

Auftritte

Die Künste verbindet seit Menschengedenken das Anliegen der Repräsentation. Gegenstand ist meist der Mensch und was ihn durch Zeit und Raum bewegt. Auf welche Wege er zwischen Realität und Fiktion geraten kann, führt Andreas M. Kaufmann in seinen Inszenierungen auf. Oft lässt sich nur schwer ausmachen, wer der eigentliche Protagonist ist: der im Kunstwerk auftretende Mensch, der Raum, die Zeit — oder gar der Betrachter? Das auf Kaufmanns Bühne agierende Personal ist der rezipierten Wirklichkeit entnommen. Die Figuren treten alleine oder in Konstellationen auf, sie sind typisiert, auf das Fragment oder die menschliche Geste reduziert und am Ende gar abstrakt. Analog zu stärker sozialpolitisch aufgeladenen Schauplätzen in jüngeren Arbeiten Kaufmanns nähern sich auch die darin dramatisierten Personen der Wirklichkeit des Betrachters oder werden mit ihr identisch. Die Experimente mit der Zeit führen nach unterschiedlichen Variationen mit Bewegung und Progression zu Bildern anscheinender Stasis. Stets leitet Andreas M. Kaufmanns Inszenierungen das Interesse am Spiel, an der dramatischen Illusion sowie deren Rezeption, am wenigsten aber eine rasch konsumierbare Kritik an Realität.

Ende der 80er Jahre beschloss ich, keinen Beitrag mehr zur zunehmend redundanten Bildproduktion zu leisten, ich wollte vielmehr mit den schon vorhandenen Bildern umgehen. Dabei war der Bilderfundus der Kunstgeschichte für mich eine erste Referenz. Dies nicht zuletzt, weil er die ältesten Bilder beinhaltet, in denen das menschliche Leben in seiner ganzen Komplexität angemessen dargestellt wurde.

In der Auswahl der auftretenden Figuren und Bilder sowie in der formal-inhaltlichen Akzentuierung bestimmen das Werk Andreas M. Kaufmanns eher kreisende denn lineare Abläufe – analog zu den kreisförmigen Bewegungen der Auftritte. In der Film-Collage von 1984, einer seiner ersten Arbeiten, gibt der Künstler biografisch bedeutsamen Personen eine Rolle: Porträtfotos aus dem Familienalbum zeigen die Eltern Kaufmanns Mitte der fünfziger Jahre in Paris, überlagert von autobiografischen Szenen aus seinem Aufenthalt dort drei Dekaden später. In den Fotografien aus der Zeit treten Menschen von der Straße, Gaukler, Obdach-lose in der französischen Metropole auf, und erst in den neunziger Jahren sollte der reale Mensch wieder diese tragende Rolle erhalten.

Bis dahin dominieren Figuren aus der Kunst- und Filmgeschichte in den Video- und Diaprojektionen. Eine Verkörperung der Schönheit, die "Bellezza" aus der "Iconologia" des Renaissance-Theoretikers Cesare Ripa, setzt der Künstler in all ihrer physischen Üppigkeit und umgeben von der ikonografisch festgelegten Aura auf der anthropomorphen Front-Fassade der Frankfurter Schirn Kunsthalle in Szene. Vergleichbar kolossal in Präsenz und Symbolik scheint ein Jahr später schließlich ein mächtiger Phaethon quer über die Fassade des Amsterdamer Hilton Hotels in Tiefe des öffentlichen Raumes zu stürzen. Das touristisch erschlossene, ehemalige Kloster und heutige Schloss Corvey wird zur Projektionsfläche eines ganzen Ensembles von historischen Illustrationen, nämlich Gestalten aus einer bibliophilen Ausgabe von "Dreizehn Linden" (Hoffmann von Fallersleben). Zum Tapeten- oder Geschenk-Dekor transformiert übersäen historisierende Szenen aus der Entstehungszeit des Gebäudes dessen Westfassade. Und die "Bellezza" erhält

1992/93 in der Münsteraner Ausstellungshalle am Hawerkamp einen zweiten Auftritt im Reigen mit anderen Tugenddarstellungen aus dem genannten Buch Ripas, mit den weiblichen und männlichen Verkörperungen von Wahrheit, Freiheit, Poesie, Welt, Widerstreit und Urteil, wo diese über Wasseroberflächen projiziert und durch die von Auf-Tritten des Publikums ausgelösten Erschütterungen in ihrem Erscheinungsbild beeinflusst werden.

