

Faktur und Interface: Chlebnikov, Tesla und der himmlische Datenverkehr in Marko Peljhans *makrolab* (1997-2007)

Inke Arns, Berlin

[erscheint in: Kwastek, Katja (Hg.): "Ohne Schnur..." *Kunst und drahtlose Kommunikation. Kommunikationskunst im Spannungsfeld von Kunst, Technologie und Gesellschaft*, Cuxhaven/München 2004 (im Druck)]

Vom panoptischen zum postoptischen Paradigma

Die Ausstellung *ctrl_space*, die 2000-2001 am Zentrum für Kunst und Medientechnologie in Karlsruhe gezeigt wurde¹, stellte die problematische (und hier polemisch überspitzte) These auf, dass Überwachung heutzutage nur stattfinden, wenn eine Kamera anwesend sei - angesichts der schon heute praktizierten unterschiedlichen Formen von ‚Dataveillance‘ eine überholte Definition. Da die Umgebungen, in denen wir uns heute bewegen, zunehmend aus programmierten Architekturen bestehen, in denen für das menschliche Auge unsichtbare Datenströme zirkulieren, kann man, so meine These, von unserem stark visuell geprägten Medienzeitalter gleichzeitig als von einem ‚postoptischen‘ sprechen. Der Begriff des ‚Postoptischen‘ bezeichnet dabei - im Gegensatz zu dem des ‚Panoptischen‘ (den die Ausstellung *ctrl_space* favorisierte) - all die digitalen Datenströme und programmierten Kommunikationsstrukturen, die mindestens ebenso gut zu überwachen sind wie öffentliche Räume, aber nur zu einem kleinen Teil aus visuellen Informationen bestehen.²

Viele künstlerische und netzaktivistische Projekte, die sich seit Ende der 1990er Jahre mit der Politik elektronischer Datenräume (wie z. B. des Internet) auseinander setzen, zielen daher darauf ab, diese unsichtbaren technischen Strukturen sichtbar zu machen. Eine zentrale Strategie, derer sich MedienkünstlerInnen bedienen, besteht in der Schaffung und Entwicklung wahrnehmbarer, haptisch-visueller Oberflächen und Interfaces, die normalerweise nicht wahrnehmbare Datenströme und -strukturen sicht- und erfahrbar machen. Genau dies betreibt der slowenische Künstler Marko Peljhan, dessen mobile Forschungsstation *makrolab* (1997-2007, vgl. Kat. xx) ich in diesem Beitrag vorstellen möchte. Peljhan setzt sich in diesem Projekt nicht nur mit den ästhetischen und performativen (und dadurch politischen) Möglichkeiten des Code³, sondern auch explizit mit den politischen Dimensionen der unsichtbaren, in Netzen zirkulierenden Datenströme auseinander. Dabei re-

¹ Kat. *Ctrl_Space. Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, hg. von Ursula Frohne, Thomas Y. Levin u. Peter Weibel, ZKM Karlsruhe / Cambridge, MA 2002.

² Vgl. Druckrey, Timothy: *Secreted Agents, Security Leaks, Immune Systems, Spore Wars ...* In: *Ctrl_Space* 2002, S. 150-157.

³ Der Begriff „Code“ bezeichnet in diesem Beitrag Programmcode, also all die Texte (bzw. spezifischer: Software), die z.B. Computer zum Laufen bringen.

kurriert er auf die uneingelösten (Technik-)Utopien der künstlerischen Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts. Dieser angewandten Medienarchäologie, die sich vor allem auf die medientheoretischen und -technologischen Vorstellungen und Utopien der russischen bzw. osteuropäischen historischen Avantgarde(n) konzentriert, geht es um die erneute Nutzbarmachung des utopischen Potentials als Korrektiv gegenwärtiger Entwicklungen.

makrolab (1997-2007)

Marko Peljhans *makrolab*⁴ wurde erstmals zur *documenta X* 1997 in Kassel aufgebaut, operierte Anfang 2000 an der Westküste Australiens, im Frühsommer 2002 in Schottland⁵ und von Juni bis Dezember 2003 auf der Insel Campalto bei Venedig. Beim *makrolab* handelt es sich um eine mobile und autonome Forschungs-, Arbeits- und Wohneinheit, die vom Aussehen her einer Weltraumstation nicht unähnlich ist. Sie kartografiert mit Hilfe von allerlei technischem Gerät die „Topographie der Signale“⁶ im gesamten elektromagnetischen Spektrum – als eine Art privates ECHELON-System: Das Labor ist ausgerüstet mit Sende- und Empfangsantennen, die verschiedene Signalbereiche erfassen und dort zirkulierende Datenströme aufzeichnen können. Diese Datenströme enthalten Informationen aus den unterschiedlichsten Quellen: aus privaten Telefongesprächen, satellitengesteuerten Navigationssystemen und militärischen und wirtschaftlichen Kommunikationen. Neben der Telekommunikation untersucht das Projekt Wetterentwicklungen und elektromagnetische Systeme sowie Migration und Navigation.

