

Schizo, B. 7. Plume, Zeichnungen 4, Köln

S. 157-200

Peter Weibel

Ausdruck und Identität (1982)

Bruch- und Spaltstücke
zu den Filzstiftzeichnungen

Leere den Kopf nach unten und hinten, oder verbeugt sich der Kopf vor der Wahrnehmung, indem er zu ihr aufschaut? Ist der Ort, wonach die Wahrnehmung zielt, die Wahrheit und ist dort eine Leere? Andererseits gibt es ein Buch von Blumes Zeichnungen, mit dem Titel "Ich sehe die Gegenstände immer vor mir"¹ (1973). Angesichts dieses Versprechens sehen wir allerdings reichlich wenig. Ist es also überhaupt eine Leere, die vor uns und dem abgebildeten Gesicht erscheint? Kann es nicht auch eine Emanation sein, die Ausstrahlung einer Erscheinung, die für das blosse Auge nicht sichtbar ist? Ist es Helligkeit statt Leere? Das hier besprochene 'Motiv' scheint Blume wichtig zu sein, denn es taucht in verschiedenen Varianten immer wieder auf.

Eine fast identische Zeichnung, zwei Jahre später² (1978), unterscheidet sich nur dadurch, dass im leeren Rücken das Wort 'Sinn' und im leeren Feld das Wort 'Wahn' stehen. Auffallend ist für mich dabei erstens, dass nicht im leeren Gesichtsfeld das Wort 'Sinn' steht und im Rücken 'Wahn', und zweitens, dass zwei fast gleiche Zeichnungen offenbar so (scheinbar) unterschiedliche Bezeichnungen wie 'Wahrnehmung' und 'Wahnsinn' tragen. Ist die Leere des Gesichtsfeldes also ein/der Wahn? Verbirgt diese Leere etwas, das wir nicht wahrnehmen können? Ist die Wahrnehmung ein Trugbild? Alles, was wir wahrnehmen, oder überhaupt der Glaube, dass wir etwas so wahrnehmen können, wie es ist? Liefert die Wahrnehmung Trugbilder des Wahns? Liegt der Sinn ausserhalb der Wahrnehmung? Ist uns der Sinn an den Rücken gebunden und nicht auf die Stirn geschrieben? Ist alles Wahn, was wir wahrnehmen, und alles wahr, was wir wahn-nehmen? Steht der Mensch gebeugt vom Gewicht des Wahns zwischen Wahn und Sinn als binäre Opposition? Sind Wahn und Sinn Gegenüber? Ist der Wahn, weil er von schwarzen Strichen eingeschlossen wird, domestizierbar, und der Sinn, weil er im Leeren (auf dem leeren Blatt) steht, offen? Ist der Sinn eine allzeit offene Möglichkeit? Das Satanische ist, dass sowohl 'Wahn' wie 'Sinn' mit dem gleichen schwarzen Strich geschrieben sind wie die formenden Linien. Die Gleichwertigkeit von Wahn, Form und Sinn bildet so eine Klammer, die den Kopf schräg quetscht, einen Schraubstock, wo die Vernunft aus dem Gelenk springt wie ein ausgerenkter Wirbel. Das macht die Wahnsinnsschmerzen.

Es gibt eine dritte Variante, wo das Gesicht sich in die Leerstelle schiebt, also die schwarze Schraffur Gesicht und leeren Fleck gleichermassen umschliesst. Ausserdem ist der Rücken der Figur länger. Diese Zeichnung hat den Titel "Expressionist mit Emotion"³. Zu den Begriffen 'Wahrnehmung', 'Wahnsinn', kommen also 'Expression' und 'Emotion'. Wird hier eine Emotion der Befreiung und Versöhnung ausgedrückt oder eine von der Leere überwältigte Hilflosigkeit? Der Kopf liegt, für mich, auf allen 3 Zeichnungen wie auf einer Schlachtbank, auf einer Sperre, der Guillotine der Gegensätze (von Wahn und Sinn, von Wahr und Trug, von Leere und Fülle), dem Messer der Widersprüche ausgeliefert.

2) Ich habe mir erlaubt, die fragmentarische Beschreibung einiger Zeichnungen mit so vielen Fragementen zu betreiben, da eine vierte subjektbezogene Zeichnung, die mit den von uns aufgeworfenen Fragen zu korrespondieren scheint, selbst den Titel "Fragezeichen"² hat. (Übrigens und überdies habe ich diese Zeichnung unter meinen Notizen irrtümlich als "Fragezeichnung" geschrieben und geführt.) Wir sehen (ich sehe) wieder das gleiche schablonisierte Gesicht, das einem Comic Strip ent-

sprungen scheint (lockiges Haar, breitschultrig, kräftige elegante Nase, kühner männlich-sportlicher Gesichtsschnitt). Er schaut auf seine Schulter. Das schwarze Strichfeld ist ebenfalls vorhanden. Nur diesmal hat es sich über das Gesicht gelagert. Innerhalb des schwarzen Strichfeldes sehen wir wieder eine Helle oder Leere, in Form eines Fragezeichens, das Teile des Gesichtes freigibt. Steigt das Fragezeichen von der Schulter auf? Die schwarzen Striche zeichnen eine Frage am Ende dieser Kette von Zeichnungen, die schon allzu viele schwer zu beantwortende Fragen aufwarfen. Das leere Feld als Fragezeichen stellt was in Frage? Das Unverborgene, wie auf griechisch die Wahrheit heisst? Das von einem Fragezeichen überlagerte Gesicht, stellt es den Sehenden in Frage, und das leere Gesichtsfeld in Form einer Frage den Sehter? Strichwolken über der Stirn, ein von der Schulter aufsteigendes Fragezeichen sind Rauchzeichen, Signale welchen Diskurses? Jedenfalls scheinen sich die Fragen, die Leere, der Wahn, die Wahrnehmung auf das **Subjekt** zu zentrieren, wie es diese Zeichnung artikuliert.

Es gibt mehrere Zeichnungen mit gleicher Technik, mit und ohne Titel, wo sich das Strichfeld als Schraffur über das Gesicht lagert. Eine davon hat den Titel "Ekstatischer mit autosuggestivem Produkt"¹. Die leeren Flecken innerhalb der schwarzen Schraffur überlagern das Gesicht, geben Spuren von Stirn und Ohr frei und decken andere Gesichtspartien zu. Dadurch löst sich insgesamt das 'Gesicht' etwas auf. Die so freiwerdenden Linien, weil nicht mehr an den Sinn einer Form gebunden, wiederholen sich vergrössert in drei Linien, welche Schraffur und Gesicht umgrenzen. Diese drei Grosslinien setzen aber auch die Linien des Oberkörpers in Form und Grösse fort. Gesicht und Gesichtsfeld überlagern sich also zu einer gemeinsamen Kontur jenseits ihrer eigenen Formen. Die ekstatische Schwellung der Linien ist gewissermassen das Ergebnis der Überblendung von Gesicht und leerem Gesichtsfeld: diese werden zwar jeweils gestört, denn der leere Fleck enthält Linien des Gesichtes und das Gesicht Striche der Umgebung des Flecks, aber Produkt dieser gegenseitigen Störung ist eine neue Form der Überschreitung, der Aufhebung, der Durchdringung und Überwindung. Die ekstatischen Formen der Schwellung und Schwemmung wurden also durch eine Isotopie von Gesicht und Leerfeld selbst erzeugt. Sind sie deswegen nur Utopie und Einbildung? Suggestion der Ekstase? Ich lege meine Hand ins Feuer: Nein. Ein Dröhnen nämlich braust in den Ohren, Schweiss schwillt heraus und feines Feuer durchrieselt meine Augen. Die Kraft der Vorstellung versetzt Berge und Balken, auch schwere Gedanken in Balkenform².

Es gibt z.B. eine Zeichnung, wo das leere Gesichtsfeld in anthropomorpher Form, und nicht mehr in Frageform, dirkt in das ziemlich entleerte Gesicht übergeht. Der leere Fleck scheint aus dem Gesicht herauszuwachsen, eine Art Nase zu sein, ein plastischer Fortsatz des Gesichtes. Dieses Blatt hat den bezeichnenden Titel "Die Kraft der Vorstellung"³.

Auf einer anderen Zeichnung überlagern sich leerer Fleck und Gesicht nicht in wechselseitiger Störung und Füllung, sondern befinden sich parallel nebeneinander. Der von schwarzer Schraffur umgebene leere Fleck hat aber nun deutlich die Form eines Gesichtes und noch deutlicher sind in dem leeren Fleck Augen, Brauen, Nase, Lippen gezeichnet, sodass der vormals leere Fleck nun ein Echo, eine Spiegelung, eine Wiederholung, ein Reim des daneben befindlichen Gesichtes ist.

Die schwarze Schraffur erhält dadurch den Aspekt eines Schattens, aus dem sich ein zweites Gesicht erhebt: eine Vision, ein Geist?¹

Diese scheinbar so einfach formalen Variationen zeigen bereits jetzt, wie flexibel und ausdrucksfähig die Elemente von Blumes visueller Rhetorik sind, und wie diese leisen formalen Verschiebungen entsprechende Veränderungen der Bedeutung der formalen Elemente implizieren. Die Zeichnungen scheinen Glieder einer logischen Kette zu sein, einer Abfolge von sich entfaltenden Beziehungen und Bedeutungen. Zu den besprochenen Fall-Beispielen gibt es stets Zwischenformen, Neben- und Vor-Formen, die uns als eine Art Lemmata Blumes zeichnerische Theoreme zu begründen helfen, und die seiner visuellen Rhetorik die Erkennbarkeit von 'Rede-Figuren' geben. In der besprochenen Arbeit bspw. wurde aus dem leeren Gesichtsfeld, indem es sich mit dem bislang nur 'gegenüber' befindlichen Gesicht füllte, ein "Geist" (so der Titel des Blattes), der allerdings die grundsätzliche, bereits anfangs festgestellte binäre Opposition beibehält (hie Person — hie Geist). Ist dieser Geist ebenfalls ein autosuggestives Produkt? Ergebnis eines Erfahrungshungers? eines expressiven Fiebers. Die Spiegelung wiederholt sich in einer anderen Arbeit² auf andere Weise. Die dem Gesicht gegenüber befindliche Leerstelle ist kreisförmig und von einer kreisförmigen Schraffur umgeben, sodass die Leerstelle Strahlen auszusenden oder einzufangen scheint. Darunter liegt in bekannter schräg nach hinten geknickter Pose wieder der Kopf. In der Stirn- und Hauptpartie des Kopfes wiederholt sich jedoch das Strahlenloch, allerdings besteht dessen Schraffur aus horizontalen Linien. Hier obwaltet erstmals (in unserer Reihenfolge) eine deutliche Entsprechung von Innen und Aussen: ein 'Loch' im Kopf versus ein 'Loch' in der Welt. Zwei Leerstellen auf dem Blatt, wobei wir die eine dem 'Kopf' (Innen) und die andere der 'Welt' (Aussen) zuordnen. Ist solch eine Korrespondenz die Voraussetzung einer "kosmischen Halluzination" (so der Titel des Blattes)? Oder ist es Voraussetzung einer kosmischen Erscheinung, so strahlend hell und stark zu sein, dass sie auch im Kopfe weiterwirkt? Oder ist die Kopf-Erregung so stark, dass sie eine Entsprechung in der realen Welt halluziniert? Eine Antwort nahezulegen scheinen zwei Zeichnungen, wovon die eine auf den Ausgangspunkt unserer Untersuchung zurückweist, nämlich auf den dem Gesicht opponierenden leeren Fleck in einem schwarzen Strich-Feld. Diese eine Zeichnung ist im Aufbau fast identisch mit "Wahr-Nehmung" und "Wahn-Sinn". Nur ist sie viel flüchtiger, schneller im Strich, unsorgfältiger, unruhiger. Sie wirkt dadurch erregter, schmerzlicher, gepeinigter. Die anderen wirkten ruhig, ausgewogen, diese kann irgendwem oder irgendwas nicht standhalten und auf der Flucht nur eine schnell hingekritzelte Spur hinterlassen. Das Gesicht ist dementsprechend atypisch und verbogen; die Striche des schwarzen Feldes sind schräg und meist ohne Unterbrechung gezogen, nicht 'fein säuberlich' voneinander abgesetzt, bilden also ein dichtes Schraffur-Feld. Der Rücken ist mächtiger und mit mehr Strichen gezeichnet. Die auf- oder untergehende oder stets im Zenit bleibende Leere oder Helle wird diesmal aber vom Zeichner selbst deutlich beim Namen genannt (und wie es scheint auf eine Weise, die unsere Betrachtungsart bestätigt), nämlich durch den Titel "Wahrnehmung eines Vakuums im All"³. Der Stil der Zeichnung selbst drückt aus, dass diese Wahrnehmung schreckensvoll ist. Da dies die dritte Zeichnung gleichen Typs ist, also "Vakuum im

162

1 — S. 127
2 — S. 153
3 — S. nicht veröffentlicht

All" mit "Wahr-Nehmung" und "Wahn-Sinn" offenbar eine Art Triptychon bildet, mag sie uns durchaus als besonderer Rat- und Richtungsgeber für die zentralen Motive von Blumes Zeichenwelt dienen.

Die Zeichnung legt uns eine binäre Opposition von wahrnehmendem Subjekt und wahrgenommenem Objekt nahe, und es wäre nun naheliegend, die wahrgenommene Leere als Welt (der Objekte) zu identifizieren, die Leerstelle als Variable für alle möglichen einsetzbaren Objekte. Doch kann ein Vakuum in der Realität überhaupt wahrgenommen werden? auf dem Hintergrund welcher Fülle? in der Fülle des Alls? Wir wissen doch, dass wir nicht nur "die Gegenstände immer v o r" uns sehen, sondern auch i m m e r Gegenstände vor uns. Die Wahrnehmung des Vakuums kann also nur eine symbolische Interaktion sein. Es kann also gar nicht um die Frage des Vakuums im All gehen, sondern offensichtlich um das, was dieser Wahrnehmung zugrunde liegt, nämlich die Trennung in wahrnehmendes Subjekt und wahrgenommenes Objekt. Die Leere als Wahrnehmungsinhalt setzt ja die Separation von Welt und Subjekt durch den Wahrnehmungsakt voraus. Was so schreckensvoll ist und das Gefühl des Vakuums, des Nichts und des Absurden erzeugt, ist also die Trennung von Subjekt und Objekt, die Teilung des Subjekts vom Ganzen der Welt, die ich (als von der Wahrnehmung gestiftet) wahrnehme. Daher gibt es Zeichnungen, welche dieser Auffassung, man könne Personen und Welt, Körper und Welt, Geist und Materie, Subjekt und Objekt "fein säuberlich" trennen, widersprechen. Die Leere kann nämlich nicht nur in der Welt, als von mir und meinem Körper abgesonderte Aussenwelt existieren, sondern auch in meinem Körper, also in mir selbst, vorausgesetzt, dass ich meinen Körper nicht nur als Teil der Welt, sondern auch als Teil von mir empfinde. Das Comik-Gesicht selbst kann ja als Objekt in die Variable aller Objekte (die Leerstelle) eingesetzt werden.

Um die Reinheit der Differenz von Ich und Welt zu bewahren, kann ich aber auch von der logischen Möglichkeit Gebrauch machen, den Körper als blossen Teil der Aussenwelt aufzufassen, da es ja offensichtlich der Körper ist, der sich zwischen mich und die Welt schiebt und fügt, so wie sich das Gesicht an die schwarze Strich-Schraffur anfügt. Der Wiener Sprachphilosoph des Leidens, Adolf Stöhr (1855-1921) hat die Erscheinungswelt des Individuums als kleine begrenzte Welt, Kosmion, streng vom Universum, dem Kosmos, getrennt. "Was ausserhalb der Haut des Ich-Körpers gesehen wird, bildet die "Phänomenale Aussenwelt". . . . Wo von einer Aussenwelt gesprochen wird, dort beginnt die Metaphysik." Für ihn ist also der Körper ein Teil der Phänomene der Aussenwelt. Dies isoliert das Ich in seinem Körper, isoliert auch die Erfahrung. Alles andere als die eigene Erfahrung gehört zur Welt, zur Metaphysik. "Jeder, der kein Solipsist sein will, ist schon ein positiver Metaphysiker, auch wenn er es nicht zu sein überzeugt ist."

Blumes Zeichnungen, die oft um die solipsistische Erfahrung zentriert sind, auch um die Erfahrungseere, finden einen Weg durch diese Position von Charybdis und Skylla hindurch. Als Prototyp nehme ich jene andere Zeichnung¹, wo das Gesicht auf seine Schulter blickt und dort ein Loch vorfindet oder schafft. Die Leere findet sich also auch im Körper, der dadurch sowohl Teil des Selbst wie der Welt wird. Das Vakuum ist auch im Selbst, im Ich identifizierbar. Allerdings der Schrecken bleibt, der Schrecken

1 — nicht veröffentlicht

vor der Leere, vor der Saugkraft des Nichts und des Absurden. "Horror vacui"¹ heisst denn auch diese Zeichnung. Erschreckender noch ist die Wahrnehmung der Leere im Subjekt, wenn der "Blick zurück"² ein vierkantiges Loch im Kopfe höhlt. Ist es also die Wahrnehmung selbst, welche das Loch, die Leere, das leere Gesichtsfeld schafft, egal ob draussen oder drinnen, im Selbst oder All? Ist das die geheime Offenbarung von Blumes Anschauungs-Lehre? Das Blatt "Offenbarung"³ zeigt das Comic-Gesicht, das im Profil vierkantig ausgeschnitten ist: der Eindruck der Wahrnehmung hat einem Stempel gleich (vgl. übrigens Descartes) buchstäblich das Gesicht eingedrückt. So wird es natürlich auch Zeichnungen von Ausstülpungen geben müssen und, wie wir später sehen werden, in der Tat.

Diese identifikatorische Verflechtung von Wahrnehmung, Selbst und Welt im Horizont des horror vacui (Schrecken des Absurden) kulminiert in jener rätselhaften Zeichnung⁴, wo wir eine Rückenansicht des Kopfes mit Schulteransatz nur vermuten können, da der Kopf selbst durch einen leeren Vierkant, die Negativ- bzw. Gussform eines Quaders oder Balkens, brutal gespalten ist. Rätselhafter und doch bekennder als die "Offenbarung" wird jene Zeichnung durch den Titel "Sum cogitans". Diese Arbeit findet ihre Spiegelung im Selbstkommentar Blumes zu "Selbstbewußtsein als Suppe", dessen Schluss-Satz lautet "Consumo ergo sum". Beide Arbeiten verneinen die obige Frage, ob der Wahrnehmungsakt selbst die Leere der Erfahrung erzeugt.

