

Silke Roesler

Medium. Map. Mobility

2009

<https://doi.org/10.25969/mediarep/13212>

Veröffentlichungsversion / published version
Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Roesler, Silke: Medium. Map. Mobility. In: Ingo Köster, Kai Schubert (Hg.): *Medien in Raum und Zeit. Maßverhältnisse des Medialen*. Bielefeld: transcript 2009, S. 175–191. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/13212>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://doi.org/10.14361/9783839410332-008>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 3.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - No Derivatives 3.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

Medium. Map. Mobility

Im Fokus des Beitrags steht die medial generierte Stadtentstehung New Yorks, die durch das ‚Abschreiten‘ verschiedener Aktionsfelder medialer Praktiken skizziert und visualisiert werden kann. Die methodische Leitlinie orientiert sich an dem die Cultural Studies derzeit prägenden ‚topographical turn‘. Dieser ‚turn‘ interessiert sich für die Repräsentationstechniken und Repräsentationsformen von Raum. An erster Stelle ist in diesem Zusammenhang ein geografischer Gegenstand beziehungsweise ein Verfahren zu nennen: die Karte. Kartografien setzen Räumlichkeit ins Bild und gehören zu den frühen Bild gebenden Verfahren der Menschheit. Neben Karten, die als basales Aktionsfeld einer medialen Praktik verstanden werden müssen, werden im Folgenden auch zeitgenössische Medienkunstwerke als konstitutiv für die Herstellung von Stadt erachtet.

Es wird untersucht, inwiefern sich Karten zum einen in vergangenen Zeiten als mediale Dispositive in den Stadtkörper New York eingeschrieben und diesen überformt haben, und inwiefern sie diesen zum anderen seit dem ausgehenden 20. Jahrhundert in digitaler Form prägen. Als Analysewerkzeuge dienen die Termini Medium („Medium“), Karte („Map“) und Bewegung („Mobility“), die in ihrer Verschränkung eine eigene Version von Stadt generieren und dabei Mikro- mit Makrostrukturen des Städtischen zu kombinieren suchen. Es wird darüber hinaus von zwei Prämissen ausgegangen, die grundsätzlich für die Verhandlung von urbanen Räumen zentral sind: Zum einen, dass die Herstellung von Stadt als Bewegung, Prozess und Transformation begriffen werden muss und zum anderen, dass die Idee von der medialen (Re-)Präsentation als Konstruktions- und Produktionsmoment zu verstehen ist. Aktionsfelder medialer Praktiken schreiben entsprechend am Stadttext mit, indem sie auf der einen Seite Bewegung zeigen und fortschreiben sowie auf der anderen Seite als (Re-)Präsentationen des Prozessualen gelesen werden können.

Ein kurzer Einblick in das historische Kartenmaterial New Yorks veranschaulicht zunächst, in welcher Weise Karten eine Art Ausführungsvorschrift implizieren, indem sie den Stadtraum nicht oder nicht ausschließlich abbilden, sondern vielmehr ein eigenes Bild der Stadt, eine eigene Version von ihr skizzieren. In einem zweiten Schritt wird anhand der beiden New Yorker Medienprojekte ‚Yellow Arrows‘ und ‚iSee vs. 911‘ überprüft, inwiefern Kartierung auch im 21. Jahrhundert gesellschaftliche Praktiken der Verortung steuern kann. Im Kunstprojekt ‚Yellow Arrows‘ oszilliert der Passant dabei zwischen Rezeption und Konzeption des Stadtereignisses, indem er durch das Ankleben von gelben Pfeilen selbst auf Sehenswertes im Stadtraum aufmerksam machen kann. Das

„Institute for Applied Autonomy“ (I.A.A.) thematisiert in dem Netzkunstwerk „iSee“ wiederum die mediale Hyperüberwachung der Stadt New York als Konsequenz der Terroranschläge vom 11. September 2001. Beide Projekte sind dabei auf das engste mit dem Medium Karte verknüpft. Durch die Kopplung von Kartografie und Internet entstehen virtuelle Topografien. Den Ausgangspunkt und die inhaltliche Klammer des Beitrags bildet entsprechend die Frage nach der medial generierten Konstruktion des (Stadt-)Raums New York.

Manhattan in Maps

Charles S. Peirce, von 1859 bis 1891 beim „United States Coast and Geodetic Survey“ angestellt, entwarf eine integrale Wissenschaft von der Erde namens „Geik“, die Geografie, Geognosie, Geologie sowie Geodäsie umfasste. Deren erste grundlegende Operation bestand darin, Positionen auf der Erde festzulegen, um damit „zu beschreiben, wo irgendetwas, das [man] auf der Erde beobachten kann, zu finden ist“¹. Gebraucht wurden dafür solche Zeichen oder Zeichenverbundsysteme, die Orte zu adressieren erlaubten, ohne mit ihnen im engsten Sinne physisch verbunden zu sein, die also ihrerseits transportiert werden konnten. Dafür hat sich von der frühen Neuzeit bis zum frühen 21. Jahrhundert ein Medium bewährt: die Karte. Diese „speichert die physische Verbindung mit ihrem Referenten noch nach ihrem Transport an einen beliebigen Ort“². Damit leistet die Karte eine Übersetzung und speichert als Verbundsystem von virtuellen räumlichen Indices das Wissen, mit dem diese Orte adressiert werden können.

