

Trackeds 1.0

von Dr. Gerald Geilert



Abb.1: BridA: *Trackeds 1.0* / Como / Piazza del Popolo, 2009 (Projektion im Kunsttempel, Kassel)

Die Gruppe *BridA* / Tom Kersevan, Sendi Mango, Jurij Pavlica wurde 1996 gegründet, als die drei Slowenen noch an der Accademia di Belle Arti in Venedig studierten. In diesem Text wird ihr neustes Projekt *Trackeds 1.0* vorgestellt. Hierbei wird auf die Historie des Aufnahmeorts, die Aufnahmetechnik und die Verarbeitung der Informationen eingegangen. Darüber hinaus wird besprochen, welche Vorstellung von Sichtbarkeit den dynamischen, audio-visuellen Installationen zugrunde liegt.

Auf dem Weg zur Arbeit, beim Einkaufen oder auf öffentlichen Veranstaltungen werden wir heute immer häufiger von Kameras erfasst. Unsere Bewegungen werden aufgezeichnet und dokumentiert. Aber nicht nur unsere physischen Spuren, auch unsere Wege im Internet, unsere Überweisungen und Telefonverbindungen werden festgehalten. Die Daten über unsere Aktivitäten liegen auf irgendwelchen Servern oder sind auf Datenträgern anderer Art konserviert und erzeugen von dort Datenwolken, die durch elektrische Leitungen oder heute sogar durch die Luft fluktuieren. Manchmal regnen sich diese Wolken an unerwarteten Stellen ab. Persönliche Daten erscheinen plötzlich im Internet, Kontoauszüge oder Informationen über Aktiendepots im Ausland werden an Finanzbehörden verkauft.

In Venedig präsentiert *BridA* / Tom Kersevan, Sendi Mango, Jurij Pavlica drei audio-visuelle Installationen mit dem Titel *Trackeds 1.0*. Die Serie wurde bislang in der norditalienischen Stadt Como, am Checkpoint Charlie in Berlin und auf dem Vorplatz der Stadthalle der nordhessischen Stadt Kassel erprobt. Die schwarz-weißen Standbilder der öffentlichen Plätze,

die je nach Präsentationsform auf einem Bildschirm oder einer Projektionsfläche erscheinen, erinnern an Aufnahmen von Überwachungskameras. Sie sind die Bühne für das eigentliche Geschehen.

In Como wurde die *Piazza del Popolo* aus der Vogelperspektive aufgenommen. In der linken unteren Bildhälfte ist von der Rückseite aus das Flachdach des als Parteizentrale der Faschisten errichteten Gebäudes *Casa del Fascio* zu sehen. Es wurde von dem Architekten Giuseppe Terragne entworfen und zwischen 1932-36 gebaut. In der Architekturgeschichte gilt es als Paradebeispiel für die italienisch faschistische Bauweise. Die Vorderfront des Gebäudes weist in die Richtung des älteren, katholischen Machtzentrums, nämlich auf den 1770 vollendeten *Duomo di Como*. Von diesem ist in der oberen rechten Bildhälfte nur der untere Teil der Außenmauern der Apsis und der rechte Teil des Querhauses ins Bild gesetzt worden. An diesem Ort standen sich also zwei Machtzentren gegenüber.

Vor der Darstellung dieser historisch vorbelasteten Szenerie tauchen immer wieder sich über die Bildebene bewegende gelbe

und hellblaue Punkte auf und verschwinden wieder. Für diese kurze Zeit sind sie durch gebogene Linien verbunden. Es ergeben sich zwei sich ständig dynamisch verändernde, optische Gespinste, die sich gegenseitig überlagern. Begleitet wird die teils rhythmische Bewegung von einer Symphonie aus tiefen, brummenden bis zu kurzen, hellen, hohen Tönen. Sie lassen sich aber nicht eindeutig den Linien oder den Punkten zuordnen, die wie Mücken über die Bildfläche schwirren. Zu komplex scheinen die Informationen zu sein, die von *Trackeds 1.0* erzeugt werden, als dass die Kompositionsregeln schnell erfasst werden könnten.

