

"... erst durch die Kraft, das Vergangene zum Leben zu gebrauchen und aus dem Geschehenen wieder Geschichte zu machen, wird der Mensch zum Menschen: aber in einem Übermaß an Historie hört der Mensch wieder auf ..." (F. Nietzsche)

Das Fremde und das Eigene - zu den Arbeiten von Andreas M. Kaufmann

Linear-chronologisches, positivistisch orientiertes Denken von Welt, so lehrt es ein Teil der modernen Wissenschaft, ist obsolet geworden. Und tatsächlich kann wohl niemand mehr behaupten, dass ihm in den letzten Jahren Orientierung und Perspektive nicht schon einmal abhanden gekommen seien. Zumindest hin und wieder fällt es uns schwer, den eigenen Standpunkt sicher zu bestimmen, Gegenwart klar zu denken und Realität und Funktion auseinander zu halten. Was entspricht unter dem Wahrgenommenen tatsächlich der Wirklichkeit, was ist Projektion? Mit welchen Größen können wir noch verlässlich rechnen? Und so erweist sich nicht nur in der Wissenschaft beispielsweise das alte Koordinatensystem von Zeit und Raum als wenig hilfreich, wenn es darum geht, die komplexen Beziehungslinien zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft überzeugend zu veranschaulichen. "Vorwärts", "rückwärts", "seitwärts" sind wie "oben" und "unten" zu Begriffen verkommen, die mehr irritieren als dass sie Orientierung bieten. Wohin wir uns schließlich bewegen, scheint ungewisser denn je. Derartige Verunsicherungen machen sich überall bemerkbar. Lagen beispielsweise die Fluchtpunkte avantgardistischer Kunst zu Beginn der 60er Jahre noch vornehmlich in einer positiv besetzten Zukunft, so erscheinen uns heute derartige Zielvorstellungen wenig überzeugend. Selbst durch die radikale Negation des Gegebenen gelingt es nicht mehr, sich vom Ballast der Verhältnisse zu befreien und Glanz in die überforderten Augen zu bringen. Wenn Rauschenberg noch Ende der 50er Jahre im Geiste der linear verstandenen Kunstgeschichte und ihres Fortschrittsprogramms progressiv handelte und aufrüttelnd wirkte, indem er eine Zeichnung von Willem De Kooning ausradierte, bliebe ein vergleichbarer Akt unter den jetzigen Gegebenheiten nur schwach und hilflos. Sich gegen das Alte aufzulehnen, um dem Neuen Platz zu schaffen, ergibt nur dann einen Sinn, wenn dieses Neue selbst wieder Geschichte machen will und stark genug ist, das Vergangene zum Leben zu gebrauchen. Davon aber kann zurzeit wohl kaum die Rede sein.

Ein Indiz dafür, dass alte Ideale wie Ordnung, Übersicht und Kontinuität an Bedeutung verloren haben, ist das noch vor wenigen Jahren nicht vorhersehbare Interesse für das Phänomen des Chaos und seine Theorien. Übergeht man die vielleicht modisch zu nennenden Aspekte dieser Faszination für ein In seinen letzten Konsequenzen schwer durchschaubares philosophisch- naturwissenschaftliches Modell, so scheint es beinahe, als gäbe es ein kollektives Gespür für die Notwendigkeit einer Wende im Verständnis dessen, was uns bisher als Erklärung von Welt plausibel erschien. Immer

mehr setzt sich die Erkenntnis durch, dass es eine Illusion ist zu glauben, alles, was geschieht, ließe sich entschlüsseln und - im Prinzip jedenfalls - in seinem Fortgang voraussagen. Strenger Determinismus und eine scheinbar zufällige Entwicklung schließen sich heute offenbar nicht mehr gegenseitig aus, sondern sind eher kennzeichnend für ein neues, evolutionär verstandenes Weltbild. Auf diese Weise spiegelt sich in der Popularität der Chaostheorie die Sehnsucht nach einem veränderten Verständnis der Dinge. Wie auch immer man die Lage letztlich im Einzelnen beurteilt, Kontinuität im Sinne eines ungebrochenen, gleichmäßigen Fortgangs nach unveränderlichen, immer gleichen Gesetzmäßigkeiten ist unglaublich geworden. Die Diskontinuität von Wirklichkeitserfahrungen entspricht einer Diskontinuität der bildnerischen Sprachen. Nirgends ist deshalb auch mehr eine gemeinsam vortreibende Künstlergruppe auszumachen, bei der sich ein junger Künstler einreihen und vorarbeiten könnte. Um im Chaos der Möglichkeiten Halt und einen Standpunkt zu finden, gilt es, sich mehr denn je nach allen Seiten hin neu zu orientieren. Das aber verlangt Kraft und Ausdauer.

