

Datenmasken und Mugshots.

Maskierung als künstlerische Praxis in einer transparenten Gesellschaft

Im Frühjahr 2015 erregte der italienische Konzeptkünstler Paolo Cirio mit seiner Arbeit *Overexposed* mediales Aufsehen: Indem er großformatige Portraits hochrangiger US-amerikanischer Geheimdienstmitarbeiter im öffentlichen Raum in New York, London, Berlin und Paris installierte, gab er der staatlichen Überwachung ein Gesicht.¹ Aus sozialen Netzwerken oder Presseberichten entnommen und in den städtischen Raum transferiert, ermöglicht Cirio vorbeigehenden PassantInnen, in die Gesichter jener Personen zu blicken, die hinter den umfassenden Überwachungsprogrammen von NSA, CIA und FBI stehen. Die als Schablonen-Graffiti angefertigten Arbeiten erinnern an die Ästhetik von Pop-Art Ikonen und zielen darauf ab, die abgebildeten, der breiten Masse bislang unbekanntem Persönlichkeiten in den Fokus der öffentlichen Diskussion zu rücken. (Abb. 1) Damit vollzieht Cirio eine Geste, die sowohl als künstlerische Appropriation von Bildmaterial als auch als Akt der Gegenüberwachung gelesen werden kann. *Overexposed* bildet einen pointierten Kommentar zum gegenwärtigen Ringen um informationelle Selbstbestimmung in einer Zeit allumfassender potentieller Durchleuchtbarkeit. Das panoptische Prinzip, wie es von Jeremy Bentham als architektonisches Konzept beschrieben und



1 Paolo Cirio, *Overexposed* – HD Stencils, 2015, Acryl Sprühfarbe auf Papier

später von Michel Foucault als gesellschaftliches Dispositiv aufgegriffen wurde, weicht zunehmend der Vorstellung eines Netzwerkes.² Die Soziologen Kevin Haggerty und Richard Ericsson fassen es, in Anlehnung an Gilles Deleuze, unter dem Ausdruck *surveillant assemblage*.³ In ihr, so Haggerty und Ericsson, ist die Überwachung dezentralisiert und auf einen rhizomatischen Verbund aus menschlichen und nicht-menschlichen Komponenten verteilt. Der menschliche Körper wird aus seinen räumlichen Zusammenhängen abstrahiert und fließt in einer Vielzahl von Strömen durch dieses Gefüge. Die separaten Informationsflüsse können in Form von *data doubles* wieder zusammengeführt und schließlich auch beeinflusst werden: «This assemblage operates by abstracting human bodies from their territorial settings and separating them into a series of discrete flows. These flows are then reassembled into distinct ‘data doubles’ which can be scrutinized and targeted for intervention.»⁴ Situationen der Kontrolle und der Machtausübung manifestieren sich als Kanalisationen und Festsetzungen dieser Ströme, die potentiell an jedem Punkt des fluktuierenden Gebildes entstehen können. Alltägliche Vollzüge wie die Präsenz im Internet, etwa in Social-Media-Netzwerken, das Benutzen von Kredit- oder Krankenkassenskarten oder die schiere Anwesenheit in videoüberwachten öffentlichen beziehungsweise privaten Räumen, werden in Form von digitalen Informationen in ein System vernetzter Computer und Datenbanken eingespeist. Die Arbeit Cirios greift auf diese Flüsse zu, indem sie den digitalen Spuren folgt, um ausgewählte ProtagonistInnen der *surveillant assemblage* zu isolieren, zu exponieren und in Porträtform zu fixieren. Während der Künstler die Spielräume dieser omnipräsenten Überwachungsstruktur vorführt, wird er selber zum Akteur innerhalb der *surveillant assemblage*. Denn die Arbeit adaptiert die Logik einer Transparenzgesellschaft, die «weder Informations- noch *Sehlücken* [duldet]» und in der es kein Anderes, kein Fremdes geben darf.⁵ Mit Transparenz geht hierbei der Wunsch nach umfassender Verwaltbarkeit einher, denn «[i]n the society of late capitalism – whether we understand it as a society of consumption, of control, or as a cybernetic society – visibility and transparency are no longer signs of democratic openness, but rather of administrative availability.»⁶ Die Ausformung der, durch den Philosophen Byung-Chul Han skizzierten, *Transparenzgesellschaft* korreliert mit einer Kultur der Identifikation, wie sie die Kommunikationswissenschaftlerin Kelly Gates ausführlich als Attribut des modernen Staates beschreibt:

The rise of a culture of identification, in which individuals are assigned official identities and routinely asked to verify those identities in social and economic exchanges, corresponds to the expansion of the modern state. Identifying citizens and distinguishing them from non-citizens emerged as an essential function of the modern state, one that required the construction of ‘state memory’ as a complex of archives, records, documents, administrative procedures and human agents.⁷

Aus diesem Grund sind die Leerstellen der Sichtbarkeit in einer *Transparenzgesellschaft* nicht nur blinde Flecken im (visuellen) Verhältnis von Beobachtenden und Beobachteten. Darüber hinaus bilden sie Möglichkeitsräume, in denen sich Anonymisierung und Identitätsschutz als widerständige Praxis gegen Klassifizierung, Normierung sowie gezielte Ein- und Ausgrenzungen entfalten können. Denn mit der Entwicklung und Verbreitung von (Überwachungs-)Technologien geht, wie der Sozialwissenschaftler Gary T. Marx konstatiert, eine zunehmende Herausforderung und gleichzeitig ein Anreiz für die Aufrechterhaltung von Anonymität einher: «A major consequence of new surveillance and communications technologies is the potential both to decrease

