

Kunst trotz Radio

Oder: Wie kommt die Kunst ins Radio und wie kommt sie wieder raus?

Oder: Über das prekäre Verhältnis von Kunst und Radio, betrachtet nicht zuletzt am Beispiel von Musik und Radiokunst.

Fangen wir doch hinten an, das scheint am Einfachsten zu sein: Wie kommt die Kunst aus dem Radio? Durch die Lautsprecher, sollte man meinen.

Stimmt aber nicht. Und schon wird's kompliziert. Vielleicht hat es einmal gestimmt, dass Kunst und insbesondere Radiokunst vornehmlich aus den Lautsprechern kommt, aber zumindest hier in Wien, zumindest im Kunstradio, stimmt das schon lange nicht mehr. Wir beginnen also doch von vorn und überlegen, wie erweitert und zugleich selbstverständlich muss das Verständnis von Radio sein, um mit Selbstverständlichkeit von einem erweiterten Radiokunstbegriff auszugehen? Wie offen sind die Künste zueinander und wie offen sind Kunst und Gesellschaft zueinander, um sich auf (massen)medialem Terrain zu Radiokunst zu verdichten?

Dass Kunst auch etwas mit Ideologie zu tun hat, und nicht nur mit Ästhetik, war gerade beim ORF-Kunstradio immer wieder deutlich erkennbar. Und das ist keine Kritik, sondern der Beginn des Versuchs, anzudeuten, worin die Besonderheit liegt, weil eben das „Künstlerische“ an etwas, das so weit weg von einer gesellschaftlich akzeptierten Vorstellung von „künstlerisch“ ist, wie das bei manchen Kunstradioprojekten sein konnte, weil dieses „Künstlerische“ dann nicht mit jenem Begriffswerkzeug in den Griff zu kriegen ist, das bereits gesellschaftlich als ästhetisches Handwerkszeug akzeptiert ist. Da muss man dann eben woanders hin greifen, ins Ideologische, und landet dabei vorerst außerhalb der Kunst, um sich dann zurückzuarbeiten. Wobei diese Metapher eigentlich falsch ist: Nicht „man arbeitet sich zurück“ in die Kunst, sondern man arbeitet daran, dass die Kunst einen wieder einholt, dass sie sozusagen herüberwächst an jenen Ort, an dem man sich mittlerweile befindet.

Und das können reale Orte ebenso sein, wie „Ort“ als Metapher. Der reale Ort der Radiokunst ist, folgt man dem alten Radio Art Manifest des Kunstradios, jener Ort, an dem gehört wird unter genau jenen Umständen, unter denen eben gehört wird. Radiokunst hat also keinen Ort, sondern unbestimmbar viele Orte. Und sie hat folgerichtig keine endgültig, keine eindeutig definierbare, festlegbare Erscheinungsform. Purer Konstruktivismus des Ästhetischen: jeder Radiokunsthörer hört ein anderes Stück, unabänderlicherweise, jeder macht sich seine eigene Finalversion aus einer Möglichkeitsform. Das war schon so, als Radiokunst noch schlicht daraus bestand, dass man Stücke fürs Radio produziert. Oft wird ja die Weiterentwicklung der Radiokunst hin zur Benutzung mehrerer technischer Medien so beschrieben, dass die sich verändernden Technologien der Kommunikation so „verlockend“ waren, dass jeweils möglichst früh damit auch Kunst, in diesem Fall Radiokunst gemacht wurde. Und so sehr klar ist, dass die Einsicht ins Technische, in ihre Geschichte, Utopien, Möglichkeiten und vor allem auch in ihre Restriktionen diese Art von Kunst seit jeher mehr geprägt haben, als die Restriktion der fünf Notenlinien des Speichermediums Notenschrift je das Komponieren definieren konnten, so sehr also die Künstler, dies wissend, tatsächlich oft sich am technologisch Möglichen orientierten, so sehr sollte man aber vielleicht einmal die Ausweitung des Radiokunstabegriffs nicht aus technologischer Sicht, sondern als eine Folge dieser von Anfang an angelegten konstruktivistischen Kunstvorstellung nachvollziehen. Wenn jemand ernst damit macht, dass nicht das ausgestrahlte Stück, sondern das Hören des ausgestrahlten Stücks die Kunst ist - „Radio art is composed of sound objects experienced in radio space Radio happens in the place it is heard“ steht im Manifest - dann ist die Ausweitung des Radiokunstabegriffs über das tatsächliche und reale „Radio“ hinaus schon im allerersten Ansatz angelegt, und die Nutzung von Internet und welcher anderen medialen und auch nicht-akustischen Ebene immer ebenso selbstverständlich wie das