In Kassel klinkte sich das *makrolab* in Telefonate und andere Arten von Kommunikation ein, die in dieser Zeit über internationale INMARSAT-Telekommunikationssatelliten liefen. Der amerikanische Künstler Brian Springer, der einige Zeit im *makrolab* arbeitete, schrieb später: „Wir näherten uns dem Himmel über dem Lutterberg als einer lebendigen Bücherei [...] aus deren Regalen uns Stimmen, Bilder und Datenkommunikation entgegenströmten.“⁷ Untersucht wurde zum Beispiel, wer die INMARSAT-Satelliten zu welchen Zwecken benutzte, „wie bestimmte Machtstrukturen [...] sich der Technologie bedienen und was da verborgen wird“⁸ und auch die Anfälligkeit privater Telekommunikation. Das *makrolab* ist in diesem Sinne zugleich opake Faktur und Interface zu ‚abstrakten‘ Informationsräumen. Ziel des *makrolabs* ist es, so Johannes Birringer, „to transcribe invisible and micro-

⁴ *Makrolab* <http://makrolab.ljudmila.org> (20.06.2004).

⁵ Vgl. Kat. *makrolab*, hg. von The Arts Catalyst and Zavod Projekt Atol, London 2003.

⁶ Daniels, Dieter, in: *cITY. Internationaler Medienkunstpreis 2000*, SWF Baden Baden, Karlsruhe 2000, S. 94-97, hier: S. 95.

⁷ Zit. nach Baumgärtel, Tilman: Kunst als Lauschangriff. Ein Gespräch mit Marko Peljhan über dessen Projekt Makrolab, in: *Telepolis*, 6.10.1998 <http://www.heise.de/tp/deutsch/special/info/6299/1.html> (20.06.2004).

⁸ Peljhan, Marko, in: Baumgärtel, Tilman, [*net.art*]. *Materialien zur Netzkunst*, Nürnberg 1999, S. 136-141, hier: S. 138.

environmental activities, to render and document found data which can be sensed in the abstract areas of the electro-magnetic spectrum only via suitable interfaces and specialized knowledge."⁹ Das *makrolab*, das als zehnjähriges Forschungsprojekt geplant ist, wird abseits großer Städte oder Ausstellungen an möglichst abgelegenen Orten aufgebaut (z.B. Lutterberg bei Kassel, Rottneest Island vor der Westküste Australiens, Athol Estates in Schottland) und soll 2007 konsequenterweise mit einer Installation in der Antarktis abgeschlossen werden. Peljhan verfolgt in diesem Projekt eine Strategie, die er „Insulation/Isolation“¹⁰ (Isolierung/Isolation) nennt. Es handelt sich dabei um eine Kombination aus vollkommener physischer Isolation und gleichzeitig totaler medialer Vernetzung mit der Aussenwelt, die wie eine radikale Umsetzung des McLuhanschen Prothesenmodells anmutet¹¹ und der Besetzung die Unabhängigkeit von und gleichzeitige Reflexion der (auch medial vermittelten) gesellschaftlichen Bedingungen ermöglichen soll. Der betonte, deklarative Rückzug aus dem Spektakel, bzw. aus der *Gesellschaft des Spektakels*¹² soll einen Raum der Ruhe und der Reflexion eröffnen, von dem aus eine Art Vogelschau auf die Topografie der Signale möglich wird, die zwischen den Zentren zirkulieren. Darüber hinaus sollen durch diese ‚Insulation/Isolation‘ auch die Voraussetzungen für eine intensiv(iert)e Kommunikation unter den Besatzungsmitgliedern geschaffen werden. Peljhans These ist, dass wenige Individuen in einer solchen intensiven Isolierung mehr „evolutionären Code“ produzieren können, als große politische Bewegungen.¹³ Das hier geschilderte Elitemodell einer isolierten kleinen Forschergruppe bleibt einerseits durch seine suggerierte Vorbildfunktion für die Gesellschaft als Ganzes seltsam ambivalent. Andererseits entsteht durch die ‚Insulation/Isolation‘ auf dem Mikro-Level des *makrolab* eine spezifische Subjektivität, eine „affective sociality“¹⁴, die das *makrolab*, so Eshun, von der Sterilität der meisten Projekte unterscheidet, die Wissenschaft und Kunst miteinander verbinden.

⁹ Birringer, Johannes: *Makrolab: A Heterotopia*, in: *PAJ: A Journal of Performance and Art* 60 (September 1998), S. 66-75.

http://muse.jhu.edu/journals/performing_arts_journal/toc/paj20.3.html.

¹⁰ Peljhan, Marko: *makrolab | lecture 310897. the makrolab lecture in the 100 days program*, Vortrag, documenta X, Kassel 1997.

<http://makrolab.ljudmila.org/reports/marko.html> (20.06.2004).

¹¹ Marshall McLuhan (1911-1980) bezeichnet Medien als Extensionen des Menschen. Medien (oder allgemein: Apparate) seien nach außen gelagerte Sinnesorgane, die der Mensch von sich abgetrennt hat („Selbstamputation“). Medien werden so gleichsam zu Prothesen des menschlichen Wahrnehmens und Handelns. Vgl. McLuhan, Marshall: *Die magischen Kanäle. Understanding Media*, Dresden 1994 [*Understanding Media: The Extensions of Man*, 1964].