Da das Hintergrundbild an Bildausschnitte von Überwachungskameras erinnert, liegt die Vermutung nah, dass dargestellt wird, auf welchen Wegen sich Autos, Straßenbahnen oder Menschen bewegen. Verfolgt man aber die einzelnen Markierungen, fällt auf, dass kaum ein Punkt kontinuierlich durchs Bild wandert. Die Grafiken basieren aber trotzdem auf den Bewegungen der oben genannten Objekte und Subjekte. Die ins System eingespeisten Bildsequenzen werden von einer eigens zu diesem Zweck entwickelten Software bearbeitet. Die Koordinaten der Passanten, die den Platz überqueren, werden erfasst und in gelbe Punkte übersetzt. Sollten die Personen eine Straße überqueren und an einem Zebrastreifen anhalten, um auf ein vorbeifahrendes Auto zu warten, verschwinden sie buchstäblich von der Bildfläche. Dasselbe gilt für die hellblauen Punkte, die Fahrzeuge, die eventuell an einer Ampel aufgehalten werden. Es wird also ausschließlich die Bewegung auf dem Platz erfasst.

Die erhobenen Daten dienen nicht wie bei Überwachungssystemen, dazu, die Identität der betreffenden Individuen ausfindig zu machen. Sie werden auch nicht gespeichert, sondern in eine dynamische informationsverarbeitende Umgebung eingespeist, in der ein Real-Time-Szenario errechnet wird. Die audio-visuelle Symphonie beruht auf einem Prozess, in dem Be-

wegungsdaten in ein neues System übertragen werden. Die Daten werden also von einem autonomen Bauteil interpretiert, moduliert bzw. in eine andere Tonart übersetzt. Nach vorgegebenen Rechenoperationen, die bei *Trackeds 1.0* auf mathematischen Gleichungen basieren, die auf Beobachtungen der Braunschen Molekularbewegung zurückgehen, wird die numerische, digitale Grundlage in ein neues System von Sequenzen übertragen. Wissenschaft wird hier also nicht dargestellt, sondern das Wissen über Gesetzmäßigkeiten, wird zum integralen Bestandteil des Werks.

Dieses Vorgehen ist insofern kunsthistorisch bedeutsam, als die Werke von *BridA* nicht mehr auf den Regeln der geometrischen Optik basieren. Ebenso sind sie nicht als Abstraktionen zu verstehen, die nach klassischen Kompositionsregeln entstehen. Vielmehr tragen die Künstler der eingangs beschriebenen heutigen Realität aus bits und bytes Rechnung und begeben sich damit auf ein neues, nahezu unerforschtes Terrain.

Die datenverarbeitenden Systeme, die *BridA* entwirft, gehören einer neuen Generation an. Sichtbarkeit wird hier nicht mehr, wie ehemals von Leon Battista Alberti beschrieben, als Blick durchs Fenster begriffen. Auch der Gedanke von Innerlichkeit und Distanz zur Außenwelt, die die Camera obscura noch zuließ, lässt sich mit diesen lebendigen Darstellungen nicht in Einklang bringen. Die Künstler ziehen sich eben nicht in die dunkle Kammer zurück, sondern benutzen die heutigen Digitalkameras wie Messinstrumente. Sie sind nicht daran interessiert, schöne Schnappschüsse oder hochauflösende Computerausdrucke zu produzieren, sondern extrahieren nur wenige Informationen und entreißen hierdurch der modernen Informationsgesellschaft ein gedankliches Spiegelbild.

Wie eingangs schon angedeutet wurde, ließen sich Persönlichkeitsstrukturen heute auch anhand von Datenmengen beschreiben. Würden alle digitalen Daten eines Individuums zentral erfasst, könnten digitale

Porträts erstellt werden, die vielleicht sogar mehr Aussagekraft als Fotos, Gemälde oder Zeichnungen hätten, die auf der rein visuellen Ebene verbleiben. Ansatzweise findet diese Methode schon heute Anwendung. Genannt sei hier der kleine, nützliche, digitale Helfer, die sogenannte „predictive search“ von google.

