

Siegfried Zielinski

Es gibt Bilder...

Alchemie ist eine Praxis der Transformation. Und sie ist eine hoch entwickelte Kultur des Experimentes. Ihre wichtigsten Tätigkeiten sind das Zerteilen und das Zusammenfügen. Durch immer wieder vollzogene Trennungen und Mischungen wird die Materie verändert. Das Ziel dieser experimentellen Praxis ist ein Doppeltes: Im Prozess der Arbeiten verdichten sich die Erfahrungen mit den Dingen der Natur, und es geht um die Veredelung des Gemeinen, des Profanen. Durch die Trennungen und Mischungen von uns Vertrautem und uns Billigem sollen andere, wertvollere Qualitäten entstehen als sie vor Beginn des Prozesses existierten.

Die einzelnen Stadien der Transformation wurden in den alchemistischen Traktaten in der Regel als Stufen beschrieben. Entsprechend der Anzahl an Planeten, die in der Zeit der klassischen Alchemie bekannt waren, bestand der Transformationsprozess aus sieben Stufen. Die höchste Stufe bezeichneten die Adepten als die Stufe der Projektion. In ihr sollte sich letztendlich die geheimnisvolle Wandlung vom Bösen zum Guten, vom Niedersten zum Höchsten vollziehen können.

Der Begriff des Projekts, der in der Idee der Projektion enthalten ist, bekam am Ende des 20. Jahrhunderts eine besondere Bedeutung. Unter anderem in der Philosophie Vilém Flussers wurde er als eine mögliche Alternative ins Spiel gebracht, um es uns zu ermöglichen, aus den lähmenden, verzweifelten Subjekt-/ Objektverhältnissen heraustreten zu können. Der Entwurf der „Welt als Projektion“ - so hieß einer der letzten zu Lebzeiten Flussers veröffentlichten Aufsätze - bedeutete für ihn, die Option der Veränderung von Welt in einen Kontext hinüberzuretten, der ihn hohem Masse programmatisch bestimmt wird, aus Berechnungen hervorgeht.

So verstanden enthält die Projektion ein utopisches Potential. Projektionsmaschinerien als Techniken der Weltveränderung sind Möglichkeitsmaschinerien und sie sind Hoffnungsmaschinerien. Sie zerstören nicht, oder mitunter nur im Schein tradierte Oberflächen. Sie fügen neu zusammen. Der Modus ihrer Existenz ist das Licht. Ohne dessen energische Kraft sieht man in der äußeren Welt nichts (analog zu den elektromagnetischen Wellen des Tones: Lautsprecher projizieren Tonwellen in den dreidimensionalen Raum und machen ihn dadurch zu einem akustischen Zeitraum). Der Künstler ist bei solchen Prozessen für zwei wesentliche Dinge verantwortlich: für die Steuerung der Richtungen und Intensitäten des Lichts und für die Strukturierung der Objekte, durch die das Licht hindurchgeschickt wird. Letzteres ist eine Drecksarbeit.

Denn in der Projektion reinen Lichts, soweit sie unter experimentellen Bedingungen möglich gemacht werden kann, ist nur Blendung, keine Spur von einer Wahrnehmung von Struktur oder Formen. Die Aufregung, die sich bei den experimentellen Astronomen des 17. Jahrhunderts über die neuen Möglichkeiten der Teleskopie von Gestirnen im Labor des Wissenschaftlers bemerkbar machte, war nicht darin begründet, dass nun Licht über große Distanzen transportierbar war. Ihre Begeisterung entstand im Angesicht der plötzlich sichtbaren Flecken, zum Beispiel auf der Oberfläche der Sonne. Noch in Johannes Zahns berühmtem optischen Lehrbuch, „Oculus Artificialis“ von 1685, heißt es euphorisch über Fähigkeit der Camera Obscura: „Selbst die Flecken zieht sie vom Himmel herunter...“ Und die erste mir aus der Geschichte bekannte Projektion eines künstlichen Bildes aus dem Jahre 1420 war ein weiblicher Teufelsengel, etwas Verruchtes, Verbotenes, Unheimliches.

Andreas Kaufmann macht beides – die Drecksarbeit und die Veredelung. Er ist Lumpensammler, Müllmann, Archivar, Bastler und gleichermaßen Illuminator, Magier, begnadeter Bildwerfer.

