

«Das Moment der Ekstase bildet das Leitmotiv für Blumes künstlerisches Oeuvre seit Mitte der 70er Jahre», stellte Klaus Honnef bereits Ende der 1980er Jahre fest.¹ Und in der Tat tragen viele Zeichnungen und Fotos von Bernhard Johannes Blume den Hinweis auf dieses Phänomen bereits im Titel, wie beispielsweise die Zeichnungen *Ekstatischer Stuhl* (1973), *Ekstatismus* (1976) oder *Ödipale Extase* (1980) belegen. Deutlich wird dabei, dass Ekstase hier sowohl als Zustandsbeschreibung des Subjekts wie auch des Objekts Verwendung findet. Auch Stühle können in Ekstase geraten oder eben Vasen, wie die Fotosequenz *Vasenekstase* zeigt, die 1981 in einer vierteiligen Arbeit gleichsam skizziert und 1987 dann in einer stark erweiterten achtundzwanzigteiligen Sequenz ausformuliert wurde.² Erstmals gezeigt wurde die großformatige Arbeit im Jahr ihrer Entstehung in einer Ausstellung der Baseler Kunsthalle, wo die gerahmten Schwarzweißfotografien im Format von 200 × 127 cm als Tableau in zwei Reihen übereinander gehängt wurden. Die Simultaneität der Anschauung im musealen Ausstellungsraum, die aufgrund der horizontalen und vertikalen Reihung vielfältige formale und inhaltliche Bezüge unter den einzelnen Fotografien eröffnet, unterscheidet sich von der Präsentationsform im Fotobuch, wo der direkte Vergleich meist auf zwei Fotografien beschränkt bleibt und somit im Durchblättern der Buchseiten die Sequenzialität der Reihe stärker betont wird.³

Blume scheint den Begriff Ekstase zunächst wörtlich zu nehmen und in seiner Buchstäblichkeit ins Bild zu setzen. Denn die gezeigten Räume, Dinge und Personen sind allesamt aus dem Lot geraten, eben «ek-statisch»; sie sind verrutscht, verrückt, haben ihren festen Stand verloren und kippen in die Diagonale. (Abb. 1) Die Abkehr vom rechten Winkel in den Bildern tritt vor der Folie der äußeren Rahmung umso deutlicher hervor, die gerade bei der Hängung zum Tableau eine strenge Rasterstruktur vorgibt. Blume zeigt in der *Vasenekstase* eine Welt, die buchstäblich aus den Fugen geraten ist. Genau genommen handelt es sich um eine Innenwelt, um die Darstellung eines Interieurs, das jedoch immer nur im engen fotografischen Ausschnitt zu sehen ist, so dass eine räumliche Verortung für den Betrachter auch aus diesem Grunde schwer fällt. Doch ist der Innenraum nicht nur bloße Kulisse für die Dinge, speziell die Vasen, die hier in Ekstase geraten, sowie für Bernhard Johannes Blume, der als ekstatisches Subjekt auftritt. Denn auch der Raum selbst wird zum Protagonisten dieser theatralischen Inszenierung. So zeigen einige Fotos der Sequenz nichts anderes als das Interieur mit seiner spärlichen Möblierung durch Schrank und Sofa, die den Raum zwar als Wohnzimmer ausweisen, aber gerade nicht wohnlich erscheinen lassen. Im Gegenteil: Schrank und Regale sind leer, auf dem Sofa liegen keine Kissen und die meisten Wände sind kahl. Kurzum, alles wirkt steril und zeigt seine kalten und



1 Anna und Bernhard Blume, *Vasenekstase*, 1987, Schwarzweißfotografie, 200 × 127 cm, Frankfurt, Museum für Moderne Kunst

2 Anna und Bernhard Blume, *Vasenekstase*, 1987, Schwarzweißfotografie, 200 × 127 cm, Frankfurt, Museum für Moderne Kunst

billigen Oberflächen. Alle Lebensspuren, die den Wohnraum intim und behaglich machen würden, scheinen getilgt – wie weggeputzt. Dass diese Atmosphäre in ihrer aseptischen Künstlichkeit lebensfeindlich ist, demonstrieren nicht zuletzt die vielen leeren Vasen, die mit ihren organischen Formen zwar auf Natur anspielen, in denen jedoch bezeichnenderweise keine Blumen stecken. Selbst der Blumenstrauß, den der Künstler auf einem Foto nicht ohne Witz als Emblem seines Namens vor sich hält, ist künstlich und seine zackigen Blüten sind aus Holz geschnitzt. Auch die floralen Ornamente des falschen Orientteppichs, der merkwürdig verrutscht an der Wand hängt, sind stilisiert, wenngleich sie wie die Vasen ein paar runde Formen in diese ansonsten kantige Welt einbringen. Die bedrohliche Enge des Interieurs wird verstärkt durch perspektivische Raumfluchten, die den Blick wie in einer Sackgasse abrupt im Winkel des Zimmers oder vor einer verschlossenen Türe enden lassen. Es ist ein Innenraum ohne Fenster, ohne Öffnung zur Außenwelt, ein Raum, der durch seine stürzenden Diagonalen auch unseren Blick verwirrt und unseren Körper ins Wanken bringt, so dass wir ins Tauseln zu geraten scheinen. Auch wir als Betrachter geraten aus dem Lot.