Indem Andreas M. Kaufmann bekannte Bilder vergangener Epochen scheinbar willkürlich überlagert, kippt, dreht, spiegelt, verzerrt und zu einem heillosen Durcheinander vermischt, reflektiert er all dies und trägt gleichzeitig seiner persönlichen Situation als ein visuell Forschender im unüberschaubar gewordenen Archiv verfügbarer Informationen Rechnung. Indem er aufhört, in bekannten Mustern zu argumentieren und sich nicht mehr konsequent für oder gegen eine Sache entscheidet, verwirft er die an einer aufsteigenden Kurve orientierte Vorstellung einer stetig fortschreitenden Entwicklung der Welt. Wie ihm das gelingt, soll an zwei Beispielen exemplarisch gezeigt werden.

Die Große Kunstgeschichtsmaschinerie

Unter dem Titel "Die große Kunstgeschichtsmaschinerie" realisierte Kaufmann 1993 im Schloss Presteneck in der Nähe von Neuenstadt-Stein am Kocher eine Arbeit, in der sich zahlreiche Einzelaspekte seines bildkünstlerischen Denkens wieder finden. In einem etwa 20m großen dunklen Raum werden Reproduktionen hervorragender Beispiele der Kunstgeschichte mit Hilfe von Diaprojektoren auf Decke, Wände und Boden projiziert. Fünf der sieben im Raum verteilten Projektoren drehen sich in gleich bleibender Geschwindigkeit um ihre eigene Achse, zwei bleiben unbewegt. Die Bildschärfe ist bei jedem Apparat auf die vom Gerät am weitesten entfernte Projektionsfläche eingestellt. In kurzer Distanz zur Projektionsfläche erscheint die Drehgeschwindigkeit des Bildes sehr langsam, mit zunehmendem Projektionsabstand beschleunigt sich das Lichtbild. Die mit insgesamt 40 verschiedenen Diapositiven bestückten Magazine der Projektoren wechseln in kurzen Abständen das Gezeigte (1).