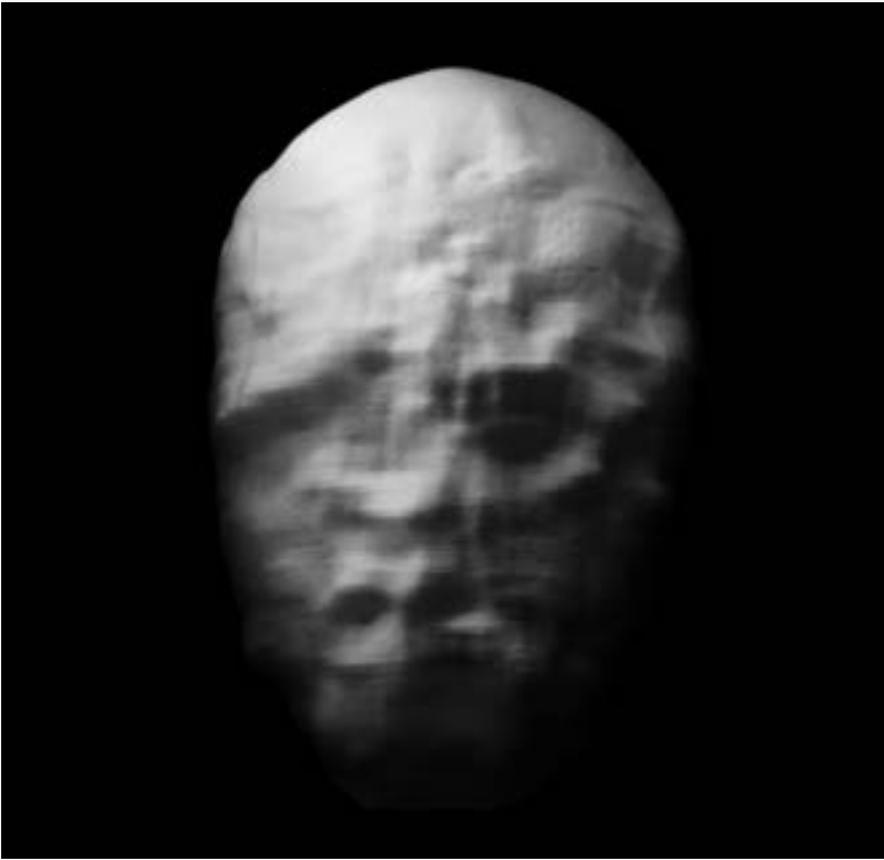
and increase anonymity. Powerful surveillance technologies can inexpensively, efficiently and silently break through borders that have historically protected anonymity and other aspects of personal information.»⁸ Doch stellen nicht nur technologische Rahmenbedingungen eine Bedrohung für Anonymität dar. Vielmehr wird sie durch Praxen der medialen Selbstentblößung und Selbstdarstellung, unter anderem via *Facebook*, *Instagram* und *Reality TV*, sowie den Wunsch nach größtmöglicher Sicherheit gesellschaftlich infrage gestellt. Anonymität, als Zustand der Nichtidentifizierbarkeit, und Anonymisierung, als gezielte Regulierung derjenigen Merkmale und Spuren, die eine Person eindeutig identifizierbar machen, stehen in einem Spannungsverhältnis zu solchen Phänomenen.⁹ Denn wer anonym agiert, kann zwar sichtbar jedoch gleichermaßen nicht individuell erkennbar sein. Er oder sie stellt damit eine Bedrohung dar, für eine Gesellschaft, die grundlegend darauf aufzubauen scheint, jede(r) Einzelne solle wahrgenommen und erkannt werden können. So beschreibt der Soziologe Zygmunt Baumann die Verschmelzung von Überwachung und Selbstentblößung etwa als Verzahnung der «[...] alten panoptischen Strategie (»Nie sollst du wissen, wann wir dich beobachten, damit du dich nie unbeobachtet fühlen kannst«) mit der «hoffnungsvolle[n] Botschaft», man müsse nie mehr allein sein, sodass «[...] die alte Angst vor der Entdeckung von der Freude darüber abgelöst [wird], daß immer jemand da ist, der einen wahrnimmt.»¹⁰ Wer nicht wahrgenommen werden will, grenzt sich aus diesem Vorgang der Vergemeinschaftung aus und wird im gleichen Zuge suspekt. Denn die Angst vor dem Anderen, dem nicht Wahrnehmbaren und somit Ausgeschlossenen, ist die Kehrseite des Sicherheits- und Sichtbarkeitsbedürfnisses der Transparenzgesellschaft. Nicht zuletzt suggeriert die gegenwärtige Politik Identifizierbarkeit als die Grundvoraussetzung sozialen Miteinanders: «Der freie Bürger [sic!] zeigt sein Gesicht, nennt seinen Namen, hat eine Adresse.»¹¹ Gerade weil vor diesem Hintergrund Theoretiker wie Baumann überspitzt von einem «Tod der Anonymität» sprechen, setzt sich eine wachsende Zahl von KünstlerInnen mit Formen der Anonymisierung auseinander.¹² Ihre technologisch informierten künstlerischen Projekte bewegen sich an der Schnittstelle von (H)A(c)ktivismus, Critical Engineering, Creative Coding, DIY und Kunst. Dem Gesicht kommt dabei, in seiner langen (künstlerischen wie wissenschaftlichen) Tradition als Träger von individuellen Identitätsmerkmalen und in Anbetracht ubiquitär gewordener Gesichtserkennungstechnologien, eine entscheidende Rolle zu.¹³ Mit der wachsenden Angst vor unvorhersehbaren terroristischen Aktivitäten wird *facial recognition technology* spätestens seit den Anschlägen am 11. September 2001 als Königsweg zur Prävention und zum Schutz vor den *faces of terror* propagiert.¹⁴ In Verbindung mit Videoüberwachung im städtischen Raum, wie sie etwa in extremer Verbreitung in England und China zum Einsatz kommen, können Gesichtserkennungsprogramme heute auf ein quasi unerschöpfliches Bilderrepertoire zurückgreifen. Dabei sind es vor allem die Unsichtbarkeit beziehungsweise Unscheinbarkeit dieser Technologie sowie die «banality of the portrait» in einer Gesellschaft, die mit fotografischen Identitätsnachweisen und einer Selfie basierten Selbstvergewisserung vertraut ist, welche die beiläufige Gesichtserkennung zu einem vermeintlich tolerierbaren Akt macht.¹⁵

