Zeitschrift für Medienwissenschaft, Jg. 16, Heft 31 (2/2024), https://doi.org/10.14361/zfmw-2024-160209. Published by transcript Verlag. This work is licensed under the Creative Commons Attribution CC-BY-NC-ND 4.0 DE licence.

BUDHADITYA CHATTOPADHYAY

ARCHIVE HÖRBAR MACHEN

(Postdigitale) Emanzipation kolonialer Archive

Die ephemere Umgebung

Im Sommer 2022 war ich Mitorganisator der von mir initiierten und kuratierten Veranstaltung *Soundings: Assemblies of Listenings and Voices Across the Souths* an der Berliner Akademie der Künste.[1] Fünf Tage lang kamen Musiker*innen, Klangkünstler*innen, Performer*innen und Forscher*innen aus den Regionen des Globalen Südens zu einem lebhaften Treffen zusammen – rebellische Stimmen, die mit den westlichen Hörkulturen, die in räumlicher Hinsicht objektorientiert und in zeitlicher Hinsicht linear geprägt sind,[2] ihre Schwierigkeiten haben. Mit ihrem Fokus auf die Denkweisen und Methoden von Künstler*innen und Wissenschaftler*innen aus dem Globalen Süden konnte die Veranstaltung dazu beitragen, ein Spannungsverhältnis aufzudecken zwischen den kolonial-hegemonialen Kulturen des Westens auf der einen Seite und dem kollektiven Wunsch ‹nicht-westlicher› Klangpraktiker*innen, die kolonialen Modelle des Hörens zurückzuweisen, indem sie ihre eigenen Fertigkeiten, ihre künstlerische Auseinandersetzung und ihr kritisches Vermögen zum Ausdruck brachten, auf der anderen Seite. *Soundings* hatte sich einem Graswurzelansatz verschrieben, um das Wissen über die Pluriversalität von Hörkulturen rund um den Globus und über deren klangästhetische Bedingungen beim Klingen und Musizieren zu vervielfachen, und setzte sich hierzu über die eurozentrischen Disziplingrenzen von Sound Studies und Klangkunst hinweg. Es gelang dieser äußerst lebendigen und radikalen Ansammlung nomadisierender Künstler*innen, Performer*innen, Instrumentenbauer*innen, Klangschöpfer*innen und Denker*innen in der Diaspora, miteinander etliche Fragestellungen im Themenfeld zwischen Sound- und Musikpraxis, Hören und Wahrnehmung, Globalgeschichte der Klangpraktiken, Erfassungstechniken und Archiven aufzuwerfen und sie zugleich auseinanderzunehmen. Die kritische Auseinandersetzung mit der kolonialen Praxis der Klangarchive an westlichen Institutionen eröffnete wissenschaftliche Perspektiven auf die Themen

1 *Soundings* ging es darum, dem Mangel an kritischer Auseinandersetzung mit Kunstschaffenden und Denker*innen an den Rändern des eurozentrischen Diskurses und der schwachen Präsenz des Globalen Südens in diesem Bereich entgegenzuwirken, ob es sich um in der Diaspora lebende oder Indigene Künstler*innen handelt, um Musiker*innen oder Klangkünstler*innen, um Teilnehmende von Stipendiat*innenprogrammen in der zeitgenössischen Musik oder um Teilhabende am Diskurs der Sound Studies. Bei dem Treffen sollten gerade diese künstlerischen und wissenschaftlichen Interventionen gefördert werden. Mehr Informationen auf der Website der inm – initiative neue musik berlin e.V.: www.field-notes.berlin/soundings-2022 (15.5.2024).

2 Vgl. Budhaditya Chattopadhyay: Beyond Matter: Object-disoriented Sound Art, in: *Seismograf*|DMT (= *Dansk Musik Tidsskrift*), Sonderausgabe: *Sound Art Matters*, 15.9.2017, doi.org/10.48233/seismograf1904; ders.: Object-disoriented Sound: Listening in the Post-Digital Condition, in: *APRJA* (= *A Peer-reviewed Journal About*), Bd. 3, Nr. 1, 2014, 133–141; ders.: *Sound Practices in the Global South: Co-listening to Resounding Plurilogues*, London 2022.

Sinnespolitik, gesellschaftliche Hierarchien, Zugang und Nutzungsmöglichkeiten sowie Objektifizierung ephemerer Klänge und Stimmen zum Zweck des Othering, der Kontrolle, des Mapping, der Überwachung und des Festhaltens am kolonialen Blicken und Hören.

Im Rahmen der institutionellen Zusammenarbeit von *Soundings* besuchte die Gruppe auch das bekannte Lautarchiv der Berliner Humboldt-Universität. Beim Gang durch das seit Neuestem am Humboldt-Forum angesiedelte Archiv war ich wie erschlagen angesichts all der stummen Kisten voller Tonbänder und Klangobjekte, die in diesem historisch rekonstruierten Gebäude lagerten, das kulturelle Gegenstände aus der ganzen Welt beherbergt. Nicht nur die in diesem Endlager herrschende Stille, sondern die grundlegende Unzugänglichkeit dieser auf ewig eingesperrten Laute und Klänge brachten mich zum Nachdenken über den Status von Lautarchiven im heutigen Europa. Neben dem Berliner Phonogramm-Archiv halten auch andere bedeutende Institutionen wie das British Library Sound Archive oder das Netherlands Institute for Sound and Visions ephemere Klänge und Hörspuren als stumme Klangobjekte gefangen.