Karten vermitteln den Eindruck beziehungsweise die Illusion einer vermeintlich neutralen Exaktheit. Dabei sind sie vielmehr als Konstrukte zu begreifen „und schon bei der Wahl des Ausschnitts und des Maßstabs, der Farben und der Symbole beginnt die Konstruktionsarbeit, die den einen Gegenstand privilegiert und den anderen dafür ausblendet“³. Der Kartograf entscheidet, wie der abzubildende Raum auf der Karte dargestellt wird. In diesem Kontext lassen sich Bezüge zu Jägers Transkriptionsverfahren⁴ herstellen. Jäger geht davon aus, dass die Lesbarmachung von Sinn grundlegend an Medien gebunden ist und dass es keine monomediale Sinnkonstitution gibt. Er differenziert daher ein intramediales und ein intermediales Verfahren, die beide dem Lesbarmachen des jeweils thematisierten symbolischen Systems beziehungsweise der in ihm in Frage stehenden Ausschnitte dienen. Transkriptionen machen Entstehungsprozesse beobachtbar. Die Lesbarmachung von (Stadt-)Räumen wird

1 Stockhammer: „Einleitung“, S. 10.

2 Ebd., S. 13.

3 Dipper/Schneider: „Vorwort“, S. 7.

4 Jäger: „Die Verfahren der Medien“.

dabei nicht nur als Bedeutungserschließung, sondern auch als Bedeutungskonstitution verstanden. Indem der Kartograf also Elemente aus dem Stadtkörper auswählt, die er auf dem Kartenblatt ins Bild setzt, trägt er zur Lesbarmachung des Stadttexes und gleichzeitig zu dessen Produktion bei.

Maßgeblich an der Neuorientierung innerhalb der Kartografie beteiligt, wie sie seit dem Ende des 20. Jahrhunderts zu beobachten ist, sind Autoren wie John Brian Harley, Denis Wood und David Woodward. Sie verweisen darauf, dass Karten mehr und vor allem komplexer sind als ihr Status einer vermeintlich objektiven Abbildung des Raumes. Statt einer passiven, neutralen Repräsentation räumlicher Verhältnisse betonen sie den „aktiven Charakter von Karten, die nicht nur die Welt abbilden, sondern vielmehr das Bild der Welt bei den Kartenlesern aktiv beeinflussen“⁵. Die Autoren betonen, dass Karten konstruierte Artefakte sind, die Dinge zeigen und andere aussparen. Auch Christine Buci-Glucksmann meint: „In gewisser Hinsicht *ist* die Karte die Stadt, das Land oder die Welt, denn sie verweist auf diese mittels eines ausgefeilten Systems von Projektionen, das den Globus zur Fläche werden läßt.“⁶ Auf einer Karte entziffert und liest man zwar die Welt, dennoch gibt es zwischen ihr und dem ‚Realen‘, auf das sie verweist, immer eine Abweichung. Das mediale Bild liefert vielmehr eine weitere Version des Stadtkörpers, die im räumlichen Nebeneinander mit der real gebauten Stadt existiert.

Im Zuge der Entdeckung und Besiedlung des nordamerikanischen Kontinents etablierte sich New York als Dreh- und Angelpunkt menschlicher Raumgestaltung. Die Historie der Stadt zeigt besonders deutlich, dass dieser geografische Großraum ein Produkt imaginativer Erfindung und Konstruktion sowie der damit verbundenen topografischen und ethnografischen Veränderungen ist. Die Geschichte einer Stadt stellt nicht nur eine Abfolge von historischen Ereignissen und von in ihr handelnden Subjekten dar, sondern ist vor allem auch eine Geschichte ihres sich verändernden – realen und imaginativen – geografischen Raumes.⁷ Karten erscheinen dabei als wissenschaftliche Abstraktionen geografischer Realitäten. Sie stellen nicht nur durch technische Messinstrumente und spezifische wissenschaftliche Verfahren erzeugte Repräsentationen der physischen Welt dar, sondern sind immer auch Dokumente des Imaginären.

Die physischen Gegebenheiten wie auch die alten Verkehrs- und Wohnstrukturen als Zeugnisse von New Yorks Kolonialperiode zwischen 1625 und 1783 haben – vor allem nach verheerenden Bränden und Kriegen – kaum Spuren hinterlassen. Manhattans ursprüngliche Topografie ist zudem in zahlreichen Bebauungsphasen von der Moderne zur Postmoderne völlig ausgelöscht. Einen Schlüssel zur Vergangenheit der schmalen Insel, von ihrer ‚Entdeckung‘ und

5 Struck: „Farben, Sprache, Territorien“, S. 177f.

6 Buci-Glucksmann: Der kartographische Blick der Kunst, S. 26.

7 Vgl. Magister: „New York und die Macht der Karten“, S. 341.

ersten Besiedlung bis zu ihrer durchgehenden Urbanisierung, stellen Karten dar. New York verdankt sein gegenüber anderen amerikanischen Städten reiches kartografisches Erbe dem günstigen Umstand, dass seine ersten europäischen Siedler aus einem Volk von Kartografen stammten und dass die europäische Entdeckung der neuen Welt mit der Blütezeit der Kartografie in Holland zusammenfiel.⁸ Dennoch empfiehlt Karl-Heinz Magister der Verlässlichkeit kartografischer Repräsentation mit Vorsicht zu begegnen, sollte doch das Erkundete einst zugleich erobert und nach den Vorstellungen des Eroberers angeglichen werden. Beschreibung, Benennung, ja die Topografie auf der Landkarte sollten allein schon im Akt des Repräsentierens fadenscheinige Besitztitel erhärten. Insofern konstatieren Karten einen medialen Machtfaktor, indem sie eine fiktive Realität generieren, die als ‚wirkliche Wirklichkeit‘ angenommen wird.