Diese Zeichnung setzt auch ein Beispiel für die Materialisation von Denk-, Vorstellungs-, Gefühls- und Erfahrungs-Formen bei Blume. Bei einem Philosoph, der mit Zeichnungen operiert statt mit Sätzen, eben auf der rein semiotischen Ebene der Wahrnehmung, können ja Gedanken nur durch Zeichen ausgedrückt werden. Es ist allerdings mehr als Ironie der Methode, wenn (wie in "Gedanken in Balkenform"⁵) 3 dicke Striche vor dem Gesicht schweben, nämlich auch Existenzaussage der schmerzlichen Erfahrung jener Beziehung von Denken und Sein, von Wahrnehmung und Gegenstand, von Ich und Welt. 7 solcher Gedankenbalken auf dem Gesicht bzw. als Teil des verzerrten Gesichts bilden denn auch den "Schmerzensmann"⁶. Wir sehen, wie in diese scheinbar rein kognitiven Relationen von Wahrnehmung, Leere, Selbst, Gegenstand expressive Momente wie Schmerz, Schrecken, Leid, Erlösung einfließen. Vergleichen Sie, geschätzter Leser, bspw. die Zeichnungen "Schmerzensmann" und "Ekstatiker mit autosuggestivem Produkt"⁷, so sehen Sie deutlich die Bewegung des Denkens. Wie die Strich-Schraffur des Gesichtsfeldes des Ekstatikers sich aufgelöst hat in einige dicke balkenförmige Striche, die nun 'kreuz und quer' über dem Gesicht (statt gebündelt daneben) lagern, und wie dadurch ein anderer Ausdruck, eine andere Expression, eben ein Mann mit Schmerzen, entstehen.

Bevor ich noch auf eine dritte (neben anderen möglichen) Hauptkategorien von Blumes Zeichnungen näher zu sprechen komme, nämlich die objektbezogenen (nach den wahrnehmungs- und subjektbezogenen), möchte ich noch eine Zeichnung untersuchen, welche in der Kette der identifikatorischen Verflechtung wie in der des Schreckens vor dem Vakuum steht. Das im Gesicht opponierende (Vakuum im All)⁸ oder im Kopf wiedergespiegelte (Kosmische Halluzinationen)⁹ oder im Körper erzeugte Vakuum (Innenschau¹⁰) können rein formal zusammengeführt werden, sodass Gesicht, Körper und (das Vakuum herstellende) Strichfeld eine Einheit bilden. Wenn

der leere Fleck bzw. das Loch sich streng isotopisch mit dem Gesicht überlagern, dann gehen natürlich die Striche als Strahlen vom Gesicht (und nicht von der Leere) weg. Das All steht dann nicht mehr als Vakuum dem Körper schreckensvoll gegenüber, sondern das All befindet sich gleichsam im Körper. Für diese strahlende, umfassende, erlösende Identität von All, Selbst und Körper gibt es natürlich nur den höchsten Namen, den Namen des Vaters. So steht denn auch unter dieser Zeichnung "Gott o Gott"¹. Der nach hinten geknickte Kopf deutet allerdings an, dass der Preis für jene göttliche Identität des Individuums, dass der Menschen-Sohn auch Gottes Sohn ist, nicht nur Gnade, sondern auch Opfer ist. Denn der Kopf scheint wie auf einer Opferschale dazuliegen.

Ich habe diese Zeichnung gerade deswegen besprochen, weil sie transitorischen Charakter zu denen der Kategorie 3) hat, wo nämlich statt vom Kopfe von den Gegenständen die Strahlungen ausgehen, solcherart also rein formal bei Blume eine Interpretation der Identität als gegenstandsbezogene nahelegen, wobei ich noch offen lasse, welcher Art diese Gegenstände sind und welche Klassen sie umfassen. Im Lichte voriger Ausführungen wird es auch nicht wunder nehmen, dass unter diesen alltäglichen Gegenständen Schale, Vase oder Teller (also Gegenstände, aus denen und in die etwas fliesst) eine vor allen ausgezeichnete Rolle spielen. Z.B. wird in der Zeichnung "Gericht"² ein Kopf auf einem Suppen-Teller serviert.

3) Die "Erkenntnis(theorie)"³ Blumes als objektbezogene Abbildtheorie kommt nicht nur in einer Zeichnung gleichen Namens zum Ausdruck, sondern in adäquater Weise in den formalen Beziehungen eines Corpus von Zeichnungen, die sich auf OBJEKTE berufen. Beginnen wir mit einer bezogenen, die formal "Gott o Gott" sehr ähnlich ist⁴. Körperhaltung und Konstellation der Strahlen sind gleich. Nur hat hier das Gesicht wieder eine vierkantige, rechteckige Einfügung (Leere), von der allein die Strahlen ausgehen. Also kein Strahlenkranz vom ganzen Gesicht, sondern ein dichtes Strichbündel, welches in der Direktion das Loch im Gesicht fortzusetzen scheint, also eher die Ausstrahlung und Zentrierung einer Wunde. Der Glanz der Wunde, das Opfer der Gnade, der Schmerz der Vision? "Eine gewisse Verzweiflung" heisst denn auch diese Zeichnung.

Der Schrecken der Wahrnehmung, als Wahrnehmung einer Leere in der Schulter geformt ("horror vacui") oder als von der Schulter aufsteigendes und das Gesicht überlagerndes Fragezeichen ("Fragezeichen"), ist die Folge von Bernhards Erkenntnistheorie, deren Kern eine Verschmelzung der zwei erwähnten Zeichnungen preisgibt. Wieder der Blick über den Zaun der Schulter, der Blick zurück; das schwarze Strichfeld formt wieder eine Leere, doch diesmal kein Loch oder ein Fragezeichen, sondern ein Kreuz⁵. Das aus der Schulter wachsende Kreuz, das sowohl Teil des Leibes wie das Gesichtsfeld selbst ist, ist das Kreuz, das jeder mit sich trägt, weil es der Preis für seine Identität ist, in deren Zentrum sich eben die Relationen von Ich, Wahrnehmung und Welt diagonal schneiden, d.h. kreuzigen. Die Differenzen von Objekt und Subjekt, von Bild und Objekt, von Signifikant und Signifikat sind die schmerzliche Konstitution des Menschen. Das aus dem Leib auftauchende Objekt, das gleichzeitig die Leere des Gesichtsfeldes ist, kann keine Pflanze sein, kein Organ, das aus meinem Körper wächst, und auch kein Objekt, das sich im Bild der Welt

fortpflanzt. Dieses kleine romantische Gebirgskreuz auf meiner Schulter¹ kann nur ein Phantom sein, eine Halluzination, ein Abstraktum, das sich aber als solches zwischen mich und meinen Körper, zwischen meinen Blick und das Wahrgenommene, zwischen das Selbst und die Welt schiebt. Die nicht zu bestreitende ontologische Differenz steht am Anfang jeder Schizophrenie des Subjekts. Diese Kreuzform der Leere bezeichnet den Charakter von Blumes Erkenntnis- und Abbildungstheorie. So ist es auch logisch, dass Blumes Erlösungssehnsucht im Sinne von Hegels Philosophie nach der Einheit der dialektischen Erfahrung zielt, die sich in der Ich-Gegenstands-Identität, der "Sichselbstgleichheit" (nach "Ansichsein" und "Fürsichsein"), manifestiert. So ist es klarerweise eine längst fällige und "endgültige Erläuterung" von Bernhards Sehnsucht nach dieser Einheit, dass sich die Objekte nach der Blickrichtung richten. Das Kreuz mildert sich zur (Opfer)Schale, präsent als trivale Kaffee-Schale, welche der erstaunte Blick auf der Schulter wahrnimmt. Wendet sich der Kopf nach vorne und zeigt uns den Rücken, so wandert auch die Kaffeeschale von der Schulter auf den Rücken und steht homolog zur Richtung der Figur ("Endgültige Erläuterung der Sehnsuchtsbildnerie"²). Interessant ist dabei, dass der Henkel, also das Greifbare der Tasse, genau im Zentrum des leeren Feldes (also des Lichtfleckes) der Tasse steht, und bekanntlich Ohrform hat. Die eucharistischen Möglichkeiten des Gegenstandsbewusstseins ("consumo ergo sum") eröffnen sich im speziellen in zwei Zeichnungen. Auf der einen sehen wir eine Schale bzw. Kaffee-Tasse. Aus dieser Schale entwickelt sich ein Strichfeld, das einen Halbkreis mit einem leeren Bogen bzw. einer bogenförmigen Leere in der Mitte bildet. Von Gesichtsfeld kann ich jetzt, da es sich um einen Gegenstand handelt, nicht mehr sprechen. Dadurch erhält das Leerfeld, obwohl es formal das gleiche ist wie früher, sofort eine andere Bedeutung. Das Strich- und Leerfeld scheint aus der Tasse aufzusteigen. Aus alltäglicher Erfahrung könnte ich sagen, Kaffeedampf bzw. Wasserdampf steigt auf. Vor mir liegt leeres Papier, auf dem Striche ausgestreut sind, die wiederum um eine Leere zentriert sind, doch eine vertraute Gewohnheit flüstert mir zu, vor mir eine heisse dampfende Kaffeetasse zu sehen. Sehe ich sie wirklich, oder ist sie so unwirklich wie der Dampf? Der helle, fast kreisförmige Bogen, der aus der Tasse steigt, könnte auch aus einer anderen Schale kommen und ein Heiligenschein sein, genauer, die mir ebenso vertraute traditionelle Darstellung eines Heiligenscheins. So bekämen die Gegenstände des Alltags einen Heiligenschein, eine Aura. Der Titel der Zeichnung "Eucharismus . . ." ³ unterstützt die letztere Wahrnehmung bzw. Interpretation meiner Wahrnehmung. Desgleichen die Zeichnung "Tischbeschwichtigung"⁴.

So ist also das stets gleiche Strichfeld in drei Verbindungen (in Bezug zur Wahrnehmung, zum Subjekt und schliesslich zum Gegenstand) und damit in drei verschiedenen Bedeutungen aufgetreten, die sich wiederum gegenseitig definieren. In der Zeichnung gleichen Titels "Eucharismus ist die Möglichkeit der Religion in der täglichen Notdurft"⁵, aber anderen Inhalts, kommen nicht nur Bernhards objektbezogene Bewusstseinsidentität und Religion des Gegenstands zum Ausdruck, sondern auch diese formale Methode. Auf dieser Zeichnung sehen wir nämlich die gleiche Figur von "Gott o Gott" wieder, doch nicht allein. Wie vorhin von der Kaffeeschale der Strahlenschein ausging, so hier wieder vom ganzen Gesichtsprüfil der Strahlenkranz. Neben der strahlenden Figur steht aber in Kopfhöhe ein Tisch mit einem

Teller drauf. Tisch und Figur bilden eine formale Einheit und die Strahlen umgreifen auch die Kontur des Tisches. Auch wenn wir nicht Gott sind, d.h. identisch mit dem All, können wir in Verbindung mit Gegenständen, also einem Teil des Alls, unsere Helligkeit und Heiligkeit, die verlorene Ewigkeit, wiederfinden. Wir verleihen den Gegenständen eine Aura, die wir selbst verloren haben, um sie durch den Verkehr mit den Gegenständen wiederzugewinnen. Ist unsere Souveränität eine bloß auratische Erscheinung, opfern wir auf dem Altar der Gegenstände, um das heilige Sakrament einer gottähnlichen, ungeteilten und unbeschädigten Identität zu empfangen. Daher auch "Consumo ergo sum": die Strahlen der Erlösung kommen auch daraus. Die Substitution des Sakralen durch Sichselbstgleichheit, d.i. die Vermählung mit dem Gegenstand, ist in einer ausschliesslich profanen Welt eine letzte Möglichkeit, sein Heil vor dem Horror des Absurden zu finden. Warum klammert man sich an die Gegenstände der Welt? als Abglanz Gottes, des Schöpfers der Welt? Weil solcherart die Aura der Gegenstände unserer gebrochenen Identität neue Schwingen verleiht? "Wir brauchen Gegenstände", so lapidar und weise schreibt Blume selbst.

Andererseits gibt es eine Reihe von Gegenstandszeichnungen mit einer Krawatte, sozusagen aus dem täglichen Triebleben, wo eine schraffierte Krawatte sich über das Gesicht legt, dieses verdeckend wie eine schwarze Binde. Darunter steht schlicht "Identität"¹. Das Objekt kann also auch Grab(Mal) der Identität sein, es kann die auratische Identität verschlingen, so wie der Mensch die Suppe verschlingt. Von "Triebwunsch der Woche"² über "Blatt", "Triebleben"³, "Zurück zur Natur" zu "Selbstbegegnung"⁴ gibt es eine Reihe von Krawatten-Zeichnungen, welche über der Beziehung von Gegenstand und Subjekt operieren. Nicht nur durch die Zeichnungstitel, z.B. "Triebleben" wird der Eindruck erweckt, die Krawatte sei ein aufsteigender Phallus, der den Kopf verdeckt. Die Krawatte, konventionellerweise als Element der Zivilisation codiert, wird von Bernhard zu einem Stück Natur umcodiert. Sie baumelt als Stück Natur am Hals des Mannes, als Widersacher des Geistes, als eine Art Gewächs, Blumenstock oder Pflanze. Die Objekte sind also Funktoren der Natur, Das Triebleben, komischer- und groteskerweise in der Verkleidung alltäglicher Gegenstände, als Stück Natur im menschlichen Körper, widerruft die menschliche Identität, verdeckt sie, stellt sie in Frage, beunruhigt sie. Der Wunsch, die Libido, der Trieb — sie sind das Fremde, das Verkehrte, das Andere, das Reverse. Die wie ein Phallus aufsteigende, erigierte Krawatte als Sema der Natur (Libido) bedroht die Identität entweder gänzlich bis zum Verlöschen, oder bewahrt sie nur um den Preis des Verlöschens des Wunsches. Die Krawatte, welche in phallischer Analogie in Kopfform endet, exemplifiziert solcherart die "Selbstbegegnung als Fremdbegegnung"⁵. Das Fremde im Subjekt ist der natürliche Wunsch — wie fremd muss daher die Kultur dem Menschen geworden sein. Der Mensch als ein letztes Stück Natur in der Kultur? Die peinigende Schizo-Konstitution unserer Kultur kommt so zum Ausdruck, in welcher der Wunsch nur zwei Möglichkeiten offen hat: Paranoia oder Schizophrenie.

Spuren beider Lösungen sehe ich in Blumes Zeichnungen, wenn auch primär der **Schizo-Wunsch** als Therapie an die Wand gezeichnet wird. Die Quelle des Leidens (die Spaltung, die Opposition, die Differenz) wird auch, so scheint es, als mögliche

Quelle des Trosts betrachtet, bei jenem Weg der Vervielfachung der Erscheinungen und des Ichs, der vorangetriebenen Zerteilung und schliesslichen Zerbröselung. Denn sind es Punkte, mit denen man für gewöhnlich das Gesichtsfeld kennzeichnet, so können es auch Brösel des Brotes oder der Erde sein —: in einem Ensemble von 3 Zeichnungen, einem weiteren zentralen Triptychon, fungieren diese Punkte als alle diese Zeichen und als mehr. Zwischen zwei opponierten Händen kennzeichnen bei der ersten Zeichnung¹ die Punkte das Gesichtsfeld, aber sie nehmen auch den drohenden, physiognomischen Anschein, an². Auf einer anderen Zeichnung fallen die Punkte aus einer einzigen Hand ebenfalls über das Gesicht — darunter steht "1 Prise Heilerde"³. In einer dritten Zeichnung schwirren die Punkte frei in der Luft, es sind keine Hände zu sehen. Bezeichnen sie das Gesichtsfeld, sind es Objekte oder Halluzinationen? "Erkenntnis als Formung der Erscheinungswelt"⁴ steht darunter. Die wahrgenommenen Erscheinungen werden also durch die Erkenntnis zu Formen? Die Welt erscheint uns nur in Formen der Erkenntnis? Wie wir die Welt wahrnehmen, in welchen Formen, hängt von der Erkenntnis ab? Andere Erkenntnisformen — andere Erscheinungen? Formt die Erkenntnis allein die Erscheinungen? Gibt es verschiedene Erkenntnisformen oder gar andere Formen als die Erkenntnis, die Erscheinungen wahrzunehmen und zu formen? Liegt in dieser Relativierung der Erscheinungswelt und der Erkenntnis die Heilung? In einer aktiven Vorstellung vom Erkenntnisakt? Diese schmerzliche Reibung zwischen Wahrheit und Wahrnehmung, Erkennen und Erscheinen, ist sie gleichzeitig unser Heil?

Die lastende Ambivalenz wird noch durch eine weitere Kette von Zeichnungen aus dem Objektbereich schattiert, die uns aber eine neue rhetorische Figur vorführt, nämlich die Opposition von 'offen' und 'geschlossen', die wir bisher in Formen der Leere und Fülle kennengelernt haben. Die Schalen und Tassen, von denen wir schon gesprochen haben, wie auch zwei weitere Gegenstände, die häufig Verwendung finden, nämlich Vase und Kanne, sind offene Gefässe. Demgegenüber gibt es Zeichnungen, wie wir schon teilweise festgestellt haben, die geschlossene Gegenstände wie Blöcke, Schachteln, Boxen, Volumina beinhalten. Beinhalten sie diese Gegenstände überhaupt? Ist nicht der Leerblock (Vierkant) im Kopf ein Hinweis darauf, dass von Beinhalten keine Rede sein kann? Was ist der Inhalt dieser Zeichnungen? Ist das nicht die Frage, was ist der Inhalt dieser Quader, Schachteln und Boxen? Nachdem diese Boxen nicht nur verschlossen bleiben, sondern auch von einer Reihe offener Gegenstände und Leerblöcke (Negativ-Boxen) opponiert werden, ist es da nicht naheliegend, zu meinen, es gehe überhaupt vielmehr um das Spiel von 'offen' und 'geschlossen' als um einen Inhalt, dass also der eigentliche Inhalt jene Dialektik von Öffnung und Verschluss ist? Sehen wir nun, dass die Kanne ein Gefäss ist, in das Flüssigkeit verschüttet und aus dem Flüssigkeit sich im Universum verliert? Der geschlossene Kopf und daneben die offene Kanne⁵, der geschlossene Kopf und daneben die offene Vase, sind sie nicht Statthalter der Trennung?

Die Gegenstände, als von der Wahrnehmung abgetrennt, zerbröseln in Trümmer, in auseinandergefallene Punkte. Dieser heterogenen Wahrnehmung entsprechen heterogene Wahrheiten. In diesem schmerzlichen Universum der Disparation und Dislokation scheint die Heilkraft der Gegenstände das Rationale zu sein, so irrational das klingen mag. Der an das Gesicht angewachsene Henkel einer Tasse, den eine Zeichnung

1 = S. 37
 2 = S. 39
 3 = S. 43
 4 = S. 41
 5 = Foto aus der Reihe
 "Möglicher Determinismus"
 Documenta-Katalog 1977

zeigt¹, in der jene anderen angewachsenen Gegenstände, wie das Kreuz oder die Tasse auf der Schulter² oder die Vase zwischen zwei Gesichtern ("Vasensymphase"³), kulminieren, zeigt das Gegenteil der Abtrennung an: die Vermählung, das Verwachsen.

Verlust, Entleerung, **Abtrennung** sind also Kategorien, die sich aus dem Dialog von offener und geschlossener Form als eigentlicher Inhalt ableiten lassen. Diese Schizo-Kategorien versöhnt der Schizo-Wunsch mit der verzweifelten Hoffnung, kommunizierende Gefässe herstellen zu können, d.h. in die Entfaltung der Spaltung ein Gesetz der Einheit zu zwingen. Diese Einheit darf aber selbst wiederum verschiedene verzerrte Formen haben wie formale Analogie, Einheit von Gegenstand und Subjekt, Homologie, Spiegelung etc. Durch diese unterschiedlichen Verfahren einer 'romantisch-ironischen Identifikation versucht Blume, den Verlust, die Entleerung und die Abtrennung aus-zu-gleichen, ohne religiösen, magischen, schamanischen, ahistorischen Einheitsvorstellungen anheim zufallen. Ein Gleiches zu machen aus der disparaten Heterogenität der Erscheinungen, und trotzdem das **Bewusstsein der Spaltung** aufrecht zu halten, diese fröhliche Wissenschaft des Widerstandes spiegelt sich in Blumes Zeichnungen.

