

Quelle: Hans Ulrich Reck, Kunst als Medientheorie. Vom Zeichen zur Handlung, München: Fink 2003, S. 29 - 36

Insert. Künstlerische Situierung, poetisch-praktische Beispielgebung: Andreas Kaufmann

Ausgangselement der Installation ‚27 Blind Men Walking‘ von 1999, bestehend aus 27 Metronomen, 27 Überwachungskameras, 27 Fernsehmonitoren und einer Metalltribüne, ist, wie in der anders gerichteten Vorgängerversion ‚Blind Man Walking‘ (1996–99), ein Metronom, an dessen Pendel eine Überwachungskamera angebracht ist. Die Metronome ticken in verschiedenen Geschwindigkeiten. Ihre Pendelbewegung sichert eine zeitlich differenzierte Übertragung von Raumfragmenten. Die durch die Kamera registrierten Raumausschnitte sind als televisuell geformte Bilder auf Fernsehmonitoren zu sehen. Diese stehen auf einer Metalltribüne. Der den Raum betretende Betrachter kann nicht umhin, sich seinerseits wie in einer Arena und die Fernsehbildschirme als auf einer Tribüne sitzende Zuschauer-Augen zu empfinden. Wie schon bei Nam June Paik ist in dieser Installation der Geräteaspekt wesentlich. Es geht keineswegs allein um die ‚Bilder‘, also das, was man irrtümlich so benennt, wenn man die visuelle Präsenz der in Linien abgetasteten und auf den Bildschirm projizierten physikalischen Effekte meint, und den nachfolgenden physiologischen Prozess des Aufbaus von Wahrnehmungsschemata, in deren dann als Bild das Faktum angeordneter visueller Vorgänge erscheint, also als ein Sachverhalt innerhalb der Ordnung dieser Wahrnehmungsdaten und nicht unmittelbar als ontologisch vorliegendes Faktum oder Etwas in der Welt, auf das referiert oder direkt gezeigt werden könnte. Die Geräte sind unverkennbar historisch datierbar. Es gibt größere und kleinere, vertrautere und exotischere. Der Fernsehapparat ist nicht einfach ein Medium, in dem Bilder erscheinen, sondern er tut dies jederzeit mitvollziehbar in seiner körperlichen Materialität. Er ist ein Möbel, dessen Umraum, die Wohnung, genau so wichtig und präsent ist wie die Bildereignisse, die innerhalb seines Rahmens nur vermeintlich selbstgenügsam erscheinen. Die 27 asynchron tickenden Metronome erzeugen ein markantes Geräusch, das den ganzen Raum füllt und das man schon vor dem Eintreten vernimmt. Natürlich ist niemals eine Geräuschsequenz identisch mit einer anderen. Damit wird Zeit auch räumlich wahrnehmbar, und die Installation von Andreas M. Kaufmann erweist, was dem mit

seinen Arbeiten Vertrauten ohnehin als eines von Kaufmanns wesentlichen Kennzeichen auffällt: seine Fähigkeit, Werke aus den genuinen medialen Eigenheiten eines Zeitbild-Mediums, also mittels Videographie, akustischer Skulptur, audiovisueller Sequenzbildung herauszuarbeiten.

Die Kennzeichnung des Zeitbildes, das, vollkommen eigenständig und keineswegs nur im Hinblick auf die Apparatur der Kinematographie existiert, gilt herausragend und zugespitzt gerade für diese Arbeit: Das, metaphorisch gesprochen, ‚Bild‘ ist nur zwischenzeitlich statisch. Es erweist sich in letzter Instanz als ein Zeitbild, entfaltet sich also in Sukzession. Vorbereitet hat Kaufmann für dieses UNESCO-Projekt, das mit dem Hansa-Gymnasium Köln durchgeführt wurde, Videoaufzeichnungen von Jugendlichen unterschiedlicher Nationalitäten, die in ihrer jeweiligen Muttersprache nach einer gewissen Zeit ruhigen Schauens so laut wie möglich ‚Nein!‘ schreien. Während der Ausstellung lag in einem verdunkelten Klassenraum vor der Wandtafel ein Wasserbecken, an dessen Unterseite ein Lautsprecher angebracht war. Mit einem einstrahligen LCD-Video-Projektor wurden die videographierten ‚Nein!‘-Schreie auf die Wasseroberfläche projiziert. Die Wasseroberfläche diente als Umlenkspiegel und warf das Videobild auf die Wandtafel. Bei jedem ‚Nein!‘ gerät wegen des akustischen Impulses aus dem Lautsprecher die Wasseroberfläche in Bewegung. Das projizierte Bild wird durcheinandergeschüttelt und in kurzer Zeit zerstört, verschoben, ausgelöscht. Im Moment des Aufschreis und des Verschwimmens/Verschwindens des Bildes erscheint das nächste Bild/Porträt eines Jugendlichen. Die neue Projektion, das neue Antlitz wird sichtbar, sobald die Wasseroberfläche wieder zur Ruhe gekommen ist.