In diesem Zusammenhang spielt die Maskierung im öffentlichen Raum eine interessante Rolle. Besonders prominent trat sie jüngst vor allem im Zusammenhang mit dem international agierenden Kollektiv Anonymous auf, deren markantes Markenzeichen die, aus der Graphic Novel *V for Vendetta* entlehnte und auf den gleichnamigen englischen Dissidenten rekurrierende, Guy Fawkes-Maske darstellt,

die seither während der *Occupy*-Proteste und weiterer weltweiter Demonstrationen zum Einsatz kam. Während diese Art der Maske als «universal symbol of rebellion» den medialen Wiedererkennungswert sowie die Zusammengehörigkeit multipler Protestbewegungen fokussiert, sollen im Folgenden künstlerische Arbeiten angeführt werden, die Maskierungen als hybride Objekte an der Schnittstelle von technologischen Infrastrukturen und sozialen Interaktionen konstruieren.¹⁶ Für die Untersuchung dieser Objekte lässt sich Richard Weihe's Theorem der Maske fruchtbar machen, welches erlaubt, die Maske als doppelte Form zu verstehen.¹⁷ Weihe, dessen Habilitationsschrift «Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form» eine Kulturgeschichte der Maske aus theaterwissenschaftlicher Perspektive nachzeichnet, entwickelt in Anlehnung an den Mathematiker George Spencer Brown die Vorstellung der Maske als Unterscheidung:

Als ein Dazwischen ist die Maske selbst das Unterscheidende. Sie trennt die beiden Seiten (Außenseite und Innenseite), aber sie verbindet sie auch (Maske). Als Trennendes lässt sich die Maske als Operation des Entweder-oder verstehen, als Verbindendes als Operation eines Sowohl-als-auch. Die Form der Maske bietet die Möglichkeit, am selben Objekt diese beiden Prinzipien gleichzeitig zu beobachten, das Trennende und das Verbindende. So gesehen ist die Maske eine Form, die Unterschiedenes (Innenseite und Außenseite) vereinigt (durch das Dazwischen).¹⁸

Die Idee der Einheit des Entgegengesetzten erläutert Weihe mit einer begriffsgeschichtlichen Untersuchung der Maske am Beispiel des griechischen Wortes *prósopon* und des lateinischen *persona*. Während *prósopon* sowohl Maske als auch Gesicht bedeutet, beschreibt *persona* sowohl die Maske als auch die Person.¹⁹ Person bezeichnet in diesem Zusammenhang nicht nur die natürliche Person aus rechtswissenschaftlicher Perspektive, die qua ihres Namens, ihrer Geburtsdaten oder genetischen Spezifika referenziert werden kann, sondern auch ein Individuum in einer bestimmten sozialen Rolle und den ihr zugeschriebenen Eigenschaften. Beide Begriffe *prósopon* und *persona* bilden also keine antonymische Opposition zwischen Maske/Maskierung und Mensch, sondern ermöglichen, die Maske als paradoxes Gebilde zu verstehen. Im Gegensatz zur Maske, wie sie abgeleitet aus dem italienischen *maschera*, in unserem alltäglichen Sprachgebrauch benutzt wird, sind sie insofern keine reinen, aufgesetzten Kunstgesichter, die ein Verstecken oder Täuschen implizieren. Sie schließen immer grundsätzliche Vorstellungen von anthropologischen Kategorien wie Gesicht oder Person mit ein und lassen Rückschlüsse auf diese zu. Diese Zweideutigkeit der beiden Maskenbegriffe, zeichnet sich besonders in der Arbeit *data masks* (seit 2013) des Künstlers Sterling Crispin ab. Crispin befasst sich in seiner Arbeit mit jenen, der Gesichtserkennung zugrundeliegenden, Technologien der *computer vision*. In einer Art *reverse engineering* analysierte der Künstler im ersten Schritt die Algorithmen, die diese Form der biometrischen Verfahren ermöglichen, und überführt sie in einem weiteren Schritt in einen Produktionsprozess. Crispin lernte zunächst, wie ein Computer Menschen wahrnimmt und «sieht». Anschließend benutzte er dieses Wissen, um seine dreidimensionale Datenmasken herzustellen. Hierfür ließ er gegenstandslose Zufallsbilder von einem *face detection* Algorithmus analysieren.²⁰ Die Flächen, die der Computer als gesichtsähnlich ermittelte, bearbeitet der Künstler weiter und wiederholt den Vorgang, bis eine höchstmögliche Überschneidung zwischen dem Bild und einem maschinenlesbaren Gesicht entstand. Abschließend überführte er seine Resultate in 3D-Prints. Für das menschliche Auge gleichen die *data masks* einer amorphen, ovalen Masse, während sie für die smarte Kamera alle Informationen enthal-