In der Spätphase holländischer Kolonisation entstand 1660 der ‚Castello Plan‘ (vgl. Abb. 1). Er gilt als der früheste Stadtplan von Nieuw Amsterdam, der sich durch topografische Genauigkeit bis hin zu den identifizierbaren 342 Häusern und Gebäuden auszeichnete. Das Stadtbild war bereits geprägt von Mannhattans berühmtesten Straßen: durch die Wall Street, welche die Kolonie zu dem Zeitpunkt noch als Palisadenwall begrenzte und beschützte, und den Broadway, vormals Broad Street genannt, der das Fort am Südennde mit den Gärten und



Abb. 1: Jacques Cortelyou: *The Castello Plan*, 1660.

8 Ebd., S. 344.

Feldern im Norden verband. Die Karte diente dazu, dem König ein möglichst realitätsgetreues Bild beziehungsweise ein ‚Abbild‘ von seinen Besitztümern auf dem nordamerikanischen Kontinent zu vermitteln. Die Antwort des Königs nach Erhalt der Karte gibt nun jedoch Anlass zu Kritik am Stadtbau. Der König äußert sich wie folgt:

We have been pleased to receive the map of the City of New Amsterdam: we noticed that according to our opinion too great spaces are as yet between Smee Street and Princes Gracht or between Prince Street and Tuyn Street.⁹

Für Stuyvesant, der die Karte nach England geschickt hatte, folgten also auf der Karte basierende Handlungsanweisungen, um den König zufrieden zu stellen. Zentral ist hier die Stellvertreterfunktion des Mediums, die zweifach den Raum überbrückt. Während der Kartenplan auf dem nordamerikanischen Kontinent angefertigt wird, folgt die Rezeption und Auftragserteilung in England und dann wiederum die Umsetzung der Kritik in New Amsterdam durch städtebauliche Maßnahmen.

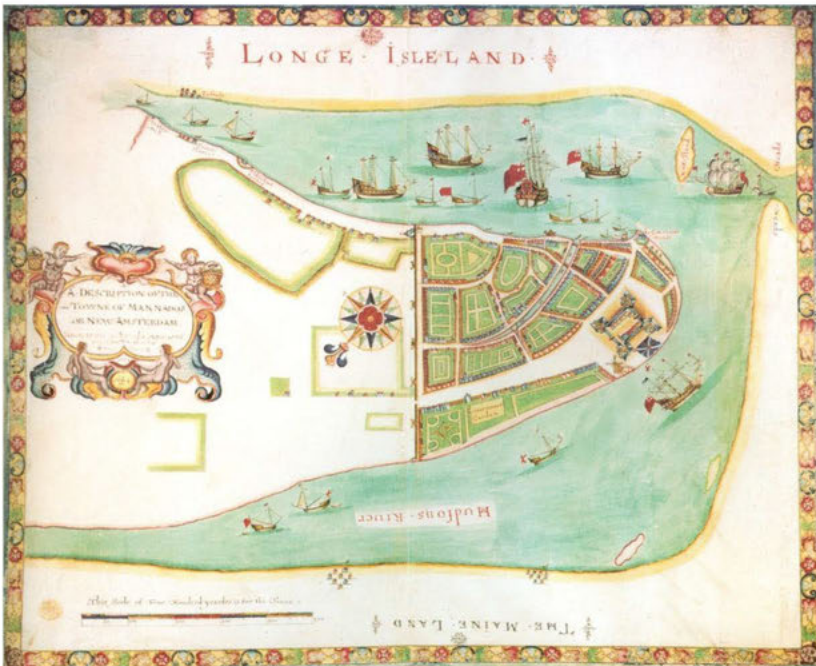


Abb. 2: Jacques Cortelyou: *The Duke's Plan*, 1664.

9 Cohen/Augustyn: *Manhattan in Maps 1527-1995*, S. 40.



Abb. 3: Jean-Baptiste-Louis Franquelin: *The Franquelin Plan*, 1693.

Der ‚Duke’s Plan‘ (vgl. Abb. 2) von New Amsterdam aus dem Jahre 1664 symbolisiert den frühkolonialen Übergang von einer Kolonisation zur anderen: Den Umschwung von der merkantilen holländischen zur territorialen englischen Herrschaft.¹⁰ Nach ästhetischen Maßstäben des 17. Jahrhunderts gilt der ‚Duke’s Plan‘ als die gestalterisch schönste frühe Karte. Die englischen Flaggen, die auf dem Fort wehen, zeugen eindeutig von der englischen Übernahme. Prächtige Schiffe säumen die Bucht und die grünen Flächen rufen Assoziationen von Englischen Gärten wach. Interessanterweise erscheint jedoch noch nicht der neue Stadtname New York auf der Karte, wogegen der neue Name des Flusses Hudson River, der von den Niederländern noch North River genannt wurde, bereits vermerkt ist. Zudem machen Cohen und Augustyn darauf aufmerksam, dass auf dem Plan erstmals eine Siedlung nördlich des Walls eingezeichnet sei, die sie von einer ersten suburbanen Entwicklung sprechen lassen.¹¹

Den radikalen Umschwung von der holländischen zur englischen kartografischen (Re-)Präsentation New Yorks, d. h. zu einer Ikonografie kolonialer Stärke und imperialer Autorität sowie von urbaner Kompaktheit und Geschütztheit

10 Magister: „New York und die Macht der Karten“, S. 350.

11 Vgl. Cohen/Augustyn: *Manhattan in Maps 1527-1995*, S. 43.

versinnbildlicht am deutlichsten der ‚Franquelin Plan‘ (vgl. Abb. 3) von 1693, auch ‚Fortress of New York‘ genannt. Die Karte präsentiert New York als stärker bewachten und verteidigten Ort als er es zu jener Zeit wirklich war. Von einem Abbildungs- bzw. Repräsentationsverhältnis kann demnach nicht die Rede sein.

