

Montse Badia

# Aufmerksam machen

Projekte in der Öffentlichkeit

Der öffentliche Raum war in der Geschichte und ist noch heute ein Spiegelbild oder – wie Walter Grasskamp es nennt – ein *Erzählraum* (1) nicht nur der städtischen Neuordnung und Erweiterung, sondern auch der politischen Absichten, der gesellschaftlichen Vernetzung, der kulturellen Dynamik und der ökonomischen Verhältnisse. In diesem gemeinschaftlich verfassten und gemeinsam frequentierten Raum, der ein Ort des Marktes, der Machtbehauptung, der politischen und sozialen Forderungen, des religiösen Gedächtnisses oder des Festefeierns ist, überschneiden und überlagern sich verschiedene Nutzungsformen, wie Grasskamp ausführt: »(...) der kurze [Weg] der Schulkinder mit dem langen der Postboten, der mäandernde des Taschendiebs mit dem verwackelten des Hundebesitzers. In der Stadtstraße kann man einkaufen und wohnen, Waren in Schaufenstern ausstellen und Musik machen, Fahrrad fahren oder Handzettel verteilen, in Straßencafés sitzen oder auf Bänken, Werbeflächen und Kunstwerke aufstellen, während die Landstraße von einer einzigen Funktion, der des Verkehrs, geprägt ist.« (2)

Der Begriff der Öffentlichkeit – umfassender und fließender als der des öffentlichen Raumes – zielt über die rein physische Trennung der Bereiche von Öffentlich und Privat hinaus, in denen sich die Tätigkeiten und Erfahrungen der Menschen entfalten. Oskar Negt und Alexander Kluge analysieren dies so (3): »Öffentlichkeit bezeichnet bestimmte *Institutionen*, Einrichtungen, Aktivitäten (z.B. öffentliche Gewalt, Presse, öffentliche Meinung, Publikum, Öffentlichkeitsarbeit, Straßen und Plätze; sie ist aber gleichzeitig auch ein allgemeiner gesellschaftlicher *Erfahrungshorizont*, in dem alles das zusammengefaßt ist, was wirklich oder angeblich für alle Mitglieder der Gesellschaft relevant ist. Öffentlichkeit ist in diesem Sinne einmal eine Angelegenheit weniger Professioneller (z.B. Politiker, Redakteure, Verbandsfunktionäre), zum anderen etwas, das jedermann angeht und sich in den Köpfen der Menschen erst realisiert, eine Dimension ihres Bewußtseins. In ihrer Verbindung mit materiellen Interessenkonstellationen der heutigen ‚nachbürgerlichen‘ Gesellschaft schwankt sie zwischen der Bedeutung einer vielfältig benutzbaren Legitimationsfassade und der einer Steuerungsmechanik für die Wahrnehmung der gesellschaftlich relevanten Tatbestände. (...) Solange der Widerspruch zwischen der wachsenden Vergesellschaftung der Menschen und den verengten Formen ihres privaten Lebens besteht, ist Öffentlichkeit gleichzeitig auch wirklicher Ausdruck eines fundamentalen gesellschaftlichen Bedürfnisses.«

So verwundert es nicht, dass in den letzten Jahrzehnten zunehmend die Öffentlichkeit zur Bühne oder zum Umfeld geworden ist, von dem aus Künstler ihre Kommentare in Form situativer Eingriffe und Projekte zugänglich machen. Gehört es zu den Existenzgründen der Kunst und der Künstler (angenommen, sie bedürften der Rechtfertigung), in ihren Diskursen Fragen aufzuwerfen, durch die wir uns selbst und die Welt, in der wir leben, genauer begreifen, dann bildet die Öffentlichkeit fraglos sowohl einen erstrangigen Gegenstand der Nachforschung und Reflexion als auch eine besonders geeignete Kommunikationsplattform. Unter diesem Gesichtspunkt gewinnt die Wiederbegegnung der Kunst mit dem Leben ihren besten Sinn in solchen künstlerischen Projekten, die das Risiko eingehen, unsichtbar zu bleiben, weil sie sich außerhalb des schützenden Raumes der üblichen Kunstkreisläufe bewegen, um einen offeneren und fließenderen Dialog herbeizuführen.