Diese Archive haben ihre Daseinsberechtigung durch die Einlagerung von den mittels technischer Medien gespeicherten Lauten, die von den kolonisierten Subjekten unter ausbeuterischen Bedingungen aufgezeichnet wurden. Sie bilden statische und stagnierende Repositorien durch die Datensammlung, Quantifizierung, Kontrolle, Vermessung, Überwachung und das Erlassen von Rechtsvorschriften. Künstler*innen aus dem Globalen Süden, die sich mit Klang- und Hörerfahrungen beschäftigen, dürften diese Herangehensweise als eine Beschneidung der Reichweite des Klangs wahrnehmen. In seinem Buch *Hungry Listening* berichtet Dylan Robinson, wie Indigene Musiker*innen angesichts der im Archiv des Museum of Anthropology an der University of British Columbia (Kanada) gelagerten Instrumente fragten, weshalb die Instrumente schweigen.[3] Für eine*n Musiker*in zeigt sich hierin der perverse Akt, einen lebendigen musikalischen Körper als träges Objekt darzustellen, der der jeweiligen Community unter kolonialer Herrschaft oft genug gewaltsam abgenommen wurde. Aufnahmegeräte nahmen ihre Stimmen mit, ohne dass sie ihre Zustimmung dazu erteilt hätten. Im British Library Sound Archive gibt es Aufnahmen von Kirtan-Erzählungen aus Bengalen, auf denen die Vorsänger*innen zu Beginn klar und deutlich äußern, dass sie nicht aufgenommen zu werden wünschen – und selbst dann reißen diese Archive ihre Stimmen von ihnen fort, um sie dem Speicher einzuverleiben.

Im Folgenden beschäftigte ich mich mit den alltäglichen Praktiken des Klangs und des Hörens in den Traditionen und Kulturen der oft unter dem Begriff Globaler Süden zusammengefassten Regionen. In Südasien als einer dieser Regionen sind Archivierungspraktiken nicht sonderlich relevant, da die Kulturen des Hörens auf Oralität sowie auf mündlich weitergegebenem Wissen beruhen; die Menschen sind lieber laut und singen ihre Erinnerungen (z. B.

3 Vgl. Dylan Robinson: *Hungry Listening: Resonant Theory for Indigenous Sound Studies*, Minneapolis 2020.

Lieder aus Filmen oder in Ritualen verwendete Gesänge), anstatt sie in einem toten Archiv aufzubewahren. Traditionelle darstellende Kunst- und Musikrichtungen wie Kirtana, Kathakata, Kobigaan und Pochitro werden mit gesungenen Texten begleitet, sodass ephemere, kontextbezogene Darbietungen entstehen. Wer sich eingehender damit beschäftigt, welch einschränkende Wirkung Aufnahme und Archiv auf diese Ephemera ausüben, entwickelt womöglich eine polemische Position gegen das Enthören (*unlistening*), das dem Archivierungsverfahren als solchem stets anhaftet, weil dieses immer auch Unhörbarkeiten mitproduziert. Moushumi Bhowmik, die über die Praxis des Archivs forscht, hat nahegelegt,[4] dass es im Vorgang des Archivierens nicht möglich ist, die Schichten situierter Realitäten einzufangen – es bleibt immer beim Versuch, denn jene Schichten sind ‹uneinholbar›. Aufgrund der inhärenten Beschränkungen der archivalischen Aufnahmetechniken mit Tonbändern, Zylindern, Schellackplatten und Kassettenrekordern, von den allerersten optischen und mechanischen bis zu den digitalen Systemen von heute, sind Aufnahmeverfahren nicht in der Lage, alle Nuancen der jeweiligen Realität zu ‹hören› und blenden daher vieles aus – «unlisten»[5] –, um eine koloniale, extraktive und *weiße* anthropogene Ordnung aufrechtzuerhalten. Die Zwischentöne der Stimmen der Kolonisierten erscheinen in diesen Archivaufnahmen erst gar nicht auf dem Radar der vermeintlich alleserfassenden Technologien, gelangen nicht an die technologisierten Ohren, deren Fähigkeit zum kontextuellen, gegenseitigen Zuhören erodiert. An diesem Punkt möchte ich intervenieren mit Anrufungen des Hörbarmachens (*invocations of auralizing*) als situierten Handlungen der Transgression, um dabei zu helfen, die eingesperrten archivarischen Klangobjekte zu befreien. Bevor ich beginne, gilt es den Zusammenhang einer freieren, ‹postdigitalen› Medienumgebung zu analysieren.

