



»Vergiß die Erde nicht!«

Franz John im Gespräch mit Bernd Busch

Turing Tables – An Untitled Composition for Tectonic Spaces¹

Ein Projekt in Kooperation mit der Musikerin Mona Mur und dem Programmierer Dirk Schubert

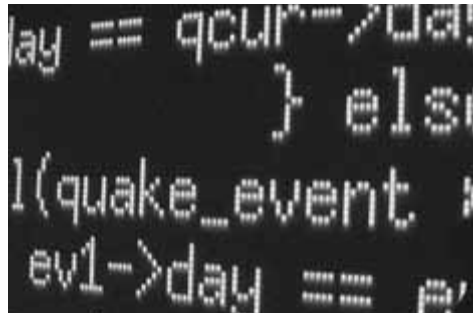
Pro Jahr ereignen sich mehrere Millionen Erdbeben von unterschiedlicher Stärke. Die Daten dieser Beben werden in seismologischen Instituten auf der ganzen Welt gemessen, gesammelt und durch automatisierte Internetübertragungen untereinander ausgetauscht und kommuniziert. Diese Meta-Wahrnehmung macht Franz John in seinem Projekt »Turing Tables« sichtbar, indem er die Daten dieser Mensch-Maschine-Kommunikation direkt von »Finger-Servern« abgreift und online in eine Rauminstallation überleitet. In Sekundenschnelle werden die Messungen der seismologischen Stationen in dieser Rauminstallation in Klang und Bild umgesetzt. Aus der Perspektive des »globalen Auges« Internet ist der Betrachter so direkt mit dem pulsierenden Erdinnern verbunden. Es geht also nicht um die Katastrophen, die diese Bewegungen in bewohnten Gebieten auslösen, sondern um das archaische Gefühl und Bewußtsein, daß die Erde ein Organismus ist, der sich bewegt und in beständiger Veränderung begriffen ist. »Diese künstlerische Umsetzung basiert auf einer Maschinen-Theorie des Mathematikers Alan Turing², wobei in meinem Vorhaben nicht Zahlenketten, sondern die tektonischen Kräfte und Energien auf einer sich selbst fortschreibenden und stetig sich erneuernden Matrix sichtbar gemacht werden.«

Das Projekt »Turing Tables« (1996 – 2001) entstand über mehrere Jahre durch Kooperation und Austausch mit zahlreichen Wissenschaftlern und Forschern. Dank an: Dr. Charles Estabrook, Seismologe, San Francisco; John C. Lahr, Seismologe, U.S. Geological Survey; Dr. Winfried Hanka, Seismologe, GFZ Potsdam; Dr. Udo Thiedeke, Universität Mainz (Beratung zur Theorie Turings im Rahmen des ArtBit-Projekts »MaschinenAtem«).



1

Franz John: Turing Tables. Berlin 2001. jfa-Galerie Berlin.



Auszüge aus einem Gespräch zwischen Franz John und Bernd Busch am 3.12.2001

John: Kürzlich erhielt ich die Kopie einer Postkarte, die ich 1978 an einen Kommilitonen verschickt hatte: »Vergiß die Erde nicht! Viel Spaß beim buddeln.« Ich hatte damals ein Projekt geplant, für das ich von meinen Mitstudenten bundesweit Erdproben mitbringen ließ. Eigentlich ging es um eine reine Studienaufgabe – eine spezifische Materialsammlung. Doch mich faszinierte mehr der unspezifische Rohstoff Erde³. Die gesammelte Vielfalt war beeindruckend, und ich ließ die Proben von den jeweiligen »Boten« signieren. Mein Interesse an dem Thema war geweckt und seither taucht »Die Erde« immer wieder in meiner Arbeit auf. Im Herbst 2001 habe ich nun in der ifa-Galerie in Bonn mein neuestes Projekt aus diesem Themenfeld gezeigt: »Turing Tables«, in dem nicht die Erde als Materie, sondern der Globus beziehungsweise dessen Puls direkte Auswirkungen auf Aussehen und Form der Installation hatte.

Busch: Die Intention von »Turing Tables« war ja nicht, ein neues Registrierungsverfahren vorzuführen, sondern die Bewegung der Erde selbst, in der Form ihrer Erfassung als komplexes Datenmaterial, zur Darstellung zu bringen: über seismische Daten, die in ihrer eigenen, puren Form visuell präsentiert wurden, über den Sound der Erdbewegungen in der Installation und über die körperliche Empfindung dieser Unruhe auf den vibrierenden Sitzgelegenheiten. Die Kombination dieser unterschiedlichen Zugänge hat einen ganz merkwürdigen Ort geschaffen, dessen Wirkung deutlich über das hinausgeht, was als Einführung des Auditiven in das Untersuchungsinstrumentarium der Geowissenschaften diskutiert wird. Es

wirkt auf mich wie eine Anspielung auf das alte platonische Höhlengleichnis, in dem ja auch die Frage nach der Möglichkeit von Erkenntnis aufgeworfen wurde.