2 Sterling Crispin, *Chronos*, aus der Reihe *Data-Masks*, seit 2013, 3D gedrucktes Nylon, Gesichtserkennungsalgorithmen, genetische Algorithmen

ten, die sie aus einem menschlichen Gesicht extrahieren würde. (Abb. 2) Es geht Crispin dabei nicht vordergründig um *counter-surveillance* als Anti-Gesichtserkennung. Denn um sich vor der reinen Identifizierung zu schützen, so der Künstler, genüge das simple Verdecken des Gesichts mit den Händen.²¹ Vielmehr ist ihm daran gelegen, der computerisierten Maschine auf Augenhöhe zu begegnen und vorzuführen, wie aus ihrer Sicht menschliche Identität «aussieht».²² *Data masks* sind Produkte von Algorithmen, deren Menschenbild aus einem Datenpool gespeist wird, dem die abstrahierten Gesichter von über sechstausend Personen zugrunde liegen. Insofern sind sie weder Assemblagen aus bestehenden Gesichtern noch Abstraktionen eines spezifischen Gesichts, sondern generische Darstellungen, die für das Prinzip Mensch in der *surveillant assemblage* stehen. Und selbst wenn sie das «Maschinenauge» befriedigen, indem sie ihm das bieten, wonach es sucht – ein biometrisch aufgeschlüsseltes, menschliches Gesicht – werden sie nie auf eine identifizierbare Person verweisen. Interessant ist vor diesem Hintergrund der Wortsinn des Begriffs *prósopon*, den Weihe mit «das, was gegenüber den Augen (eines anderen) ist» übersetzt und feststellt: «Diese Definition trifft auf das Gesicht wie auch auf die Maske zu. *Prósopon* akzentuiert die Beobachterperspektive.»²³ Hierin wird die Mehrperspektivität der *data masks* deutlich: Für den Computer beziehungsweise die smarte Kamera sind sie Gesichter, für das menschl-

che Auge Masken. Sterling Crispin möchte seine Arbeit explizit in aktivistische Praxen eingebunden sehen: «Data-masks are intended for use in acts of protest, poetry, civil disobedience, and shamanistic ritual by the citizens of our global village as it becomes further blanketed by techno-sphere.»²⁴ Doch die widerständige Praxis beim Tragen der *data masks* besteht nicht ausschließlich in der gemeinschaftlichen Maskierung und Formierung einer Gruppe, sondern in der Aufführung der Masken als Objekte, die zwar Masken und Gesichter zugleich sind, und dennoch keinen direkten Bezug zu den TrägerInnen haben. Die hier produzierte Anonymität ist eine zweifache: Sie besteht in der Anonymisierung der TrägerIn durch die Maske und der Nicht-Zuordenbarkeit der Maske zu einer real existierenden Person. Gleichzeitig ist das Tragen der Masken eine Distanzierung von einem maskenhaften, technologischen Menschenbild sowie ein Aneignen dieser Maske zum Schutz vor Überwachung.

Ähnlich wie Crispin thematisiert Zach Blas den Blick auf den Menschen aus der Sicht von Überwachungstechnologien. Seinen *Fag Face Masks* (2012), Teil der Werkreihe *Facial Weaponization Suite* (2011–2014), liegt ein sehr spezifischer Datensatz zugrunde: Sie bilden ein nicht identifizierbares Amalgam aus biometrischen Daten queerer Männer. Dadurch verweisen die *Fag Face Masks* auf die Tradition wie auch auf die ungebrochene Aktualität von Mess- und Klassifizierungsverfahren, deren Entwicklung und Anwendung zur Normierung und Diskriminierung von Personengruppen u.a. aufgrund ihrer Hautfarbe oder sexuellen Orientierung führt.²⁵ Die Masken entstanden während eines Workshops in Los Angeles, bei dem eine Gruppe sich selbst als homosexuell bezeichnender, männlicher Teilnehmer ihre Gesichter scannen ließen. Nach dem Einlesen wurden die gesammelten 3D-Modelle zu einem einzigen Gesicht verwoben und karikativ verformt. Die finale Version ist eine amorphe, wulstartige pinke Maske, die somit qua Farbe und Form auf diverse diskriminierende Zuschreibungen der westlichen Kultur rekurriert, mit denen Homosexualität (sowie andere von der heterosexuellen Norm abweichende Sexualitäten) belegt ist. (Abb. 3)