Ekstatisch ist diese Welt jedoch nicht nur wegen der Vorherrschaft der Diagonale. Denn in diesem Raum, dessen Koordinaten ohnehin schon ins Rutschen geraten sind, scheinen auch die physikalischen Gesetze der Schwerkraft nicht mehr zu gelten: Vasen beginnen zu schweben und durch die Luft zu fliegen. (Abb. 2) Durch die oftmals verwischten Formen scheinen die Vasen zudem ihre feste Materialität zu verlieren und werden zu Erscheinungen. Verstärkt wird dieser Effekt zusätzlich durch den oft harten Kontrast von hell und dunkel, so dass das weiße



3 Anna und Bernhard Blume, *Vasenekstase*, 1987, Schwarzweißfotografie, 200 × 127 cm, Frankfurt, Museum für Moderne Kunst



4 Anna und Bernhard Blume, *Vasenekstase*, 1987, Schwarzweißfotografie, 200 × 127 cm, Frankfurt, Museum für Moderne Kunst

Porzellan der Vasen vor dem dunklen Hintergrund von sich aus zu leuchten scheint. Auf anderen Fotos sind es wiederum die Schatten, die den Vasen ein gespenstisches Aussehen verleihen. Die verwischten Formen lassen sich jedoch auch als Spuren einer Beschleunigung verstehen, wobei offen bleibt, ob die Vasen selbst – gleichsam animistisch bewegt – an uns vorbeirauschen oder ob wir es sind, die sich wie die Derwische drehen und dabei zunächst in Schwindel und dann in Trance und Ekstase geraten. Auf den Fotos wird Bernhard Johannes Blume Teil dieser Welt scheinbar paranormaler Phänomene wie Levitation, Strahlung und visionäre Erscheinung, die traditionellerweise mit der Ekstase auch in ihrer religiösen Form in Verbindung gebracht werden.⁴ Jedoch tritt Blume hier gerade nicht als Schamane oder Mystiker auf, sondern eher schon als «Kunstclown», der die genannten Momente einer religiösen Ekstase parodiert und als Slapstick-Nummer vorführt.⁵ Sein Minenspiel und seine Gesten sind zu grotesk übertrieben als dass man sie ernst nehmen könnte.

Auf einer der Fotografien scheint er selbst in den Strudel der Vasen zu geraten, die vermeintlich in rascher Bewegung um ihn herum kreisen. Auf anderen Fotos balanciert er eine oder gleich mehrere Vasen, die ihn jedoch durch geheime Kräfte aus dem Gleichgewicht bringen und niederdrücken oder – dies suggerieren seine weit aufgerissenen Augen – zu hypnotisieren scheinen. In anderen Szenen haben sich die Vasen seinem Körper scheinbar selbständig angenähert: Sie erscheinen auf seinen Schultern, hinter seinem Rücken oder über seinem Kopf. (Abb. 3) Dabei ergeben sich formale Analogien zwischen Vasen und Körper, die das humanistische Diktum *corpus quasi vas* wiederum wörtlich nehmen und da-

mit der Lächerlichkeit preisgeben.⁶ Subjekt und Objekt bilden keine voneinander getrennten Einheiten mehr, sondern gleichen sich an und verschmelzen sogar optisch miteinander. Gerade auf dem letzten Foto der Sequenz wird dieses Verschmelzungserlebnis, das bei der religiös verstandenen Ekstase als *unio mystica* figuriert, wiederum parodistisch auf die Spitze getrieben, wenn der Künstler in einer gigantischen Vase steckt, die ihn zu verschlingen und dabei noch umzukippen droht. (Abb. 4) Bernhard Johannes Blume scheint endlich dort angekommen zu sein, wo er aufgrund seines Namens hingehört. Zugleich handelt es sich um ein gewitztes Spiel mit christlicher Ikonographie. Gilt die Vase doch gemeinhin als Symbol für Maria, weil sie als reines Gefäß die unbefleckte Empfängnis des Heiligen Geistes versinnbildlicht.⁷ Ironisch wird hier also auf die ekstatisch erlebte Nähe zu Gott angespielt.

