

# Signale vernetzter Wirklichkeiten

## Aspekte einer postradiophonen (Radio-)Kunst

1 Mille Plateaux, *Clicks and Cuts 2*, im Kapitel *Digital Musics. Cyber Arts 2001*, Katalog zum Prix Ars Electronica 2001, Springer, Wien/New York.

5 Interview fuer die Sendereihe *Kunstradio*, ORF 1989.

2 McKenzie Wark, Essay *Codework*, 21.9.01 Nettime, außerdem in: *American Book Review*, vol. 22, no. 6.

3 In: *Software Art*, 20.9.01, Nettime, außerdem in: *American Book Review*, vol. 22, no. 6.

4 Nicholas Zurbrugg in einem Vortrag beim Symposium *With The Eyes Shut. Zur Theorie und Praxis der Radiokunst*, Graz 1988, s. a. <http://kunstradio.at/THEORIE/zurbrugg.html>

**M**usik heute ist Medienmusik...<sup>1</sup>  
»Writing is not a matter of the text, but of the assemblage of the writer, reader, text, the text's material support, the laws of property and exchange within which all of the above circulate, and so on. Codework draws attention to writing as media, where the art of writing is a matter of constructing an aesthetic, an ethics, even a politics, that approaches all of the elements of the process together. Codework makes of writing a media art that breaks with the fetishism of the text and the abstraction of language. It brings writing into contact with the other branches of media art, ..., all of which are converging in the emerging space of multimedia, and which often have a richer conception of the politics of media art as a collaborative practice than has been the case with writing conceived within the prison-house of ›text‹.«<sup>2</sup>

Seit den Anfängen (Ende der 60er/70er Jahre) einer als solcher wahrgenommenen Medienkunst zählte Radiokunst zu diesem Bereich – auch wenn eine »visual bias« unserer Kunstgeschichtsschreibung dazu tendierte, sie zu übersehen. Noch die digitale Kunst von heute ist ja, wie Florian Cramer kürzlich bemerkte, »traditionally considered to be a part of ›[new] media art‹, a term which covers analog and digital media alike and is historically rooted in video art.«<sup>3</sup> Aus einer erfrischenden, nicht auf das Visuelle fokussierten Sicht subsumierte dagegen der australische Literaturwissenschaftler Nicholas Zurbrugg 1988 die Video- und TV-Kunst als Teil einer »hybriden post-radiophonen« Praxis, zu der er auch interaktive Sound-, Video- und Multimedia-Installationen und vor allem die komplexen, konzeptuellen Realtime Performances von KünstlerInnen zählte, die zuvor in der »Studio-Time« des öffentlich-rechtlichen australischen Rundfunks der Erforschung und Erweiterung der Anwendungsmöglichkeiten technologischer Innovationen ausgesetzt waren.<sup>4</sup> Die unbekümmert-respektlose Haltung, mit der zum Beispiel ein Rick Rue 1989 in ei-

nem Studio des ORF einfach sein keineswegs High Tech-Kassettenmischpult anschloß und neben einem sprachlosen Tonmeister die Radioversion einer Installation in kürzester Zeit über die Bühne brachte, hatte auch damit zu tun, daß Rick Rue weit mehr noch als im Kontext des öffentlich-rechtlichen Radios in jenem von kleinen Coop-, University- und Abonnenten-Radios sowie in einem internationalen Tonbandkassettennetzwerk verankert war. In einer eigenen Radioshow auf einem lokalen Abonnementssender in Sydney mixte er – und mischt er wahrscheinlich immer noch – ganz ohne Tonmeister regelmäßig Fragmente aus den Kassetten, jetzt wahrscheinlich Minidisks oder Files/Streams aus dem Internet und Fundstücke aus den Massenmedien und aus der Natur/Stadt zu Radioarbeiten. »Alles, was man aufnimmt, gehört einem auch. Man kann mit diesem Material machen, was man will. Wir haben unsere eigenen Schauspieler, unsere eigenen Dialoge, wir sind unsere eigenen Komponisten, indem wir TV und Radio, Klänge aus den Medien, verwerten...«<sup>5</sup> sagte Rick Rue und meinte mit »wir« RadiokünstlerInnen. Dieses Statement war auch Ende der 80er Jahre kein naives sondern ein politisch motiviertes, genauso wie die Live-Collagen aus Musik/Sounds aller Art und Höreranrufen, die Negativland in Kalifornien innerhalb des wohl am längsten andauernden Work in Progress der Radiokunstgeschichte senden oder John Oswalds Plunderphonics.