3 Zach Blas, *Facial Weaponization Suite – Fag Face Masks*, 2012, Vaccum geformter Kunststoff und Sprühfarbe



4 Heather Dewey-Hagborg, *Stranger Visions – Sample 4: New York City*, 2013

Die Herstellung der Maskenobjekte ging zudem mit einer Aufklärung über biometrische Verfahren einher. Die TeilnehmerInnen dieses und weiterer Workshops waren nicht nur in einen gemeinsamen Produktionsprozess, sondern ebenso in eine kritische Diskussion der computergenerierten Gesichtssynthesen eingebunden. Abschließend wurden die Masken in den öffentlichen Raum getragen. Blas schreibt hierzu: «The mask is not a denial of sexuality nor a return to the closet; rather, it is a collective and autonomous self-determination of sexuality, a styling and imprinting of the face that evades identificatory regulation.»²⁶ Daher ist die öffentliche Sichtbarkeit der Maskenobjekte in Blas' Arbeit von zentraler Bedeutung. Auch diese Materialisierungen können von Gesichtserkennungsprogrammen zwar gelesen und als Gesichter bestimmt werden, sind jedoch keiner real existierenden Person zuordenbar.²⁷

Sowohl die *fag faces* wie die *data masks* sind Gesichter und Masken zugleich. Doch für ihre Betrachtung ist nicht nur das Verständnis von *prósopon* fruchtbar, sondern auch die Gleichsetzung von Maske und Person im lateinischen *persona*. Denn die kritische Auseinandersetzung findet ebenso auf der Ebene der Verschränkung von Biometrie und sozialer Rolle statt. Dementsprechend sind die *fag faces* karikierte Phantombilder, die das diskriminierende Potential von (pseudo)wissenschaftlichen Untersuchungen in ihrer sozio-politischen Dimension auf die Straße bringen. Überdies verschaffen sie ihren TrägerInnen eine exponierte Sichtbarkeit, die ihre sexuelle Orientierung als Identitätsmarker apostrophiert, während sie ihre individuellen Gesichtszüge verbirgt und nicht einlesbar macht. Das Tragen der Masken ist eine dezidierte Aneignung der zugeschriebenen Rolle und ermöglicht das Spiel mit der Selbst-Ausstellung als gesellschaftlich diskriminierte Minderheit. Gleichzeitig bleibt die Identität der TrägerInnen geschützt und somit die Möglichkeit gewahrt, im Privaten queer und in der Öffentlichkeit hinsichtlich der eigenen sexuellen Orientierung unmarkiert zu sein.



5 Heather Dewey-Hagborg, *Stranger Visions – Sample 2: 1381 Myrtle ave. Brooklyn, NY, 2013*, Digitalfotografie

Solche Phantombilder sind ebenso in der Arbeit der Künstlerin und Bio-Hackerin Heather Dewey-Hagborg von Bedeutung. Sie beschäftigt sich mit der Möglichkeit anhand von gefundenem Genmaterial Fahndungsfotos zu erstellen. In ihrem Projekte *Stranger Visions* (2012–2014) nutzt sie DNA-Spuren im öffentlichen Raum und unterzieht sie den Analysemethoden forensischer DNA-Phänotypisierung, einer noch jüngeren Form biometrischer Verfahren. In den Straßen diverser Großstädte sammelte Dewey-Hagborg genetische Artefakte in Form von Haaren oder Zigarettenstummeln. Im Labor extrahierte sie anschließend die DNA, die den Objekten inhärent ist oder ihnen anhaftet und ließ die Sequenzen isolieren, die für die Ausprägung spezifischer physischer Merkmale verantwortlich sind. Hierzu gehören unter anderem Geschlecht, Informationen über Abstammungsverhältnisse, Augenfarbe, Hautfarbe, Haarfarbe und Sommersprossen. Mithilfe eines selbst geschriebenen Computerprogramms, das diese Informationen aus den Basensequenzen ausliest und übersetzt, generierte die Künstlerin Porträtmasken. (Abb. 4) Im Ausstellungskontext werden die 3D-Drucke den im Straßenraum gefundenen Artefakten zugeordnet. Sie erzählen die Geschichte biologischer Überwachung und Überführbarkeit anhand spekulativer Gesichter. (Abb. 5) Der Porträtcharakter der Masken suggeriert eine exakte Identifizierbarkeit, indem die Verknüpfung von Innerem (DNA beziehungsweise Person) und Äußerem (Gesicht respektive Maske) als unmittelbar und wissenschaftlich legitimiert präsentiert wird. An diesem Punkt bedient sich auch dieses biometrische Verfahren einer brisanten Gleichstellung. So betont Dewey-Hagborg mit Bezug auf die anthropometrischen Praxen des 19. Jahrhunderts:

Despite having been discredited, the same tables of anthropometric measurement that were used for categorizing races in the 19th century are still used in forensic anthropology, plastic surgery, and facial recognition – the latter of which informs the algorithms that allow for facial parameterization in FDP. Forensic DNA Phenotyping is simply the

latest in a long succession of identity-inscribing technologies which claim to use science to classify types of bodies into socially constructed categories like gender and race.²⁸ Dabei bildet sich ein Spannungsfeld aus sozial konstruierten Kategorien und Diskriminierung, in dem stereotype Zuschreibungen zum Vehikel für gesellschaftliche In- und Exklusionsprozesse werden können. In diesem Zusammenhang bilden Daten, wie etwa die als Grundlage forensischer Phänotypisierung erhobene Korrelation zwischen DNA und Gesichtsform, einen Ausgangspunkt für Kategorisierungen, die diskriminierenden Phänomenen wie *racial profiling* und der Kriminalisierung bestimmter Personengruppen Vorschub leisten können. Indem sie zugleich maskenhafte *mugshots* wie Repräsentationen genetischer Identitätsmarker sind, beziehen sich *Stranger Visions* auf eben diese ambivalenten Praxen und zeichnen sich zugleich durch den, von Weihe beschriebenen, paradoxen Maskencharakter aus. Noch sind die technischen Möglichkeiten nicht so weit ausgereift, dass Dewey-Hagborgs Gedankenexperimente tatsächlich exakte Abbilder realer Personen darstellen, obschon Unternehmen wie Parabon Nanolabs bereits damit werben und diese Methode als neuen Coup in der Verbrechensbekämpfung vorstellen.²⁹ Dennoch geht die Künstlerin davon aus, dass diese und ähnliche Verfahren die Zukunft der biologischen Überwachung darstellen werden, und widmet sich in dieser Arbeit gezielt der Sichtbarmachung solcher vorläufigen Dystopien. Anders als Crispin und Blas konfrontiert Dewey-Hagborg nicht die ÜberwacherInnen mit ihrem datenbasierten, verwaltbaren Menschenbild, sondern rückt die Auseinandersetzung der BetrachterInnen beziehungsweise Betroffenen mit den Auswirkungen einer lückenloser werdenden Identifizierbarkeit ins Zentrum. Wenn *Stranger Visions* auch nicht explizit darauf hinweist, man solle die Masken in aktivistischen Zusammenhängen einsetzen, so wird aus dem Zusammenspiel bisheriger Arbeiten Dewey-Hagborgs der Appell der Werkreihe deutlich, Strategien zur Abwehr solcher Techniken zu entwickeln.³⁰

Die Masken in den Arbeiten von Sterling Crispin, Zach Blas und Heather Dewey-Hagborg kennzeichnet ein Doppelleben zwischen öffentlichem Raum und Ausstellungskontext. Doch auch als skulpturale Objekte an sich, stellen sie Zwitterwesen dar. Diese Perspektive wurde über Bezüge zu den theoretischen Bestimmungen des Maskenbegriffs von Richard Weihe verdeutlicht, welcher annimmt, dass die Maske ein «Prinzip der Unterscheidung» gleichwie «das Unterscheidende selbst» ist.³¹ Dieser Doppelcharakter trifft in hohem Maße auf die hybriden Masken der vorgestellten KünstlerInnen zu. Sterling Crispin führt das «Prinzip Mensch» als computergeneriertes Schattenwesen ohne eindeutige Referenz vor. Zach Blas hingegen spielt mit der Vorstellung von maschinenlesbaren Stereotypen, während Heather Dewey-Hagborg aufzeigt, wie sich gegenwärtige und zukünftige Technologien über den Zugriff auf DNA sowie den auf Rückgriff auf gesellschaftlich hervorgebrachte Kategorien einer (Re)Konstruktion der Gesichter real existierender Personen nähern. Die Mehrperspektivität der Maskenobjekte in Relation zur menschlichen oder nicht-menschlichen Betrachtung, so wie ihr vieldeutiges Spiel mit den Kategorien Maske, Gesicht und Person zeichnen sie als Unterscheidendes aus. Durch ihre direkte Reflexion auf die in einer transparenten Gesellschaft zentralen Topoi Biometrie und Überwachung machen diese künstlerischen Arbeiten darauf aufmerksam, dass der biometrische Blick auf den Menschen ein «anderes Gesicht» produziert, ein technologisches *data double*, bei welchem Identität mit Identifizierbarkeit gleichgesetzt wird, um den Menschen zu einem kategorisierbaren und admi-

nistrierbaren Objekt zu machen. Sie thematisieren den paradoxen Zustand in dem sich die biometrischen Repräsentationen des Menschen unwillkürlich bewegen: Sie verweisen qua der ihnen zugrundeliegenden Daten auf Personen und zeigen zugleich in ihrer Rückführung in Artefakte die unvermeidlichen Brüche, die dabei hervorgebracht werden. Das *data double* ist und ist zugleich nicht diejenige Person, die durch die von ihr abstrahierten Datenströme beschrieben werden soll. Denn in den Momenten der Festsetzung und Stabilisierung, die zum Angriffspunkt von Kontrolle werden können, findet die Bündelung sowie Übersetzung dieser Ströme in Form gesellschaftlicher Kategorisierungen statt, denen unweigerlich eine Reduktion auf normierte Merkmale innewohnt. Diese werden gleichsam als Grundlage für Identifizierung herangezogen, um das Individuum etwa als Rechtssubjekt oder soziale Person adressierbar zu machen. Die künstlerischen Maskenobjekte Crispins, Blas und Dewey-Hagborgs sind insofern Materialisierungen eines technokratischen Menschenbildes. Sie bewegen sich im Spannungsfeld zwischen Identifizierbarkeit und Anonymität im Zeitalter allumfassender digitaler Datenproduktion und Auswertung. Durch die versierte Aneignung aktueller Überwachungstechnologien ermöglichen sie die Reflexion über Spielräume gesellschaftlicher wie künstlerischer Widerstandspraxen.