Er durchstöbert Sammlungen, reißt sie auseinander, isoliert einzelne Elemente davon und fügt sie für seine Projekte mit selbst gebauten Schaltungen und Intervallen für seine Projektoren neu zusammen. Im Falle der großen und kleinen Maschinerie der Kunstgeschichte oder auch im „Dies Academicus“ (1990) sind dies Bilder, denen durch die Geschichte, den Markt, die Wissenschaft und die Kritik der Status großer bildender Kunst zugeschrieben wurde; die aber aufgrund unendlicher Durchläufe durch Reproduktionsvorgänge auch längst trivialen Charakter bekommen haben. In „Zwang und Wiederholung“ (1994) sind es journalistische Fotos, eingefrorene Momente des sozialen und politischen Alltags, die er ihrem Ursprungsmedium, der Zeitung, entrissen hat, um sie ihm anschließend in anderer Form wieder zuzuführen; die Projektionsflächen werden durch die Falzstellen übereinander gestapelter Zeitungen gebildet. In der „Machina Enzyclopaedica“ von 1995 sind es Fragmente des gesammelten Bilderwissens aus dem Lexikon der Deutschen par excellence, dem profanen Brockhaus...

Der Griff nach dem Licht ist mit Gefahren verbunden. Wer über es verfügt, besitzt Macht. Die Geschichten der Mythologien und Religionen sind voller Verführungen durch das Licht als Medium der Aszendenz und als Medium der Dekadenz, die schließlich ins Reich der Schatten führt. Der „Sturz“ (1994), die Projektion jenes berühmten Bildes vom rücklings fallenden Phaeton, das Hendrik Goltzius am Ende des 16. Jahrhunderts gezeichnet hat, und das ich zuletzt im südbrasilianischen Porto Allegre in eine hässliche Betonwand mitten in der Stadt eingraviert sah, auf die Fassade des Amsterdamer „Hilton“ Hotels ist auch lesbar als Mahnung, als kritische Referenz an den Künstler selbst. Licht und Erhabenheit liegen eng beieinander. Künstlerische Veredelung muss nicht unbedingt bedeuten, mit dem Schein des Göttlichen konkurrieren zu wollen. „It is not the fall that kills you, but the sudden stop“, hat Zack alias Tom Waits in Jim Jarmusch's „Down by Law“ in die Hauswand geritzt, bevor ihn seine Freundin endgültig auf die Strasse setzt.

Subjektivität ist nach Kant die tätige Inbesitznahme eines Ortes. Für Künstler, die nicht in erster Linie für eine beliebige Galerie, den unbekanntem Sammler oder das Museum schlechthin arbeiten, sondern sich mit ihren Werken und Werkprozessen absichtsvoll auf ein spezifisches Raumzeit-Verhältnis einlassen, macht diese Definition immer noch viel Sinn. Andreas Kaufmann ist ein solcher Künstler. Er arbeitet mit und durch Medien, die auch die Kraft und die Möglichkeit in sich bergen, die angestammten heiligen Hallen der Bildenden Kunst zu verlassen, sie möglicherweise gar zu transgredieren. Er ist vagabundierender Hausbesitzer, okkupiert temporär Keller, Bunker, Schlösser, Klöster oder Hotels und verwandelt die für unterschiedliche Zwecke gebauten Behälter zu Arsenalen der Erinnerung, zu audiovisuellen Zettelkästen, zu Diskursmaschinen, ihre Fassaden zu leuchtenden Architekturen, die durch seine Projektionen ihre Gravität zu verlieren scheinen, vorübergehend zu filigraneren Gebilden befreit werden. In besonderer Art und Weise gibt er damit gerade solchen Architekturen, die für die Ewigkeit gebaut sein wollen, ihre Zeitlichkeit zurück. Licht bewegt sich nicht nur sehr schnell, es verbraucht sich auch rasch, verschwendet sich. Die Sonne ist nach Georges Bataille der verschwenderischste aller Planeten.

Eine besondere Form der Projektion ist die televisuelle. Was wir auf dem fluoreszierenden Schirm zum Beispiel der Braunschen Röhre eines Monitors sehen können, sind in aberwitziger Geschwindigkeit geschriebene Lichtpunkte. In ihrer raschen Sukzession unterlaufen sie die Trägheit unserer visuellen Differenzierungsmöglichkeit, und so nehmen wir sie als kontinuierliche Bewegungen wahr. Der Projektionsstrahl ist hier gegen uns gerichtet. Er kommt von den Ablenkspiegeln der Röhre geradewegs auf uns zu und wird durch die milchige Mattscheibe vor dem Schirm nur abgemildert. Sonst würden wir geblendet. Aber es handelt sich hier aus unserer Perspektive der Sehenden nicht um *Auflicht*, wie bei der Kino- oder Dia-Projektion, bei denen unser Blick mit dem Projektionsstrahl gleichläufig ist. Television und Video sind Anordnungen des *Durchlichts*. Unser Blick wird mit dem Kathodenstrahl der Röhre regelrecht konfrontiert. Das schafft ein Verhältnis der Distanz, im Unterschied zum Verhältnis der Einbeziehung oder gar Immersion der Filmprojektion. Beim Fernsehen gibt es keine Identifikation, bestenfalls vertraute Nachbarschaft, Kumpanei.

