

„Was es heißt, sich ein Bild zu machen...“

Anmerkungen zu den Arbeiten von Andreas M. Kaufmann

Das ausgehende 20. Jahrhundert ist bestimmt von dem Bewusstsein einer tiefen kulturelle Krise hervorgerufen durch den Verlust einer verbindlichen Weltanschauung. Die Heterogenität, die ein Charakteristikum dieser Zeit geworden ist, ergibt sich durch die globale Krise ökonomischer, politischer und sozialer Mittel, sowie der Instabilität, in der sich Gemeinschaften durch die Auflösung gesellschaftlicher Systeme, fortlaufender Erzählungen und gelebter Erfahrungen befinden. Diese Entwicklung löst ein beschleunigtes >Displacement< aus, wodurch der >Transit< zur heute typischen Erfahrung wird.

Die Dekonstruktion des traditionellen, linearen Weltbildes ist eines der Kennzeichen einer an Medien und einer zunehmenden Technisierung orientierten Gesellschaft. Die zunehmende Ephemerisierung und eine sich durch Absenz auszeichnende Kultur führen zu einer Fragmentarisierung des Weltbildes. Ein kulturell-gesellschaftliches Umfeld, das mehr und mehr durch die elektronischen und digitalen Medien bestimmt wird, zieht zwangsläufig eine Veränderung tradierter Wahrnehmungsmuster nach sich; bestehende Vorstellungen und ‘Weisen der Welterfahrung’ (Nelson Goodman) lösen sich auf¹. Die zunehmende Technisierung unserer Lebenswelt erwartet paradoxerweise jedoch ebenso eine kaum mehr zu bewältigende Archivierung der Datenmengen, da ein immer stärker werdender Prozess der Gleichwertigkeit der Nachrichten einsetzt, die nicht mehr selektiv betrachtet werden können und so die Parameter gesellschaftlicher Interaktion instabil werden lassen. Besonders die westliche Informationsgesellschaft befindet sich in einem stetigen Selektions- und Segmentierungsprozess, so dass ”die Technisierung der Gedächtnisspeicher (...) Automatismen des Bewahrens erzwungen (hat). Neue Machtfelder entstehen; wer durch die Selektionsfelder und -schwellen der Speicher navigieren kann, verfügt über einen Herrschaftsvorsprung. Informationsmengen werden im Gleichschritt digitaler Vergegenständlichung zu politischen Territorien.”²

Die Schwierigkeit, die Zusammenhänge von Lokalem und Globalem, von Einheit und Diversität benennen zu können, zeigt sich in der künstlerischen Produktion durch die Beschäftigung mit Themen voller Komplexität, die die Kunst ”in ein >erweitertes Feld< der Kultur (rückt), in einem Raum, der bis vor kurzem ausschließlich der Anthropologie gehörte”³

¹Vgl. dazu: Flach, Sabine: Die documenta X als >manifestation culturelle<. In: Kunst + Unterricht, Heft 213, 1997, S. 12ff.

²Reck, Hans Ulrich: Transitorische Turbulenzen I. Konstruktionen des Erinnerns. In: Kunstforum International Bd. 127, 1994, S. 83.

³David, Catherine: Undurchsichtige Räume oder die Prozesse kultureller Konstruktion. In: Neue Bildende Kunst 4/5, 1995, S. 18-21.

Besonders die kulturelle Praxis betont die zunehmende Kluft zwischen dem Bewusstsein des Menschen und der Wirklichkeit der Welt als einer immer inflationärer werdenden 'Techno-Transformation' (Peter Weibel). Damit erweist sich die Kunst als das Territorium, in dem die bewusstseinskonstituierenden Größen Zeit, Raum und die zu dieser Erfahrung notwendige Bewegung, aber auch Wahrnehmungsstrategien und die Gedächtnisleistungen als wesentliche Voraussetzungen des Menschen zur Positionierung seiner selbst eine neue Brisanz finden.

Auch der Medienkünstler Andreas M. Kaufmann beschäftigt sich seit seinen frühen künstlerischen Arbeiten mit der Erlebnisästhetik einer 'Gesellschaft des Spektakels' (Guy Debord) und den dennoch unhintergehbaren Konstanten der Weltwahrnehmung.

