

Nils Röllner

Erscheint in: Schwarz, Hans-Peter(Hg.): Zweites Zürcher Jahrbuch der Künste. Zürich 2005: Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich.

„Hören, was man nicht hören kann“  
(Luigi Nono)

Marshall McLuhan und Vilém Flusser zur „Tragödie des Hörens“

Der Vortragssaal wird während des Projekts *Rolywholyover* zum Archipel. Das Publikum wandert am Abend des ersten Juli 2005 zwischen drei Inseln, auf denen Vortragende mit Texten und Instrumenten warten. Über ihnen schweben Mikrophone und Lautsprecher. Sie sind verbunden mit der dritten Insel, auf der Roland Roos Klangregler und ein kleines Objekt platziert hat, dessen vier rote Lämpchen abwechselnd aufleuchten. Ein kleiner Flyer informiert, dass Objekt und Komposition nach der Performance bestellt und erworben werden kann. Der Komponist baut es aus preiswerten Elementen zusammen und liefert es verpackt als CD.

Roos` Soundkomposition beschäftigt in der ersten Phase vorrangig die Augen des Publikums, das sich Steh- und Sitzplätze zwischen den Inseln sucht und fragend die Performer beobachtet, die noch keinen Ton von sich geben. Zu hören sind im Raum zunächst alltägliche Geräusche. Leicht verhallt nimmt man Töne wahr, die das Publikum selbst verursacht. Dann und wann erklingt ein leises Knacken. Es könnte von einem Tonabnehmer stammen oder ein Störgeräusch aus der Vielzahl der Leitungen sein, die sich am Tisch des Komponisten bündeln. Unmerklich erhöht man in den folgenden Minuten die Aufmerksamkeit für die Umgebungsgeräusche. Dort erklingt ein deutsches Wort, hier taucht ein italienischer, dort französischer Klang auf vermischt mit rätoromanischen Akzenten. Das Publikum bewegt sich magnetisch angezogen zu der ersten Insel, auf der die Performer nun laut lesen. Ihre Worte beschreiben die Versuchsanlage der Komposition von Roly Roos. Man kann erfahren, dass sie mit vier Bauelementen arbeitet, die Klänge aufnehmen und abspielen können. Die Dauer und die Reihenfolge werden von einer Excel-Datei gesteuert.

Später setzen die Musiker auf der zweiten Insel ein. Sie performen die *Fourfould Sinfonietta* mit Querflöte, Kontrabass, Tuba und Stimme. Die

Komposition klingt so, als werde sie gezielt von einem fünften Instrument strukturiert, das auf der Insel nicht sichtbar ist. Es ist das seit Beginn hörbare Knacken, das nun als rhythmisches Element der Komposition erfahren wird. Sein Zeitmass bestimmt die Rhythmen der *Sinfonietta*. Das setzt sich auch im vierten Teil der Performance fort. Hier flöten die Zuschauer auf Plastiklutschern und lauschen dem Widerhall der von ihnen erzeugten Geräusche. Der ist verzögert und in Takten hörbar, die von den Störgeräuschen bestimmt werden. Auch sie folgen dem Zeitmass des knackenden Geräuschs.

Dieses Geräusch wird nur mittelbar vom Komponisten verursacht. Es entsteht beim Umschalten der vier Sampler vom Aufnahmemodus in den Modus der Wiedergabe. Das wird jeweils durch das Aufleuchten einer der vier roten Leuchtdisplays markiert. Der Komponist programmiert zwar die Dauer der einzelnen Samples und die Reihenfolge ihrer Verschaltung, aber nicht die Tonalität der Schaltgeräusche. Sie sind unbeabsichtigt, entfalten aber das Vermögen, die im Raum produzierten Töne nach ihrem Mass zu bändigen.<sup>1</sup> Die professionellen Performer und das auf Lutschern spielende Publikum lassen sich von diesem Knacken bemerkenswert lenken. Sie werden als klangliche Leuchtfeuer wahrgenommen, die den Hörraum im Inselreich der Komposition begrenzen. Von ihnen lassen sich die hörenden Performer Rhythmen zuweisen, mit denen sie Klänge produzieren. Kein Dirigent, kein Notenblatt lenkt sie also. Als Herausforderung für künftige Produktionen begreift der Komponist Roly Roos die strukturierende Kraft der Störgeräusche. Tatsächlich haben sich die Performer dem Diktat des Maschinen- erzeugten Rhythmus der Störgeräusche ergeben. Sie und nicht die vom Komponisten programmierten Samples haben die Performer angeleitet. Roos bemerkt dazu: Der Komponist "bestimmt aber nur den Zeitpunkt und die Länge einer Aufnahme, im eigentlichen Sinne von `Knacksen` zu `Knacksen`."<sup>2</sup> Roos`Komposition wirft Fragen über die Struktur des von Computer und Schaltgeräuschen geformten Raums auf. Wird er von einem universellen Metronom, einer technischen Stammestrommele besetzt, die das Bewusstsein, die

---

<sup>1</sup> Roland Roos präzisiert in einer schriftlichen Mitteilung vom 31. August: "Da der Komponist den Zeitpunkt des Schaltens, also die Länge eines Samples, definiert, nimmt er so auch gezielt Eingriff auf diese Nebengeräusche. Er weiss also, nachdem ihm dieses Problem bewusst wurde, wann und wie diese Knackser gespielt werden".

<sup>2</sup> Roland Roos, Schriftliche Mitteilung".