Andreas M. Kaufmann formuliert seit Ende der achtziger Jahre seinen Diskurs weitgehend in der Öffentlichkeit, sei es in konkreter Durchführung von Projekten auf öffentlichem Gebiet, sei es durch Denkanstöße und Überlegungen darüber, was ein solches Konzept impliziert. Kaufmann geht von der Prämisse aus, dass der öffentliche Raum keine kollektive Identität mehr ausbildet, sondern sich zum Übertragungsort eines idealen Imaginären gewandelt hat, das von politischen und ökonomischen Instanzen werbestrategisch eingesetzt wird. Unter diesen Verhältnissen rekurriert der Künstler auf die beiden Elemente des In-Erinnerung-Rufens und der Störung, um die Aufmerksamkeit und das Bewusstsein eines Publikums zu erwecken, das den öffentlichen Raum gewohnheitsmäßig als Konsumsphäre erfährt.

Erinnern und Stören sind also durchgängige Merkmale der Projekte dieses Künstlers in der Öffentlichkeit, gleich ob er vorübergehende Projektionen auf Gebäudefassaden und Naturumgebungen vornimmt, Bilder aus dem kollektiven Gedächtnis – und damit wiederum aus der Öffentlichkeit – birgt und wieder belebt, die Werkgruppe *Public Monuments* in Angriff nimmt oder ob er (noch unrealisierte) Pläne auf einem theoretischen Feld verfolgt, das ans Utopische – im Sinne des »Ortlosen« – heranreicht, die sich in ihrer Immaterialität als Diskussionsgrundlage anbieten.

### **Vorübergehende Projektionen auf den öffentlichen Raum**

Prägende Voraussetzungen für Kaufmanns frühe Experimente mit vorübergehenden Projektionen auf den öffentlichen Raum sind die Analyse der Form, wie Wahrnehmung entsteht und dabei nicht nur natürlichen, sondern auch historischen Bedingungen unterliegt, und vor allem das Bewusstsein, dass alles Wahrnehmen beeinflussbar ist. In *Perfect Form* (1984), seiner ersten Versuchsanordnung in dieser Richtung, projizierte er einen Kreis auf Bäume in einem Park. Aufgrund optischer Effekte war die Kreisfigur nur von einem der Projektorlinse nahen Punkt (fast, aber

nie ganz) vollkommen zu sehen. Sobald der Betrachter diese Stelle verließ, veränderte sich das Bild des Kreises und wich einer undeutlichen Zerrform. Auf diese Weise wurde die Perfektion der Geometrie des Kreises durch die schlichte Folgewirkung von Position und Bewegung ausgehebelt. Das Erfahrbarmachen der Wahrnehmungsbedingungen durch Bewegung, Fragmentierung, Wiederholung, Verzerrung, Überlagerung und Anamorphose bildet seither in Kaufmanns Arbeiten eine Konstante.

Erinnerung durch Projektion von Bildern wachzurufen, die auf örtliche Vergangenheit anspielen und in ihrem Zusammentreffen mit der heutigen Architektur als Idealwirklichkeiten aufscheinen, ist der Ausgangspunkt weiterer Arbeiten. So projizierte der Künstler 1991 auf die Fassade der nach dem zweiten Weltkrieg neu errichteten Kieler Kunsthalle den Plan der ursprünglichen Kunsthalle, die der Architekt Georg Lohr 1910 entworfen hatte. Damit wurde die Vergangenheit als Idealfigur konfrontiert mit der Realität des in den fünfziger Jahren errichteten Bauwerks; dem Pessimismus und der Nüchternheit der Nachkriegszeit trat die Pracht des Jugendstils gegenüber. An dieser Konfrontation von Wirklichkeit und Ideal, Gegenwart und Vergangenheit betont Manfred Schneckenburger (4) das subversive Potenzial der Projektion: Diese »überdeckt die Realität und deckt die Wahrheit auf. Sie rekonstruiert einen Zustand und entlarvt den Zustand der Rekonstruktionen. Das zielt keineswegs auf simple Korrekturen oder gar Restauration, sondern illuminiert Kaufmanns Grundfrage nach dem Verhältnis von Ideal und Wirklichkeit. Die Projektionen schlagen vor, dass beide weniger Kontraste als fließende Übergänge sind. Hier visualisiert Kaufmann seine ästhetische Theorie«.