Konzept des nicht mehr kontrollierbaren, oder besser des nicht mehr kontrolliert werden wollenden Netzwerks, der dezentralen multiperspektivischen Ästhetik natürlich ebenso. All das ist, so die Behauptung nun, gar nicht erst über Technologie denkbar, sondern war von vornherein so gründlich gedacht, dass die Erweiterung des Begriffs immer schon das angelegte Konzept war.

Dafür gibt es natürlich auch außerhalb der Radiokunst ästhetische Vorbilder. Wenn man zu „multiperspektivisch“ noch Begriffe wie Unbestimmtheit und Experiment hinzufügt, hat man schon entscheidende Schlagworte aus der Musikästhetik von John Cage und David Tudor angeführt. Dennoch aber klang es nach und war es auch eher Ideologie denn Ästhetik, wenn Radiokunst durch das Kunstradio sich all dieses Terrain eroberte. Und der Grund dafür ist, dass Radiokunst eben nicht an einem der Kunst gewidmeten Ort stattfindet - wie Cage und Tudor sehr wohl, wenn sie in Galerien, Museen und auch Konzertsälen experimentierten - sondern eben im Radio, einem Massenmedium. Deswegen war so etwas wie die Verfolgung multiperspektivischer Unbestimmtheit hier vorerst kein schockierendes ästhetisches Programm, sondern mediale Ideologie.

Und dieses Medium Radio hat mit Kunst per se nicht viel zu tun, wenn, dann mit der Ausstrahlung von Kunst, und auch hier zeigten die legendären Lazarfeldschen Hörerbefragungen von Anfang an, dass die strenge Kammer der Kammermusik gleich zu Beginn des Radios als sich verbreitendes Medium ziemlich weit unten in den Beliebtheitsskalen lag. Dass dieses Medium behauptet, nicht nur Transporteur von Kunst zu sein, sondern selber in seinen ureigenen Charakteristika „kunstfähig“, das war den Träumen von Futuristen vorbehalten geblieben, wie es auch progressiver Künstler am Bauhaus und anderswo bedurfte, um das Medium Schallplatte vom Abspielen der Kunst zum kunstfähigen Medium

umzudenken. Aus dieser Perspektive gesehen also: Radiokunst passiert zwar im Radio und durch das Radio aber trotzdem als Kunst trotz Radio.