John: Die in der Ausstellung projizierten Daten basieren auf einem weltweiten Netzwerk aus seismologischen Meßstationen, die ihre Informationen direkt ins Internet senden. Diese weitestgehend automatisierte Aufzeichnung und »Wahrnehmung« geschieht fast in Echtzeit über sogenannte »Finger-Server«. Zufällig ein sehr bezeichnender und schöner Begriff für die Intention des Projekts, da diese Messungen auf tausenden von Seismographen beruhen, die weltumspannend wie Finger in der Erde stecken, jedes Erzittern des Globus erfühlen und so in ein »globales Nervensystem« übertragen. Neue Medien stellen häufig eine Erweiterung der Sinne dar. Ich habe in der Ausstellung versucht, diese Erweiterung begreifbar zu machen.

Das Wesentliche bei »Turing Tables« ist ja, alle relevanten Erdbebendaten zu zeigen, die – parallel zu den realen seismischen Schwingungen des Globus – virtuell durchs Internet pulsieren. Sichtbar wird so auch eine Mensch-Maschine-Kommunikation auf einer sich selbst fortschreibenden Matrix, ein spannender Grenzbereich, der durch unsere normalen Sinne nicht wahrnehmbar ist.

Das »Körperliche«, das Sie ansprechen, ergibt sich durch Bässe und Vibrationen, die ebenfalls durch die Erdbebendaten gesteuert werden. Besucher in dieser Ausstellung sollen ein Gefühl dafür bekommen, im »Raumschiff Erde« zu sein, um vielleicht die Erfahrung zu machen, daß Erdbeben etwas ganz alltägliches sind. Die Tektonik – ich spreche in diesem Kontext lieber von Tektonik als von Erdbeben – ist in globalen Zusammenhängen der Normalzustand dieses Planeten.

Interessant ist, daß die durch die seismischen Schwingungen ausgelösten Datenströme sich im Internet in größerer Geschwindigkeit ausbreiten, als der physikalische Ablauf im Globus selbst. Somit können solche Ereignisse in dieser Ausstellung früher zu sehen sein, als man es über klassische »Nachrichtenmedien« kommunizieren könnte. Dies liegt daran, daß die in der Ausstellung zu sehenden Rohdaten normalerweise geprüft und für die Darstellung mittels Browser erst aufbereitet werden müssen. Indem wir direkt die Server der Wissenschaftler anzapfen, sind wir in der Ausstellung immer ein Stück näher am Puls der Erde. »Wir« bedeutet natürlich, daß ein solch komplexes Projekt nur im Team möglich ist.

Busch: Es sind zunächst ganz merkwürdige Zeichenfolgen, die projiziert werden. Auf den ersten Blick habe ich sie gar nicht als Informationen über bestimmte seismische Prozesse entziffert, sondern sie haben mich fast an die Schönheit konkreter Poesie erinnert. Vielleicht kam deshalb auch der Gedanke an Platons Höhle auf, in der vor den Augen der Menschen die Schatten von Bildern und Werken vorüberziehen. Anders gesagt: »Turing Tables« erinnert ja auch an die verborgene und verlorene ästhetische Qualität dieser Computersprachen.

John: Es ist konkret ein C-Dialekt, und die Darstellung der Daten entstammt eher dem Internet der 70er/80er Jahre. Viele der heutigen Nutzer denken ja, das Internet sei erst in den 90er Jahren entstanden. Ich hätte das Ganze zwar visuell interessanter machen können: irgendwelche stilisierten Erdschollen, die von links nach rechts wandern, oder ein auf den Boden projiziertes interaktives Computerspiel, wie es so oft in Ausstellungen zu Computern, neuen

2 bis 5
Franz John:
Turing Tables.
Bonn 2001. ifa-
Galerie Bonn.

Medien und anderem zu sehen ist. Mir ist da meist die Software zu stark im Vordergrund, denn es ging mir darum – passend zur Erde –, pur im Medium zu bleiben. Deshalb ist ja auch ein Stück des Programmcodes zu sehen, also viele Details, die wir uns lange überlegt haben. Nichts ist Zufall, was zu sehen ist, außer die Erdbeben selbst.

Busch: Sie haben vorhin das »Raumschiff Erde« angesprochen, in das die Besucher der Installation eintreten könnten. Vielleicht ließe sich auch sagen, dieser Arbeit liegt die Vorstellung einer – nunmehr freilich technologisch und nicht mehr kosmologisch vermittelten – Korrespondenz von Mikrokosmos und Makrokosmos zugrunde: kleine und große Welt, »Turing Tables« und »Raumschiff Erde«. Wie also nimmt man aus dem Inneren von »Turing Tables« heraus die globalen Prozesse wahr? Oder: Wie stellt sich Globalität als mediales Ereignis im Installationsraum dar?

John: Ich differenziere hier nicht so sehr zwischen natürlichen, physikalischen Phänomenen und sogenannten »artificialen Energiefeldern«. Das Internet hat ja einen Zustand erreicht, wo man von einem automatisierten, fast organischen Wachstum sprechen kann, das heutzutage niemand mehr unbedingt abschalten kann. Wenn man über die letzten 10 oder 20 Jahre diese Prozesse visualisieren könnte, würde man auch das Wachstum dieser »Nerven«, die sich um den Globus spannen, bemerken. Mich hat beispielsweise fasziniert, wie sich 1996, während der Marslandung der »Sojourner«, das Internet stark verlangsamt hat und einige Nasa-Server fast zusammengebrochen sind, weil so viele »User« gleichzeitig die ersten Bilder ansehen wollten.