¹² Vgl. Debord, Guy: *Die Gesellschaft des Spektakels*, Berlin 1996.

¹³ Peljhan, *makrolab lecture 1997*.

¹⁴ Eshun, Kodwo: *Makrolab's Twin Imperatives and Their Children Too*, in: *Makrolab* 2003, S. 6-14, hier: S. 7.

Unter evolutionärem Code versteht Peljhan die experimentelle Erforschung und Entwicklung von Strategien und Verhaltensweisen in zeitgenössischen und zukünftigen Gesellschaften, die zunächst in der Laborsituation des *makrolab* getestet werden, um später im alltäglichen Leben eingesetzt werden zu können. Genau hier liegt das utopische Potenzial des *makrolab*. Es geht zunächst um eine Bewusstmachung des immateriellen Datenraums, der sich wie eine neue Dimension über den materiellen Raum legt. Der zweite Schritt besteht in einer Verdeutlichung der in dieser Datensphäre vorhandenen antagonistischen Machtinteressen einschließlich ihrer Strategien des Datensammelns, der Überwachung und Kontrolle. Gegen diese Strategien hat das *makrolab* – dies ist der dritte Schritt – seine Taktik der ‚counter-surveillance‘ entwickelt. Diese Taktik besteht in der Umdrehung, bzw. in der Demokratisierung der erwähnten Strategien (wie sie z.B. ECHELON verwendet), die normalerweise nur von institutionellen, staatlichen oder privatwirtschaftlichen Stellen betrieben werden können.

Die Weitergabe der so gewonnenen Informationen an Dritte ist jedoch nicht legal. Peljhan sucht mit seinen Kollegen daher nach juristischen Möglichkeiten, diese Informationen trotzdem an die Öffentlichkeit zu bringen um so über Struktur und Inhalt dieses normalerweise unsichtbaren Informationsraums aufzuklären. Es geht Peljhan und seinen Mitstreitern darum, der Öffentlichkeit taktische, technologische und juristische Mittel an die Hand zu geben, um sich selbst ein Bild von den Überwachungs- und Kontrollmethoden und -möglichkeiten zu machen, die normalerweise militärischen oder staatlichen Einrichtungen oder global agierenden grossen Unternehmen oder Medienkonglomeraten vorbehalten sind.

Faktor und Interface: LADOMIR-ФАКТУРА (LADOMIR-FAKTURA)

Das *makrolab* ist Bestandteil einer Projekt-Serie, die Marko Peljhan und das Projekt Atol seit 1994 unter dem Titel *LADOMIR-ФАКТУРА* durchführen. *LADOMIR-ФАКТУРА* bezieht sich, so Peljhan, auf „die aus den Werken Velimir Chlebnikovs gewonnenen Erkenntnisse, seine mathematischen Arbeiten über Zeit und Geschichte als auch seine Sprachforschung [...] sowie seine Gedichte und literarischen Werke.“¹⁵ Velimir Chlebnikov (1885–1922) ist einer der wichtigsten Vertreter des russischen Futurismus.¹⁶ Der Titel des Pro-

¹⁵ Vgl. Peljhan. In: Kat. *ostranenie 95. 2. Internationales Video-Forum an der Stiftung Bauhaus Dessau*, Dessau 1995, S. 324.

¹⁶ Der russische (Kubo-)Futurismus unterscheidet sich radikal von seinem italienischen Pendant. Den russischen Futuristen, zu deren Hauptvertretern der Maler David Burljuk, die Dichter Aleksej Kručnych, Velimir Chlebnikov und Vladimir Majakovskij gehörten, war die Begeisterung für Technik und Modernität der italienischen Futuristen fremd. Sie waren mehr an Sprachforschung und Sprachkonstruktionen interessiert. Vgl. Günther, Hans: *Befreite Worte und Sternensprache. Der italienische und der russische Futurismus*, in: *Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19.*

jekts enthält sowohl eine direkte Anspielung auf Chlebnikovs 1920 veröffentlichtes Poem *Ladmir*, das nach Chlebnikov das universelle Reich der Zukunft beschreibt,¹⁷ als auch einen Hinweis auf eines der zentralen künstlerischen Verfahren, das die russischen Formalisten¹⁸ definiert haben: die *faktura* (Faktur). Peljhan selbst benutzt den formalistischen Begriff der Faktur „as a technical designation of the method of work, which is struggling to give a sensorial and tactile quality to abstract elements in art and science.“¹⁹ Mit dem *makrolab* nimmt diese Faktur zum ersten Mal Form an: hier bezeichnet sie eine Methode, mittels welcher Peljhan taktile, sinnlich wahrnehmbare Oberflächen für unsichtbare, von immateriellen Datenströmen durchzogene Kommunikationsräume schafft. Im Folgenden sollen daher die formalistischen Begriffe der *faktura* und der *poverchnost'* (Oberfläche) mit dem des Interface in Verbindung gebracht werden.

