Pädagogischen Arbeit von Bernhard Blume:

Abbild und Wirklichkeit - Sehnsuchtsbilder

In dem Text "Sehnsuchtsbilder" aus der Schriftenreihe zur Kunstpädagogik >>Abbild und Wirklichkeit<<, Frankfurt am Main, 1981, setzt sich Blume mit dem Problem der Sehnsuchtsästhetik und ihrer bildnerischen Inszenierung bei Caspar David Friedrich`s unberührter Natur auseinander.² Blume beobachtet die Wiederkehr einer Sehnsucht in die Ferne, "Fernweh", das bis ins Unendliche reicht. Dieses Fern-sehnen, zeigt sich in der "Freizeitmetaphysik" der Werbebotschaften wie den einsamen Reitern aus der Zigarettenwerbung, Sanellas Alpenglühn und auch in Caspar David Friedrichs unberührter Natur (Abb. 159,160). Blume schließt daraus, dass wir in all diesen Lebensbereichen letztendlich nur das Unendliche im Endlichen anschauen wollen. Blume schreibt: "Wenigstens im Bilde soll erglänzen, was hienieden nicht einleuchtet, wenigstens die Sonne scheinen, wo sonst kein Durchblick ist, wenigstens ein weiter Raum im Bilde, wenn`s Wohnzimmer dreimeterfünfzig mißt."³ Denn Blumes Kernthese "In Zeiten der Beschränkung wächst die Phantasie ins Unbeschränkte, und Freiheit wird als Freizeit anschaulich im Bilde einer freundlichen Natur, die alles heilt."⁴ Den Landschaftsraum betrachtet Blume kritisch. Wird der Landschaftsraum als Synonym für Wirklichkeit gesetzt, dann erscheint jede gesellschaftliche Undurchschaulichkeit wieder durchschaubar. Blume verdeutlicht"im Bild sind die "Verhältnisse" geordnet, es gilt noch unten-oben, rechts und links und hinten und vorne."⁵ Der Raum gestörter Zwischenmenschlichkeit kann bei Blume im Landschaftsraum Wald saniert werden. Blume zitiert das umgewandelte Motto"Auf laßt uns wieder wandern, von unser`m Ort zu einem völlig andern!"⁶ Die abgebildeten Schülerarbeiten sind

¹ Stratmann, Nicole: Bazon Brock: Der Selbstfesselungskünstler, Weimar 1995: S. 55

² vgl. Bernhard Blume in: Schriftenreihe zur Kunstpädagogik: Abbild und Wirklichkeit, Hrsg.: Norbert Garborini, Günter Waßermé, Hans-Günther Richter, Frankfurt a. Main, 1981, S. 43

³ Bernhard Blume, a.a.O., S. 44

⁴ Bernhard Blume, a.a.O., S. 44

⁵ Bernhard Blume, a.a.O., S. 44

⁶ Bernhard Blume, a.a.O., S. 44

Teilergebnisse und Bild-und Arbeitsspuren eines Versuches, sich (selbst) kritisch mit der (Bedürfnis)struktur romantischer und neuromantischer Bilderräume und -motive auseinanderzusetzen.¹ Sie implizieren den Versuch, "sich von einem wieder aktuellen, ja akuten Klischee von der "Natur" zu lösen".² Das Unterrichtsziel war die "Entlarvung" so Blume des Klischees von der "Natur", doch die Überwindung dieses Klischees sieht Blume als ein pädagogisches Fernziel an. Die praktisch-bildnerische Aneignung und Nacherfindung romantischer Bildschemata zum Zwecke einer deutlicheren Identifizierung dieser Bildschemata, standen bei den Schülerinnen und Schülern der Klassen 9a, 10b und den Teilnehmern des Leistungskurses Kunst in der Jahrgangsstufe 11/77/78 im Zentrum der kreativen Umsetzung. Blume erkennt das >>deutsche<< Gemüt, als in seiner deutschen Wahrnehmung, von den Schemata einer Landschaftsdarstellung eines C. D. F. mit seinen Ausblicken ins Erhabene geprägt. Dies erstreckt sich bis hin zum Werbefoto des einsamen Reiters oder des einsamen Neuwagens in grüner Aue.³ Bernhard Johannes Blume diagnostiziert: "Solche Kulissen für ein Sehnen zurück zur Natur hat denn auch jeder immer schon in seiner Vorstellung. Und die beiden Gemälde C.D. Friedrichs schienen, obwohl im Unterricht zum ersten Mal bewußt gesehen, den Schülern doch schon eigentümlich heimelig-vertraut."⁴

Die Schüler durchschauten schließlich nach und nach "ihre vermeintlich ureigenen Vorstellungen als kollektive Vorstellungsklischees."⁵

Insbesondere in der Jahrgangsstufe 11 entstanden viele Zeichnungen, Bilder, Grafik und Collagen zu dem Thema "Sehnsuchtsbild". Dabei war die Vermeidung eines Abrutschens in die Sentimentalität des "unbewußt" Schönen bei Blume ein wichtiger Aspekt. Dazu erfolgte die Beschränkung auf die "Nichtfarben" Schwarz-Weiß-Grau. Die Schüler waren durch die vorgegebenen Stilbedingungen wie einem harten Schwarz-Weiß-Kontrast, schon in der Entwurfphase gezwungen, sehr bewußt bildnerisch zu kalkulieren, um eine Raumvorstellung im Bilde gegen den Flächencharakter der Bildtechnik des Linolschnitts zu erzeugen.⁶ Die Schülerarbeiten sind schöne Beispiele für das Phänomen der Sehnsuchtsbilder, die wir alle ähnlich empfinden. Blumes Schulunterricht sollte mit seinen Arbeitsergebnissen nicht einfach demontieren, sondern sensibel machen. "Sensibel allerdings nicht für einen wirklichkeitsfernen ästhetischen Genuß. Die ästhetische Wahrnehmung soll ihren

¹ vgl. Bernhard Blume, a.a.O., S. 44

² Bernhard Blume, a.a.O., S. 44

³ vgl. Bernhard Blume, a.a.O., S. 44

⁴ Bernhard Blume, a.a.O., S. 44

⁵ Bernhard Blume, a.a.O., S. 44

⁶ vgl. Bernhard Blume, a.a.O., S. 44

Bildcharakter nicht vergessen! Sie soll nicht zum bloßen Bilderkonsum degenerieren!"¹
Blume schließt mit dem Satz "Kunstunterricht ist auch eine Schule fürs Leben."²

Die Besucherschule zur d6, die Bazon Brock, erstmals 1968 zur d4 errichtete, sollte strikt von dem Anspruch des Ausstellungspublikums ausgehen, die Vielfalt der Ausstellungsobjekte unter einem einheitlichen Gesichtspunkt verstehen zu können. Damit wenigstens unter einem einheitlichen Gesichtspunkt oder einer Fragestellung ein Zusammenhang in die unterschiedlichen Ausstellungsobjekte gebracht werden kann. Die d5 zur Besucherschule, machte das thematische Konzept als innere Logik der Ausstellung dem Publikum sichtbar und bot somit eine Aneignungshilfe an.³ Dabei blieb es dem Ausstellungsbesucher der d5 freigestellt, ob er diese Aneignungsvorschläge der Besucherschule wahrnehmen wollte oder nicht. Die Frage der d5 nach dem Wirklichkeitsanspruch der Bilder (künstlerischer wie alltäglicher Bildwelten) stand im Mittelpunkt der d6. Diese Frage war "weitgehend vom Publikum und seinen alltäglichen Problemen im Umgang mit Bildwelten hergestellt."⁴ Für die Konzeption der d6 soll die Problemstellung mehr von Seiten der künstlerischen Bilderzeuger gesehen werden: und zwar spricht Brock hier von den Versuchen, sich über Gegebenheiten ihrer Tätigkeit Klarheit zu verschaffen.⁵ Die Künstler machen selbst die Problematik der Bilderzeugung zum Thema. Die Reflexionen und Handlungen der d6 Künstler sollen ein Beispiel sein für die "Arbeit des Verstehens und Aneignens" durch das Publikum. Brock begründet die Aufgabe der Besucherschule folgendermaßen: "Denn: die neueren Forschungen zum Problem der Kommunikation gehen davon aus, daß auch Verstehen und Aneignen nichts anderes sind als ein tätiges Hervorbringen, also Produktion."⁶ "Ihrem Wesen nach sind Produzieren und Rezipieren gleich, nur nach Umfang und Verwendungszweck müssen Produktion und Rezeption unterschieden werden."⁷

Brock fordert ein Publikum, das bereit ist tätig Aussagen hervorzubringen, die wie die Aussagen der Künstler eine "Entsprechung in der Struktur der Gedankenführung, in der Verbindlichkeit eingeführter Spielregeln, im Zwang zur Äußerung " sind.⁸ Brock nennt an dieser Stelle das Beispiel eines Gastes, der "selber eine Vorstellung von dem zu entwickeln hat, was verschiedene, gute Köche aus einunddenselben Zutaten zu machen imstande sein könnten."⁹ Der Gast darf nicht einfach auf die Erfüllung seiner eindeutigen Erwartungen bestehen, "denn sonst könnte er ja niemals etwas anderes kennenlernen."¹⁰ Nach Brock

¹ Bernhard Blume, a.a.O., S.44

² Bernhard Blume, a.a.O., S. 44

³ vgl. Bazon Brock :Besucherschule , a.a.O., S. 33

⁴ Bazon Brock :Besucherschule , a.a.O., S. 33

⁵ vgl. Bazon Brock :Besucherschule, a.a.O., S. 33

⁶ Bazon Brock :Besucherschule, a.a.O., S. 33

⁷ Bazon Brock :Besucherschule, a.a.O., S. 33

⁸ vgl. Bazon Brock :Besucherschule, a.a.O., S. 33

⁹ Bazon Brock :Besucherschule , a.a.O., S. 33

¹⁰ Bazon Brock :Besucherschule, a.a.O., S. 33

muß dem Ausstellungspublikum nahegelegt werden, "daß im Kunst- und Wissenschaftsbereich wenigstens die Fähigkeiten vom Partner verlangt werden, die ein Gast als Partner von Koch und Kellner aufzubringen hat."¹ Ansonsten bliebe den Künstlern und Wissenschaftlern nur übrig, sich selbst ein Publikum zu sein. Die Brocksche Besucherschule schlägt vor, wie eigene tätige Hervorbringungen von Aussagen möglich sind. Brock macht dazu folgenden Vorschlag: Man solle sich zunächst von "der Alltagsmeinung befreien, die Bedeutungen, nach denen man angesichts der Objekte fragt, lägen in den Objekten selber, und man habe sie nur gehörig herauszuholen wie den Keks aus der Schachtel."²

Die Objekte selbst, auch Gemälde wie z.B. die >>Mona Lisa<< sind so Bazon Brock "nichts weiter als totes Material, solange sie nicht auf Menschen, auf deren Handlungen und Überlegungen, auf deren Lebensumstände und Anstrengungen, das Leben zu bestehen, verweisen."³ Solches Verweisen geschieht immer in Bezug auf den Zusammenhang der Einzelobjekte untereinander, denn der Zusammenhang "liegt nicht in den Objekten selber, sondern muß durch die lebenden Menschen in ihren Gedanken und Vorstellungen repräsentiert werden. Hier liegt auch die Begründung für den eigentlichen Sinn von Vermittlung, für die Vermittlungsnotwendigkeit."⁴ Das heißt bei Brock keinesfalls den d6 Besuchern fertige Daten oder Informationen anzubieten, sondern vielmehr ist die Herstellung der eigenen Aussagen und Handlungen bezüglich eines Zusammenhanges entscheidend. "Wir können nur vormachen, wie jemand, zum Beispiel der Verfasser der Besucherschule oder ein Künstler, durch eigene Aussagen und Handlungen den Zusammenhang für sich selbst herstellt."⁵ Weiter heißt es bei Bazon Brock zu diesem Aspekt "Wenn auch die Bedeutung der Objekte (und ihr Zusammenhang) nicht in den Objekten steckt, so ist sie ohne Objekte ebensowenig erfahrbar."⁶ Menschen schaffen Gegenstände oder verwenden sie, um die Bedeutung an sie zu binden. Damit Bedeutung überhaupt entstehen kann, werden Gegenstände eingesetzt. Brock meint hier die Mimik, Gestik oder auch die reine Wortsprache. "Menschen sind gezwungen, zu vergegenständlichen, um mit sich oder anderen zu kommunizieren."⁷ Doch die Vergegenständlichungen von Bedeutungen schaffen aber immer erst auch die Bedeutung.⁸ Brock geht auf das Problem des Alltags über, wo gilt: "Im Alltag scheint das einfacher zu sein, ist es aber nicht."⁹ So bleibt die Bedeutung der Vergegenständlichungen unklar. Ist es das >>Photo eines Pferdes<< oder >>Gemälde eines

¹ Bazon Brock :Besucherschule, a.a.O., S. 33

² Bazon Brock :Besucherschule, a.a.O., S. 33

³ Bazon Brock :Besucherschule , a.a.O., S. 33

⁴ Bazon Brock :Besucherschule, a.a.O., S. 34

⁵ Bazon Brock :Besucherschule , a.a.O., S. 34

⁶ Bazon Brock :Besucherschule zur d6 in:documenta 6 Kassel, Paul Dierichs KG & Co, Kassel, S. 34

⁷ Bazon Brock :Besucherschule, a.a.O., S. 34

⁸ vgl. Bazon Brock :Besucherschule, a.a.O., S. 34

⁹ Bazon Brock :Besucherschule, a.a.O., S. 34

Pferdes<< oder das Wort >>Pferd<< oder das Gekrickel eines Kindes , das das Kind >>Pferd<< nennt.

Denn unsere Auffassungen, Wertungen und Haltungen gehen immer schon in unsere wortsprachlichen oder bildsprachlichen Vergegenständlichungen mit ein. Laut Bazon Brock bestimmen die Vergegenständlichungsmedien und die Wahrnehmungsweisen immer schon die Bedeutung dessen, was wir vergegenständlichen. "Früher hat man sich die Sache einfach gemacht, indem man erklärte, die Vergegenständlichungen sind Zeichen für etwas, was außerhalb des Zeichens existiert."¹ Doch Brock kritisiert diesen Aspekt, denn er trifft nur auf tote Dinge zu. "Aber für die Bedingungen der Zeichen gilt das eben nicht. Die Bedeutungen werden erst im Vollzug der Vergegenständlichung geschaffen."² Diese Erfahrung hat jeder schon einmal gemacht: "wenn er z.B. sagt >> komm, wir wollen mal über die Sache reden>> und damit meint wir wollen im Vollzug des Redens (als Vergegenständlichung), (Bedeutung) die Bedeutung dessen schaffen, worum es uns bei der Sache geht. Vor dem Reden sind diese Bedeutungen ganz andere, bzw. überhaupt nicht vorhanden."³ Die Brocksche Besucherschule will für das Hervorbringen von Bedeutung anhand von Ausstellungsbeiträgen vier Aspekte behandeln: "die Wort-Bild-Beziehungen; das Konzept-Realisierung-Verhältnis ; die Exemplifizierung von Bedeutung; die Vergegenständlichungsmedien".⁴

Prof. Bazon Brock beschreibt die Beurteilung des Wirklichkeitsanspruchs der medialen Vergegenständlichungen: "Jedes Bild besteht immer zugleich aus Abbildung (medialer Vergegenständlichung) , dem Abgebildeten (das worauf sich die Abbildung bezieht - einen Gedanken, einen Gegenstand, einen Begriff-) und aus dem Verhältnis von Abbildung und Abgebildetem. Abbild und Abgebildetes, Zeichen und Bezeichnetes können jeweils relativ verselbständigt auftreten oder betont werden in einem Bild;" es kann also eher ein inszenierender oder eher ein objektivierender Gebrauch von den Medien gemacht werden."⁵ Blume macht einen inszenierenden Gebrauch in seinen inszenierten Fotosequenzen. Die folgende Brocksche Schlußfolgerung läßt sich auch auf die Fotoarbeiten der Blumes übertragen. "Für die Erkenntnisgewinnung und die Reflexion der medialen Leistungen am wichtigsten sind schließlich jene künstlerischen oder wissenschaftlichen Bild- und Spracherzeugungen, in denen die Unterschiedenheit von Abbild und Abgebildetem in ihrer dennoch immer gegeben Einheit herausgearbeitet wird."⁶ So wie bei Blume die

¹ Bazon Brock :Besucherschule , a.a.O., S. 34

² Bazon Brock :Besucherschule , a.a.O., S. 34

³ Bazon Brock :Besucherschule, a.a.O., S.35

⁴ Bazon Brock :Besucherschule, a.a.O., S. 35

⁵ Bazon Brock :Besucherschule, a.a.O., S. 35

⁶ Bazon Brock :Besucherschule, a.a.O., S. 35

Sehnsuchts-thematik in der heilen Naturvorstellung der Werbewelt präsent ist, ist es bei Brock die Sehnsucht nach einer Bildwelt, die immer aus Zeichen und Bezeichnetem als Wort-Bild-Beziehung gesehen wird. So wie Bernhard Blume die Sehnsuchts-thematik in der heilen Werbewelt kritisiert, beschreibt Brock Bildwelten der Werbegrafiker als zusammenhangslos im Verhältnis zu dem Abgebildeten.¹ "Inszenierenden Gebrauch von ihren Bilderzeugermedien machen in der Kunst z.B. die privaten Mythologen oder die Werbegrafiker, indem sie Bildwelten erfinden, von denen jeder weiß, daß sie in keinem engeren Zusammenhang mehr zu dem Abgebildeten stehen."² Brock bezieht die Differenzierungen des Mediengebrauchs auf alle Bilderzeugermedien: die Fotografie, die Malerei, die Plastik, die Grafik, den Film, das Video. Der Sinn einer solchen Unterscheidung des Mediengebrauchs liegt darin, den Wirklichkeitsanspruch eines Bildes beurteilen zu können. Als Beispiel nennt der Autor und Ästhetikprofessor Bazon Brock hier die Manipulation von Farbwerten im Druckverfahren. Die Entstehungsgeschichte der Bilder, die vorausgesetzten Regeln und Verfahren werden außerhalb des Bildes nachvollziehbar erhalten. So daß auf Befragen hin Auskunft gegeben werden kann. Die Environmentkünstler der 60er thematisieren so B. Brock die Grundvoraussetzung der Wirkung von gebauten Umgebungen. Somit trainieren sie den Selbst- wie Fremdbezug des Environmentbenutzers. Das bedeutet, wie im Text erläutert, die Benutzer werden selbst dazu befähigt, Konzepte und Vorstellungen auszubilden. Das Ziel menschlichen Handelns und Kommunizierens kann ja schließlich nicht darin bestehen, die Welt mit noch so künstlerisch wertvollen Objekten vollzustellen. Brock weist schließlich auf das schwierigste Problem hin: die Wort-Bild-Relation.³ Wort- und Bild, also die Wortsprachen und alle anderen Vergegenständlichungen bilden eine unauflösbare Einheit. "Das Faktum der Einheit von Text - und Bildkomplex aber ist nicht mehr zu bestreiten."⁴ Bei den Blumes zeigt sich diese Einheit von Text und Bild insbesondere in den Fotoserien "Prinzip Grausamkeit" sowie in der Polaroidserie "Gegenseitig". Die Blumes spielen mit der Einheit des Text-Bildkomplexes, wenn sie neben ihre Polaroids die Texte nach dem Prinzip Grausamkeit von Clément Rosset stellen.