Auch das Körperbild der Mediziner hat sich in den letzten Jahrhunderten verändert. Ärzte messen den Blutdruck, beschallen den Körper mit Ultraschall, beschießen ihn mit Röntgenstrahlen oder zählen die Anzahl der Blutkörperchen, um zu einer Diagnose zu kommen. Es ergibt sich ein völlig neues Bild vom Individuum, dessen Grundlage eben nicht bloße Sichtbarkeit ist. Vielmehr beruhen die Diagnosen heute auf nicht-visuellen Verfahren. Im Fall des Ultraschallbildes werden Entfernungsmessungen beispielsweise in ein optisches Konstrukt umgesetzt. Wird dieser Gedanke konsequent weitergedacht, müsste das Porträt, das die heutige Medizin vom Patienten zeichnet, Auskunft über Pulsschlag, Blutdruck, Körpertemperatur, Blutzuckerspiegel, usw. geben.

Dementsprechend konzentrieren sich die ehemaligen Malerei-Studenten der venezianischen Accademia di Belle Arti nicht mehr auf die äußeren optischen Erscheinungsformen. Jedoch untersuchen die Künstler keine Menschen, sondern wie im Fall von *Trackeds* beispielsweise öffentliche Orte. Sie betreiben aber keine Historienmalerei, sondern erheben vielmehr wie Wissenschaftler Daten, die sie dann in eine informationverarbeitende Umgebung transferieren. Dort werden die Daten, wie bereits beschrieben, eigenständig prozessiert. Wie in einer Petrischale werden lediglich die Parameter vorgegeben, unter denen die Informationen oszillieren können. Nach diesem Verfahren ließe sich fast jeder Platz untersuchen. Wie in der Wissenschaft kann das Experiment aber auch am selben Ort wiederholt werden. Im Gegensatz zur Wissenschaft gilt es aber nicht, zu empirischen Ergebnissen zu kommen, sondern darum,



Abb.2: BridA: *Trackeds 1.0* / Berlin / Checkpoint Charly, 2009 (Screenshot)

einen sinnlichen Zugang zu dem Untersuchungsgegenstand zu ermöglichen.

Zum zweiten Mal kam das Instrumentarium am ehemaligen Checkpoint Charlie zum Einsatz. Dieser Grenzübergang am südlichen Ende der Berliner Friedrichstraße war im Gegensatz zu Checkpoint Alpha an der Grenze zwischen West- und Ost-Deutschland und Checkpoint Bravo im Westen von West-Berlin ausschließlich für ausländische Touristen, Diplomaten und das militärische Personal der alliierten Streitkräfte eingerichtet worden. Geöffnet wurde der Übergang am 23. August 1961, nachdem zehn Tage zuvor die Mauer um den amerikanischen, französischen und englischen Sektor errichtet wurde. Internationale Bekanntheit erlangte der Checkpoint zwischen dem Ost-Berliner Regierungsbezirk Mitte und dem West-Berliner Bezirk Kreuzberg am 25. Oktober 1961, nachdem die Sowjets beschlossen hatten, jeden zu durchsuchen, der den Übergang passieren wollte. Als Reaktion auf diesen Verstoß gegen geltende Abkommen stationierten die Amerikaner Panzer an diesem Grenzposten. Die Kettenfahrzeuge stoppten genau auf der Höhe der Ecke des gegenüberliegenden Hauses. Die Außenwand des Gebäudes zur Zimmerstraße, die sich vertikal durch die linke obere Bildfläche erstreckt, befindet sich genau auf der Grenze.