Anmerkungen

1 In Deutschland haben über Cirios Aktion unter anderem die Onlineportale der Frankfurter Allgemeinen Zeitung, der Süddeutschen Zeitung und der TAZ berichtet. Vgl.: Hannah Feiler, *Die Kunst überwacht zurück*, 2015, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/ueberwachung-overexposed-von-paolo-cirio-13607673.html>; Hannah Beitzer, *Geheimdienst-Chefs ganz privat – und plötzlich öffentlich*, 2015, <http://www.sueddeutsche.de/kultur/kunst-gegen-ueberwachung-geheimdienst-chefs-ganz-privat-und-plotzlich-oeffentlich-1.2491926>; Tilman Baumgärtel, *Der transparente Spion*, 2015, <http://www.taz.de/15200945>, Zugriff auf alle Artikel am 24. Februar 2016.

2 Ursula Frohne verweist auf den Wandel von disziplinierenden Blickregimen hin zu einem vernetzten Kontrollsystem und bemerkt eine graduelle Verschiebung, die zur Parallelität beider Machtformen führt. Vgl.: Ursula Frohne, «Die sublimale Ästhetik der Überwachung», in: *kritische berichte*, 2008, Bd. 38, Heft 2, S. 38.

3 Kevin D. Haggerty u. Richard V. Ericsson, «The Surveillant Assemblage», in: *British Journal of Sociology*, Dezember 2000, Bd. 51, Heft 4, S. 605–622.

4 Ebd., S. 606.

5 Byung-Chul Han, *Transparenzgesellschaft*, 3. Auflage, Berlin 2013, S. 11.

6 Andreas Broeckmann u. Knowbotic Research, Nachwort zu *Opaque Presence. Manual of Latent Invisibilities*, hg. v. Andreas Broeckmann u. Knowbotic Research, Zürich 2010, S. 148.

7 Kelly Gates, *The Past Perfect Promise of Facial Recognition Technology*, PDF/Aufsatz, University of Illinois in Urbana-Champaign, 2004 (ACDIS Occasional Papers Series), <http://acdis.illinois.edu/assets/docs/252/ThePastPerfect-PromiseofFacialRecognitionTechnology.pdf>, Zugriff am 4. Januar 2016, S. 3.

8 Vgl.: Gary T. Marx, *What's in a Name? Some Reflections on the Sociology of Anonymity*, 1999, <http://web.mit.edu/gtmarx/www/anon.html>, Zugriff am 1. Dezember 2015.

9 Anonymität soll hier in Anlehnung an die Ausführungen der Philosophin Julie Ponesse als positives Konzept verstanden werden. Bedingungsvoraussetzung von Anonymität als sozialer Form sind interpersonelle Interaktionen, bei denen Informationen ausgetauscht oder zurückgehalten werden, die zu einer eindeutigen Identifizierbarkeit beitragen können. Welche Identitätsmarker dabei die größte Rolle spielen, ist vom jeweiligen Kontext abhängig. Die Menge und Art der Informationen, die nicht bekannt sein dürfen, um die Anonymität einer Person zu wahren, sind daher variabel.

Die Entkopplung einer Person von ihr zugehörigen Informationen produziert den Zustand der Anonymität. Vgl. Julie Ponesse, «Navigating The Unknown: Towards a Positive Conception of Anonymity», in: *The Southern Journal of Philosophy*, Bd. 51, Heft 3, September 2013.

10 Zygmunt Bauman und David Lyon, *Daten, Drohnen, Disziplin. Ein Gespräch über flüchtige Überwachung*, Berlin 2013, S. 37.

11 Vgl. Bundesministerium des Innern, *14 Thesen zu den Grundlagen einer gemeinsamen Netzpolitik der Zukunft*, 2010, PDF, http://www.bmi.bund.de/cae/servlet/contentblob/1099988/publicationFile/88667/thesen_netzpolitik.pdf, Zugriff am 20. Dezember 2015, S. 4.

12 Seit etwa 15 Jahren spiegelt sich die gesellschaftliche und politische Bedeutung von Anonymität in einer zunehmenden Anzahl internationaler Ausstellungen mit wechselnden Schwerpunkten. Thematische Gruppenausstellungen wie *CTRL[SPACE]: Rhetorics of Surveillance* (Karlsruhe, ZKM, 2001), *Goodbye Privacy* (Linz, ars electronica, 2007), *Trans-Privacy* (Düsseldorf, 2011), *Faceless* (Wien, Museumsquartier, 2013; Amsterdam, Mediamatic, 2014; Brüssel, De Markten 2015) und *jüngst Secret – Nothing to see here* (Dublin, Science Gallery, 2015) sowie *Design My Privacy* (Breda, MOTI, 2015) zeigen die Vielfalt zeitgenössischer künstlerischer Arbeiten, die sich mit Anonymität und Überwachung beschäftigen.