Das trompe-l'oeil als Augentäuschungsbild aus der Illusionsmalerei des 17. Jahrhunderts beschäftigt sich mit dem Problem von *Abbild und Wirklichkeit*. Als Sehnsuchtsbild taucht es unter anderem bei Caspar David Friedrich wieder als romantische religiösbedeutungsgeladene Darstellung von Natur wieder auf.

Bei Caspar David Friedrich werden die Täuschungen und Vortäuschungen von Perspektive im Bild durch die Symmetrieachsen, die Hell-Dunkelkontraste (im Vordergrund dunkler und im Hintergrund blasser, heller wie zum Beispiel auch der Horizont oft heller gemalt worden

¹ vgl. Bazon Brock :Besucherschule, a.a.O., S.35

² Bazon Brock :Besucherschule , a.a.O., S.35

³ vgl. Bazon Brock :Besucherschule, a.a.O., S. 35

⁴ Bazon Brock :Besucherschule, a.a.O., S. 35

ist) dann die Fluchtpunktperspektive (wo sämtliche Linien auf einen fiktiven Zentralpunkt konzentriert zulaufen, der sich innerhalb des Abbildes befindet) als trompe-l'oeil eingesetzt. Bernhard Blume beschreibt die bildnerische Inszenierung von C.D. Friedrich, die immer eine Sehnsuchtsästhetik in der Vorstellung von einer "unberührten Natur" irgendwo in der "Ferne", thematisiert. So von dem Sehnen nach einer "unendlichen" und "heilen" Ferne, einer quasifreundlichen Natur, die auch in der Werbung alles heilt, quasi-ergriffen entstehen im Schulunterricht zahlreiche Schwarz-Weiß Linolschnitte, die jeweils das Werk C.D. Friedrichs zum Vorbild haben. Aus seiner pädagogischen Arbeit mit den Schülern aus dem Kunstunterricht heraus, und der künstlerischen Zusammenarbeit mit Joseph Beuys während der Pflanzung der 7000 Eichen in Kassel "inspiriert", verwendet auch Bernhard Blume das trompe-l'oeil als Täuschung und Schwindel. Als Fake in der Fotoinszenierung findet es sich schon in der sogenannten Geisterphotografie, wo >>übersinnliche Phänomene<< auf der Fotoschicht zusammenbelichtet und mit fotografischen Tricks, wie z.B. der Doppelbelichtung und Montage in der Dunkelkammer als Täuschung und Fake entstanden. Mit diesen frühen >>Fakes<< und Augentäuschungsbildern als Schwindel setzte sich Blume ironisch-kritisch auseinander, indem er seine >>trompe-l'oeil<<- Bildwelten auf der Basis einer modernen Fototechnik zusammen mit Anna Blume inszenierte.

Das Abgebildete ist immer nur ästhetisches Scheinen und keine Wahrheit. Die Foto-Bilder der Blumes sind nicht auratische Wahrheitsgebilde, die für sich selbst eine absolute Geltung beanspruchen, sondern sie zeigen dem Betrachter ihrer Arbeiten ja gerade die Problematik des Wirklichkeitsanspruches des Abgebildeten auf. Die Bildaussagen der Blumes wollen relativ bleiben, sie kämpfen in ihrem Vorhandensein als inszenierte Bildsprache im Fake als Inszenierung, um die Anerkennung des ästhetischen Scheinens. Sie spielen mit diesem Scheinen, das ja immer auch nur eine Wahl der Möglichkeit in der Vielschichtigkeit der Perspektive ist. Die Anerkennung des ästhetischen Scheins, heißt nicht, die Wirklichkeit zu verleugnen. Die Deutschen haben in ihrer >>deutschen Tiefe<< das Problem, den schönen Schein, der in der bildlichen Vorstellung vorliegt oder aus mythischen Erzählungen oder nach Brock auch in wissenschaftlichen Systemgedanken besteht, als ästhetischen Schein zu akzeptieren.¹ Die Philosophien und Kunstwerke sind keine realen Handlungsanleitungen mehr, sondern als "Begründung von Kritik an den jeweils gegebenen Zuständen auf Erden zu nutzen."²

¹ vgl. Bazon Brock: Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit: a.a.O., S. 249

² Bazon Brock: Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit: a.a.O., S. 249

8.3. Mit den Fotoserien von Anna & Bernhard Blume gegen das auratische Strahlen des Authentischen

Anna und Bernhard Blume simulieren in ihren Fotoserien das auratische Strahlen des Authentischen, um es dann in der intelligenten Parodie als Irritationseffekt wieder zurückzunehmen. Um die Fotos zu entmystifizieren, arbeitet das Künstlerehepaar mit experimentellen Fototechniken wie dem Verreißen der Kamera. So entstehen verwackelte Eindrücke der Welt und der Dinge.

"Diese Welt der Blumes ist eine verwackelte Welt. Eine Welt in Schräglage. Die Diagonale ist ihr oberstes Konstruktionsprinzip. Die Dinge geraten in den kalkulierten Taumel der Bewegung, sind unterwegs, schweben, fliegen, schießen durch den Raum, in dem die Subjekte sichtlich aus der Balance geraten".¹ "Der säkulare Bildraum sollte wieder Ort des Heiligen, wenn nicht des Heiles werden. Sinnsynthese von Besonderem und Allgemeinem im Wahrnehmungsobjekt. Die Bilder sollten sein: Ikonen, Zeichen, Wesensattribute. Zeichnen und Malen war wie der Gottesdienst."²"Das schwarze Quadrat auf weißer Fläche beschwört als eine paradoxe Anwesenheitsikone die Abwesenheit Gottes. "³

Rationalität und kosmisches Gleichgewicht stehen im Vordergrund des Menschen im Industriezeitalter als religiöser Ersatz in der Kunst von Malewitsch und Piet Mondrian. Die Blumes kritisieren das Heilsversprechen in der Kunst. B. J. Blume reflektiert den Begriff Authentizität im Zusammenhang mit der Kunst in einem Interview mit Hans-Joachim Lenger" Aber man kann in der Kunst nicht auf Offenbarungen und auf's Authentische warten, denn in Bildern oder als Bild ist's nicht zu fassen."⁴ "Der eine Standpunkt, die eine Perspektive - Trugbilder wie das weißeste Weiß aus der Waschmittelreklame. In diesen verwackelten und verrückten Welten ist die Unschärfe die einzig mögliche Relation zum Wirklichen."⁵

Carsten Ahrens bezieht sich auf Bazon Brock , wenn er schreibt: "In ihren ironisch-distanzierten, immer präzise kalkulierten und doch immer dem Zufall Raum gebenden Diktion, vergegenwärtigen die Bilder, was schon die Erkenntnisse der Transzendentalphilosophie beschworen: daß sich die Welt uns nur in den Medien unserer Wahrnehmung entdeckt, daß sie aber darüber hinaus auch jenseits unserer Wahrnehmung existiert.

¹ Carsten Ahrens, Paradoxa in Schwarzweiß, in : Anna und Bernhard Blume:a.a.O., S.116

² Carsten Ahrens, Paradoxa in Schwarzweiß, S. 118, in : Anna und Bernhard Blume: Transsubstant und Küchenkoller, Hrsg. Carl Haenlein, Kestner-Gesellschaft, 1996

³ Carsten Ahrens, Paradoxa in Schwarzweiß, a.a.O., S. 119

⁴ Bernhard Johannes Blume und Hans Joachim-Lenger: Die Trivialität des Auratischen-Oder: Wie die Ikone seriell wurde, in : Anna und Bernhard Blume: Transsubstant und Küchenkoller, Hrsg. Carl Haenlein, Kestner-Gesellschaft, 1996, S.30

⁵ Carsten Ahrens, Paradoxa in Schwarzweiß, in Anna und Bernhard Blume: a.a.O., S. 120

Wenn in den real inszenierten Bildwelten der Blumes die Vasen, Teller und Kartoffeln ihren eigenmächtigen Flug beginnen, deutet sich das Potential einer solchen Welt jenseits des Subjekts an"¹

Schwarzweiße Bilder sind immer Gedankenbilder. Und die Bilder der Blumes sind Gedankenbilder über Bilder."² Das Schwarzweiß erscheint realistischer, obwohl es in der Welt gar nicht vorkommt. Jenseits von Computeranimation und Retusche können die Blumes auf den realen Authentizitätscharakter bauen, der der Fotografie als magische Qualität anhaftet.³ Der Authentizitätscharakter des Schwarzweiß Fotos an sich besitzt die Magie des "Es ist so gewesen"(Roland Barthes"Die helle Kammer") und erscheint uns auf den >ersten Blick< glaubwürdig , ohne die Möglichkeiten der künstlerischen Manipulation durch Filmbelichtung und-entwicklung in der Dunkelkammer zu bedenken. Carsten Ahrens bezeichnet die Künstler, deren Lebensrolle sich in den Fotosequenzen widerspiegelt, als Opfer eines artistischen Prozesses. Der Begriff Artistik stammt aus der Manege, der Zirkuswelt wo die Magie der Illusionisten Zuhause ist. Deshalb sind die Blumes keine unfreiwilligen Opfer ihres Bild-Prozesses, sondern die Animateure der Vorstellungsbilder, denen sie sich selbst gewollt aussetzen. Der Autor Carsten Ahrens kommentiert den "Transzendentalen Konstruktivismus" als einen Raum," in dem die geistigen Gebilde die Oberhand gewinnen, die Subjekte traktieren, angehen , zu durchbohren scheinen. Wir sehen das suprematistische weiße Quadrat schwebend über dem Küchentisch, das weiße Kreuz und andere konstruktivistische Gebilde in der Bewegung ihrer Formung." In der Fotosequenz Küchenkoller formieren sich Kartoffeln nur scheinbar zu einem Turm. Es bleibt eine inszenierte Kartoffelanhäufung, ein Fototheater, nur schöner Schein. Das auratische Scheinen des Kartoffelturms auf der Fotografie aus der Sequenz Küchenkoller dient der Entmystifizierung von Authentizität.

1 Carsten Ahrens, Paradoxa in Schwarzweiß, in Anna und Bernhard Blume: a.a.O., S. 120

2 Carsten Ahrens, Paradoxa in Schwarzweiß, a.a.O., S. 122 f.

3 vgl. Carsten Ahrens, Paradoxa in Schwarzweiß, a.a.O., S. 122 i

9.o. Die Fotoserie "Prinzip Grausamkeit" und die visuelle Parodie

9.1. Ausgewählte Statements von Anna und Bernhard Blume zu der Foto-Serie "Prinzip Grausamkeit"

Anna und Bernhard Blume: Zur Entstehung der C-Druck-Serie "Prinzip Grausamkeit" (1996-98)

"Diese farbige Bilderserie insgesamt ca. 70 Einzelbilder (im Format je 72cm x 54 cm) geht zurück auf Polaroid-Scans. Schon seit Mitte der 80er Jahre entstehen immer mal wieder kleinformatische Bilderserien mit einer SX70-Polaroid-Kamera, deren Vorteil nicht nur die unmittelbare Bildkontrolle der aufgenommenen Szenen ist, sondern ebenso der ganz besondere malerische Schmelz dieser älteren Polaroidfotochemie. Ursprünglich lief diese-zumeist auf den kanarischen Inseln realisierte Serie unter dem Titel "gegenseitig". Es entstanden gegenseitig gemachte "Portraits",-in kuriose bis schmerzhaftem Verbund zweier Gesichtshälften miteinander - und im Verbund mit verschieden-farbigen Plastik-Gegenständen, Kunststoff-flaschen, Verpackungsresten, Geräteteilen etc. – synthetisch-buntem Müll, der vom Wellengang zerkleinert und saubergewaschen, alltäglich an die Strände unserer Urlaubsinsel Teneriffa gespült wird. Aus diesen plastikverschränkten "Gegenseitigkeits-Fotos" fertigen wir dann sehr oft Collagen aus je einer Gesichtshälfte, oder fügen dem bereits vor der Kamera realiter verformten Gesicht einen farbigen Gegenstandsrest bei. Die Physiognomien wirken dann wie verwachsen mit jenen Kunststoffgebilden, bilden mit ihnen gewissermaßen eine neue, physiognomische Einheit. Um diesen Subjekt-Subjekt oder Subjekt-Objekt-Verbund bildnerisch noch effektiver zu machen, werden seit ca. 3 Jahren viele unserer Polaroidcollagen, aber auch uncollagierte Fotos zusätzlich noch digital bearbeitet. Besonders in den Polaroids und Polaroidcollagen dieser letzten Jahre (1995-1998) steigerte sich der fotografische -Sado-Masochismus und die über solche Fotografie getätigte gegenseitige "Objektivierung" mehr und mehr zu einer grausam-verrückten Bilderserie, in deren Einzelbildern die behutsame digitale Manipulation zwar nicht kaschiert wird, deren fotografischer "Realitätsbezug" aber zwingend und evident bleibt. Zur gesamten Serie, bestehend aus 70 Bildtafeln, je einzeln im Format 54x72 cm ausgedruckt, gehören 20 Texttafeln mit illusionslos-antimetaphysischen Einsichten des französischen Philosophen Clement Rosset, die von uns auf plakativ-kurze Aussagen "reduziert" wurden. Bilder und Texte bilden dann jenen blutig-bunten "Foto-Comic", mit

dessen Hilfe wir uns, -gewissermaßen autotherapeutisch, -über die eigentliche Grausamkeit des Realen ästhetisch hinwegtrösten."¹

Anna und Bernhard Blume, Statement 1998/99 zur Serie "Prinzip Grausamkeit"

Dank an AR/GE-KUNST BOZEN, daß sie diese blutrote Photoserie hier ausstellen.

Die vorige Station von "Prinzip Grausamkeit" war die St. Trinitatiskirche in Köln, ein Ort also, an dem es auf die berühmte Sinnfrage des christlichen Katechismus: "Wozu sind wir auf Erden?" immer schon eine eindeutige Antwort gibt: "Damit wir (nämlich)den Willen Gottes tun und dadurch in den Himmel kommen."

– Diese Antwort wirft aber allzuvielen neue Fragen auf, als daß wir beide, Anna und ich, uns in unmittelbar christlichem oder gar katholischem Sinne daran hätten halten können und wollen. Deshalb hat die Serie auch einigen Wirbel gemacht im kirchlichen Kontext. Wie Sie den Bildern und besonders den Texten zwischen den Bildern entnehmen, neigen wir mit dem französischen Philosophen Clément Rosset entschieden dazu, positive oder gar tröstliche Antworten auf die berühmte Sinnfrage zu vermeiden. Die christliche Antwort auf alles ist bekanntlich "Gott". Und zwar der letztendlich wahre und gute Gott. Als eher diesseitig-orientierte Künstler haben wir lediglich den dritten platonischen Aspekt, das "Schöne"– in unsere grausame Serie hinein– und herunter gerettet:

Sozusagen als ein ästhetisches Therapeuticum, mit welchem wir uns über die eigentliche Grausamkeit des Realen, wie sie tatsächlich ist und wie Clément Rosset sie konstatiert, ästhetisch hinwegtrösten. Übrigens haben wir Rosset's Einsichten eigenmächtig auf kurze, plakative Statements zurückgestutzt. Und natürlich ist die Bilderserie keine Illustration dieser Sätze. Texte und Bilder verweisen nur mittelbar auf die blutige Tatsache der Existenz selbst, deren Grausamkeit ist, wie sie ist. Vielleicht kann Ihnen Anna Blume noch einiges sagen zur Entstehung dieser Serie. An der formalen und farbigen Umsetzung unserer Gegenseitigkeitsfotos, an der Realisierung der Serie bis in diese Endform hat nämlich Anna den weitaus größten Anteil. Sie wurde in den letzten 2-3 Jahren auch noch eine professionelle Computerbildnerin, von deren digitaler Gnade ich einmal mehr vollständig abhängen.