Ein ‹postdigitaler Zustand›

Seit dem Aufkommen der sogenannten neuen Medien Anfang der 1990er Jahre ist unsere Welt immer mehr von einer textorientierten zu einer audiovisuellen Welt geworden. Vor dem Hintergrund dieses Umbruchs lassen sich verschiedene Formen von archivierten Medieninhalten ausmachen, die in ständiger Bewegung sind, sich wandeln, neuinterpretiert werden und in einer konvergenten Kultur mit den global allgegenwärtigen digitalen Medien in Konflikt geraten. Bei diesen Inhalten handelte es sich unter anderem um Archivaufnahmen, Musikstücke, Liedfragmente, Spoken-Word-Performances, Feldaufnahmen und elektroakustische Samples. Betrachten wir die Phänomene der Medienkonvergenz so stellen wir eine Veränderung der Klangelemente von einem lokalisierten Zustand hin zu einer globalisierten Mobilität fest. So wurde z. B. eine bestimmte Feldaufnahme digital zugänglich gemacht und galt fortan als Klangkunstwerk, oder ein ‹traditionelles› Lied aus einem Teil der Welt wurde einem anderen Teil der Welt über das Internet als ‹Folksong›

4 Vgl. Moushumi Bhowmik: Incomplete Listening, Unfinished Writing: Sound and Silence in Archival Recordings from the Early Twentieth Century, in: *Journal of South Asian Studies*, Bd. 44, Nr. 5, 2021, 1000–1015, doi.org/10.1080/00856401.2021.1970307 (24.5.2024).

5 Budhaditya Chattopadhyay, Elen Flügge: Unlistening, in: Stephanie Loveless u. a. (Hg.): *Situated Listening: Attending to the Unheard*, London [im Erscheinen].

übermittelt. Bei der Untersuchung der Konvergenzen bleiben Fragen von Identität, Vermittlung und Interpretation zentral.[6] Diese Fragen eröffnen auch Diskurse in den Sound Studies und der Medienwissenschaft, indem sie postdigitale Tendenzen aufzeigen, die Klangidentitäten und raumbezogene Informationen von Klang über unterschiedliche Medien hinweg transformieren, wie etwa bei der Übersetzung von Retro-Sounds in neue Kunstwerke oder bei der Digitalisierung analoger Inhalte, um diese mit digital generierten Sounds zusammenzufügen.[7]

Während wir noch zu fassen versuchen, was das Aufkommen der digitalen Medien bedeutet und welches Potenzial sie haben, sind wir bereits Zeug*innen einer eintretenden Übersättigung, ausgelöst durch die rasende weltweite Digitalisierung im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrtausends. Vor dem Hintergrund dieses sogenannten postdigitalen Zustands[8] finden Tonaufnahmen und Archivinhalte auf Schellackplatten, Tonbändern und Spulen als digitale Samples Eingang in Arbeiten der New-Media-Kunst. Vor einiger Zeit stellte ich mir die Frage,[9] inwiefern eine solche digitale Verwertung deren zeitlichen Wert, ihre Identität, Quellenzuordnung und Objekthaftigkeit verändert. Wenn wir in einem Medienkunstwerk oder einem experimentellen Musikstück digitalisierte Klänge aus den computergenerierten Beats und Glitches einer Archivaufnahme heraushören, erkennen wir darin dann ein nostalgisches Augenzwinkern, oder nehmen wir sie als bloßen Sound wahr? Wahrscheinlich müssen wir uns diesem Phänomen aus einer medienarchäologischen Perspektive[10] nähern und Mediengattungen sowie ihre Entwicklungen freilegen. Im gegenwärtigen postdigitalen Zustand hat der Zugriff auf Archivaufnahmen immer mehr zugenommen und es ist einfacher geworden, zum Download bereitstehende Sounddateien per Copy-and-Paste zu nutzen. Die wesentlichen Prozesse der Digitalisierung haben es sogar erleichtert, Tonmaterialien in Archiven zu finden, die übereinander- oder über digitale Sounds geschichtet sind, wie der Klangforscher Jonathan Sterne anmerkt: «[D]igitization […] liberates recorded music from the economics of value by enabling its free, easy and large-scale exchange.»[11] Auch in digitaler Form behält die Klangcollage ihre psychoakustischen Konnotationen.[12] Wenn wir von den politischen Implikationen des Abmischens absehen, scheint die Befreiung von Archivdaten zu neuen, lebendigen Werken der Medienkunst der springende Punkt der postdigitalen Ära zu sein. Die Einstreuung von Archivsamples in Neue Musik oder Arbeiten der Medienkunst erlaubt die zeitweilige Emanzipation des Inhalts von einem festen Speichermedium hin zu einem vielfältig interpretierbaren Kunstwerk. Wir können dies als Belebung des in institutionellen Archiven gelagerten archaischen Materials in einer postdigitalen Medienumgebung und als Eröffnung neuer Narrative, die unterschiedliche Interpretationen zulassen, betrachten.

Die digitale Revolution, das prägende Thema der späten 1990er Jahre und der ersten Jahre des neuen Jahrtausends, begann sich in ein stetig anwachsendes Feld immaterieller Daten und unüberschaubarer Informationsmengen

6 Vgl. Budhaditya Chattopadhyay: Orphan Sounds: Locating Historical Recordings in Contemporary Media, in: *Organised Sound*, Bd. 23, Nr. 2, 2018, 181–188, doi.org/10.1017/S1355771818000055.