Gleiches gilt für die ambivalente Gefühlslage der *unio mystica*, die in den Heiligenviten einerseits als schmerzhaft Auflösung der eigenen Identität und andererseits als lustvolle Erfüllung mit göttlicher Liebe beschrieben wird. Auch sie wird in dieser inszenierten Fotografie spürbar, wenngleich profaniert und ironisch gebrochen. So ist die Vase hier – wie auch auf den anderen Fotos – nicht von ungefähr weiblich konnotiert und erinnert an ein großes Ei, das als Figur für den Uterus verstanden werden kann. Damit wird auf die sexuelle Dimension der Ekstase angespielt, die auch in der Metaphorik des religiös und mystisch verstandenen Einheitserlebnisses latent mitschwingt. Die Rückkehr in den weiblichen Körper wird hier als Wunschphantasie aufgerufen. Doch sind sexuelle Erfüllung und intrauterines Glück gleichermaßen prekär und von kurzer Dauer: Die Vase wird ihren Inhalt zumindest wieder auskippen, wenn sie ihn nicht sogar schon vorher verschlungen hat. So figuriert die Vase auch als Urne. Mit der Überblendung von Uterus und Urne wird ekstatisches Erleben hier implizit mit Tod und Wiedergeburt in Verbindung gebracht. Dass diese Momente ekstatischen Erlebens im Sinne von Eros und Thanatos auch als Triebkräfte des Unbewussten verstanden werden können, deuten die Künstler selber an, wenn sie in den Selbstkommentaren zu ihrer Arbeit das Wohnzimmer als «Seelenraum» und die darin auftretenden Gefäße als «Seelenbottiche» bezeichnen.⁸ Zugleich macht ihre Rede wieder deutlich, dass ihre Fotografien auch vor einer Parodie psychologischer und psychoanalytischer Kategorien keinen Halt machen.

Die Haltung, die sich in dieser Fotosequenz gegenüber dem Phänomen der Ekstase äußert, ist also durchaus kritisch. Wie schon deutlich wurde, werden zentrale Momente der Ekstase aufgerufen, um sie zu parodieren. Seinem eigenen Selbstverständnis als Künstler entsprechend, tritt Bernhard Johannes Blume – wie schon gesagt – als «Kunstclown» auf, der zum Lachen provoziert, aber wie der Narr auch die Wahrheit spricht und aufklären möchte. Denn indem er sich über die religiös oder psychologisch verstandene Ekstase lustig macht, parodiert er auch – wie noch ausführlicher zu zeigen sein wird – ein bestimmtes Künstlerbild: Die Rolle des Künstlers als Ekstatiker, der scheinbar über paranormale Fähigkeiten verfügt und Zugang zu höheren Sphären der Wirklichkeit besitzt, sei es weil er sich in der Nachfolge der Mystiker sieht oder weil er sich durch Drogenkonsum in einen künstlichen Rauschzustand versetzt und mit der Rolle des Psychopathen sympathisiert. Doch ist die Ekstase bei Blume nicht nur Gegenstand, sondern auch Mittel der Kritik. In ihrer hehren und ernsten Form wird sie zwar ins Lächerliche gezogen, doch dient sie als humoristische Inszenierung im Medi-

um der Fotografie nun auch selbst der Kritik an einer übertriebenen Ausprägung ›ernsthafter‹ Rationalität, die Blume mit der ›reinen Vernunft‹ der Philosophie von Immanuel Kant in Zusammenhang bringt: «Die Reine, d. h. von Trieb und Tod gereinigte Vernunft ist nämlich ungenießbar.»⁹ Die spielerisch ausgelebte und fotografisch inszenierte Ekstase fungiert somit als Therapeutikum im Sinne einer Relativierung abstrakter Begrifflichkeit, die für Blume nicht nur männlich besetzt ist, sondern darüber hinaus in der philosophischen Tradition des so genannten ›Deutschen Idealismus‹ auch eine nationale Komponente besitzt. So wird die weiblich konnotierte Ekstase einerseits zum Mittel der Revolte gegen eine männlich dominierte Welt der Zweckrationalität: «In diesem Foto lacht für sie der Künstler deshalb maskulin-auratisch und feminin-ekstatisch.»¹⁰ Andererseits übernimmt diese humorvolle Form der Ekstase die Aufgabe des Exorzismus' einer spezifisch deutschen Befindlichkeit, die in der Nachkriegszeit der 1950er Jahre herrschte, der Zeit, in der die beiden Künstler aufgewachsen sind. Nicht von ungefähr handelt es sich bei den Vasen der Fotosequenz durchweg um Modelle aus dieser Zeit.