In Dia-Projektionen, kinetischen Lichtcollagen sowie Video- und Filminstallationen im musealen, aber auch im öffentlichen Raum unterzieht Kaufmann die Identität des Subjektes einer stringenten Analyse. Immer wieder stehen Wahrnehmungsmuster des Menschen und dessen Situierung im gesellschaftlichen Umraum im Vordergrund. Der grundsätzliche Blick, den Kaufmann vermittelt durch seine Arbeiten auf die Kultur der europäischen Zivilisation wirft, schlägt sich in einer Konzeption nieder, die die Funktionen und Regulative anthropologischer Grundlagen in allen seinen Arbeiten auftreten lässt.

Zeigt jede durch Kaufmann realisierte Arbeit ihren Erkenntnisgehalt in situ und erlangt damit eine eigenständige Bedeutung im Werkkomplex, so lassen sich gleichermaßen Parameter ausmachen, die den kulturelle Fragestellungen ausmachenden Kontext des Oeuvres generell bezeichnen.

Strategien künstlerischer Mnemosyne

In einer visuell dominierten Kultur wie der europäischen ist Sehen das zentrale Medium der Erinnerung. Die Fähigkeit zur Erinnerung ist eine ebenso anthropologische Konstante wie ihre soziale Ausformung in Archiven, Riten oder Texten.⁴ Dabei gehen die Symbole und Metaphern kultureller Praxis mittels historisch variabler und kulturell determinierter Praktiken ineinander über. Ziele und Objekte des Erinnerens sind veränderbar und stigmatisch für kulturell-sozial zu differenzierende Zeitabschnitte. Indem nach Walter Benjamin sich "innerhalb großer geschichtlicher Zeiträume (...) mit der gesamten Daseinsweise der menschlichen Kollektiva auch die Art und Weise ihrer Sinneswahrnehmung verändert, (ist) die Art und Weise, in der die menschliche Sinneswahrnehmung sich organisiert - das Medium, in dem sie erfolgt -, nicht nur natürlich, sondern auch geschichtlich bedingt."⁵ Somit markieren die unterschiedlichen Formen der Archivierung der Sinneswahrnehmung einen veränderten Umgang mit dem Prozess der Erinnerung.

⁴ Vgl. Reck, Hans Ulrich: a.a.O., S. 87ff.

⁵ Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Ff/M. 1963, S. 17.

Andreas M. Kaufmann untersucht die Funktionen und Veränderungen der Wertigkeit von Erinnerung in komplexen Dia-Installationen, die unterschiedliche Formen der Speicherkapazitäten und -formen menschlichen Wissens hinterfragen. Projizierte der Künstler in seiner Arbeit 'Machina Encyclopaedica' (1995) 1620 Reproduktionen aus einem fünfbandigen Konversationslexikon permanent rotierend auf den Wewerka-Pavillon in Münster oder reflektiert in seiner Arbeit 'Zwang und Wiederholung' (1994) die Informationsdichte, indem er in der Installation unzählige Zeitungen schichtete, aus denen er Bilder sich permanent verändernd an die Wände der Arbeit abbildet, hinterfragt er in der Arbeit 'Ortlos' (1996) Veränderungen der Technisierung der Arbeitswelt, so präsentiert er in Barcelona 'Die große Kunstgeschichtsmaschinerie' (1992/93). In dieser Rauminstallation werden durch 7 Dia-Projektoren jeweils identische Sätze aus 40 Dias in den Raum projiziert. 5 Projektoren sind beständig in Bewegung, so dass der gesamte Raum mit unterschiedlichen Bildern in je nach Rotationsgeschwindigkeit ausgeprägten anamorphotischen Verzerrungen ausgefüllt wird. Alle Magazine beginnen mit einer Arbeit Giottos, da jedoch die Magazine durch unterschiedlich geschaltete Timer weitergeschaltet werden, ergibt sich im Laufe des automatischen Diatransportes eine zunehmende Asynchronizität. Kaufmann realisiert hier jedoch nicht nur ein Bildarsenal, das uns als identitätsstiftendes Moment einer Kulturzugehörigkeit zum 'Kollektivgedächtnis' (Aby Warburg) erscheint, sondern zeichnet durch die permanente Veränderung und Überlagerung der Bildcollagen in dieser Arbeit das Bild einer immer inflationärer werdenden kulturellen Basis, da jeder Rezipient ein für sich individuell eigenes Bilderkompendium ermitteln kann. Es findet also eine permanente Überschneidung des individuellen und des sozialen Kanons statt. Gleichzeitig ermöglicht es Kaufmann mit den ständig rotierenden Darstellungen von europäischer Kunstgeschichte dem Betrachter, die Differenz zwischen Wieder erkennen und Erinnern auszumachen, da er immer wieder Werke vergegenwärtigt, während er in anderen Momenten mit den Bildern assoziativ erinnert. Die sich verändernde Überlagerung von Bildern im Raum entspricht zudem nicht nur metaphorhaft der Idee der Gedächtnisleistung und der permanenten Neuverknüpfung von Erinnerungssegmenten, sondern Kaufmann gelingt darüber hinaus eine brillante Darstellung des Epochenbewusstseins. Folgt man der Definition Michel Foucaults, dass die aktuelle Epoche die des Raumes ist, entspricht die Darstellung simultaner Lagerungsprozesse als kulturellem Gedächtnis den Überblendungen in der Arbeit von Andreas M. Kaufmann. Indem ein kulturell unendlich offener Raums konstituiert wird, "sind (wir) in der Epoche des Simultanen, in der Epoche der Juxtaposition, in der Epoche des Nahen und Fernen, des Nebeneinander, des Auseinander. (...) Die Welt erfährt sich als ein Netz, das seine Punkte verknüpft und sein Gewirr durchkreuzt. (...) Lagerung setzt sich an die Stelle der Ausdehnung." ⁶ Indem Kaufmann mit der Zitation imaginärer Bibliotheken, Museen und geschichtlichen Abläufen eine - im Foucault'schen Sinne - 'Heterotopie, einen Nicht-Ort also benennt, erlangt die Zeit für seine Arbeiten eine wesentliche Bedeutung.