Der Begriff des »radio artist« war seit Ende der 60er Jahre in nordamerikanischen, besonders kanadischen Coop- und University-Sendern definiert worden. Dort beflügelten Fluxus, Post Fluxus (Intermedia) und Konzeptkunst eine Praxis der Radiokunst, der nichts anderes zur Verfügung stand als die Intervention in Sende- und Rezeptionsstrukturen von Community Sendern und/oder ein regelmäßiger Live-Sendeplatz, oft open ended und zu nächtlichen Stunden. Diese Radiokunst vorwiegend bildender KünstlerInnen sah die eigene kontinuierliche Praxis in einem Sendemedium als Alternative zur Belieferung eines am vermittelten, letztlich verkaufbaren Objekt interessierten Kunstsystems. Aus diesem alternativen, an Prozessen zeitgebundener Kunst orientierten Kontext der Radiokunst kamen auch einige jener KünstlerInnen, die sich Ende der 70er Jahre an kollaborativen, weltweit vernetzten Projekten einer Telekommunikationskunst beteiligten, die sich Vorläufer des Internets samt anderer

telefonbasierter Technologien zueigen machte. »Verteilte Autorenschaft«, nannte Roy Ascott die Kollaboration in solchen vernetzten Projekten, »in denen der Betrachter per definitionem zum aktiven Teilnehmer wird« und in denen »Bedeutung/Inhalt nicht etwas ist, das vom Künstler geschaffen, dann durch das Netz verteilt und vom Beobachter empfangen wird. Bedeutung ist vielmehr das Ergebnis einer Interaktion zwischen dem Beobachter/Teilnehmer und dem System, dessen Inhalt sich wiederum in einem Zustand des Flusses, der endlosen Veränderung und Transformation befindet. In diesem Zustand der Ungewißheit und Instabilität ist der Inhalt – nicht nur wegen der sich ständig kreuzenden Interaktionen der Nutzer des Netzes sondern vor allem, weil er in immateriellen Daten verkörpert ist – reine ›Difference‹, bis er sich an einer Schnittstelle als Bild, Text oder Ton rekonstituiert.«<sup>6</sup>

### III

KünstlerInnen, die diese Erfahrung aus Telekommunikationsprojekten Anfang der 90er Jahre auch an Radiokunstredaktionen öffentlich rechtlicher Anstalten herantrugen, waren nicht mehr an den Produktionsmöglichkeiten in den State of the Art – Hörspiel- und Musikstudios der großen Rundfunkanstalten – interessiert, in denen so viele wichtige Entwicklungen der Radiophonie, des Neuen Hörspiels, der Ars Acustica usw. stattgefunden hatten. Es ging ihnen vielmehr um den Zugang zu den administrativ-organisatorischen Programm-Austauschmechanismen der EBU und damit zu den Übertragungs- und Sendernetzwerken der bzw. zwischen den internationalen öffentlich-rechtlichen Stationen sowie – innerhalb eines bestimmten Zeitrahmens – um die Appropriation so vieler Sendeplätze auf so vielen öffentlich rechtlichen Kanälen, Frequenzen etc. wie nur möglich. Das komplexe Netz der großen Anstalten wurde erweitert und durchzogen von zusätzlichen Vernetzungen mit Signalen aus dem Internet (und ins Internet), mit weit verstreuten lokalen Radios und mit Performances, Installationen, Konzerten usw. an realen Schauplätzen.

In solchen, aus realen und virtuellen Orten, aus alten und neuen Technologien collagierten temporären Netzwerken sollten Inhalte frei und für alle frei verfügbar flottieren und in so viele Versionen des Gesamtprojekts prozessiert werden, als es TeilnehmerInnen/UserInnen/HörerInnen gab: die Radiokunst war zu einer »new media art« geworden, die ganz radikal an die Telekommunikationskunst anknüpfend und sich als solche definierend andere, oft divergierende Definitionen von

Kunst, Werk, Material, Radio, Verwertung, Rezeption usw. in sich aufnahm und in systemische Handlungsräume verwandelte. Aus der Praxis dieser Projekte wurde eine veränderte Sicht auf das Medium selbst möglich: sogar in seiner plombierten Ein-Weg-Form ist das Radio partizipativ geblieben, denn Radio(kunst) entsteht nicht im Studio sondern in den jeweils einzigartigen Küchen-, Wohnzimmer-, Auto- etc. -Environments, in denen sich nicht mehr passive HörerInnen sondern Menschen befinden, die unter anderem als »Rundfunk-TeilnehmerInnen« aus simultanen realen, medialen und virtuellen Ereignissen ihr je eigenes (Er-)Leben produzieren.