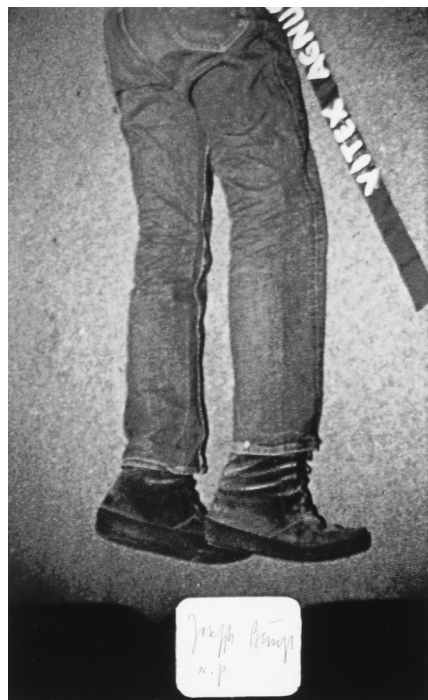
Der hier skizzierte Zusammenhang soll nun im Folgenden kurz ausgeführt werden. Als Parodie erweisen sich die genannten Aspekte der Ekstase – wie Levitation, Strahlung, visionäre Erscheinung und Aufhebung der Subjekt-Objekt-Differenz – nicht zuletzt aus dem Grund, weil sie zumindest auf den zweiten Blick als Effekte einer theatralischen Inszenierung und vor allem auch als Effekte spezifisch fotografischer Verfahren ersichtlich werden. Auch wenn es zunächst so scheint, wissen wir doch, dass die Vasen nicht wirklich in der Luft schweben, sondern dass dieser Eindruck nur der Effekt der Momentaufnahme mit kurzer Belichtungszeit ist. Vergleichbares gilt für die vermeintlich immateriellen Erscheinungen, die als Verwischung aus einer längeren Belichtungszeit resultieren, wobei entweder die Objekte vor der Kamera oder die Kamera selbst bewegt werden. Gerade bei den Fotos der *Vasenekstase* haben wir es oftmals mit dem so genannten Risschwenk der Kamera zu tun. Andere Effekte verdanken sich der Nachbearbeitung in der Dunkelkammer und sind schon etwas schwerer, vielleicht nur für Experten zu durchschauen. Dazu gehören beispielsweise die Mehrfach- und Nachbelichtung oder die Drehung des Fotopapiers während der Belichtung im Fotolabor.¹¹ Die Inszenierung ekstatischer Phänomene mit den sichtbar gemachten Mitteln der Fotografie zielt aber nicht nur auf eine Entzauberung der Ekstase, sondern stellt ebenso den verbreiteten Glauben an die Objektivität des fotografischen Mediums in Frage, wie Blume selbst schon 1971 zu Beginn seiner Tätigkeit als Fotograf dargelegt hat: «Fotomystizismus mit simplen Mitteln zum Zwecke der Entmystifizierung der Fotobilder, ihres Authentizitätsanspruchs, ihrer Scheinobjektivität ist ein Aspekt meiner Fotos.»¹²

Implizit nimmt Blume mit dieser Äußerung Stellung innerhalb einer Diskussion um die Ausrichtung künstlerischer Fotografie in den 1970er Jahren. Denn gerade in der Bundesrepublik und speziell im Rheinland, wo Anna und Bernhard Blume nach dem Abschluss ihres Studiums an der Düsseldorfer Kunstakademie arbeiteten, wurde die dokumentarische Fotografie zum Richtmaß erhoben.¹³ Vor dieser Folie erscheint die *Vasenekstase* wie ein kritischer Kommentar auf die strengen Tableaus der Industriebauten von Bernd und Hilla Becher. Der unterkühlte, objektive Blick auf die Welt der Technik wird regelrecht ausgehebelt durch einen ekstatischen Blick in psychische Innenräume, die eine rein subjektivi-

ve und imaginäre Realität zeigen. Es sind solche «Bildideen aus dem Kopfe», denen Bernhard Blume nach eigener Aussage durch die gängige «Rezeptionsform bei Fotos» Authentizität verleihen möchte.¹⁴ Während sich die Bechers explizit in die Tradition neusachlicher Fotografie der 1920er Jahre stellen, führt Blume – wie diese Aussage nahe legt – eher die Tradition surrealistischer Fotografie weiter fort, die den fantastischen Bereich des Möglichen zumindest in fotografische Wirklichkeit überführen und so die Realität des Wunderbaren im Alltäglichen demonstrieren wollte.¹⁵ Ähnlich wie die Vase bei Anna und Bernhard Blume, erscheinen somit auch schon auf den Fotos von Man Ray Alltagsgegenstände wie Hut oder Schneebesen merkwürdig sexuell aufgeladen. Auch nutzte er bereits die Dunkelkammer – wie Bernhard Blume später für sich feststellt – als «poetischen Belichtungsraum», um der vertrauten Welt um ihn herum durch spezifisch fotografische Verfahren wie Solarisation, Negativkopie oder Mehrfachbelichtung ein fremdartiges Aussehen zu verleihen.¹⁶ Ähnlich ging auch Hans Richter mit dem Medium Film um und ließ im *Vormittagsspek* (1927) mit leicht zu durchschauendem Trick die Hüte durch die Luft tanzen.¹⁷