Aus Furcht vor bildnerischen Platitüden traute ich mich zunächst nicht, mit tagesaktuellen Bildern zu argumentieren. Sie schienen mir zu sehr von direkten Begehrlichkeiten und ideologischen Konnotationen belastet. Zwar verehrte ich auch Künstler wie Les Levine, Antonio Muntadas, Hans Haacke oder Krzysztof Wodiczko. Doch widersprach ihr konkretes, oft ideologisch allzu ein- beziehungsweise ausgrenzendes Engagement meinem eigenen Lebensgefühl. Da ich mich aber dennoch als einen durchaus politisch und gesellschaftlich denkenden Menschen sehe, durchsuchte ich das sogenannte kulturelle Archiv, um im Umgang damit zu zeitgemäßen und zugleich universellen Aussagen über die Menschen und ihre Beziehungen zu kommen.

Neben den vergrößert und meist erhaben inszenierten Gestalten wie Szenen aus Kunstgeschichtsbüchern treten vermehrt Körperfragmente auf, weicht der Pathos einem distanzierteren, mitunter humorvollen und ironischen Unterton. Der ausgestreckte Arm Gottes aus dem von Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle geschaffenen Schöpfungsmythos, jene magische Geste des Beseelens wird ab Anfang der neunziger Jahre zum Protagonisten mehrerer Licht-Spektakel im Innenraum. Der dort zirkulierende Finger verweist über die symbolische Referenz hinaus auf die Begrenztheit menschlicher Perspektivität durch anamorfotische Transformationen des Bildgegenstandes. Im "Sagacho Exhibit Space Tokyo" realisiert Kaufmann multiple Auftritte mit stehenden, aber dennoch leicht bewegten Bildern, wenn zwanzig von der Decke hängende Projektoren die Lieblingsbilder von Freunden und Förderern des Raumes projizieren. Ganze Bilder werden auch bei den Maschinerien zu Protagonisten der Inszenierung, in der auch der Betrachter zum Akteur wird, wenn er sich als Projektionsfläche in das Konzert der im Raum agierenden Bilder einfügt. Tatsächlich konzertant wird es dann auch, weil das rhythmische Klacken und Schleifen der rotierenden Projektoren als akustischer Effekt die gesamten Aufführungen begleitet. Und in der Kölner Galerie Gabriele Rivet sieht sich 1999 der Betrachter schließlich selbst in Echtzeit gleich auf 27 Monitoren einer Video-Präsentation, weil ihn Überwachungskameras in das inszenierte Geschehen holen.

Anfang der neunziger Jahre wendet sich A.M. Kaufmann verstärkt den Bildern aus den Massenmedien zu, lässt Kino- Personal sowie Figuren aus Printmedien in seinen Projektionen auftreten, um an ihnen Multiperspektivität und medienspezifische Züge zu visualisieren. 1993/1995 entnimmt der Künstler dem japanischen Film "Rashomon" Segmente, bearbeitet sie und lässt im Wilhelm-Lehmbruck Museum in Duisburg den bereits im Film aus mehreren Sichtweisen erzählten Samurai-Mord an Wänden in zeitgleich projizierten Szenen geschehen. In der Videoinstallation von 1994/95 pointiert sich der sterile wie kinematografisch legendäre Kuss von James Stewart und Kim

Nowak aus Alfred Hitchcocks "Vertigo" in Endlos-Loops zu einer komischen Szene. Gestalten der Pressefotografie haben auf einer wandgreifenden Kulisse aus Zeitungstapeln ihre Auftritte.