Die Sub-Verfahren solcher homologischer Operationen, welche die zugrundeliegende Heterologik nicht preisgeben und vertuschen, sind sehr zahlreich und vielleicht auch systematisierbar. Ich will aber jetzt noch einige Fall-Beispiele herausgreifen, um sie zu veranschaulichen. Vorhin habe ich den Schizo-Wunsch von der Kommunikation der abgetrennten Gefässe erwähnt. Bezeichnenderweise findet sich eine frühere Zeichnung von 1973, nicht in diesem Band publiziert, die zeigt, wie ein Kopf eine Kanne hält, die Kanne geht im Strich in einen Becher über, der wiederum von einem Kopf gehalten wird. Der Titel "Kommunikation"⁴. In diesem Zusammenhang sind auch jene drei unbettelten Zeichnungen zu sehen, wo entweder ein Henkel oder eine Kanne oder ein Becher an das Gesicht angewachsen sind. Zwei aneinandergewachsene Gesichter, wo ein gemeinsamer Strich das jeweilige Profil bildet, haben den Titel "Liebe"⁵.

Die Kommunikation mit Gegenständen und mit Personen ist metonymischer Natur, d.h. traumhaft. Ob Gegenstand oder Person, jeweils grenzen sie direkt an die wahrnehmende oder bewusstwerdende Person an. Die Kommunikation ist kontiguiert, berührend. Eine Zeichnung wie "Vasensymphase"⁶, die an die bekannte optische Täuschung erinnert (Ambivalenz eines Bildes: Profil zweier Gesichter oder eine Vase), nimmt hier eine besondere Rolle ein, da sie nicht nur die **Kontiguität**, eines der häufigsten Stilmittel Blumes, als Element der Traumsprache exhibiert, sondern durch die Allusion mit der optischen Täuschung auch wahrnehmungstheoretische, wahrnehmungspsychologische Aspekte. Ausdruck und Wahrnehmung gehen also bei Blume eine distinkte und neuartige Verbindung ein, auf die ich mich später noch ausführlich stützen werde.

Das kontiguierte Moment kommt ja auch in Zeichnungen wie der schon besprochenen vor, wo die flatternde Krawatte in Pflanzenform übergeht. "Selbstbegegnung als Fremdbegegnung"⁷, wo die Krawatte sich in eine Art Gegengesicht verformt, nährt die Vermutung, dass die Identität sich aus der metonymischen Traumarbeit, also aus der Kontiguität, spaltet. Die Krawatte selbst berührt ja das Subjekt,

1 = nicht veröffentlicht
 2 = S. 73
 3 = S. 99
 4 = s. "Ich sehe die Gegenstände immer vor mir"
 Hake-Verlag Köln, 1973
 5 = S. 21
 6 = S. 99
 7 = S. 7

grenzt körperlich an dieses an (ein metonymischer Vorgang), dann löst sie sich von ihm und nimmt eine Form an, die ähnlich dem Gesicht ist (ein metaphorischer Vorgang). So löst sich über die Dinge aus dem Subjekt sein Gegenstück, das Andere, Fremde. Der Weg zurück ist folglich auch der Weg aus der Krankheit: die heilende Angrenzung an das Ding oder an das andere Subjekt ('Liebe'). Wenn sich, wie in einer anderen Zeichnung, die Krawatte auf die Schulter einer anderen Figur legt, die aber rein zeichnerisch die gleiche zu sein scheint, eine Wiederholung der vorigen, wird die bekannte Schulter-Symbolik, wie sie seit Jahrtausenden auf Münzen und Bildern als Symbol der Ehe, Partnerschaft, Vermählung, des Jochs und der Hilfe, der Last und der Stütze zum Ausdruck kommt, eingesetzt, um mögliche "ödpale Komplikationen" (so der Titel!), die aus der objektbesetzten Kommunikation erwachsen können, anzudeuten. Nicht nur Subjekte und Subjekte, oder Objekte und Subjekte können ineinander (kontinguerlich) verwachsen, sondern auch Objekte und Objekte, wie z.B. Tisch und Tasse².

Zur Kette der Homologien gehören auch Zeichnungen wie "Begegnung"³, "Blick zu dritt"⁴, wo drei Köpfe in eine Richtung schauen, "Solipsismus zu zweit"⁵, "Gesicht"⁶, "Schizophrene Persönlichkeit"⁷, "hinter sich blickender Hintersichblickender"⁸, "Schizo"⁹, "Komposition mit 2"¹⁰, "3 Blicke"¹¹, etc. Blumes Zeichnungen entziehen sich oft der Kategorie der blossen Abbildung im engeren Sinne. Die meisten Zeichnungen (anderer Zeichner) sind eindeutige Abbildungen, d. h. partielle Funktionen, wo aus 2 Vorratsbereichen (eine Menge von Punkten und Strichen auf dem Papier und eine Menge von Objekten in der Welt) verschiedene Punkte des einen Bereichs reichs einem Punkt des anderen Bereichs zugeordnet werden können, aber jedem Punkt (des Definitionsbereiches) genau ein Punkt (des Wertbereiches) eindeutig zugeordnet wird. Bei Blume haben wir es, wie gezeigt, oft mit einer mehrdeutigen Abbildung, einer totalen Funktion, zu tun, wo ein Punkt (des Def.B.) mehreren Punkten (des W.B.) zugeordnet werden kann. In den meisten Fällen haben wir es mit Surjektionen (mehrdeutigen Abbildungen auf), mit Transformationen (die ja ebenfalls Abbildungen im weiteren Sinne sind) wie verzerrte Translation, Rotation, mit negativen und positiven Spiegelungen und mit Inversionen zu tun, aber auch mit symmetrischen Formen. Eine Zeichnung wie "Erscheinung eines Weinglases als Jackenmuster"¹² ist dafür typisch. Ist es ein Weinglas, das hier über die Schulter hängt, oder hat der ausgeronne (!) Wein die Form eines Weinglases angenommen? So wie in "Sehnsuchtsbilderei" die Kaffeetasse sich nach der Blickrichtung richtete?¹³ Letztere Deutung ist wahrscheinlicher, weil wir nun Blumes Epistemologie schon einigermaßen kennen, und weil es andere Zeichnungen gibt, die diese Deutung unterstützen, z.B. "Frustration in Fliesen"¹⁴, wo das Gesicht teilweise wie aus Fliesen gezeichnet (gebaut) erscheint. Gegenstände werden im Subjekt surjektiv abgebildet und eine Identifikation mit solchen geschachtelten Fliesen hergestellt, indem die Charakteristika der Fliesen zeichnerisch auf das Gesicht übertragen werden. Die Gegenstände werden aber nicht nur merkmalfhaft (metaphorisch) aufs Subjekt übertragen, sondern auch gegenständlich (kontinguerlich) wie in "Erkenntnis(theorie)"¹⁵ und verwandten Zeichnungen. Der vor dem Kopf (aussen) liegende Behälter befindet sich auch im Kopf (innen) abgebildet. Die Spiegelung ist aber verdreht, denn vor

dem Kopf liegt der Block vertikal, im Kopf quer. Die Beziehung zwischen Vorstellung und Gegenstand als Störquelle. Sinnvoll scheint es, diese "Erkenntnis(theorie)" mit einer "Manifestation des Unbewussten"¹ zu kontrastieren, weil die angewandte Methode die gleiche ist. Nur haben wir es hier mit der Rückseite und nicht wie vorhin mit der Vorderseite des Subjekts zu tun und auch nicht mit einem Gegenstand, sondern mit einem Schatten. Der Schatten des Kopfes auf der Schulter spiegelt sich als schwarzer Fleck auf/in dem Kopf.

Dass es sich bei all diesen gestörten Homologien nicht einfach um Widerspiegelungstheorien handelt, dafür garantiert am deutlichsten eine vierte Kategorie der Blumeschen Zeichnungen, von der aber natürliche Elemente in allen Zeichnungen enthalten sind: die zeichenbezogenen Zeichnungen.

4) Es hiesse, den semiotischen Aspekt der Filzstiftzeichnungen gänzlich missachten, wenn man sie bloss als Theaterdarstellungen der Beziehung von Figuren und Gedanken auf dem Papier betrachten würde, weil Blume sich stets der Maschinerie, dh. des Abbildungsmechanismus, bewusst ist, welche das 'Theater' zuwege bringt. So gibt es eine Reihe von Zeichnungen, die des Gegenstandes und eines anderen Subjekts entbehren, wo sich Zeichenmechanismus und -technik, die Schraffur, die Striche, verselbständigt haben.

Striche, die zur Darstellung des Haares auf dem Hinterkopf verwendet wurden, sind nun auch vor dem abgewandten Gesicht zu sehen. Striche überlagern das Gesicht, Punkte bilden ein Gesicht oder überlagern es ("Individuum mit einigen Punkten"²). "Person"³ besteht bezeichnenderweise nur aus Schraffuren. "Einige halluzinative Schraffuren"⁴ wie auch ein quadratisches Schraffurfeld löschen ein Gesicht. Das Zeichen als wahn-konstituierend, die Schraffur als Bruch, das Zeichen als Balken selbst, der den Riss (in der Welt) spaltet: In der Zeichnung "Geist"⁵ entsteht der Geist aus der Zeichentechnik selbst. Die Strich-Umrandung bildet wie bei "Emotion"⁶ etc. eine Art Schatten, einen translativ verschobenen Gesichtsschatten, der wiederum dem Gegenstand, der Schatten wirft, logischerweise ähnlich ist. Das Double, das Andere, das "Phänomen" entsteht also aus der Zeichentechnik selbst, dh. - verallgemeinert - aus der Abbildungsapparatur, der Herstellungsmechanik, dem Reflexionsprozess selbst. Deswegen steht unter der Zeichnung eines zurückgebeugten Kopfes, dessen behaartes Haupt einer wirr durchgestrichenen Wiederholung des Kopfes zu gleichen scheint, bzw. dessen Liniengewirr als Haare, als Liniengewirr oder als wirr durchgestrichenes Gesicht diagnostiziert werden kann. Eben "Entselbstung"⁷. Das Selbst tritt in die Lichtung der Wahrheit "offen nach allen Seiten"⁸, durch eben welchen Akt (der Wahrnehmung, der Öffnung, der Erkenntnis) es sich gleichzeitig entselbstet. Die Fluchtlinien der Zeichen, die aus einer illusionären Heimat kommen, scheinen Strahlen zu sein oder Balken oder Löcher, welche die Gegenstände in Erscheinungen verwandeln, und die Darstellung der 'Person' aus verdunkelnden, abschattenden, verdeckenden, nicht-darstellenden Strichen zeigt den Menschen als Gefangenen dieser Flucht der Zeichen: seine "Konstitution"⁹.

Motto zu II

Die Einsicht, dass man durchaus Zeichen schaffen kann, die keine Denotate haben oder die, wenn das Zeichen ikonisch ist, nichts als ihren eigenen Zeichenträger zum Denotat haben, befreit den Künstler (und den Wissenschaftler) von dem Zwang zu einer buchstäblichen Wiedergabe der vorhandenen Welt, . . . Ebenso wie der Wissenschaftler komplexe Theorien entwickeln kann, die kein Gegenstück in der Realität haben, aber dazu dienen, das vorliegende Material zusammenzufassen und mit neuen Hypothesen experimentell zu konfrontieren, ebenso kann der Künstler komplexe Zeichenstrukturen ausarbeiten, deren Elemente mit den Werten zahlreicher Dinge besetzt sind und die doch als Ganze einen Wertkomplex darstellen, der nirgendwo eine reale Entsprechung hat - eine solche Struktur kann einerseits dazu dienen, existierende Werte zusammenzufassen, und andererseits Möglichkeiten suggerieren, die geschaffene Wertstruktur auf die Situationen und Probleme des täglichen Lebens anzuwenden.

Charles William Morris

II

Nicht die Titel der Zeichnungen, die für sich selbst sprechen, mögen zu einer Interpretation herangezogen werden, sondern die Zeichen selbst. Die Titel können allenfalls als Unterstützung der solcherart gewonnenen Auffassungen Verwendung finden. Das vorliegende Buch ist eine Auswahl aus ca. 250 - 300 Zeichnungen, die zwischen 1976 - 78 mit einem knallschwarzen Filzstift auf einem bräunlichen holzhaltigen Papier im DIN A 4 Format gemacht wurden. Es sind Strich-Zeichnungen, deren Strich aber nicht die Expressivität des Informel kennzeichnet, sondern der Schematismus der Warenform. In diesen hundert Zeichnungen setzt sich nicht nur ein Strich neben den anderen, häuft sich zu Schraffuren, sondern aus dieser unentwegten Wiederholung der Striche werden spiegelbildlich auch sich unentwegt wiederholende Formen erzeugt, die ebenfalls ein fast mechanischer Schematismus kennzeichnet. Ein Strich alleine ist nichts, ein zweiter daneben bedeutet schon Symmetrie, Parallele, Wiederholung, Opposition, Echo, Schatten. Zwei weitere quer dazu ergeben schon ein Feld, ein Rechteck, ein Quadrat. Diese Striche können sich durch Wiederholung zu einer Schraffur anhäufen, zu einem Strichfeld, oder sie können eine definitive Form annehmen, z. B. eine menschliche Figur, die ebenfalls stets wiederholt wird. Aus dieser Opposition entsteht eine Kette von Stereotypen, die ein Netz von Knoten bilden. Es ist immer das gleiche Gesicht, immer das gleiche Strichfeld, es sind immer die gleichen (wenigen) schematisch gezeichneten Gegenstände. Wir haben also standardisierte Elemente vor uns, wo jedes für sich schematisch ist und die als Ganzes ein Schema bilden, aus dem unaufhörlich, fast mechanisch, neue Zeichenformen erzeugt werden können, ähnlich einer formalen Grammatik, einem Algorithmus, einem Schachspiel. Der schematisierte Strich, das schematisierte Gesicht, all diese standardisierten Elemente bilden also ein Erzeuger-Schema, das durch mehrere Widersprüche bzw. Oppositionen gekennzeichnet ist.

Der Strich

Zunächst einmal die unkünstlerische mechanische Qualität des Strichs. Dieser Strich ist so mechanisch, wie von einer Maschine ausgeführt, dass er fast leblos wirkt. Doch diese Sammlung toter Striche ergibt konzeptuelle Zeichnungen, die Geschichten vom Ich-Anspruch erzählen, die natürlich durch die Leblosigkeit des Strichs eine Parodie erfahren. Die Addition toter Striche ergibt kein Abbild, sondern im mehrfach schablonisierten Strich wird das Gegenständliche aufgehoben. Die Zeichnung wird durch diesen neutralen Strich, der nichts sagt, zu einem Konglomerat von blossen Zeichen, wo die Komposition fast keine Rolle spielt, sondern nur das Puzzle der Zeichen, die der Zeichnung ihre Bedeutung stellen. Der Strich wird zum Element eines Setzkastens, erst in seinen Zusammenfügungen erhält er seine Bedeutung. Der Strich selbst ist bedeutungslos, auch kein Nerven-Strich. Aus dieser Bedeutungslosigkeit des Strichs einen Ich-Anspruch zu formulieren, schlägt natürlich dem zeichnerischen Expressionismus Hohn, es sei denn, man denkt an Franz Maserel, dessen Holzschnitt-Technik ja auch etwas von einem Setzkasten hat. Die expressive Bedeutung entsteht also nicht aus dem Strich selbst, sondern aus den Zusammensetzungen derselben. Hier wird nicht wie beim Informel jeder Schlenker bedeutsam, hier wird nicht mehr an die zeichnerischen Organe wie an beseelte

Medien geglaubt, sondern dieser schematische, bedeutungslose Strich eignet sich nur für die Kombination von Schemata. Das sind Zeichnungen gegen den Strich. Dieser Strich passt scheinbar besser für Drei- und Vierecke als für Pflanzen und Subjekte, doch das ist der Witz dran, dass ausgerechnet mit diesem schematisch gearbeiteten, in Schemata verarbeiteten Strich Pflanzen und Subjekte 'dargestellt' werden, genauer, Zeichen von ihnen als Element von Gedankengängen verwendet werden. Denn dieser entfremdete Schizo-Strich gibt die realen Verhältnisse des Subjekts von heute deutlicher wieder als jener, der sich als Natur ausgibt. Der Filzstift ist das ideale Werkzeug für einen leblosen, standardisierten Strich, da er selbst ein lebloser Stift ist. Ein Blei-Stift, ja der hat künstlerisches Gewicht. Aber ein Filzstift ist nicht gerade das, was man sich zu Weihnachten wünscht. Filzstift ist wohl das letzte, am wenigstens erlauchte künstlerische Produktionsmittel, kaum überbietbar vom Kugelschreiber. Der Filzstift hat alle Insignien der Warenkultur, zuhauf liegt er, Sinnbild der Massenproduktion von inexquisiter Qualität, in den Warenhäusern. Kein feinnerviger, den Verästelungen jeder seelischen Schwingung folgender lyrischer Strich, aber auch kein brutaler direkter, ausschweifender, ungestümer, selbstherrlicher, emphatischer, visionärer Strich, kein individueller Strich, kein ausdrucksvoller und -fähiger Strich, sondern ein schematischer, lebloser, mechanischer, glatter, anonymer, ungekünstelter, in sich selbst nicht verliebter, stereotyper Strich. Auf einem Papier ebenfalls matter Qualität, das keine Effekte erlaubt: keine kleinen Faltungen, die das Expressive steigern, keine abgerissenen Stellen, die das Amorphe unterstützen, kein geheimnisvolles geknittertes Papier, welches das Raunen der Runen fortsetzt, kein Büttenspapier, das selbstsichere Qualität ausstrahlt, kein weiches Papier, auf dem die Nässe der Farben die Diffusion der fließenden atavistischen Erscheinungen verstärkt. Ein billiger schäbiger Strich auf einem billigen schäbigen Papier. Billige Massenwerkzeuge, aber schlicht und ehrlich. Strich und Papier haben keinen spekulativen Charakter. DER STRICH SELBST IST NICHT (KÜNSTLERISCH) GEFORMT - das ist eine wesentliche Veränderung in der Kunstgeschichte, wo ganze Schulen darauf eingeschworen sind, einen möglichst ausdrucksstarken, persönlichen Strich zu trainieren. Die Kunst ist voller eleganter, gepeinigter, schwungvoller, lyrischer, magischer, asketischer, nervöser Striche, mit einem Wort: voller Plunder. Im Strich schon widersetzt sich Blume dem Illusionismus, wo gekritzelte Kürzel, gestische Motorik die Stimme des Unbewussten, der Tiere und Pflanzen zum Erklingen bringen sollen, also einem Illusionismus, der nur ein Weltentwurf nach rückwärts in pseudoreligiöse Stagnation sein kann, in Lüge. Der blöde, schematisierte, mechanische, stereotype Strich ist das Kind des Überdrusses am Illusionsbild und an der naiven retrograden Sehnsucht. Dieser Strich hat wie die Spraybilder an Mauern Grosstadtform. Je weniger spekulativ geformt, je nackter der Strich ist, umso weniger kann der Zeichner vertuschen und vortäuschen, umso grösser ist die Herausforderung an die Zeichnung selbst.

