

Bereits die Titel der Arbeiten Rolf Blumes verweisen immer wieder auf die Sphäre zurück, der seine dinglichen Substrate und kombinatorischen Elemente entstammen: den Alltag. Blumes Ausgangsmaterial sind serielle, industriell gefertigte Ge- oder vielmehr Verbrauchsdinge des Alltags, die allein in ihrer Verwendung und Vernutzung aufgehen, ohne Vergangenheit, ohne Zukunft, gebannt in den „Rummel der ganzen gesellschaftlichen Zirkulation“.¹ Der wiederholte, bewusste Rekurs auf den „Alltag“ muss etwas zu bedeuten haben, mehr jedenfalls als eine simple ironische Volte im zufälligen Zusammenbasteln von „Kram“. Wenn Kunst seit Kant ein zwar zweckloser, aber sinnvoller Impetus trägt, wenn der ästhetische Sinn, den die Kunst birgt, primär in ihr selbst liegt und ihr nicht als „Auftrag“ von irgendwoher äußerlich zukommt, dann lassen sich auch Blumes Objekte auf keinen Begriff bringen. Wäre das der Fall, hörten sie auf, Kunst zu sein. Dennoch hat die künstlerische Form auch in der Moderne Botschaften, einen pluralen Sinn, der sich nicht ausbuchstabieren lässt, der erfahren sein will, aber auch auf das Wort wartet. Was kann man Rolf Blumes Objekten abgewinnen jenseits der entdeckenden sinnlich-ästhetischen Erfahrung, die das Prius ist?

Das „Zeug“, die Dinge, die Rolf Blume zu Kunstobjekten verarbeitet, werden frei, aus ihrer Erstarrung gelöst: Freiheit durch Dysfunktionalität. Die Gebrauchsschematik, das Joch unter der die Dinge und Kreaturen stöhnen, wird aufgesprengt, „die tägliche Prosa der Gegenstände wird zur Dichtung“, sie erhalten eine Dimension von Zeit, Dauer und Raum, „denn was zu nichts mehr dient, kann uns immer noch etwas bedeuten.“² Darin dürfte ein durchaus emanzipatorischer Impuls wirksam werden: Ein Großteil der Menschen, verdinglicht zu Arbeitskraft, Humankapital, Mehrwert-agent, und/ oder gefangen und konditioniert als „Verbraucher“ in immer höher gestiegenen Konsumansprüchen, könnte sich in den banalen Alltagsdingen bespiegeln und etwas sie selbst betreffendes wiederfinden: Blumes Artefakte zeigen nämlich, „daß hier etwas fehlt, das erst in einem anderen Stand der Dinge wiederhergestellt werden wird.“³

Genau dieses kabbalistische Movens begegnet uns in Rolf Blumes fragilen, schwebend-schwerelosen Objekten, wie sie eine Palingenesie zu einer neuen, schönen, jedenfalls interessanten und sublimierten Form finden. Die Reduktion der Alltagsgegenstände auf bloße Mittel zum Zweck wird aufgehoben in Gestaltungen, die sich nicht mehr in ihrer „Brauchbarkeit“, ihrem Funktionieren, ihrer Zweckmäßigkeit zu legitimieren brauchen. Die neue Form, die die Massenartikel jetzt bei Blume gewinnen, verweist schon in ihrem reinen Status als nicht-mimetische Abstraktion auf die Erhebung über ihre funktionelle Konkreteion.

Der Alltag der Dinge ist der Alltag der Menschen, Millionen Individuen unter Millionen anderen, deren Wunsch nach Erfüllung auch in der Beschränkung oder Resignation überdauert. Ohne seine Gebrauchsdinge „ist der Mensch hilflos, ohne ihren Meister sind die Gegenstände wertlos“.⁴ So gesehen hielte die Befreiung der Spule, der Kassenrolle, des Eierkartons oder des Plastikbechers von ihrer funktionsgebundenen Existenz in der neugewonnenen Form der Kunst eine entfremdungskritische Botschaft bereit: Es ist „mehr drin“ in allem und jedem, ein Überschuss an Potentialität und Sinn, der nur darauf wartet, entbunden zu werden: und „will kein Gott auf Erden sein,/ sind wir selber Götter...“ (Schubert: Winterreise).