7 Das ‹Postdigitale› beschreibt eine zeitgenössische kreative Medienpraxis, bei der die Anwendung digitaler Technologien kein Selbstzweck bleibt (vgl. Florian Cramer: What is ‹post-digital›?, in: APRJA (= *A Peer-reviewed Journal About*), Bd. 3, Nr. 1, 2014, doi.org/10.7146/aprja.v3i1.116068). Diese Tendenz zeigt sich daran, wie ältere materielle Praktiken mit dem dreidimensionalen und virtuellen Medienkunstuniversum konvergieren und darin absorbiert werden und umgekehrt bestimmte Retro-Ästhetiken aus der analogen Ära auf zeitgenössische digitale Kunstpraktiken übertragen werden. Dies hat eine enorme Flexibilisierung und Hybridisierung verschiedener Praktiken zur Folge. Ich habe einige Texte zu Sound-Praktiken in der «post-digital condition» geschrieben, vgl. z. B. Chattopadhyay: Object-disoriented Sound.

8 Vgl. Cramer: What is ‹post-digital›?; Josephine Bosma: Post-digital is post-screen: Arnheim's visual thinking applied to art in the expanded digital media field, in: APRJA (= *A Peer-reviewed Journal About*), Bd. 3, Nr. 1, 2014, doi.org/10.7146/aprja.v3i1.116091; Chattopadhyay: Object-Disoriented Sound; ders.: *The Auditory Setting: Environmental Sounds in Film and Media Arts*, Edinburgh 2021; Kim Cascone: The Aesthetics of Failure: ‹Post-digital› Tendencies in Contemporary Computer Music, in: *Computer Music Journal*, Bd. 24, Nr. 4, 2000, jstor.org/stable/3681551 (10.6.2024).

9 Vgl. Chattopadhyay: Orphan Sounds; ders.: *The Auditory Setting*.

10 Vgl. Wolfgang Ernst: *Digital Memory and the Archive*, Minnesota 2012; Elodie A. Roy: *Media, Materiality and Memory: Grounding the Groove*, London, New York 2015; Steve Mills: *Auditory Archaeology: Understanding Sound and Hearing in the Past*, London, New York 2016; Michael Bull u. a. (Hg.): *The Routledge Companion to Sound Studies*, London, New York 2018.

aufzulösen, wozu Nicholas Negroponte passend bemerkte: «Like air and drinking water, being digital will be noticed only by its absence, not its presence.»[13] Dazu kam noch ein Gefühl einer gewissen Ununterscheidbarkeit, einer Schließung der Kluft zwischen rasch digitalisierten Archivinhalten und genuin digitalen Sounds wie Samples, Glitches und digital-akustischen Artefakten. All dies trug zu der Formulierung der spekulativen Konzepte des Postdigitalen bei, wobei digitalisierte Artefakte als verschoben, neu verortet und transformiert betrachtet wurden. Zum einen wurde damit die Kluft zwischen genuin digitalen Artefakten und in Windeseile digitalisierten Archivinhalten beseitigt, indem man sie in Interaktion miteinander brachte. Zum anderen wurde diese Kluft als flüchtiges, sich entziehendes Datenfeld neu interpretiert. Kim Cascone vertritt in Bezug auf Klangkunst und experimentelle Musik die Ansicht, dass «the medium of digital technology holds less fascination for composers in and of itself»,[14] sobald dieser Sättigungsgrad erreicht ist. In seiner Definition der postdigitalen Ästhetik mit Bezug auf experimentelle Musik spricht er von einem ästhetischen Scheitern der digitalen Technologie, wie es in Form von Glitches, Clipping-Fehlern, Alias-Effekten und Verzerrungen auftritt, welche dann zum Gegenstand subversiver künstlerischer Praktiken werden. Seine Konzipierung des Postdigitalen hebt hervor, wie das Digitale den Klang in Fragmente aufbricht, die auf fließende, flexible und allseits offene Weise in neuen Klangwerken wiederverwendet und umgewidmet werden können. In einer Welt von Big Data, «data abundance» und «data flood»[15] entziehen sich die frei flottierenden Klanginhalte (digitalisierte Archivinhalte, genuin digitale Sounds, Soundartefakte) im Wesentlichen der ontologischen kolonialen Identität und der epistemischen, wissensbasierten Objekthaftigkeit, um diese durch spielerisches Engagement, Umwidmung, Wiederaneignung und künstlerische Anverwandlung in neuen Arbeiten einem dekolonialen Diskurs anzuschließen.

Ein Beispiel: Eine Installation ist ein dreidimensionales Werk, das eine ortsspezifische, interaktive Umgebung kreiert und sich aus unterschiedlichen Medieninhalten – wie Tonaufnahmen, Bildprojektionen und Objekten – zu einer multimodalen Erfahrung zusammenfügt, bei der die Zeitgrenzen zwischen unterschiedlichen Medieninhalten in einer wechselseitigen und organischen Durchdringung von Medienobjekten im virtuellen Raum verwischt werden, einander überlappen und sich erweitern. Ganz ähnlich funktionieren Sampling, Remixing, Mash-ups und Collagen in der digitalen Musik, die analoge mit digitalisierten Aufnahmen, teilweise auch mit rein digital produzierten Klängen kombinieren. Virtuelle Realitäten und audiovisuelle Live-Acts sind aus den kreativen Milieus und aus den Praktiken der zeitgenössischen Medienkunst nicht wegzudenken. Ein Großteil der aktuellen Arbeiten in der Medienkunst besteht aus den von User*innen generierten Inhalten, die sich im Rahmen innovativer gemeinsamer Schaffensformen (*co-creations*) an bestehenden Archivinhalten bedienen und diese wiederverwerten, dadurch neue Zielgruppen und

11 Jonathan Sterne: The MP3 as Cultural Artifact, in: *New Media & Society*, Bd. 8, Nr. 5, 2006, 825–842, hier 831, doi.org/10.1177/1461444806067737.