»People rarely choose to focus on one coherent stream of information these days, but rather gather data from multiple sources simultaneously. Instead of simply listening to the radio or watching TV, we read a newspaper, magazine or book while listening and/or watching while we have something to eat and we have a conversation on the phone while we stroke our dog's tummy with our bare foot. This is how we function in our leisure time – we choose to compose our immediate information environment from multiple sources, mixing our multi-layered reality on the spot.«<sup>7</sup>

### IV

Radiokunst war seit ihren Anfängen – und erst recht nach der Erfindung des Magnettonbandes – genauso wie die Collagen eines Schwitters, Picasso oder Braque oder die Cut Ups von Brion Gysin und William Burroughs – im wahrsten, physischen Sinne des Wortes eine Kunst des Cut and Paste. Hinter dem unglaublich schnellen Entwicklungsprozeß vom Schneiden und Kleben von Tonbändern bis hin zu den Clicks und Cuts im Laptop, zu oft selbst programmierten generativen Systemen, zu den dynamischen Archiven interaktiver Installationen etc. verbirgt sich nicht nur eine zunehmende Integration von avancierten Kultur-(Kunst-)Techniken wie der Collage in den gesellschaftlichen Alltag, sondern auch eine Verschmelzung jener Sphäre, in denen sich der private und berufliche Alltag der Mehrheit in (unserer) Gesellschaft, jetzt bereits seit den ersten Lebensjahren, abspielt, und der Produktionsphäre von KünstlerInnen.

»The Collage Tactic: Collaging is the way that artists have tried to map media culture. [...] With the advent of radio it became possible to imagine hanging a microphone out in the street in Milan and having the sound be heard in New York. The sound of Milan could be collaged onto the sound of New York – an

6 In: *Zeit*, Themenheft der Kulturzeitschrift *Sterz*, Nr.48, Graz 1989.

7 Tom Sherman, *Blanking*, in: Tom Sherman/Bernhard Loibner, *Personal Human*, Kunst-radio-CD, 1997.

9 Eigenbeschreibung von RIS/ORANG, siehe: <http://www.orang.de>

8 Robert Adrian X, *Media Culture*, in: *Memesis* [= Ars Electronica Katalog], 1996.

10 Derek Holzer in einer e-mail an die TeilnehmerInnen von *Wiretaps & Short Wave Commotions*, mehrteiliges Event im Rahmen des Symposiums *wiretap*, V2, Rotterdam, September 2001.

11 Marko Peljhan im Gespräch mit Honor Harger, in: online-Radiobericht aus Irbene, 2001. s.a. <http://kunstradio.at/SPECIAL/XR/>

unrealisable fantasy in 1920 but a completely normal part of our culture now. [...] Any recorded sound or image in any analogue or digital medium is available for audio or visual sampling and appropriation and it all grows from the concept of collaging. Collaging assumes a cultural universe – or primal soup – comprised, like Borges' *Library of Babel*, of all recorded sounds and images in all imaginable and unimaginable combinations and versions. The artist navigates within it, like a William Gibson hero jacked into Cyberspace, rearranging, combining and collaging – but adding nothing except change itself. Cyberserendipity?<sup>8</sup>

## VI

KünstlerInnen aller Sparten, die keinerlei Probleme damit haben, ihre ganze Umwelt als Datenbank zu begreifen und alles aufzuzeichnen, was sie interessiert, finden längst unabhängig von den öffentlich verwalteten Archiven genau das, was ihnen jeweils zur Ergänzung ihrer ganz persönlichen Archive fehlt, fördern dabei unter anderem die erstaunlichsten Samples aus der Geschichte und Gegenwart des Radios und der Radiokunst zutage und rekontextualisieren sie. Längst werden nicht mehr nur kleine Fragmente in Remixes eingebaut, die stundenlangen nächtlichen Radiosendungen auf Coop- und University-Radios werden vielmehr auch zu regelrechten Anthologien von alten und neuen Radiogenres: alles ist möglich, wesentlich aber ist der immer ganz persönliche, respektvoll-kritische Zugriff auf und Umgang mit den Daten und deren kontextgerechte Aufarbeitung – häufig simultan für (Lokal-)Radios und das Internet und in ständigem Austausch mit anderen KünstlerInnen. Die Radiokunst ist auf diese Weise weltweit einem kontinuierlichen und mit üblichen Methoden nicht mehr dokumentierbaren Prozeß der ständigen Erweiterung und Redefinition unterworfen.