Der ‚Final Commissioners‘ Plan‘ (vgl. Abb. 4) von 1821 veranschaulicht am deutlichsten den technologischen Fortschritt in der Kartierung der nunmehr entkolonisierten amerikanischen Metropole: den sichtbaren Wandel von der ornamental gestalteten Bildkarte zum funktional illustrativen Kartenbild. I.N. Phelps Stokes erklärt den ‚Commissioners‘ Plan‘ als Ende des alten und Beginn des neuen New York. Das Gridiron-Straßennetz war das zur damaligen Zeit populärste Straßenmuster und hatte bereits in Philadelphia, Savannah, Charleston und New Orleans Anwendung gefunden. Die kartografische Einführung des Gitternetzes, das die alte Topografie zunächst auf dem Papier und später in der Praxis auslöschte, markierte nun also das Ende städtebaulicher Planlosigkeit und den Beginn einer von modernen Methoden des Vermessens und Berechnens beherrschten Stadtplanung.

Kartografisch betrachtet wird New York seit dem Ende des 19. Jahrhunderts und verstärkt seit dem Beginn der Luftfahrttechnik häufig als Bild einer mächtigen und rasant wachsenden Metropole in Form von detailgenauen Vogelperspektiven gezeigt.¹² In der ‚Bollmann Map‘ (vgl. Abb. 5) von 1962 wurde



Abb. 4: John Randel, Jr.: *The Final Commissioners' Plan of 1821, 1821.*

12 Magister: „New York und die Macht der Karten“, S. 366.



Abb. 5: Hermann Bollmann: *The Bollmann Map*, 1962.

jedes Gebäude Block für Block in großer Detailgenauigkeit dreidimensional im Verhältnis 1:4800 per Hand gezeichnet. Die (Re-)Präsentation von „grandioser Architektur und ökonomischer Macht“⁴³ ließ jedoch auf dem Kartenblatt keinen Raum für die Illustration öffentlichen Lebens. Prachtvoll erschien die ‚Bollmann Map‘ und war speziell gedacht als machtvoll wirkendes Exponat eines neuen Empire USA auf der Weltausstellung von 1964. Karten sind also sowohl Werkzeuge der Orientierung und Selbstpositionierung als auch Ausdruck (geo-)politischer Einschreibung und Produkt eines Machtdiskurses. Bollmann war deutscher Grafiker, der vor allem nach dem zweiten Weltkrieg die Städte kartografierte, die durch den Krieg zerstört worden waren. Seine ‚Bollmann Map‘ basierte auf 67.000 Fotografien, davon 17.000 Luftaufnahmen und 50.000 ebenerdige Aufnahmen. Das Rockefeller Center, das ehemalige Pan Am Building (jetzt als Met Life Building bekannt), das New York Hilton und das Empire State Building können auf der Karte eindeutig identifiziert werden. Die virtuelle Topografie der ‚Bollmann Map‘ fußt somit auf einer doppelten Transkription. In erster Instanz wählen die einzelnen Fotografien Ausschnitte des Stadtkörpers aus und machen diesen lesbar, in zweiter Instanz generieren die einzelnen

13 Ebd., S. 368.

Bilder in ihrer kaleidoskopartigen Zusammensetzung im Kartenbild eine neue Topografie.

Den derzeitigen End- und Höhepunkt findet die Stadt- und Landschaftskartografie aktuell in Satellitenbildern. So vollzog die Stadtkarte des 20. Jahrhunderts einen Dreifachsprung: „[V]om ‚bird’s-eye view‘ zur Bildkarte, von dieser zur Luftaufnahme, und von dort – im Raumzeitalter – zum Satellitenbild.“¹⁴ Seit den 1960er Jahren schickt die NASA sogenannte SPOT (Système Probatoire d’Observation de la Terre)-Aufnahmen mit immer größerer Detaildichte aus dem Weltraum zur Erde. Mittlerweile ist aus geografisch ausgerichteten Fachkreisen zu hören, dass Satelliten ‚lebendigere‘ Bilder als bisherige Kartenblätter vermitteln würden.¹⁵ Schließlich seien Satellitenbilder nicht (nach-)gezeichnet, sondern dem fotografischen Abbild ähnlich und würden somit ein vermeintlich ‚realitätsgetreues‘ Bild der Erdoberfläche vermitteln. Einzuwenden ist jedoch, dass auch hier der Bildausschnitt, der Kader und die Farbgebung vom Menschen konstruiert sind beziehungsweise selektiert wurden und Satellitenbilder insofern mediale Kulturprodukte darstellen. Auch die Aufnahmen der Satellitentechnik beinhalten eine mediale Umschrift.

Medien, im Speziellen Karten und Stadtpläne, produzieren also virtuelle Topografien. Dabei kann ein medial vermitteltes Bild niemals als ‚realitätsgetreu‘ gelten oder Realität widerspiegeln. Vielmehr wird durch die mediale Formung ein künstliches Konstrukt – die Stadt als Kunstwerk oder als immaterieller Counterpart – neu geschaffen. Im Folgenden stellen sich auch Medienkunstwerke als Aktionsfelder medialer Praktiken dar. In ihnen lassen sich die Kategorien ‚Medium‘, ‚Map‘ und ‚Mobility‘ miteinander koppeln, woran sich vielfältige Beobachtungsperspektiven für die Generierung von Stadt anschließen.