In verschiedenen, unterschiedlich dimensionierten Inszenierungen hat Andreas Kaufmann immer wieder den Ort der Betrachter und Betrachtung markiert, inszeniert, verschoben, reguliert, dereguliert. Mit der Projektion der ‚großen‘ wie der ‚kleinen Kunstgeschichtsmaschinerie‘ erweist sich dieser Ort selber als verzerrend wie verzerrt, instabil, transitorisch, nicht-fixierbar, also mobil. Der Betrachter, nicht nur das Bild, wird anamorphotisch. Die ‚große Kunstgeschichtsmaschinerie‘ von 1992/93 funktioniert in folgender Weise: Sieben Kodak-Carousel-Projektoren, fünf davon rotierend, projizieren in unterschiedlicher Geschwindigkeit eine identische Abfolge von vierzig chronologisch geordneten Werken von Giotto bis Anselm Kiefer auf Raumwände. Nach dem gleichzeitigen Start der Projektoren mit demselben Bild stellt sich also eine zunehmende Asynchronizität ein. Die mit regelmäßiger Geschwindigkeit sich drehenden Projektoren sind so im Raum verteilt, dass sie eine

Vielzahl von visuellen Effekten, besonders anamorphotischen, erzeugen. An den Wänden werden kurzzeitig verzerrte und entzerrende Projektionsbilder im Durchlauf, ‚auf Wanderung‘, sichtbar. Die bekannten Motive – ‚Evergreens‘ einer hochkulturell codierten E-Kunst – verbinden sich in gegenüber dem Original willkürlicher Verfremdung zu stets wechselnden, immer neu wirkenden Lichtcollagen. Der Betrachter hat sich seinen Ort in diesem Geschehen ebenfalls immer aufs Neue zu suchen. Niemals ist das ganze Geschehen mit einem Blick zu erfassen. Es gibt kein abschließendes, eigentliches Bild, sondern eine Vielzahl gleichzeitiger Bewegungen. Die statischen Raumbilder werden, wie erwähnt, zu Bewegtbildern in der Zeit, Sequenzen, welche eine zeitbezogene Aktivität auch auf der Seite des Betrachters herausfordern. Die Wiedererkennbarkeit der Motive – längst Kunstwerke im global einheitlichen ‚musée imaginaire‘ – ist eine Bedingung für die Wahrnehmung der durch den Einsatz der Apparate veränderten Bildbeschaffenheit. Es geht nämlich in erster Linie nicht um ein Recycling oder Remake kunstgeschichtlicher Rubrizierungen, sondern um eine Wahrnehmungssituation, die durch die radikale Verwandlung der ursprünglichen Bildbeschaffenheit, die Transformation eines Mediums in andere Medien, einen Wechsel der Apparate und Werkzeuge zustande kommt. Die Werkzeuge schreiben, wie Friedrich Nietzsche lapidar bemerkte, immer an den Gedanken mit. Adaptiert: Medien malen an den Bildern mit. Aber sie sind nicht die Bilder. Mediale Grundierung hat dennoch mehr als nur periphere Auswirkungen auf das Abgebildete. Die Benutzung von Reproduktionen durch Andreas Kaufmann und ihre Fixierung auf Dias erlaubt mittels der Diaprojektion und der diversen Optiken des Projektionsapparates sowie der regelmäßigen oder unregelmäßigen, variabel gesteuerten, zuweilen auch nur in Kauf genommenen Bewegungen der Diaprojektoren eine Dezentrierung wie eine neue Inszenierung des Betrachters.