Das sind Phänomene mit denen ich mich schon länger beschäftige – wie in meinem Projekt »Sky Nude« von 1992. Damals saß ich 24 Stunden mit Computer und Scanner auf dem Vordach eines Museums⁴. Ich habe dabei bewußt die Erdrotation genutzt, um eine Erdumrundung mitzumachen, und diesen Vorgang durch Abscannen des vorbeiziehenden Himmels dokumentiert. Dabei habe ich mir die globalen Kommunikationsstränge und -prozesse vorgestellt, die mit dem Aufgehen der Sonne anschwellen. Indirekt fließt dieser Gedanke, der 1992 technisch kaum realisierbar war, bei »Turing Tables« wieder ein.

Busch: Ich sehe hier Gemeinsamkeiten zwischen den drei Projekten »Turing Tables«, »Military Eyes« und »Sky Nude«?

John: Alle drei Projekte zeigen Perspektiven auf die »Erde«, die mit normalen Sinnen kaum wahrnehmbar sind. »Turing Tables« ist die Darstellung des Blicks in den Globus – ist also gewissermaßen nach innen gerichtet. »Military Eyes« dagegen zeigt den Blick über die Erdoberfläche in der Form des selektiven, militärischen Blicks. »Sky Nude« beschreibt den Blick nach oben, aus der Perspektive einer Maschine.

Busch: Die gegenwärtige Diskussion ist ja oft von zwei Schattierungen des Begriffs Erde bestimmt. Einerseits sprechen wir über die Erde gewissermaßen als physische Realität, wobei hier bereits zwischen Boden, dem Erdmaterial



6 bis 9
Franz John:
Sky Nude. Hagen
1992. 24-stündige
Performance zur
Ausstellung »Tri-
vial Machines«.
K.-E.-Osthaus-
Museum.

oder -stoff und den geologischen und geographischen Verhältnissen unterschieden werden müßte. Diese Erde ist ein komplexes, dynamisches System, wobei globale Monitoring-Verfahren den Körper dieses Erdballs zu erfassen suchen, die gewonnenen Daten interpretieren und die Ergebnisse als Grundlage politischen Handelns bereitstellen, um kritische Prozesse effektiver managen zu können. Andererseits gibt es die Globalität der Datenströme, der Kommunikation, der Vernetzung, die als entscheidende Schnittstelle in diese Wahrnehmung des komplexen Ganzen der Erde eingebunden ist, unser »Weltbild« und die Strukturen des Handelns zunehmend prägt (Stichwort: Modellierung), und zwar so, daß dieses Verständnis der Globalität und seine Modellierungen eine nahezu eigenständige Existenz gewinnen. »Turing Tables« und »Sky Nude« bewegen sich in dieser Spannung. Bei »Military Eyes« spielt jedoch noch ein weiterer Gesichtspunkt eine Rolle, das, was als das

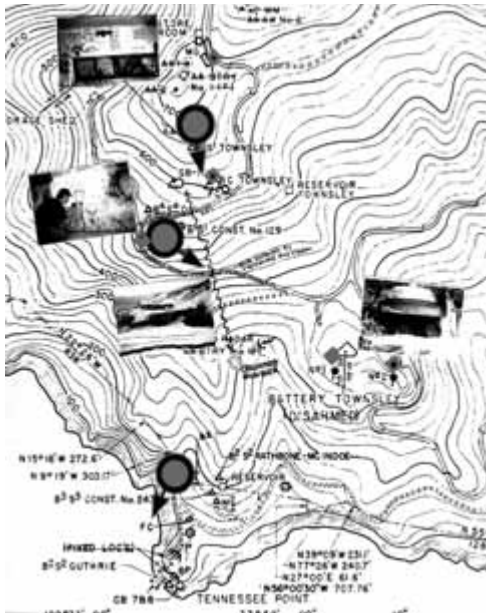


»Territorium« bezeichnet werden könnte, das aus dem Inneren des Bunkers heraus erfaßt wird: ein Terrain, das über Formen des Ausblicks und der visuellen Kontrolle definiert wird. Die ganze Tradition der Strukturierung von Wahrnehmung, das Ausgreifen des Blicks in den Raum, das Besetzen einer Fläche fließen ja in Ihre künstlerische Umsetzung ein.

John: Es gibt hier einen weiteren wichtigen Aspekt: Wie sieht eine Zivilperson Landschaft oder die Erdoberfläche, im Unterschied zu einem Bunkerinsassen? Der Soldat in seinem Bunker späht in eine pazifische Landschaft, die nach zivilen Gesichtspunkten wunderschön ist, sucht aber vor allem nach dem Feind⁵. Er nimmt also die Landschaft nur ausschmittthaft wahr. Menschen, die einen anderen, »freien« Blick haben, stellen heute ihre Kameras auf genau diese Bunker – es gibt ja von dort sehr spektakuläre Blicke auf die Golden Gate Bridge und San Francisco. Ich habe oft Leute befragt, die als Besucher in der Gegend waren: Nur sehr selten wurden die Bunker wahrgenommen, sie wurden für Aussichtsplattformen auf die Stadt gehalten. Ich erinnere mich an einen Maler mit Staffelei, der auf einem der Bunker stand, San Francisco zeichnete und offensichtlich gar nicht bemerkte, wo er sich befand – dadurch wurde ich überhaupt erst aufmerksam auf diese skurrile Situation.