Doch weder die surrealistische Fotografie von Man Ray, Paul Nougé oder René Magritte noch der dadaistische Film von Hans Richter waren für Bernhard Blume die Initialzündung für seine inszenierte Fotografie. Dies war vielmehr die so genannte spiritistische Fotografie, die Blume zusammen mit anderen jungen Künstlern der Düsseldorfer Akademie wie Sigmar Polke, Blinky Palermo und Johannes Brus Ende der 1960er Jahre für sich entdeckt hatte.¹⁸ Prägend war dabei vor allem die Publikation *Materialisations-Phänomene* (1914) des deutschen Arztes und Parapsychologen Albert von Schrenck-Notzing. Gerade die zweite Ausgabe seiner Studie aus dem Jahr 1923 ist reich illustriert mit Fotografien, die in geradezu experimenteller Beobachtung meist weibliche Medien zeigen, die in vermeintlich ekstatischer Trance aus rein spiritueller Kraft Materie in unterschiedlicher Form hervorbringen.¹⁹ Im historischen Rückblick beschreibt Bernhard Blume seine Faszination an diesen Bildern mit folgenden Worten: «Keine religiöse, parareligiöse oder ähnlich ambitionierte symbolistische Malerei dieser Zeit hat jenen objektivmagischen Anspruch, diese ganz spezielle, apparativ-beglaubigte Aura eines Authentischen, wie es [...] jene Phantomfotografien haben oder hatten.»²⁰ Zugleich macht Blume deutlich, dass der «manipulative Charakter dieser alten Fotos» sofort ins Auge stach.²¹ Die Faszination an diesen Bildern bestand somit in ihrem geradezu widersprüchlichen Charakter, den auch die Fotos der *Vasenekstase* besitzen: Einerseits wird der manipulative Charakter okkulten Phänomene bloßgestellt und lächerlich gemacht. Andererseits leben die ästhetische Faszination an diesen Phänomenen und auch die künstlerische Faszination an den Möglichkeiten der Fotografie, eine Welt jenseits der oberflächlichen Realität – wenn auch nur zum Schein – sichtbar zu machen, im spielerisch-theatralischen Umgang mit der Ekstase weiter fort. So stellt Blume nicht nur bestimmte Motive aus dem Buch von Schrenck-Notzing regelrecht nach, wenn sich die Vasen aus seinem Körper und speziell aus seiner Schulter zu materialisieren scheinen. Denn darüber hinaus wird das nachgestellte Motiv des ekstatischen Mediums, das die Fähigkeit zur Materialisation besitzt, bei Anna und Bernhard Blume zum Emblem für die Fotografie schlechthin, die als Medium eine ganze Welt zur Erscheinung bringen kann. Gerade in der Dunkelkammer nimmt dieser Prozess magische Züge an, wenn nach der Belichtung des weißen Fotopapiers das Bild langsam im Entwick-

5 Joseph Beuys, *Levitazione in Italia*, Farboffset auf Karton, 36,8 × 22,3 cm, Edition von 200 Exemplaren, Kunstmuseum Bonn



lerbad entsteht.²² Die Ekstase wird somit vom Künstlerpaar auch medienreflexiv ins Bild gesetzt.

Doch besaß die Faszination an der fotografischen Inszenierung ekstatischer Phänomene gegen Ende der 1960er Jahre an der Düsseldorfer Kunstakademie noch eine andere Stoßrichtung. Sie war auch eine Form der kritischen Auseinandersetzung mit Joseph Beuys, der die künstlerische Diskussion an der Akademie, wo Bernhard und Anna Blume in den Jahren von 1960 bis 1965 studierten, zu dieser Zeit beherrschte. Auch wenn Beuys nicht selbst zur Kamera griff, so ließ er seine Aktionen doch fotografieren und nutzte diese Aufnahmen sowohl zur Dokumentation in Ausstellungskatalogen, als auch in der Installation *Arena* (1972), die einen retrospektiven Blick zurück auf seine Aktionszeit warf. Der fremdartige Umgang mit Materialien wie Fett oder Gelatine, die Beuys in Aktionen wie *Hauptstrom* (1967) oder *Celtic* (1970) verwendete, erscheint auf manchen Fotos in der Tat als okkultistisches Spektakel in der Tradition von Schrenck-Notzing, was Bernhard Blume wiederum rückblickend auf diese Zeit bestätigt: «So marginal und okkult diese mediumistische Welt auch war, neu oder gar abwegig waren uns in den 60er Jahren derartige Fotoszenen nicht.»²³ Gesteigert wurde dieser Effekt durch die Aufnahmetechnik von Ute Klophaus, die den Aktionsfotos von Beuys durch Unschärfe und Negativkopie noch zusätzlich eine auratische Dimension verliehen hat. Bekanntlich griff Beuys in seinem Selbstverständnis als Künstler auf die Rolle des Schamanen zurück, der aufgrund eigener Erfahrungen von Schmerz und Leid besondere spirituelle Fähigkeiten erworben hat, die ihm Zugang zu höheren Sphären der Wirklichkeit eröffnen und ihn mit übernatürlichen Heilkräften ausstatten. Auch hat Beuys immer wieder auf die mystischen Erfah-

rungen von Ignatius von Loyola als wichtige Referenz seiner Kunst angespielt. Dass jedoch auch bereits schon Beuys selbst eine durchaus ironisch gebrochene Haltung gegenüber seinen ekstatisch anmutenden Aktionen einnehmen konnte, belegt nicht zuletzt eine Fotografie seiner in Neapel aufgeführten Aktion *Vitex Agnus Castus* (1972). Sie zeigt die Beine des eigentlich am Boden liegenden Künstlers. Indem Beuys das Foto einige Jahre später lediglich um neunzig Grad drehte, entsteht der Eindruck, er würde in der Luft schweben, was durch den beigefügten Titel noch unterstrichen wird: *Levitazione in Italia*. (Abb. 5)