Für Hegel war die primitive Kunst wie das mythisch-religiöse Bewusstsein gezeichnet von einem Überschuss der Erscheinungen und ihrer Gehalte vor ihrer mühsam gewonnenen und zurückbleibenden Gestaltung. Die Form kam dem gewaltigen Gehalt nicht nach. In der klassischen Kunst kommt beides, Gehalt und Form zum harmonischen Ausgleich, und Kunst wird zur höchsten Form des sich selbst reflektierenden Geistes. Die moderne oder romantische Kunst verliert diesen Anspruch wieder an die Wissenschaft und Technologie. Ihr bleibt die Form, die auf den einmaligen Gehalt und auf den Anspruch verzichten muss, Denken und Sein adäquat und vollkommen zum Ausdruck zu bringen. Die Form verselbständigt sich vom Inhalt. Figuren der Brechung, des Fragmentarischen, des Widerspruchs, der Ironie, des Witzes und des unglücklichen Bewusstseins sind ihre Signatur. Damit wäre Rolf Blumes Objektkunst in der Tat romantische Kunst: nicht mehr sinnliches Scheinen einer Idee im harmonischen Ausgleich aller Widersprüche, sondern das

1*1 Jean Baudrillard: Das System der Dinge. Über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen. A. d. Französischen von Joseph Garzuly. Mit einem Nachwort von Florian Rötzer. Frankfurt, New York 1991, S. 202.

2* Ebd., S. 112 u. 145; vgl. S. 187

3* Gershom Scholem: Zur Kabbala und ihrer Symbolik. Zürich 1960, S. 109.

4* Baudrillard (wie Anm. 1), S. 64.

temporäre, improvisierte und austarierende Arrangement der Wirklichkeitselemente in vorläufigen Gestaltungen. Endstation: Sehnsucht.

Zwischen den äußeren Gegenständen und dem Menschen muss „ein wechselseitiges Zusammenreffen stattfinden können“, jene müssen „aus sich herauszugehen“, diese „in sie einzudringen“ vermögen. Diesen idealistisch gedachten wechselseitigen Prozess nannte Louis Claude de Saint-Martin 1812 „Finden“.⁵

Diesseits aller Metaphysik ist nun auch Rolf Blume ein „Finder“, ein Finder von Fundstücken – wie seine gleichnamigen Objekte auf dem unablässigen Weg des Suchens, nur unterbrochen von Stationen des Fixierens und bindenden Zusammenführens: der „finder“, der eigentlich ein „seeker“ ist, kein Gold-, sondern ein Schlackengräber, kein Perlen-, sondern ein Schalentaucher – ein wenig verwandt dem Benjaminschen „Lumpensammler frühe im Morgengrauen“, der mit seinem Stock die „Redelumpen und Sprachfetzen“ aufsticht, all die chimärenhaften, ideologiegetränkten Versatzstücke einer bürgerlich-erbaulichen Kunstdoktrin, die Kunst bewusst auf strenge Distanz hielt von allem, was Alltagsrealität heißen könnte.⁶

In Blumes Arbeit „Verteidigung des Alltags“ etwa scheint sich ein verschmitzter, subversiver Spott Ausdruck zu verleihen: inmitten der symmetrischen Anordnung ein nicht einmal besonders auffälliges, aber abweichendes, weil goldfarbenedes Element, Durchschlagspunkt eines Besonderen im Allgemeinen, das aus der Reihe tanzt. In den „Sieben Samurai“ gruppieren sich Plastikflaschen, Papier, Fundstücke, verbunden zu sieben Rittern von der lustigen Gestalt, unter einer Metallkonstruktion, der sie durch unsichtbare Fäden verbunden sind. Im Zentrum der Konstruktion ein *Sieb*. Eines, durch das die *Sieben* Genossen gefallen sind? Die stabile Metallmaschine ahnt nichts davon, dass ihr dieser gesellschaftliche Ausschuss oder Abschaum, dieses obsolet und überflüssig gewordene „Zeug“ mit seinem bizarr-filigranen Ehrenkodex aus Pinseln, Schraubverschlüsseln, Nadeln und allerhand Fundstücken zu Häupten oder Helmen, diese ganze Heraldik des pikaresken Ritters, eine Lektion gesellschaftlichen Widerstands erteilen wird, der sie nicht gewachsen sein wird. Denn „einen Stachel gab Natur dem Wurm, den Willkür übermütig spielend tritt...“ (Schiller: Wallenstein).