Zur Beantwortung der eingangs gestellten Fragen: Wie kommt die Kunst in das Radio und wieder raus? Indem, so müsste man nun schlußfolgern, medienbezogene Ideologie durch künstlerische Arbeit aus ebendieser Arbeit eine Ästhetik der Radiokunst werden ließ. Aus der Sicht der Musik ist genau die zuvor beschriebene Spannung interessant: Wiesehr findet sich darin jene Ästhetik des Experiments wieder, die auch eine musikalische Komponente oder Tradition hat und wiesehr zugleich unterscheidet sie sich dennoch davon. Versuchsweise wenden wir nun nach den Cageschen Schlüsselbegriffen des Experimentierens und der Multizentriertheit einen Schlüsselbegriff der europäischen, Adorno-geschulten Denkweise an und fragen schlicht, was ist denn das „Material“ der Radiokunst. Klang müsste die Antwort lauten, wenn man sich noch orientiert an beispielsweise dem Radio Art Manifest. Aber die eigene Geschichte des erkämpften erweiterten Radiobegriffs, bei dem es längst um viel mehr geht, als um die Schallwellen, die aus Radiolautsprechern kommen, macht diese Sichtweise obsolet. Um einen Moment über den berühmten „historischen Stand des Materials“ bezüglich Radiokunst nachzudenken, wäre es aber sinnvoll, hier ein Material zumindest mal zu postulieren. Auch um einen erweiterten Radiokunstbegriff, der nach sonst üblichen Genrebezeichnungen irgendwo in einer gleichzeitigen Schnittmenge von Performance, Installation, Hörspiel, Musik, Literatur, Netzkunst, Medienkunst - just name it - liegt, zu betrachten, also auch dessen Erscheinungsweisen und Form betrachten zu können, kann eine Begrifflichkeit zum „Material“ oder ein Adorno-Postulat wie „daß die Form, die dem Inhalt widerfährt, selber sedimentierter Inhalt ist“ als Werkzeug hilfreich sein.

Aber was ist denn das Material der Radiokunst? Die Schallwellen, wie selbst das Radiokunstmanifest noch behauptet? Nein, es ist eine andere

Materialität, längst, eine, die nicht akustisch gedacht ist, sondern zugleich eben auch medial, genau darin liegt der Unterschied. Gerade eben, weil der soeben skizzierte Feldzug der Ideologie Richtung Ästhetik erfolgreich war. Das Material von Radiokunst wie es Kunstradio betreibt, ist weniger akustisch denn kommunikativ. Es geht um eine Materialität der Kommunikation, wie ein schönes altes Buch aus den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts heißt. Das Material dieser Kunst ist die Interaktion, das Gleichzeitigsein im selben medialen Raum, beziehungsweise richtiger und paradoxer: in selben medialen Räumen. Und das bringt mit sich, dass - obwohl es sich um eine Kunst handelt, die letztlich aus irgendeinem Lautsprecher in irgendeinem Umfeld rezipiert wird, siehe Radiokunstmanifest - das akustische Ergebnis per se in seinen Details oft erstaunlich unwichtig scheint, den Künstlern, Technikern wie den Produzenten. Prototypischerweise bastelt man weniger an akustischen Endergebnissen - und ich sage das, obwohl ich weiß, wieviele Künstler für Kunstradio auch daran und dieserart geübt haben, aber ich denke jetzt absichtlich eher an die großen vernetzten Projekte denn an überschaubare Studioarbeiten -, oft also arbeitet man weniger am akustischen Detail, denn am Zustandebringen von Netzwerken und Leitungen. Und selbst ob diese dann klappen oder nicht, ist manchmal erstaunlich egal. Relevant scheint die Absicht, das Netzwerk erdacht und organisiert zu haben, sämtliche Fehler, die im Laufe dieses Weges auftreten, werden als Teil des Kunstwerks akzeptiert, so wie Duchamp das Zerbrochene seines Großen Glases schlicht zum Kunstwerk erklärte, anstatt den Verlust eines Kunstwerks zu beklagen.

Aber vielleicht stimmt das auch gar nicht, und Künstler wie Produzenten haben schlicht eine Art professionelle Gelassenheit im Umgang mit all diesen fehleranfälligen Systemen gelernt, aus der man nicht gleich im Umkehrschluß ästhetische Schlußfolgerungen ziehen sollte. Aber als Gedankenspiel hat es seinen Reiz, schon weil dieser Akt eines