Auch der Standpunkt, von dem die Aufnahme gemacht wurde, ist direkt auf der ehemaligen nationalen Grenze. Wären die

Daten kurz nach dem 25. Oktober 1961 erhoben worden, wären nur wenige Fahrzeuge erfasst worden. Die Panzer, auch wenn sie bedrohlich gewirkt haben müssen, wären nicht zu sehen gewesen, weil sie sich eben kaum bzw. gar nicht bewegten. Während damals nur ein paar gelbe Punkte auf der Animation erschienen wären, bewegen sich im Jahr 2009, 20 Jahre nach dem Mauerfall, viele Touristen, Passanten oder Souvenirverkäufer über die ehemalige Grenze hinweg. Ebenso gibt es auch für Fahrzeuge keinerlei Hindernisse mehr, die sie daran hindern, in den ehemaligen Osten oder andersherum in den Westen zu fahren. Auch wenn das amerikanische Grenzhäuschen noch immer erhalten ist, lassen die Grafiken, die auf der Projektionsfläche erscheinen, erkennen, dass sich die politischen Verhältnisse verändert haben.

Ein drittes und vorerst letztes Experiment wurde auf dem Vorplatz der Stadthalle der Stadt Kassel durchgeführt. Das Grundstück für diese Gebäude, von dem links unten nur der Giebel zu sehen ist, wurde von dem jüdischen Industriellen Sigmund Aschrott unter der Voraussetzung, dass dort ein fester öffentlicher Veranstaltungsort entsteht, kostenlos der Stadt Kassel überschrieben. Die Halle wurde 1914 feierlich eingeweiht und bis in die 60er-Jahre als Messestandort genutzt. Heute finden dort Tagungen und Kongresse statt. Der sogenannte Aschrottbrunnen, der vom selben Spender finanziert wurde, wurde 1938 während der Pogromnacht der Nazis stark demoliert und anschließend ganz offiziell abgerissen. Die noch in der Kaiserzeit errichtete Stadthalle erfreut sich hingegen bis heute öffentlicher Beliebtheit. 2002 wurde der Platz neu gestaltet, und kaum etwas erinnert noch an seine Historie. Auch daran, dass hier ehemals die Grenze der städtischen Bebauung verlief, erinnern nur noch die beiden kleinen Tempelchen.

Die Künstler nähern sich den historischen Orten nicht dadurch, dass sie die ehemaligen Geschehnisse in ein optisches Äquivalent, etwa ein Gemälde oder eine Kollage,

verwandeln. Allein durch die Übertragung der abstrahierten Bewegungsdaten vom Checkpoint Charlie wird darauf hingedeutet, dass hier niemand mehr kontrolliert wird.

Im Unterschied zu Aufzeichnungen von Überwachungskameras lässt sich den Grafiken nicht entnehmen, wer gerade über die Straße geht. Es interessiert auch nicht, ob der Fahrer des Sportwagens der Frau mit dem Kinderwagen die Vorfahrt genommen hat, oder ob der Vortragende etwas eilig zum Rednerpult läuft. Mit *Trackeds* soll nicht das Verhalten einzelner Menschen studiert werden. Auch geht es nicht darum, Menschen zu identifizieren oder zu kontrollieren.

Wie in einer Statistik werden die Informationen anonymisiert. Im Gegensatz zu statistischen Verfahren werden die Daten von *Trackeds* nicht systematisch ausgewertet, um zu empirischen Erkenntnissen zu gelangen. Dennoch spielen wissenschaftliche Verfahrensweisen eine integrale Rolle in den Arbeiten von *BridA*. Hierbei wird Wissenschaftlichkeit nicht verklärt oder lediglich dargestellt. Um ihre komplexen Systeme zu realisieren, sind die Künstler auf die enge Zusammenarbeit mit Wissenschaftlern und Experten auf dem Gebiet der Informationstechnologie angewiesen. Erst diese interdisziplinäre Zusammenarbeit eröffnet die Chance, die neuen Möglichkeiten der Informationsverarbeitung zu erkunden und unsere heutige Vorstellung von Visualität zu hinterfragen.