Der Begriff der ‚Faktur‘ bzw. ‚Gemachtheit‘ bezeichnet, so schreibt der Slawist Aage Hansen-Löve, die „Gesamtheit all jener materiellen und plastischen Eigenschaften der Bildoberfläche, die im Kubofuturismus den Raum nicht mehr mimetisch simuliert, sondern zu einem selbstwertigen, dreidimensionalen Objekt (‚Relief‘) der haptischen Wahrnehmung (Tastempfindung) verdinglicht ist.“²⁰ Die historische Avantgarde, insbesondere der vorrevolutionäre russische Futurismus, zielte auf eine Beseitigung des Illusionismus in der Malerei (bzw. der Literatur), auf die Abschaffung des Verweis- und somit des Zeichencharakters des Bildes und des Wortes. Der auf seine reine Materialität reduzierte, nicht-abbildende und radikal desemiotisierte Malerei- bzw. Wort-Gegenstand gewann so als ‚selbstwertiges Wort‘ in den Augen der Futuristen an Realität. Diese radikale Desemiotisierung führte zu einem gesteigerten Materialempfinden und einer erhöhten Aufmerksamkeit für die „Gemachtheit“ des „dinglichen Artefakts“. Die Faktur, die Il'ja Zdanevič als „Oberflächenzustand der Bildfläche“²¹ und Vladimir Markov als „Material-

und 20. Jahrhundert, hg. von R. Grimminger, J. Murašov, J. Stückrath, Reinbek 1995, S. 284-313.

¹⁷ Kombination aus „lad“ (altruss. für Harmonie, Lebewesen) und „mir“ (Frieden, Welt, Universum) – „both these parts are conjoined by the vowel O, for which Hlebnikov has devised the meaning of THE LETTER THAT INCREASES SIZE.“, Peljhan, makrolab lecture 1997.

¹⁸ Der russische Formalismus bzw. die sogenannte Formale Schule, der (Literatur-)Wissenschaftler wie Viktor Šklovskij, Boris Ejchenbaum, Jurij Tynjanov und Roman Jakobson angehörten, existierte von Mitte der 1910er bis Ende der 1920er Jahre. Die Formale Schule wurde zur Keimzelle der modernen Sprach- und Literaturtheorie des 20. Jh. und übte insbesondere auf den französischen Strukturalismus nachhaltigen Einfluss aus.

¹⁹ Peljhan, Marko: Information on Pact, Collaborators and Projekt Atol. In: Projekt Atol (Hg.): *LADOMIR-ΦAKTYPA: Četrta površina - površina stika! Ritmično-scenska podoba. Materiali* [*LADOMIR-ΦAKTYPA: Fourth surface - the surface of contact! Rhythmic-scenic structure. Writings*], Ljubljana 1996, S. 16.

²⁰ Hansen-Löve, Aage: Faktur/Gemachtheit. In: *Glossarium der russischen Avantgarde*. Hg. v. Flaker, Aleksandar, Wien/Graz 1989, S. 212-219, hier S. 212.

²¹ Zdanevič, Il'ja: *Nat. Gončarova. M. Larionov*, Moskva 1913. Zit. nach Hansen-Löve 1989, S. 212. Der Schriftsteller und Dramatiker Il'ja Zdanevič war Mitglied der fu-

geräusch" oder „Rauschen" bezeichnete,²² erzeugt somit erstens eine Intensivierung der sensuellen Wahrnehmung allgemein, zweitens aber einen Verfremdungseffekt der „Entblößung" bzw. „Bloßlegung" des Verfahrens, der die gesamte Struktur des Kunstwerks zum Gegenstand der Reflexion macht.²³

Hier ist nun der Zusammenhang zwischen der fakturierten, ‚sprechenden‘ Oberfläche und dem Konzept des (technisch-künstlerischen) Interface bzw. der Schnittstelle von Interesse, wie er von Marko Peljhan in seinem *makrolab* entwickelt wird. Beide – die Faktur und das *makrolab*-Interface – verunmöglichen, so meine These, Transparenz, Durchsichtigkeit, oder Unsichtbarkeit, indem sie Transparentes sichtbar machen. Während nämlich der transparente, illusionserzeugende Farbauftrag der akademischen Malerei dem „Verbergen des Verfahrens, der Materialität" und damit einer Reduktion der Zeichen-Struktur zu einem bloßen „Mittel zum Zweck" der Referenzerzeugung entspricht²⁴, implizieren die übereinander geschichteten, collagierten (kubo-)futuristischen ‚Oberflächen‘ jeweils eine eigene, auf sich selbst verweisende Referenz.²⁵ „Die gesamte Arbeit des Künstlers – des Dichters wie des Malers – reduziert sich in erster Linie darauf," schrieb daher Viktor Šklovskij 1923, „ein kontinuierliches, an jeder Stelle fühlbares Ding zu schaffen, ein ‚fakturiertes‘ Ding."²⁶ Ein solches ‚an jeder Stelle fühlbares‘, ‚fakturiertes Ding‘ lässt transparente Schichten und unsichtbare Strukturen opak werden. Eine solche Faktur ist vielleicht im Zeitalter der informatisch geprägten Räume und sich sinnlicher Wahrnehmung entziehender Signale die einzige Möglichkeit, Signale eines Systems in für ein anderes System interpretierbare Signale zu übersetzen.²⁷ Ein solches ‚fakturiertes

turistischen Gruppe 41°, die zwischen 1917 und 1920 in Tiflis bestand. Die Gruppe 41° widmete sich insbesondere der theoretischen und praktischen Entwicklung des *Zaum'*, einer „transrationalen", „hinter dem Verstand" (za um') liegenden Kunstsprache.