Bernhard und Anna Blume knüpfen einerseits an solche humoristischen und selbstironischen Elemente im Werk von Joseph Beuys an, wobei Bernhard Blume andererseits aber auch zu Recht auf den entscheidenden programmatischen Unterschied im Verständnis der Ekstase aufmerksam macht: «Der Beuys war aber noch `n echter Schamane, ich bin's nur auf dem Photo.»²⁴ Die parodistische Ironie einer bloßgestellten Inszenierung, die bei Beuys nur in wenigen Arbeiten aufblitzt, wird bei Bernhard und Anna Blume zur durchgängigen künstlerischen Haltung. Ihre Ironie greift jedoch noch weit über die damals in Deutschland zentrale Künstlerfigur Joseph Beuys hinaus und zielt auf die längere Tradition des von Beuys verkörperten Selbstverständnisses als ekstatischer Künstler. Denn nicht von ungefähr tauchen in den inszenierten Fotografien von Bernhard und Anna Blume – wie auch bei der *Vasenekstase* – immer wieder formale Anspielungen auf den Formenkanon von Kasimir Malewitsch und Piet Mondrian auf, die beide mit ihren Gemälden auf jeweils eigene Weise die «wahre» Welt hinter den Erscheinungen mit ihren Naturgesetzen zeigen wollten. Dass ein solcher visionär-ekstatischer Blick in eine Welt jenseits der Schwerkraft und des «Individuationsprinzips» letztlich nur in Form einer ironisch-spielerischen und medienreflexiven Inszenierung funktioniert, demonstrieren Fotosequenzen wie die *Vasenekstase*. Darüber hinaus lassen sich diese fotografischen Inszenierungen der Ekstase auch als humorvolle Abrechnung mit einem Kunstverständnis betrachten, das in der Tradition von Charles Baudelaire und Walter Benjamin im künstlich induzierten Drogenrausch eine inspirierende Erfahrung für die eigene künstlerische Arbeit sucht.²⁵ Nicht zuletzt durch die damals breit diskutierte Publikation *Politics of Ecstasy* (1968) von Timothy Leary war dieses Kunstverständnis Ende der 1960er Jahre wieder aktuell geworden.²⁶ So erinnern die Fotos der *Vasenekstase* zwar in der Tat an Visualisierungen eines LSD- oder Meskalinrausches, den Leary mit der religiösen Ekstase und ihrer spirituellen Dimension vergleicht. Doch machen die Fotos der *Vasenekstase* auch unmissverständlich deutlich, dass der Trip bloß inszeniert ist und die durch halluzinogene Drogen angestrebte Bewusstseinsweiterung hier eher durch eine Reflexion der künstlerischen und speziell der fotografischen Darstellungsmittel erfolgt.

Wie schon thesenartig angedeutet, ist die Ekstase in ihrer religiösen, sexuellen sowie halluzinogenen und psychopathologischen Dimension nicht nur Gegenstand parodistischer Kritik, sondern fungiert gerade in ihrer humoristisch-ironischen Brechung und spielerischen Inszenierung auch als Mittel der Kritik an einer Kultur und Gesellschaft, die von instrumenteller Vernunft und Zweckrationalität dominiert werden. In der Zusammenarbeit mit Anna Blume, die zunächst sporadisch und seit 1985 kontinuierlich erfolgt, gewinnt dieser Aspekt eine geschlechtsspezifische Ausrichtung, wobei auch hier wiederum auf humorvolle Art und Weise mit überzeichneten Rollenklischees gespielt wird. So trägt

Bernhard Blume auf den Fotos der *Vasenekstase* nicht von ungefähr ein kariertes Sakko, das neben dem strengen Raster der Bilder Mondrians ganz allgemein auf das mathematische Kalkül männlich konnotierter Rationalität anspielt. Auch wenn Anna Blume in dieser Fotosequenz nicht selbst auftritt, so sind es doch die Supplemente ihrer Weiblichkeit – die Vasen – mit denen Bernhard Blume Pas de deux zu tanzen versucht und dabei wie im Slapstick scheitert. Doch vor allem ist es ihr Blick durch die Kamera, der den Mann mitsamt seinen Karos und seiner Junggesellen-Wohnung in Schwingung und in Ekstase versetzt. Was die beiden Künstler im Hinblick auf die ein Jahr zuvor entstandene Arbeit *Trautes Heim* (1986) betont haben, gilt letztlich auch für die *Vasenekstase*: «So bleibt ihr [der Frau] nur die Hysterie, ihr Schamanismus klumpt die Gegenstände dann in das Weiblich-Chaotische zurück, aus dem sie stammen. Die maskulinen Konstruktionen türmt die Hexe auf zu Haufen. Im Status der Extase scheidet sie auf die männlichen Konstrukte.»²⁷