Text Anna: Ja, also, wie Bernhard schon andeutete, gehen diese Computer-Plots auf Polaroidfotos zurück, die wir uns seit Mitte der 80er Jahre immer wieder mal gegenseitig antun. So wie die Bilder und Texte hier zu sehen sind, existieren sie allerdings primär nur noch als eine Datenmenge. Diesen aufwendig konfigurierten Datenhaufen drucke ich dann zu diesen Texten und Bildern aus. Wir benutzen hierfür also keine Digitalkamera, weil die digital aufgenommenen Testbilder, die wir zunächst machten, nicht den malerischen

¹ Anna und Bernhard Blume: Zur Entstehung der C-Druck-Serie "Prinzip Grausamkeit" (1996-98), für "Siutitulo" 2000, span. Zeitschrift

Schmelz der Fotos unserer alten Polaroidkamera hatten. Also gibt es als Bildgrundlage dieser Serie immer noch analog-hergestellte Fotos. Wir haben hier immer noch Bilder vor uns, deren realer Vorwand sich tatsächlich vor dem Kamera-Objektiv befunden hat. Dennoch haben die Realien und besonders wir selbst nicht in jedem Fall so ausgesehen, wie das die Bild-Tafeln hier zeigen. Wir haben uns keineswegs mit dem Messer die Gesichter zerschnitten, oder uns das leibhaftige Fleisch von den eigenen Knochen geschabt.– Im übrigen hat sich reales Blut und reales Fleisch,-bis auf eine einzige Ausnahme-auch überhaupt nicht als geeignet erwiesen, um den von uns erfaßten Grundsatz, dieses existentielle Prinzip: daß wir tatsächlich leben und dann auch noch sterben müssen,-um also dies fürchterliche Prinzip zu bebildern. So, wie-nach Clément Rosset- eine Theorie unerbittlich sein muß, damit sie sich nicht gegen ihren Urheber wendet, so müssen Bilder nach unserer ästhetischen Auffassung unerbittlich schön sein, damit sie uns als Bildermacher nicht widerlegen. Deshalb spielt sich das Ganze-trotz fotorealistischer Bezüge- auch nur im Ästhetisch-Imaginären ab. Wie anders nämlich könnten wir uns sonst anmaßen, dies Schreckliche zu vergegenwärtigen? Wie anders wäre es überhaupt auszuhalten, als über gnadenlose Texte und unerbitterlich schöne Bilder!

Denn durch Kunst-an`s Prinzip zu erinnern, kann heißen, seine individuelle Ausformung, die wir je einzeln selbst sind, für eine schöne ästhetische Weile zu vergessen, heute Abend zumindest. In diesem grausam-schönen Sinne viel Vergnügen und Danke für ihr Interesse."

Statement von Anna & Bernhard Blume zur Eröffnung im Kulturbahnhof Düsseldorf Eller am 09.09.2000 mit Polaroids zur Serie Prinzip Grausamkeit

"Liebe Anwesende: Wir danken dem idealistischen Kunstverein Düsseldorf Eller und insbesondere Isabee und Gerolf Schülke für die Einladung, hier im alten Bahnhof Eller einmal einiges Fotomaterial auszubreiten. Diese Fotos und Fotocollagen waren die Grundlage- und Vorlage für die kürzlich auch in Düsseldorf gezeigte großformatige C-Druck Serie "Prinzip Grausamkeit". Wie man sich vielleicht erinnert, gab es in der thematischen Ausstellung "Das Ich ist etwas Anderes" in der Kunstsammlung NRW einen blutroten Beitrag von uns, der auf spezifische Art und Weise bestätigte, daß unser sogenanntes Ich unterm Aspekt seiner Sichtbarkeit und Darstellbarkeit tatsächlich etwas Anderes ist als die alltäglich durchzuhaltende Fassade individueller Personalität: Ich, Du, Er, Sie, Es, -wir alle sind, sogesehen tatsächlich nur Körperdinge aus Haut, Fleisch und Knochen,- und wir bestehen obendrein, -um es mal drastisch und expressiv zu sagen, aus Blut, Wasser und Scheiße... Jedenfalls scheint unser Ich zunächst etwas Anderes zu sein als das, woran sich unser Selbstverständnis allerdings klammert: Seele, Geist, Bewußtsein etc....

Zugegeben, weil wir dies auch sind bzw. sein sollen, deshalb haben wir Probleme. Man schaut auf die Anderen und über sie – auch auf sich selbst zurück – beispielsweise an sich runter und entlang...

Aus dem kulturellen Zwang zur Objektivierung folgt womöglich, daß es außer diesem schauenden "Ich sehe, also bin ich"– nur noch Objekte gibt.

Schon Descartes hatte ja den allbekannten Zweifel, ob die jeweils anderen Iche nicht bloß perfekte Automaten sind, über welche Irritation der Philosoph sich damals, d.h. vor ca. 350 Jahren, noch mit einem inzwischen fragwürdigen Gottes- und also Wirklichkeitsbeweis hinwegsetzen konnte. In jener frommen Wirklichkeit waren dann auch alle anderen Iche garantiert. Aber so naiv können wir heute ja leider nicht mehr sein: Was und aus welchem Material auch immer unser Ich sein mag, meine Damen und Herren, wir, - Anna und Bernhard Blume bearbeiten diese Material-Frage schon seit längerer Zeit gewissermaßen analytisch-handgreiflich und zugleich fotografisch. Immer, wenn diese Frage: "Wer oder was bin ich?"; "Wer, was oder woraus sind wir?" wieder einmal drängend ansteht, -legen wir gegenseitig Hand an uns und machen hierbei Fotos mit einer Sofortbild-Kamera. Das macht dann einen unmittelbaren Vergleich von Bild und Abgebildetem möglich. Wir finden nämlich, daß dies für die Wahrheitsfrage und die Wirklichkeitsfrage wichtig ist.

Unsere fotografische Dokumentation, besser gesagt, unsere fotografischen Objektivierungen wurden allerdings im Laufe der Zeit immer quälischer, obwohl überhaupt kein Hang zu so etwas wie Sado-Masochismus zu verzeichnen ist. Der Grund der gegenseitigen Quälerei scheint eher im fotografischen Verfahren selbst zu liegen: Fotografie geht letztlich immer auf Objekte, nur dafür ist ja die Kamera gebaut. Es ist wohl so, daß in der Tat das Werkzeug zugleich das Werkstück definiert !

Obwohl wir unsere bildnerische Arbeit nach wie vor und weitaus lieber in der Tradition des bürgerlichen Portraits sehen wollten, endete unsere gegenseitige fotografische Vergewisserung doch mehr und mehr im virtuellen Schlachthaus unserer selbst.

Wie Sie aber bemerkt haben werden, -Ästhetische Distanz bleibt immer möglich. Unser Reduktions-Theater aufs bloße Fleisch hat ja zum Ergebnis lediglich diese kleinen bunten Bildchen, in die hinein wir uns gewissermaßen bildnerisch entäußert haben.

Und wenn Sie dennoch fragen, warum wir uns denn so etwas überhaupt antun mußten, antworten wir: Wir taten es stellvertretend für Sie, meine Damen und Herren, um nämlich Sie von dieser Arbeit zu entlasten!! –Vielen Dank."¹

¹ Anna und Bernhard Blume: Statement zur Eröffnung im Kulturbahnhof Düsseldorf Eller am 9.9.2000 mit Polaroids zur Serie Prinzip Grausamkeit

9.2. Das "Prinzip Grausamkeit": Anna und Bernhard Johannes Blume Schmerz, Satire und ohne Bedeutung-zu einem Text von Bazon Brock

"Die Arbeitsgemeinschaft von Anna und Bernhard Johannes Blume hat seit Mitte der siebziger Jahre in großartigen Themengruppen den bürgerlichen Fanatismus zur Transzendenz aufs Korn genommen. *Wahnzimmer, Küchenkoller, Im Wald, Heilsgebilde, Transzendente Idioplastik, Ich und Du, ew'ge Ruh* hießen Fotozyklen, grafische Serien oder Objektensembles" ¹.

Die Karikatur setzen die Blumes als eine aktive Bildsatire auf gestalterischem Niveau ein. Brock betont, dass die Moderne unseres Jahrhunderts philosophisch und intellektuell nur als Karikatur ihrer selbst Erkenntnis stiftet.² Strategen der Dekonstruktion sind diejenigen, die ihre Tassen im Schrank nicht mehr zusammenkriegen. In ihrem Themenzyklus *Prinzip Grausamkeit* knöpfen sich die Blumes eine Delikatesse der heutigen Rechtfertigung von "schöpferischer Zerstörung" vor.³

"Der neue Zyklus der Blumes ist eine Satire auf die Strategien des Dekonstruktivismus und dessen Sprechblasen »Die Faktizität der Dinge ist ohne Sinn?« Wenn »die Dinge sind, wie sie sind, ist das grausam« *"Kunst und Kultur sind grausam"*⁴ (

In den Bildvariationen des Prinzips Grausamkeit, die bis Ende 1999 auf 60 Paradenstücke anwachsen sollen, karikieren die Blumes die Tücken des dekonstruktivistischen Objekts⁵ Laut Bazon Brock therapieren die Blumes mit Lachschmerz, ernster Satire und garantiert ohne Bedeutung und ohne Konsequenzen.⁶

Die Kulturtechnik, die Brock u.a. als Sammeln, Schreiben, Kochen definiert, ist auf die Fotosequenz "Prinzip Grausamkeit" von Anna und Bernhard Blume beziehbar. Denn Anna und Bernhard Blume problematisieren das Kochen als ein Foto-Comic. Die absurd-groteske Kombination von philosophischen Zitaten und blutroten Schreckensbildern aus der Hausmanns-Kost-Küche bildet einen starken Kontrast.

9.3. Das Blumsche Foto- Comic >>Prinzip Grausamkeit<< – eine Fotoparodie

Die Blumes zeigen uns das trügerische und nur scheinbar friedliche Traute Heim in der Fotoserie >> Trautes Heim: Fotos aus dem wirklichen Leben<< von 1987, Kunsthalle Basel.

¹ Bazon Brock: Anna und Bernhard Johannes Blume - Schmerz, Satire und ohne Bedeutung. in: Die Macht des Alters-Strategien der Meisterschaft; Dumont-Verlag 1998, Seite 104

² vgl. Bazon Brock, a.a.O., S. 104 f.,

³ vgl. Bazon Brock, a.a.O., S. 105,

⁴ Bazon Brock, a.a.O., S. 105,

⁵ Bazon Brock, a.a.O., S.105

⁶ Bazon Brock, a.a.O., S.105

Sie präsentieren uns ein Gemütsbild der Deutschen Küche, wo die Welt nicht mehr in Ordnung ist. In der Fotosequenz >>Das Prinzip Grausamkeit<< aus der Ausstellung >>Ich ist etwas Anderes<<, 2000 in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf thematisieren die Blumes die alltäglichen Haushaltsprozeduren des Kochens und Zubereitens von makabren Speisen als Küchentrauma wie es aus Horrorfilmen bekannt ist. Die künstlich wirkenden aggressiven Rottöne stechen sofort ins Auge. In dem "Foto-Comic" geht es grausam zu wie in der Küche. Statt des Eisbeins und der Schweinshaxe, des >gutbürgerlichen Sonntagsbratens< ist ein Fuß auf dem Backblech. Doch bei den Blumes fließt kein reales Blut oder es wird auch kein reales Fleisch zerschnitten. Bernhard Blume spricht vielmehr vom virtuellen Schlachthaus unserer selbst. Dabei bleibt immer eine ästhetische Distanz möglich.¹

Das Küchenmesser wird zur Tatwaffe der >>Hausmannskost<<, die eine fürsorgliche Hausfrau als Künstlerin dem Bildbetrachter zubereitet hat. Der Hausmann aus eigener Schlachtung wird wie die sonst üblichen tierischen Zutaten der guten deutschen Küche zerstückelt und ausgenommen. Der Fuß wird zum Braten aufs Backblech in den Ofen gelegt, die Därme werden verwurstet. Aus dem Mundwinkel des scheinbar mit dem Küchenmesser vom Körper abgetrennten Kopfes fließt eine rote Substanz, die eher an Ketchup als an Blut erinnert. Hier stellt sich die Frage, ob der Künstler Bernhard Blume fiktiv geschlachtet und verwurstet wurde, wenn ja von wem. Ist es die Erfüllung der Phantasie-Vorstellungen des Bildbetrachters oder der Ausdruck eines ironisch-distanzierten Geschmacks? Anna und Bernhard Blume spielen mit Elementen der "Hausmannskost".

Das >>Prinzip Grausamkeit<< von Anna und Bernhard Johannes Blume, aus der Ausstellung "Ich ist etwas Anderes" zeigt das *Küchenmesser und das Backblech als Waffen*, wobei die sogenannte Splatter-Ästhetik von Horrorfilmen aufgegriffen wird. Im folgenden einige ausgewählte Texte aus der Foto-Serie >>Das Prinzip Grausamkeit<< nach Clément Rosset:

>> Das blutende Fleisch ist die Sache selbst.<<

>>Zu leben ist nur eine komplexere Art, tot zu sein.<<

Die Texte entnehmen die Blumes dem Traktat >> Das Prinzip Grausamkeit << des französischen Philosophen *Clément Rosset*. Anna und Bernhard Blume erzeugen in ihrem Foto-Comic in Kombination mit den Texten " eine ironisch-ästhetische Distanz zur >Idiotie des Realen<, wie Clément Rosset das Wirkliche qualifiziert."²

¹ vgl. Anna & Bernhard Blume: Statement zur Eröffnung im Kulturbahnhof Düsseldorf Eller am 9.9.2000 mit Polaroids zur Serie Prinzip Grausamkeit

² Dieter Scholz: Anna und Bernhard Johannes Blume: Prinzip Grausamkeit in: Ich ist etwas Anderes, Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 19. Februar bis 18. Juni 2000), S. 183.

Die Blumes zitieren die Texte des Philosophen Rosset immer in abgeänderter Form. Dabei entsteht die visuelle Parodie bezüglich einer konkreten Person, nämlich von Clément Rosset. Als christliche Symbolik enthalten die Bildtafeln die Form eines Kreuzes. Die Kreuzform und das Zitat: >> Märtyrer leiden, um recht zu haben.<< zeigen die Verbindung zum Heilsgebilde als einen zentralen Begriff im Werk von Anna und Bernhard Blume und der Parodie als einen kunstwissenschaftlichen Begriff in der ikonographischen Betrachtung der Fotoserien.

10. Schlußbemerkung

Das Werk von Anna und Bernhard Blume befindet sich in einem Prozeß und ist deshalb nicht abschließend betrachtbar. Die Zeitsprünge innerhalb des lebenslänglichen Projektes manifestieren sich in den Werkabschnitten der Blumes, die aus den inszenierten Fotoserien und den Zeichnungen bestehen. In der vorliegenden Arbeit werden vor allem die gemeinschaftlichen Fotoserien focussiert. Während die künstlerische Auseinandersetzung mit der Bipolarität von Bild und Nichtbild, Mann und Frau, Natur und Kultur in der frühen Schaffensphase noch im Innenraum stattfindet, geht das Künstlerpaar in der Waldserie in den Außenraum. Ein Zeitsprung ist die Re-Inszenierung der Knipserfotografie der 50er Jahre in der Sequenz "Waldeslust" von 1982/83. Die Fotoserie "Prinzip Grausamkeit" von 1999 ist im Ausblick auf das Werk von entscheidender Bedeutung. Sie wird von Anna & Bernhard Blume als ein Foto-Comic bezeichnet und ist die Weiterführung der frühen Zeichnungen und textuellen Werkkonzepte. Zum Beispiel wurden die kastenförmigen, weiß-kantigen intelligiblen Objekte in den frühen Zeichnungen und der blutrote Fototod aus der Serie >Prinzip Grausamkeit< schon in den frühen Texten entworfen. Das Konzept der Gemeinschaftsarbeit realisiert das Künstlerpaar seit 1985 erfolgreich und eindrucksvoll in einem >lebenslänglichen Photoroman<. Mit zahlreichen Ausstellungen im Inland und im Ausland, Auszeichnungen wie die der Akademie der Schönen Künste in Berlin im Jahre 2000 wird ihr berühmtes Werk anerkannt. Anna und Bernhard Blume spielen in ihren Fotoinszenierungen nur die Rolle des >Jedermann< als Otto-Normalverbraucher, der u.a. Polaroidfotos auf der Ferieninsel Teneriffa knippt und der das schönste Waldstück im Schwarzwald an einem Sonntagnachmittag fotografiert, obwohl das Waldsterben offensichtlich ist. Aus dem Begriff Wohnzimmer wird bei Anna und Bernhard Blume das >Wahnzimmer<.

Die verwackelte Knipserfotografie ist ein Stilprinzip der intelligenten, ironischen und hochkomplexen Parodie als Fotoinszenierung bei Anna und Bernhard Blume.