10
Franz John:
Military Eyes. San Francisco, 1996.
Bunker B151 #129. Camera Obscura, Licht auf Beton.

11
Franz John:
Military Eyes. San Francisco, 1996.
Topographische Karte, Skizzen.



Dieses Thema der Relativität der Wahrnehmung zieht sich durch viele meiner Projekte, die zunächst oft so wirken, als sei alles abstrakt und technisch schwierig zu verstehen. Bei »Military Eyes« denken die meisten, denen ich das ohne Erklärung zeige, es sei alles aufwendig mit Computer und Photoshop gemacht. Ich arbeite jedoch im wesentlichen pur, ohne Software, oder mit bloßen Fehlerfunktionen der Wahrnehmung. Dabei richte ich den Blick nur auf das, was man eigentlich sowieso sieht oder sehen könnte. Wenn man sich ein bißchen damit beschäftigt, ist es plötzlich ganz einfach, und das verblüfft meist.

Busch: Bleiben wir bei diesem Beispiel. Interessant ist doch, daß diese Archaik des Verfahrens nichts anderes bewirkt, als einer Urform des ergreifenden

Sehens eine verbindliche Form zu geben. Ich erinnere an ein altes Grundmotiv der Perspektivität, die Forderung der klaren und bestimmten, also auch bestimmenden Wahrnehmung der gegenständlichen Welt. Diese Einstellung des Blicks war immer auch mit den Dispositiven der Macht alliiert. Sie haben, auch bezogen auf das Internet, auf militärische Traditionen verwiesen. Mich interessiert diese Geschichte der Observierung und Kontrolle, in der die Versuche, in der kriegerischen Auseinandersetzung so etwas wie Terrainbeherrschung zu schaffen, eine zentrale Rolle gespielt haben. Insofern gilt es, die Unschuld der optischen und elektronischen Verfahren zu relativieren – bis hin zu Ihrem Beispiel mit dem Maler, der auf einem Bunker sitzt und den schönen Ausblick festhalten will.

John: In dem Zusammenhang ist es vielleicht interessant, daß einige Seismologen die Erde ebenfalls wie eine *Camera obscura* begreifen. So werden beispielsweise topographische Karten der Unterseite von Gebirgen erstellt. Ich habe bei den Recherchen zu »Turing Tables« auch einige Seismologen persönlich kennengelernt. Dazu gehört Dr. Charles Estabrook, der zu der Zeit am Geoforschungszentrum Potsdam gearbeitet hat. Estabrook hat während seines Studiums angefangen, Beben der letzten Jahrzehnte, die in 600 Kilometer Tiefe stattfanden, optisch zu untersuchen. Anhand von Seismogrammen, die er als Folien übereinander gelegt hat, entdeckte er Interferenzen, die auffällige »Unregelmäßigkeiten« aufwiesen. Beben in dieser Tiefe sind sehr ungewöhnlich, weil dort Materie in der Regel flüssig ist. Er hat aus diesen »Störungsbildern« dann Theorien⁶ ableiten können, daß diese Beben keine der üblichen Ursachen haben, sondern letztendlich auf gigantische Impllosionen zurückzuführen sind, die in Sekundenbruchteilen beim Übergang von fester in flüssige Materie verursacht werden. Was mich natürlich fasziniert hat, ist, daß er an diese Phänomene fast künstlerisch herangegangen ist.

Seismische Wellen werden im Globus nach den Strahlengesetzen der *Camera obscura* gebrochen. Sie breiten sich, ausgehend vom Epizentrum, in unterschiedlicher Geschwindigkeit in verschiedene Richtungen aus. Es gibt Wellen, die an der Erdoberfläche entlangwandern wie die *Rayleigh Waves* und *Love Waves*, und es gibt Wellen, die relativ schnell durch das Erdinnere gehen, die sogenannten *S-* oder *P-Waves*. Beim Passieren von Phasengrenzen, etwa am Erdmantel, werden Ein- und Austrittswinkel nach den Strahlengesetzen der *Camera obscura* gebrochen.

Landläufig denkt man ja immer, ein Beben findet nur lokal und relativ kurz statt. Beben der Magnitude 7 oder 8 sind im Globus über Wochen meßbar und so für Seismologen wahrnehmbar. Auch Beben der Stärke 5 oder 6 sind noch über mehrere Tage zu spüren, da die Wellen wie ein Pingpongball im Globus hin und her wandern. Dieses globale Grundrauschen haben wir bei unserer Sounddarstellung von »Turing Tables« mit berücksichtigt. Es ist geplant, diesen Part weiter auszubauen. Interessant wird es ja, wenn man nicht genau weiß, wie die seismischen Datenströme den Klang nach zwei oder drei Jahren weiterformen.