Die weiblich konnotierte Ekstase wird hier in ihrer parodistischen und karnevalesk gewendeten Form zu einem Therapeutikum für eine patriarchal strukturierte bürgerliche Gesellschaft, die ihren Mitgliedern von klein auf beibringt, mit den eigenen Kräften rational und rationell hauszuhalten. Dass die Rationalität, deren Fundamente hier ekstatisch aus den Angeln gehoben werden, auch eine nationale Komponente besitzt, deuten die vielen Kommentare von Bernhard Blume an, die immer wieder Anleihen bei der Begrifflichkeit der Philosophie des Deutschen Idealismus und Immanuel Kants machen.²⁸ So bezeichnet Blume seine Arbeiten in den 1970er Jahren beispielsweise als «Transzendente Fotografie» und spielt damit auf die so genannte kopernikanische Wende im Denken von Immanuel Kant an, der die klassische Metaphysik des Seins bekanntlich verabschiedete und stattdessen nach den Bedingungen der Möglichkeit von Erkenntnis fragte. Indem Anna und Bernhard Blume – wie bei der *Vasenekstase* gesehen – die manipulativen Darstellungsmittel der Fotografie regelrecht vorführen, untersuchen sie in gewisser Weise die Bedingungen der Möglichkeit von Fotografie. Doch zielt ihre «Transzendente Fotografie» im Sinne einer Dialektik der Aufklärung auch auf eine Kritik der reinen Vernunft. Denn die Formen der Anschauung und die Kategorien des Verstandes, die den Naturgesetzen laut Kant ein neues Fundament geben sollen, werden auf den Fotos scheinbar außer Kraft gesetzt: Raum und Zeit verlieren ihre stabile Ordnung und die Kategorien der Quantität wie Einheit und Vielheit sind verwischt. Ebenso scheint die Kategorie der Kausalität nicht mehr zu greifen. Anna und Bernhard Blume evozieren eine Welt jenseits ihrer Zurichtung durch unseren Erkenntnisapparat und verschieben somit den Begriff des Transzendenten hin zum Transzendenten. Dies kann zugleich als Persiflage der Philosophie in der Nachfolge Kants verstanden werden.²⁹ Denn indem die Künstler die Aufhebung der Differenz von Subjekt und Objekt wörtlich nehmen und beispielsweise die Vasen mit den Menschen im Bild verschmelzen, konterkarieren sie den Begriff des Absoluten, der diese Einheit in der Philosophie des Deutschen Idealismus als intellektuelle Anschauung und Bewegung des Begriffs verbürgen sollte. An die Stelle einer streng systematischen Philosophie und einer begrifflich-reflexiv nachvollzogenen Einheit von Subjekt und Objekt tritt bei Anna und Bernhard Blume die körperlich-seelische Erfahrung der Ganzheit in der Ekstase, die jegliche Ordnung in Chaos versetzt – freilich nur in Form einer fotografischen Inszenierung.

Die nationale Komponente der Arbeiten von Anna und Bernhard Blume, die sich in ihrer kritisch-humervollen Revision der Tradition deutscher Philosophie bereits andeutet, kommt auch in den Räumen und Gegenständen, die sie zeigen, zum Ausdruck: Wie das Wohnzimmer der *Vasenekstase* sind es in anderen Fotosequenzen der Wald oder die Kartoffel, die als spezifisch deutsche «Seelenräume» und «Seelenzeichen» herhalten. Dass gerade das Wohnzimmer mit seinen Möbeln und Vasen auf das Ambiente der 1950er Jahre anspielt, wurde bereits festgestellt. Es ist diese kleinbürgerliche und spießige Welt der deutschen Nachkriegszeit mit ihren Werten von Ordnung, Disziplin und Sauberkeit, die von den beiden Künstlern in ein heilsames ekstatisches Chaos versetzt wird. Doch es ist eben nicht nur das Klischee des ordentlichen Deutschen, das von Anna und Bernhard Blume parodiert wird. Denn in ihren spielerisch humorvollen Inszenierungen der Ekstase wird ebenso die in ihrer Einseitigkeit gleichfalls fatale Tradition deutschen Schwärmertums und Irrationalismus' ins Lächerliche gezogen, die von der deutschen Mystik über die Romantik und Richard Wagner bis hin zum deutschen Expressionismus und der NS-Zeit reicht. Wie Anna und Bernhard Blume unmissverständlich deutlich machen, ist die Ekstase in ihrer deutschen Ernsthaftigkeit nicht mehr zu ertragen. Ihr wahrer Genuss besteht in einer humorvoll distanzier-ten Lust, wie sie in dieser Form wohl nur die inszenierte Fotografie bieten kann.