So entsteht ein bewegter, alles bedeckender Teppich aus Bildern ' bei dem der Bilderwechsel und die Bewegung der Projektoren um die eigene Achse für einen niemals gänzlich erfassbaren und immer neuen Raumeindruck sorgen. Durch die zumeist aus einem schrägen Winkel projizierten Bilder ergeben sich stark verfremdende Verzerrungen. Zusammen mit den Überlagerungen bilden sie ein abstraktes Muster, das die zugrunde liegenden Einzelbilder nur noch erahnen lässt. Die Kunstwerke, die sich im Laufe der Geschichte ihren festen Platz erobert haben und sich klar und deutlich von anderen künstlerischen Positionen abheben, erscheinen in dieser Installation wieder unterschiedslos und gleichgültig verwoben mit allem übrigen. Ohne erkennbare Ordnung wirbeln die Dinge durcheinander, unübersichtlich bleibt der Eindruck des Gesamten. Völlig Disparates vermischt sich miteinander, ohne dass eine vernunftsbestimmte Systematik auszumachen wäre. Nur die übergeordnete Kategorie "Kunst", verweist ganz allgemein auf die Geschichtlichkeit der Werke, auf einen Kontext allerdings, der durch kein spezifisches Ordnungsgefüge mehr geprägt zu sein scheint. Das einzelne Werk taucht in die Gesamtheit der Werke ein. Dafür gibt es gute Gründe. Duchamp beispielsweise war der Überzeugung, dass ein Kunstwerk seine Energie, seinen "Duft", seine unmittelbare Wirkung auf den Betrachter viel schneller verliert, als allgemein angenommen wird. Was nach ein paar Jahren oder Jahrzehnten - ist das Aroma erst einmal verfliegen - von einem Kunstwerk schließlich übrig bleibt, ist nichts weiter als eine "getrocknete Nuss, die von den Historikern klassifiziert wird im Kapitel 'Kunstgeschichte'." Ein Berg getrockneter Nüsse aber muss - hat er eine gewisse Größe angenommen - irgendwann in sich zusammenfallen. Vielleicht haben wir diesen Zeitpunkt schon erreicht. Heutzutage werben Namen für Bilder und Bilder für Namen und beide für sich selbst. Wer auf Authentizität und Originalität besteht, hat einen schweren Stand. Was uns bleibt, sind zumeist verschwommene Erinnerungen an eine längst verunklärte Bedeutung einer künstlerischen Leistung. Statt die vermeintliche Sinntiefe von einzelnen Werken auszuloten, setzt Kaufmann deshalb auf den Reiz des schwer oder nicht mehr Bestimmbaren. Diese spannungsvolle Unbestimmbarkeit erzeugt in ihrer Verdichtung nun, so paradox das auch klingen mag, eine erhöhte Aufmerksamkeit und gesteigerte Anteilnahme des Betrachters an der "Kunstgeschichtsmaschinerie". Die anfängliche Abneigung gegen die "Unordnung", schwindet bald und schließlich bilden nicht Kritik, sondern Stimulation der Wahrnehmung den treibenden Impuls der Beschäftigung mit der Arbeit Kaufmanns. 2)

So klärt sich dann auch allmählich das Gesamte: Zitate werden hier offensichtlich nicht in erster Linie um ihrer inhaltlichen Pointen willen verwendet, vielmehr stehen die verarbeiteten Kunstwerke stellvertretend für utopische Kräfte, für gebündelte Energien im Hinblick auf eine denkbare Zukunft, für Möglichkeiten also, die heute nur schwer auszumachen sind.

Kaufmanns zunächst verwirrende "Große Kunstgeschichtsmaschinerie" wirkt in hohem Maße zeitgemäß. Der Informations- und Aktualitätszwang unserer Tage erzeugt im Alltag nicht selten einen Beschleunigungsdruck, der auf Kosten der Inhalte geht. Zeitstrukturen sind für uns vielfach wichtiger geworden als Konsensstrukturen. Geschwindigkeit zählt oft mehr als Argumente. Das eigentliche Interesse vieler Zeitgenossen gilt dem Medium selbst, nicht den zu vermittelnden Stoffen. Analog hierzu wird keines der von Kaufmann in den bewegten Lichtprojektionen zitierten Kunstwerke durch seine Eigentümlichkeiten bestimmt, sondern durch die Relationen von Raum und Zeit. So verwandeln die Lichtbildprojektionen schließlich alles, was sie zeigen, in ein Präparat ihrer Technik. Wer hier versucht, Widerstand zu leisten, muss verzweifeln. In der "Großen Kunstgeschichtsmaschinerie" wechseln die Eindrücke so rasch, sind die Informationen so zahlreich, ist das körperlich Bedrückende der Bilder und ist die Vielzahl der Bewegungen so bestimmend, dass ein angemessenes Reagieren auf jeden einzelnen dieser visuellen Reize ausgeschlossen ist.