Das Subjekt-Schema

Dem Schematismus des Strichs zur Seite steht eine genauso schematische Form, ein Schablonen-Gesicht, sehr typisiert und standardisiert, wie es aus der Typographie

der Reklame, aus der Welt der Warenhäuser und massenhaften Bildgeschichten bekannt ist. Ein Heroen-Gesicht der Massenliteratur, die schematische Vorstellung (um die Ambivalenz des Wortes 'Schema' einmal nachdrücklich zu gebrauchen) des Bildes von einem Mann, eine Karikatur von Tarzan. Dieser glückliche strahlende Idiot der Comic Strips, dieses typisierte Comic Gesicht der bildnerischen Massenindustrie, hat ebenfalls nicht den Geruch hoher künstlerischer Leistung und Eigenwilligkeit. Da steht kein Porträtist mit begnadeten Händen vor uns, der durch die Oberfläche hindurch die geschundene Seele, den vom Tod gezeichneten Menschen noch im blühendsten Fleische ans Licht der Farben und expressiven Formen zerrt. Im Namen der Kunst: ein ziemlich triviales billiges Gesicht, so ausdruckschwach wie der Strich. Auch die Technik der Strahlenstriche hat etwas von der Warenkultur, der Werbung und der Comic Literatur: wie man Preise auszeichnet oder den Knall einer zuschlagenden Faust, so umgeben bei Blume die Strahlenstriche das Gesicht oder die Gegenstände. Dieser Comic-Charakter der Striche ist, da bewusst gewählt, ein Meta-Charakter, eine Reflexion,, auch wenn Blume ihn praktisch dadurch erlernt hat, dass er in seinen jugendlichen Jahren für Kaufhäuser und Kinos als Reklamebildner gearbeitet hat und dabei visuelle Archetypen physiognomisch mit dem Pinsel nachgezogen hat. Denn erst nach seiner Studienzeit hat sich in den Jahren 1972/73 dieser Comic Anonymus mit dem somnambulen Ausdruck entwickelt.

Aber auch ein leichter Schizo-Typ mit Löckchen und Schlips ist er, ein schablonisierter entfremdeter Massenmensch, dessen schizoide Subjekt-Anspruch glaubt, er könne noch 'ich' sagen, obwohl schon längst schematisiert und in eine Stereotypie gestanz. So wie dem Bernhard das Schema derart in die Hand gegangen ist, dass nur mehr schematische Striche aus ihr kommen, so diesem Komiker das Schema ins Hirn. Dieser Held unserer Zeit 'strahlt' als wäre er ein Heiliger oder gerade von einem Boxschlag getroffen, je nachdem auf welche Ikonographie man sich beruft, auf die Hagiographie oder die Comics. Diese Ambivalenz zwischen spiritistischer Religiosität und profaner Massen- und Warenkultur äussert sich immer wieder auf verschiedenen Ebenen.

Zu beachten ist auch, dass Blumes Held nie vollständig ist. Er entbehrt meist der Extremitäten. Dass wir nur Figurfragmente ohne Glieder sehen, ist sicherlich eine Folge des Schematismus, der sich mit Andeutungen begnügt, andererseits aber auch eine Anspielung auf die Silhouetten-Zeichnungen und ihren romantischen Nimbus. Wiederum eine Ambivalenz, eine Kritik der Vergangenheit und Zukunft, wie wir ihr noch oft begegnen werden. Diese Mehrdeutigkeit dient offenbar dazu, als formales Mittel jedes Vertrauen zu irritieren, sowohl das Vertrauen in die Zeichen wie auch ins Sein. Gerade im schablonisierten Subjekt, im schematisierten Souverän danken Subjekt und Souverän ab. Mit ihnen dankt auch die ontologische Positivität des Logos ab. Der Verlust der Natur verdreht sich in keine Ideologie des Seins. Blumes unvollständige Comic-Silhouette, die über Gedanken wie über Gegenstände stolpert, widerspricht der Versammlung in eine ursprüngliche Totalität und der formalen Identität von Identität und Nicht-Identität. Diese Schizo-Silhouette zeigt den Zeichner als handelnden Teil, die fehlende Hand oder der fehlende Arm der Comicfigur hat seine Fortsetzung in Hand und Arm des zeichnenden Blume selbst. Der Zeichner bleibt also nie ausserhalb des Bildfeldes. Der blinde Fleck der Wahrnehmung, das

Leerfeld, ist der Zeichner selbst, der in dieser Leere anwesend ist. Diese **imaginäre Selbstreferenz**, die den Zeichner in das Bild als blinden leeren Fleck miteinbezieht bzw. die zeichnende Hand als uneinholbaren blinden Fleck im Bild selbst erzeugt, die also alles, was sich ausserhalb des Zeichenblattes befindet, als Leerfeld in die Zeichnung selbst hereinholen möchte, dieser Torus, wo das wahrnehmende Auge nicht nur die Umgebung sondern ex negativo auch sich selbst wahrnimmt (ohne ein spiegelndes Gegenüber), wo das Bild des Wahrnehmungsbereiches als Leere selbst im Bild ist, ist vielleicht der stärkste Ausdruck jener Sehnsuchtsarbeit, die den Riss, den horror vacui, überwinden will. "Van Gogh jedoch hat den Augenblick erfasst, wo sich die Pupille in die Leere ergiesst." (Art and, S. 50).

In diesem Zusammenhang ist es auch angebracht, darauf zu verweisen, dass Blume bis 1965 viele Hände gezeichnet hat, wobei die zuletzt gezeichneten Hände unten offen waren wie zerrissene Handschuhe. Erste Trauer und Todesahnung. Rein technisch sei wiederum auf die Kontiguität verwiesen, auf die Übertragung eines Merkmals durch lokale Angrenzung.

In dieser Symbiose von Sema und Sein, die sowohl ein Vertrauen ins Sein wie in die Konvention schwächt, kommt aber trotz aller Relativierung ein positiver Inhalt zum Vorschein. Anonym wie das schematische, stereotyp wiederholte Gesicht des Edelmenschen ist auch die Geschichte der zur Anonymität und 1-Dimensionalität verwalteten Subjektivität. Nicht nur der Wahrnehmende, das Gesicht, auch die Wahrnehmung selbst ist vollkommen schematisiert als Folge der gesellschaftlichen Determination. Die Resubjektivierung kann also nur über das Schema gelingen, dh. über das Zerbrechen des Schemas. Dieses Zerbrechen geschieht nun nicht in einer fiktiven Spontaneität als Ausflucht, sondern, wobei das Ziel der Spontaneität beibehalten wird, im Variieren und Parodieren des Schemas. In diesen Abweichungen vom Schematismus gelingt die Resurrektion der Subjektivität. Der trennende Blitz, der bei Heraklit den Händen der Gottheit entfährt (Fragment 64), ist nicht allein die Gespaltenheit des Logos, die ontologische Differenz, welche die Einheit, da sie ja in den Händen des Gottes noch bestand, als göttlich und absolut glorifiziert, sondern der ganze Himmel samt seinen Göttern ist eine zersplitterte Harmonie. Die Mannigfaltigkeit des Verschiedenen, des Vereinzelten, Individuellen, die in der Variation der Schemata besteht, verwehrt sich eines finalen Einheitsprinzips, wo das Besondere, Abgesonderte, Individuelle keine andere Wahl hätte, als sich an- oder auszuschliessen, also sich zu unterwerfen. Da Blumes Souverän, so bescheiden und schematisch er auch auftritt, sich keiner Einheit, Mehrheit, Totalität unterwerfen will, die aber klarerweise vorhanden ist, sozusagen als Schema, von dem er ausgehen muss, gelingt ihm seine Individuation nur durch Variation (oder indem er bedeutungslose Striche zu Beziehungen mit Bedeutung verarbeitet bzw. umgekehrt).

Das Schema

Den billigen künstlerischen Werkzeugen opponieren Verfahrensweisen und Themenkreise, die offensichtlich keineswegs in der Comic Literatur vorkommen. Die Folgen der Strich-Ästhetik sind sehr ausgewählte, nur bestimmte Themen. Im anti-illusionistischen Material der Striche wird wegen ihres typisierten Schematismus dennoch schon vieles von unserer Welt erzählt, zB. vom Schematismus unserer Vorstellungen,

unserer Bewusstseinsinhalte, vom Schematismus gesellschaftlicher Vorgänge, zwischenmenschliche Begegnung etc. . . Auf dem Meta-Charakter des Strichs ist generell die Meta-Ebene der zeichnerischen Reflexion von Blume anzusiedeln.

Die eklatante Wiederholung eines Repertoires, wie bei einem Karikaturisten, eine Mechanik wie von Stempelbildern, bestimmt diese Zeichnungen und bestürzt, denn gerade in den Handzeichnungen hat sich das zeichnende Ich Höhepunkte geschaffen, während diese Hand hier Schemata stanz. Gerade deswegen äussert sich in der Zeichnung der Schematismus stärker, da ich ihn zb. von der Mechanik der Fotografie eher erwarte als von ihr. In diesen Filzstift-Zwängen, in dieser mechanischen Anonymität soll sich ein lyrisches Ich äussern können? Auf diesen Blättern wird nichts dargelebt, alles scheint in Schablonen erstarrt. Doch wenn wir uns dessen bewusst werden, sehen wir, dass die starre tote Hand, auch wenn sie keine Gesten auslebt, gerade in der Variation der Schemata sehr viel über das Leben und das gezeichnete Leben aussagt.

Wer so gegen den gelebten Strich und gegen die gelebte Geste zeichnet, wird Gründe dafür haben. Denn wer zeichnet, kann von vorneherein nicht so tun, als sei er vollkommen in den besinnungslosen Naturzusammenhang integriert. Gerade indem er zeichnet, hebt er sich von der Natur ab. Deshalb ist es rechtschaffener, wenn ich die Sehnsuchtsarbeit nach Integration nicht mit Fiktionen und Illusionen leisten will, den Schematismus auszulegen, der mich determiniert, als vorzutäuschen, ich sei Natur, wie es die gelebte Geste tut. Blumes Schematismus ist keiner, der Objektivität vortäuscht, in diesem Falle lässt er die gegenständliche und die neoexpressive Malerei laufen, sondern ein Schematismus der Zeichen, ein Schematismus des Immateriellen. Der gespaltene Himmel des Schizo-Strichs und des Schizo-Schemas zeitigt aber auch noch eine andere Logik der Ambivalenz. Wir haben schon erfahren, dass Blume jede ontologische oder semiotische Sicherheit verwehrt. Ein Schema signalisiert wie jede Form Sicherheit und Vertrauen. Die Sicherheit des Schemas, das aus dem immer gleichen Duktus entsteht, ist aber im Grunde ein Ritual, das wie jedes Ritual durch Aufhebung seiner Regelmechanismen ausser Kraft tritt. Der Blitz des Risses scheint allda: So existentiell notwendig vorerst die Sicherheit des Schemas ist, relativiert die notwendige Verletzung des Schematischen, das in der Individuation als Variation liegt, gesteigert noch durch Karikatur oder Banalisierung, diese Sicherheit wiederum. Eine besonders bewusste und insoferne menschliche Variation der Schemata ist die Parodie, welche bestimmte Konventionen ungültig macht. Das Ritual der Striche, die kaum von sich aus etwas bedeuten, sondern deren Sinn nur der Ritualität und der Verletzung/Variation des Schematismus ausgeliefert ist, erweist sich in dieser Perspektive als ebenso 'unkontrollierbar' und 'spontan' wie das Unbewusste. Der Schematismus der Zeichen ist, welche alchymische Mutation, das Existentielle, nicht das bloss symbolisch repräsentierte Sein. Die Bewegung und der Wandel des Schematismus ist die Subjektivität. Unsicherheit, Mehrdeutigkeit, Relativität, mehrmodale Wirklichkeit sind also die Merkmale dieser Existenz. Sind es auch pathologische? So wie die leblosen Striche ein adäquates Mittel sind, die wahre Geschichte unserer Subjektivität im säkularisierten Zeitalter zu erzählen, so auch der schematische Stil. Zeichnungen als Ideologie-Kritik, als Zeichenanalyse.

"Da die Bedeutung eines Zeichens durch die Feststellung seiner Gebrauchsregeln vollständig bestimmt ist", laut Charles W. Morris (Grundlagen der Zeichentheorie, S. 74), kann in der subjektiven Veränderung der Gebrauchsregeln nicht nur eine neue Bedeutung gestiftet, sondern auch deren verborgene Mechanik offenbar werden. "Da man einen so fixierten Gebrauch, wo es angebracht erscheint, immer zum Standard erheben kann" (Morris, ebenda), kann Subjektivität im Unterlaufen dieses Standards bestehen, wie auch diesen Standard als falschen Gebrauch, als falsche Bedeutung, als Lüge entlarven. Was diese Zeichnungen zum Problem der Identität leisten, besteht auch darin, dass sie Schemata identifizieren. Keine Identifikation mit Schemata, sondern von Schemata liegt vor. Der formale Habitus der Zeichnungen, ihr Seriencharakter aus immer gleichen und wenigen Elementen, entlarvt Bedeutungskategorien, vor allem die für unseren Zusammenhang wichtigsten des Ausdrucks und der Identität. Nachdem, wie schon erwähnt, hier kein Nervenstift unmittelbar Subjektivität vortäuscht, vollzieht sich im formalen Habitus dieser Zeichnungen eine Kritik unseres alten Selbstverständnisses, unseres alten religiösen und idealistischen Verständnisses von Subjektivität. Wer sich der Faktizität gestanzter Elemente als Sprachmittel bedient, von einem Hang zum Trivialen überhöht (!) oder erniedrigt, wie man will, der spricht von der industriellen Gewalt gegen die Natur, von der Gewalt sozialer Institutionen gegen das Subjekt, von der Gewalt der Sprache gegen das Bewusstsein, von der Schematisierung des Ausdrucks durch die Gewalt der Bewusstseinsindustrie. Gerade die Eigenständigkeit, Eigenwilligkeit, Individualität, die in diesem schematisierten Ausdruck triumphiert, degradiert die gestische Motorik, den automatisierten Strich zu einem nostalgischen Naturalismus. Wer im tiefsten Sprachboden landet, braucht nicht in den Tiefen des Unbewussten anzukommen, um es sprechen zu lassen. Angesichts der Faktizität der bildnerischen Konvention ist es lächerlich, den Naturalismus des Unbewussten, wie er von den Apologeten des Informel auf das Schild gehoben wurde, als unschuldige Spontaneität zu betrachten. Schauen sie sich nicht alle verdammt ähnlich, diese freien, zufälligen, automatischen Kunstwerke? Ist nicht erst deren Schematismus so durchschaubar, dass geradezu vorauszusehen ist, was raus kommt, wenn der 'Zufall' provoziert und die 'Phantasie' entzündet? Wer das Mysterium der Individualität als Comic-Männchen behandelt, bleibt auch nicht in jener Rille für ewig hängen, wo sich der Künstler als Leidensobjekt offenbart, als Künstleropfer, der Verhindertes vorlebt - dieser Schwindel für den Kunstbetrieb und Studenten. In Blumes Zeichnungen kommt vielleicht durchaus dieselbe Thematik des Leidens zum Ausdruck, doch nicht im schnecken ästhetischen Strich, sondern vermittelt, mit distanzierenden Mitteln, und dadurch umso reiner. Diese elende Naivität, zu glauben, das Unbewusste komme in der verselbständigten Motorik der Hand hoch, zu meinen, mit der automatisierten Gestualität (die ja der wahre Schematismus ist) könne man den Determinanten entfliehen. Da ist es schon therapeutischer, die Faktizität der Schemata und Kategorien, in denen jeder von uns gefangen ist, zu erkennen und ihnen qua Reflexivität, so pathologisch das auch sein mag, zu entkommen. Die Therapie liegt also in der Pathologie - unter der Voraussetzung, dass es als manisch und pathologisch gilt, Schemata zu variieren, also zu reflektieren. Die heilende Pflanze wächst durch die Aktivität des Strichzeichens. In der Tat des Strichelns besteht der rettende Anker, aus welcher Ver-

ankerung das Leben wieder wirft. Die vom Kopf gesteuerte Hand entlarvt zwar jeglichen Naturalismus als Robinsonade, als Tourismus, aber das Auge desjenigen, der sich selbst als Tourist sieht, das Schizo-Auge steht die Wunde des Subjekts durch.

Schliesslich sei noch darauf hingewiesen, dass die schematische Anlage der Blumeschen Zeichnungen starken Sprachcharakter hat. Der Strich als Phonem oder Morphem, fast bedeutungslos; erst die strukturierte Bildung von Phomen- und Morphem-Ketten, erst das Zusammenspiel der Strichelemente ergibt eine Bedeutung. Ein sehr kleines Vokabular, eine sehr simple Grammatik, welche die Verbindungs- und Verkettungsregeln liefert, aber eine unendliche Menge von Satz-Zeichnungen. Aber auch hier gilt: So lang du sprichst, lebst du noch.

Die Herausforderung seiner Gedankenzeichnungen, die sie bestehen, ist es, in der gewaltigen Reduktion auf Simpelschemata die Bedingungen unserer Subjektivität zu analysieren. Kein aufgeblasener Expressionismus, kein informeller Dünkel verspricht uns ungewöhnliche Erfahrungen, Schübe und Bewusstseinsweiterungen, sondern die Simpelschemata kennen als Zwischenfälle allein den Aufstieg und Fall der Zeichen. Die einzige Inzidenz ist, sich bewusst werden, dass im Schematismus der Bilder auch ein solcher des individuellen und gesellschaftlichen Lebens eingeschlossen sein mag. Eine solche gedankliche Reduktionsleistung ist beispielsweise die Reduzierung der Umwelt auf 2 Typen opponierender Objekte, nämlich in offene Behälter (Kanne, Schale oder Tasse) und geschlossene (Block, Quader). Auch werden vermeintlich ureigenste Vorstellungen als von der Umgebung produzierte, typisierte entblösst. Individualismus als Massenphänomen, als Massenwahn?

Die Komik

Bei der Beschreibung der Zeichnungen und der von ihnen hervorgerufenen Empfindungen haben sich, vielleicht unbemerkt, Wendungen wie "grotesk", "Komik", "Karikatur" etc. eingestellt, die einen komischen Aspekt der Zeichnungen offenbaren, der uns weitere Aufschlüsse über ihr Wesen geben kann.