²² Markov, Vladimir: *Principy tvorčestva v plastičeskich iskusstvach. Faktura*. [Prinzipien des Schaffens in den plastischen Künsten. Die Faktur], Petersburg 1914. Zit. nach Hansen-Löve 1989, S. 213. Vladimir Markov schrieb im Westen mit *Russian Futurism: A History*, Berkeley, CA 1968 eine der ersten Abhandlungen über den russischen Formalismus, den er noch selbst in Russland erlebt hatte.

²³ vgl. Hansen-Löve 1989, S. 213.

²⁴ vgl. Hansen-Löve 1989, S. 214.

²⁵ Hansen-Löve verweist hier auf I. Aksenovs „Verfahren der gleitenden Fläche" Aksenov, I.A.: *Pikasso i okrestnosti*, Moskva 1917. Zit. nach Hansen-Löve 1989, S. 213.

²⁶ Šklovskij, Viktor: O fakture i kontr-rel'efach [Über Faktur und Contr-Reliefs], in: *Žižn' iskusstva*, Nr. 587. 1923. Zit. nach Hansen-Löve 1989, S. 214. Viktor Borisovič Šklovskij (1893–1984) war russischer Literaturwissenschaftler und Schriftsteller. 1916 Mitbegründer der Gesellschaft zum Studium der poetischen Sprache (O-POJAZ), einer der Keimzellen des Russischen Formalismus, zu dessen Hauptvertretern Šklovskij zählt. Vgl. dazu auch Striedter, Jurij (Hg.): *Texte der russischen Formalisten*, 2 Bde., München 1969; Hansen-Löve, Aage: *Der russische Formalismus*, Wien 1996 [1978].

²⁷ Dies entspricht einer ganz allgemeinen Definition des Begriffs ‚Interface‘ (Schnittstelle), vgl. American National Standard for Telecommunications: *Telecom Glossary 2000* <http://www.atis.org/tg2k/> (20.06.2004): "1. In a system, a shared boundary, i.e., the boundary between two subsystems or two devices. 2. A shared boundary between two functional units, defined by specific attributes, such as functional characteristics, common physical interconnection characteristics, and

Interface' betont jedoch im Gegensatz zum herkömmlichen Verständnis des technischen Begriffs des Interface nicht den Aspekt der Funktionalität, sondern es schafft Widerstände für das Auge und die anderen menschlichen Sinne. Damit entspricht es dem formalistischen Verfahren der erschwerten Form und der Verfremdung, mittels derer die Kunst, so Šklovskij, die Automatisierung der Wahrnehmung durchbricht.²⁸ Diese Bewegung der Entautomatisierung führt, so ließe sich an Šklovskij anschließend sagen, nicht nur vom Wiedererkennen zum Sehen, sondern auch von einem Zustand der Transparenz hin zu einer fakturierten Sichtbarkeit und einer sinnlichen Erfahrbarkeit eigentlich unintelligibler Datenräume.

Peljhan/Chlebnikov: „An uncannily contemporary vision“

Velimir Chlebnikov beschreibt in *Ladomir* (1920) ein Zukunftsszenario, das durch Kriege und die Zerstörung der alten und die Schaffung einer neuen Ordnung entsteht. Chlebnikovs „*Wissenschaft des Einzelnen*“, unter der er eine Art von Synästhesie abstrakt-wissenschaftlicher und taktil-sinnlicher Prozesse versteht, ist ein Trainings- und Teststadium für eine Kontaktaufnahme mit dieser neuartigen Umgebung. Laut Chlebnikov spielen drahtloser Funk und drahtlose Kommunikation eine wichtige Rolle für die Erkundung neuer Zeit- und Raumkonzepte. Der Einzelne muss Erfahrungen in dieser neuen Raumzeit machen und wissenschaftlich über die sich verändernden Konstellationen von Harmonie (altruss. *lad*) und Frieden/Welt (russ. *mir*) reflektieren.²⁹ Hierfür ist, wie Marko Peljhan 1994 schreibt³⁰, die Strategie der „Insulation/Isolation“ von zentraler Bedeutung. Es geht darum, den Einzelnen in einer Situation ‚intensiver Isolierung‘ mit zeitgemäßen Interfaces auszustatten, die es ihm ermöglichen, sich in zunehmend durch immaterielle, informatorische Strukturen geprägten Räumen zu orientieren. Johannes Birringer fasst zusammen: „*For the exploration of evolutionary social conditions in a world of increasingly complex intelligence systems, the individual needs to make appropriate physical, psychic and material preparations for survival in postterritorial and perhaps ungovernable information societies.*“³¹.