Das Verhältnis zwischen dem Ortsgedächtnis und den technischen Umwälzungen in der Arbeitswelt, die als Auslöser für eine Umstrukturierung der kollektiven Identität erfahren wurden, bildet die Artikulationslinie des Projektes *Ortlos* (1996). Es fand im Oberhausener Gasometer statt, einem inzwischen zum Kulturzentrum umgewandelten Wahrzeichen für die Vergangenheit dieser Industriestadt. Auf diese für das Ruhrgebiet identitätsstiftende Architektur projizierte Kaufmann eine Reihe von Bau- und Konstruktionszeichnungen nicht mehr existierender Industrieanlagen aus den Archiven lokaler Institutionen und Firmen, die den früheren Zustand des Ortes auf neue Weise ins Gedächtnis riefen und ihn mit seiner heutigen Gestalt konfrontierten. Das Ephemere und Immaterielle dieser Lichtbilder, die auf dem Gasometergebäude wie in dessen Umraum beweglich aufschienen, führte den (fast) vergessenen Industriecharakter der Region vor Augen, deren Krise und Umwandlung für die Suche nach einer neuen kulturellen Identität bestimmend waren.

Dem kollektiven Gedächtnis als Variante der Öffentlichkeit näherte sich Andreas M. Kaufmann auch über Bilder, die ins allgemeine Imaginäre eingegangen sind und die er in vielen Projekten innerhalb wie außerhalb des öffentlichen Raumes durchleuchtet hat. In diesem Sinne ist die Kunstgeschichte als Archiv des Gedächtnisses und der

menschlichen Erkenntnis, aber auch als Raum persönlicher Vergewisserung und Erinnerung in vielen der Anfang der neunziger Jahre entstandenen Projektionen vergegenwärtigt. Zum Beispiel in *Die Trennung von Licht und Finsternis* (1991), wo die berühmte Figur, die Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle malte, auf die Innen- und Außenwände des Bochumer Museums projiziert wurde. Da dies rund um die Uhr geschah, verstärkte das natürliche Licht die dramatische Wirkung des Erscheinens bzw. Verschwindens der Figur, die so nicht nur zum buchstäblichen Kommentar der von Michelangelo gemalten Szene wurde, sondern auch den Betrachter damit konfrontierte, sie in seinem persönlichen Gedächtnis wieder zu erkennen. Andere, in Japan durchgeführte Arbeiten rückten anamorphotische Bildfragmentprojektionen aus dem Figurenumkreis der Gemälde Michelangelos in den Kontext japanischer Architekturen und beleuchteten so die Berührungspunkte und Ungleichzeitigkeiten der kulturellen Ausstattungen in Orient und Okzident (etwa *Creation of the world* 1993 im Tempel Gyokozouin oder *In the light of the floatin world* 1994 in Amagasaki).

Die Enzyklopädie als Apparat und Speicher menschlicher Erkenntnis und als Vermittler individueller und kollektiver Identität bildet den Ausgangspunkt von *Machina Encyclopaedica* (1995), einer Installation mit 20 Diaprojektoren, die im Münsteraner Wewerka-Pavillon gezeigt wurde. In diesem Glasbau projizierte Kaufmann eine Vielzahl von Abbildungen aus dem *Brockhaus*-Lexikon so, dass sie von außen zu sehen waren. Der kumulative Charakter der Bilder und die Überlagerung, Verzerrung und Bewegung der Projektionen machten sinnfällig, inwieweit individuelle und gesellschaftliche Maßgaben übereinstimmen bzw. auseinander klaffen und wie das Wiedererkennen der Bilder sich von der damit verknüpften persönlichen Erinnerung unterscheidet.

### **Privatheit versus Öffentlichkeit**

Die auf die Sicht von draußen angelegten Projektionen im Innern einer transparenten Architektur führen in *Machina Encyclopaedica* eine Dichotomie von innen/außen und privat/öffentlich vor Augen (5), die in der Videoinstallation *Nein!* (1996) als konflikthaft hervortritt. Diese im Zusammenhang mit Art Special Hansa (6) entstandene Arbeit zeigt Gesichter von Jugendlichen verschiedener Ethnien – Schüler des Gymnasiums –, die »Nein!« schreien. Das Video wird auf eine Wasseroberfläche projiziert. Unterhalb des Wasserbeckens sind Lautsprecher angebracht, deren akustische Impulse Schwingungsbewegungen auf dem Wasser entstehen lassen und so das Bild verzerren. Die Veränderung des Körpers beim Neinsagen und die persönlichen Erfahrungen und Situationen des Verweigerns, über die der Künstler im Vorfeld mit den Schülern gesprochen hatte, bilden die Hauptaspekte dieser poetischen und fatalistischen Vision von den Möglichkeiten individuellen Rebellierens gegen die Codes der Gesellschaft – eine Vision, die den Akzent auf die Jugend als eine Zeit

des Übergangs legt, in der individuelle Identität gesucht, ausgeprägt und im gesellschaftlichen Umfeld vorgestellt wird.