In seiner Installation *27 Blind Men Walking*“ von 1999 versucht Andreas Kaufmann diese Seh- und Projektionsverhältnisse umzukehren, quasi auf den Kopf zu stellen. Vor einer Ansammlung von Videomonitoren unterschiedlicher Herkunft steht in geringem Abstand jeweils ein schlagendes Metronom. An den Taktgebern sind winzige Kameras befestigt, die üblicherweise für Beobachtungszwecke benutzt werden. Diese Minikameras blicken uns an; sie verlängern quasi die Strahlen, die aus den Röhren der Monitore auf uns zu kommen. Von uns als Besucher des Raums werden Ansichten aufgenommen und in einer kurzen Schleife den Bildschirmen zugeführt. Die Blick- und Projektionsverhältnisse werden zum einen dadurch verkompliziert, dass wir es nicht nur mit einem Monitor und einer Kamera zu tun haben, sondern gleich mit 27, zudem noch höchst unterschiedlichen Artefakten konfrontiert werden. Dadurch, dass die Metronome ständig heftig ausschlagen, liefern die an ihren Pegeln befestigten Kameras zum

anderen im wahrsten Sinne des Wortes verrückte Bilder. Die herkömmlichen Raum-Zeit-Verhältnisse scheinen vorübergehend ausgehebelt. Nichts scheint mehr sicher. Es braucht geraume Zeit, bis man sich durch diese Bilderwelt so durchgearbeitet hat, dass man wieder Boden unter den Füßen verspürt. Dieselbe Glückserfahrung macht man, wenn man sich durch chaotische Zustände nicht erschrecken lässt, sondern sie ergründet, bis sie uns ihre inneren Schönheiten offenbaren.

In einem seltsamen Schwebestand zwischen all diesen Blickverhältnissen der Projektion und der Introspektion, der Aufsicht und der Durchsicht, der Einschließung und der Ausschließung beschreibt die elektronische Skulptur „Public Monument: Carlos“ von 1999. Sie hat für mich einen ganz besonderen Status in der bisherigen künstlerischen Arbeit Andreas Kaufmanns. Durchkämmt hat er in ihrem Fall das lebendige Arsenal einer Stadt, jene ständige nervöse Montage von Attraktionen, von Anziehendem und Abstoßendem, das wir mit dem abstrakten Begriff des Urbanen belegen. Plötzlich trifft er auf ein vereinzelt Phänomen in der heterologen Vielfalt, das ihn nicht mehr los lässt. Ein Krüppel jongliert mitten im Einkaufsrausch der Kölner City einen roten Ball mit seiner Krücke. Meisterhaft, wie selbstvergessen, mit einer großen Ruhe und Geschicklichkeit. Kaufmann kehrt immer und immer wieder zu ihm zurück, hält sich bei ihm auf, bis sich ein Verhältnis des Vertrauens zwischen den beiden entwickelt. Erst dann stellt er seine Videokamera frontal vor den eigenartigen Jongleur hin und zeichnet ihn in der Halbtotalen bei seiner alltäglichen Tätigkeit auf. Deren Artistik bearbeitete er nun zu einer quasi endlosen fließenden Bewegung. Es entsteht eine extrem einfühlsame Skulptur in der Zeit. Andreas Kaufmann schafft etwas, was in der Kunst höchst selten bewerkstelligt wird, noch weniger in derjenigen Kunst, die sich mit und durch Medien verwirklicht. Seine Aufzeichnung und seine Bearbeitung geben dem Mann vor der Kamera etwas zurück, was er für viele, die ihn im Straßenbild flüchtig wahrnehmen und ihm ein paar Groschen hinwerfen, möglicherweise verloren hat: Würde, Achtung, Souveränität.

Es gibt Bilder, in deren Angesicht man zumindest für geraume Zeit völlig vergisst, wie sie zustande gekommen sind, durch welche Techniken, mechanische oder elektronische, analoge oder digitale... Die inneren Sehstrahlen des Betrachters und die vom Gegenstand abstrahlenden Energien treffen sich in wechselseitiger Zuneigung. In diesen seltenen Fällen hat der alchemistische Prozess seine höchste Stufe erreicht. Man kann von einer gelungenen Projektion sprechen.

Translated by Gloria Custance

Published in: 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.