Wenn Benjamin der „Aura“ des klassischen Kunstwerks, seiner Originalität und Einzigartigkeit, die „Spur“ des modernen Kunstwerks entgegenhielt, die das Abwesende und Ferne als gegenwärtig, aber als hinterlassenes Zeichen und Fährte repräsentiert,⁷ dann wäre Blumes Kunst bei aller dinglichen Präsenz seines Materials das Ziehen von Spuren, nämlich der Kunst im Alltag und des Alltags in der Kunst. Vielleicht als jene „Begegnung des Unvorhersehbaren“, die allein das Kontinuum einer „Geschichte als Ökonomie“ sprengt und doch „nicht eine andere Zeit, kein Morgen der Geschichte“ eröffnet, sondern inmitten der Erfahrung „gegenwärtig“ ist: „Gegenwart nicht aber einer totalen Präsenz, sondern der *Spur*“, einer „noch nicht lesbaren Schrift“.⁸ Wäre „die Spur“ eine Annäherung an Blumes künstlerische Dingwelt?

Aber auch da kann man sich nicht sicher sein. Gewinnen die Alltagsdinge in seinen Objekten nicht gerade einen „Nimbus“, eine „Aura“ und Magie zurück, die ihnen ihr limitiertes, zweckgebundenes Dasein unbarmherzig vorenthielt? Kaum befreit vom Universalismus der praktischen Funktionen und Zwecke, treten die Formen in Blumes Gebilden schon in ungeahnte Beziehungen zu einander und zum umgebenden Raum, „den sie in einen >Rhythmus< versetzen“.⁹ Es entsteht eine Atmosphäre, ein imaginatives Fluidum, eine Kohärenz und ein Eigenwert, den die Alltagsdinge in ihren funktionalen Zusammenhängen niemals aufweisen, und der doch potentiell in ihnen liegt, so sehr er ihnen auch von der Hand des Künstlers zugeführt wird.

Wenn Blumes Sache nicht fromme Weltliebe ist, die den „Realismus“ eines Goethe ausmachte, so doch ein realitätszugewandter, sympathetischer Humor, der das Kleine achtet, aber das Kleinliche, so wie Jean Paul es wollte, verabscheut, der das Unscheinbare wertschätzt und ihm das Attribut eines ästhetischen Wertes verschafft: Das Unscheinbare wird groß, das (vermeintlich) Großartige

5* Louis Claude de Saint-Martin: Vom Geist und Wesen der Dinge. Aus dem Frz. [...] übers. Von G. H. Schubert. Leipzig 1812. Hrsg. v. Detlef Weigt. Leipzig 2012, S. 34. Hervorhebung durch Fettdruck im Original.

6* Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Unter Mitw. v. Theodor W. Adorno u. Gershom Scholem hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Bd. 3 [Kritiken und Rezensionen.] Hrsg. v. Hella Tiedemann-Bartels Frankfurt a. M. 1972, S. 225 (zu Siegfried Kracauers „Die Angestellten“).

7* Vgl. Walter Benjamin: Passagen, Kristalle. Die Axt der Vernunft und des Satans liebster Trick. Ausgewählt von Joachim Otte. Hamburg 2011, S. 112.

8* Jacques Derrida: Die Schrift und die Differenz. Übers. v. Rodolphe Gasché. Frankfurt a. M. 1989, S. 147 u. 119.

9* Baudrillard (wie Anm. 2), S. 70.

schrumpft ins Kleine. In „Egg-o-ist 01“ beispielsweise begegnen uns Eierkartons als ein nach außen stachelbewehrtes rundes Gebilde, in ihrem Inneren: Nichts, Leere. Zugleich ähnelt das Objekt einem Satelliten, auf einer unendlichen Reise durch das All treibend. Im Untertitel dieses Eg(g)o-maten wird ein Popsong, wiederum Alltagskultur, zitiert: „Can you hear me, Major Tom?“ Damit verklären in David Bowie's *Space Oddity* die letzten vergeblichen Einflussversuche der „ground control“ an die Raumkapsel, die sich als „finder“ längst auf eine Reise auf eigene Faust und Rechnung begeben hat. „Space *Oddity*“ schlägt so zurück auf die merk- und staunenswürdige Realität in ihrer Transsubstantiation in die Welt des Möglichen und „ganz anders“.