Das alles ist für die meisten von uns so ungewöhnlich nicht. Die aus einem modernen, das heißt, großstädtischen Lebensrhythmus abgeleitete Erfahrung der Hilflosigkeit gegenüber einem Zuviel an Informationen wird durch Kaufmann konsequent auf den Umgang mit künstlerischen Bildinformationen übertragen. Die permanente Reizüberflutung der "Großen Kunstgeschichtsmaschinerie" ist etwa dem Lärm vergleichbar, der uns tagsüber in einer Großstadt umschließt. Während der Lärm uns zwar noch erlaubt zu sehen, aber nicht mehr differenziert zu hören, verwehrt uns die Masse der Bilder in der "Großen Kunstgeschichtsmaschinerie" das klare Sehen. Dies kann als Metapher und Chance zugleich verstanden werden: Denn die "Kunstgeschichtsmaschinerie" schirmt uns auch gegen den Schrecken des Realen ab, indem sie in eine bunte Scheinwelt aus einer wohlkalkulierten Mischung von Vertrautem und Fremden entführt. Der Zauber der Lichtbilder mildert die Angst, welche die drängenden existentiellen Fragen auslösen können. Das Licht der Projektionen und der Glanz des Bildes legen sich wohltuend vor die harten Realitäten der Raumbegrenzungen, das heißt, vor das verstandesmäßig begreifbare Leben. Es entsteht eine Welt, von der wir wissen, dass sie nur Schein ist, der wir aber bedürfen, um das Reale zu ertragen. In einem durch Faktizitäten bestimmten Alltagsleben herrscht eine berechnende, kühle und gleichgültige Haltung gegenüber dem Anderen und dem Fremden vor. Doch diese rücksichtslose Haltung ist nicht nur als Symptom eines entfremdeten Lebens zu verdammen, sondern ist auch notwendige Immunisierungsstrategie im Durcheinander des Viel-zu-Vielen. Was für das moderne Leben gilt, hat ebenfalls für Kunst und Kunstgeschichte Bedeutung.

Alles ist heute allen gleichzeitig verfügbar. Zumindest potentiell. Die moderne Kommunikationstechnik ermöglicht es, sämtliche Informationen von jedem Ort an jeden Ort der Welt zu übermitteln. Nicht der Inhalt, allein die Geschwindigkeit des Zugriffs auf

diese Informationen wird ständig verbessert. Und da offenbar in der Vergangenheit fast alles schon einmal gesagt, gezeigt und getan wurde, kommt es auch nur noch auf die Geschwindigkeit an. Doch die "totale" Information vermehrt letztlich ein lebloses, lexikalisches Wissen. Die Masse der heute verfügbaren Bilder beispielsweise nutzt der Wahrnehmung wenig. Angesichts dieser Entwicklung müsste der moderne Betrachter völlig verzweifeln, wenn nicht die unüberschaubare Menge der Bilder gleichzeitig eine merkwürdige Distanziertheit erzeugen würde. Die daraus resultierende Abwertung des einzelnen Werkes in der sich ständig vergrößernden Menge gesammelter Informationen ist die notwendige Überlebensstrategie, mit der sich der visuell Geschulte gegen die überkommenen Ansprüche und Erwartungen abschirmt. Anders als ein Kunstwerk, das sich an die Fähigkeit des Betrachters zur Kontemplation wendet, stellt sich die "Große Kunstgeschichtsmaschinerie" der modernen Hochgeschwindigkeitsauffassung nicht entgegen, sondern baut auf die zerstreute Rezeption unserer Tage. Hier gibt es keine Möglichkeit mehr, zeitverloren zu verweilen.

Die Kleine Kunstgeschichtsmaschine

Die Reproduktion überlistet die Zeit. Mit den Reproduktionen fallen die Grenzen von Einst und jetzt. Mit ihrer Hilfe nehmen wir Ungleichzeitiges simultan wahr. Was einmal als Reproduktion kursiert, kann beliebig oft durch ein gleichwertiges Duplikat ersetzt werden. So ist die Reproduktion durch die Möglichkeit einer permanenten Selbsterneuerung gekennzeichnet, sie existiert "unendlich". Kaufmann arbeitet immer wieder mit Reproduktionen.

In der "Kleinen Kunstgeschichtsmaschine", erstmals 1992 in einem Bunkerraum unter dem Mannheimer Schloss realisiert, wirft ein langsam um sich selbst kreisender Projektor ein Bild an die Wände des kargen, fensterlosen Raumes.