Marko Peljhan geht es in seiner Beschäftigung mit Chlebnikov um die Heraushebung zentraler Begriffe und Ideen des russischen Futuristen. Darunter

signal characteristics. 3. A point of communication between two or more processes, persons, or other physical entities. 4. A point of interconnection between user terminal equipment and commercial communications facilities.”

²⁸ Vgl. Šklovskij, Viktor: *Kunst als Verfahren*. In: Striedter, Jurij (Hg.): *Russischer Formalismus*, München 1967.

²⁹ Vgl. Birringer 1998.

³⁰ Peljhan, Marko: „*Science of the Individual - Mapping of Ladomir*“, 1994, Wiederabdruck in: Peljhan, Marko: *makrolab*. In: *Politics-Poetics: das Buch zur documenta X*, Ostfildern 1997, S. 784-785.

³¹ Birringer 1998.

fallen unter anderem Chlebnikovs Betonung der positiven Auswirkungen des Einsatzes neuer technischer Medien wie z.B. des Radios auf ein globales Bewusstsein³², seine Betonung der Bedeutung der Dimension der Zeit bzw. der ‚Zeitachse‘ für eine zukünftige raum-zeitliche globale Ordnung³³ sowie seine Vorstellung von einer ‚Sternensprache‘, die auch als Konzeption eines globalen Mediums gelesen werden kann (s. u.). Die Bedeutung Chlebnikovs für Peljhans retroutopische Position liegt dabei, so Lisa Haskel, in einer fast unheimlichen Aktualität des Dichters.³⁴

In *Lebedija Buduščego* spricht Chlebnikov von sogenannten ‚Himmelsbüchern‘, die er als hohe weiße Mauern oder Wolken beschreibt, auf welche die neuesten Nachrichten projiziert werden und die so an „große, am schwarzen Himmel aufgeschlagene Bücher“ erinnern. Projiziert werden „*Neuigkeiten vom Erdball, das Geschehen in den Vereinigten Staaten von Asien, diesem mächtigen Bund aus Schaffungsgemeinschaften, Gedichte, die plötzliche Eingebung eines Mitglieds, wissenschaftliche Neuigkeiten, Nachrichten von lieben Anverwandten, Verordnungen der Ratsversammlung.*“³⁵ Marko Peljhan und Brian Springer verwenden Chlebnikovs poetischen Begriff der ‚Himmelsbücher‘ als eine Metapher für die zu Chlebnikovs Zeiten erst im Aufbau befindliche immaterielle Welt der Signale, für die unsichtbaren Funkverbindungen, die heute über militärische und zivile Kommunikationssatelliten am Himmel laufen, und deren aufgeschlagene Seiten, so Peljhans Forderung, nicht nur für Geheimdienste lesbar sein sollten.

Chlebnikov war nicht nur davon überzeugt, dass er unter Zuhilfenahme der von ihm aus der Geschichte deduzierten Zeitgesetze in der Lage war, die Zukunft vorauszusagen,³⁶ er widmete sich von 1915 bis zu seinem frühen Tod 1922 auch der Konstruktion einer universalen Sprache, der sogenannten

³² Chlebnikov, Velimir: Das Radio der Zukunft [1921]. In: Ders.: *Werke. Poesie Prosa Schriften Briefe*. Hg. von Peter Urban, Reinbek 1985, S. 270-274.

³³ Hier sind neben den *Tafeln des Schicksals* (1922), in denen Chlebnikov beschreibt, wie er 1920 in Baku die „reinen Gesetze der Zeit“ entdeckt hat, besonders die *Vorschläge* (1914/1916) der „Vorsitzenden des Erdballs“ von Interesse. Chlebnikov schlägt hier z.B. vor, alle Maßeinheiten durch zeitliche Maße zu ersetzen, „[ü]berall statt des Raumbegriffs den Zeitbegriff ein[zuf]ühren“ und „Stände der Gägogen und Überstaaten [zu] begründen“ (Chlebnikov 1985, 227-232). Und 1917 erklärt er im *Aufruf der Vorsitzenden des Erdballs*, dass die „Regierung des Erdballs“ den alten, abgewirtschafteten Territorialstaat ad acta gelegt hat und nur noch die „reinen Gesetze der Zeit“ anerkennt (Chlebnikov 1985, 2, 256).

³⁴ Vgl. Haskel, Lisa: *Pretty Good Pirates*. In: *Mute* Nr. 9, 1998 <http://makrolab.ljudmila.org/reports/haskel.htm> (20.06.2004).