‚Yellow Arrows‘

Jede Weltstadt besitzt ihre eigenen spezifischen, sie charakterisierenden und eindeutig identifizierbaren Sehenswürdigkeiten. Paris beheimatet den Eiffelturm, New York das Empire State Building. Dies sind typische Sehenswürdigkeiten, die jeder konventionelle Reiseführer angibt. Dennoch wird die Stadt und ihre Atmosphäre ebenso durch weniger auffällige Gegenstände, Dinge und Bauwerke geprägt, die versteckt in der Stadt existieren und nur von Einzelnen gesehen und als bedeutsam und mitteilenswert anerkannt werden. Für solcherlei Phänomene des subjektiv Bedeutsamen hat die New Yorker Firma Counts Media 2004 den ‚Yellow Arrow‘ entwickelt. Im Kontext des globalen Kunstprojektes ‚Yellow Arrows‘ kommt es zu einer Verknüpfung von realem Stadtraum und

14 Ebd.

15 Cohen/Augustyn: Manhattan in Maps, S. 158.

medial generierter, nämlich virtueller, Welt. Der Passant, Flaneur oder Städter ist nicht länger nur Rezipient der sich ihm durch medial übermittelte Informationen anbietenden Stadt, sondern er oszilliert mehr und mehr selbst zwischen Rezeption und Konzeption des Stadterlebnisses und des Baukörpers Stadt. Sichtbar wird dies an den Reiseführern im 20. und 21. Jahrhundert, die sich als Printmedien perspektivisch immer stärker an den Stadtbesucher als im Raum mobilen Passanten annähern und dabei Deskriptionen von Routen und Sehenswürdigkeiten – interessen-antizipierend – thematisch geordnet liefern.

Ein grell gelber, und damit an ein Pop Art-Objekt erinnernder, in etwa Handflächen großer, über das Internet zu erwerbender Aufkleber kann an einer beliebigen Stelle im Stadtraum angebracht werden, so dass der Pfeil auf eben jenes Objekt verweist, welches dem ‚Tagger‘¹⁶ als bemerkenswert erscheint. Der Sticker soll dadurch jene Gegenstände, Plätze etc. hervorheben, die vom Stadtbesucher als erinnerungswürdig und mit dem Pfeil als ‚this counts!‘ markiert werden sollen. Die Pfeile transformieren demnach „the ordinary into the extraordinary“¹⁷, wie es auf der Projekthomepage heißt. „I want to change spaces into places. People ignore a lot of stuff in our surroundings, but once you lay a narrative on it, it becomes a place“¹⁸, erläutert ferner Shawn Mitclaff von der Firma Counts Media. Mitclaffs Gedankenmodell folgt offenbar der Annahme, dass ein space (Raum) durch eine individuelle Nachricht (oder Geschichte) in einen place (also Ort) transformiert werden kann. Offenbar weist das Verfahren des ‚Taggens‘ insofern Parallelen zur klassischen Kartografie auf, als dass beide auf der Auswahl und Markierung einzelner, topografischer Elemente des Stadtkörpers fußen. Im Sinne Jägers werden die ausgewählten Objekte durch die Transkription in einen lesbaren Text transformiert.

Christopher Allen erklärt ferner, dass die gelbe Farbe des Aufklebers auf Grund ihrer Signalwirkung gewählt worden sei. Die Pfeilform repräsentiere zudem den fundamentalen Aspekt menschlicher Kommunikation. „It says, This thing, here.“¹⁹ Der menschliche Bewegungsablauf erfährt im skizzierten Projekt demnach eine Retardation, um auf etwas Bedeutsames hingewiesen zu werden. Auf jedem Pfeil ist nun ein individueller Zeichencode angegeben. Dieser Code wird von der Person, die den Pfeil aufgeklebt hat (Person A), zuzüglich der Mitteilung, die verbreitet werden soll, in das Mobiltelefon eingegeben und an Counts Media verschickt. Deren Nummer ist ebenfalls auf dem Pfeil vermerkt.

16 Ein aus der Graffiti-Kultur stammender Begriff, der umgangssprachlich diejenige Person bezeichnet, die das Zeichen oder Symbol (in diesem Fall den Aufkleber) anbringt.

17 <http://yellowarrow.net/>, Download Presseinformationen: *Associated Press*, 13. Mai 2005, 01.08.2007.

18 <http://yellowarrow.net/>, Download Presseinformationen: *The Boston Globe*, 18. April 2005, 01.08.2007.

19 <http://yellowarrow.net/>, 01.08.2007.

Erblickt nun ein Passant (Person B) den im Stadtraum angeklebten Pfeil, so kann er den Code an die Firmennummer schicken und erhält wenig später ebenfalls per SMS die kurze, auf das Stadtobjekt bezogene Nachricht von Person A. Die anfragende Person muss dazu nicht registriert sein.

Sämtliche Lokalitäten der Pfeile und die entsprechenden hinterlassenen Nachrichten sind zusätzlich auf der Projekt-Homepage gespeichert und können vom Computer abgerufen werden. In einem weiteren Schritt erhält der die Nachricht Abrufende Informationen über den ‚Tagger‘ und kann bei Interesse mit diesem in Kontakt treten und die Nachricht kommentieren. Zum einen ist also die Möglichkeit zur Netzworlbildung gegeben, und zum anderen lässt die Möglichkeit zur Kommentierung einen eindeutigen Bezug zu hypertextuellen Praktiken in der virtuellen Welt offensichtlich werden.

Klassischen Reiseführern der Vergangenheit und dieser modernen Form der Stadterkundung ist nun gemeinsam, dass sie auf das Engste mit dem (Speicher-)Medium Karte verknüpft sind. Auch auf der Projekt-Homepage heißt es entsprechend: „Each arrow links digital content to real locations, creating a new map of what counts.“²⁰ Es wird also eine auf individuellen und subjektiven Mitteilungen basierende Stadtkartografie konzipiert, die den Gedanken von John Brian Harley, Denis Wood und David Woodward fortführt. Diese betonen statt einer passiven, neutralen Repräsentation räumlicher Verhältnisse den aktiven Charakter von Karten, die nicht nur die Welt abbilden, sondern vielmehr das Vorstellungsbild der Kartenleser aktiv beeinflussen. Die ‚Yellow Arrows‘ bieten nun die Möglichkeit, eine eigene Kartografie von Sehenswertem zu konzipieren. Insofern scheint der aktive Einfluss des ‚Taggers‘ auf die Produktion von Stadt beziehungsweise auf die Generierung einer virtuellen Topografie im Verhältnis zu der Arbeit des Kartografen nochmals potenziert zu sein.