Diese Fundstücke aus den diversen Archiven inszenierte ich dann in öffentlichen Räumen und versuchte sie so ein wenig zu entstauben. So wurde mir bewusst, dass ich eigentlich wie ein Regisseur arbeite.

Das Personal wird in Kaufmanns Arbeiten zunehmend an die Funktion des Schauplatzes beziehungsweise Raumes gebunden. Gesten und Rufe der Ablehnung und Verweigerung von Jugendlichen werden über Wasser auf die Schultafel eines Klassenzimmers projiziert. Dort löschen sich die über den Schall der extrem lauten, multilingualen Nein-Rufe bewegten Licht-Bilder gegenseitig aus. Der Schauplatz ist eine Kölner UNESCO-Schule mit internationaler Schülerschaft. Und dann hat ein Straßengaukler seinen Auftritt in einer anderen Video-präsentation: der an den Beinen Behinderte jongliert virtuos Bälle mit seinen Krückstöcken vor der Videokamera und besetzt den urbanen Raum — er wird selbst zum öffentlichen Monument.

In den letzten Jahren agieren überdimensional Hände in alltäglichen Vorgängen: langsam öffnet und schließt sich eine Faust, dreht eine Hand den Wasserhahn auf, entzündet ein Streichholz. Am Ende werden gar Zahlen zur Dramatis Personae einer kleinen Inszenierung. Sie führen von einem Karussell-Diaprojektor an die Wand projiziert einen Tanz auf, dem sich der Betrachter sofort anschließen möchte...

Die Jäger von Lascaux haben sich wahrscheinlich Bilder gemacht, um sich auf die anschließende Jagd einzustimmen, auf die Tätigkeit also, die ihnen ihr Überleben garantierte. Man darf hier sicher von einer Wirkung des Bildes auf den Menschen und seinen Alltag sprechen.

Realräumlicher Kontext für die Licht-Präsentationen von Andreas M. Kaufmann sind zunächst kulturgeschichtlich gesicherte Räume und Bauten. So kreisen die projizierten Ikonen der Malerei-Geschichte erstmalig im Innern von Schloss Presteneck, erscheint die Großprojektion vom Anfang der Schöpfungsgeschichte 1993 auf der Fassade des buddhistischen Gyokozouin-Tempels in Urawa. Meist ist die Architektur, selten der vernachlässigte, unzivilisierte Raum, nie die freie Natur der reale Schauplatz für die Licht Auftritte. Selbst Kaufmanns erste Projektion, die eines Kreises auf ein Stück Natur, wird im verwilderten Park von Schloss Loburg realisiert.

Der reale Raum wird vom fiktiven oder ehemals realen überspielt, wenn sich auf der 50er Jahre Fassade der Kunsthalle zu Kiel die vormaligen Jugendstil-Fenster als Lichtspur abzeichnen. Die Inszenierung reflektiert und kommentiert sodann die historische sowie aktuelle Funktion oder die Architektur des realen Raumes metaforisch, wenn 1996 in Oberhausen der Gasometer mit Darstellungen historischer Industrie-Architekturen bespielt wird, in Essen auf der Fassade des Aalto-Theaters das Partiturfragment von Karl-Heinz-Stockhausen (er)scheint.

In den meisten meiner Arbeiten gibt es mindestens zwei Zeitachsen: eine konkrete - zum Beispiel in Form eines laufenden Videobandes oder einer Rotationsprojektion - und eine historische - etwa, wenn ich die Kunstgeschichte bemühe oder technische Geräte aus den letzten 30 Jahren einsetze.