12 Vgl. ebd.: *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham 2003.

13 Nicholas Negroponte: Beyond Digital, in: *Wired*, Bd. 6, Nr. 12, 1998, web.media.mit.edu/~nicholas/Wired/WIRED6-12.html (26.5.2024).

14 Kim Cascone: The Aesthetics of Failure, in: *Computer Music Journal*, Bd. 24, Nr. 4, 2000, 12–18, hier 12, doi.org/10.1162/014892600559489.

15 Steve Lohr: The Age of Big Data, in: *The New York Times*, 11.2.2012, www.nytimes.com/2012/02/12/sunday-review/big-datas-impact-in-the-world.html (26.5.2024).

neue Bedeutungen zulassen und zugleich die Frage stellen, wie diese Inhalte innerhalb der erweiterten Medienumgebungen re-interpretiert und umgedeutet werden. Indes kommen Versuche, diesen Fragen nachzugehen, oft genug zu holzschnittartigen Ergebnissen, wenn man die Medien entlang der zeitlichen Demarkationslinie, die ‹alt› von ‹neu› trennt, einordnen will. Die Erforschung zeitgenössischer Medien erfordert jedoch ein eingehendes Verständnis der fließenden oder wandernden Bewegungen von Medieninhalten als postdigitalen Daten und Informationen, etwa in Gestalt von ethnografischen Aufnahmen oder im Archiv gelagerten Artefakten in zeitgenössischen Kulturen der Datafizierung.

Von den Archiven zu lauten, verrauschten (‹noisy›) Datensätzen

Das unzugängliche Schweigen der Archive macht stets den Kern unseres Unbehagens aus, wenn wir die Hörer*innenposition auf der anderen Seite der Kolonialgeschichte einnehmen. In meinem Buch *Sound Practices in the Global Souths* aus dem Jahr 2022 wollte ich herausarbeiten, wie der koloniale Modus des Zuhörens die Archivpraktiken der Erfassung, des Zum-Schweigen-Bringens und oft auch Tilgens durchdringt, auch wenn diese Archive Legitimität dadurch beanspruchen, dass sie anders konstruierte kulturelle Praktiken zu Referenz- und Datensammlungszwecken aufzeichnen. Wie anknüpfend an diese Akte der Unterdrückung Geschichte geschrieben wird, muss erforscht und kritisch hinterfragt werden, zumal der auf das Anhören reduzierte Zugang dieser Archive übermäßig objektorientiert ist. Für viele der einstigen kolonialen Subjekte sind sie nicht zugänglich und werden nach wie vor hinter opaken Paywalls, Gebäudemauern europäischer Institutionen oder geografischen Grenzen unter Verschluss gehalten. Doch wie schon oben angesprochen bestehen sie aus den ephemeren Stimmen kolonialer Subjekte, die oftmals ohne deren Einwilligung auf materielle Tonträger gebannt sind. Es sind ebendiese Archive mit ihren inhärenten Machtstrukturen und einem quantifizierenden und marktorientierten Ansatz, die Datensätze erzeugen, welche zum Training neuronaler Netzwerke und KI-Systeme herangezogen werden, *colonial bias* inklusive.

Künstliche Intelligenz übt zunehmend einen tiefgreifenden Einfluss auf den Alltag aus. Von der Überwachung bis zum Internet der Dinge und dem privaten Konsum, vom Austausch in den sozialen Medien bis zu Kunst und Kultur, an allen Ecken und Enden übernimmt KI die Verarbeitung von Informationen und stellt neue Wahrnehmungen und erweiterte Erfahrungen bereit. Kernstück dieser Neukonfiguration technologisch vermittelter Alltagspraxis sind Datenmengen (Big Data), die dazu genutzt werden, permanent neue Messzahlen zum Verbraucher*innenverhalten und zu Konsummustern, zu Mobilität, gesellschaftlichen Bewegungen, posthumanem Denken, wissenschaftlichen In(ter)ventionen, Medienproduktionen und -rezeptionen sowie

sozialen Entwicklungen zu liefern und zu produzieren, online wie offline. Ich behaupte, dass es eine enge Verbindung gibt zwischen den kolonialen Archiven und den Datensätzen der Konzerne, die auf diesen Archiven entnommenen Mustern basieren und von diesen abgeleitet sind.