Anmerkungen

- 1 Klaus Honnef, «Versuch einer Annäherung. Bemerkungen zu den Fotoarbeiten von Bernhard Johannes Blume», in: *Bernhard Johannes Blume. Fotoarbeiten 1970–1984*, Köln 1989, S. 13.
- 2 Zu dieser Arbeit siehe v.a. Peter Weibel, *Das Ich und die Dinge. Kommentare zu einem philosophischen Text von Anna und Bernhard Blume in Form inszenierter Fotografien*, Frankfurt am Main 1991. Sowie Christina Pack, *Dinge. Alltagsgegenstände in der Fotografie der Gegenwartskunst*, Berlin 2008, S. 231–255.
- 3 Vgl. Anna & Bernhard Blume. *Grossfotoserie 1985–1990*, Köln 1992, 128–159.
- 4 Olivier Leroy, «extase», in: *Dictionnaire de Spiritualité*, Bd. IV, Paris 1961, Sp. 2182–2186. Sowie Burkhard Gladigow, «Ekstase und Enthusiasmus. Zur Anthropologie und Soziologie ekstatischer Phänomene», in: *Rausch-Ekstase-Mystik. Grenzformen religiöser Erfahrung*, hg. v. Hubert Cancik, Düsseldorf 1978, S. 23–40.
- 5 Zur Selbstcharakterisierung als «Kunstclown» siehe Bernhard Johannes Blume, *Die Selbstherrlichkeit des Künstlers und das Selbstverständnis des Pädagogen*, Bonn 1979, o.S.
- 6 Vgl. Ute Davitt Asmus, *Corpus quasi vas. Beiträge zur Ikonographie der italienischen Renaissance*, Berlin 1977.
- 7 Vgl. z.B. Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico. Unähnlichkeit und Figuration*, München 1995.
- 8 Anna u. Bernhard Blume, «Trautes Heim» (1988), in: Dies. 1992 (wie Anm. 3), S. 118. Sowie Isabella Fehle, «Gespräch über Wald und Wiese mit Bernhard Johannes Blume», in: *Anna und Bernhard Blume, Natürlich*, hg. v. Isabella Fehle, Schwäbisch Hall 1994, Ausst.-Kat., Schwäbisch Hall, Städtische Galerie am Markt, S. 10–13.
- 9 Bernhard Johannes Blume, *Natürlich, quasi-philosophischer-ideoplastischer Diavortrag*, München 1985, o. S.
- 10 Ebd.
- 11 Vgl. Pack 2008 (wie Anm. 2), S. 231–255.
- 12 Bernhard Johannes Blume, «Anstrengungen zur Hervorbringung des Kreuzes, 1971», in: Blume 1989 (wie Anm. 1), S. 25.
- 13 Vgl. z.B. Klaus Honnef, «Die Arbeit des Fotografen», in: *Kunstforum*, Sonderband, 1976, S. 6–19.
- 14 Blume 1989 (wie Anm. 1), S. 25.
- 15 Siehe Herbert Molderings, «Mögliche Welten. Konzeptuelle Fotografie von Marcel Duchamp bis Anna und Bernhard Blume», in: *Das Ende des XX. Jahrhunderts. Standpunkte zur Kunst in Deutschland*, hg. v. Joachim Jäger u. Peter-Klaus Schuster, Köln 1999, S. 243–265.
- 16 Bernhard Johannes Blume, *Hellsehen als Schwarzsehen. Quasi-biographische Bemerkungen zu einigen Fotosequenzen 1971–1984*, Augsburg 1998, o. S.
- 17 Vgl. Pack 2008 (wie Anm. 2), S. 231–255.
- 18 Bernhard Johannes Blume, *Transzendente Fotografie. «(Eine) Cellularpathologie der Seele»*. Ein Dia-Vortrag, Berlin 1999, o. S.
- 19 Albert von Schrenck-Notzing, *Materialisations-Phänomene*, München 1923.
- 20 Blume 1999 (wie Anm. 18), o. S.
- 21 Ebd.
- 22 Bernhard Blume verweist in diesem Zusammenhang gerne auf seine Kindheitserinnerungen: So verbrachte er viele Stunden im Fotolabor seiner Mutter. Siehe Blume 1999 (wie Anm. 18), o. S.
- 23 Ebd.
- 24 Jörg Uwe Albig, «Interview mit Bernhard Blume für das Süddeutsche Zeitung-Magazin, 17. Juni 1994», in: *Anna & Bernhard Blume. Transzendenter Konstruktivismus. Großfotoserie 1986 und 1992/94. Im Wald. Großfotoserie 1980/81 und 1988/90*, Köln 1995, S. 191.
- 25 Vgl. Veit Loers, «Mediumistische oder psychedelische Fotografie? Der Psi-Effekt im Konzeptualismus», in: *Im Reich der Phantome. Fotografie des Unsichtbaren*, hg. v. Andreas Fischer u. Veit Loers, Ostfildern-Ruit 1997, Ausst.-Kat., Mönchengladbach, Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach, 1997/98, S. 141–150.
- 26 Timothy Leary, *Politik der Ekstase*, Hamburg 1970.
- 27 Anna und Bernhard Blume 1992 (wie Anm. 3), S. 119.
- 28 Nach seinem Studium an der Düsseldorfer Kunstakademie studierte Bernhard Blume bekanntlich Philosophie an der Universität Köln und unterrichtete danach für ca. 15 Jahre Philosophie und Kunst an einem Kölner Gymnasium.
- 29 Gail Kirkpatrick zitiert Bernhard Blume mit folgenden Worten: «[...] ich benutze die herrschende Terminologie vom Deutschen Idealismus bis Frankfurter Schule nicht im systematischen Sinne, sondern eher im poetisch-parodistischen Sinne.» Gail B. Kirkpatrick, «Wie Deutsch ist das Traute Heim? Anmerkungen zur Entwicklung eines nicht nur deutschen Künstlers», in: Blume 1989 (wie Anm. 1), S. 150.