⁶ Foucault, Michel. Andere Räume: In: Barck, Karl-Heinz, u.a. (Hg): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Leipzig 1991, S. 34ff.

Aber was ist Zeit? ⁷

Da die Heterotopie in sich die endlos akkumulierende Zeit impliziert, entwickelt sie ein Paradoxon, denn in ihr hebt sich die Zeit ebenso auf, wie sie sich in ihr wieder findet. Gehört zu den aktuellen Erfahrungsgrundlagen die Entdifferenzierung der tradierten Raum- und Zeitorganisation innerhalb eines sich selbst stimulierenden Erlebnisraums, so führt diese Entwicklung automatisch zu einer intensiven Wahrnehmung dieser Raumqualität. In diesem Sinne entwickelt Andreas M. Kaufmann 'Videopaintings', wie bsp. das 'Videopainting No. 3' von 1996 deren Inhalt die Irritation gewohnter Zeit- und Raumwahrnehmungen ist. Kaufmann zeigt auf einem Video-Endlosband eine sich langsam öffnende und wieder zur Faust schließende Hand. Diese auf Film gebannte bedeutsame Geste ⁸ wurde in ihrer Darstellung mit Hilfe eines Computers derart bearbeitet, dass es für den Rezipienten nicht möglich ist, den Prozess der Handöffnung aktiv zu verfolgen. Der Film wird durch den Videoprojektor nicht nur auf die ihm gegenüberliegende Wand projiziert, sondern zugleich auch auf einen Teil des Raumbodens, so dass die dargestellte Hand immer nur dann für den Betrachter unverzerrt zu sehen ist, wenn er im Raum exakt neben der Optik des Projektors steht. Versucht der Rezipient, sich durch Eigenbewegung im Raum zu etablieren, ergibt sich für die Projektion eine Anamorphose, die die Wahrnehmung der Veränderung der Geste zusätzlich erschwert.

Indem die Videopaintings des Künstlers die menschlichen Zeitregulative unterlaufen, macht er die Wahrnehmung der bewegten Geste unmöglich und der Rezipient erlebt eine Irritation der gewohnten Wahrnehmungsmuster. Der Mensch kann als autopoietisches System nur in der Gegenwart erleben und so ist es für die Zeitorganisation sinnvoll, Zeitregulative wie Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft an Wahrnehmbarkeit zu knüpfen. "Der >Gegenwart< kommt dabei die Sonderrolle zu an die Wahrnehmbarkeit von sensorischen Impulsen gebunden werden zu können; wo Wahrnehmung fehlt, operieren wir mit >Vergangenheit< und >Zukunft<. Gegenwart wird demnach an das Konzept der >Bewusstheit< gekoppelt" ⁹

Da es in den Videopaintings unmöglich ist, eine Veränderung im Ablauf der Geste definitiv zu benennen, konstruiert Kaufmann für den Betrachter hier eine 'ungeheuerere Verdichtung auf der Gegenwartsfläche' (Götz Großklaus). Zeitlich und räumlich erlebt der Rezipient diese Verdichtung als verwirrende Weitung der Gegenwart. Mit der konsequenten Verzeitlichung des Raumes hebt Kaufmann die lebensweltliche Einteilung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft auf und fasst sie in einem permanent unveränderlichen Zustand der Dauer zusammen. Der Rezipient erlebt das Schwinden der Empfindung von Zeit zur fortgesetzten

⁷ Augustinus: Bekenntnisse. In: Bernhart, Joseph, München, 1955.