Busch: Sie haben gesagt, daß viele Ihrer Projekte über relativ lange Zeiträume entstehen und oft wie wissenschaftliche oder archäologische Untersuchungen angelegt sind. Trotzdem hat man den Eindruck, daß Sie als

Künstler dabei Zugänge erkunden, die von der Wissenschaft eher vernachlässigt werden. Gibt es eine deutliche Differenz zwischen wissenschaftlichen und künstlerischen Erkenntnisstrategien?

John: Ich vermute, der grundlegende Unterschied dürfte sein, daß ein Wissenschaftler im Zweifelsfall das, was er tut, auch beweisen muß. Die Pragmatik ist für ihn wesentlich bestimmender. Natürlich wird auch Forschung in Grenzbereichen betrieben, in denen Intuition und Kreativität Voraussetzung sind und man als Wissenschaftler – auch über längere Zeit – oft auf einem relativ einsamen Posten steht. An diese Position sind Künstler, glaube ich, viel stärker gewöhnt, zumal die Erwartungshaltung an sie eine andere ist. Ich betrachte das jetzt im Kontext der Kunstkielentel oder des Kunstmarkts, wo es in der Regel genügt, daß man »irgendwas« darstellt – weil ein Künstler sich so fühlt, weil es eben so ist, oder ähnliches.

Was mein Interesse betrifft, gibt es hierzu einen wesentlichen Unterschied, wenn ich eine Arbeit mache wie »Military Eyes« oder »Turing Tables«. Diese Projekte dienen auch immer zur Erklärung eines Ereignisses oder einer Situation – sonst würde mich das komischerweise gar nicht interessieren. Also im Prinzip ein Interesse, das dem der Wissenschaft ähnelt. Als Künstler kommt man aber schnell an den Punkt, nach einer Form der Visualisierung suchen zu müssen, die über das hinausgeht, was ein Diagramm oder eine wissenschaftliche Darstellung zeigen können. Letztlich repräsentieren vielleicht beide Positionen – die wissenschaftliche und die künstlerische – nur verschiedene Darstellungsformen, die etwas aufzeigen können – was witzigerweise, je nach Standpunkt, die andere Seite als unverständlich oder abstrakt empfindet. Vielleicht sind schließlich sogar die Ergebnisse ähnlich, trotz der verschiedenen Zugangsweisen; und es ist ja bekannt, daß die ursprüngliche Nähe von Wissenschaft und Kunst sich erst in den letzten Jahrhunderten so weit auseinander entwickelt hat.

Busch: Sicherlich, aber wenn Wissenschaft sich auf die »Sprache« der Mathematik und die Nachprüfbarkeit des Experiments beruft, dann hat das Folgen für ihre Erkenntnisarbeit – und auch für ihre Kommunikationsformen, die sich heute weitgehend in die *Scientific Community* zurückgezogen haben. Innerhalb des geregelten Sprachgebrauchs, der dort herrscht, ereignen sich natürlich rasante Entwicklungen, aber dieser für unser Leben so folgenreiche Fortschritt findet weitgehend abgelöst von der gesellschaftlichen Kommunikation statt.

John: Deshalb finde ich ja diese interdisziplinäre Arbeit so spannend. »Military Eyes« entstand in enger Zusammenarbeit mit einem Physiker. Ohne ihn hätte ich vor Projektbeginn das alles gar nicht berechnen können. Mich hat das manchmal fast zur Verzweiflung getrieben, weil er sich Bunker, Pazifik und Licht mittels Formeln vorstellen konnte: Welcher Sonnenwinkel ergibt welches Bild. Ich muß so etwas dann praktisch »machen«. Ich habe mich damals eine Woche in einer zur *Camera obscura* umgebauten Galerie in Berlin eingeschlossen und darin gelebt, um mit diesem Medium experimentieren zu können. Physikalisch-mathematisch verstehe ich das fast nie, das physische Begreifen ist einfach etwas anderes als die bloße Formel. Ich empfehle

wirklich, sich mal in eine selbstgebaute *Camera obscura* zu stellen. Es ist eine Wahrnehmungsform, eine ganz eigene Sicht von »Erde«.

Busch: Gibt es so etwas wie eine gemeinsame Fragestellung, wenn man die drei Projekte vergleicht? Was ist das wissenschaftliche Interesse, was ist das künstlerische Interesse?

John: Das wissenschaftliche Interesse besteht darin, unter dem Aspekt der Wahrnehmung den Globus als Phänomen zu begreifen und so mögliche Sehweisen von »Erde« oder »Natur« in irgendeiner Form darstellbar und faßbar zu machen. Also Dinge, die mit unseren normalen Sinnen nicht – oder kaum – beobachtbar sind.

Natürlich ist das auch immer ein ganzes Stück Selbsterfahrung. Somit ist nicht alles wissenschaftlich angelegt, sondern es gibt auch ein ganz egoistisches Interesse daran, solche Dinge wahrzunehmen – und parallel auch zu dokumentieren. Vielleicht ist das ähnlich einem früheren Wissenschaftler, der Skizzen, Zeichnungen oder Fotos von seinen Reisen macht. Viele meiner Arbeiten, die ich »mitbringe«, sind wie ein Report angelegt und erst als Serie interessant.