Zu sehen ist eine aus weißem Licht gebildete Umrisszeichnung des ausgestreckten Armes von Großvater aus dem berühmten Deckengemälde Michelangelos in der Sixtinischen Kapelle. Das aus einer Ecke des Raumes projizierte Bild erscheint auf der dem Gerät gegenüberliegenden Wand unverzerrt, um sich dann auf seiner Umlaufbahn zu dehnen oder zusammenzuziehen. Weil die Drehgeschwindigkeit des Projektors stets gleich bleibt (eine Umdrehung in drei Minuten), läuft die Lichterscheinung aufgrund ihrer wechselnden Entfernung zur Lichtquelle mit unterschiedlicher Geschwindigkeit über die Wände. Neben der spannungstiftenden Relation von Schärfe und Unschärfe sind es diese verschiedenen Tempi, die den Reiz des Werkes bestimmen. Zeit, Geschwindigkeit und Beschleunigung sind immer wieder konstituierende Momente der kinetischen Arbeiten Kaufmanns.

Auch die "Kleine Kunstgeschichtsmaschine" handelt wie die "Große Kunstgeschichtsmaschinerie" von Zeiterfahrung und Zeitverlust. Im Werke Michelangelos, dem das Detail entliehen wurde, ist die Beseelung Adams durch Gottvater der Zeit enthoben. Der Finger Gottes wird Adam niemals berühren, der Funke niemals überspringen. Gerade dadurch trifft Michelangelo den "günstigen Moment" (Lessing), der sowohl "prägnant" als auch "fruchtbar" sein sollte, bestimmt er einen Augenblick, in dem die Zeit zum Stillstand gelangen kann, weil das Vorhergehende und das Folgende begreiflich wird. Das Werk der Kunst dagegen, die Malerei selbst, ist alt und zeigt deutliche Spuren der Zeit. So kommt es zu einem Widerspruch, den wir aus der eigenen Erfahrung gut kennen. Längst Vergangenes erscheint uns durch die lebendige Erinnerung zeitlos nahe, während wir selbst die tatsächlich verstrichene Zeit körperlich wahrnehmen und anzeigen. Der ruhelos im Raum kreisende Finger Gottes aus dem Gemälde Michelangelos deutet in der Arbeit von Andreas M. Kaufmann auf die Zeitlosigkeit der Kunst und den Zeitverlust im eigenen Leben hin. Die im Verhältnis zum Fresko in Rom äußerst fragile, nur kurze Zeit bestehende Installation beinhaltet aber noch weitere Facetten von Zeiterfahrung. Hier ist das Kunstwerk einmal nicht von vornherein als Sieger über die Zeit angetreten, sondern der Vergänglichkeit noch stärker unterstellt als der Betrachter selbst. Nur die Reproduktion wäre wieder in der Lage, diese Relation der Zeit zu verschieben und dem Bild Dauer zu verleihen. Doch die kreisende Bewegung im Raum lässt sich nicht reproduzieren, und letztlich bleibt die Zeit des Originals die einzig relevante. Das Werk befriedigt nicht mehr den Wunsch des Betrachters nach eigener Ewigkeit wie das "ewige" Kunstwerk Michelangelos. In der "Kleinen Kunstgeschichtsmaschine" steht die Zeit niemals still wie etwa in der Sixtinischen Kapelle, in der der Betrachter der Zeit (scheinbar) entfliehen kann. Die "Kleine Kunstgeschichtsmaschine" scheucht die "ewige" Kunst aus ihrer Ruhe auf und läuft ihrer Zeitlosigkeit direkt zuwider. Wenn auch der Wunsch aufkommen mag, hier zu intervenieren, ist dieser Prozess nicht umzukehren. Er kann nur unterschiedlich erfahren werden. So verstanden handelt die "Kleine Kunstgeschichtsmaschine" auch von der Unvereinbarkeit von Gedanken und Erfahrung. Sind die Gedanken bestrebt, Erfahrungen festzuhalten, so weist die Erfahrung auf das dynamische Moment. Und dieses wird heute durch eine ansteigende Geschwindigkeit bestimmt. Was das letztlich für uns bedeutet, wissen wir noch nicht, wir können es bestenfalls ahnen. Die Konturen eines möglichen Zieles all dieser Bewegungen verschwimmen immer mehr, je genauer wir es zu bestimmen versuchen. Mit herkömmlichen Mitteln ist dem beschleunigten Leben nicht beizukommen. Noch ist niemand von uns in der Lage, die immer schneller werdenden Bewegungen zu verwalten oder ihnen Einhalt zu gebieten.