⁸ Foucault, Michel. Andere Räume: In: Barck, Karl-Heinz, u.a. (Hg): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Leipzig 1991, S. 34ff.

Die nach vorne gedrehte und geöffnete Hand ist als Passionshand nicht nur ein Attribut zur Erinnerung an Christus als Schmerzensmann, sondern verweist im kulturellen Kontext ebenso auf die Darstellung der Unschuld.

⁹ Schmidt, Siegfried J.: Gedächtnis - Erzählen - Identität. In: Assmann, Aleida, u.a. (Hg.): Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung. Ff/M. 1991, S. 378ff.

Gegenwärtigkeit. Da Zeitlichkeit in den Videopaintings ohne objektives Maß inszeniert wird, erhält sie den Status einer weit gedehnten Gegenwart, erlebt als Dauer: Dauer, verstanden als 'durée' im Sinne Henri Bergsons, ist dann auch der Zeit - 'temps' -entgegengesetzt.

Perspektive und Erkenntnis

Der Zustand der andauernden Gegenwart wird in den Arbeiten Kaufmanns expliziert durch die Betrachterposition, die eine wesentliche Bedeutung im Werk einnimmt. An die Position des Betrachters knüpft sich automatisch seine Stellung zum Werk und somit dessen perspektivische Wahrnehmung. Die Perspektive, die den Blick des Menschen in bestimmter Weise lenkt, der wiederum durch einen gegebenen Rahmen zusätzlich begrenzt wird, ist ein in unserer Alltagserfahrung vertrauter Wahrnehmungscode, der beständig als eine natürliche Voraussetzung allen Sehens angenommen werden.¹⁰ Wie einschneidend jedoch die Wahl der Perspektive das Wahrgenommene selbst determiniert, zeigt Kaufmann, indem er den Betrachter immer wieder mit der Tatsache konfrontiert, die künstlerische Arbeit lediglich in Fragmenten oder als Anamorphose wahrnehmen zu können, so z.B. auch in der Lichtprojektion 'Die Erschaffung der Welt' (1993).

In Urawa City in Japan projizierte Kaufmann auf die Architektur des Gyokozouin Tempels und Teile des davor gelagerten Parks die Umrissabbreviatur von Michelangelos Deckengemälde 'Die Erschaffung von Sonne, Mond und den Planeten. Nur aus der Perspektive des Projektors war die Figur des Gottvaters aus Michelangelos Fresko als solche zu erkennen. Je nachdem, in welche Richtung der Rezipient sich in der Betrachtung des Werkes bewegt, zerfällt die Arbeit in fragmentarische oder anamorphotische 'Wahrnehmungstrümmer' (Andreas M. Kaufmann). Kaufmann diskutiert in seinen Arbeiten nicht nur die Aufgabe der monoperspektivischen Wahrnehmung, sondern gerade die Verzerrung bildet die wesentliche Bedeutung der Arbeit, da sie im Zusammentreffen zweier Kulturen - hier als Projektion des abendländischen Freskos auf den asiatischen Pavillon aufeinander - sinnfällig die Frage nach dem Standpunkt des Betrachters in der kulturellen Annäherung stellt.

Indem Andreas M. Kaufmann häufig Reproduktionen für seine künstlerischen Werke verwendet, diskutiert er kritisch die Durcharbeitung der im Erinnern und Wahrnehmen sich zeigenden Wiederholungen. Indem er die Kulturentwicklung kritisch hinterfragt und ironisch Bedeutungskonstituenten bricht, benennt er die brüchig gewordene Verbindlichkeit unserer äußeren Realität. Damit meinen Erinnerung und Wahrnehmung in Bezug zur Betrachterposition im Werk Kaufmanns nicht Wirklichkeitsverlust, sondern die Begründung neuer Weisen des Sehens.

¹⁰ Vgl. Jutz, Gabriele/Schlemmer, Gottfried: Zur Geschichtlichkeit des Blicks. In: Blümlinger, Christa (Hg.): Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Wien 1990, S. 15ff.