»Radio Internationale Stadt (RIS) ist ein Kunst- und Kulturprojekt (1996). Es bietet unabhängigen KünstlerInnen und anderen kreativen Leuten im Kulturbereich eine dynamische Plattform für die Präsentation von Audio Content. 1998 wurde das Projekt ORANG gestartet. ORANG steht für die Farbe, für das malayische Wort für ›Mensch‹ und nicht zuletzt für ›Open Radio Archive Network Group‹. [...] ORANG stellt eine neue Generation von Radio dar. Anders als das konventionelle Radio, das mit Sender/Empfänger Broadcasting operiert, ist ORANG ein offenes Audioarchiv im Internet. Jeder Musiker, DJ, Künstler, unabhängige Radios, Labels,

Produzenten von Hörspielen können Content Contributors von ORANG werden. ORANG ist kein one-to-many sondern ein many-to-many Medium.«<sup>9</sup>

Dieses von Thomax Kaulmann (Berlin) als Kunstprojekt initiierte, programmierte und ständig weiterentwickelte Archiv, in dem die UserInnen/Content Contributors und andere eine Beschlagwortung mitbestimmen, die in der Vernetzung von Datenbanken auch Geschichte generiert, steht in der Tradition jener Haltung früher Telekommunikations-KünstlerInnen, die das Schaffen von vernetzten Räumen, in denen andere aktiv werden können, als ihre eigentliche Kunst betrachteten. In dem inzwischen auf mehrere vernetzte Kunstserver ausgedehnten Raum von ORANG setzen all jene, die ihn benutzen, ein Signal gegen die rapide fortschreitende Aushöhlung der sogenannten Public Domain und reihen sich damit in eine wachsende Zahl von Kulturschaffenden/AktivistInnen ein, die unter Verwendung von Open Source Technologien und nach dem Prinzip eines Fair Use Alternativen zu den machtvollen, ausschließlich von kommerziellen Interessen geleiteten Bestrebungen der globalisierten Unterhaltungs- und Softwaremonopole aufzeigen.

## VII

»...radio art«, i.e. cultural practice which uses radio waves as its primary medium (and often its primary content)...«<sup>10</sup> Diese Definition des Kurators Derek Holzer war Gegenstand zweier ungewöhnlicher Symposien im August und September 2001. Das erste fand unter dem Titel *Acoustic.Space.Lab* in den Wäldern von Irbene/Lettland rund um ein von der Sowjetarmee verlassenes gigantisches Radioteleskop statt – initiiert und organisiert von RIXC (Riga), einem Center for New Media Art, das aus den seit 1996 andauernden Initiativen einer kleinen Künstlergruppe in Riga hervorgegangen ist, die zuvor OZONE, ein experimentelles kollaboratives Internet Radio sowie xCHANGE, eine internationale Mailinglist internationaler Net.Broadcasters wie auch das Printmagazin *Acoustic.Space* hervorgebracht hat.

Inspiziert von der Möglichkeit, sich in jener »ungewöhnlichen Grauzone, in der sich das von den Militärs zurückgelassene und (noch) nicht von der Wissenschaft reklamierte Radioteleskop von Irbene befindet«<sup>11</sup>, brachten die an *Acoustic.Space.Lab* teilnehmenden KünstlerInnen, TheoretikerInnen und AktivistInnen innerhalb weniger Tage erstaunliche Prozesse in Gang: sie verwandelten radio-astronomische Daten aus dem All in Sounds, überwachten

sieben Satelliten auf ihren Bahnen rund um die Erde, oder verwendeten die riesige Schüssel des Teleskops als Resonator für Klänge aller Art; sie installierten kleine UKW-Sender in den Bäumen, vernetzten mit Hilfe eines aus mitgebrachten Teilen und einer einzigen schwachen Telefonleitung collagierten Internetservers alle vorhandenen Computer, auf denen dann on line-Reports und gerade erst entstandene Audioarbeiten gestreamt werden konnten. Die lebhaften Diskussionen galten unter anderem der »idea of radio frequencies as a specific form of new media not necessarily as sound art but a media to impress your desires and your goals on to, and make an expression out of.«<sup>12</sup> Am Abend eines jeden Tages versammelten sich SymposiumsteilnehmerInnen um einen Kurzwellenempfänger und lauschten Spezialsendungen des Kunstradios aus Wien, in denen die on line- und Telefon-Berichte/Arbeiten aus Irbene und jene on line-Radioarbeiten, die KünstlerInnen aus der Ferne als Beiträge zu dem Symposium ins Netz gestellt hatten, auf Kurzwelle und Mittelwelle (und schließlich auch auf UKW) ausgestrahlt und wiederum im Netz gestreamt wurden.