Busch: Trotzdem gibt es einen wichtigen Unterschied zwischen Ihrer Arbeit, die sich auf das Innere der Erde oder den Globus richtet, und einer Arbeit wie »Military Eyes«, die sich auf der Höhe der Erdoberfläche bewegt. Für das, was bei »Military Eyes« beobachtet wird, gibt es im Grunde ein bestimmtes Sensorium, also Wahrnehmungsorgane, seien sie nun technischer oder physischer Art. Für die Prozesse des Erdinneren oder der Erdrotation gibt es jedoch in dem Sinn kein Wahrnehmungsorgan. Es geht doch immer wieder um die Frage, welche Formen von Anschaulichkeit stehen zur Verfügung, und wo gibt es überhaupt keine Anschaulichkeit, allenfalls in Gestalt komplexer wissenschaftlicher Daten. Anders gesagt: Welche dem Gegenstand adäquaten Aufzeichnungs- oder Darstellungsverfahren können entwickelt werden? Sie schaffen unterschiedliche Kanäle, Formen, Medien oder Mittler, die etwas zeigen.

John: Aber die gemeinsame künstlerische Fragestellung überwiegt. Sie haben vorhin die Aufhebung der Trennung zwischen Innen und Außen bei »Military Eyes« angesprochen. Dieser Aspekt war für mich fast ein Auswahl- oder Entscheidungskriterium bei allen drei angesprochenen Projekten – daß das, was Gegenstand der Betrachtung ist, fast interaktiv in die Arbeit mit eingreift, daß meine persönliche Handschrift nicht zwangsläufig das Werk bestimmt, sondern der Gegenstand, den ich untersuche, einen direkten Einfluß auf die Arbeit und auf das Resultat hat. Dieser Aspekt zieht sich durch die meisten meiner Projekte.

Möglicherweise sind dieser Ansatz und meine Sicht auf die Erde durch die Mondlandung mitbestimmt worden, die ich als Kind mit neun Jahren direkt miterlebt habe – und die mich natürlich sehr bewegt hat. Ich habe damals bereits gemerkt, daß sich auf dem Mond Farben und Perspektiven anders darstellen – und daß vieles, was wir als normal empfinden, dort anders ist als auf der Erde. Ich war plötzlich verunsichert: Wenn schon die Farben nicht stim-



12
Franz John: *Com Trust. Lappland, 1992. Installation auf dem Fluß Ounasjoki. Schnee, Eis, gefrorene Fotokopien, Holz.*

13
Franz John: *Die Erde ist eine Scheibe. Columbus/Ohio, 2001. Installation: Hopkins Hall Gallery.*



men, die ich aufs Papier bringe – wie finde ich Methoden, etwas objektiver darzustellen.

Auch andere Projekte, die ich realisiert habe, sind vor diesem Hintergrund eher zu verstehen, etwa das Polarprojekt »Com Trust«, das in einer Region der Erde mit fast völliger Dunkelheit und Kälte stattfand. Es ist im gleichen Jahr entstanden wie »Sky Nude« und thematisiert ebenfalls die »Lichtquelle« auf der Erde – in

diesem Fall deren Abwesenheit. Der Polarkreis, an dem diese »Kunstexpedition« in Lappland stattfand, beschreibt ja genau die Linie, an der die Sonne im Winter nicht mehr aufgeht und im Sommer nicht mehr untergeht. Eine solche Aktion bedarf umfassender Vorbereitungen – fast wie bei einer richtigen Expedition. Am Polarkreis war ich mit der finnischen Künstlerin Heta Norros schon ein Jahr vorher, um die Situation vor Ort zu erkunden, genau an der Schnittstelle zwischen Polarkreis und dem größten Fluß Lapplands, der dort etwa die Breite des Rheins hat. Die »Expedition« fand dann ein Jahr später zu viert statt⁷. Vor Ort entstanden gemeinsame Arbeiten zu spezifisch polaren Themen, die dann in einem eigens errichteten Eisgebäude auf dem Fluß deponiert wurden. Neben dem – sagen wir mal – physischen Teil der Ausstellung war für mich das Phänomen der permanenten Dunkelheit im Verhältnis zum Licht der Erde sehr reizvoll. Ein Hauptaspekt des Projekts bestand ja darin, daß genau zu der Zeit, wo dieser Einstrahlwinkel sich verändert – die Erdachse verschiebt sich dabei in Relation zur Sonne – diese Lichtquelle die Ausstellung zum Verschwinden bringt. Der Recyclinggedanke spielte hier eine wesentliche Rolle, indem die Installation im Fluß versinkt und sich im kybernetischen Sinne wieder auflöst.

Busch: Spannend ist die Parallelität zu »Sky Nude«, dieser Zonierung der Erdoberfläche und der Erdbewegung. Ein weiteres Projekt, das ich in diesem Kontext interessant finde, hat den ungewöhnlichen Titel »Die Erde ist eine Scheibe«.