³⁵ Chlebnikov, Velimir: *Lebedija* [1915/1928]. In: Chlebnikov 1985, 243-245. Hier 243

³⁶ Vgl. Urban, Peter: Nachwort, in: Chlebnikov, Velimir: *Werke - Poesie Prosa Schriften Briefe*, hg. v. Peter Urban, Reinbek 1985, S. 606-642, hier: S. 624. Im Jahr 1927, zwölf Jahre nach Chlebnikovs *Lebedija Buduščego*, entstand László Moholy-Nagys Konzeption einer „Haus-Pinakothek“, in der er einen „Radiobilderdienst“ antizipierte, der die weltweite Verbreitung von Bildern und „durchdringenden, farbigen Gestaltungen“ ermöglichen und so die „Nivellierung und Niveauhebung der Menschheit“ bewirken sollte. Vgl. Moholy-Nagy, László: *Haus-Pinakothek*. In: Ders. *Malerei Fotografie Film*. Bauhausbücher Bd. 8. Dessau, 1927, S. 23.

‚Sternensprache‘³⁷, die „Räume und Bewegungen verbindet [...] (und nicht, was Sprache bisher tat: trennen)“³⁸ und insofern der zu Beginn des 20. Jahrhunderts geläufigen Utopie globaler Völkerverständigung entspricht,³⁹ die vor allem durch das damals neue Medium Radio katalysiert wurde.⁴⁰

Es ist die Schaffung eines umfassenden, holistischen Systems, das das Werk Chlebnikovs für Peljhan so interessant macht. Für ihn ist die Entwicklung eines solchen komplexen und interdisziplinären Systems heute die einzig mögliche Form, um den neuartigen im/materiellen Kommunikationsräumen angemessene ‚Sinnesorgane‘ bzw. metabolische/maschinische Interfaces auszubilden. Dabei geht es Peljhan nicht etwa um eine simple ‚Anwendung‘ oder eine Umsetzung von Chlebnikovs Ideen; vielmehr ist es dessen interdisziplinäre Denkweise, die ihn heute, in einer Zeit erneuter, großer ‚tektonischer Bewegungen‘ so aktuell erscheinen lässt.

Radio-Visionen: Nikola Teslas „Welt-System“

In einer Reihe von gemeinsamen Performances, die Marko Peljhan und Carsten Nicolai (mit wechselnden Mitstreitern) seit 1997 durchführten, geht es um die Ideen des serbischen Ingenieurs und Erfinders Nikola Tesla (1856-1943), der 1884 in die Vereinigten Staaten emigrierte und dort um 1900 zum „ultimate visionary crank“⁴¹ wurde. Nicht zuletzt weil Tesla als erster die Idee einer globalen drahtlosen Ausstrahlung/Kommunikation propagiert hat, wird er im Kontext medienkünstlerischer Projekte in letzter Zeit verstärkt ‚neu‘ entdeckt.⁴² Offiziell anerkannt ist Tesla vor allem in der Hochspannungstechnik und als Entdecker des Wechselstroms, der sich seit dem Sieg über den von Edison favorisierten Gleichstrom weltweit durchgesetzt hat. Außerdem hat Tesla sehr früh, ab etwa 1893, Experimente zur Funktechnik durchgeführt. Daraus ergibt sich die bis heute andauernde Debatte um seine oder Marconis Priorität in der Erfindung des Radios.

Die ersten gemeinsamen Performances von Peljhan und Nicolai, *Wardenclyffe Situation No. 1* und *No. 2*, fanden 1997 statt.⁴³ Die Titel dieser Performan-

³⁷ Vgl. dazu Oraić-Tolić, Dubravka: Die Sternensprache, in: *Glossarium der russischen Avantgarde*, hg. von Flaker, Aleksandar, Graz/Wien 1989, S. 448-455.

³⁸ Urban 1985, S. 623.

³⁹ Vgl. Einstein, Albert: Die wahre Aufgabe des Rundfunks. Einzigartige Möglichkeiten zur Völkerverständigung, in: *Beiträge zur Geschichte des Rundfunks*, 3/1978, 12. Jg., S. 89f.

⁴⁰ Vgl. Daniels, Dieter: *Kunst als Sendung. Von der Telegrafie zum Internet*, München 2002.

⁴¹ Davis, Erik: *Techgnosis. Myth, Magic and Mysticism in the Age of Information*, New York 1998, S. 68-75, hier S. 69.

⁴² Vgl. PROJECT:BROADCASTING dedicated to Nikola TESLA, 2001/2002, <http://projectbroadcasting.mi2.hr> (20.06.2004). Zum Einfluss von Tesla in der Populärkultur vgl. den Film von: Baldwin, Craig: *Spectres of the Spectrum*, Drehbuch, 2000 [Typoskript].