Seit Aristoteles wird die Frage nach dem Wesen des Lachens gestellt und zwei der wenigen guten Antworten (von Henri Bergson und Charles Baudelaire) stimmen darin überein, es in die Beziehung zwischen Lacher und Belachtem zu verlegen. So reiht sich das Lachen in die Kette binärer Oppositionen von Leere und Fülle, von offenen und geschlossenen Gefässen, von Wahrheit und Wahn, von Vakuum und All, von dem was sieht und was gesehen wird, von Signifikant und Signifikat, welche das Martyrium von Blume umschliessen und in welchen er sich ausdrückt, welche also Wächter und Herolde zugleich sind. Insbesondere für Baudelaire ist "das Lachen Ausdruck einer **zwiespältigen** und widersprüchlichen Empfindung" (S.21). Als "Sinnbild der Grösse und des Leidens trägt das Lachen in sich einen Widerspruch" (S.18). Welcher Grösse? Die der Souveränität. Welchen Leidens? Das des Falls der Souveränität. Das Lachen ist also Ausdruck der relativen Souveränität des Subjekts. Es relativiert den Aufstieg wie den Fall des Menschen. "Es gibt keine Komik ausserhalb des eigentlich Menschlichen", schreibt Bergson (S. 2), und Baudelaire: "Das Lachen ist satanisch und demnach tief menschlich". Das Lachen ist Ausdruck des Zwiespalts des Menschen (ein Spalt Ewigkeit in der endlichen Trauer), der Spaltung

(in Sein und Zeichen, in Subjekt und Objekt, in eigen und fremd, in Souverän und Knecht), des Widerspruchs (von Kunst und Leben, von Natürlich und Künstlich, von Macht und Ohnmacht, von Individuum und Gesellschaft). Nur im Land des zwiespältigen Schizo-Wunsches lacht man. "Das Komische verschwindet unter dem Gesichtspunkt des absoluten Wissens und der absoluten Macht" (Baudelaire, S. 13). Das Komische taucht nur auf im Horizont der relativen Macht der menschlichen Souveränität bei der beschädigten Individualität. In diesem Zwiespalt, in dieser Schizo-Struktur liegt der Grund, warum "wir stets lachen, wenn uns eine Person den Eindruck einer Sache gibt" (Bergson, S. 44), warum die "künstliche Mechanisation des menschlichen Körpers", "diese Substitution des Natürlichen durch das Künstliche" (Bergson, S. 37), diese Ersetzung des Lebendigen durch das Schema/das Mechanische - wie es vom Harlekin aus Holz bis zur Muppet Show seit jeh zum Arsenal der Unterhaltungskunst gehört -, uns zum Lachen reizt. Das schablonisierte, mechanisierte, schematisierte Gesicht des Comic Anonymus, das in dieser Tradition der Komik und Karikatur steht, ist etwas lächerlich und zum Lachen, weil wir seine nie vollendeten Versuche mitansehen, sich aus einer Sache zu einer Person zu machen und statt dem Echo der Dinge sein eigen Lied zu hören. Mit ins Spiel kommt, "daß jeder Vorfall komisch ist, der unsere Aufmerksamkeit auf das Physische einer Person lenkt, wo die Moral betroffen (en cause) ist" (Bergson, S. 39). Die betroffene Moral ist die Souveränität des von Natur und Gesellschaft lädierten Subjekts. Deshalb "ist das natürliche Milieu des Lachens die Gesellschaft". "Gesellschaft und Person behandeln sich im Augenblick des Komischen wie Kunstwerke" (Bergson, S. 16), weil das artifizielle, vom Menschen, vom Subjekt hervorgebrachte Werk zwischen den Reichen der Notwendigkeit und der Freiheit angesiedelt ist. Jedes gute Kunstwerk ist deshalb zum Lachen wie zum Weinen. "Die Künstler erzeugen das Komische" (Baudelaire, S. 32). Die Komiker zählen laut Baudelaire (S. 31) "zur Kategorie der künstlerischen Phänomene, die auf der Urtatsache einer seelischen Zwiespältigkeit beruht: gleichzeitig das eigene und das fremde Selbst in sich zu verkörpern". Die Kunst der Komik ist "gleichzeitig übersinnlich und naturgebunden" (Baudelaire S. 52), denn in ihr drückt sich "das Überlegenheitsbewußtsein des Menschen über die Natur" aus (S.32 und 22).

Vier Definitionsbereiche bestimmen also das Wesen der Komik, nämlich Natur, Gesellschaft, Sache, Person. In diesen Bereichen bewegt sich auch die Kunst von Blume, in der es weniger um jene Komik geht, die von der Überlegenheit zwischen Menschen handelt, sondern um die Versuche des Subjekts, der Natur überlegen zu werden bzw. das eigene Selbst überhaupt zu erreichen und zu verteidigen. Es geht bei dieser Komik um den Zwiespalt von Ich-Identität und All-Anspruch. Wegen dieser phantastischen Komik haben die Zeichnungen trotz ihrer Objekt- und Naturgebundenheit übersinnliche Züge und Allusionen. Karikiert Blume Kant, ist er Kant als Komiker?

"Die steile Geistigkeit der absoluten Komik macht sie zum Erbteil überlegener Künstler, welche die nötige Empfänglichkeit für die Idee des Absoluten in sich tragen" (Baudelaire S. 23). "Das träumerische Deutschland wird uns vorzügliche Proben der absoluten Komik bieten", schreibt Baudelaire (S. 26) fast prophetisch und nennt E.Th.A. Hoffmann, insbesondere seine Novelle "Prinzessin Brambilla".

Baudelaire unterscheidet nämlich zwischen einer "karikaturistischen Komik, die eine Nachahmung gibt" und einer "grotesken Komik, die eine Neuschöpfung gibt". Sie bildet, wie die formenschaffende Natur es selber tut, noch nirgend dagewesene Geschöpfe" (S. 22). "So bildet das Grotteske einen Höhenmass-Stab für das Komische" (S. 23). Das Grotteske nennt Baudelaire absolute Komik, so wie die absolute Dichtung. Interessant und aufschlussreich ist, wenn Baudelaire im Kapitel "Einige Karikaturisten" bespricht, nämlich Brueghel, Hogarth, Cruikshank, Goya, Pinelli, Daumier, Grandville etc. An Goya rühmt er "das Gefühl für die Schrecknisse der Natur, für die Schrecken des Grottesken, die Liebe zum Unfassbaren". Goya kommt das Verdienst zu, in die Komik das Element der Phantastik eingeführt zu haben. Er "hat das Monströse in einer glaubwürdigen Form gebildet . . . es ist unmöglich, die Trennungslinie und den Knotenpunkt zwischen der Wirklichkeit und der Phantastik zu erfassen" (S. 52). Die Grenze zwischen Wahr und Wahn schwankt. "Und schliesslich offenbart sich in den Schöpfungen, welche von tiefen Individualitäten stammen, ein Etwas, das den periodischen oder den chronischen Träumen zu vergleichen ist, die immer wieder unseren Schlaf befallen" (S. 49). Wie sehr auch Blumes Zeichnungen der Traumsprache verpflichtet sind, darauf kommen wir noch zu sprechen. Allerdings kommen die Nachtgesichter Blumes aus dem Alltag, aus der Phantastik der alltäglichen Gegenstände. Die steile Geistigkeit Hoffmanns und die mediale Phantastik Goyas charakterisieren eine Komik, die von der heute landläufigen Auffassung sehr verschieden ist. Blumes Komik ist von dieser Art. Auch bei ihm "balanciert das Komische zwischen Leben und Kunst" (Bergson S. 16), zwischen der Determination des Subjekts durch Natur und Gesellschaft und der Sehnsucht des Ichs nach dem Absoluten (nach absoluter Freiheit, absoluter Selbstbestimmung etc.). In der zwiespältigen Empfindung des Lachens äussert sich der Zwiespalt des Subjekts. In Blumes Blick liegt die Kraft, die Anschauung der Dinge, die Mechanik dieser Anschauung und unseren Ich-Anspruch gegenüber der Natur, den Dingen und der Gesellschaft ins Phantastische zu übersetzen. Im Zwiespalt des Lachens klafft der Mund des Schizo-(Wunsches). Die Ambivalenz der Komik gehört zur **Schizo-Struktur**. Die Komik als Medium verdeckt und legimitiert die eigentliche Quelle der Spaltung und Ambivalenz: den Schizo-Wahn. Schizo und Lachen sind nicht zweierlei Sachen, sondern zweierlei Seiten nur einer Ambivalenz-Struktur. Das Absolute und das Souveräne deren Signifikanten, und darum geht es in Blumes Zeichnungen. Das in der komischen und "psychotischen Gestaltung" dominierende Phänomen der "schizophrenen Ambivalenz" ist möglicherweise nicht nur Ausdruck einer Dissoziation und Auflösung der Ichidentität" (Gorsen S. 16), sondern möglicherweise auch Ausdruck der Widersprüchlichkeit und des Pathogenen der Realität (von der Familiensituation bis zur ontologischen Position des Menschen im All). So ist das Lachen eine "soziale Geste" (Bergson), das von der Differenz zwischen eigenem und fremdem Selbst, vom Konflikt der Eigen- und Fremd-Bestimmung, von der Illusion der menschlichen Souveränität kündigt. Deswegen sagt man: der Weise lacht nicht ohne Zittern. (Weil im Komischen die Erfahrung des Schrecklichen und Fremden sich signifikanterweise verschlüsselt veräussert, vermittelt und beherrscht, nicht unmittelbar wie bei der Angst.)

Gezeichnete Philosophie

Auf das billige Werkzeug und Material, Schund- und Massenware, wurde hingewiesen. Doch der billigen Sprache opponiert eine hohe Philosophie. Genauer, die Vokabeln sind billig, doch die Sprache ist teuer. Es werden nämlich mit diesen wenigen standardisierten Elementen eine Unzahl sehr schwieriger Probleme und Gedanken gezeichnet. Aus dem Spiel der trivialen Elemente entsteht erst die Kunst, eine gezeichnete Philosophie. Während üblicherweise aus einem 'hochwertigen' Strich ein gezeichneter Matsch und Quatsch entsteht.

Das ist eine Leistung und Erfindung vergleichbar jener, wenn jemand der Wasserleitung einen schöneren Gesang entlocken könnte als der trainierten Kehle und dem System der Abwässerröhren schönere Musik als dem wohltemperierten Klavier. Diesem Widerspruch, der natürlich einen schizoiden Riss verdeutlicht, fundamentaler als die blosse Vision eines zweiten Gesichtes, diesem Widerspruch von einem simplen, platten Vokabular und einer äusserst raffinierten Sprache mit komplexen Bedeutungen, folgt ein zweiter auf natürliche Weise. Dieser Strich als verkümmerter Ausdrucks- und Bedeutungsträger wird nämlich nicht nur zu Strichgebilden mit sehr reichen Bedeutungen zusammengesetzt, sondern Träger und Bedeutung widersprechen sich auch ihrer Natur nach. War der Strich von mechanischer Natur, so sind die Zeichnungen oft von gleichsam magischer. Schon Blumes Fotografien tragen diesen Widerspruch, diese Opposition und Riss-Ruptur, in sich. Gerade mit dem Fotoapparat, der als mechanisches Werkzeug par excellence gilt, stellte er sehr magisch anmutende Fotografien her. So wie er nun gerade mit diesem schematischen, eigenschaftslosen Strich und banalen Repertoire Zeichnungen macht, die durch ihre Inhalte sehr expressiv und magisch anmuten. Der glatten Warenform von Stift und Stil, der Faktizität unserer Zeit verhaftet, widerspricht der imaginäre, von Zerreißproben zeugende Inhalt der Zeichnungen. Auf der Meta-Ebene der Zeichen rekonstruiert sich wiederum eine Fiktionalität, die auf der Objektebene so verpönt wird. Dem verkümmerten Expressionismus des Strichs und der Formen opponiert also ein hochgradiger Expressionismus der Themen mit 'metaphysischen', 'transzendentalen' Zügen. Ein ausdruckschwacher Strich und ausdruckschwaches Material dienen der Erzeugung extrem ausdrucksstarker Gebilde.

Andere Widersprüche und Oppositionen, eben wie geschlossene und offene Behälter, habe ich schon behandelt.

Wir werden uns fragen müssen, was dieses Spiel der Gegensätze bedeutet, warum Blume es gewählt hat und welche Folgen daraus entstehen. Wir werden fragen müssen, was dieser Verzicht auf die organische mitleidende Linie bedeutet, und warum sich Blume der ästhetischen Konventionen der Trivialästhetik, der Werbung und Warenkultur, des oberflächlich abstrahierenden Kaufhaus-Stils der Plakatmalerei in den 60er Jahren bedient, also Elemente der Pop Art verwendet, ohne in deren Apologetik der Oberfläche und des Konsums zu verfallen, sondern im Gegenteil Inhalte des Informel in viel stärkerem Masse als dieses selbst zum Ausdruck bringt. Blume hätte seine trivialästhetischen Elemente auch im Dienste des radikal Chic & Camp einsetzen können, auf eine metakommunikative Weise verinnerlicht, so aber hat er mit ihnen ausgerechnet magische, philosophische, geistige, psychologische Inhalte, also doch des Mitleidens, zeichnerisch exemplifiziert. Die Wahl des Filzstiftes, der heute in

Vorlesungen, Konferenzen, bei Telefongesprächen etc. das verbreitetste Medium der Aufzeichnung ist, demonstriert eine Haltung der Anspruchslosigkeit und ein Misstrauen gegenüber dem hehren historischen Material der Kultur, das dem Willen entspringt, sich mit der Archäologie des Jetzt, mit der Zivilisation und Epistemologie von heute, radikal auseinander zu setzen, ohne in vergangene Schemata und Vorstellungen auszuweichen. So eine demonstrative Anspruchslosigkeit ist natürlich nur im Schatten eines grossen und reichen Baumes möglich, das ist die Gewissheit, die historische Brüche des Menschenbildes zumindest berücksichtigt zu haben. Diese scheinbar bedingungslose Unterordnung unter den schematisierten, fabrizierten Strich bei Zeichnungen, die vom Traum der Subjektivität sprechen und diesen nicht in einem subjektiven Strich verwirklichen, liefert uns einen ersten Kern der Blumeschen Zeichnungen. Warum begnügt sich Blume nicht, mit einem subjektiven Strich im Fahrwasser des Informel seine Subjektivität einzulösen, ja warum widerstrebt es ihm offensichtlich? Meine Antwort, wenn er sie mir erlaubt: weil er spürt, dass so Individualität heute nur mehr als Schein, als Lüge, als Ideologie eingelöst werden kann. Er entlarvt die sogenannte 'Natur', die im Informel automatisch zum Ausdruck komme und mit ihr die befreite Subjektivität, als hochkultiviertes Schema von rein quasi-natürlichem Charakter, zu dem es durch die kulturelle Aneignung zwangsläufig geworden ist.

Das lyrische Ich, der amorphe Automatismus wird als kulturelles Ausdrucksschema entlarvt. Die Abnutzungserscheinungen des gelebten Strichs werden gezeigt, der nur mehr dem glaubwürdig ist, der selbst im Warenhaus bzw. Glashaus sitzt, ohne es zu bemerken. Ist nicht die psychomotorische Hand die eigentliche hohle und leere, starre Hand? Die kopfbestimmte Hand, zeigt sie nicht die auratische Subjektivität, wie sie aus dem sensiblen Material und dem Strichchaos strahlt, als Zaubertrick, als unglaubwürdig? Ist nicht längst der auratische Habitus nur mehr eine Maske für Weihnachtsmänner, die vor Warenhäusern oder in Museen stehen, ein abgenutztes Inventar? Blumes Schemata dagegen geben sich als solche offen zu erkennen, als triviale Formen und Bruchstücke der Zivilisation, die eine informelle Ausschüttung des Glanzes über die Dinge nicht im geringsten gestatten (aber dennoch strahlen sie bei ihm, nämlich werbetechnisch) und am allerwenigsten eine strahlende Subjektivität (wo doch die Gegenstände so dominieren).

Doch so sehr das Schema den Weg zu einer Renaturalisierung versperrt, so sehr öffnet es ihn zu einer Resubjektivierung. Dieser Widerspruch, wer könnte es leugnen, ist gerade derjenige, in dem das reale Subjekt von heute lebt. Dieser Widerspruch von Natur und Zivilisation, von Individualität und Massenkultur, ist er nicht längst zum Widerspruch im Subjekt geworden? Im Schutt der degenerierten zivilisatorischen Schemata, versucht Blume, die freie Subjektivität des Menschen zu behaupten, und die Künstlichkeit der Warenwelt, wie sie Warenkultur und Trivialästhetik als zweite Natur hervorgebracht, faktisch lebensfähig zu machen, nicht kunstfähig, sondern lebensfähig. Sein Strich spricht von der versteinerten, objektivierten Subjektivität unserer Zivilisation, von der oberflächlichen Abstraktion unserer Gesellschaft und ihrer Normen, der die individuellen Bedürfnisse als illegitime oder unwirtschaftliche zum Opfer fallen. Es ist naheliegend, den Spiegel, den uns dieser aus der trivialen Waren-

kultur abgeleitete Strich und dessen Eigenschaften vorhalten, ebenfalls als Reflex der Warenkultur zu sehen. Das erlaubt uns, die Frage, warum Blume sich des subjektiven Strichs, einem der wichtigsten Pfeiler des künstlerischen Glaubensbekenntnisses, begibt, nochmals zu stellen, und sie um eine Schicht tiefer zu beantworten.

Im Verzicht auf den subjektiv geformten Strich, im Material des Strichs also, spricht Blume schon von den Veränderungen, welche die Warenkultur auf das Menschenbild ausgeübt hat. Blumes Warenstrich trägt nämlich jenen grossen Relativierungen der absoluten menschlichen Autonomie, wie sie mit Abstammungsleere, Warenabstraktion (Marx), Psychoanalyse, Semiotik (de Saussure, Lacan) verknüpft sind, Rechnung, insbesondere dem Einfluss der Warenform auf das Primat der menschlichen Formwahrnehmung und Denkform. Blumes Verzicht auf einen künstlerisch geformten Strich korrespondiert nämlich auch mit einem Bilderverzicht. Zu seinem armseligen Strich gesellen sich einige armselige Comik-Formen wie Gesicht, Jacke, Behälter. Blume hat sich sozusagen statt 'Bildern' ein ZEICHENREPERTOIRE geschaffen, das zwar sehr arm ist, aber dennoch unverkennbar eigenwillig. In der Entfaltung dieses einfachen Zeichenrepertoires zeigt sich Blumes künstlerische Fähigkeit. Der Bilderverzicht reagiert auf die Bilderflut, mit der uns die Massenmedien täglich überschwemmen, als auch darauf, dass die Kunstgeschichte selbst zu einer vergleichbaren Bilderchwemme geworden ist, wo seit 100 Jahren zumeist nur mehr das Repertoire rekapituliert bzw. auf das Rekapitulierbare abgeklopft wird. Wer durch diese inflatiöse Bilderkultur durch ist, aber dennoch weiterzeichnet, kann das nicht mehr tun, indem er scheinbar neue Bilder findet, sondern dies gelingt ihm am ehesten, wenn er auf die pure Faktizität der Bilder rekurriert, wie sie uns gleicherweise als Werbeprospekt wie auch als Heiligenbild anfallen, als Schema vorliegt. Mit Hilfe dieser Bild-Schemata versucht er, das im Subjektiven wie im Objektiven liegende Numinose zu zeichnen. Denn der Verzicht auf Bebilderung schliesst auch ein, darauf zu verzichten, was sich diesseits und jenseits der Subjektivität heute sowieso nicht mehr bebildern lässt.