Die christliche Ikonografie zieht sich als ein inhärentes Stilelement durch das Schaffenswerk der Blumes. Das Sakrale und Auratische wird dabei relativiert. Die Blumes spielen immer nur mit dem Ikonographischen, dabei üben sie eine ironische Distanz zu den zitierten

Elementen. "Ich habe immer mit der Tradition des Ikonographischen gespielt und sie in das als trivial erfaßte Medium der Photographie projiziert."¹ Die Strategie der Negativen Affirmation von Prof. Bazon Brock und die Ironie-Konzeption von Richard Rorty sind zwei Haupttheoriestränge der vorliegenden Arbeit mit der die Diskussion der visuellen Parodie als ein Schlüsselbegriff im Werk von Anna und Bernhard Blume vorgestellt wurde. Die visuelle Parodie ist ein kunstwissenschaftlicher Begriff, der das Werk der Blumes umschließt und begründet. Die einzelnen Kapitel der vorliegenden Dissertation sind immer im Hinblick auf die der Parodie typischen Merkmale wie der Ironie, der Doppeldeutigkeit und der komischen Groteske zu sehen.

¹ Anna und Bernhard Blume, Transsubstanz und Küchenkoller, S.11

11. Anhang

11.1 Biographien

Anna Blume

1937

in Bork, Westfalen, geboren

1960-1965

freies Kunststudium an der Kunstakademie Düsseldorf

1966-1986

20 Jahre unterbezahlter Kunstunterricht

an verschiedenen Düsseldorfer und Kölner Gymnasien

1967

Geburt der Zwillinge Anna und Hedwig

1970-1985

Zeichenarbeit (Frauen) und sporadische Zusammenarbeit mit B.J. Blume

Seit 1985

Arbeit an den Großphoto-Serien >>Trautes Heim<<, >>Im Wald<< und >>Transzendentaler Konstruktivismus <<. Fotoaktionen zusammen mit B.J. Blume (für einen >>lebenslänglichen Photoroman<<)

1987

Hermann-Claasen-Preis der Kreissparkasse Köln

(mit Bernhard Blume)

Kunstpreis Glockengasse der Firma 4711, Köln (mit Bernhard Blume)

1988

Erster Kölner Video-Kunst-Preis

(mit Bernhard Blume)

1990

Konrad-von-Soest-Preis des Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe (mit B. Blume)

2000

Berlin Preis von der Akademie der Schönen Künste (mit Bernhard Blume)

Lebt in Köln

Bernhard Johannes Blume

1937

in Dortmund geboren, Ausbildung als Kino- und Dekorationsmaler sowie Graphiker

1960-1965

freies Kunststudium an der Kunstakademie Düsseldorf

1967-1971

Studium der Philosophie an der Universität Köln, ca. 15 Jahre Brotarbeit als Kunst- und
Philosophielehrer an einem Kölner Gymnasium

seit 1980

intensivierte künstlerische Zusammenarbeit

mit Anna Blume für einen >> lebenslänglichen Photoroman <<

1987

Hermann-Claasen-Preis der Kreissparkasse Köln

(mit Anna Blume)

Kunstpreis Glockengasse der Firma 4711, Köln (mit Anna Blume)

1988

Erster Kölner Video-Kunst-Preis

(mit Anna Blume)

1990

Konrad-von-Soest-Preis des Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe

(mit Anna Blume)

2000

Berlin Preis von der Akademie der Schönen Künste (mit Anna Blume)

11.2. Monographische Schriften

(Auswahl)

"Das Werk Anna und Bernhard Blumes ist in einer bislang drei Bände umfassenden Reihe dokumentiert, wobei der erste Band noch allein den Photoarbeiten Bernhard Johannes Blumes gilt. Ausführliche, wenn auch nicht in allen Teilen stimmige Bibliographien zum Werk von Bernh. Joh. Blume und Anna und Bernhard Blume, die insbesondere die zahlreichen Texte von Bernhard Johannes Blume verzeichnen, auf die wir an dieser Stelle verweisen möchten, finden sich in den Bänden I und II."¹

¹ Anna und Bernhard Blume: Transsubstanz und Küchenkoller, Kestner-Gesellschaft, Hannover, 1996, S.132, Biographische und Bibliographische Daten aus: Bazon Brock: in: >>Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst<<, Ausgabe 3, Verlage Weltkunst und Bruckmann, München 1988

Bernhard Johannes Blume-S/W-Fotoarbeiten 1970-1984,
hrsg. von Klaus Honnef im Auftrag des
Landschaftsverbandes Rheinland/Rheinisches Landesmuseum Bonn, mit Texten von Klaus
Honnef, Gail B. Kirkpatrick und Günter Schulte sowie Statements und Texten von Bernhard
Johannes Blume, Köln 1989

Anna & Bernhard Blume-Großfotoserien
1985-1990, hrsg. von Klaus Honnef im Auftrag des Landschaftsverbandes
Rheinland/Rheinisches Landesmuseum Bonn, mit Texten von Klaus Honnef, Jean-
Christophe Ammann, Bazon Brock, Walter Grasskamp, Uwe Hauptenthal, Kaspar König und
Anna und Bernhard Blume, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 1992

Anna & Bernhard Blume-Transzendentaler Konstruktivismus / Im Wald, hrsg. von Klaus
Honnef anlässlich der Ausstellung in der Kunsthalle Bremen, mit Texten von Bazon Brock,
Wulf Herzogenrath, Jochen Hiltmann, Klaus Honnef, Wolfgang Kasprzik, Hans-Joachim
Lenger, Thomas Wolf, einem Interview mit Bernh. Joh. Blume von Jörg -Uwe Albig sowie
Statements und Texten von Anna und Bernhard Blume, Verlag der Buchhandlung Walther
König, Köln 1995

Anna und Bernhard Blume

- Vasen-Extasen

Text von Peter Weibel, Schriften zur Sammlung des Museums für Moderne Kunst, Frankfurt
am Main 1991

Anna und Bernhard Johannes Blume,

Text von Bazon Brock, in : >>Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst<<, Ausgabe
3, Verlage Weltkunst und Bruckmann, München 1988

11.3. Texte (Bücher)

von Bernhard Johannes Blume

1970 Anweisungen zum seligen Leben,

Gedichte zu Rekonstruktionen orthopädischer Apparate, Ed. Gal.

Jöllenneck, Köln

1971 Ideoplastie, Ed. Gal. Jöllenneck, Köln

1973 Ich sehe die Gegenstände immer vor mir, Hake Verlag, Köln

1974 Die vierte Dimension, Düsseldorf

1977 Sehnsucht nach, Schülerarbeiten

1981 Schizo, Verlag W. König, Köln

1982 Zeichnungen, Museum Folgwang, Essen

- 1983 Heilsgebilde, Balloni Verlag, Köln
- 1986 Hellsehen als Schwarzsehen, Hg. Städt. Gal. im Lenbachhaus u. Akademie der Bildenden Künste, München
- 1986 heilig, heilig, heilig, Hg. Städt. Gal. im Lenbachhaus u. Akademie der Bildenden Künste, München
- o.J. natürlich, quasiphilosophisch-ideoplastischer Diavortrag, Ed. D. Keller Gal. München
- 1987 Joseph Beuys/Bernhard Blume/ Rainer Rappmann, Zwei Gespräche über Bäume, Argental, 3. Auflage 1994
- 1994 natürlich, Schwäbisch Hall, Anna und Bernhard Blume, 52 Pinselzeichnungen für die ehemalige AA Kommune, El Cabrito, Gomera, Islas Canarias
- 1999 Transzendente Fotografie"(Eine) Cellularpathologie der Seele", Wiens Verlag, Haus am Lützowplatz, Berlin, Ein Dia-Vortrag

11.4. Öffentliche Vorträge

- 1980 Warum fotografiere ich, Produzentengalerie, Hamburg
- 1981 Kant zuliebe, Tagung des IKG, Amsterdam
- 1982 Fotografie und Zeichnung, Akademie der Bildenden Künste, München
Künstler und Lehrer, was ist schwerer?
- 1983 Transzendente Fotografie, Universität Kassel
Zur Warenästhetik der Fotografie, Städt. Museum Abteiberg, Mönchengladbach
Natürlich! Natur und Kultur, Gespiegelt in der Kunst, Staatl. Kunstakademie

Düsseldorf

- 1985 natürlich, quasiphilosophischer-
ideoplastischer Diavortrag, Kunsthalle Basel
- 1986 Lieber Beuys..., Gedenkrede in der
Akademie der Bildenden Künste, München
Beuys-Frau, Akademie der Bildenden
Künste, München
- 1990 >>Lieber Beuys<<, Zum Erweiterten
Kunstbegriff von Joseph Beuys<<,
in: Hochschultexte der Hochschule für
Bildende Künste Hamburg, 1990
- 1987 Die alchemistische Überwindung der
> Malerei< bei Beuys, Hochschule für
Bildende Künste, Braunschweig und
Hamburg
- 1999 Transzendente Fotografie"(Eine)
Cellularpathologie der Seele", Wiens
Verlag, Haus am Lützowplatz, Berlin, Ein
Dia-Vortrag

11.5. Aufsätze

- 1977 Konsum als Wesens- und Selbstverwirklichung,
in: Der Löwe, Nr. 9/Bern Zur Medienfrage der documenta 6,
in: Kunst und Medien, Kassel
- 1979 Die Selbstherrlichkeit des Künstlers und
das Selbstverständnis des Pädagogen,
Ed.Gal. Magers, Bonn
- 1980 >>Heller Wahnsinn<<, Freibord Nr. 26, Wien
- 1982 >>Transzendenter Hinweis<<, Freibord Nr. 29
, Wien
- 1981 Texte für und mit Joseph Beuys:
Kapital=Kreativität
in: Ausgabe, Ed. Hundertmark, Köln
- 1982 Kant zuliebe, in: Freibord, Nr. 27, Wien
- 1983 Für Lila Mookerjee
Laßt den Sprayer raus, liefert ihn nicht

aus, Beuys-Blume-Text für Harald Nägeli,
Plakat Free International University,
Düsseldorf

1984 Der Eurasier läßt schön grüßen,
zur Installation > Wirtschaftswerte <-
(Prinzip), in: Kat. von hier aus, Düsseldorf

11.6. Texte von Anna Blume

1987 Trautes Heim, Texte zu den gemeinsamen
Fotoaktionen mit B.J.B.
Rückseite des Plakates PORTIKUS,
Frankfurt

1988 Küchenkoller,
Text zu den gemeinsamen Fotoaktionen
mit B.J.B., Hochschule für Bildende Künste,
Hamburg

11.7. Texte über Anna und Bernhard Blume Zeitschriften und Bücher

1975 B. Catoir, Ausstellungsbesprechung,
in: Das Kunstwerk, Jg. 28, H.4

1976 E. Weiss, Aspekte eines Mediums,
in: Kunstforum International, Bd. 18

1977 J.G. Lischka,
in: Polaroid Sofortbildfotografie, Bern
K. Honnef, in: Kunstforum International,
Bd.2

1979 A. Pohlen
in: Kunstforum International, Bd. 2

1980 M. Grüterich,
in: Kunstforum International, Bd. 16

1981 A. Pohlen,
in: Bonner Generalanzeiger, Januar

1984 P. Weibel,
in: Kat. von hier aus, Düsseldorf

- 1985 W. Grasskamp, in Kat. Rheingold-
40 Künstler aus Köln und Düsseldorf,
Turin
- 1985/86
P. Iden,
in: Frankfurter Rundschau, Silvester
- 1986 W. Grasskamp, in: Der vergeßliche Engel,
Ed.S. Schreiber, München
- 1985/86
K. Thomas, zweimal Deutsche Kunst
nach 1945, Köln
- 1986 G. Jappe, behind the eyes,
kat. Mus. of Modern Art, San Francisco
- 1987 J. Hohmeyer, Polstergeister gegen Karos,
in. Der Spiegel, Nr. 46, Hamburg
- 1988 R.Rech, Ver Rückte seh Weisen,
in: Stadt-Revue, Nr.3, Köln
.Braunert,
in: Tageszeitung, Berlin, 3.3

11.8. Kataloge zu Einzelausstellungen (Auswahl)

- Trautes Heim-Fotos aus dem wirklichen Leben, mit Texten von Anna und Bernhard Blume
und Jean-Christophe Ammann, Kunsthalle Basel, 1987
- Anna & Bernhard Blume, mit einem Text von Lisa Kurzner, The Museum of Modern Art, New
York, 1989
- Eucharismus, mit einem Text von Peter Friese, Kunstverein Ruhr und Freiräume, Essen
1991
- Zu Hause und im Wald, hrsg. von Zdenek Felix und Adolf Krischanitz, mit Texten von Bazon
Brock, Jochen Hiltmann und Hans-Joachim Lenger sowie Statements von Anna und
Bernhard Blume, Deichtorhallen Hamburg und Wiener Secession, Hamburg 1992
- Anna und Bernhard Blume- Metaphysics
is Man`s Work, mit einem Text von Bazon Brock, Goethe-Institut, London 1995
- Anna & Bernhard Blume- Photo-Works
hrsg. von Dean Sobel und Tom Bamberger, mit Texten von D. Sobel/T.Bamberger, Bazon
Brock, Wolfgang Kasprzik, einem Interview mit Bernh. Joh. Blume von Armin Hundertmark

sowie Statements von Anna und Bernhard Blume, Milwaukee Art Museum,
Milwaukee/Wisconsin, 1996

Transsubstanz und Küchenkoller, hrsg. von Carl Haenlein, mit einem Text von Carsten
Ahrens, Statements von Anna und Bernhard Blume sowie Gesprächen mit den Künstlern
von Hans-Joachim Lenger, Kestner-Gesellschaft, Hannover 1996

12. Glossar

Animistische Beseelung

Blume verwendet für die animistische Beseelung der Objekte den Begriff der Ideoplastik. "Die *animistische Beseelung* jener geformten Objekte wird ironisch spekulativ behauptet, wo sich die bewegten Objekte anthropomorph bewähren, also scheinbar logisch in die durch die menschliche Gestalt vorgegebenen Körperformen sich einpassen, als seien sie Ausweitungen des Organismus in der Materie: der Körper formuliert sich aus seinem Gestalt gewordenen Zwischenraum zu anderen Organismen; die Objekte werden zu den Vergegenständlichungen der Negativformen und Zwischenräume, die die Organismen miteinander bilden. Die Objekte definieren den Raum, in dem die Organismen leben, und damit scheinen die Objekte der Lebensraum jener seelischen und geistigen Kräfte, der Lebensenergien zu werden, die die Organismen, auch den Menschen überhaupt erst aktionsfähig selbstbewegt erscheinen lassen."¹

Ästhetik

Die Brocksche Ästhetik fragt nach der Bedingtheit unserer Wahrnehmungen und Urteile. Sie ist weder eine normative Regelästhetik noch eine Beliebigkeitsästhetik.

"Wir nennen Ästhetik die Lehre von der Art und Weise, wie unsere Wahrnehmungen und Urteile bedingt sind, und der Art und Weise, in der wir diese Urteile im Umgang mit anderen Menschen verwenden."²

Im alltäglichen Gebrauch des Begriffs Ästhetik als die Lehre des Schönen ist der eigentliche Namensgebungsakt des Begriffs Ästhetik als die Frage nach den Begründungen der Urteile, warum etwas heute schön ist und morgen häßlich verlorengegangen. ³So muß laut Bazon Brock "gelernt werden, "zwischen dem Urteil "etwas sei schön" und der Begründung dieses Urteils zu unterscheiden."⁴

Bei den Griechen waren die Begriffe des Guten und Wahren im Vordergrund vor der Schönheit, die bei den Griechen immer das Verhältnis zwischen Urteilsbegründung und dem Urteil , das sich schließlich als Haltung und Handlung äußerte bezeichnete. Diejenigen, die mit der jeweiligen Haltung oder Handlung konfrontiert wurden, hatten sich immer nach der Begründung zu fragen.⁵

¹ Bazon Brock: Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit: Die Gottsucherbande, Köln 1986, S.7

² Bazon Brock: Ästhetik als Vermittlung: a.a.O., S. 5

³ vgl. Bazon Brock: Ästhetik als Vermittlung: a.a.O., S. 5

⁴ Bazon Brock: Ästhetik als Vermittlung: a.a.O., S. 5

⁵ vgl. Bazon Brock: Ästhetik als Vermittlung: Arbeitsbiographie eines Generalisten, Köln, 1977, S. 5

"Ästhetik als Lehre von der Bedingtheit unserer Wahrnehmungen und Urteile und der Verwendung dieser Urteile in der Kommunikation ist also Lehre von der Aufhebung dieser Bedingtheit insofern, als wir uns aus bloßem mechanischen oder zwanghaften Produzieren unbegründeter Urteile befreien können. "¹ Erst dann, wenn es gelingt, ein Urteil akzeptierbar zu begründen, dann ist die Befreiung von der zwanghaften Produktion unbegründeter Urteile in der Bedingtheit unserer Wahrnehmungen möglich.