Gelöster und weniger fatalistisch erscheint dieser Konflikt in der vom Kölner Ausstellungsprojekt Brückengang produzierten Videoinstallation *My favourite things* (1998), die aus einem auf der Straße aufgestellten Baucontainer besteht. Durch die Fenster des Containers sieht der Passant zu seiner Überraschung einen Menschen, der anscheinend in dem Container wohnt, sich ganz privat benimmt und es ignoriert, jedermanns Blicken ausgesetzt zu sein: Er spielt Klavier (nicht gerade wie ein Virtuose), liest eine Zeitschrift oder verspeist Fertiggerichte. Weniger die Verdrießlichkeit, mit der er mehr oder minder belanglosen Tätigkeiten nachgeht, als vielmehr die Überführung eines zur Privatsphäre gehörenden Verhaltens ins Öffentliche überrascht und irritiert die Passanten, die als »zufällige« Zuschauer auf das intime Leben des Protagonisten stoßen.

In diesem Sinne verdeutlichen *Nein!* wie *My favourite things*, wenn auch mit verschiedenen Nuancen und Implikationen, die vielförmigen Codes, die das Verhalten und die Erfahrungen im gesellschaftlichen und im privaten Raum regeln, und enthüllen den Konflikt, der entsteht, wenn diese Codes verschoben und gegen andere ausgetauscht werden.

Erleben wir in *My favourite things* eine recht persönliche Definition des öffentlichen Raumes anhand einer fiktiven Figur, so filmt Andreas M. Kaufmann in der vor kurzem begonnenen Reihe *Public Monuments* reale Personen, die ihre Existenz in der Öffentlichkeit autonom und authentisch zu formulieren wissen. *Carlos* (1998-99), das erste Video dieser Serie, wurde auf einer Kölner Einkaufsstraße aufgenommen und zeigt einen Behinderten, der mit Hilfe seiner Krücken und seines Kopfes einen Ball in der Luft hält. Wie der Künstler selbst (7) erklärt, »fügt sich Carlos, die eigentliche Hauptfigur des Videos, in den öffentlichen Raum ein. Er tut dies durch klugen Einsatz seiner körperlichen Beschränkungen und der örtlichen Möglichkeiten. Nie hat man den Eindruck, Carlos würde betteln. Er scheint im Gegenteil völlig eins mit sich selbst und dem, was er tut. Man erlebt eine einmalige Art der Selbstbestimmung im öffentlichen Raum. Mit seiner Aneignung und Umwidmung einer Parzelle des öffentlichen Raumes wird Carlos zu einem echten öffentlichen Denkmal, das den Zuschauer mit der Nutzung und der Wahrnehmung der Kollektivsphäre konfrontiert«.

Insofern steht Carlos exemplarisch für die Neubestimmung des Denkmalbegriffs, nachdem es den politischen und religiösen Autoritäten immer weniger gelingt, »Öffentlichkeit« durch Monumente zu definieren, die Stifterfiguren kollektiver Identität sinnbildlich in Erinnerung bringen und rühmen. In Zeiten, in denen die utopischen Idealismen verbraucht sind und die konkrete Wirksamkeit der *Dystopien* – oder Utopien im kleinen Maßstab – überwiegt, ist es daher nicht erstaunlich, dass die neuen öffentlichen Denkmäler in der individuellen Wiederaneignung eines Raumes in

der Öffentlichkeit erkennbar werden (woran sich manchmal auch gewerbliche Zwecke knüpfen). Unter diesen Verhältnissen definiert Carlos auf kluge und bisher unbekannte Weise seinen eigenen Raum, und zwar nicht nur metaphorisch, sondern auch mittels einer ästhetischen Formulierung: der Umschreibung eines immateriellen Raumes, den er mit der Bewegung seiner Krücken zeichnet.