Wenn man dieses Repertoire und seine Zeichen beim Wort, also beim Zeichen nimmt, entdeckt man, daß Blume seinen Blick nicht senkt oder nach innen und hinten richtet oder gar schliesst, sondern der täglichen Wahrnehmung der Welt als Ware ins Auge blickt. Nicht nur seine von der Konsumwelt abgeleitete Ästhetik reflektiert darauf, sondern gelegentlich auch direkt eine Zeichnung, wie bspw. "Offenbarung" bei C & A¹ (C & A ist eine grosse holländisch-deutsche Kaufhaus-Kette), wo die Öffnung der Jacke durch die Strahlenstriche wie eine Monstranz (oder, wenn man will, auch wie eine Vagina wirkt). Der Konsument als Heiliger, die Ware als religiöses Objekt der Libido, der Einkauf als Prozession - all diese Momente der Profanisierung religiöser und magischer Riten in der Warenwelt kommen bei Blume zum Vorschein. Auf den religiösen Code als traditionellen Formalismus bezieht sich Blume, weil, wie ich schon gesagt habe, er zuerst versucht, durch Festhalten an der Konvention Sicherheit zu gewinnen, bevor er den nächsten verunsichernden Schritt tut, da er die Sicherheit am Sein ausschlägt. Umso mehr greift er nach den Traditionalismen der Heilsgeschichte in Parapsychologie, Psychoanalyse, Spiritismus, Religion, Aura, bzw.

zu den Resten und Scherben, die von ihnen als Zeichen geblieben sind. Diese Spuren des bildnerischen Habitus der Tradition sind noch immer auffallend so, dass es einem schwer fällt, sie nicht ernst zu nehmen, bzw. zu glauben, dass sie nur zitiert sind (wie Fundstücke einer Collage). Man möchte meinen, hier wäre ein Spiritist, ein religionssüchtiger, psychoanalytischer Künstler am Werk - und die Tageskritik meint es auch. Ich hingegen bin der Auffassung, dass Blume diese spiritistischen und religiösen Stilmittel nicht ernst nimmt, obwohl er sie zitiert, sondern sogar kritisiert, indem er sie als Schemata zitiert. Der parapsychologische und psychoanalytische Aspekt seiner Arbeit ist natürlich nicht wegzuleugnen, fast auf- und vordringlich. Doch entsteht er deswegen, weil Blume mögliche Heilsaspekte der Geschichte, auch wenn er sie kritisiert, jedenfalls anführen möchte, egal ob es nun die Heilung durch Religion oder durch Konsum ist. Blume zitiert sie alle und mischt sie alle, von der Werbung bis zur Philosophie. Es geht ihm darum, die Hoffnung auf mögliche Heilung zu bestätigen, und diese Möglichkeit veranschaulicht er natürlich am besten, indem er eine traditionelle Schablone zitiert. Wie sehr jedoch diese Heilsschablonen auf die kritische Ebene rutschen, erkennt man gleich daran, dass er sie kreuzt. Er durchkreuzt quasi die finsternen Pläne der schablonisierten, also falschen Heilsschemata, indem er sie miteinander kreuzt. Er lädt zum Beispiel seine Objekte auf, indem er ihnen eine religiöse Aura gibt, welche aber mit Formen der Warenwerbung hergestellt wird. Er zeichnet sozusagen säkularisierte Waren und gibt damit nicht nur die Anlehnung der Werbung an religiöse Vorbilder preis, sondern auch die Profanisierung des Sakralen. Die strahlenden Waren entlarven das Sakrale als faule Sanierungstechnik des Unsicheren. Die religiöse Aura, einst Signifikant höchster Souveränität, ist auf die Objekte übergegangen, wie das Religiöse zu spiritistischen Vorstellungen verbogener Löffel verkommen ist - damit ist auch der Signifikant ausser Funktion. Das starke Interesse am Mediumismus, das in den Fotografien und in den Titeln (wie "Vierte Dimension"¹) deutlicher hervortritt als in den Zeichnungen selbst und das darin begründet liegt, dass im Medialismus der Subjektivismus im Objekt konstituiert wird, ist so kritisch, dass Blume auch die Mechanismen des Spiritismus der Lächerlichkeit anheimgibt. Ich habe in 1) gezeigt, die Aura ist gleichzeitig ein Fragezeichen. Befragt wird die Möglichkeit der Souveränität.

Die visuelle Dialektik von Formen der Hochkultur (auratische Malerei) und der Trivialkultur (Comic, Werbung) verrät nicht nur eine gegenseitige Kritik, sondern auch eine Dialektik von Unsicherheit und Sicherheit. Existenzialismus als Comic strip, Philosophie gebrochen in trivialen Formen - das ist so hart, wie aus dem Stumpfsinn von Telefonzeichnungen eine hohe philosophische Bedeutung herauszukitzeln. Diese harte Abstraktionsarbeit steht zunächst ins Haus, weil Blume die Bedeutungsfülle des organisch Arbeitenden als Fiktion und Illusion ablehnt. Blume sieht die Gegenstände immer vor sich, wie einer seiner Buchtitel sagt. Er weiss, er ist auch mit Zeichen aufgewachsen und der Energismus der Subjektivität ist längst warenästhetisch verquast, ebenso wie Religion ein kleinbürgerlich verquastes Überich geworden ist. Das von allen Seiten bedrängte, nach "allen Seiten offene", zur Bedeutungslosigkeit geschwächte Ich kompensiert seine Strukturschwäche allzu oft mit einer fiktiven Identifikation mit dem Überich, egal ob dieses nun die Religion oder Karl May oder der Comic liefert. Zweitens weil er beim philosophischen Studium der Genesis der

1 - "Die vierte Dimension".
Kuttner Verlag 1974.
Düsseldorf

Subjektivität Legimitationsformen in Form von Philosophie und Psychoanalyse vorgefunden hat, die ihm als Schemata nicht genügen. So zeichnet er eine Philosophie, indem er alle Strategien des Leidens und des Heils zitiert. Bei seiner Thematisierung der Subjektivität will Blume mit Hilfe dieses Widerspiels der Gegensätze die (seine) **Autonomie des Subjekts** im Zeitalter der Warenkultur und des verdinglichten Bewusstseins, zu schweigen von den Zwängen der Natur, retten, indem er sie durch diese Widersprüche als illusionär sprengt.

Ich habe schon auf die Stadtästhetik (Plakatmalerei, Schautafeln, Preisschilder, Spraybilder) seiner Zeichen-Formen hingewiesen, welche durch die Warenästhetik geprägt ist. Blume spricht allein im Material des Strichs und in der Form seiner Zeichen schon von der "verdinglichten Wahrnehmung" des urbanen Menschen, dem als Teil der kapitalistischen Warenzirkulation alles verkäuflich und kaufbar scheint. Der schematisierte Charakter seiner Figuren und Objekte, die schematische Entfaltung seines Zeichenrepertoires spiegeln die Mechanismen der Tauschgesellschaft, wo alles zur Ware abstrahiert wird. Die Ware, weil sie den gesellschaftlichen Charakter unserer Arbeitsprodukte als Natureigenschaft zurückspiegelt, dieser 'Waren-Schein', hat auch in der Kunst ein 'falsches Bewusstsein' gezüchtet, das uns in/mit den gesellschaftlich bedingten ästhetischen Formen der Natur verzaubern will. Das Informel ist ja auch deswegen so restaurativ, weil es uns reine Natur vorspiegeln will, wo sie schon längst verschwunden ist. Es recuperiert einen von der Zivilisation entwickelten Code - welche Geburtshilfe dabei der psychopathische Ausdruck geleistet hat, kann hier leider nicht untersucht werden - als zweite Natur. Dabei hat die von Marx bis Marcuse geleistete gesellschaftliche Ableitung der Warenform es deutlich zum Erkennen gebracht, dass auch Begriffs- und Denkformen sozial- und menschengeschichtliche Zeit sind, dass also Geistesformen und Gesellschaftsformen einander bedingen. Bei seiner gesellschaftlich-ökonomischen statt einer spekulativ-metaphysischen Analyse der Ware hat nämlich Marx eine Macht entdeckt, vergleichbar der aktuellen Entdeckung der Macht des Zeichens, nämlich die Macht der Warenform, die darin besteht, dem Menschen eines der letzten Reservate seiner Autonomie streitig zu machen: die Abstraktion als alleiniges Vermögen des menschlichen Denkens. Im Gegensatz zu dieser vom Menschen erzeugten Denk-Abstraktion hat Marx bei seiner Analyse den Abstraktionsprozess herausgearbeitet, der bei der Transformation von Gegenständen in Waren und von Waren in Preise, also in der Tauschgesellschaft, entsteht: die Real-Abstraktion. Diese hat als Folge des Waren-Charakters unserer Gesellschaft nicht nur verdinglichte Formen des Bewusstseins erzeugt, sondern das Bild des Menschen ähnlich wie die Abstammungslehre relativiert. Sie hat die Autonomie des Subjekts der Gesellschaft (der gesellschaftlichen Zeit, dem gesellschaftlichen Verkehr) unterworfen. Die Waren-Gesellschaft hat dem Menschen das Privileg der Abstraktion genommen. Denn die aus der raumzeitlichen Sphäre des zwischenmenschlichen und -objektlichen Verkehrs entstehende Waren- bzw. Wert-Abstraktion schränkt die absolute Autonomie des Menschen ebenso ein wie die Abstammungslehre, so wie familiäre und soziale Matrixen die Ausformungen der Ich-Struktur prägen. Blume greift nun nicht auf ein verschüttetes Es zurück, um mit Hilfe dieser ausgeborgten Natürlichkeit des menschlichen Zustands aufs Neue eine

Autonomie des Subjekts zu rekonstruieren, sondern er beugt sich dieser Relativierung, denn er weiss, nur auf dem Boden der Kenntnisnahme des Kulturwandels kann eine adäquate Subjektivität sich ausformen, und versucht dennoch, die Autonomie zu retten. Sein Strich flüchtet nicht in die amorphe Gestaltung als rückwärtsgewandte Utopie, sondern verleiht sich die hard facts ein, dass die Warenkommunikation die prinzipielle urbane Kommunikation ist, und dass die gesellschaftlichen Formcharaktere der Warenwelt die Verkehrs- und Denkformen der Menschen mitbedingen. Der Verselbständigungsprozess der Realabstraktion gewährt dem subjektiven Strich nur mehr ein flüchtiges Asyl, das von der Seelsorge, der Feudalkultur und anderen Herrschafts-Institutionen für Heimatlinge bezahlt wird. In einer Welt, wo Warenform, Gesellschaftsform und Denkform konvergieren, kann einem der Schreck schon in die Glieder fahren, dass sie erstarren. Ob sie sich aber wieder erwärmen, indem man den Kopf in den Sand bzw. in Fett steckt, ist die Frage. Denn das gelänge nur dauerhaft, wenn man diese Welt und ihre Menschen abschafft. Humaner und aufrichtiger erscheint es mir, wenn man in dieser und nicht in einer anderen Welt die Fahne der menschlichen Freiheit aufzurichten versucht bzw. obdachlos draussen bleibt und sich nicht bei irgendeiner Herrschaft unterstellt. Dass dies mit einem Warenstrich geschieht, der der romantischen Utopie so zu opponieren scheint, und teilweise mit den Display-Verfahren der Schauwerbung, ohne die Ansprüche der romantischen Utopie abzubauen, das ist ein heroischer Widerspruch, der unserer Zeit gemäss ist: die Autonomie des Subjekts zu retten, indem man ihren Verfall preisgibt.

Im Warenstrich und in den fast so mechanisch wie Stempelbilder entfalteten Zeichen-Serien zieht Blume die künstlerische Konsequenz dieses Widerspruchs im Subjekt, den ich als Widerspruch/Opposition bereits auf mehreren Ebenen untersucht habe. Blumes Bekenntnis "consumo ergo sum" erhält hier auch seinen Stellenwert. Indem er die objektzentrierte Individuation, wie früher besprochen, mit der objektgesteuerten Gleichmacherei der eindimensionalen Konsumgesellschaft vergleicht/opponiert, will er letztere auch aufheben. Dies ist ebenfalls ein widersprüchlicher Riss, der durch ihn hindurchgeht. Das Individuum als Konsument, wer ist es nicht und wie kann man in dieser Ichstruktur seine freie Subjektivität entfalten? Blume zeichnet von dieser Erfahrung; ein zeichnender Philosoph, der sich mit den Theorien der 68er und 70er Jahre identifiziert, ohne in einen postromantischen Irrationalismus oder Konzeptualismus zu verfallen. Der antizivilisatorische Impuls äussert sich nicht in Zivilisationsflucht, diesem naiven Aufstand, der das Subjekt zum Touristen degradiert, sondern indem er ausgerechnet die Schemata, Relikte und Bruchstücke der Zivilisation benützt und mit ihnen sein Programm der Resubjektivierung statt Renaturalisierung durchführt. Er relativiert dabei die traditionelle Subjektivität und ihren Anspruch auf absolute Gewalt (nebenbei bemerkt auch als pädagogische oder moralische Instanz). Proust hat schon darauf hingewiesen, dass man "manchmal durch den Anblick der Photographie einer Person an diese sich weniger erinnert fühlt, als wenn man nur an sie denkt". Das heisst soviel, dass auch der Wald erst auf seinen Naturalismus dechiffriert werden muss. Das Durchhaltenwollen von Subjektivität gelingt in dieser Künstlichkeit dann auch nicht dadurch, dass man künstliche Codes als natürliche ausgibt, sondern indem man die Traditionalismen der Formen als Relikte ehemaliger

Wahrnehmung und Kulturleistung erkennt, die quasi zu einer natürlichen Selbstverständlichkeit, also einer scheinbaren zweiten Natur geworden sind. Auf der Basis solcher zivilisatorischer Bruchstücke versucht Blume, sich als formendes Subjekt zu rekonstruieren, welchen Widerspruch er durch eine tragisch-groteske Eigenparodie gesteht. Diese Relativierung der traditionellen Subjektivität zerschlägt auch den einst idealen Kanon zu Scherben. Sowenig wie die **gesellschaftliche Determination** der Wahrnehmung und des Bewusstseins unterschlägt Blume auch die andere **Determination: durch die Natur**, die Triebgewalt.

Dieser Trieb kommt jedoch auffälligerweise nicht durch einen Leib zum Ausdruck, der ja in den Zeichnungen kaum (halb und offen wie eine Hülle) anwesend ist, sondern durch Gegenstände wie Krawatte, Vase usw. Wenn wir in diesem Zusammenhang die Formgegensätze 'geschlossene' und 'offene' Behälter in Erinnerung rufen dürfen, dann liegt es nahe, die offenen Vasen und Kannen als Vagina und die Blöcke und Schachtelformen als Phallus zu interpretieren. Durch diese Vergegenständlichung des Triebes kann der Schematismus auch von ihm Besitz ergreifen. Das Schema bezeichnet ja tote Sachen und nicht Eruptionen. Diese Unterordnung des Triebes unter das Schema wird nicht nur durch die schematische Zeichnung der Pflanzen bezeugt, sondern auch durch deren Auswahl, handelt es sich doch meist um domestizierte Pflanzen wie Gummibäume etc. Tiere sind so wenig vorhanden wie der menschliche Körper. Darauf kann man antworten: das Ich ist nicht leibhaftig, oder: in der Vergegenständlichung des Triebes kommt seine Domestizierung und Unterdrückung zum Vorschein, oder: der Leib fällt unter den Lacanschen Balken und verfällt der Herrschaft der Zeichen, dem Aufstieg des Signifikanten.

Zwischen dieser weiteren binären Opposition von zivilisatorischer und organischer Gewalt ist das Subjekt eingeklemmt. Von zwei Seiten, von Zivilisation und Natur, erfährt das Subjekt die Gewalt. In dieser binären Determination durch Gewalt fehlen zwei Formen der Überwindung und Sehnsucht: der Aufstand/die Gegengewalt und die Wildnis. Nun verstehen wir auch besser, vielleicht, warum Blume eine Zeichnung, die den komischen Anonymus zwischen zwei Vasen auf seiner Schulter zeigt, "magischer Determinismus" nennt. Die abgesicherte Rationalität steht auf schwankenden Beinen und 'magisch' steht vielleicht für 'unscharf, vage', für den Nebel, den weissen Fleck, den wir so oft beschrieben haben. Dieses Leerfeld könnte also die Natur, das Es beinhalten. Der Widerstand gegen diese doppelte Determination besteht oft aus dem Versuch, sich ihr zu entziehen, indem Beziehungs- und Besinnungslosigkeit angestrebt wird, valentinesker Nonsens, die Transzendenz der Komik. Denn Parodie ist Transzendenz des Lächerlichen an einem selbst, also Überwindung und Heilung des Lächerlichen. Hier liegt ein Moment der Überwindung des Bewusstseins, das den Surrealisten verwandt ist, aber nicht wie bei diesen ausgeht. Die Komposition besonders simpler und banaler Schablonen, die fast zufällig und damit fälschlich 'natürlich scheinen, resultiert aus dieser Spanne zwischen Bedeutung und Bedeutungslosigkeit, doch nicht so naiv wie bei den abstrakten Expressionisten, sondern auf der Ebene des Bewusstseins. Die Überwindung des Bewusstseins und dessen Determination geht in Richtung einer Spannung, die Reflexivität zwischen Sinn und Besinnungslosigkeit ist. Hier in diesen Zeichnungen schlägt die Gewalt des Faktischen

durch, die sinnlose, besinnungslose Faktizität, welche die Künstlichkeit zum Quadrat angenommen hat.

Rein kunsthistorisch gesprochen ist das ja auch nach der Faktizität der Minimal Art kaum anders möglich. Bei dieser Gelegenheit sei ein minimaler kunstgeschichtlicher Exkurs erlaubt. Die Auseinandersetzung mit dem Informel ist ausführlich besprochen worden, zumindest hingewiesen sei aber auch auf die mit der Pop Art und dem Konstruktivismus. Den Konstruktivismus hat Blume verflacht durch die Werbegraphik der 50er/60er Jahre inhaliert. Die Objektivität des Strichs steht in Nachbarschaft zu der von Lichtenstein, klarerweise, bei der gemeinsamen Quelle. Während Lichtenstein aber in seiner Monumentalisierung den Comic und seine Inhalte nur reproduziert, bedeutet Blumes Vorgehen, den Comic Strich mit anderen Inhalten zu kreuzen, einen grossen Fortschritt und eine Kritik. Die Verwendung trivialer Elemente rückt ihn natürlich auch in die Nähe von Picabia und Polke. Wegen der expressiven Inhalte und aus anderen Gründen gibt es scheinbar (!) auch eine Affinität zur neuen Malerei. Das Schema als Repertoire, aus dem man alle Bedeutungen zusammensetzen kann, hat auch eine gewisse formale Verwandtschaft mit dem Bedeutungspuzzle aus Elementen bei Tuttle. Die Faktizität des Materials (bei Serra bspw.) gehört ebenfalls in den künstlerischen Hintergrund von Blumes Zeichenschematismus. Über das Schema der Wiederholung, das Konzept der Ausdrucksschwäche, die Mechanik der Faktizität lässt sich auch eine Brücke zu Daniel Buren schlagen. Im Literarischen finden sich viele parallele Ausdrucksformen und Themen bei Kafka. Wie überhaupt der Motiv-Konnex Wahrnehmung, Wahnsinn, Expression, Emotion die expressionistische Ästhetik charakterisierte.

Motto zu III

Die Imagination, das Denken mögen an sich bewunderungswürdige Maschinen sein, aber sie können im Stillstand verharren. Das Leiden erst bringt sie in Gang.