Sowohl der Pfeil-‚Tagger‘ als auch der Pfeil-‚Betrachter‘ benötigen ein Mobiltelefon, um die Nachricht verfassen oder abhören zu können. Zudem weist der Pfeil eine Verlinkung mit einer digitalen Oberfläche auf, in welcher die Nachricht gespeichert ist. Zusätzlich zeigt die Überblickskarte im Internet den Standort der Pfeile an und ermöglicht so eine Lokalisierung. Es besteht also die Möglichkeit, die Pfeile unter Zuhilfenahme der digitalen Karte im Netz aktiv aufzusuchen, um die Konzeption der Stadt nachzuzeichnen und gleichzeitig zu generieren.

Im Fokus des Projektes steht dabei die Verknüpfung von realer und virtueller Welt. In diesem Kontext können die Pfeile als ‚Hyperlinks‘ begriffen werden, die den realen Stadtraum mit einer individuellen Anmerkung, welche nur via Mobiltelefon und/oder Internet zugänglich ist, verbinden. Insofern fungiert der ‚Yellow Arrow‘ als ‚Hyperlink‘ der Großstadt, als ein Vermittler, ein Medium der

20 Ebd.

Information, Interaktion und Kommunikation. Zweifellos bleibt das Projekt eng an die Existenz der Stadt geknüpft. Diese ist geradezu die *conditio sine qua non* der ‚Yellow Arrows‘.

Von New York aus verbreitete sich das Projekt ‚Yellow Arrows‘ seit Mai 2004 unter anderem nach Washington D.C., Miami, San Francisco und über die Ländergrenzen hinaus bis nach Dänemark, Australien, China, Frankreich, Italien, Spanien, England und auch nach Deutschland. Aktuell sind circa 3500 Pfeile registriert, von denen mit knapp 2000 Stück der Großteil in den USA aufgeklebt ist. Offenbar ist die postmoderne Stadterfahrung und Stadtproduktion immer stärker an aktive Praktiken geknüpft. Passanten werden zu Produzenten von ‚Sehenswürdigkeiten‘; sie konzipieren ihren eigenen Raum. Während der Passant in der Vergangenheit durch den Erwerb von Souvenirs, Postkarten und Fotomotiven Repräsentationen der Stadt gesammelt hat, wird er durch das Ankleben von gelben Pfeilen selbst zum Produzenten von Stadt beziehungsweise von Sehenswertem.

‚Secret New York‘

In dem Sonderprojekt ‚Secret New York‘ wurden im Sommer 2005 dreidimensionale, etwa einen halben Meter hohe gelbe Skulpturen in Pfeilform aufgestellt. Die ‚Secret-New-York‘-Pfeile ließen sich, anders als die Aufkleber, nicht an den Passanten anbringen. Außerdem nahm man die Pfeile nicht rein zufällig wahr, sondern der Blick wurde förmlich auf sie gelenkt. Anliegen des Sonderprojektes war es jedoch ebenso, auf das ‚geheime‘ und ‚versteckte‘ Schöne, vielleicht auch das Hässliche, vor allem jedoch das individuell Bedeutsame der New Yorker Stadtteile aufmerksam zu machen. Die den aufgestellten Pfeilen entsprechenden Audionachrichten können nach wie vor auf der Homepage des Sonderprojektes als Podcasts abgehört werden und tragen weiterhin zur Skizzierung verschiedener Stadtbilder bei.

Ein Beispiel für eine sehr subjektive und private Stadterfahrung bietet folgende Nachricht mit dem Titel ‚Union Square Bench‘, die am 18. Juli 2005 hinterlassen wurde:

Jake Sanders is the man playing the melo-guitar over there by the subway stop near 14th Street and Union Square West. He once slept on this stone bench. It's the brightest place in the park at night time. So he felt safe. That was my first night in the streets of New York City. On the bench behind the Thomas Jefferson Statue. It's actually a statue of George Washington. It was made by the same guy that did the Statue of Liberty. The night Jake slept here he walked to a gentleman sitting

on his feet. The man asked if Jake had a place to be. Jake told him this was his place to be. They weren't alone.²¹

Die Nachricht bezeugt die Bedeutung, die eine öffentliche Steinbank für den Gitarristen Jake Sanders in seiner ersten Nacht in New York hatte. Außerdem erzählt die Nachricht von dem Beginn der Freundschaft zwischen den zwei Musikern, die seit jenem Abend zusammen am Union Square die vorbei kommenden Passanten mit ihrer Musik unterhalten. Neben dieser sehr privaten Nachricht bietet das ‚Secret New York‘-Projekt ebenso New York-Experten Gelegenheit, sich zu den Besonderheiten der Stadt zu äußern oder aber wie im Folgenden eigene Bücher zu bewerben. Dies tut James Sanders, dessen Nachricht unter dem Titel ‚The Battery‘ vom 5. September 2005 abrufbar ist:

Look to the water. You can see the profile of the Statue of Liberty. Look out towards Ellis Island and the Circle Line Boats swaying in the water to your right. Listen to the voice of James Sanders, author of the book *Celluloid Skyline*. ‚When you look out on the waters of New York, it is very hard to see the other side. Sometimes you don't see anything, you just see the horizon itself. So inevitably the waters of New York have been connected to a sense of what, of openness, of the unknown, of infinity. For most of history, for most of human history, for millenia it was the sea, the water that was the crucial platform, the crucial medium of human exchange, communication, transformation, identity and it's really a wonderful thing to come to Battery Park, because you are so reminded of that in so many different ways. Melville sensed that in fact he opened *Moby Dick* right here right on the water. Having people looking out on the water right to Battery Park. Looking out, mysteriously the land-bound people of Manhattan, coming on their Sundays to look out on the water at the infinity to sense what was out there. He couldn't think of a better way to start a book that was going to be about the search, the man's desire to come up against the unknown that was going to be out in the sea.²²

James Sanders' Nachricht beschreibt einen sehr prominenten Ausblick von der Südspitze Manhattans auf die Bucht des Hudson River und er rekurriert dabei auf die Geschichte der Millionen von Einwanderern, die in den vergangenen Jahrhunderten nach New York gekommen sind. Nahezu jedem New York-Besucher sind dieser Ausblick von Battery Park und der Anblick von Ellis Island und der Freiheitsstatue als Symbole der Neuen Welt bekannt. Auf Grund des

21 <http://yellowarrow.net/secretny/>, 01.08.2007.

22 Ebd.

historischen Bedeutungsreichtums erscheint Sanders diese Aussicht bemerkenswert. Dass Sanders ein populärer Buchautor ist, der sich im Wesentlichen mit der weltbekannten und vermeintlich typischen Schönheit der Stadt New York beschäftigt, ist der Nachricht anzumerken. Für den zunächst Obdachlosen Jake Sanders hatte hingegen vielmehr das Auffinden eines Schlafplatzes, also das Nachgehen eines Grundbedürfnisses, Priorität, was ihn im Übrigen zum Hinterlassen eines ‚Yellow Arrows‘ bewogen hat. Beide Nachrichten tragen in ihrer Unterschiedlichkeit zur Produktion der virtuellen Topografie New Yorks bei. Verschiedene topographische Kernelemente der Stadt werden thematisiert und mit einer Narration verknüpft, die wiederum unterschiedliche Adressaten suchen.

‚iSee vs. 911‘

Ende des Jahres 2001 startete das *Institute For Applied Autonomy* (I.A.A.) sein Netzprojekt *iSee vs. 911 – now more than ever*. Das US-amerikanische Forschungs- und Entwicklungskollektiv aus Künstlern, Ingenieuren und Schriftstellern thematisiert darin die zunehmende Videoüberwachung des New Yorker Stadtraumes. Anliegen des Projektes ist es, der Videoüberwachung des öffentlichen Raumes, und insofern der Mediatisierung desselben, zu entgehen. Das Projekt weist einen starken Mediatisierungsgrad auf. Dieser lässt sich auf zwei Ebenen ausmachen. Zum einen sind die im Stadtraum New York angebrachten Kameras zu nennen, die den öffentlichen Raum selbst mediatisieren, indem sie diesen medial beobachtbar machen. Zudem ist die Computer-Kartografie im Internet wie eine Folie zu lesen, die der Stadt übergestülpt wird und diese in digitaler Form mediatisiert. Beide Prozesse tragen zur Herstellung einer weiteren virtuellen Topografie bei.

Ruft man die Homepage des Projekts auf, wird man für die mediale Präsenz der Videokameras, die New York beinahe flächendeckend durchsetzen, sensibilisiert. Der User wird dabei mit der grundsätzlichen Unmöglichkeit eines Nicht-Registriert-Werdens konfrontiert. An diesem Punkt setzt das Projekt an. Aus den vom Nutzer auf der Projekt-Startseite einzugebenden Start- und Zielpunkten errechnet eine vom I.A.A. entwickelte ‚route-planning Software‘ diejenige Wegstrecke zwischen den beiden angegebenen Koordinaten, die an den wenigsten Videokameras im Stadtraum vorbeiführt. Die Route wird auf der Computeroberfläche grafisch durch eine rote Linie hervorgehoben. Das ‚iSee‘-Projekt informiert also den User über den Weg der geringsten Videoüberwachung im Stadtraum von New York. Das Internet sowie besagte Ortungssoftware helfen demnach, einem anderen Medium, nämlich der Videoüberwachung des öffentlichen Stadtraumes, zu entgehen. Bemerkenswerter Weise widmet das Projekt

das Verhältnis von Macht und Karte um. Eingangs wurde erläutert, dass Karten einen medialen Machtfaktor konstatieren, indem sie eine fiktive Realität generieren, die als ‚wirkliche Wirklichkeit‘ angenommen wird. Im Medienkunstwerk ‚iSee‘ soll nun eine virtuelle Kartografie dazu dienen, besagtem Machtfaktor zu entgegenen.

Für die exakte Positionierung der Videokameras auf dem digitalen Straßenplan greift das I.A.A. auf Datenmaterial des Netzprojektes ‚NYC Surveillance Camera Project‘ von der New York Civil Liberties Union (NYCLU) zurück, die seit 1998 Videoüberwachungskameras in New York registriert und kartografiert. Die NYCLU ist aus einer Bürgerinitiative hervorgegangen und widmet sich dem Schutz der Freiheitsrechte, wie sie in der amerikanischen Verfassung verankert sind. Als die NYCLU das ‚Surveillance Camera Project‘ ins Leben rief, gingen Mitglieder der Bürgerbewegung fünf Monate durch die Straßen von New York, um die Positionen von Videokameras, die den öffentlichen Raum überwachten, zu kartografieren. Zwar hat das ‚Surveillance Camera Project‘ seinen Ursprung in Manhattan, weitete sich dann aber sukzessive auf die vier anderen New Yorker Stadtteile aus. Nach wie vor wird es kontinuierlich durch die Hilfe von New Yorker Bürgern ergänzt. Beide Netzprojekte – ‚iSee‘ und das ‚NYC Surveillance Camera Project‘ – veranschaulichen den hohen Grad an apparativer Kontrolle, dem Passanten in New York ausgesetzt sind. Nach Ansicht des I.A.A. hat die mediale Kontrolle seit dem Terroranschlag vom 11. September 2001 ein so außerordentliches Maß erreicht, dass die Notwendigkeit zu einer programmatischen Gegenwehr gegeben ist. Diesen Gedanken versuchen sie in dem Projekt umzusetzen.