Der ästhetisch Urteilende wird aufgefordert seine eigenen Haltungen und Handlungen, seine eigene Bedingtheit im Wahrnehmen und Urteilen in die Urteilsbegründung einzubringen. Das ist laut Bazon Brock dann ganz im Sinne der Baumgartenschen Ästhetik, die nur eine individuelle Urteilsbegründung anerkennt, die die Bedingtheit der Wahrnehmungen und Urteile einbezieht. "Genau das kennzeichnet eine Ästhetik als Vermittlung, daß eine Urteilsbegründung gesucht und vertreten wird, um das eigene Handeln und Verhalten aus den Zwängen bloß mechanischen und affektiven Reagieren herauszuführen." Brock fordert in einer Ästhetik als Vermittlung die Suche nach einer Urteilsbegründung, die die Herausführung aus den Zwängen bloß mechanischer und affektiver Reaktion ermöglicht. ²

"Die Urteilsbegründungen werden also nicht in normativer oder theoretischer Hinsicht abgegeben, sondern als ein Instrument des Handelns."³ Die Urteilsbegründungen werden zum Instrument des Handelns. Die Ästhetik leistet Vermittlung, indem sie die wissenschaftlichen Aussagen über die Bedingtheit unserer Wahrnehmung der unterschiedlichen Disziplinen auf Klassen von Objekten überträgt. Diese Klassen von Objekten wurden jedoch ursprünglich von diesen Einzeldisziplinen gar nicht bei der Festlegung dieser Aussagen berücksichtigt.⁴ Die Ästhetik als Vermittlung überträgt kunsthistorische Aussagen auf Alltagsobjekte. Die kunsthistorische Aussagenentwicklung hatte ursprünglich diese Alltagsobjekte gar nicht gemeint. Die Ästhetik als Vermittlung überträgt die psychologischen Aussagen, insbesondere die der Gestaltpsychologie, auf Kunstwerke. ⁵Bazon Brock versteht Ästhetik als Praxis der Vermittlung und Aneignung. "In einem Wissenschaftsverständnis aber, das die Wissenschaft im Hinblick auf die Bewältigung der Lebensanstrengung von Menschen versteht, ist die Ästhetik als Vermittlung sogar Avantgarde jeder Wissenschaft: Wissenschaft ist sie, insofern sie es mit Begründungen zu tun hat, aber nicht mit Begründungen im Sinne von Erklärungen, sondern wieder im Sinne von Konstituierung der Handlungen und Verhaltensweisen."⁶

Ästhetische Objekte vergegenständlichen abstrakte Aussagen.⁷"Der Zusammenhang selbst steckt nicht in den Objekten. Er muß in der Urteilsbegründung durch die Vermittlungsleistung

¹ Bazon Brock: Ästhetik als Vermittlung: a.a.O., S. 5

² Bazon Brock: Ästhetik als Vermittlung: a.a.O., S. 6

³ Bazon Brock: Ästhetik als Vermittlung:a.a.O., S. 6

⁴ vgl.Bazon Brock: Ästhetik als Vermittlung: a.a.O., S. 6

⁵ vgl.Bazon Brock: Ästhetik als Vermittlung:a.a.O., S. 6

⁶ Bazon Brock: Ästhetik als Vermittlung: a.a.O., S. 6

⁷ vgl. Bazon Brock: Ästhetik als Vermittlung: a.a.O., S. 7

des Subjekts konstituiert werden."¹ Entscheidend ist, daß sich für Winckelmann aus dem Material eben jene Gesetzmäßigkeiten des Schönen abzuleiten schienen, die dann für Künstler als normative Ästhetik, als eine eindeutige Handlungsanleitung künstlerischen Arbeitens zu gelten hätten. Die griechische Kunst wurde gleichsam zum Urmeter aller Urteile über das Schöne.² Etwa zeitgleich beriefen sich Baumgarten und Meyer im gegensätzlichen Sinn auf Ästhetik als aisthesis, als Wahrnehmung. Nach Bazon Brock führte Baumgarten das >>Gesetz der Wahrnehmung<< anstelle >>des Gesetzes der Schönheit<< ein.

Die griechische Kunst wurde nicht als die >> höchste Entfaltung der Gesetzmäßigkeiten<< angesehen, sondern als eine unter anderen. Die historische Veränderung der Wahrnehmungsmöglichkeiten lief parallel zu der Veränderung der künstlerischen Vergegenständlichungen.³

"Ästhetik als Lehre von den Formen sozialer Wahrnehmung und ihrer historischen Genese bietet eine Möglichkeit der Strukturierung für die Arbeit mit kunstgeschichtlichen Material. Allerdings sind Kunstwerke nur eine Klasse von Objekten, mit denen die ästhetische Theorie zu rechnen hat."⁴

Innerhalb eines emanzipatorischen Erkenntnisinteresses kommt es für eine Ästhetik als Vermittlung nicht mehr auf eine normative Ästhetik an, sondern eher auf eine deskriptive Ästhetik, die die Erfahrungen der modernen Subjektivität als sie regulierender Kommentar begleitet.⁵

"Historisch gesehen entwickelte sich eine wissenschaftliche Ästhetik zu Beginn der Neubegründung der Ästhetik um 1750. Damals wurde von den deutschen Theoretikern Ästhetik als Theorie der sinnlichen Wahrnehmung verstanden, die sich strikt von der damals im wesentlichen von den Franzosen vertretenen Ästhetik als einem Kanon normativer Handlungsanleitungen absetzte. (Ästhetik als Kanon normativer Handlungsanleitung, das hieß Zwangsverpflichtung des Künstlers auf vorgegebene Regeln und Ziele.) Die deutschen Ästhetiker gingen dagegen von der richtigen Beobachtung aus, daß jeder Mensch sich in erster Linie rezeptiv gegenüber dem Material der Welt verhält und daß er demzufolge zunächst soziale Wahrnehmungen zu tätigen habe, bevor er als Befehlsempfänger normativer Handlungsanleitungen in Funktion treten könne. Die Tatsache, daß die Menschen selber Bestandteile der materialen Welt und demnach deren Gesetzmäßigkeiten unterworfen seien, ergab für die Ästhetik einen für das gesamte Dasein der Menschen entscheidenden Begründungszwang, nämlich: wie ist die Einheit der sinnlich wahrnehmbaren Welt zu verstehen? So wurde die ästhetische Dimension eines jeden Gegenstandes, von der Kleidung bis zur Plastik, vom Möbel bis zur Hausfassade, entdeckt

¹ Bazon Brock: Ästhetik als Vermittlung: a.a.O., S. 8

² Bazon Brock: Ästhetik als Vermittlung: a.a.O., S. 620

³ vgl. Bazon Brock: Ästhetik als Vermittlung: a.a.O., S.620

⁴ Bazon Brock: Ästhetik als Vermittlung: a.a.O., S.411

⁵ vgl. Bazon Brock: Ästhetik als Vermittlung: a.a.O., S.38

und die Ästhetik konnte sich langsam auf alle Gegenstandsbereiche menschlicher Lebensumgebung ausdehnen."¹

Die Brocksche Ästhetik des Alltagslebens will nicht mehr <Lehre von der Schönheit> sein, sondern will dazu anleiten, die Alltagswelt wahrnehmend zu erschließen. "Eine solche Ästhetik zeigt, wie man an den Objekten der Alltagswelt und den über sie hergestellten menschlichen Beziehungen selber erschließen kann, was sonst nur in klugen Theorien der Wissenschaftler angeboten wird." Eine solche Ästhetik schlägt Alternativen zur alltäglichen Lebensgestaltung vor, "indem sie für Alltagsprobleme wie Fassadengestaltung, Wohnen, Festefeiern, Museumsbesuch, Reisen, Modeverhalten, Essen, Medienkonsum und Bildungserwerb vielfältige Denk- und Handlungsanleitungen gibt."²

Die Kunst wird von Brock nicht mehr vom autonomen und den Sinnzusammenhang von Natur aus enthaltenen Werk definiert. Bazon Brock ist gegen die kultische Erhöhung von Autonomie beanspruchenden Kunstwerken. In der Brockschen Kulturtechnik werden die Künste zu Produktionsmitteln funktionalisiert, um die Bedeutung in ihrem Gebrauch zu stiften und die Bewältigung der Lebenspraxis zu ermöglichen. ³"Im Kulturbereich heißt das vor allem, die in Kunst, Musik, Literatur entwickelten Wahrnehmungsformen, Vergegenständlichungsformen, Inszenierungen von geschlossenen Handlungen in konstruierten Spielräumen, in die Alltagswelt zu übertragen."⁴

"Bazon Brock hat unabhängig von Spencer Brown und ohne die Intention, seine Gedanken in einen Logikkalkül zu exemplifizieren, die ästhetische Theorie auf die Grundlage des Distinktionismus gestellt. Demnach begründet sich die ästhetische Dimension durch die Differenz von intra-und extrapsychischen Vorgängen."⁵

Ästhetischer Schein

"Schiller versuchte klarzumachen, daß die Konstruktionen der Kunst nur als >>schöner Schein<< wirklich sind. Das zu akzeptieren war den Deutschen unmöglich, weil sie glaubten, in der Anerkennung des ästhetischen Scheins die Wirklichkeit und die Wahrheit verleugnen zu müssen. Die sprichwörtliche >>deutsche Tiefe<< ist das Resultat der Unfähigkeit, den schönen Schein, also bildliche Vorstellungen oder mythische Erzählungen oder

¹ Bazon Brock: Ästhetik als Vermittlung:a.a.O., S.316

² Bazon Brock: Ästhetik als Vermittlung: a.a.O., Umschlagtext

³ vgl. Kindlers Literaturlexikon, München 1988, Kindler Verlag, S. 203

⁴ Kindlers Literaturlexikon, a.a.O., S. 203

⁵ vgl.Dissertation von Dr. Stefan Asmus"ein adaptives Hypermedia-Interface zum crossover von Nichtnormativer Ästhetik nach Bazon Brock und Neuerer Systemtheorie insbesondere nach Niklas Luhmann"[www.brock.uni-wuppertal.de/Vademecum/Ästhetisches SystemZeit/Ort](http://www.brock.uni-wuppertal.de/Vademecum/Ästhetisches%20SystemZeit/Ort)
Do, den 03. Februar 2000, 14-15 Uhr im Haspel R 210

wissenschaftliche Systemgedanken eben als bloßen Schein zu akzeptieren."¹ Das Bild strahlt keine absolute Wahrheit aus, sein auratisches Strahlen ist nur ästhetischer Schein. Das Kunstwerk ist kein Gotteswerk.

„Solche hermetische Autonomie verführt wohl zur Gleichsetzung von Künstlerwerk und Gotteswerk. Dessen Wirklichkeit für uns besteht aber gerade darin, daß wir auf es keinen Einfluß haben, weder durch Unterwerfung noch durch Leugnung, weder durch Zerstörung noch durch Anbetung. Genau darin liegt aber auch die Zumutung der Kunst für uns. Mit ihr Erlösung und Heil erzwingen zu wollen, ist zwar menschlich verständlich, erzwingt aber nur geschichtliche Katastrophen, vor deren Auswirkungen es in Zukunft keine Fluchtburg jenseits der Meere mehr geben wird. Sollten wir nicht geheilt sein von dem Versuche, das Heil zu erzwingen?“² "Das heißt die Deutschen hielten und halten wissenschaftliche, literarische, künstlerische-kurzintellektuelle Weltentwürfe für reale Gegebenheiten. Sie lesen Philosophien und Kunstwerke als reale Handlungsanleitungen zur Verwirklichung von Ideen und Vorstellungen, anstatt sie als Begründung von Kritik an den jeweils gegebenen Zuständen auf Erden zu nutzen.“³

Auratisches Strahlen

Der Begriff bezeichnet die Darstellung einer Aura, die die jeweiligen Blumschen Zeichnungen umgibt. Oft setzt Blume einen Strich in seinen Zeichnungen ein, der die Objekte in radialer Strahlungssimulation umgibt. Das Auratische Strahlen findet sich zum Beispiel in der Zeichnungsfolge >>Heilsgebilde<<.

So gehen der >> Offenbarung bei C&A << von den Rändern des Revers eines Sakkos radiale Strahlungen aus, "als sei der Sakkoträger auf zauberhafte Weise entschwunden."⁴

Empathie

Empathie ist psychologisch gesehen die Bereitschaft und Fähigkeit, sich in die Einstellung anderer Menschen einzufühlen.⁵

Die Verknüpfung von äußeren Wahrnehmungsreizen und den inneren Reaktionsmustern erzeugt den empathischen Übertragungseffekt.¹

¹ vgl. Bazon Brock: Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit: a.a.O., S. 249

² Bazon Brock: Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit: a.a.O., S. 88

³ Bazon Brock: Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit: a.a.O., S. 249

⁴ Bazon Brock: Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit: a.a.O., S.39

⁵ vgl. Der Duden, Mannheim 1990, S. 216

empathische Übertragung:

Bei der empathischen Übertragung, geht es darum die Illusion der perspektivischen Täuschbarkeit nachzuvollziehen. Bazon Brock spricht in >>Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit<< von >>empathischer Übertragung der Wahrnehmungsappelle<< als eine Reaktionsmöglichkeit des Bildbetrachters auf Werke.² Der Ästhetikprofessor und Autor Bazon Brock versteht die empathische Übertragung als eine Bedingung für die Wirkung von Bildern. Die empathische Übertragung löst Autosuggestionen aus. "Diese ist eine der fundamentalsten Voraussetzungen dafür, daß eine material ausgewiesene Gestaltungsfiguration unserer Umwelt auf uns wirkt. Sie läßt sich einfach erkennen, wenn wir uns fragen, wieso etwa der Anblick eines auf dem First eines hohen Gebäudes unangeschnallt balancierenden Menschen uns zwingt, wegzusehen, wollen wir nicht riskieren, selber ohnmächtig zu werden. Natürlich kann derartige empathische Übertragung durch Gewöhnung abgeschwächt oder als >Nervenkitzel< genossen werden."

³Durch die empathische Übertragung, die so Bazon Brock zumeist durch Analogien ausgebildet wird, entsteht die für Blume faszinierende Form der Ideoplastik.

Fake

Wenn man Blume als modernen Bilderfälscher verstehen würde, das heißt seine Fotos als Fake ansehen würde, dann ist jedes Foto ein Bildwitz. Blume zitiert in seinen Fotos die Phänomene der Spiritisten und der spiritischen Fotografie nach Schrenck-Notzing. Das bedeutet aber nicht, dass seine Fotos keine Originale wären, im Gegenteil, gerade seine Fotos sind bewußte Fakes in dem Sinne, das die Geschichte der Lichtphänomene und der Erscheinungen, der fliegenden Teller und Untertassen, der verkanteten Stühle und der sich selbst formenden Formen natürlich irgendwo spiritistisch sind und übersinnlich, aber eben auch eine Fälschung, das heißt nicht real. Mit den Tricks der Fotografie im Labor oder in der Dunkelkammer erzeugt, oder auch durch wirkliche "Knochenarbeit" wie in der Bewegungsfotografie, die die Blumes dann auch vor Ort im Wald in zahlreichen Fotoaktionen geleistet haben, überzeugen die Blumes ihre Rezipienten. Das Blumsche Foto ist kein Dokumentarfoto mehr ,aber ein originaler Blume. Fake als Original ist in dem Sinne ironisch gemeint. Selbstbewußtsein als Suppe erinnert an die eingeweideähnlichen Objekte

¹ vgl. Dissertation von Dr. Stefan Asmus "ein adaptives Hypermedia-Interface zum crossover von Nichtnormativer Ästhetik nach Bazon Brock und Neuerer Systemtheorie insbesondere nach Niklas Luhmann" www.brock.uni-wuppertal.de/Vademecum/Ästhetisches_SystemZeit/Ort
Do, den 03. Februar 2000, 14-15 Uhr im Haspel R 210

² vgl. Bazon Brock: Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit: a.a.O., S.110

³ Bazon Brock: Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit: a.a.O., S.110

aus der mediumistischen Fotografie. Das Blumsche Fake, ist eher als eine Inszenierung zu verstehen. Brock definiert den Begriff Fake kurz und präzise

"Fakes sind Fälschungen, die darauf abzielen, als solche erkannt zu werden, um unsere Wahrnehmungen an den minimalsten Differenzen zwischen Original und Nachahmung zu schärfen-allerdings unter der anspruchsvollen Voraussetzung, daß es für sie keine Originalvorlagen gibt, sondern daß der Fälscher eine originale Fälschung leistet, also doch ein Original und keine Fälschung produziert."¹

Fluxus

Fluxus bedeutet im Englischen Strom , Fluß, Fließen, Prozeß, Lebensstrom. Brock spricht in diesem Zusammenhang von Wirbeln , die in den Zeitströmen entstehen können. Hier ist die Verbindung zur Zeit und zu den Blumschen Wirbelphänomenen zu sehen. Die Prägung von Blume durch die Fluxusbewegung ist in den Dreh-Schwindel-Wirbelphänomen-Fotoserien präsent.

Der Lebensstrom, Fluxus als Fluß der Zeit: Die Zeit fließt. Im Lebensprozeß selbst fließt die Zeit. Der Ästhetikprofessor und Aktionskünstler Bazon Brock definiert das Leben als kontinuierlichen Prozeß: als Bewußtseinsstrom, als Altern als Rund um die Uhr.² "Heraklit entwarf das Bild des Lebensstroms , des "Flux" und "Flow".

" Bazon Brock betont:"Selbst im Schlaf können wir aus diesem Strom nicht aussteigen, unser Zentralnervensystem prozessiert kontinuierlich weiter, solange wir noch lebendig sind. Aus den Eigendynamiken des Stroms in seinem Bette des Impulsgeschehens zwischen den Neuronen entstehen kleine Wirbel, die der Fließrichtung scheinbar entgegenstehende Wirbel, scheinbar diskrete Formen im Kontinuum."³ Bazon Brock beobachtet bei jüdischen Denkern die Formulierung des diskreten Wirbelns als ein Kreisen der Gedanken dem sogenannten Pulpil. Und englische Literaten um Ezra Pound organisierten ihren Rede- und Schreibfluß als vortezistische Strudel. ⁴ Weiter spricht Brock von kleinen Materialhaufen aus Treibgut der Wort- und Bildkommunikation der Fluxus-Künstler der sechziger Jahre," wie sie in strudelnden Flüssen beobachtet werden können."⁵ Doch weil für die Fluxuskünstler das sichere Ufer der Dauer der Werke und Taten weit entfernt lag, mußten sie die Konzepte geschlossener Werkeinheiten aufgeben.