13 Vgl. Hans Belting, *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*, München 2013.

14 Nachdem die biometrische Gesichtserkennung sich bis zu diesem Zeitpunkt aufgrund mangelnder Übereinstimmungsraten im Datenabgleich nicht hatte etablieren können, nutzte die Sicherheitsindustrie die allgemeine Verunsicherung nach den verheerenden Ereignissen von 9/11, um die bereits seit den 1980er Jahren umfangreich finanziell von der US-amerikanischen Regierung unterstützte Technologie zu etablieren. Obwohl 9/11 als Schlüsselmoment für die umfassende Implementierung von biometrischen Erkennungsverfahren wie Gesichtserkennung benannt werden kann, muss man diese jedoch vor dem Hintergrund einer Vielzahl sich bereits ab dem 18. Jahrhundert etablierender kultureller Praxen sowie sozio-politischer Entwicklungen betrachten. Hierzu ausführlich: Gates 2004 (wie Anm. 7).

15 Kelly Gates, *Our Biometric Future. Facial Recognition Technology and the Culture of Surveillance*, New York 2001, S. 46.

16 Andreas Beer, «Guy Fawkes Mask», in: *Aesthetics of Resistance, Pictorial Glossary, The Nomos of Images*, 2016, ISSN: 2366-9926, 3. De-

zember 2015, URL: <http://nomoi.hypotheses.org/265>, Zugriff am 26. Februar 2016.

17 Vgl. Richard Weihe, *Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form*, München 2004.

18 Ebd., S. 35.

19 Weihe weist darauf hin, dass sich bei dem Begriff *persona* eine Bedeutungsverschiebung vollzogen hat, die das heutige Verständnis von Person im Sinne einer juristischen Person oder einer Person aus psychologischer Sicht geprägt hat. Demzufolge ist *persona* nicht mehr, wie im ursprünglichen Sinne, als Rolle im Theater zu verstehen. Vgl. Weihe 2004 (wie Anm. 17), S. 36.

20 Crispin experimentierte mit weiteren Möglichkeiten seine Datenmasken zu generieren. Die von ihm entwickelten Methoden beschreibt er ausführlich in seiner Masterarbeit, vgl. Sterling Crispin, *Technological Other*, PDF/Masterarbeit, University of California Santa Barbara, 2014, http://www.sterlingcrispin.com/Sterling_Crispin_Data-masks_MS_Thesis.pdf, S. 15–40, Zugriff am 4. Januar 2016.

21 Crispin 2014 (wie Anm. 20), Seite IV.

22 Vgl. Ebd.

23 Weihe 2004 (wie Anm. 17), S. 35.

24 Crispin 2014 (wie Anm. 20), S. V.

25 Gemeint sind hiermit sowohl die anthropometrischen Kategorisierungen von Johann Caspar Lavater, Franzis Galton und Alphonse Bertillon sowie explizit jüngere Untersuchungen wie die 2008 durchgeführte Studie zur möglichen Erkennung von sexueller Orientierung bei Männern, vgl. Nalini Ambady u. Nicolas O. Rule, «Brief exposures: Male sexual orientation is accurately perceived at 50 ms», in:

Journal of Experimental Social Psychology, 2008, Bd. 44, S. 1100–1105.

26 Vgl. Zach Blas, «Escaping The Face. Biometric Facial Recognition and the Facial Weaponization Suite», in: *Journal of the New Media Caucus*, 2015, Blogbeitrag, <http://median.newmediacaucus.org/caa-conference-edition-2013/escaping-the-face-biometric-facial-recognition-and-the-facial-weaponization-suite/>, Zugriff am 20. Dezember 2015.

27 Vgl. Crispin 2014 (wie Anm. 20), S. 11.

28 Heather Dewey-Hagborg, «Sci-Fi Crime Drama With A Strong Black Lead», in: *The New Inquiry*, 2015, Blogbeitrag, <http://thenewinquiry.com/sci-fi-crime-drama-with-a-strong-black-lead/>, Zugriff am 5. Januar 2016.

29 Vgl. Parabon Nanolabs, Website, 2016, <https://snapshot.parabon-nanolabs.com/>, Zugriff am 12. Januar 2016.

30 In der Videoarbeit *DNA Spoofing* (2013) entwickelt die Künstlerin Vorschläge für die alltägliche Abwehr genetischer Überwachung, indem sie z.B. darauf hinweist, ein Kaugummi nie als einzige Person zu kauen, sondern immer mit jemandem zu teilen. Ihre Arbeit *Invisible* (2014) hingegen ist ein *tactical kit* bestehend aus zwei Produkten, einem *Erase-Spray*, welches 99,5% aller DNA-Spuren auf Gegenständen, die mit einem in Berührung gekommen sind, zerstört und dem *Replace-Spray*, welches die übrigen 0,5% mit ‚genetischem Rauschen‘ aus unterschiedlichen DNA-Versatzstücken überdeckt. Vgl. Heather Dewey-Hagborg, Website, <http://deweyhagborg.com/>, Zugriff am 1. März 2016.

31 Weihe 2004 (wie Anm. 17), S. 355.