Es schließen sich nun Fragen an, wie viel lokaler Freiraum den Einwohnern von New York zusteht, und ob urbane Kontrollmechanismen sozial verträglich sein können. An dieses Bedürfnis privater Bewegungsfreiheit knüpft ‚iSee‘ an: „With ‚iSee‘, users can find routes that avoid these cameras – paths of least surveillance – allowing them to walk around their cities without fear of being ‚caught on tape‘ by unregulated security monitors.“²³

Erneut ist die enge Verbindung des Projektes zur Kartografie auffällig. Die Kartografie der installierten Videokameras legt sich in dem im Internet angebotenen Stadtplan förmlich über das New Yorker Straßengitternetz. Diese doppelte Rasterung verschmilzt im Moment der menschlichen Bewegung und Durchquerung des Raumes zu einer. Sobald der Nutzer von ‚iSee‘ die ihm angebotene Strecke abläuft, verbinden sich die elektronische Karte und das New Yorker Straßenraster. Auf die Transkription der Stadt im Medium Karte folgt die Produktion der Topografie, indem sich der Städter durch den Stadtraum bewegt und mit der Stadt und ihren Bewohnern in Interaktion tritt.

23 <http://appliedautonomy.com/isee.html>, 01.08.2007.

Ausgeschlossen werden kann, dass das Wissen um die Videoüberwachung und diese Form des Kontrollmechanismus zu einer Veränderung in der menschlichen Handlungsweise führt. Fälschlicher Weise deklariert das I.A.A., dass die Gefahr eines latenten Anpassungsdrucks bestehe. Demnach würde den Kameras und dem Überwachungsraum New York ein erzieherisches Potential zugewiesen, indem sich die Bewohner ihrer Überwachung bewusst seien und entsprechend verhalten würden. Bisher existieren keine aussagekräftigen Datenerhebungen, um diese Annahme zu bestätigen.

Die beiden vorgestellten Medienkunstwerke inszenieren New York als medial überformte Metropole des ausgehenden 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts. Während die ‚Yellow Arrows‘ bezeugen, dass Medienkunst produktiv an der Entstehung von Stadt mitwirken kann, veranschaulicht ‚iSee‘, dass die mediale Herstellung von Stadt auch sozialen Restriktionen zu unterliegen vermag. Die gemeinsame Basis beider Werke ist, dass sie auf einer Bewegungskomponente fußen. Immer ist es das Prozesshafte, die menschliche Bewegung durch den Raum, die zunächst die Werke selbst und daraufhin die Stadt entstehen lässt. Die Projekte bieten dabei ein Wechselverhältnis zwischen realer und virtueller Welt an und basieren in ihrem Konzeptions- und Konstruktionsgedanken auf den eingangs vorgestellten Karten New Yorks. Menschliche Bewegung diktiert in beiden Medienkunstwerken die Kartografie. Sowohl die historischen Karten von New York, als auch die digitale Kartierung im Netz skizzieren dabei virtuelle Topografien, die kein Abbildungsverhältnis markieren, sondern eigene Stadtversionen generieren. Die gebaute, materiell greifbare Stadt und die mediale Stadt existieren im räumlichen Nebeneinander. In den medialen Bildern fallen Text beziehungsweise Lektüre und Topografie zusammen. Jede dieser Beschreibungen ist dabei mehr als eine Festschreibung, sie ist ein kulturell schöpferischer Akt. Sie schafft Räume.

Literatur

- Buci-Glucksmann, Christine: *Der kartographische Blick der Kunst*, Berlin 1997.
- Cohen, Paul E./Augustyn, Robert T.: *Manhattan in Maps 1527-1995*, New York 1997.
- Dipper, Christof/Schneider, Ute: „Vorwort“, in: dies. (Hrsg.): *Kartenwelten. Der Raum und seine Repräsentation in der Neuzeit*, Darmstadt 2006, S. 7-8.
- Harley, John B.: *The New Nature of Maps. Essays in the History of Cartography*, Baltimore/London 2001.
- Jäger, Ludwig: „Die Verfahren der Medien“, in: Fohrmann, Jürgen/Schüttpelz, Erhard (Hrsg.): *Die Kommunikation der Medien*, Tübingen 2004, S. 69-79.

- Magister, Karl-Heinz: „New York und die Macht der Karten. Kartographie von Urbanisierung, Migration und Ethnizität“, in: Stockhammer, Robert (Hrsg.): TopoGraphien der Moderne. Medien zur Repräsentation und Konstruktion von Räumen, München 2005, S. 341-382.
- Stockhammer, Robert: „Vorwort“, in: ders. (Hrsg.): TopoGraphien der Moderne. Medien zur Repräsentation und Konstruktion von Räumen, München 2005, S. 7-21.
- Struck, Bernhard: „Farben, Sprache, Territorien. Die deutsch-polnische Grenzregion auf Karten des 19. Jahrhunderts“, in: Schneider, Ute/Dipper, Christof (Hrsg.): Kartenwelten. Der Raum und seine Repräsentation in der Neuzeit, Darmstadt 2006, S. 177-192.