Der Betrachter der hier beschriebenen Arbeiten Kaufmanns gerät schließlich unweigerlich in einen produktiven Konflikt: Gilt es, den reproduzierten Originalen zu vertrauen, sie wieder in ein logisches System der Bezüge zurückzuführen, oder bildet

der schnelle Wechsel, das "artwork-dropping", oder gar das Medium der Lichtbildprojektion selbst den Kern der Installationen? Oder ist gar die Möglichkeit der Wahrnehmung des Betrachters selbst thematisiert? An der Art und Weise, wie man diese Fragen zu beantworten sucht, entscheidet sich die Bedeutung der vorgestellten Werke von Andreas M. Kaufmann. Zu beobachten ist, dass Kaufmann in den meisten Arbeiten die anfängliche Unsicherheit des Auges gegenüber den in der Regel mehrdeutig erscheinenden Bildern nutzt. Die Lichtbildprojektionen brechen häufig den architektonischen Raum, die Fassade oder die Landschaft. Dadurch wird die empirisch begründete Sicherheit des Betrachters gegenüber dem tatsächlich Vorhandenen erschüttert. Imaginäres und Reales mischen sich in einem schwer zu bestimmenden Grenzbereich. Die projizierten Lichtbilder verunsichern die durch Erfahrung gefestigten Vorstellungen, das Sehen wird von begrifflichen Positionen gelöst. Letztlich geht es also nicht darum, etwas wieder zu erkennen, sondern das Sehen selbst zu erkennen. Das Verhältnis des Betrachters zu seiner eigenen Rolle als am Prozess Beteiligter steht im Fokus. Beobachtet er zum Beispiel, dass sich aus unterschiedlichen Blickwinkeln Variationen in der Wahrnehmung ergeben, durch Positions- und Perspektivwechsel Schärfe und Unschärfeverschiebungen entstehen, so ist er dem Thema bereits auf der Spur. Vielleicht entdeckt er schließlich seine eigenen Möglichkeiten der Einflussnahme auf das erkennende Sehen als einen kreativen Prozess. Das wäre ein guter Anfang.

Andreas Bee

1) In jedem Magazin eines jeden Projektors stecken hintereinander zwei jeweils identische Sätze von 40 Bildern. Die Position 81 im Magazin ist durch ein Schwarzdia besetzt. Die 40 Bilder stammen von 40 verschiedenen Künstlern. Sie sind chronologisch geordnet. Für jeden Projektor wurde ein unterschiedliches Beispiel aus dem Oeuvre des jeweiligen Künstlers gewählt. Im Fach 1 steckt also jeweils ein Dia von Giotto, im Fach 40 das eines zeitgenössischen Künstlers. Der Rhythmus des Bildwechsels der 7 Projektoren ist unterschiedlich eingestellt.

2) Dass einigen Betrachtern dieser Sprung nicht gelingt, konnte ich in der Ausstellung im Schloss Presteneck selbst miterleben. Als Kaufmann den Strom einschaltete, stellten wir fest, dass zwei Projektoren nicht funktionierten. Bei näherer Untersuchung zeigte sich dann aber, dass nicht etwa die Motoren ausgefallen waren, sondern dass ein Besucher mit zwei harten Papierkeilen die Mechanik außer Kraft gesetzt hatte, wohl aus dem Bedürfnis heraus, Ruhe und Ordnung in das chaotische Durcheinander der ständig bewegten Bilder zu bringen.

Quelle: Bee, Andreas: "Das Fremde und das Eigene – zu den Arbeiten von Andreas M. Kaufmann". In: Andreas M. Kaufmann: Die große Kunstgeschichtsmaschinerie. Projektionen. Hrsg. v. Ferdinand Ullrich. Kunsthalle Recklinghausen 1994. S. 3-7.