¹ Bazon Brock in: Wa(h)re Kunst:Der Museumshop als Wunderkammer; Theoretische Objekte, Fakes und Souvenirs;Frankfurt a.M. 1997, S. 133

² vgl. Bazon Brock: Wa(h)re Kunst: der Museumsshop als Wunderkammer; theoretische Objekte, Fakes und Souvenirs, Anabas Verlag, 1997, Frankfurt a. Main, S. 133 und 134

³ Bazon Brock: Wa(h)re Kunst: der Museumsshop als Wunderkammer; a.a.O., S.133f.

⁴ vgl.Bazon Brock: Wa(h)re Kunst: a.a.O., S.133f.

⁵ Bazon Brock: Wa(h)re Kunst: a.a.O., S.133f.

Denn letztere könnten dem kontinuierlichen Wandel entzogen werden.¹ Brilliant und geradezu philosophisch formuliert der Aktionskünstler Brock: "Nur zeitweilig läßt sich in den Treibgutanhäufungen herumstochern, um zu sehen, was der Strom des Lebens mit sich führt; indem man nachschaut, löst sich die zusammengestrudelte Assemblage auf, um im nächsten Strudel eine andere Konstellation des Treibguts zu bilden."² Die Fließdynamik wird als Prozeß im Fluxus überhaupt bedeutsam.³

Die Blumes fotografieren den Prozeß des Fließens in der Bewegung als Photoperformance selbst. Das Schweben und Stürzen der Gegenstände befindet sich im für die Fluxuseinflüssen ausgesetzten und inspirierten Fotokünstler wichtigen Prozeß des Wandels und des kontinuierlichen Fließens.

Die Fotokünstlerin Anna Blume bezeichnet die Gemeinschaftsarbeit mit Bernhard Blume als eine >> Photoperformance<<⁴. Eine solche kunstgeschichtliche Anlehnung an die Fluxusbewegung um 1968 hat ihre Wurzeln schon in der Biografie des Künstlerehepaares. Denn Bernhard Blumes Interesse galt den vielzähligen Fluxusaktionen mit Joseph Beuys und Bazon Brock wie zum Beispiel dem 24 Stunden Happening in Wuppertal sowie den Musikaktionen von John Cage.

Gottsucherbande

Nach dem Ästhetikprofessor Bazon Brock schließen sich die Blumes weder den fundamentalistischen Gottsucherbanden zur Verwirklichung des Weltreichs der Ideen an und noch den Unterhaltungsideologen, die Brock als die amüsierten und dennoch gelangweilten Euphoriker der eigenen Bedeutungslosigkeit bezeichnet.⁵

Heilsgebilde

Das Blumsche Heilsgebilde ist eine zeichenhafte Vergegenständlichung von Ideen und Gedanken, die durch das sogenannte auratische Strahlen eine gewisse Beseeltheit ausdrückt. Gleichzeitig besitzt die zeichenhafte Vergegenständlichung als Heilsgebilde eine Zwei-Seiten-Form, die immer mindestens zwei Aspekte oder Ansichten der Wahrnehmung zeigt.⁶ Heilsgebilde sind Wirklichkeitsgebilde und Heilsentwürfe mit religiösem Erlösungscharakter. Das Heilsgebilde als fotografisches Trugbild bezeichnet die Suche

¹ vgl. Bazon Brock: Wa(h)re Kunst: a.a.O., S.133f.

² Bazon Brock: Wa(h)re Kunst: a.a.O., S.133f.

³ vgl. Bazon Brock: Wa(h)re Kunst: a.a.O., S.133f.

⁴ vgl. Anna Blume in: Anna und Bernhard Blume : Transsubstanz und Küchenkoller: Kestner Gesellschaft, 1996, vgl. Seite 60

⁵ vgl. Bazon Brock: Anna und Bernhard Johannes Blume, in: Künstler, Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Ausgabe 3, WB Verlag, München, 1988, S. 10

⁶ vgl. Bernhard Johannes Blume: Heilsgebilde, Balloni verlag Köln, 1983 mit einem Essay von Bazon Brock,

nach dem Glück und die Sehnsucht nach der Vollkommenheit in der Kunst als Ersatzkirche; als Täuschung und Vortäuschung wird es zum Fake. Heilsgebilde sollen trösten und Orientierung vermitteln. In der Kunst ist es die Sehnsucht nach der absoluten Form, die zum Heilswahn wird.¹ Bernhard Johannes Blume formuliert: >>Heilsgebilde/ sind Gebilde des Gemüts / in auswegloser Lage ausgestülpt / in ein Unendliches / von dort kann man dieselben aber nur / bei abgeschaltetem Bewußtsein / zu den Sinn- und Tröstungszwecken / aus dem All / zurückempfangen.<<²

Blume betitelt seine Zeichnungen unter dem Begriff >>Heilsgebilde<<, als >>Heilhemd, Heilkraut, Heil 83, Sehnsucht nach..., Gott, Objekte zum Glauben.<<³

Die Motive aus dem Heilsmilieu enthalten oft Zeichen der Auratisierung und Glorifizierung. Heilssucher sind nach Bazon Brock immer auch Gottsucher.⁴

Der Blumsche Künstlerpriester winkt dem Publikum mit grünen Heilsgebilden zu.

Das Verdrängte taucht in der Serie Natürlich über Blumes Kopfe wieder als Blumenkohl als Heilsgebilde auf.⁵ Das Heilsgebilde ist ein ironisch-distanzierter Neologismus, den Blume einsetzt, um die Erhöhung des säkularen Bildraumes als Ort des Heiligen und des Heiles, als Erlösungsversprechen in der Kunst darzustellen. >> Der säkulare Bildraum sollte wieder Ort des Heiligen, wenn nicht des Heiles werden. Sinnsynthese von Besonderem und Allgemeinem im Wahrnehmungsobjekt. Die Bilder sollten sein: Ikonen, Zeichen, Wesensattribute. Zeichnen und Malen war wieder Gottesdienst.<<⁶

Horror vacui

Die bedrohlichste Form des Schizo ist der horror vacui. Horror vacui bezeichnet einen Zustand, in dem eine undefinierbare Negativform in ein fremdes Positiv eindringt.⁷

So erfaßt den Zeichner die Angst vor dem leeren Blatt, das vor ihm liegt. "In panischer Aktivität versucht er, seiner selbst nicht mehr sicher, den Raum um seinen Körper mit Positionen als Spuren seiner Tätigkeit und seines Daseins zu besetzen und auszufüllen."⁸

¹ vgl. Bernhard Johannes Blume: Heilsgebilde, a.a.O.,

² Bazon Brock: Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit: a.a.O., S. 34

³ Bazon Brock: Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit: Die Gottsucherbande, Köln 1986, S. 39

⁴ vgl. Bazon Brock: Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit: a.a.O., S. 44

⁵ vgl. Bernhard Johannes Blume: >>natürlich <<: quasiphilosophisch-ideoplastischer Diavortrag, Dany Keller Galerie München, o.J. 1985

⁶ Bernhard Johannes Blume: heilig heilig heilig, Monolog über Zeichnungen, 1986, Druckerei Böhm Augsburg

⁷ vgl. Bazon Brock: Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit: a.a.O., S. 42

⁸ Bazon Brock: Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit: a.a.O., S. 42

Ideoplastik

Der Begriff Ideoplastik wird von Blume für die animistische Beseelung der Objekte eingesetzt. Die Ideoplastik bezeichnet das Gestaltwerden der in die Objekte hineinprojizierten geistig-seelischen Kräfte. Der Problemname >>Ideoplastik<< wird von Blume verwendet um die Verbildlichung oder die zeichenhafte Vergegenständlichung von Ideen, von Gedanken oder Geist zu bezeichnen.¹ "Die einfachste Form der Ideoplastik produziert schon eine leichte Verschiebung der konventionellen Wertungen unserer Wahrnehmung."² Durch die empathische Übertragung, die durch Analogien ausgebildet wird, entsteht die für Blume faszinierende Form der Ideoplastik.

Blume zitiert die Darstellungstraditionen für Seelen, die ideoplastisch dem Mund oder der Nase Sterbender entfahren. "Ideoplastik beschreibt er auch als Erscheinungsform eines Objekts, das selbst nicht leuchtet, also unsichtbar ist, das aber teilweise Licht reflektiert."³

Ideoplastik als Negativform

"Für diesen Typus der Ideoplastik stehen bei Blume zahllose Variationen der Negativform zweier einander zugewandter Gesichter, auf die Blume wahrscheinlich durch das Studium von wahrnehmungspsychologischer Literatur gestoßen ist."⁴ Bazon Brock nennt folgendes Beispiel: "Unter Formgesichtspunkten ist der Zwischenraum zwischen den Latten eines Zaunes genauso Form wie die Latten selbst."⁵

Die Zweite Form der Ideoplastik

Durch Projektion oder Halluzination realer Objekte auf bewegte Bildträger entsteht die zweite Form der Ideoplastik. "Die zahllosen Beispiele für diese ideoplastische Form variiert Blume, indem er zum Beispiel Wahrnehmungen von Objekten als Deutungsmuster für willkürlich beigezogene Drittobjekte benutzt. "⁶ Bazon Brock nennt hier das Beispiel der >>Erscheinung eines Weinglases als Jackenmuster<< und auch die Projektion eines Kopfes auf einem Kopf, wobei sich der als Projektionswand dienende Kopf bewegt.⁷

¹ vgl. Bazon Brock: Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit: a.a.O., S. 40

² Bazon Brock: Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit: a.a.O., S. 40 f..

³ Bazon Brock: Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit: a.a.O., S. 41

⁴ Bazon Brock: Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit: a.a.O., S. 41

⁵ Bazon Brock: Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit: a.a.O., S. 41

⁶ Bazon Brock: Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit: a.a.O., S. 41

⁷ vgl. Bazon Brock: Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit: a.a.O., S. 41

Ikone

Die Ikone wird im religiösen Bereich als ein >>Kultbild<< bezeichnet. In der orthodoxen Kirche gilt die Ikone als ein geweihtes Tafelbild. Blume überträgt die sakrale Bedeutung des Kultbildes auf die wesentlichen Positionen der modernen Kunst. Denn in der modernen Kunst wurden laut Brock ähnliche Fragestellungen entwickelt wie sie auch beim Kultbild vorkommen. In einem Monolog von Blume über Zeichnungen wird das Schwarze Quadrat von Malewitsch als eine paradoxe Anwesenheitsikone der Abwesenheit Gottes zu einem Beschwörungsträger. In seinem Suprematismus-Manifest fordert Malewitsch die heilige Fläche, den Gegenraum, die absolute Form, ... dann würde die unendliche Erregung und die Feierlichkeit des Weltalls spürbar.¹ Bei Mondrian besteht das Ikonenhafte in der Reduktion von Natur und Vielfalt auf ihr geometrisches Wesen als den Grundsymbolen des Seins und bei Van Doesburg ist es laut Blume der Traum von einem Heil der Erlösung und Ruhe. Blume diagnostiziert in seinem Monolog über die Zeichnungen: "Diese Bedürfnisse nach Reinkarnation des Allgemeinen, Göttlichen und Überindividuellen ins individuelle Fleisch hinein und zurück sind bis heute hochakut."²

Illusionismalerei

"Niederländische Maler des 17. Jahrhunderts entwickelten die Gattung der Trompe-l'oeuils (Augentäuschungsbilder) zur Perfektion, die immer zugleich dem Betrachter die Täuschung und das Durchschauen des Getäuschtwerdens zu erkennen und zu genießen erlaubten."³ Doch die durchschaute Täuschung enttäuscht den Betrachter, denn das was übrig bleibt ist so Bazon Brock eher banal.⁴

Trompe l'oeil (franz. masculin) bezeichnet erstens die optische Täuschung eines perspektivisch gemalten Gemäldes und zweitens den trügerischen Schein im Sinne von Augenwischerei, Betrug und Täuschung.⁵ In der Illusionsmalerei im 15. Jahrhundert gibt es bereits Untersuchungen zur optischen Täuschung, jedoch reduzieren sich diese nur auf das Ziel, die Wirklichkeit optimal abzubilden.⁶ Das Problem der Wirklichkeitsabbildung, als eine grundsätzliche Wahrnehmungsproblematik, wurde in der "trompe - l'oeuil" Malerei des 17. Jahrhunderts zum ersten Mal thematisiert.

Metamorphose

¹ vgl. Bazon Brock: Die Re-Dekade: Kunst und Kultur der 80er Jahre, München, 1990, S. 203

² Bazon Brock: Die Re-Dekade: a.a.O., S. 204

³ Bazon Brock in: Wa(h)re Kunst:a.a.O., S. 132

⁴ vgl. Bazon Brock in: Wa(h)re Kunst: a.a.O., S.132

⁵ vgl. Langenscheidts Großes Schulwörterbuch Französisch-Deutsch, 1991, Berlin und München, S. 1095

⁶ vgl. Bazon Brock: Ästhetik als Vermittlung, a.a.O., S.194

"Die Negativform, die halluzinierte Projektion und die empathische Übertragung durchlaufen Verformungen, die Blume absichtsvoll Metamorphosen nennt. "¹ Das Moment der Metamorphose ist gefürchtet, denn er bezeichnet das Zusammenwachsen der verschiedenen ideoplastischen Formen. Die Blumschen Zeichnungen scheinen in ihren zahlreichen nahezu radikalen Beispielen nach Bazon Brock den Eindruck zu erwecken, ein nicht mehr rückgängig machbares Ineinanderdringen als ein >>Zusammenwachsen<< zu beobachten anstatt eines >>Zusammen-sich-Entwickeln-und-Wachsen<<. ² Es gibt auch eher harmlose Formen von Metamorphosen wie zum Beispiel die Zeichnung >>Weihnachten zu den Ohren heraus<<, die nur eine verbildlichte Sprachfigur darstellt. Die beiden Blumschen Ohrmuscheln sind hier in abstehende Weihnachtsbäume verwandelt.

Schizo

Schizo meint das Gegenteil von Symphyse. Also keine Entgrenzung mehr, sondern die Grenze verdinglicht sich zu einem Objekt. "Positiv und Negativ, Ausdruck und Eindruck, Fuß und Spur, Latte und Zwischenraum passen nicht mehr zueinander; zwischen sie lagert sich die Grenze als eine eigenständige Vorstellungsgröße an. " Die sich zu einem Objekt verdinglichte Grenze ist genauso mächtig und wahrnehmungsfordernd wie die Objekte, "deren unvorsichtiges und unvermeidliches Ineinanderstoßen ja erst die Grenze definiert."³

Freiherr von Schrenck-Notzing

Bernhard Blume zu seiner Begegnung mit den theosophischen Büchern und Studien des Dr.med.Freiherr von Schrenck-Notzing. Die pseudo-wissenschaftlichen Fotos mit den inszenierten Situationen für die Kamera gaben um 1914 vor , Geisterfotografie zu sein. Die zweiteilige Sequenz "Strahlemann" von 1972 aus den Fotoarbeiten 1970-1984 zeigen das auratische Strahlen einer Hand. Es ist als Parodie eine Reaktion und Distanzierung auf die sogenannte Geisterfotografie .