In einem Folgesymposium in Rotterdam ging es unter anderem um Überlegungen zu einer Kunst, die sich nicht auf das winzige, mit freien menschlichen Augen und Ohren wahrnehmbare Spektrum von Frequenzen und Radiowellen beschränken, sondern jegliche »Radiation«<sup>13</sup> zu ihrem Gegenstand machen will.

## X

Ein alter Verbündeter des Radios ist das Telefon, über das sich das Ein-Weg-Medium wenigstens in aktuellen Korrespondentenberichten aus Krisengebieten, in Sportsendungen, in Formen des Talk-Radios und auch in Radio-kunstprojekten den Anschein eines Zwei-Weg-Mediums verleihen kann. Die drahtlose Technologie des Handys stellt die Beziehung von Telefon und Radio auf eine neue Ebene, indem es sich selbst als eine Weiterentwicklung des ursprünglich drahtlosen Zwei-Weg-Radios in die Mediengeschichte einschreibt. So besehen ist es nicht weiter überraschend, daß in der wachsenden Anzahl von Veranstaltungen, die sich im Spannungsfeld Kunst-Technologie-Forschung mit Aspekten der Kommunikationstechnologien im allgemeinen und mit »Radio« im besonderen befassen, immer häufiger vernetzte Projekte auftauchen, die das Telefon zum Gegenstand haben. So haben zum Beispiel der Bildhauer/Soundkünstler Nigel Helyer und der Komponist John Drummond für ein Projekt des Adelaide Festivals 2002

gerade ihr Copyright auf 100,000,000,000 Telefon-Ton-Sequenzen angemeldet. Mithilfe eines Algorithmus generierten sie kleine Melodien für jede nur mögliche Kombination von Telefonnummern und erklärten jede dieser Melodien zu ihrem eigenen Werk. Auf der Website ihres im wahrsten Sinne des Wortes »Magnus Opus« kann man nun die jeweils eigene(n) Telefonnummer(n) auffinden und – selbstverständlich gegen Bezahlung – eine Lizenz für diese Nummer(n) erwerben. »If business can claim ownership over the elemental building blocks of human life it's only fitting that artists lay claim to the 'DNA' of business and are paid for it« – werden die Künstler in einem on line-Report über ihr Magnus Opus zitiert.<sup>14</sup>

»The whole telecommunications system is entirely musicalised« – meinen Nigel Helyer und John Drummond in dem gleichen Bericht. Diese ironische Aussage beleuchtet eine Frage, die theoretisch noch nicht einmal in Ansätzen ausgelotet ist, die Frage danach nämlich, wieso sich (mediatisierter) Sound in all seiner Offenheit und Flüchtigkeit im Grunde besser dazu eignet, zugängliche Metaphern für die bedrohliche Komplexität unserer vernetzten Welt zu entwerfen als die vielbeschworene repetitive, im Grunde aber unverdauliche Bilderflut, der wir – auch – ausgesetzt sind.

»...It is completely silent here. The dish is standing in a forest and there are no birds in this forest, there is no sound whatsoever; when you stand in the forest even one hundred meters from the telescope you hear nothing. Nothing. That was my project...«<sup>15</sup> ■

12 Derek Holzer in einem ORF Telefoninterview aus Irbene, s.a. <http://kunstradio.at/SPECIAL/XR/>

14 <http://www.theage.com.au/entertainment/2001/10/04/FFX0PGTOCSC.html>

15 Robert Adrian in einem Telefon-Bericht über seine Teilnahme an *Acoustic.Space.Lab*, 2001.

13 Titel einer Kurzwellen-installation von Robert Adrian und Norbert Math bei der *Ars Electronica*, Linz 1999 und in veränderter Form bei der Nikolaus Tesla gewidmeten Veranstaltungsreihe *Broadcasting Project*, Zagreb 2001/2002.