### **Vom öffentlichen Raum zum öffentlichen Bild der Medien**

»Vom öffentlichen Raum sind wir zum öffentlichen Bild gelangt. (...) In der ursprünglichen Stadt gibt der öffentliche Raum den Ton an, sie ist topisch; die Stadt im 20. Jahrhundert hingegen ist nicht mehr so sehr an diesen Raum gebunden. Wir sind von der Theater-Stadt zur Kino-Stadt und von dort zur Tele-Stadt übergegangen: von einem topischen Raum zu einem teletopischen Raum, in dem die Realzeit der Übertragung eines Ereignisses sich dem realen Raum des Ereignisses aufzwingt. Die Geschehnisse auf dem Tiananmen-Platz 1989 waren eine außerordentliche Offenbarung. Es handelte sich um ein teletopisches Ereignis der Massenkommunikationsmedien, das ebenso bedeutsam war wie die Mondlandung 1969, zwanzig Jahre zuvor.« (8)

Mit diesen Erklärungen zeichnet Paul Virilio ein treffendes Porträt dessen, was wir heute als *globale Öffentlichkeit* bezeichnen könnten, die von der Vorherrschaft der elektronischen Kommunikations- und Nachrichtenmedien bestimmt wird. Durch sie tritt das System der Beziehungen in eine neue Konfiguration, in der die Geschichte des Privatlebens an ein System globaler Information gekoppelt wird und Aspekte wie Örtlichkeit zweitrangig werden. Damit verwandelt sich auch die – ihrer Natur nach extensive – chronologische Zeit in eine intensive Zeit, eine Zeit allaugenblicklicher Neuigkeiten, worin der punktuelle Blick mehr zählt als die Erinnerung.

Die globale Öffentlichkeit und die Rolle, welche die Medien bei der (Um-)Gestaltung und Definition der Wirklichkeit spielen (9), gehört ebenfalls zu den Themen von Andreas M. Kaufmanns Untersuchungen. Die führende Funktion der Medien im Skandal Clinton-Lewinsky, insbesondere die Form, wie deren intime Belange bis in alle Einzelheiten im Licht der Öffentlichkeit präsentiert wurden (die Aussagen vor dem Untersuchungsausschuss wurden vollständig im Internet übertragen), bildet den Auslöser für *Oval Room*. Dieses noch in Arbeit befindliche Projekt untersucht, wie die gegenwärtige Situation einer globalen Realität durch die stets den neuesten Ereignissen nachjagenden Medien hergestellt wird.

Kaufmann geht der Frage nach, welche politischen, gesellschaftlichen und psychologischen Dimensionen sich mit dem öffentlichen Detaileinblick in die Clinton-Lewinsky-Affäre verbinden. Dazu lässt er den Starr-Bericht von Schauspielern in der Taubstummensprache nachspielen. Die fehlende Privatheit einer deutlich visuellen

und daher in der Öffentlichkeit auf diskrete Codes angewiesenen Sprache führt die Verletzlichkeit der Intimität angesichts der alles verschlingenden Begehrlichkeit der Medien vor Augen. Relevant ist deshalb auch die formale Gestaltung der Arbeit als Mobile aus Monitoren, auf denen die Schauspieler in den Rollen der Beteiligten zu sehen sind. Das instabile, ständig wechselnde Gleichgewicht veranschaulicht im Kontext Clinton-Lewinsky, in welchem schwankendem Maße deren Stellungnahmen vor der öffentlichen Meinung Bestand haben, und zeigt in einem abstrakteren Sinn die Zerbrechlichkeit des Einzelnen und seiner Privatsphäre angesichts des erbarmungslosen Urteils der sich als kollektives Sprachrohr gebärdenden Medienmechanismen.

Die Gegengewichtsstruktur bringt die Situation der beteiligten Akteure (öffentliche Personen, Presse und Leser) zum Vorschein, die sich unausweichlich auf eine wechselseitige Abhängigkeit zubewegen. Diese ungesunde Abhängigkeit entspricht ohne Zweifel dem in der heutigen Gesellschaft herrschenden Bedürfnis, Wirklichkeit aus ihren morbidesten Aspekten zu verstehen. Anschaulicher Beleg dafür sind Fernsehprogramme wie das holländische *Big Brother*, *Web-Kameras*, die den Alltag in seiner buchstäblichsten Bedeutung vorführen, wie auch die zahlreichen *reality shows*, die den Teilnehmern die berühmten Warholschen »15 Minuten Berühmtheit« im Tausch dafür verschaffen, dass sie öffentlich ihre geheimsten Wünsche beichten, die eine auf spannende Erfahrungen versessene Zuschauerschaft zwanghaft konsumiert.