Im Bereich der gegenwärtigen digitalen Kultur und in den Medienkünsten haben sich KI-betriebene Kunstformen ebenfalls in Windeseile als dynamisches und produktives Praxisfeld etabliert und aktuell zu einer regelrechten Schwemme an künstlerischen Produktionen und Ausstellungen geführt.[16] Künstliche Intelligenz und maschinelles Lernen sind in der digitalen Kunst, der VR-Kunst, intermedialen Installationen und interaktiven Arbeiten mittlerweile weithin verbreitet. Auf dem Gebiet der zeitgenössischen Kunstwissenschaft sind zuletzt etliche Sammelbände erschienen, flankiert von zahlreichen Themenausgaben von Fachzeitschriften, die sich dem Studium der Medienkunst und ihrer Geschichte widmen. Google und andere globale Konzerne haben begonnen, Kunstschaffende zu fördern, die mit Künstlicher Intelligenz und anderen TechArts arbeiten.[17] Es zeigt sich hier, dass KI-gesteuerte Medienkunst inzwischen tatsächlich ein bedeutendes Gebiet der zeitgenössischen Kunstpraxis ist und ein breiteres kuratorisches und künstlerisches Interesse mit Blick auf die kulturelle Wiederaneignung und Vermittlung historischer Artefakte nach sich zieht, da in ständig weiterentwickelten postdigitalen Kulturen eine globale Öffentlichkeit adressiert werden kann, wenn die Affordanz der Technologien und Plattformen demokratischer ist. Ungeachtet der rasch wachsenden Zahl solcher Arbeiten gilt ein Großteil der Aufmerksamkeit der westlichen Kunst und dem medienkulturellen Kontext Europas und verfolgt dabei einen kolonialen Repräsentationsmodus. Künstlerische Traditionen und ihre mediale Präsenz in anderen Zusammenhängen, z. B. in Südasien, Südostasien, Nahost und Afrika, bleiben in weiten Teilen zu wenig erforscht, obwohl manche Kulturen des Globalen Südens in zur Kolonialzeit eingerichteten europäischen Museen und Archiven breit vertreten sind und es, wie schon oben angesprochen, in den institutionellen Archiven Europas umfangreiche Bestände an Klangobjekten und -artefakten aus südasiatischen Regionen gibt. In ebendiesem Zusammenhang darf man durchaus hartnäckig die Frage stellen, welche Relevanz in europäischen Museen festgehaltene koloniale Artefakte haben, und auf die Fähigkeit medienkünstlerischer Herangehensweisen hinweisen, sich Laute aus dem Archiv wiederanzueignen und mittels postdigitaler Verfahren der Öffentlichkeit zu Gehör zu bringen, um sie spielerischen und interaktiven, horizontal und demokratisch zugänglichen künstlerischen Interventionen und Erfahrungen zur Verfügung zu stellen und innovative Datensätze zu erzeugen, die zwar vielleicht voller Störungen, dafür aber inklusiv sind und alle beteiligen. Die körnigen und verrauschten (*noisy*) Stimmen, welche die Daten in neuen Kunstwerken zur Aufführung bringen, tendieren dazu, KI zu dekolonisieren. Dekolonisierung meint hier eine durch Praktiker*innen und Künstler*innen des Globalen Südens verkörperte Methode, die den von

16 Vgl. Gerfried Stocker, Markus Jandl, Andreas J. Hirsch (Hg.): *The Practice of Art and AI*, Berlin 2021, *ars.electronica.art/newdigitaldeal/files/2021/08/artandai.pdf* (26.5.2024).

17 Der Autor dieses Textes war einer der Stipendiat*innen des Google AMI Fellowship (2019/2020). Mehr hierzu auf der Website des Projekts: *artsandculture.google.com/project/ami-grants*.

westlichen Institutionen entleerten und fetischisierten Begriff der Dekolonisierung zurückfordern. Das ist auch der Kontext, in dem ich meine beiden laufenden Projekte verorte, die zum Ziel haben, in den statischen institutionellen Archiven Europas zu intervenieren: durch das Hacken der unzugänglichen Inhalte dieser Archive im Zuge von Live-Performances.

Daten laut singen: ‹Auralizing Archives›

Im Jahr 2023 habe ich zwei Performances meines *Auralizing Archives*-Projekts realisiert: die erste im März am iii (Instrument Inventors Initiative) in Den Haag und die zweite im April im Rahmen des *Audio Leakage Colloquiums* am HEK (Haus der Elektronischen Künste) in Basel (vgl. Videobeispiel am Textende).[18] Als Teil einer laufenden Reihe situierter Performances versuchte ich mich während der beiden Live-Auftritte in unzugängliche Online-Archive zu hacken. Unter den Archiven war das British Library Sound Archive, das den bereits gewährten Zugang zu Tonaufnahmen, die von kolonialen Ethnografen produziert wurden und dort versammelt sind, mittlerweile wieder verweigert. Bei diesen Tonaufnahmen handelt es sich um Aufnahmen lokaler Musikaufführungen aus Südasien, die unter freiem Himmel gemacht und in eine Geschichte gewaltsamer Extraktion eingebettet sind. Diese Aufnahmen wurden gemacht, um sie in institutionellen Archiven in Europa zu sammeln. Der Zugang zum Archiv verbirgt sich üblicherweise hinter Paywalls. Jeder Versuch, die Dateien herunterzuladen, wird begleitet von einem Pop-up mit urheberrechtlichen Hinweisen. Die Sammlungen des British Library Sound Archive beinhalten unter anderem Aufnahmen von Nagar Kirtans aus Westbengalen in Indien, die aus den 1930er bis 1950er Jahren stammen und die mich interessieren, weil sie der Gegend entstammen, in der ich aufwuchs. In den Archiven sind sie für mich allerdings außer Reichweite gelagert. Der Wunsch, diese Aufnahmen anzuhören, motivierte mich, mir Zugriff zu ihnen zu verschaffen. In Performances verwendete ich innovative Techniken der Mikrofonplatzierung und -transduktion zur