prototypischen Kunstradio-Satelliten/Internet/Radio-Projekts ja auch auf andere Weise etwas Duchamp-haftes an sich hat, wenn man so will: Wenn nämlich das Material nicht bloß Schallwellen sondern zugleich Telekommunikation in welcher Form auch immer ist, wenn also gewissermaßen das Netzwerk selbst zum kunstfähigen Material wird, dann hat diese Strategie natürlich schon etwas von diesem Midas-haften Duchamp-Effekt, mit dem etwas, das ganz profanen Zwecken diene, in Kunst verwandelt wird. The Transfiguration of the Commonplace, auf diesen seinerseits entliehenen Buchtitel brachte Arthur Danto diese Strategie. Und so gedacht ist es schon ein schönes Gedankenspiel, nun über diese offenen Formen und Bewegungen - „Form und Flow“ überschrieb Heidi Grundmann mal einen Artikel darüber - diese Offenen Systeme nun im Sinne des Adornoschen Zitats kurz zu überdenken: daß die Form, also wenn wir an gestern Abend oder besser noch an eins der großen Netzwerkprojekte wie Sound Driftig denken und ihre weltumspannende, ständig bewegliche und im Detail undefinierbare Form, dass diese „Form“ also selber sedimentierter Inhalt sei, scheint ja durchaus was Richtiges zu haben, trifft die Intention, auch wenn man dazu den Adorno-Satz missverstehen muss, weil ja ursprünglich davon die Rede war, dass die Form einem Inhalt widerfährt und nicht selbst Inhalt ist. Genau darum geht's aber.

Hier ist die Trennlinie, wenn man so will, an der deutlich wird, wieso Radiokunst, obwohl sie prinzipiell akustisch wie Musik und medial wie Radio funktioniert, sowohl zum Radio als auch zur Musik in ihren jeweils traditionellen Selbstverständnissen quer steht. Dem Medium Radio musste erst - und muss immer wieder - abgerungen werden, dass es sich selbst nicht nur als Medium, sondern auch als Kunst verstehen kann. Und den akustischen Künsten gegenüber musste und muss immer wieder abgerungen werden, dass der traditionelle Glaube an ein bestimmtes angestrebtes und in seiner Gestalt intendiertes Werk nicht angewendet

werden will, neben anderen Gründen deswegen, weil eine Materialität des Klangs ersetzt ist oder ergänzt ist durch eine Materialität der Kommunikation. Und daraus folgt, dass nicht nur die traditionell europäische Vorstellung eines einzelnen Autors und seiner intakten Kraft zur Expression hier nicht funktioniert, sondern letztlich auch die erwähnten ästhetischen Postulate aus der amerikanischen Experimentaltradition zwar vieles vorweggenommen haben, und gemein haben, wie die schon angesprochene Multiperspektivität und anderes, aber an der Frage des Materials doch im phänomenologisch Physikalischen der beispielsweise Schallwellen blieben und dieses nicht durch die Materialität der sozial-medialen Wirklichkeit transzendierten.

Von *diesen* Sichtweisen, den aus dem Medialen heraus gedachten, werden noch mehrere Vorträge hier handeln, und aus dieser Sichtweise muss letztlich auch jeder inhaltlich-kritische Diskurs über die Qualität, über Gelingen und Scheitern geführt werden. Einer der neuralgischen Punkte aktueller Radiokunst könnte vielleicht am besten aus einer Doppelsicht überdacht werden, aus einer vom Klanglich-Phänomenologischen ebenso wie vom Medialen herkommenden, nämlich die Übersetzung einer riesigen Netzwerkstruktur in die wahrnehmbare Wirklichkeit, oft schon Thema, und doch hat natürlich die Übertragung eines aus mehreren Satelliten und Streams vielfach synchron laufenden Kunstwirklichkeitsuniversums ausgerechnet dort ihre Achillesferse, wo sie ihrem Namen gerecht werden sollte, im Radio mit seinen zwei oder auch fünf Lautsprechern. Vielleicht auch ist dieses Denken in einer Übersetzbarkeit in direkte, vielleicht auch noch speicher- und dokumentierbare, physikalische, sinnlich nachvollziehbare Phänomene schon prinzipiell falsch, weil noch der „alten“, bloß künstlerischen Vorstellung und nicht vornehmlich jenen der sozial-medialen Wirklichkeiten und ihrer Präsenz verpflichtet.