Eine Cage-Aufführung, bei der ein Pianist sich an sein Instrument setzt, die im Titel angekündigte Zeit von vier Minuten und 33 Sekunden lang stumm davor verharrt und so das unruhig wartende Publikum ungewollt zum Protagonisten der Vorführung macht, war Andreas M. Kaufmann ein wesentliches Erlebnis für seine konkret der Zeit gewidmete Performance. Ein aus Bitumen gegossener Klavierflügel ist mit einer Stange aufgestellt, an der Wand dahinter sind Klebstreifen angebracht, um die von dem sich langsam neigenden Bitumenflügel regelmäßig gemachten Polaroids anzubringen. Jene dicht nebeneinander hängenden Polaroids verfärben sich mit der ablaufenden Zeit und analog zur Bewegung des sich neigenden Flügels. Die Illusion des vollkommenen Umgangs mit der Zeit wird vermittelt.

Der Anfang aller Projektionen A.M. Kaufmanns ist das statische Lichtzeichen, das stehende Bild, das erstmalig durch seismografische Reaktionen auf Publikumsbewegungen zeitlich akzentuiert, bald aber gezielt rhythmisiert wird, wenn Kaufmann mehrere Gemälde von bedeutenden Malern des zwanzigsten Jahrhunderts zeitgleich übereinander projiziert und sich hierbei Grundfigurationen der jeweiligen malerischen Positionen abzeichnen. Die dramatisch oder zyklisch instrumentalisierte Zeit spielt schließlich bei seinen Dia- und Video-Projektionen eine Rolle. Da geht es zum einen um zeitliche Sukzession oder Simultaneität des Dargestellten, zum anderen um Raffung oder Dehnung der vorgeführten Handlungs- und Geschehensabläufe. Dramatisch bedeutsam wird die zeitliche Gestaltung mit dem kreisenden Arm Gottes, weil der Standort des rotierenden Projektors in einer Raumecke und der Standortwechsel des Betrachters die zeitlich räumliche Progression sowie die Spannungskurve im Auftritt bedingt.

Die zeitliche und perspektivische Anamorphose, die bei Rotationsprojektionen entstehen, stellen den Betrachter vor eine perzeptive Herausforderung. Im Sinne eines sich wiederholenden, daher die Wahrnehmungsleistung steigernden Vorganges führen die rotierenden Projektoren statische wie bewegte Bilder durch den Raum, überlagern sie mitunter, was das Raumgefühl des Betrachters relativieren kann. Ist in diesen Projektionen für die zeitliche Sukzession der Auftritte bereits der akustische Begleiteffekt von Bedeutung, so betont A.M. Kaufmann — hier spielt gewiss seine Musikleidenschaft eine Rolle — dieses Moment im kleinen, abstrakten Theater mit den aufblitzenden Zahlen und ihrem Tanz nach einem spanischem Rhythmus, der von der raschen Weberschaltmechanik des Karussell-Diaprojektors intoniert wird. Akustische Akzente setzen auch die von Jongliergeräuschen untermalten Auftritte des Gauklers sowie die 27, unterschiedlich rhythmisierenden Metronome der Monitorinstallation in der Galerie Rivet.

Von Extremen scheinen die Arbeiten A.M. Kaufmanns bestimmt, wenn es im Kontrast zur oft atemlos schnellen Bilderfolge, zu den Geräuschkulissen vieler Installationen dann die Videopaintings gibt, in denen die Zeit förmlich stillsteht und absolute Stille herrscht. Doch erweist

sich der zeitliche Stillstand als Illusion, weil die sich öffnende oder die den Wasserhahn aufdrehende Hand nicht wirklich zum statischen Bild gefriert und dort unmerklich ein kontinuierlicher Prozess abläuft, der aus Segmenten von Originalaufnahmen und gemorften Zwischenstücken konstruiert wurde.

Die Präsenz eines Bildes ist für mich immer schon interessant gewesen. Wenn mich jemand fragt, worin ich das Wesentliche der Kunst sehe, antworte ich gerne: vor allem in ihrer besonderen Art präsent zu sein. Ihre Präsenz ist es, was die Menschen in den Bann eines Bildwerks zieht; die Präsenz ist es auch, die den Dingen eine Aura und den Menschen Charisma verleiht.

Uta M. Reindl
Köln, im März 2000

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