18 Details zur Live-Performance, die am 25.3.2023 im Rahmen der Veranstaltung *Imaginary Terrains* am iii in Den Haag stattfand: *instrumentinventors.org/agenda/কাল্পনিক-রখো-kalponik-rekha-imaginary-terrains* (15.5.2024); Details zur Live-Performance am HEK Basel am 5.4.2023 im Rahmen des *Audio-Leakage*-Kolloquiums auf der Projekt-Website des Critical Media Lab: *criticalmedialab.ch/audio-leakage* (15.5.2024).

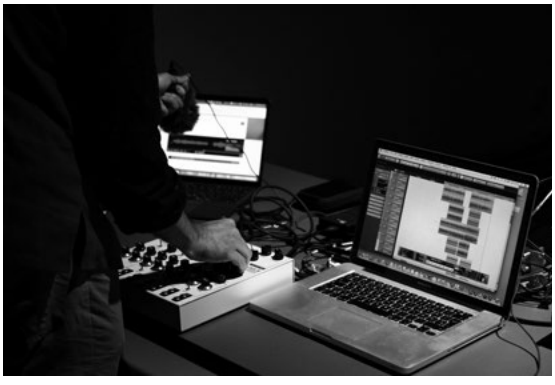

Abb. 1–4 *Auralizing Archives*, **Live-Performance am iii in Den Haag im März 2023 (Foto: Helena Roig/iii Den Haag, Orig. in Farbe)**

Aufnahme der archivierten Tonaufzeichnungen, um sie auf neue Weise zu hören. Gleichzeitig hackte ich die Archive mithilfe von DIY-Kontaktmikrofonen. Inspiriert ist diese von mir entwickelte Technik vom Verfahren der Auskultation in der Medizin, bei der mittels eines Stethoskops die Geräusche des Körperinneren zu Diagnosezwecken hörbar gemacht werden. Die Geste eines solchen *live hacking* mittels Auskultation ist als ein kritischer und diagnostischer Ansatz der Erforschung und Befragung von Archiven zu verstehen. Die anschließende Aufführung der gehackten Tondokumente via Live-Synthetisierung soll die Vielfältigkeit der Töne, Klänge und Stimmen jenseits ihrer erzwungenen Referenzialität und Ordnung in den Archiven deutlich machen, wo sie als fixierte Daten und Soundobjekte gespeichert sind. *Auralizing Archives*[19] hat zum Ziel, neue und multiple Möglichkeiten der Interpretation der Aufnahmen zu entwickeln, indem die Live-Performance neue und offene Narrative zur Disposition stellt und die Hörer*innen mit einem dekolonialisierenden Zugang konfrontiert. Diese spielerische und künstlerische Neubewertung der vom Archiv und seiner Ordnung zum Schweigen gebrachten Tondokumente ist eine spezifische Form der Restitution, der Rückforderung und der Rückführung.

Um einen horizontalen und demokratischen Zugriff zu den im Stillstand verharrenden Institutionenarchiven Europas zu erreichen, bietet sich eine subversive oder transgressive Herangehensweise an, die durch das Hacken und die Wiederaneignung neue Kunstwerke schafft und die baulichen Grenzen des Archivs transzendiert. Das Archiv wird dann zum Labor, in dem Sammlungen des Archivs zum Untersuchungsgegenstand werden, z. B. zur Erforschung der historischen Entwicklungen Indigener Kunstpraktiken im Globalen Süden im Zusammenhang mit dem Eindringen moderner westlicher Technologien und Medien, wie sie im Kontext der Blüte der Schallplattenindustrie stattgefunden haben und die ich in früheren Arbeiten untersucht habe.[20] Dieser Austausch kann durch den Einsatz neuer Medientechnologien und Medienkünste praktiziert werden, um durch einen dekolonisierenden Ansatz der Horizontalität und der Wechselseitigkeit Zugang zu ihnen zu schaffen. Vor diesem Hintergrund

19 Exzerpt der Live-Performance am HEK Basel am 5.4.2023, auf der Vimeo-Seite des Autors: vimeo.com/946100824 (15.5.2024).

20 Budhaditya Chattopadhyay: Unrecording Nature, in: Petri Kuljuntausta (Hg.): *Sound, Art, and Climate Change*, Helsinki 2021, 59–66; ders.: Uncolonising Early Sound Recordings, in: *The Journal of Media Art Study and Theory*, Bd. 2, Nr. 2, 2021: *Sound, Colonialism, and Power*, 81–88; ders.: On Pre-colonial Indigenous (Sound) Technologies, in: *Proceedings of Politics of the Machines – Rogue Research*, Berlin 2021, doi/org.10.14236/ewic/POM2021.4; ders.: Re-sounding Souths [Online-Essay], in: *CTM Festival Journal*, 2023, *www.ctm-festival.de/magazine/re-sounding-souths* (26.5.2024).

möchte ich das Postdigitale als eine geeignete Bedingung hervorheben, unter der stillgestellte Klangartefakte in den Archivbeständen Europas eine Regeneration durch die erweiterten Medienökologien der Medienkunst in globalem Maßstab erfahren können. Wie von verschiedenen Forscher*innen vorgeschlagen, eröffnet das Postdigitale neue Felder des Experimentierens jenseits medienarchäologischer Markierungen, die auf einem Verständnis fixierter Temporalität wie der Differenz zwischen ‹alten› und ‹neuen› Medien basieren. Das Hacken in diesem Projekt bringt analoge und digitale Klänge in fruchtbare Begegnungen miteinander. Die Resultate dieser Begegnungen (re-)generieren mediale Hybride und damit neue Formen ästhetischer Erfahrungen.