Wer aus dem ästhetischen Eigenwert der Dinge in einem politischen Sinne auch eine Art moralischer Würde ableiten mag, der wird Blume vermutlich nicht unwillkommen sein. Blumes Objekte tragen zwar keine „Botschaft“ auf der Stirn, stellen aber, wenn Politik „*ein besonderer Intensitätsgrad von allem und jedem ist*“,¹⁰ einen einzigen Appell an die Freiheit dar, als Freiheit, sich standardisierten Zuschreibungen und Funktionsdikтата zu entziehen und Eigenständigkeit zu behaupten. Selbstverständlich haben die Dinge in Blumes „Verteidigung des Alltags“ nicht „die Möglichkeit des Wollens und Handelns“, sie können „Freiheit“ nicht wahrnehmen. Ihre Freiheit ist die einer Ferne, die sich dem Zugriff praktischen Verwertungsinteresses entzieht. Solcherlei Freiheit, „Freigabe“ oder Seinlassen¹¹ erfahren sie in Blumes Objekten: als unabhängige Offenheit in strikter Opposition zur universalen Verfügbarkeit von allem und jedem überall und jederzeit. Die „Wurzel“ einer realistischen Haltung, also einer solchen, die es auf die genaue „Wiedergabe realer Erfahrungen“ abgesehen hat, besteht nach Alexander Kluge in einem Aufbegehren „*gegen das, was an Unglück in den realen Verhältnissen ist*“, mithin gerade in einer „*antirealistischen Haltung*“.¹² Unter dieser Prämisse darf man, glaube ich, Blumes Verteidigung des Alltags für realistisch-engagierte Kunst halten. Sind wir nicht alle Kassenrollen, Papierkugeln und Drahtstücke, immer wieder veranlasst, uns aller möglichen Zumutungen und Zugriffe zu erwehren und in der Imagination zum Mond oder nach Utopia aufzumachen?

In den Titeln, die Rolf Blume seinen Objekten verleiht, fällt neben der „Verteidigung des Alltags“ gegenüber seiner Verachtung oder Verächtlichmachung ein weiteres bedeutungsspendendes Motivarsenal auf: Science Fiction. Science Fiction begegnet uns einerseits als ein Spiel- und Experimentierfeld der Möglichkeit des Unmöglichen. Andererseits bietet sie nicht einfach die Utopie eines fernen „ganz anders“. Das Andere fremdartiger Gegenwelten bleibt auf frappierende, manchmal sogar enttäuschende Weise den Vergangenheits- und Gegenwartsverhältnissen verbunden. Der künftige Schrecken, der sich in der Science Fiction ankündigt, hat schon begonnen. Umgekehrt: Auch die Utopie ist ein Potential, das schon bereitliegt, das bereits da ist und nur freigesetzt sein will, als libertäre Zivilgesellschaft etwa gegen die Totalitäten von Staat, Ökonomie, Ideologie, Kontroll- und Machtapparaten. Nicht als Schönreden der Zukunft, sondern als befreiendes Spiel mit der Realität und ihren einfachsten dinglichen Elementen erscheint Science Fiction in Blumes avantgardistischen „Finder“-Montagen, die nicht die „Tücke“ der verarbeiteten Objekte, sondern einen ihnen innewohnenden „Eigensinn“ triumphierend behaupten¹³ — auch eine Art „Aufstand der Dinge“, Keim einer künftigen Revolte gegen ihre „Beherrschung und Durchdringung“, nach Art jener künstlerischen Revolution, die das Banale mit dem Wunderbaren verbinden sollte, wie bei Walter Benjamin oder Henri Lefebvre.¹⁴ „S ist noch nicht P“, das Subjekt noch nicht sein Prädikat, der Mensch nicht das, was er sein kann, so fasste Ernst Bloch seine Eschatologie der Revolution mal zusammen. Bei Rolf Blume ist die Kassenrolle nicht mehr Kassenrolle, das Telefonbuch nicht mehr Telefonbuch, der Plastikübertopf nicht mehr Plastikübertopf.