"In dem Düsseldorfer Milieu um Beuys herum stieß ich Ende der 60er Jahre ebenso wie meine damaligen Kumpane Blinky Palermo und Sigmar Polke auf einige anthroposophische , theosophische und spiritistische Bücher, u.a. auf zwei Bände des Dr. med. Freiherr von Schrenck-Notzing mit Berichten und Bild-Dokumenten seiner durch besonders begabte Medien provozierten Geisterfotografie. (1) Fotos, deren ektoplastischer Notzuchtcharakter, pseudo-wissenschaftlich kommentiert, mich sowohl aus inszenatorischen wie aus

¹ Bazon Brock: Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit: a.a.O., S. 41

² vgl. Bazon Brock: Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit: a.a.O., S. 41

³ Bazon Brock: Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit: a.a.O., S. 41

schamanistisch-aktionistischen und wohl auch aus katholisch-pornografischen Gründen außerordentlich interessierte. (2) Die Fotos beanspruchen objektive Dokumente zu sein, die Situationen aber schienen eher nur für die Kamera inszeniert, als mit Hilfe derselben objektiv erfaßt zu sein. (3)"¹

"Das Bildnerische, das Inszenatorische und Manipulative der Fotografie wurde für mich erst thematisch und ausdrücklich angesichts jener >>mediumistischen Fotografie<<, die ich in den Büchern des Dr. med. Freiherr von Schrenck-Notzing und des Russen Alexander Aksákow zu sehen bekam und nach denen ich in weiteren spiritistischen Büchern und Zeitschriften suchte."² Für Blume stand der manipulative Charakter dieser Geisterfotos außer Frage. "Für mich jedenfalls standen die vielseitigen, erfinderischen und phantasievollen Manipulationen jener >>Geisterfotografie<< außer Frage, wie auch die der allermeisten Fotos mit sogenannten ektoplasmatistischen Vorgängen."³

Symphase

Symphase ist bei Blume die Konfrontation der in den Objekten (z.B. die Vase) vergegenständlichten Kräfte mit den sie eigentlich hervorbringenden Subjekten. Symphase ist der Widerschein und die Reflexion von Gedanken und seelischen Energien durch die geformte Materie (so wie der selbst nicht leuchtende Mond das Licht der Sonne reflektiert und den Menschen als eigenständiger lichtabgebender strahlender Körper erscheint).⁴ "Am bekanntesten wurden Blumes heiter-komische und auch tragisch-zerstörerische Demonstrationen des magischen Determinismus in seinen Vasen-, Kannen- und Suppentopf-Symphasen, vornehmlich jene der historisch letzten stilprägenden Epoche der 50er Jahre."⁵

¹ Bernhard Johannes Blume: Transzendente Fotografie, "(Eine) Cellularpathologie der Seele", Ein Dia-Vortrag, Berlin 1999, S. 10

² Bernhard Johannes Blume: Transzendente Fotografie, a.a.O., S.12

³ Bernhard Johannes Blume: Transzendente Fotografie,,S. 12

⁴ vgl. Bazon Brock: Anna und Bernhard Johannes Blume in: Künstler, Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Ausgabe 3, Eine Edition der Verlage Weltkunst und Bruckmann München, S.7

⁵ Bazon Brock: Anna und Bernhard Johannes Blume in: Künstler, Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Ausgabe 3, Eine Edition der Verlage Weltkunst und Bruckmann München, S.7

Vasensymphase

"Symphatische Ideoplastiken sind auch die vorgestellten und als Vorstellungen dargestellten Inhalte von asymmetrischen Gefäßen und Behältern, sobald man sich die Behälterwände wegdenkt."¹

Symphyse

Die Symphyse wird als deformierendes Durchdringen von Blume wie eine herkömmliche Stigmatisierung dargestellt. So kleben die Blumschen Hände nicht nur an den Türgriffen, sondern die Hände und Griffe durchdringen einander wie die Kreuzesnägel die Hände des Heilands.² Innerhalb der Blumschen >>paßgenauen Einfügungen von Vasen- und Gesichtsprofilen<<³, exponiert sich die Entgrenzung durch Symphyse."Aber dieses Anschmiegen und Einfühlen wird zu einer gefährlichen Entgrenzung, durch die Objekte und Menschen ihre Konstanz zu verlieren drohen."⁴

Transsubstanz

Transsubstanz ist die Blumsche Verkürzung von Transsubstantiation. In der katholischen Messe ist die Transsubstantiation, die Wesensverwandlung der Substanzen durch die Wandlung von Brot und Wein in Leib und Blut Christi. Dabei verwandelt sich nach katholischem Glauben in der liturgischen Weihe die Substanz von Brot und Wein in Leib und Blut Christi. Im Gegensatz dazu, setzt Luther die Konsubstantiation, wo sich im Abendmahl Leib und Blut Christi ohne Substanzveränderung mit Brot und Wein verbinden.⁵

transzendental

Transzendental bezeichnet die Überschreitung der Grenze der Erfahrung und der sinnlich erkennbaren Welt übersinnlich, übernatürlich im philosophischen Sinne. Die zweite Bedeutungsebene bezieht sich auf die a priori mögliche Erkenntnisart von Gegenständen nach Kant. A priori bedeutet von der Erfahrung oder Wahrnehmung unabhängig. Transzendieren bedeutet philosophisch gesehen, immer eine Grenze zu überschreiten. Man geht von dem einen Bereich in einen anderen Bereich "hinüber".⁶

¹ Bazon Brock: Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit: a.a.O., S. 41

² vgl. Bazon Brock: Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit: a.a.O., S. 41

³ vgl. Bazon Brock: Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit: a.a.O., S.41

⁴ Bazon Brock: Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit: a.a.O., S. 41

⁵ Duden, Fremdwörterbuch, Band 5, Mannheim 1990

⁶ vgl. Schüler Duden: Die Philosophie, Ein Sachlexikon der Philosophie, Mannheim, Wien, Zürich, 1985

In seiner ironischen Grundposition setzt Bernhard Blume den Begriff transzendental doppeldeutig ein. Einerseits ist damit das transzendente Scheinen von spiritistischen Fotomaterial nach Schrenck-Notzing gemeint und andererseits eine ironisch-distanzierte Darstellung der Transzendentalphilosophie nach Immanuel Kant.

Transzendentaler Konstruktivismus

Anna und Bernhard Blume geben in dem Band *Transsubstanz und Küchenkoller* von 1996 ihr wohl eher ironisch gemeintes Statement (1992) zu der Fotoserie

>> Transzendentaler Konstruktivismus << ab. Der Text bezieht sich ironisch auf die Spiritistische Fotografie der Illusionisten sowie auf die >>idealkonstruierte<< reine transzendente Weltanschauung eines Immanuel Kant: "Die Photoaktions-Serie >>Transzendentaler Konstruktivismus<< zeigt die Künstler Anna und Bernhard Blume zumeist als Medien und Opfer unwillkürlicher Konstrukte. Die weißlichen Gebilde aus einem intelligiblen Material wollen sich zu logischen Figuren formen oder zu erweiterten Organen einer reineren Vernunft, die noch nicht völlig zu sich selbst gekommen ist."¹ Wulf Herzogenrath schreibt in dem Buch "Transzendentaler Konstruktivismus": "Die Künstler beschrieben es mir so: >>Es ist eine Photoserie, die noch einmal und sehr ausdrücklich den Mythos des >>transzendentalen Subjekts (Kant) mit seinen halluzinatorischen Konstrukten inszeniert, parodiert, simuliert und destruiert..."²

Fotografierte Transzendentalphilosophie

Die Blumes inszenieren in ihrem "Fototeater" ihre Objektwelten vor der Kamera. Dabei nutzen sie die subjektive Fotografie. Brock beschreibt das Medium der Fotografie als Lichtschrift auf chemotechnischer Basis.

Weil die Bilder aus der Kamera auf Reflexionen des Lichts aus der Objektwelt zurückzuführen sind, also das Sichtbarwerden der Objekte auch immer das Resultat ihrer Möglichkeiten ist, Licht zu reflektieren, wird der Eindruck von Objektivität der Fotografie erzeugt.³

Das fotografische Bild enthält die unvermeidliche Schlußfolgerung von Objektivität, die außerhalb der subjektiven Wahrnehmung der auf der Fotoschicht abgebildeten Welt liegt. Nach Bazon Brock vollziehen die Blumes halb ironisch distanziert und halb spekulativ mit ihrer Fotokamera nach, was die Transzendentalphilosophie Kants erarbeitete: "Die Welt

¹ Anna und Bernhard Blume: *Transsubstanz und Küchenkoller*, a.a.O., S. 82

² Anna&Bernhard Blume: *Transzendentaler Konstruktivismus/Im Wald*, Köln, 1995, Seite 12

³ vgl. Bazon Brock: *Anna und Bernhard Johannes Blume*, in: *Künstler, Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, Ausgabe 3, WB Verlag, München, 1988, S. 10

entdeckt sich uns als gegebene nur in den Medien unserer Wahrnehmung, ist aber dennoch auch außerhalb unserer Wahrnehmung vorhanden; was sie aber außerhalb unserer Wahrnehmung ist, bleibt uns prinzipiell verschlossen."¹

Der Betrachter soll anhand der Blumschen Fotoserien trainieren, auch jenseits unserer Wahrnehmung mit den Objekten zu rechnen. Bazon Brock fragt: "Wie läßt sich das per Definition prinzipiell Unerschließbare als solches erfassen? Durch Beweis ex negativo (wir haben nur das, was uns fehlt)."² Das Wesen der Objekte bleibt wie in einer schwarzen Schachtel, der black box unerschließbar. Übrig bleibt ein auratisches Strahlen der Objekte. Die fotografierte Transzendentalphilosophie der Blumes sieht so aus: Die Objekte werden in einer Art blackbox Verfahren fotografisch in uneinsehbare Schachteln verwandelt, die zwischen Wahrnehmung und gedanklicher Abstraktion verbinden. In der Kluft zwischen Wahrnehmung und Abstraktion liegt das sogenannte Wandlungsgeschehen, in dem die Objekte eine individuelle beobachterabhängige Bedeutung zugewiesen bekommen.³

Transzendentalphilosophie

Ist die erkenntniskritische Wissenschaft nach Kant von den transzendentalen Bedingungen.⁴ Der Begriff Transzendentalphilosophie bezieht sich auf den möglichen Prozeß des Philosophierens selbst. Jede Metaphysik bzw. Wissenschaft kann transzendental genannt werden, wenn sie sich mit dem Problem der Transzendenz beschäftigt. Das heißt mit der erkenntniskritischen Frage nach der rationalen Vermittlung des generellen Wechselverhältnisses von drinnen (immanentes Bewußtsein: = innerhalb der Grenzen des menschlichen Bewußtseins) und draußen (dem erkennenden Bewußtsein transzendente Gegenstände).

Die Transzendentalphilosophie Kants in der >>Kritik der reinen Vernunft<<, reduziert die Philosophie selbst auf die Grundlage der Transzendenz. Transzendentalphilosophie ist die Wissenschaft, die "aller Metaphysik notwendig vorhergeht", sich aber selbst als Metaphysik im Sinne einer Philosophia prima (erste Philosophie) begreift." Die transzendente Deduktion (Erkenntnis des Einzelfalls durch ein allgemeines philosophisches Gesetz, der Einzelfall aus dem Allgemeinen abgeleitet) ist das methodische Kernstück der Transzendentalphilosophie. Die Deduktion ist bestrebt unsere Verstandesbegriffe als ein System von Begriffen a priori auszuzeichnen.⁵ "Ich nenne alle Erkenntnis transzendental, die sich nicht sowohl mit Gegenständen, sondern mit unserer Erkenntnisart von Gegenständen,

¹ Bazon Brock: a.a.O., S. 10

² Bazon Brock: a.a.O., S. 11

³ vgl. Bazon Brock: a.a.O., S. 11

⁴ vgl. Duden, Das Fremdwörterbuch, Duden Band 5, Mannheim;Wien;Zürich, 1990, S. 790

⁵ vgl. Schüler Duden, Die Philosophie, a.a.O., S. 427

sofern diese a priori möglich sein soll, überhaupt beschäftigt. Ein System solcher Begriffe würde Transzendentalphilosophie heißen."¹ Kant fordert in seiner >kopernikanischen Drehung< "Die Gegenstände müssen sich nach unserer Erfahrung richten". Kant übernimmt dabei das "Cogito, ergo sum", "Ich denke, also bin ich".²

Transzendenz

Der Begriff Transzendenz bezeichnet das Jenseitige, das jenseits der Erfahrung Liegende. Philosophisch gesehen, ist es die Überschreitung der Grenzen der Erfahrung, des Bewußtseins und des Diesseits.³

Vertigo

"Um 1860 wurden erstmals zwei verschiedene Krankheits-Symptome medizinisch untersucht und klinisch exakt beschrieben: Schwindel (Vertigo) und Erschöpfung/Ermüdung."⁴ Vertigo ist die Bezeichnung des Symptoms Schwindel. "Prosper Menière (1801-1862), ein Pariser Taubstummendarzt, berichtet 1861 über Schwindelkranke in der kaiserlichen Akademie und bestimmt das neue Leiden nicht als Mittelohraffektion oder Gehirnkongestion, sondern analysiert es als Vertigo-Syndrom."⁵

Ein visueller Schwindel ist eine Irritation des Gleichgewichts, die allein durch Sehreize ausgelöst wird. "Jeder kennt auch die Illusion der Eigenbewegung, wenn auf dem Bahnhof nicht der eigene, sondern der benachbarte Zug anfährt. Visueller Schwindel erklärt sich aus der engen Zusammenarbeit des vestibulären und des visuellen Systems bei der Steuerung des Gleichgewichts."⁶

Die Rechtwinkligkeit wird uns durch das menschliche Wahrnehmungsorgan als Schema der körperlichen Selbststeuerung von Natur aus zur Verfügung gestellt und ist keine kulturelle Erfindung.⁷

¹ Schüler Duden, Die Philosophie, a.a.O., S. 427

² vgl. Schüler Duden, Die Philosophie, a.a.O., S. 427

³ vgl. Duden, Das Fremdwörterbuch, Duden Band 5, Mannheim;Wien;Zürich, 1990, S. 790

⁴ Jeannot Simmen: Schwerelos, Stuttgart, 1991, S. 240

⁵ Jeannot Simmen: Das Prinzip Vertigo, a.a.O.,S.128

⁶ Lempert, Thomas: a.a.O., S.43

⁷ vgl. Bazon Brock,: Kosmos und Körper–Anna Blume philosophiert mit dem Bleistift, in: Anna Blume, Die Reine Empfindung, 1994, S. 109

Bibliographie

- Asendorf 1989 Dr. Christoph Asendorf: >>Ströme und Strahlen, das langsame Verschwinden der Materie um 1900<<, Gießen, Anabas-Verlag, 1989, S.125
- Asmus 2000 Dr. Stefan Asmus:
www.brock.uni-wuppertal.de/Vademecum/ästhetisches System, Wuppertal, Do, den 03.02.2000 um 15.00 Uhr: "ein adaptives Hypermedia-Interface zum crossover von nichtnormativer Ästhetik nach Bazon Brock und Neuerer Systemtheorie insbesondere nach Niklas Luhmann"
- Barthes 1985 Roland Barthes: Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie suhrkamp, Frankfurt a.M. 1985
- Baudson 1985 Michel Baudson (Hrsg.): Exposition l'Art et le Temps, Regards sur la Quatrième Dimension. Zeit, die vierte Dimension in der Kunst. Weinheim 1985
- Beuys 1991 Joseph Beuys: Natur Materie Form, Katalog, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 30. November 1991 - 9. Februar 1992, S.44 bis 45
- Blume 1970 Bernhard Johannes Blume: Anweisungen zum seligen Leben. Gedichte zu Rekonstruktionen orthopädischer Apparate. Galeriedruck Galerie Jöllenbeck. Köln 1970
- Blume 1971 Bernhard Johannes Blume: Ideoplastie. Edition Galerie Jöllenbeck. Köln 1971
- Blume 1973 Bernhard Johannes Blume: Ich sehe die Gegenstände immer vor mir. Hake Verlag. Köln 1973
- Blume 1974 Bernhard Johannes Blume : Die vierte Dimension. Düsseldorf 1974
- Blume 1977/78 Bernhard Johannes Blume: Sehnsucht nach. Ein Bilderbuch mit Schülerarbeiten aus dem Kunstunterricht der Klassen 9a, 10 b und der Jgst. 11 des Schuljahres 1977/78
- Blume 1980 Bernhard Johannes Blume: "Heller Wahnsinn", Freibord Nr.26, Wien 1980
- Blume 1981 Bernhard Blume: Beiträge in : Schriftenreihe zur Kunstpädagogik: Abbild und Wirklichkeit. Frankfurt am Main 1981
- Blume 1981 Bernhard Johannes Blume: Schizo. Verlag Walther König. Köln 1981 (mit einem Text von Peter Weibel)
- Blume 1982 Bernhard Johannes Blume: Zeichnungen. Herausgegeben zur Ausstellung im Museum Folgwang Essen 1982
- Blume 1982 Bernhard Johannes Blume: Schizo: Filzstiftzeichnungen von 1976/77, Zeichnungen 4, Verlag der Buchhandlung Walther König. Köln 1982.
- Blume 1983 Bernhard Johannes Blume: Heilsgebilde, Balloni Verlag, Köln 1983
- Blume 1985 Bernhard Johannes Blume: Beiträge in: occhio dell'artista, l'occhio della camera.-Das Auge des Künstlers. Das Auge der Kamera. Frankfurter Kunstverein. Frankfurt 1985.