Die Arbeiten von *BridA* entziehen sich vielen Normen, die die Kunstkritik normalerweise Gemälden zurechnet. Zum Beispiel fragen Kunstkritiker, wenn es um Malerei geht, zunächst einmal nach dem Sujet. In den drei beschriebenen Beispielen wurden öffentliche Plätze von der Apparatur erfasst. Vorstellen ließe sich aber auch, dass sie auf ein Mikroskop aufgesetzt wird. So könnten z.B. die Bewegung von Mikroben visualisiert werden. Auch Bienen- oder Vogelschwärme geben ein mögliches Sujet ab. Es ließen sich also zahlreiche Anwen-

dungsmöglichkeiten oder Updates denken. Dies ist darauf zurückzuführen, dass die Künstler nicht das Sujet, sondern das Verfahren vorgeben.

Ein weiterer entscheidender Unterschied zur herkömmlichen Malerei liegt darin, dass kein fertiges Bild komponiert bzw. komplettiert wird, das dann für Ewigkeiten an der Wand hängt. Die Apparaturen erschaffen lebendige, oszillierende Bilder, in denen keine persönliche Handschrift zu erkennen ist. Vielmehr dirigiert ein anonymes Rechenzentrum die fluktuierenden Grafiken. Die Künstler versuchen, dem Bild also nicht ein endgültiges Aussehen zu verleihen. Es geht nicht darum, irgendetwas festzuschreiben oder für die Ewigkeit zu konservieren. Sie interessieren sich eher für den Prozess der Bildproduktion. Nur in diesen greifen die Künstler mit Bedacht regulierend ein.

Kunsthistorische Vorbilder lassen sich beispielsweise in der slowenischen Kunst finden. So entwarf z.B. der slowenische Künstler Bogoslav Kalas eine Malmaschine, die noch vor dem massenhaften Auftreten der heutigen digitalen Bildproduktionsverfahren Bilder selbstständig Farbwert für Farbwert kopieren konnte. Anknüpfungspunkte bietet auch die Arbeit *Makrolab* von dem Slowenen Marko Peljhan, der mit diesem Laboratorium einen Ort der Zusammenarbeit für Wissenschaftler und Künstler schaffen wollte. Fast zwingend scheint des Weiteren der Vergleich zu dem Medienkünstler Nam June Paik, der 1965 z.B. das Bild eines noch analogen Fernsehers mit einem Magneten verzerrte. Jedoch geht die Künstlergruppe *BridA* einen weiteren entscheidenden Schritt: Die Künstler agieren innerhalb der Logik der heutigen meist digitalen Informationswelt. Ihre Apparaturen erschaffen eben nicht wie Kalas Maschine ein fertiges Produkt. Sie schaffen auch keinen Ort der Zusammenarbeit in der Einöde, sondern arbeiten schlicht und ergreifend mit Wissenschaftlern zusammen. Am nächsten scheint noch die Arbeit *Magnet TV* von Paik mit den Arbeiten von *BridA* verwandt zu sein. Jedoch wirkt Paiks

Manipulation heute eher antiquiert, obwohl sie damals genauso erfrischend ankam, wie die Arbeiten der slowenischen Künstlergruppe heute.

Wie eingangs beschrieben wurde, übernehmen heute diverse digitale Systeme die Verarbeitung und Verwaltung persönlicher Daten. Unsere Vorstellung von Wirklichkeit basiert heute auf Systemen, die persönliche Daten aufzeichnen, prozessieren und gegebenenfalls visualisieren. Dieser Tatsache, dass heute viele Darstellungen von Computern errechnet bzw. simuliert werden, tragen die Künstler Rechnung. Sie weisen mit ihren Arbeiten daraufhin, dass eben alles davon abhängt, wie mit den erhobenen Daten umgegangen wird.

Autor: Dr. Gerald Geilert

Abbildungen: Jurij Pavlica, © BridA, 2009