Marcel Proust

III) Eines der besten Wörterbücher dieses Jahrhunderts, Fritz Mauthners "Wörterbuch der Philosophie", das übrigens zur Lieblingslektüre von J.L. Borges und Joyce gehörte, und erstmals 1910-11 und ein zweites Mal, vermehrt, 1923-24 erschienen ist (und kürzlich bei Diogenes neu aufgelegt wurde), enthält den Begriff 'Ausdruck' nicht, nicht einmal im Sachregister. Dies ist insofern bezeichnend, weil es die Theorie zu belegen scheint, dass die fundamentalsten Determinanten der Epistemologie einer Epoche immer lange Zeit verborgen bleiben. Das spricht vielleicht auch dafür, das **AUSDRUCKSPROBLEM** als eines der wichtigsten künstlerischen Probleme unseres Jahrhunderts zu erachten und zu behandeln.

In Blumes Zeichnungen ist die Gegenstandsbeziehung der Subjekte extrem: die Gegenstände verwachsen mit dem Subjekt oder mit anderen Objekten, sie berühren einander wie Kettenglieder, so stark, dass sie beinahe ineinander übergehen. Berührung, Kontiguität, lokale Angrenzung (Aus- und Einstülpung/ Ausformung und Einformung von Objekten aus dem/in das Subjekt, Formen der Einverleibung, Ausverleibung und Entleibung) sind Blumes bevorzugte Technik: die Metonymie. Desgleichen habe ich den Sprach-Charakter betont, der sich durch die schematische Entfaltung des Zeichenrepertoires begründet.

Der Kern von Blumes Bilderschrift ist demnach metonymisch. Das macht sie zu einer Sprache des Traums, denn auch die Traumsprache ist metonymisch. Freud hat von Anfang an die **Metonymie** als jenes Mittel präsentiert, wodurch das Unbewusste am besten der Zensur entgeht. "Was in den Traumgedanken offenbar der wesentliche Inhalt ist, braucht im Traum gar nicht vertreten zu sein. Der Traum ist gleichsam anders zentriert, sein Inhalt um andere Elemente als Mittelpunkt geordnet als die Traumgedanken." (GW II/III, S. 311). "Heben wir übrigens hervor, dass die beiden Prinzipien der Assoziation - Ähnlichkeit und Kontiguität - in der höheren Einheit der Berührung zusammentreffen. Kontiguitätsassoziation ist Berührung im direkten, Ähnlichkeitsassoziation solche im übertragenen Sinne". (Totem und Tabu, S. 97). Mit diesen Worten beschreibt Freud die Gesetze des Signifikanten, die dem Traum nicht die darstellende, repräsentierende Struktur eines Bildes geben, sondern die entstellende einer Schrift: "Der Trauminhalt ist gleichsam in einer Bilderschrift gegeben, deren Zeichen einzeln in die Sprache der Traumgedanken zu übertragen sind. Man würde offenbar in die Irre geführt, wenn man diese Zeichen nach ihrem Bilderwert anstatt ihrer Zeichenbeziehung lesen wollte" (vgl. das Kapitel die "Traumentstellung" in der "Traumdeutung"). Sind nicht auch Blumes Zeichnungen solche Bilderrätsel? Spielt in ihnen nicht die Parodie, die Komik eine ähnliche Rolle wie der Wortwitz im Traum? Sind nicht die trivialen Schemata Formen der Entstellung? Neben dieser Eigenschaft der Traumsprache, die Rücksicht auf Darstellbarkeit, auf die Mittel der Inszenierung, erwähnt Freud auch noch eine andere, die "Wahrnehmungsidentität", die ebenfalls auf der Berührung fusst und zur Bildung von Vorstellungsinhalten führt. Insofern kann "ein Trieb nie Objekt des Bewusstseins werden, nur die Vorstellung, die ihn repräsentiert. Er kann auch im Unbewussten nicht anders als durch die Vorstellung repräsentiert sein" (Das Unbewusste, GW X, S. 275). Klare Worte gegen den motorischen Automatismus des Informel. Die **Sprache des Traums** bestimmt also Blumes Zeichnungen, Traumzeichnungen, traumatische Zeichnungen.

Wie der Traum können diese Zeichnungen aber etwas ganz anderes bedeuten als das, was sie sagen! Wenn ich Blumes Bilderschrift wegen ihrer Regelmäßigkeit, wegen ihrer kleinen Zahl gleich bleibender Elemente, wegen der Kombinatorik dieser Elemente und wegen ihrer Erzeugerschemata mit einem Schachspiel vergleichen darf, so ist das bestimmt aus vielen Gründen zutreffend. Doch ein prinzipieller Unterschied liegt darin, dass das Schachspiel voraussehbar ist, dass die Bewegung der Figuren nicht spontan, sondern nach einem Denkprozess bewusst geschieht, während dies im Sprachspiel trotz seiner Regelmäßigkeit nicht (immer) der Fall ist. Blume bewegt sich also unter der Decke seiner Schemata, unter dem Feld seiner Figuren, unter dem Repertoire seiner Zeichen wie ein unbewusster Spieler oder kranker Idiot. Um uns dem zu nähern, was die Zeichnungen vielleicht sagen, bedarf es noch zwei grösserer Schritte, nämlich der psychoanalytischen und der wahrnehmungspsychologischen Bestimmung von Aussage und Identität.

Was den Traumcharakter von Blumes Bilderschrift unerstreicht, ist auch ihre Kennzeichnung als Kette von (binären) Oppositionen und Widersprüchen. De Saussure hat die traditionelle Beziehung von Objekt und Subjekt durch die Bestimmung der Differenz als Prinzip der Signifikation (Bedeutung) erschüttert. Die Differenz von Signifikant (das Zeichen) und Signifikat (das Bezeichnete) dient als Spielfeld des Sinns. Der Sinn, das Verlangen nach Sinn, das Diktat des Sinns bestimmen das Spiel der Zeichen im geschlossenen System von Oppositionen, als das die Sprache erscheint. Der Signifikat schliesst bei de Saussure das System, also steht er über dem Signifikanten. Dies bedeutet eine Unterordnung der Sprache als Artikulation unter den 'Sinn'. Wir haben aber gesehen, wie es Blume zum Besinnungslosen treibt, wie er möglichst bekloppte, sinnlose Kompositionen anstrebt, wie er zwar das Besinnungslose als Natur identifiziert, aber im Spiel der Zeichen einlösen möchte. Den Sinn identifiziert er also, im System dieser binären Oppositionen, mit der Zivilisation, mit den Zwängen der Gesellschaft. Sein Streben nach sinnlosen Zeichengebilden innerhalb seiner Schemata, denen allenfalls der Witz noch Sinn gibt, ist aber primär, wie wir nun sehen werden können, keine Auseinandersetzung zwischen Sinn und Unsinn, Zivilisation und Natur. Sondern da Blume bewusst die Zeichenebene als sein alleiniges Operationsfeld an-erkennt, das sprachliche Spiel der Zeichen (die natürlich 'Bilder' liefern, aber deren Bildcharakter wie im Traum nur sekundär und nicht zentral ist - nun verstehen wir auch Blumes Bilderverzicht anders: es geht ihm offensichtlich nicht um Bilder, sondern um entstellte, verschobene Bedeutungen), kann er sich nur dem Sinn widersetzen, um eine Form der Herrschaft, die er in ihm wittert, zu Fall zu bringen. Und in der Tat hat schon de Saussure sozusagen von hinten herum die Differenz in der Totalität des konkreten Zeichens aufgehoben. Der Schizo-Wunsch will sich aber jeglicher Totalität entziehen, dadurch wird er ja schizo. Indem er seine Bilderschrift nicht dem Sinn unterordnet, da sie wie der Traum etwas anderes bedeutet als sie sagt, also den eindeutigen Sinn zumindest zu umgehen versucht, will Blume ausdrücken, dass er sich keiner Sinn-Herrschaft unterordnen will. Es geht also in Blumes Zeichnungen um Unterwerfung und **Herrschaft**. Dabei spielt auch der Formalismus der 'Berührung' eine zentrale Rolle. Nachdem die Berührung so in den Vordergrund gespielt wird, liegt es nahe, dass im Hinter-

grund etwas anderes gespielt wird, und in der Tat, es gibt auch Zeichnungen der 'Trennung' (zB. "Erkenntnis(theorie)"). Aber auch ohne diese würde der forcierte Berührungswahn, das Verwachsen der Gegenstände und des Subjekts, den Hinweis auf das liefern, was sie eigentlich verdecken und vielleicht rechtfertigen sollen: Herrschaft. Denn es sind, um im Spiel der Zeichen zu bleiben, die binären Oppositionen von Berührung und Angrenzung, nämlich **Trennung** und Abgeschiedenheit, die unvereinbar sind mit dem Herrschaftsanspruch, den die Unterwerfung unter eine Einheit, eine Totalität rechtfertigen soll. In der verzerrten Berührungssehnsucht (in der Integrationsarbeit, wie wir sie auch genannt haben), wie im komisch-grotesken Spiel bekloppter Zeichen erkennen wir also die Auseinandersetzung mit Herrschaft. Und es ist die Spaltung der Rammbock, mit dem gegen Herrschaft vorgegangen wird, denn die Vereinzelnung entzieht sich am meisten der totalitären Einheit. In den Isohypsen der Brüche, von denen Blumes Zeichnungen vielfältig zeugen, in den Bruchlinien der Trennungen (von den Objekten, von der Mutter, von . . .), die eine exzessive Kontiguität zwanghaft schliessen will, in dieser Sehnsucht nach der oralen Phase, wo die Welt noch als Daumen im Munde des eigenen Körpers steckt, in der verweigerten Unterordnung unter den Sinn (auch deswegen "magischer Determinismus?") 'artikuliert' sich die Verweigerung jeglicher Unterwerfung, kommt der Schizo-Wunsch nach der Souveränität des Subjekts zum Ausdruck, der die Spaltung und Vergabelung als Faustpfand dieser Souveränität, als Voraussetzung des Subjekts weiss.

Jacques Lacans Verknüpfung der Sprachtheorien von Saussure und Jakobson mit der Psychoanalyse Freuds, wo der Strich, der bei Saussure die zwei Dimensionen des Zeichens 'trennt' und im totalen Zeichen wieder vereint, zu einem Balken wird, der auch Sperre ist, dh. sowohl Bedeutung ermöglicht wie verhindert, womit nicht nur die Trennung von Signifikant und Signifikat umso mehr hervorgehoben wird, sondern auch deren Beziehung auf den Kopf gestellt wird, nämlich so, dass der Signifikant den Signifikat dominiert, darf uns als Instrumentarium dienen, um diesen Gedankengang noch weiter zu festigen und zu vertiefen. Dieses Primat des Signifikanten vor dem Signifikat als seinem Produkt bedeutet, dass "die Funktion des Signifikanten nicht darin bestehen kann, das Signifikat zu repräsentieren", sondern "dass der Signifikant seine Existenz keiner irgendwie gearteten Signifikation (Schriften II, S. 22) schuldet.

Diese Auffassung trifft sich mit einer phänomenologischen Tradition, der wie schon hingewiesen, teilweise auch Blume verpflichtet ist, zum Beispiel mit der Gegenstandstheorie (1904) von Alexius Meinong, der zufolge alles Gegenstand ist, was genannt werden kann, unabhängig von seiner Existenz. "Den 4 Hauptklassen der erfassenden Erlebnisse, dem Vorstellen, Denken, Fühlen und Begehren stehen sonach die Gegenstandsklassen der Objekte, Objektive, Dignitative und Desiderative gegenüber, deren Eigenart aber nicht etwa erst durch die Eigenart der erfassenden Erlebnisse ausgemacht wird." (A. Meinong, S. 144). So hat Meinong den Begriff des reinen Gegenstandes entwickelt, dessen Sosein unabhängig von seinem Dasein ist. Daher könne es auch wahre Sätze über unmögliche, daseinsfreie Gegenstände geben, da ja jeder Gegenstand unabhängig von seiner Existenz Eigenschaften habe. Diese

Dominanz des Zeichen vor dem Bezeichneten problematisiert natürlich die Ontologie, denn hier wird der Signifikat erst durch den Signifikanten mit sich identisch. Doch der Status des Objekts verdunkelt sich nicht ganz, denn "man müsste . . . keine Löcher vor den Augen haben, um sich über den jeweiligen Ort des Signifikanten und des Signifikates verwirren zu lassen, um nicht verfolgen zu können, aus welchem strahlenden Mittelpunkt der Signifikant sein Licht in den Schatten der unvollzogenen Bedeutungen vorauswirft." (Schriften II, S. 25). Auch dies ist eine mögliche Be-Deutung der Lichtmetaphorik und der Leere bei Blume, denn der Strahl des Signifikanten taucht auch das Objekt in eine Ambivalenz, die es spaltet (und die ich im Teil I so ausführlich beschrieben habe), nämlich in die Ursache, als die das Objekt für den Signifikanten wirkt, und das Nichts, das Opfer, zu dem es durch die Priorität des Signifikanten nachträglich wird. Diese Heterogenität der Signifikation, in der sich keine Identität völlig erfüllen kann, und die sich in keine Identität völlig aufheben lässt, kann man als die Löcher vor den Augen bestimmen, von denen Lacan spricht, oder die Leerstelle, wie wir gesagt haben, damit man durch die Differenzierung hindurch irgendetwas sehen kann, und deren ausführliche formale Beschreibung ich im Teil I so viel Raum gewidmet habe. Dieses Primat des Zeichenprozesses, dieser Aufstieg des Signifikanten bringt das Subjekt ebenso zu Fall, wie der von Marx beschriebene Abstraktionsprozess der Ware, ebenfalls eine Einwirkung des Signifikanten auf das Signifikat. Das Ich wird solcherart in eine Dimension der Fiktion situiert, die wesentlich durch ihren illusionären und entfremdenden Charaktere bestimmt ist: "Ich ist ein Anderer" (Rimbaud). Durch dieses Andere (der andere Mensch, das Objekt, die andere Kultur, die Natur, das an sich selbst als Fremdheit, Leere oder Determinierung Erfahren) wird die **Identität imaginär** durchsetzt. In dieser fiktiv-imaginären Dimension, in der sich das Ich konstituiert, geht die Nichtkoinzidenz von Ich und Subjekt auf eine Spaltung des Ich zurück, die ursprünglich und konstitutiv ist. In den Doppelgängern, Doubletten, Geistern, zerstückelten Köpfen und Körpern, aber auch in dem mit den Gegenständen verwachsenen Körper kommt diese Nicht-identität bei Blume zum Ausdruck. Obwohl Blume sicherlich vom Subjekt der Metaphysik ausgegangen ist, dh, von Kant, Hegel und Fichte, der nicht nur die Form, sondern auch den Stoff der Welt vom Ich setzen liess, zeigt die Abstraktionsarbeit seiner Zeichnungen, dass er sich von ihm entfernt hat, denn das imaginäre Ich, das er uns vor Augen führt durch das Loch, die Leerstelle der Differenz, steht sowohl im Gegensatz zu Freud, der das Ich mit dem System Wahrnehmung-Bewusstsein ("Wahrnehmungsidentität) oder mit dem Realitätsprinzip (der Realitätsinstanz innerhalb der Psyche) identifizierte, wie auch in Gegensatz zum metaphysischen Subjekt im Sinne der Identität des Selbstbewusstseins. Blume gibt uns in seinen Zeichnungen zu erkennen, dass die Geschichte aufgrund dieser 3 grossen Relativierungen und Determinationen (Natur/Abstammungslehre, Gegenstandswelt/Warenabstraktion, Zeichen/Primat des Signifikanten), von denen er ästhetisch, dh. mit seinen künstlerischen Verfahren, spricht, - nicht mehr als Selbstverwirklichung des Subjekts zu modellieren ist. Eine Re-Interpretation von Hegels 'Phänomenologie des Geistes', wie sie mir in einem Manuskript von Günter Schulte (Köln) vorliegt, deutet in eine verwandte Richtung: Hegel "schildert die Versenkung des Subjektes in die Weltsubstanz (als in seine eigene!) als Weg der dialektischen Befreiung des Bewusst-

seins von seiner gegenständlichen Bestimmtheit (denn diese muss es pathologischer Weise als Selbstverlust erleben). . . . Hegels Begriffe sind sämtlich Fremderfahrungen der eigenen Seele . . . Der in dieser Theorie beschriebene Geist ist der gespaltene Geist. In nur scheinbar transzendental-idealisiertem Sinne nimmt er die Subjekt-Objektiv-Differenz auf sich. Seine Spaltung betrifft die Einheit der Apperzeption selbst . . . Hegels Theorie ist die Theorie des diese Differenz gerade nicht aushaltenden Geistes. Sie ist Schizophrenietheorie im Sinne eines Planes zur Wiederherstellung des die Differenz selbst übernehmenden Bewusstseins im Durchgang durch die zu erleidende Seelenspaltung. So stellt Hegels Bewusstseinsbegriff die psychopathologische Perversion des transzendentalen Bewusstseinsbegriffes dar, . . ." (Schulte: Dialektik und Schizophrenie, S. 30).

Diese ursprüngliche Spaltung des Subjekts konstituiert Lacan im Bereich des Signifikanten. Lacan bestimmt die Metonymie als "die eigent(üm)liche Funktion des Signifikanten", das ist die Bildung der Signifikanten-Kette, wo Signifikanten einander ersetzen können, ohne dass sie ein Signifikat dafür prädestiniert, denn die einzige Kontiguität, worauf die Metonymie zählen kann, ist die Signifikanten-Kette selbst ("Was den Signifikanten charakterisiert, ist nicht, dass er ein Objekt . . . ersetzen kann, sondern, dass er sein eigenes Substitut werden kann, welches eine Verkettung voraussetzt, und ein Gesetz, das die Signifikanten ordnet", Lacan zitiert nach Weber, S. 55). Dabei darf aber der Signifikant nicht selbst zum Signifikat werden, denn der Signifikant existiert nur als Element einer Signifikanten-Kette, ist nur Signifikant durch die Kontiguität einer diskontinuierlichen Verkettung. Das macht es auch nötig, den Signifikant vom Zeichen zu trennen. Deshalb weist die Metonymie - die Funktion des Signifikanten in der Kette, wo der Signifikant erst durch die Verkettung zum Signifikant wird, was es erlaubt, Metonymie und Metapher als zwei Funktionen einer einheitlichen Bewegung des Signifikanten zu betrachten - immer auf einen anderen, substituierbaren, "fehlenden", verborgenen, abwesenden Signifikanten: auf eine Leerstelle, auf einen "anderen Schauplatz" (Freud), den Ort des Unbewussten. Diese Leerstelle in Blumes Zeichnungen ist der dunklen Stelle im Traum vergleichbar, die Freud den "Nabel des Traumes, die Stelle, an der er dem Unerkannten auf sitzt" nennt. Der Nabel von Blumes Zeichnungen ist das Subjekt des Signifikanten, das Lacan so formuliert: "Ist die Stelle, die ich als Subjekt des Signifikanten einnehme, in bezug auf diejenige, die ich als Subjekt des Signifikates einnehme, konzentrisch oder exzentrisch?" (Schriften II, S. 42). Das Subjekt des Signifikanten ist das Subjekt des Unbewussten als die metonymische Bewegung, "die Verschiebung": "Ich bin nicht dort, wo ich das Spielzeug meines Denkens bin. Ich denke an das, was ich bin, nur dort, wo ich nicht denke, dass ich denke." (Schriften II, S. 43). Dieses Ich ist nicht mehr das der Selbstreflexion, sondern "die radikale Exzentrität des Selbst zu sich" (Lacan), die "radikale Heteronomie". In diesem Ich des Unbewussten erscheint das Cogito ergo sum als Trugbild, deswegen hat es ja auch Blume durch Consumo ergo sum ersetzt. "Das philosophische Cogito ist im Brennpunkt des Trugbildes, das den modernen Menschen so sicher macht, durch seine Ungewissheit hindurch doch er selbst zu sein" (Ecrits, S. 517).