John: Ich mache mir viele Gedanken über die Titel. Bei dieser Arbeit steht zwar das Internet im Vordergrund, aber es geht wieder um globale Wahrnehmung – konkret um Blicke aus der Perspektive des »Globalen Dorfs«. Ich

sammelte seit einigen Jahren Webcam-Aufnahmen, als mir auffiel, daß im Internet kaum jemand fotografiert. Zunächst entstanden relativ wahllose Aufzeichnungen, aber mit der Zeit interessierten mich bestimmte Orte oder Ereignisse. Als ich im Internet eine Webcam am Südpol entdeckte, fand ich es faszinierend, über Monate die Forschungsstation zu beobachten und die Spuren der Wissenschaftler am Südpol zu »sammeln«, und zwar mit relativ geringem Aufwand aus meinem Atelier heraus.

Es gibt ja diesen Spruch, im Internet sei alles nur einen Mausklick entfernt. Wenn man sich näher damit beschäftigt, ist dieser Abstand tatsächlich verschwindend gering. Was ich bei den Webcams so faszinierend finde, ist die Möglichkeit, live, wie aus einem Mausloch oder »Internetloch« in eine andere, parallele Realität⁸ zu schauen, wie bei einem zufälligen Blick aus dem Fenster: Japan, New York oder Südpol nebeneinander auf dem Screen. Um 1997/98 fing ich an, diese »flüchtigen« Blicke zu sammeln. Eingebaut werden die gesammelten Webcam Photos in Souvenirkameras⁹, weil ich das wie ein Tourist, wie eine Reise sehe. Die Kameras sind in der Ausstellung durch Telefonkabel mit der Wand verbunden. Der Betrachter klickt sich mittels dieser Spielzeugkameras um die Welt. Dabei kommt schon mal die berühmte »Boris-Becker-Frage« auf: »Bin ich jetzt drin?« – also man merkt schon, daß Medien zwar benutzt, aber meist nicht wirklich begriffen werden.

Es gibt Webcams, die ich immer wieder aufsuche, aber manche dieser Webcams verschwinden im Laufe der Zeit auch wieder. Dazu gehörte auch der Ausblick vom World Trade Center auf Manhattan – jetzt ein »leerer Blick«. Das ist etwas, was mich noch sehr beschäftigt, weil ich die Bedeutung dieser Leere nur schwer oder gar nicht begreifen kann.

Das Eigenartige bei vielen neuen Medien ist ja, daß man sich wieder Theorien annähern kann, die aus einer ganz anderen Zeit stammen, zum Beispiel der mittelalterlichen Sicht auf die »Welt«, die sich komischerweise auf die Metapher des sogenannten »globalen Dorfs« übertragen läßt. Dieses »alles ist kürzer als einen Mausklick entfernt« ist die totale Verflachung. Deshalb der Titel »Die Erde ist eine Scheibe«. Der Blick zum Fuji oder nach New York, das klingt nach unserer traditionellen Sehweise, aber ich versuche durch meine Arbeit etwas anderes sichtbar zu ma-



14 Franz John: *Die Erde ist eine Scheibe. 1999/2000. Südpol Cam.*

15 Franz John: *Die Erde ist eine Scheibe. 1999/2000. Fuji Cam.*

16 Franz John: *Die Erde ist eine Scheibe. 1999/2000. Manhattan Cam.*



chen. Es hat wieder mit der Oberfläche der Erde zu tun, dem Eintauchen in ein »Metamedium«, dabei Sinne zu nutzen, die man so eigentlich nicht hat und diese durch das visuelle Umsetzen ein Stück erfahrbar zu machen.

Busch: Dieser Gedanke der Simultanität von unterschiedlichen Blicken, der hierbei eine große Rolle spielt, ähnelt – bei aller Differenz – doch den früheren Blicken durch diese Wahrnehmungsapparatur *Camera obscura*: einen Blick auf etwas zu werfen, ohne daß die Sehnsucht nach dem Objekt einzulösen wäre, gegeben wird allein das von einer Vorkehrung hergestellte Bild.

John: Auch ich sehe hier viele Ähnlichkeiten. Nur, daß zwischen »Außen und Innen« statt der *Camera obscura* das Internet liegt. Ich hole mir die Welt als Abbild in meinen Raum, ich gucke durch diese Schnittstelle und sehe auch nichts anderes, als wenn ich vor Ort diesen eingerahmten Blick hätte. Das war ja früher das Interessante an der begehbaren *Camera obscura*, daß ein Betrachter diesen selektiven Blick auf seine Umgebung richten konnte. Man hätte genausogut die *Camera obscura* mit einem Kran hochziehen können, und hätte in einen Ausschnitt der Welt blicken können, den man versucht, mit der *Obscura* zu untersuchen. Das Besondere war ja erstmals diese bewußte Form der Wahrnehmung des »Außen« durch den Betrachter. Die *Camera obscura* wird ja oft als die Vorform der Photographie betrachtet. Vielleicht liegt in diesem Verständnis ein Fehler. Ich sehe die *Camera obscura* als ein eigenständiges Medium, es hat weder mit Photographie noch mit Film zu tun.

Busch: Sie erwähnten vorhin den künstlerisch-archäologischen Gedanken bei »Military Eyes«.