⁴³ Es handelt sich jeweils um Koproduktionen zwischen Projekt Atol (Marko Peljhan und Aljoša Abrahamsberg, Ljubljana/SLO) und Rastermusic/Noton - Archiv für Ton und Nichtton (Carsten Nicolai, Frank Bretschneider, Olaf Bender, Chemnitz/D)

ces stellen einen direkten Bezug zu Teslas ‚Welt-System‘ her, bzw. zu dessen nie fertiggestelltem Welt-Energie-Sendeturm in Wardenclyffe, Long Island (1900-1917). Frank Bretschneider bezeichnet Teslas Idee des ‚Welt-Systems‘ und seine experimentelle Erforschung einer globalen drahtlosen (und zugleich öffentlich zugänglichen) Ausstrahlung von Energie und Informationen als „visionär“.⁴⁴ Während der ca. 45-minütigen Performances wurden mittels speziell konstruierter Antennen (in Dessau mehrere, sieben bis acht Meter lange, durch den Zuschauerraum gespannte Drähte) Signale empfangen und aufgenommen, die zu dieser Zeit durch den Raum liefen. Es handelte sich um Signale von Satelliten, Radiosignale und andere drahtlose Übertragungen, die in Echtzeit analysiert wurden. Auf der Bühne, die mit ihren drei Tesla-Transformatoren einem physikalischen Versuchsaufbau glich, wurden zusätzlich akustische bzw. elektromagnetische Signale generiert, mit denen die empfangenen Signale verändert und anschließend wieder in den Äther zurückgestrahlt wurden. Dabei ging es nicht, wie Bretschneider betont, um eine Ästhetisierung der empfangenen Signale, sondern eher um eine Analyse und eine Hervorhebung der Signalstruktur.

Die in den darauffolgenden Jahren an verschiedenen Orten durchgeführten Performances stellen eine kontinuierliche Weiterentwicklung des ursprünglichen *Wardenclyffe*-Konzeptes dar. *Solar: A Wardenclyffe Project* (Linz, 1998) und *Signal-Sever!*⁴⁵ bestanden ebenfalls aus den Schritten Empfangen, Modulieren und Abstrahlen/Senden – dauerten jedoch acht bis zehn Stunden, von der Dämmerung bis zum Morgengrauen des darauffolgenden Tages. Dass für die Premiere von *Signal-Sever!* nicht nur auf neue selbstgebaute Technologie, sondern auch auf das große, bis 1991 ausschließlich von der Roten Armee genutzte Radioteleskop (Durchmesser: 32 m) und die Kurzwellenantenne des International Ventspils Radio Astronomy Centre im lettischen Irbene zurückgegriffen werden konnte, ist sicherlich den OrganisatorInnen des Rigaer RIXC Medienlabors zu verdanken. Es ist aber auch ein Indikator für Peljhans großes Interesse an der Umnutzung und Rückumwandlung militärischer Technologie in zivile, öffentlich zugängliche Kommunikationsmittel.

<http://www.rastermusic.com/> (20.06.2004). *Warden-clyffe Situation No. 3* fand im April 1998 bei V2 in Rotterdam statt.

⁴⁴ Bretschneider, Frank: Raster Music. A Profile. In: *angbase 2*, Spring 1998 <<http://www.angbase.com/angbase2/raster.html>>.

⁴⁵ *Signal-Sever!* wurde an folgenden Orten aufgeführt: 09/2001 in Riga (Lettland), 03/2002 in Kwangju (Korea), 04/2002 in Glasgow (Schottland) und 09/2002 in Ljubljana (Slowenien). Vgl. rx:tx (09/2002) <http://www.rx-tx.org/signal.html> (20.06.2004).

Retroutopismus

Das *makrolab* ist Teil des von mir so genannten Retroutopismus.⁴⁶ Hierbei handelt es sich um eine künstlerische Auseinandersetzung mit der historischen Avantgarde, die in einer Art retrospektiver, medienarchäologischer Utopie-Schau die Avantgarde auf die in ihr bereits angelegten, jedoch nicht aktualisierten medientechnischen Potenzialitäten hin überprüft. Diese ungelösten (Technik-)Utopien der historischen Avantgarde sind, folgt man Dieter Daniels, zugleich die Kehrseite der (in den Massenmedien) realisierten Antizipationen der historischen Avantgarde. Der Retroutopismus ist Ergebnis und Teil eines umfassenden Paradigmenwechsels in der künstlerischen Avantgarderezeption in Osteuropa, der Anfang der 1990er Jahre einsetzte und der sich vor allem in einem neuen Verhältnis zur Utopie zeigt.

Während diese historischen Technikutopien zunächst als medienhistorisches Faszinosum erscheinen, wird bei näherer Betrachtung ihre Bedeutung für gegenwärtige Entwicklungen deutlich. Der retroutopische Rückgriff auf und die „*Bewegung in die Tiefenzeit medientechnischen Denkens und Operierens*“⁴⁷ dient somit oft auch als *Korrektiv* gegenwärtiger Entwicklungen.

⁴⁶ Vgl. Arns, Inke: *Objects in the mirror may be closer than they appear! Die Avantgarde im Rückspiegel. Zum Paradigmenwechsel der künstlerischen Avantgarderezeption in (Ex-)Jugoslawien und Russland von den 1980er Jahren bis in die Gegenwart*. Phil.-Diss. HU Berlin 2004 (in Vorbereitung); Zusammenfassung unter http://www.v2.nl/~arns/Texts/Zusammenfassung_der_Dissertationsschrift_Arns_2004.html (20.06.2004).

⁴⁷ Zielinski, Siegfried: *Archäologie der Medien. Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens*, Reinbek 2002, S. 320.