Wie versucht nun Blume die **Souveränität des Subjekts** zu retten? Durch die **Souveränität des Ausdrucks**, indem er diese - analog der metonymischen Bewegung

des Selbst - abschafft. Denn auch der Ausdruck kann keine einfache Identität mehr dulden, auch der Ausdruck ist der **Heterogenität der Signifikation** unterworfen, in der sich keine Identität völlig erfüllen und die sich in keine Identität völlig auflösen kann. Auch der Ausdruck ist von einer Nichtidentität gespalten. Der Ausdruck ist selbst ein Signifikant. Die Rolle des Strichs, des Balkens, der Differenzierung von Signifikant und Signifikat spielt im visuellen Bereich der Wahrnehmung. Ich gehe bei der Untersuchung der Determination des Ausdrucks durch die Wahrnehmung von Karl Bühler (Die Struktur der Wahrnehmungen, 1922) und seinem Schüler Egon Brunswik (Wahrnehmung und Gegenstandswelt, 1934) aus, denn Ziel ihrer Wahrnehmungs- und Ausdruckstheorie war es, die Subjektivität als eine systematische und objektive zu erweisen. Daher galt ihre besondere Aufmerksamkeit der Täuschbarkeit der Ausdruckswahrnehmung, wie der Wahrnehmung überhaupt (Ausdruckswahrnehmung ist ja nur ein Sonderfall der Wahrnehmung überhaupt). Brunswik konstatierte, dass es nicht nur optische und akustische Täuschungen gibt, sondern dass für AUSDRUCKS- und WAHRNEHMUNGSPSYCHOLOGIE das gleiche gilt: "massive Täuschungen. Das vom Wahrnehmer 'erreichte' Objekt stimmt" bei der Wahrnehmung von Gegenständen wie der von Ausdruck "nicht mit dem 'distalen Reiz' überein". In einer Reihe von Arbeiten, denen übrigens die Minimal Art äusserst verpflichtet ist, hat deswegen Brunswik mit seinen Studenten in den 30er Jahren in Wien die Zugänglichkeit von Gegenständen für die Wahrnehmung untersucht. Die Gestaltkonstanz bei Variation der Objekte und ihrer Einwirkungsweise auf den Wahrnehmenden. Perzeptionale Zugänglichkeit von Anzahl, Fläche und Wert unter verschiedenen Umstandskonstellationen. Der Eindruckswert schematischer Zeichnungen von Gesichtern, usw. Dabei kam er, phänomenologisch angehaucht, zur Unterscheidung von intentional (oder perzeptional) zugänglichen, erreichten Zwischengegenständen und reinen Gegenständen. Er untersuchte auch den Subjektsanteil bei unzureichender Reizgrundlage. Schliesslich kommt Brunswik zu der Anschauung, "dass jedenfalls einiges Geistige und einiges Fremdseelische hinsichtlich seiner Wahrnehmbarkeit mit den 'anschaulichen' Gegenständen grundsätzlich gleichgearbeitet ist" (S. 211). Insofern sind der Zorn und sein Ausdruck, die Zornesröte, 'anschauliche' Gegenstände und ebenfalls intentional nicht vollkommen erreichbar, sondern der Bildung von Zwischengegenständen überantwortet. Die **Wahrnehmungsfunktion** bildet also wie die Metonymie die Signifikantenkette, jene Verkettung von Ausdruckselementen (Expressiva), die erst die Expression konstituiert. Wenn also eine Person gütig erscheint, weil sie lebenswürdige Manieren hat, oder zornig, weil sie Zornesröte oder zorniges Verhalten zeigt, so wird hier eine einfache, formale Identität zugrunde gelegt, auf eine Weise, als wenn der Signifikat die Bedeutung des Signifikanten stiftete, also auf eine völlig naive und falsche Weise. Implizit und in Ansätzen, besonders bei der Untersuchung der "Anzeichenfunktion" mit Hilfe eines Systems variiertes schematischer Zeichnungen von Gesichtern (sic!), deren Ausdruckswert ohne einen realen Zusammenhang mit Personen ermittelt wurde, hat jedoch Brunswik das der Metonymie vergleichbare Wirken der Wahrnehmungsfunktion geahnt. Er ist allerdings in jene Falle gegangen, wo der Signifikant selbst zum Signifikat wird, also das Expressivum selbst zum Ausdruckswert. Doch wie gesagt, die Heterogenität der Signifikation gibt es auch beim Ausdruck, ebenso die Einwirkung des Signifikanten

auf das Signifikat, dh. das Primat des Ausdrucks vor dem Ausgedrückten als sein Produkt. Das 'fading' des Subjekts in der metonymischen Bewegung des Signifikanten entspricht dem 'fading' des Ausdrucks. Auch der Ausdruck ist nur ein Zeichen, ein Signifikant. Doch dann kann auch Freuds Wahrnehmungsidentität, nämlich "die Wiederholung jener Wahrnehmung, welche mit der Befriedigung des Bedürfnisses verknüpft ist" (GW II/III, S. 571) nicht mehr gehalten werden. Lacan hat daher auch eine metonymische Theorie des Begehrens (des Wunsches) geschaffen ("es gibt das Begehren nur, weil es das Unbewusste gibt"), wo die Begierde nicht nur auf die Konsumtion natürlicher Gegenstände abzielt, sondern - von Hegels (!) 'Phänomenologie des Geistes' ausgehend - wo das Begehren immer das Begehren nach etwas anderem ist: "le désir d'autre chose, -de la métonymie" also, das Begehren eines Signifikanten, der sich als der Signifikant eines anderen Begehrens bestimmt" (Samuel M. Weber, S. 105). Der Wunsch mag also die 'Leerstelle' sein, die das Subjekt als "Subjekt des Begehrens" strukturiert. So ist auch Blumes Schizo-Wunsch bestimmt. Wie Blume die Gegenstände nur vor sich sieht, sie also nicht erreicht, so wenig erreicht seine Begierde das Ziel. In der Heterogenität der Signifikation und des Ausdrucks zersplittert sein Blick und mit ihm die Welt. Sein Blick sieht immer Zeichen, die in Gegenzeichen zerfallen, Angrenzungen, die Disparates vermählen, Wiederholungen und Variationen des Gleichen, die Bewegung der Differenziation.

Von der Wahrnehmung der Form muss also eine Brücke zur Wahrnehmung des Ausdrucks geschlagen werden. Für beide gelten annähernd gleiche Gesetze, also auch die Möglichkeit verborgener oder zerstreuter Bedeutungen. Wenn ich weiss, dass "ich einen Würfel niemals so sehen kann, wie er mir von seiner geometrischen Definition repräsentiert wird. Ich kann ihn nur denken" (M. Merleau-Ponty, Phänomenologie der Wahrnehmung, ein Kernstück der Minimal Art-Theorie), dann muss ich auch bereit sein, das gleiche für Gefühle gelten zu lassen, denn der Ausdruck ist genauso der Wahrnehmungsfunktion unterworfen wie der Gegenstand und beide sind nicht vollkommen erreichbar. Diese **Relativierung des Ausdrucks** durch die Relation von Ausdruck und Wahrnehmung ist das zweite Hauptthema nach der relativierten Subjektivität in Blumes Zeichnungen.

Hat André Masson, einer der wesentlichen Erfinder der automatischen Zeichnung, zu seinen Sade-Illustrationen noch geschrieben: "Selbstverständlich konnte es sich nicht darum handeln, einen philosophischen Traktat wörtlich zu illustrieren! . . . was sadistisch ist in diesen Zeichnungen und der Radierung, ist nicht allein die bildliche Darstellung, sondern der Strich selbst". Der sadistische Strich gebe also der Zeichnung ihren sadistischen Ausdruck. Blume hingegen verwendet einen ungeformten Strich, weder sadistisch noch leidend, weil er darin jene einfache Identifikation wieder vorfindet, die er schon bei seiner Resubjektivierung verworfen hat. So wie sein Schema keine Renaturalisierung erlaubt und der Signifikant kein Signifikat repräsentiert, so darf auch der Strich nicht renaturalisiert oder Repräsentant werden. Der Aufstand der Abstrakten hat die Herrschaft der Repräsentanz in Frage gestellt und die Form relativiert ("die Form ist der äussere Ausdruck des inneren Inhalts", Kandinsky). Malewitsch hat sich in die materiale Identität seiner gegenstandslosen Welt gerettet, wo die Farbe nur Material ist ("rot ist rot", Malewitsch). Indem das

künstlerische Material nur auf sich selbst referiert, wird die repräsentative Funktion verweigert, die in der Referenz des Kunstwerkes auf die Reale Welt begründet war. Doch diese Identität der Referenz hat insgeheim wieder die Tür für eine neue Repräsentanz geöffnet, wo das Zeichen von sich aus repräsentiert wie der re-naturalistische sadistische Strich Massons. Deswegen 'repräsentieren' das Informel und der lyrische Automatismus das Unbewusste oder die Spontaneität bloss als Code, die informellen Zeichnungen sind aber selbst nicht unbewusst oder spontan, so sehr auch Pollock beteuert "The source of my painting is the unconscious". Natürlich soll hier nicht die grandiose Leistung des Informel und Abstrakten Expressionismus geschmälert werden, die in einer weiteren Verschiebung der Referenz liegt, wodurch ungeheuer viel frei gesetzt wurde, doch ist es an der Zeit, nach der Relativierung der Form auch die Relativierung des Ausdrucks in Angriff zu nehmen, denn der nicht-figurative Expressionismus hat Ausdruck naiverweise, naturalistischerweise, als formale Identität bestimmt. Greenberg rühmte an Pollock "the identification of form and feeling" (vgl. Kandinskys Statement von oben), wobei er jedoch schon die Beschränkungen "of the medium of painting that limit such identification" einräumt. Die materielle Identität, die Eigengesetzlichkeit, die Selbstreferenz des Materials werden also nicht ganz vergessen. Bezeichnenderweise hiessen aber die ersten Ausstellungen des Informel "Significant de l'Informel" (1952) oder "Un art autre" (1953), und Mathieu hat 1948 definiert "Die Freiheit ist die Leere", um nur 3 Begriffe zu nennen, auf die sich meine Untersuchung ebenfalls stützte. In 'Anagogie de la Non-Figuration', Fussnote 2 (1951), bezieht sich Mathieu sogar direkt auf die Gestaltlehre von Christian von Ehrenfels, Wertheimer, Köhler und Koffka und schreibt: ". . . dass Kombinationen von Linien, Farben, Formen, Tönen durch ihre blossen Eigenstruktur, unabhängig von aller Vor-Erfahrung des wahrnehmenden Subjektes, direkt und total auf die Psyche wirken können." Spricht das nicht für unsere Argumentation? Ist dies nicht eine Beschreibung der metonymischen Bewegung und des Wirkens des Signifikanten? In seinen Anfängen war sich das Informel also wohl des anderen Schauplatzes und der Rolle der Signifikation bewusst, ebenso des Zusammenhangs von Expression und Perzeption, bevor es zur Banalität und Trivialität der gestischen Malerei und der am psychopathologischen Ausdruck orientierten Malerei verkam, wo sich der Code des Informel vollkommen in intensive ornamentale Reize entleert hat: ein Schinken für den Kunstbetrieb oder für die Psychiatrie, denn für diese manifestiert sich die Aggressivität noch immer im graphischen Ausdruck. Zu Boden möchte ich sie werfen und mit Füßen treten, wenn ich ihre Aufsätze lese. Die Wut packt mich beim Anblick der gestischen Graffiti oder amorphen Strichzeichnungen auf verknittertem Papier, der wohl schäbigsten Ehe von materialer und repräsentativer Identität, so kalt ist ihr Herz und Schematismus und so sehr verhöhnen sie mein Leiden, dessen Ausdruck zu sein sie vorgeben.

Blumes Zeichnungen zeugen vom Zusammenhang von Expression und Perzeption. Die Zeichnung "Expressionist mit Emotion"¹ ist die gleiche wie die Zeichnung "Wahrnehmungen"², der Titel allein unterscheidet sie. Die Linien seiner Zeichnungen definieren die Konturen der Umwelt, wie der Eigenwelt, wie der Immaterialität. Auch die Zeichnung "Erkenntnis als Formung der Erscheinungswelt?" zeugt nicht nur von der Strahlung und Heteronomie des Signifikanten, sondern auch von der Funktion

der Wahrnehmung. Ebenso "Erkenntnis(theorie)", die sich als Abbildtheorie zu erkennen gibt. In dieser Verkettung von Abbild-, Wahrnehmungs- und Ausdruckstheorie kann Blume seine Ausdrucksproblematik, die Abdankung des souveränen Ausdrucks, **die Nichtidentität des Ausdrucks**, situieren. Der Balken der Wahrnehmungsfunktion konstituiert ja nicht nur die Differenz, sondern auch die Sperrung. Die Abbildung der Expressivität ist auch deren Abbildung. Mit der Ausarbeitung der Heteronomie des Ausdrucks, die seine Autonomie ausser Kraft setzt und darin besteht, dass der Ausdruck nicht mehr über die Identität, sei es eine formale oder materiale oder repräsentative (wie der sadistische Strich), auf sich selbst zurückgebogen und -verwiesen wird, sozusagen als Opfer der Identität, hat Blume in der Geschichte des Ausdrucks ein neues Kapitel aufgeschlagen. So wie er das Identitätsproblem zeichnerisch über die Subjekt-Objekt-Beziehung hinaus gehoben hat, so auch das Ausdrucksproblem über die Inhalt-Form-Beziehung, denn beide bedingen einander. Die Souveränität des Subjekts und die Souveränität des Ausdrucks werden gleichzeitig relativiert, da sie, wie der Lacansche Diskurs zeigen sollte, die Beine ein und desselben Ganges sind. Die Schematisierung des Ausdrucks war ein taugliches Mittel dazu und durch dieses verlässt Blume die historische Position des Informel, dessen Inhalte er aber gerade dadurch paradoxerweise weiterrückt und -transportiert. In einer Kunstwelt, wo sich Ausdruckswahn mit Ausdrucksnaivität paaren und als Ergebnis Verschlagenheit zeitigen, ist der Wahn- und Wunsch-Code Blumes, der die überkodierte Tramsprache und die unterkodierte Sprache der Warenkultur mischt, ein Grenz-Fall, der die Fallhöhe des Subjekts ausmisst. Seine Psychologie vom Gegenstande her: "Selbstbewusstsein als Suppe"¹, fasst unsere etwas komplizierten Ausführungen über den Signifikanten, das Begehren, die Subjektivität, den Ausdruck als trockenes Philosophem gut zusammen. Sie ist nicht nur eine Philosophiegeschichte im Warenglas, sondern auch die Geschichte der alltäglichen Schrecken. Blume, ein Goya solcher Desaster des Alltags, zeigt uns die Aus- und Einstülpungen der sozialen Organismen als Verfestigungen derselben im ausgeschiedenen Einzelmenschen. Im gebrochenen, schematisierten Ausdruck entbindet Blume, anders als die Pseudo-Existenz-Aussagen des Informel, die innen- und aussenerzeugten Defekte und Phänomene, Ein- und Ausbildungen, die Symptome, die zugleich Therapie sind: Schizo-Rhetorik. Hierzu passt auch die Zeichnung "Plötzliche Vergegenständlichung eines bislang unbewussten Wunsches"², wo die vertrackte Verknüpfung von Gegenstand, Unbewusstes und Wunsch (wobei der Gegenstand ein Objekt, aber der Gegenstand des Wunsches ein Desiderativ ist) genau in die Matrix unseres Diskurses fällt. Im übrigen glaube ich, dass Ihnen, mein Leser, meine Gedanken bald ebenso zum Halse heraushängen werden wie in einer Zeichnung der Block aus dem Hals.

Deswegen sei zum Schluss durch einen anderen Gedankengang, inspiriert von Bataille, noch schnell die notwendige Verknüpfung von der Autonomie des Subjekts und des Ausdrucks skizziert. Traditionellerweise wird das Verhältnis von Expression und Subjektivität, von Ausdruck und Souveränität, von Ausdruck und Form so beschrieben: Der Künstler will etwas ausdrücken, und er bedient sich dazu einer bestimmten Form. Derjenige, der sich ausdrücken kann, zeugt zugleich auch von seiner souveränen Subjektivität. "Das Kunstwerk - die Macht des Ausdrucks - öffnet dem Menschen den Reichtum der Subjektivität" (Bataille, S. 80). Doch die Kunst

war zuerst Ausdruck der Subjektivität der souveränen Personen, die sie in Auftrag gaben. Ohne den Effekt der Kunst hätten die Souveräne, die Kaiser und Könige, den Glanz ihrer Subjektivität nicht mitteilen können. Die Kunst ist also vor allem Ausdruck fremder Subjektivität, und der Künstler servil damit beschäftigt, die wirksamsten Mittel zu finden, um die fremde Souveränität zum Stahlen zu bringen. Insofern ist die Macht des Ausdrucks, der sich der Künstler bedient immer auch Ausdruck der Macht anderer. Wer sich ausdrückt, drückt immer auch (eigene und fremde) Herrschaft aus, man sagt, er beherrsche den Ausdruck. Wer also aus der Souveränität des Ausdrucks ausbricht, sich der 'Ausdruckslosigkeit' nähert, begibt sich auch der traditionellen Form der Souveränität, wobei er vielleicht bei der wirklichen ankommt. Es ist also der Ausdruck selbst, der Souveränität und Subjektivität aneinander bindet. Der wirklich souveräne Künstler verzichtet also auf traditionelle Privilegien, Prioritäten, Primat- und Herrschaftsansprüche, wovon der Ausdruck ein letztes Glied ist. Dem "Ich ist ein Anderer" folgt: "Ich bin nichts" oder "Ich bin lächerlich": diese Parodie der Selbstbehauptung - (ähnlich jener von "Selbstbewusstsein als Suppe P.W.) - ist das letzte Wort der souveränen Subjektivität, die frei geworden ist von der Herrschaft, die sie über die Dinge ausüben wollte oder sollte!" (Souveränität, S. 83).

In 3 Schichten (I, II, III) habe ich versucht, die Bewegung der Blumeschen Zeichnungen blosszulegen. In 3 verketteten Bewegungen, die vor- und zurückgriffen, die einander auf- und entblätterten als stets neue und andere Schichten, in 3 verschiedenen Anläufen, die vielleicht den Balken nicht überspringen konnten, der als Trennung des Zeichens in Signifikant und Signifikat, die Signifikation ermöglicht, aber als Sperre auch der Bedeutung widersteht, in dieser dreifachen Heterogenität, die am Modell selbst Mass genommen hat, das ich mir von Blumes Zeichnungen gemacht habe, nämlich, dass sie die Formen der Heteronomie des Subjekts und des Ausdrucks im Diskurs von deren Autonomie untersuchen, habe ich versucht, zu sagen, was Blumes Zeichnungen bedeuten und was sie nicht sagen. Doch auch für mich gilt die Schizo-Rhetorik, die Macht des Ausdrucks ist Ausdruck meiner Ohnmacht.

Peter Weibel