- Blume 1986 Bernhard Johannes Blume: Hellsehen als Schwarzsehen, Lenbachhaus München und Akademie der bildenden Künste, München 1986
- Blume 1986 Anna und Bernhard Johannes Blume in: Das Schweigen im Walde. Zwölf europäische Künstler zum Thema Heimat. Tübingen 1986.
- Blume 1986 Bernhard Johannes Blume: heilig, heilig, heilig, Lenbachhaus München und Akademie der bildenden Künste. München 1986
- Blume 1989 Bernhard Johannes Blume: Fotoarbeiten 1970-1984. Mit Beiträgen von Klaus Honnef, Gail B. Kirkpatrick, Günter Schulte. Köln 1989.
- Blume 1990 Anna und Bernhard Johannes Blume: "gegenseitig", 73 Polaroids. Köln: Balloni-Verlag Köln 1990.
- Blume 1990 Anna und Bernhard Blume: gegenseitig. Balloni Verlag, Köln 1990
- Blume 1991 Anna und Bernhard Johannes Blume: Eucharismus. (Hrsg.): Kunstverein Ruhr 1991.
- Blume 1991 Anna und Bernhard Blume: Trautes Heim. Fotoarbeiten 1986-1990, Rhein-land-Verlag, Brauweiler 1991
- Blume 1992 Anna und Bernhard Blume: Grossfotoserien 1985-1990. Mit Beiträgen von Klaus Honnef, Jean Christophe Ammann, Bazon Brock, Walter Grasskamp, Uwe Hauptenthal, Kaspar König und Anna&Bernhard Blume; Hrsg.: Rheinland Verlag GmbH-Verlag der Buchhandlung Walther König. Köln 1992.
- Blume 1994 Anna Blume: Die reine Empfindung. Ostfildern 1994. Mit einem Text von Bazon Brock: Kosmos und Körper-Anna Blume philosophiert mit dem Bleistift, S. 109
- Blume 1994 Joseph Beuys / Bernhard Blume / Rainer Rappmann: Gespräche über Bäume. Wangen 1994.
- Blume 1995 Anna und Bernhard Blume: Transzendentaler Konstruktivismus/Im Wald. Transzendentaler Konstruktivismus: Großfoto-Serie 1986 und 1992/94. Im Wald: Großfoto-Serie 1980/81 und 1988/90. Mit Beiträgen von Wulf Herzogenrath ; Wolfgang Kasprzik; Jochen Hiltmann, Thomas Wolf, Hans-Joachim Lenger, Bazon Brock; Jörg-Uwe Albig. Verlag der Buchhandlung Walther König. Köln 1995.
- Blume 1996 Anna und Bernhard Johannes Blume: Transsubstanz und Küchenkoller. Kestner-Gesellschaft, 1996
- Blume o.J. Bernhard Johannes Blume: natürlich. Quasiphilosophisch-ideoplastischer Diavortrag. Edition Dany Keller Galerie. München o. J.
- Blume 1999 Bernhard Johannes Blume: Transzendente Fotografie. "(Eine) Cellularpathologie der Seele". Ein Dia-Vortrag. Berlin 1999
- Blume 1999 Bernhard Blume: Vortrag im Postmuseum Hamburg. 04.03.1999/19.00 Uhr: Joseph Beuys, Postkarten, Sammlung Neuhaus

- Blume 2000 Bernhard Blume: "Quasiphilosophische Rekapitulation einer Polaroidserie" zum >>Prinzip Grausamkeit<<, ein Diavortrag in der Hamburger Kunsthalle, 02. Februar 2000, unpubliziertes Typoskript, S.5
- Blume 2000 Anna und Bernhard Blume: Statement zur Eröffnung im Kulturbahnhof Düsseldorf Eller am 9.9.2000 mit Polaroids zur Serie Prinzip Grausamkeit
- Brock 1977 Bazon Brock: Ästhetik als Vermittlung. Arbeitsbiographie eines Generalisten. (Hrsg.): Karla Fohrbeck. Köln 1977
- Brock 1985 Bazon Brock: Wir wollen Gott! Aus dem Unterhaltungsprogramm für die Hölle erste theatralische Demonstration, DuMont Buchverlag Köln und Kulturfilm Bonn, 1985
- Brock 1986 Bazon Brock: Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit. Die Gottsucherbande. Schriften 1978-1986. Hrsg. von Nicola von Velsen. Köln 1986
- Brock 1988 Bazon Brock: Anna und Bernhard Johannes Blume. In: Künstler Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, München 1988, S.3
- Brock Bazon Brock: documenta 6 kassel, fotografie film video, Kassel, o.J., S.33 bis 35
- Brock 1990 Bazon Brock: Zur Ikonographie der Gegenstandslosen Kunst. In: B. Brock / A.Preiß (Hrsg.): Ikonographia. Anleitung zum Lesen von Bildern. Festschrift Donat de Chapeaurouge. München 1990.
- Brock 1990 Bazon Brock: Die Re-Dekade. Kunst und Kultur der 80er Jahre. München 1990
- Brock 1990 Bazon Brock: "Ästhetik in der Alltagswelt und Emanzipation der Wünsche", in: um 1968 konkrete Utopien in Kunst und Gesellschaft, Köln, DuMont 1990, S.182
- Brock 1993 Bazon Brock: Quer denken-geradeaus gehen - Ansichten des Bazon Brock.TV Ingo Hammacher. Köln. 1993
- Brock 1999 Bazon Brock: Wie gestaltet man Zwischenräume, Herr Brock? In: form, 4/1999, Verlag form, Seite 18
- Brock 1997 Bazon Brock in: "Wa(h)re Kunst: der Museumsshop als Wunderkammer; theoretische Objekte, Fakes und Souvenirs; erscheint anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Offenen Kulturhaus des Landes Oberösterreich in Linz vom 7.12.1996 bis 24.1.1997-Frankfurt a.M.: Anabas-Verl., 1997 (Werkbund-Archiv; Bd. 26)
- Brock 1998 Bazon Brock (Hrsg.): Die Macht des Alters-Strategien der Meisterschaft. zur Ausstellung >>Die Macht des Alters-Strategien der Meisterschaft<<, im Auftrag der Stiftung für Kunst und Kultur e.V. -Köln: DuMont, 1998.
- Brock 1999 Bazon Brock: Die Welt zu Deinen Füßen. Den Boden im Blick: Naturwerk-Kunstwerk-Vorwerk. Köln, DuMont, 1999
- Brock 2000 Bazon Brock: Neuronale Ästhetik, II. Neuronale Ästhetik, <http://www.brock.uni-wuppertal.de/Projekte/NeuroAe2.html>. S.3
- Brock 1992 Bazon Brock: Besucherschule: Der Körper des Kunstbetrachters, Video-katalog d9, Kassel 1992.

- Brock 2000 Bazon Brock: Lock Buch Bazon Brock "Gebt Ihr ein Stück, so gebt es gleich in Stücken." Köln, DuMont, 2000
- Brockhaus-Enzyklopädie 1986 Brockhaus: in 24 Bd.-19. völlig Neubearb. Aufl.-Mannheim: Brockhaus, 1986
- Brüderlin 1994 Markus Brüderlin: Der Einfluß der Ornamentik auf die Formulierung der gegenstandslosen Malerei. Dissertation. Wuppertal 1994.
- Cinestar Hagen Cinestar Kinomagazin: Ausgabe 07/2000, S.4 Betreff: Kinoerlebnis vom 10.07.2000, um 20.00 Uhr.
- Deecke 1999 Thomas Deecke (Hrsg.): Originale echt/falsch: Nachahmung, Kopie, Zitat, Aneignung, Fälschung in der Gegenwartskunst, Neues Museum Weserburg Bremen 1999, S. 9 bis 37
- Droste 1990 Magdalena Droste: Bauhaus Archiv. Bauhaus 1919-1933. Köln 1990
- Fehr/Krümmel/Müller 1995 Michael Fehr, Clemens Krümmel, Markus Müller (Hrsg.): Platons Höhle. Das Museum und die elektronischen Medien. Köln 1995: siehe den Text von Bazon Brock: "Von Höhlenschatten zu neuronalen Höhlenzeichen-Eine verkürzte Perspektive" S. 21 bis 24
- Fohrbeck/Wiesand 1983 Karla Fohrbeck/Andreas Johannes Wiesand: "Wir Eingeborenen", Zivilisierte Wilde und exotische Europäer/Magie und Aufklärung im Kulturvergleich, Reinbek bei Hamburg, August 1983, S.98ff.
- Geier 1999 Manfred Geier: Fake. Leben in künstlichen Welten. Mythos Literatur Wissenschaft, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1999
- Harten 2000 Jürgen Harten (Hrsg.): "Das fünfte Element-Geld oder Kunst": ein fabelhaftes Lexikon zu einer verlorenen Enzyklopädie. Buchverlag Köln, DuMont, 2000. Ausstellung in der Kunsthalle Düsseldorf vom 28. Januar bis zum 14. Mai 2000.
- Heller/Reck 1996 Martin Heller und Hans Ulrich Reck (Hrsg.): >>Ästhetik<< nach der Aktualität des Ästhetischen. Ein Symposium zur Perspektive der Kulturentwicklung aus Anlass des 60. Geburtstags von Bazon Brock, Zürich 1997
- HWDP 1972 Historisches Wörterbuch der Philosophie. Band 4: I-K, Basel, Stuttgart 1972, S. 696
- Jung 1968 C.G. Jung: Der Mensch und seine Symbole, 13. Aufl. der Sonderausgabe, Walter-Verlag, Solothurn und Düsseldorf, 1993
- Kant 1998 Immanuel Kant: Kritik der reinen Vernunft. Nach der 1. und 2. Orig.-Ausg. hrsg. von Jens Timmermann. Mit einer Bibliogr. von Heiner Klemme.-Hamburg: Meiner, 1998, S.94 ff.
- KLL 1988 Kindlers Literatur Lexikon in 14 Bänden. München 1988
- Kneer/Nassehi 1993 Georg Kneer; Armin Nassehi: Niklas Luhmanns Theorie sozialer Systeme: Eine Einführung. München 1993, S. 98

- Kunstforum Bd.106. März/April 1990 Bazon Brock, Anna & Bernhard Johannes Blume, Künstlerpaare
- Kurz 1997 Gerhard Kurz: Metapher. Allegorie, Symbol, Göttingen, 4. Aufl. 1997, S.51
- Langemeyer/Unverfehrt/Guratzsch/Stölzl 1984 Gerhard Langemeyer, Gerd Unverfehrt, Herwig Guratzsch und Christoph Stölzl (Hrsg.): Karikatur: Bild als Waffe. München 1984
- Lempert 1999 Thomas Lempert Dr. med., Trugbilder-visuelle Wahrnehmung und Schwindel, in: Wirksame Hilfe bei Schwindel, TRIAS, Stuttgart 1999
- LCI Lexikon der christlichen Ikonographie, Dritter Band, Rom, Freiburg, Basel, Wien
- Luhmann 1993 Niklas Luhmann: Soziale Systeme: Grundriß einer allgemeinen Theorie, Frankfurt am Main 1993, S. 249
- Maturana 1987 Humberto Maturana/Francisco Varela: Der Baum der Erkenntnis. Bern, München, Wien 1987, S.29
- Meyer 1989 Thomas Meyer (Hrsg.): Fundamentalismus in der modernen Welt, Frankfurt am Main 1989
- Molderings Herbert 2000 in Hubertus v. Amelunxen, Theorie der Fotografie, S. 111
- Müller 1994 Müller Beate: Komische Intertextualität: Die literarische Parodie Trier Nationalgalerie Berlin Nationalgalerie DAS XX. JAHRHUNDERT EIN JAHRHUNDERT KUNST IN DEUTSCHLAND, Berlin 1999
- Panofsky 1996 Erwin Panofsky: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, Nachdr. der Ausg. Köln, DuMont 1978, S. 36
- Preiß/Stamm/Zehnder (Hrsg.) 1990 Achim Preiß...: Das Museum. München 1990
- Rorty 1997 Richard Rorty: Der Spiegel der Natur . Eine Kritik der Philosophie. Suhr-kamp, 4. Aufl.-Frankfurt a.M., 1997
- Rorty 1999 Richard Rorty: Kontingenz, Ironie und Solidarität, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 5. Auflage, 1999 S. 128
- Rorty 2000 Richard Rorty: Philosophie & die Zukunft, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt a. M. 2000
- Rosset 1988 Clément Rosset: Das Reale. Traktat über die Idiotie, edition suhrkamp, Frankfurt a. M. 1988
- Rosset 1994 Clément Rosset: Das Prinzip Grausamkeit. Merve Verlag Berlin 1994
- Scholz 2000 Dieter Scholz : "Anna und Bernhard Johannes Blume: Prinzip Grausamkeit" in: Ich ist etwas Anderes, Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts, Köln 2000, S.183 ff.
- Pöppel 1985 Ernst Pöppel: Grenzen des Bewußtseins. 1985
- Pöppel Ernst Pöppel: Gehirn und Bewußtsein
- Pöppel 1997 Ernst Pöppel: Neurobiologische Grundlagen des Psychischen. Neue Paradigmen in den Neurowissenschaften, Audiocassette. 47. Lindauer Psychotherapiewochen 1997. Müllheim 1997.

- Pöppel 1996 Ernst Pöppel: "Wie kam die Zeit ins Hirn?" in: Kurt Weis (Hrsg.): Was ist Zeit? Zeit und Verantwortung in Wissenschaft, Technik und Religion. München 1996
- Reck 1996 Wolfgang Müller-Funk und Hans Ulrich Reck (Hrsg.): Inszenierte Imagination. Beiträge zu einer historischen Anthropologie der Medien. Wien, New York: Springer, 1996.
- Simmen 1990 Jeannot Simmen : Vertigo. Schwindel der modernen Kunst. Habilschrift. Wuppertal 1990.
- Simmen 1991 Jeannot Simmen: Schwerelos. Ausstellungskatalog. Stuttgart 1991.
- Simmen 1995 Jeannot Simmen: Das Prinzip Vertigo, Sechster Sinn und Neue Medien, in: Schriftenreihe Forum Band 4, Sehnsucht, (Hrsg.): Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH, Göttingen 1995, S.123
- Stratmann 1995 Nicole Stratmann: Bazon Brock: Der Selbstfesselungskünstler. Einführung in eine Ästhetik des Unterlassens. Weimar 1995.
- Tholen 1993 Georg Christoph Tholen (Hrsg.): Zeitreise: Bilder, Maschinen, Strategien, Rätsel. (Ausstellung:3. März-2.Mai 1993, Museum für Gestaltung Zürich). Basel Frankfurt am Main 1993.
- Universal Picture Video "Vertigo". Aus dem Reich der Toten von Alfred Hitchcock, Hamburg 1999
- Von Braun 1996 Christina von Braun: Frauenkörper und medialer Leib, in: Wolfgang Müller-Funk und Hans Ulrich Reck (Hrsg.), Inszenierte Imagination, Beiträge zu einer historischen Anthropologie der Medien, Wien, New York 1996, S. 125
- Watzlawik Paul 1990 Paul Watzlawick; Janet H. Beavin; Don D. Jackson: Menschliche Kommunikation, Formen Störungen, Paradoxien, 8. Aufl., Bern, Stuttgart, Toronto, 1990
- Warnke 1988 Martin Warnke: Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks. Frankfurt am Main, Juli 1988
- Weibel 1991 Peter Weibel: Das Ich und die Dinge. Kommentare zu einem philosophischen Text von Anna und Bernhard Blume in Form inszenierter Fotografien. Frankfurt am Main. Museum für Moderne Kunst 1991.
- Weis 1996 Kurt Weis (Hrsg.): Was ist Zeit? Zeit und Verantwortung in Wissenschaft, Technik und Religion. München 1996, S. 127
- Willke 1993 Helmut Willke: Systemtheorie: Eine Einführung in die Grundprobleme der Theorie sozialer Systeme, Stuttgart, Jena 1993, S. 18, 63

Abbildungsnachweis

- Titelabbildung: Aus: Bernhard Johannes Blume: Fotoarbeiten 1970 – 1984. Köln 1989
- Aus: Joseph Beuys; Bernhard Blume; Rainer Rappmann: Gespräche über Bäume. Wangen 1994 Abb.51
- Aus: Bernhard Johannes Blume: >>Ich sehe die Gegenstände immer vor mir<<, Zeichnungen Hake Verlag. Köln 1973 Abb. 27
- Aus: Bernhard Johannes Blume: >>Schizo<< Filzstiftzeichnungen von 1976/77. König, Köln 1982 , Abb. 20,26,29,30,33,35,39
- Aus: Bernhard Johannes Blume: Sehnsucht nach: Ein Bilderbuch mit Schülerarbeiten aus dem Kunstunterricht der Klassen 9a, 10 b und der Jgst. 11 des Schuljahres 1977/78. Köln 1978 Abb. 55
- Aus: Bernhard Johannes Blume: Zeichnungen. Herausgegeben zur Ausstellung "Bernh. Joh. Blume- Zeichnungen" im Museum Folgwang Essen, 21. Mai bis 4. Juli 1982. Köln 1982
- Aus: Bernhard Johannes Blume: Fotoarbeiten 1970-1984. Köln 1989 , Abb.4, 7, 9, 12, 14, 31, 34, 42, 43, 45, 50, 54
- Aus: Bernhard Johannes Blume: Heilsgebilde. Köln 1983 Abb. 22, 25, 36
- Aus: Anna & Bernhard Blume: Grossfotoserien 1985-1990. Köln 1992 Abb. 44, 46, 47, 48
- Aus: Bernhard Johannes Blume: heilig, heilig, heilig. München 1986 Abb.37
- Aus: Anna und Bernhard Blume: "gegenseitig", Köln 1990 Abb. 32
- Aus: Anna&Bernhard Blume: >>Transzendentaler Konstruktivismus/Im Wald<<. Köln 1995, Abb. 1, 2, 3, 13, 28, 40, 49, 52
- Aus: Anna und Bernhard Blume: Transsubstanz und Küchenkoller Großphoto-Serien. Kestner-Gesellschaft 1996 , Abb. 6,8,19
- Aus: Aloys Butzkamm: Christliche Ikonographie, Zum Verstehen mittelalterlicher Kunst, Paderborn 1997, S. 76, Abb. 5
- Aus: Donat de Chapeaurouge, Einführung in die Geschichte der christlichen Symbole, 1984, Abb. 11,15,17
- Aus: Volker Dudeck, Das Grosse Zittauer Fastentuch, Städtische Museen Zittau, 1997, Abb.16
- Aus: Eucharismus, "Anna und Bernhard Blume", Kunstverein Ruhr, Essen, 1991, Abb. 18, 23, 24
- Aus: Ich ist etwas Anderes: Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts. Ausstellungskatalog: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf 19. Februar bis 18. Juni 2000. Köln 2000, Abb. 56
- Aus: Lexikon der christlichen Ikonographie, LCI, Abb.10
- Aus: Spiritistische Fotografie "Wellen und Strahlen", in: das xx. jahrhundert, ein jahrhundert kunst in deutschland, S.205, Abb.41
- Aus: Zeit, die vierte Dimension in der Kunst, Weinheim, 1985, S.39, Abb. 53

Erklärung über Eigenständigkeit der Arbeit

Hiermit erkläre ich, daß vorliegende Arbeit selbständig verfaßt und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt sowie die Stellen der Arbeit, die anderen Werken dem Wortlaut oder Sinn nach entnommen sind, durch Angabe der Quellen kenntlich gemacht wurden

Marion Kittelmann