Auch hier spielen die Anamorphose im Zusammenspiel von Betrachter und Bildprojektion, die Schwenkel, die optische Gerichtetheit von Auge und Projektion sowie der Ort des Aufscheinens oder der Inszenierung des Werks eine wesentliche Rolle. Es ist gewiss auch einleuchtend zu sagen, dass Kaufmanns projizierte Bildsequenzen Lichtskulpturen sind, demnach nicht nur als wundersam erscheinende Illusionen zu würdigen, sondern auch als Modellierungen eines räumlichen Ortes zu werten, verwirklicht mittels Licht-und-Schatten-Einschnitten. Bei den Videopaintings handelt es sich um computergenerierte Videofilme. Sie re-formulieren das televisuelle Medium, für das sie ursprünglich konzipiert worden sind. Thematisch zeigen die Bilder menschliches Handeln in Alltäglichkeit, kleinere und größere

Bewegungen, Verrichtungen, beiläufige Tätigkeiten allemal, vollzogen ohne jegliches Pathos, etwas Typisierbares, Generalisierbares. Auswahlkriterium ist, dass die isolierten Gesten bruchlos als endlose Bewegung, zu Schleifen in Wiederholung gefügt, funktionieren können. Ob das Material übernommenes Fremdmaterial oder selber inszeniertes Rohmaterial ist, spielt eine untergeordnete Rolle und ist abhängig nur von der Zugriffsgeschwindigkeit. Im Computer werden die Bilder so bearbeitet, dass der Betrachter meinen kann, sich einem Videostandbild gegenüber zu befinden. Die Bildbewegung ist kontinuierlich, fließend, schreitet in kleinen Veränderungen voran, ohne Staccato. Wenn man realisiert, dass sich das Bild verändert hat, ist der Ablauf schon vorbei – ein Effekt, den der Abdruck von Stills, ausgeschnittenen Standbildern natürlich überhaupt nicht vermitteln kann. Kaufmann bezeichnet diese Arbeiten auch als ‚Vidéo d’ameublement‘ und spielt damit auf Erik Saties ‚musique d’ameublement‘ an, einem radikalen und extrem frühen ‚ambient‘ aus dem Jahre 1917, das nur deshalb damals nicht als ‚ambient‘ funktionierte, weil wirkliche Musiker die Musik spielen mussten und präparierte Konserven nicht verfügbar waren. Ersetzte man die Musiker durch kleine, unsichtbar gemachte Lautsprecher, dann wäre der Effekt der Beiläufigkeit erzielt, um den es Satie wesentlich zu tun war. Man merkte in diesem Falle, so das Ziel, nur auf, wenn man die Wahrnehmung nicht auf ein sensationierendes Klangereignis richtete, sondern, gewissermaßen ornamental geschärft, im Nebenbei wahrnehmen konnte. Auch Kaufmanns Videobänder bedürfen keiner fokussierten und konzentrierten, erst recht keiner kontinuierlichen Aufmerksamkeit. Die Existenz der Videopaintings soll vollkommen selbstverständlich sein, wie das stets laufende TV-Gerät, das keine Beachtung mehr findet – visuelle bewegte Tapeten, von denen in den sechziger Jahren noch ein Nam June Paik träumte. Videopaintings heißen die ‚vidéos d’ameublement‘ bei Kaufmann dann, wenn sie sich nicht begnügen, als videographische Ereignisfolgen auf dem Monitor abzulaufen, sondern wenn sie als raumgreifende Installationen inszeniert sind. ‚Videopainting/Vidéo d’ameublement‘ Nr. 3 von 1996 wird in eine Raumecke projiziert. Zu Standort und Sichtweise merkt der Künstler an, dass die sichtbar werdende Hand immer dann als fast unverzerrt erscheine, wenn der Betrachter sich in unmittelbarer Nähe zum Videoprojektor aufhalte. Von jedem anderen Standort aus wirke das projizierte Bild dagegen anamorphotisch verzerrt. Die räumliche Verzerrung korrespondiere also mit einer zeitlichen.