Plastikflaschen und –teile sind z. B. das hauptsächliche Material von Blumes „Seh-Zeichen (Nordische Landschaft oder das Prinzip Boje)“, einem bunten kreisrunden Reigen bojenförmiger Kunst-

10* Alexander Kluge: Theodor Fontane, Heinrich von Kleist und Anna Wilde. Zur Grammatik der Zeit. Berlin 1987, S. 16.
11* Günter Figal: Gegenständlichkeit. Das Hermeneutische und die Philosophie. Tübingen 2006, S. 199f. (§ 19 Freiheit der Dinge, S. 196–205).

12* Kluge (wie Anm. 15), S. 8f.

13* Vgl. Vom Eigensinn der Dinge. Für eine neue Perspektive auf die Welt des Materiellen. Hrsg. v. Hans Peter Hahn. Berlin 2015.

14* Florian Rötzer: Nachwort: Die Rache der Dinge. In: Jean Baudrillard: Das System der Dinge (s. Anm. 2, S. 250–261, hier S. 250 u. 259).

stoffkörper, die frei, für sich und verbunden mit ihresgleichen in der Luft schweben oder auf einem fehlenden Wasser tanzen. Plastik aber, so Roland Barthes, „geht gänzlich in seinem Gebrauch auf“, es kommt gar keiner Substanz gleich, sondern der „Idee ihrer endlosen Umwandlung“: Plastik „ist die erste magische Materie, die zur Alltäglichkeit bereit ist. Doch ist sie das, weil diese Alltäglichkeit für sie gerade ein triumphierender Grund zum Existieren ist. Zum erstenmal hat es das Artifizielle auf das Gewöhnliche und nicht auf das Seltene [und Kostbare] abgesehen.“¹⁵

In den „Seh-Zeichen“ feiert sich das Gewöhnliche im Seltenen, der Massenartikel in der Einzigartigkeit des Artefakts. Manchmal kaum wiederzuerkennen, manchmal ungescheut die Male seiner Herkunft vorzeigend, ist das Ausgangsding bei Blume schon in etwas anderes übergegangen, Teil eines kunstvollen Ensembles, das seine Resurrektion in einer neuen, nie dagewesenen, kombinatorischen und koexistierenden Freiheit feiert, ein Neues, das werden und sein zu können, es schon vergessen hatte oder vielmehr niemals je gewusst hat. Wie wir! die wir die Beengtheit, das Falsche, den Schein, der unsere soziale Welt durchtränkt, hinnehmen und uns gar nicht mehr vorstellen können, dass es auch ganz anders ginge, hätten wir nur den Mut, der Anmaßung des immer irgendwie absolut und alternativlos Notwendigen das Mögliche, als Frei- und Anderssein, entgegenzustellen. Das wäre doch schön, und Blume zeigt, dass es in dieser Entfernung und Verfremdung, diesem möglichen „Auch anders“ plötzlich ungeahnte Nähe gibt, Attraktion, Offenheit, Bewegung - ein großes, oder von mir aus auch kleines saturnalisches Fest inmitten der monotonisierten Verhältnisse.

Indem er den alltäglichen Dingen neue, ungewohnte Form gibt, überhöht oder transzendiert er auch das alltägliche Leben der Menschen. Indem er jenen das verleiht, was Kunst ausmacht und jenseits aller Zweckdienlichkeit liegt, nennen wir es "Freiheit" und "Schönheit" in einem ganz weiten Sinne, erinnert er zugleich daran, dass auch der Mensch in seinem alltäglichen Leben verdiente, von den Zwängen der Vernutzung entbunden zu werden und sich einer Schönheit und Freiheit zu erfreuen, die diesseits des Privilegs der Kunst ganz konkret humane Emanzipation und befreite gesellschaftliche Praxis meint.

© Andreas Herz, Germanist und Geschichtswissenschaftler, Braunschweig, 2016

15* Roland Barthes: *Mythen des Alltags*. Deutsch von Helmut Scheffel. Frankfurt a. M. 1964, S. 79 u. 81.