### **(Virtuelle) Reflexionszonen**

...*Und hin und wieder...* (1998-99), ein gemeinsam mit Thorsten Goldberg entwickeltes (unrealisiertes) Projekt, greift erneut auf die Gebärdensprache zurück, um unser Bewusstsein für die im öffentlichen Raum entfalteten Kommunikationscodes zu schärfen – hier in der Berliner U-Bahn. Kaufmann und Goldberg planen, in der Station Alexanderplatz der Linie 2 die gewöhnlich der visuellen Kommunikation und das heißt vor allem der Werbung vorbehaltenen Flächen durch graue Übermalung zu beseitigen. Sie wollen stattdessen auf die Säulen der U-Bahn-Station Dias projizieren, die verschiedene Körperhaltungen aus dem Taubstummalphabet zeigen. Die Diasequenz entspricht einer Reihe von Sätzen, die sich auf Begebenheiten, Szenen und Gedanken rund um den Alexanderplatz beziehen. Die Übersetzung der Symbolsprache dieses der Publikumsmehrheit unzugänglichen alphabetischen Codes kann einem Faltblatt entnommen werden, das in einem kleinen Kasten vorrätig ist.

Einmal mehr wählt Andreas M. Kaufmann, um Aufmerksamkeit zu schaffen und das Bewusstsein zu wecken, ein Verfahren der Überraschung, der Beunruhigung, Desorientierung und Irritation angesichts einer unerwarteten oder unbekanntem

Situation oder angesichts einer Verschiebung etablierter Codes. Allerdings bleiben einige seiner neuesten Projekte in der Öffentlichkeit auf der Ebene des Utopischen – im Sinne des »Ortlosen«. Denn nicht minder große Bedeutung als der Materialisierung der Arbeiten im öffentlichen Raum misst Kaufmann der Reflexion des Öffentlichkeitsbegriffs bei. Deshalb sind diese Projekte auf die Form einer Museumsausstellung, Dokumentation, Computersimulation oder Internet-Diskussion angelegt. Durch solche Ansätze will der Künstler in (virtuellen) Reflexionszonen zur Auseinandersetzung und Debatte anreizen.

Ein derartiges Projekt hat er auch im Zusammenhang mit der Ausstellung *Denkpause* (10) vorgestellt. Hier benutzt er computersimulierte Bilder, um seine Vision der Stadt zu vermitteln. Dabei wandelt er die Straßenverkehrszeichen in Skulpturformen um, die nicht nur deren ursprüngliche Funktion der Verkehrsregelung dementieren, sondern sie geradezu ins Gegenteil verkehren – in regelrechte Verkehrshindernisse. Mit diesem ironisch getönten Kommentar spielt der Künstler auf die nicht immer logische Organisation des öffentlichen Raumes an und erinnert zugleich an die nicht immer angemessene Nutzung künstlerischer Elemente in der kollektiven Sphäre.

In einem konzeptuell benachbarten Projekt analysiert der Künstler den weitgehend kommerziellen Charakter des heutigen öffentlichen Raumes, den Verlust seiner identitätsstiftenden Rolle und die zunehmende Uniformisierung, die daraus in den westlichen Gesellschaften wie auch, in steigendem Maße, in den früheren Ländern des Ostens erwächst. Kaufmanns Vorschlag ist so radikal wie (rein logistisch) undurchführbar: Unter der Überschrift *Bilderpause* will er in einem Abschnitt der Schildergasse in der Kölner Einkaufszone sämtliche Plakate, Schilder, Bilder und Texte entfernen (einschließlich der Preisetiketten von den Schaufensterwaren). Die Desorientierung, die der Passant durch diese unerwartete Situation erleben würde, könnte jenes Denkmoment auslösen, das der Künstler herbeiführen will, und die Möglichkeit einer Neudefinition des öffentlichen Raumes sinnfällig machen. Bestimmende Faktoren dieses Prozesses wären dann nicht die rein geschäftlichen Interessen, sondern die Individuen, die den öffentlichen Raum wahrhaft nutzen und ihm Nutzen bringen. Sie würden sich durch ihre Forderung auf Rückgabe aus der Rolle passiver Konsumkandidaten lösen und ihre Ausdrucksfähigkeit als freie Akteure im kommunalen Raum geltend machen können. Die baldige Präsentation dieses Projekts im Internet, die gleichzeitig ein Forum der Diskussion und des Gedankenaustauschs eröffnet, wird zweifellos dazu beitragen, den vom Künstler anvisierten Denk- und Handlungsraum voranzubringen.