Einige Abschlussgedanken

Die hier vorgestellten Projekte ermöglichen Zugang zu Archiven und nutzen die Möglichkeiten von maschinellem Lernen und KI, um die Fähigkeiten von *augmented intelligence* in einem post-humanen Kontext zu untersuchen, in dem der menschliche Geist und die kollektive menschliche Maschine in einer Assemblage zusammengefügt werden und als *augmented consciousness* gemeinsam operieren. Wenn Menschen einen Teil logischen Denkens an KI auslagern, erlauben sie damit Maschinen, bei der Konstruktion von Erinnerung und neuen Narrativen durch konstruktiven Dialog mit Archiven und Museen in Form von *augmented sensory experiences* mitzuwirken. Die Fluchtlinie dieses Prozesses beinhaltet: 1) das Nutzen von Archivmaterial, das mit spezifischen historischen Persönlichkeiten assoziiert ist, zum *data mining*, d.h. zur Entwicklung sortierter Datensätze; 2) die Verwendung von Technologien zur Sprachsynthese und Sonifizierung von Daten, um auf diese Weise die klanglichen Texturen, die Tonhöhe und Körnung historischer Aufnahmen zu erreichen; 3) die Entwicklung neuronaler Netzwerke durch das Trainieren von KI mit Datensätzen aus Audio- und Videomaterial wie auch anderen ausgewählten Materialien, die wiederverwendet werden und auf *deep-learning*-gestützter Archivrecherche basieren; 4) das Einstellen neuronaler Netzwerke in der Form, dass sie Live-Konversationen in Ausstellungskabinen führen können.

Diese künstlerische Herangehensweise und Perspektive ist dabei gut mit der postdigitalen Ästhetik zeitgenössischer künstlerischer Praktiken vereinbar.[21] Ein solcher Kontext hilft, potenziell neue Fragestellungen der Re-Appropriation obskurer kolonialer Artefakte in öffentlichen Kunstwerken zu entwickeln. In Anbetracht des Potenzials einer solchen Ästhetik wird die Frage von atemporalen Konvergenzen zentral. Als Beispiel ist hier auf die Emergenz prekärer Ästhetiken des Postdigitalen in Form hybrider Medienanordnungen wie GIFs hinzuweisen, die auf Archivmaterialien basieren, oder auch auf KI-getriebene Datenskulpturen. Cascone spricht sich für eine Wiederverwendung und ein Umfunktionieren von Archivmaterial durch neue räumliche Ordnungen in Medienkunstwerken aus, die fluide, formbare, flexible und inklusive Ordnungssysteme in Anschlag

21 Vgl. Cramer: What is ‹post-digital›?; Bosma: Post-digital is post-screen.

bringen. Auf dieser Welle surfend haben Künstler*innen die technischen Limitationen von KI, maschinellem Lernen und TechArts verschoben, indem sie z. B. die LoFi-Ästhetik von Smartphones oder die Emergenz anderer portabler, leicht zu verwendender Formate erkundeten, die von hochauflösenden virtuellen Umgebungen bis zu DIY reichen. In diesen Projekten werden KI und maschinelles Lernen als Technologien auf sinnvolle Weise eingesetzt, um neue Narrative auf der Basis von Archiven und den in ihnen bewahrten historischen Dokumenten in dialogischer Auseinandersetzung zu produzieren. Dieser Prozess umfasst *data mining* von Archiven, um historisch informierte und inklusive Datensätze zu generieren. Im Kontext dieses Beitrags schlage ich mögliche technologiegestützte Strategien künstlerischer Intervention in koloniale Archive vor sowie eine Auseinandersetzung hiermit aus einer künstlerischen Perspektive, die zum Ziel hat, gleichberechtigte Relationen mit diesen sterilen Repositorien herauszubilden, beflügelt von dekolonialem Aktivismus. Meine Forderung ist, koloniale Archive nicht länger als Repositorien zur Konservierung von ‹Erbe› zu betrachten. Vielmehr sind sie Orte der Begegnung und von Praktiken, in denen verschiedenste Wissensformen und Existenzweisen in und mit der Welt wie auch Narrative der Diversität neu und wiederentdeckt, mitgestaltet und öffentlich geteilt werden können. Im heutigen Europa werden solche Orte der gegenseitigen Fürsorge mehr denn je gebraucht.

aus dem Englischen von Sabine Schulz

https://vimeo.com/946100824

Videoaufzeichnung: *Auralizing Archives*, Performance von Budhaditya Chattopadhyay, HEK (Haus der Elektronischen Künste) Basel, April 2023