Vielleicht aber sollte der Blickwinkel geändert werden und nicht das Dazuerobern von Abbildungsmöglichkeiten, Stereo oder 5.1., sondern das

wie nebensächliche Agieren im Sinne einer Abbildungsverweigerung oder eines freiwilligen Bilderverbotes gesehen werden.

Simultaneität, Multiperspektivität, Auflösung: Diese Prozesse sind - aus der Perspektive eines „Bilderverbotes“ - offensichtlich allesamt absichtlich oder unabsichtlich als künstlerische Strategien gegen die Eindeutigkeit akustischer und optischer Bilder eingesetzt. Diese Strategien funktionieren auch jenseits einer bloß technischen Irritation, weil das Bild- oder Symbolhafte von (elektronischer) Kommunikation den Status des zu bearbeitenden Materials bekommt. Die Interaktion zwischen (akustischen und optischen) Bildzeichen wird zum Gegenstand der Bearbeitung und Infragestellung, zu jener Ebene, auf der Reflexion greifen muß. Während die akustische Arbeit an und mit beispielsweise aufgebrochener Soundsoftware, gegen den intendierten Verwendungszweck eingesetzte Geräte und so fort und damit gegen deren vorgefertigte Klangbildproduktion der klassischen kompositorischen Arbeit am Stand des Materials noch nahekommt, verlagern vernetzte Projekte mit vielen, auch unkontrollierbaren Beiträgern das Augenmerk auf die Materialität der Interaktionsmuster und Kommunikationswege. Im Gegensatz zum aufzubrechenden, zu attackierenden Vorgegebenen in der Sichtweise der Ikonoklasten (den wahren Bilderverehrern), spielen gestreamte Töne und Bilder in vernetzten Konstellationen eher die coole Rolle des Verweisens auf die entscheidenderen Zusammenhänge jenseits des Bildes selbst. Mit ikonoduler Gelassenheit: arbeitet man an der Auflösung konkreter, akustisch wie optischer „Bilder“, Sinneinheiten, an der Bedeutungsverlagerung vom seh- oder hörbaren Phänomen hin zur Kommunikation, zum Kontext, eben: zu einer Materialität der Kommunikation. Verlagert sich das künstlerische Interesse mehr und mehr auf das Ob und Wie des Datenaustausches zu Lasten des Was des Ausgetauschten, scheint dabei eine paradoxe Form des selbstauferlegten Bilderverbotes zu wirken: Das jeweils Abgebildete ist deutlich der realen Welt entnommen, entbehrt aber jeder Funktion, die seine Bildlichkeit zur

Bedrohung oder Beglückung machen könnte. Sich von diesen Bildern einen Begriff machen zu wollen, wäre unmöglich und das ist ganz im Sinne dieser Kunst: zu ephemere ist ihr Dasein und zu offensichtlich ihr bloßer Verweischarakter. Die Auseinandersetzung um das Bild und den Begriff, der es fixiert, hat sich verlagert: Das angebetete Bild ist die Kommunikation selbst. Um die darausfolgende Lähmung zu vermeiden, entwickeln Künstler Mechanismen der objektivierenden Distanz, die – die Kanäle des Kommunizierens benutzend – ihre Selbst- und Rückbezüglichkeit ans Licht bringen und dadurch den Götzen Kommunikation wieder in Frage stellen sollen. Der Materialität der Kommunikation erweist jener Stellenwert, der in anderem Kontext der Materialität eines Geigentons oder von Ölfarbe zugestanden wurde und wird. Die Materialität beteiligt sich am Abbau der Begriffe.

Dass und warum das aus der Sicht der anderen, um nicht zu sagen traditionellen Künste wie der Musik und auch aus Sicht des materialeisenden Mediums Radio ein, wie es im Titel dieses Textes heißt, manchmal prekäres Verhältnis ist, wollte dieser Exkurs skizzieren, um damit eine Ausgangslage zum weiteren ästhetischen Diskurs zwischen Medium Radio und klingender Kunst anzudeuten.

Christian Scheib