An diesem Punkt angelangt, erscheint aufschlussreich, wie die diskursiven Formulierungen Andreas M. Kaufmanns sich in seinem Zugriff auf die Öffentlichkeit entwickelt haben. Die vorübergehenden Projektionen auf öffentliche Gebäude wie die Verwendung von Bildern aus dem kollektiven Gedächtnis betonen nicht nur die räumlichen Aspekte, sondern fußen auch auf der Wirkung beim Betrachter (wobei



der Vorgang der Projektion als der eines Erscheinens und zugleich Aufzeigens zu verstehen ist), die aus einem Durchbrechen seiner Erfahrung im öffentlichen Raum erwächst.

In seinen neuen Arbeiten führt Kaufmann diese Problematik an das Phänomen einer globalen Öffentlichkeit heran, an ein flüchtigeres, weniger bezifferbares Gebiet also, das endgültig kein bestimmendes Element kollektiver Identität mehr ist, sondern ein Schaufenster für kommerzielle Interessen und das unumschränkte Walten der Massenmedien. Die Überraschung und Beunruhigung, die Kaufmann mit seinen Projekten auslösen will, bezweckt nichts anderes als ein Befremden, das unvermeidlich das – von der Informationsflut anästhesierte – Bewusstsein weckt und als notwendige Vorstufe des Handelns zum Nachdenken anregt. Kaufmanns Projekte fungieren somit als Katalysatoren, um einen Wandel der Werte, Haltungen und Perspektiven in der Öffentlichkeit einzuleiten. Sein Ehrgeiz geht nicht mit unrealisierbaren Utopien einher, sondern beruht auf dem Vertrauen, dass die Erfahrungen und Einzelinitiativen in ihrer Summe genügend Kraft entfalten, um diesen Wandel auszulösen.

*(Aus dem Spanischen von Stefan Barmann)*

#### **Fußnoten:**

(1) Walter Grasskamp, »Kunst und Stadt«, in: *Skulptur. Projekte in Münster 1997*, Verlag Gerd Hatje, Münster 1997, S. 7.

(2) Ebenda, S. 11.

(3) Oskar Negt, Alexander Kluge, *Öffentlichkeit und Erfahrung*, Frankfurt a.M. (2) 1973, S. 18.

(4) Manfred Schneckenburger, »Die zerbrechliche Schönheit der Licht-Bilder«, in: *Auftritt der verwunderten Schönheit* (Kat.), Städtische Ausstellungshalle am Hawerkamp, Münster, S. 10.

(5) Schon in einem frühen filmischen Abstecher ging Kaufmann auf diese Problematik ein. In *Paris '57* (1984) sind Elemente der visuellen Grammatik vorgezeichnet, die er in seiner späteren Arbeit weiterentwickelt hat: Er konfrontiert und überblendet Bilder aus seinem Familienkreis mit Filmzitate von Pariser Örtlichkeiten, die für seine familiären und persönlichen Erlebnisse wichtig waren.

(6) Das von Uta M. Reindl entwickelte und geleitete, UNESCO-unterstützte Projekt Art Special Hansa lädt Künstler dazu ein, unter Mitwirkung der Schüler des Kölner Hansa-Gymnasiums eine Arbeit zu entwickeln.

(7) Andreas M. Kaufmann, »Public Monument: Carlos« (1998-99), in: *Dokumentationen*, Köln 1999.

(8) Paul Virilio, »Dromología: la lógica de la carrera. Una conversación con Giaccio Daghini«, in: Glauca Giannetti (Hg.), *Media Culture*, L'Angelot, Barcelona 1995, S. 78.

(9) Kaufmann thematisierte diese Problematik erstmals in einer frühen Performance, später dann ausdrücklicher in der Installation *Zwang und Wiederholung* (1994).

(10) Für die von Petra Stilper realisierte Ausstellung *Denkpause* wurden mehrere mit Köln verbundene Persönlichkeiten (Künstler, Intellektuelle, Politiker usw.) gebeten, ihre Vision der Stadt zu entwickeln.

**Quelle:** Andreas M. Kaufmann: here you are. Mit Textbeiträgen von Siegfried Zielinski, Montse Badia, Jan Winkelmann und Uta M. Reindl. Hrsg. v. der Städtischen Galerie Wolfsburg. Köln (Salon Verlag) 2000.