John: Die Schnelligkeit, in der sich Dinge verändern, ist schon enorm. Ich war im Frühjahr zum ersten Mal seit 1996 wieder in den Headlands bei San Francisco. Ein Bunker, den ich damals genutzt hatte, war schon abgestürzt und lag unten am Meer. Andere Ausblicke waren durch Bodenerosion um Meter verschoben worden. Viele Aufnahmen, die ich damals gemacht habe, sind somit nicht mehr rekonstruierbar. Bis Historiker beispielsweise auf die Idee kommen, das Terrain zu bearbeiten, ist ihr Gegenstand verschwunden – das heißt, man muß dann wie bei einer Grabung oder Rekonstruktion vorgehen.



17 Franz John: *Military Eyes*. San Francisco, 1996. Bunker B353 #243. *Camera Obscura*, Licht auf Beton.

18 Franz John: *Military Eyes*. San Francisco, 1996. Bunker B1 McIndoe. *Camera Obscura*, Licht auf Beton.

19 Franz John: *Military Eyes*. San Francisco, 1996. Battery Wagner. *Camera Obscura*, Licht auf Beton.

Ich hingegen arbeite mit den Bauwerken, so lange sie noch da sind, manchmal sogar in ihrer Entwicklung.

Das gilt auch ganz grundsätzlich: »Die Erde« als dynamisch-geologischer Prozeß ist ja im Prinzip ständige Veränderung und Wandlung, nur ist die Langsamkeit dieser Vorgänge meistens so bestimmend, daß man sie im Alltag kaum wahrnimmt. Man sieht meist nur die Katastrophen und übersieht dabei, daß dieser Zustand der Veränderung eine Ressource ist, ohne die vieles auf dem Globus nicht so spannend wäre.

Anmerkungen

1. Text aus einem Ausstellungsflyer zu »Turing Tables«.
2. Bredekamp, Horst: »Turings »tape««. In: Bredekamp, Horst: *Antikensehnsucht und Maschinenglauben*. Berlin 1993, S. 100 – 102. Bredekamp verweist hier auf Bezüge zwischen der klassischen Metapher der »tabula ansata« und Turings »tape«, das als wiederbeschreibbare »Tafel« zu einem zentralen Bild des Programmierens geworden ist. Ebd., S. 100. Aus: David J. Bolters »Turing Man«: »Das Universum verhält sich wie ein Programm, bis es abstürzt oder wild wird, und dann wird die Tafel saubergewischt, und ein neues Spiel beginnt.«
3. Zwischen Erde (als physisches Material) und dem Globus (als Planet) wird in der deutschen Umgangssprache kaum unterschieden. Die wissenschaftlich korrekte Bezeichnung für den »Rohstoff Erde« wäre Boden.
4. Vgl. Müller, Markus: »Trivial Machines«. In: Fehr, Michael; Krümmel, Clemens; Müller, Markus (Hrsg.): *Platons Höhle – Das Museum und die elektronischen Medien*. Köln 1995. S. 82 – 102.
5. Vgl. Thiedeke, Udo: »Die Lichtmaschine«. In: Schüppenbauer, Christel (Hrsg.): *Franz John – Military Eyes*. Köln 1998. S. 37 – 39.
6. Estabrook, Charles; Kind, Rainer: »The Nature of the 660-Kilometer Upper-Mantle Seismic Discontinuity from Precursors to the PP Phase«. In: *Science*. USA 11/1996. Vol. 274, S. 1179 – 1182.
7. Kunstexpedition »Com Trust«: Franz John, Heta Norros, Jürgen O. Olbrich, Lieve Prins.
8. John, Franz; Thiedeke, Udo: »Die tausend Augen des I-net. (Siehe Literatur)«
9. Web Site: <http://www.galerie-schueppenbauer.de/scheibe.htm>.

Weiterführende Literatur

- Barsch, Barbara: »Franz John – Turing Tables«. In: *Institut für Auslandsbeziehungen: Korrespondenzen (Katalog)*. Berlin 2001, S. 18 – 25.
- Com Trust – An Electrographic Expedition to the Arctic Circle*. Künstlerpublikation in Zusammenarbeit mit dem Kunstmuseum Rovaniemi. 1992.
- John, Franz; Thiedeke, Udo: »Die tausend Augen des I-net. Über Webcams und die Zersetzung fotografischer Objekte und Subjekte«. In: *Neue Gesellschaft für Bildende Kunst: ex machina (Katalog)*. Berlin 2001, S. 10 – 17.
- John, Franz: Web Site: <http://www.f-john.de>.
- Schüppenbauer, Christel (Hrsg.): *Franz John – Military Eyes*. Köln 1999

Bildnachweise

- 1 ifa-Galerie Berlin. © Franz John / VG Bild-Kunst Bonn.
- 2, 3, 4, 5, ifa-Galerie Bonn. Photo: Ralf Roszius. © Franz John / VG Bild-Kunst Bonn.
- 6 K.-E.-Osthaus-Museum. Photo: Achim Kukulies. © Franz John / VG Bild-Kunst Bonn.
- 7, 8, 9, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 19 © Franz John / VG Bild-Kunst Bonn.
- 10, 18 Photo: Anne Hamersky. © Franz John / VG Bild-Kunst Bonn.
- 13 Photo: Francis Schanberger. © Franz John / VG Bild-Kunst Bonn.