Sensibilität einem allgemeinen Takt unterwerfen, wie das Marshall McLuhan denkt oder ist er ein dialogischer Raum, den Vilèm Flusser für möglich hält?

## I

Wir haben keine Argusaugen,  
sondern Argusohren.  
(Marshall McLuhan)

Der Begriff „acoustic space“ hat in den fünfziger Jahren einen programmatischen Charakter für die sich entfaltende Medientheorie des Kanadiers Marshall McLuhan.<sup>3</sup> Er bezeichnet ein verändertes Verhältnis zu Räumen. Es soll explizit im „elektrischen Zeitalter“ von Rundfunk und Fernsehen strukturiert werden und die Bindung an den visuellen Raum, der von Printmedien bestimmt ist, ablösen. So der Gedankengang McLuhans, als er von 1953-1959 die Zeitschrift *Explorations - A journal on communications* herausgibt.<sup>4</sup> Ein wichtiges Ziel der Zeitschrift war es, die Konsequenzen der damals neuen Massenmedien für die Bildungslandschaft, insbesondere für die Schulerziehung herauszuarbeiten. Der herkömmliche Klassenraum werde durch die technische Entwicklung verändert, und zwar weil das visuell orientierte Medium des Textes an Bedeutung verliere und damit auch die für visuelle Medien typische Fokussierung der Aufmerksamkeit. Im visuellen Raum sei der Mensch in einem Zustand unbewusster Alarmbereitschaft, weil er ständig mit Augen Schriftzeichen analysiert und Bedeutungen vermutet. Dabei verkümmern die anderen Sinne, wie der Gehörsinn und der Tastsinn. Die permanente Information durch Radio und Fernsehen bewirke eine Entlastung von der Aufgabe, ständig zu lesen und zu interpretieren. Das Wort „verkümmern“ ist hier bewusst gewählt. Es bezeichnet eine Tendenz der damaligen Technik- und Kulturgeschichte, die technische Entwicklung der Neuzeit als Geschichte der Entfremdung des Menschen von einem unterstellten natürlichen Gleichgewicht zu disqualifizieren.<sup>5</sup> Die Theoriebildung McLuhans bietet einen neuen Blickwinkel. Er fasst die damals neuesten Formen der Massenkommunikation als Chance

---

<sup>3</sup> Marshall McLuhan and Edmund Carpenter, „Acoustic Space“, in: Marshall McLuhan and Edmund Carpenter (eds.), *Explorations in Communication*. London 1970, p. 65.

<sup>4</sup> Marshall McLuhan and Edmund Carpenter, „Introduction“, in: Marshall McLuhan and Edmund Carpenter (eds.), *Explorations in Communication*. London 1970, p. ix.

<sup>5</sup> Insbesondere: Lewis Mumford, *Mythos der Maschine*, Frankfurt a.M. 1986. Erschienen zunächst als: *The Pentagon of Power* (Vol 2.) 1964 und *The Myth of the Machine - Technics and Human Development* (Vol. 1.) 1966.

auf, das Gleichgewicht wiederzuerlangen. Plausibel wird die Argumentation durch die Praxis von Glenn Gould. Der kanadische Pianist wird auch „a quintessential `McLuhanesque figure“ genannt.<sup>6</sup> Gould lenkte seine Seh- und Hörsinne zum Beispiel beim Einstudieren einer Sonate Beethovens gezielt durch laut tönende Fernseh- und Radioapparate ab. So gelang es ihm besser, schwierige Passagen einzuüben: „The fact that you couldn't hear yourself, that here wasn't an audible evidence of your failure was already a step in the right direction“.<sup>7</sup>

McLuhan betitelt mit dem Begriff „acoustic space“ einen Aufsatz, den er gemeinsam mit dem Anthropologen Edmund Carpenter veröffentlicht. Carpenter berichtet darin von der raumzeitlichen Orientierung der Eskimos, denen sein Forschungsinteresse gilt. Er hat beobachtet, dass Eskimos gleichgültig gegenüber der vertikalen Raumordnung sind. Präsentiert man ihnen eine Fotografie oder ein Blatt mit der Zeichnung eines Menschen, ist es für sie gleichgültig, ob Fuss und Kopf des Blatts nach unten oder nach oben ausgerichtet sind. McLuhan und Carpenter leiten daraus ab, dass die räumliche Orientierung der Menschen an vertikalen und horizontalen Achsen keine anthropologische Konstante ist, sondern ein Produkt der westlichen Kultur, insbesondere der Schriftkultur. Der akustische Raum ist hingegen richtungslos, grenzenlos und ohne Focus. Er ist sphärisch organisiert, dynamisch und ohne Unterscheidung zwischen Vordergrund und Hintergrund.<sup>8</sup> Der akustische Raum wird von McLuhan katholisch gedacht, als allumfassend und allgemeingültig.<sup>9</sup> Im Unterschied dazu wird der

---

<sup>6</sup> Paul Théberge, „Counterpoint: Glenn Gould & Marshall McLuhan“, in: Gary Genosko (ed.), Marshall McLuhan - Critical evaluations in cultural theory. London 2005, p. 49.

<sup>7</sup> Jonathan Cott, „Conversations with Glenn Gould, Boston 1984, p.39. Zitiert nach Théberge, „Counterpoint“, p. 50.

<sup>8</sup> R. Murray Schaffer diskutiert in „McLuhan and Acoustic Space“ die kulturgeschichtliche Zäsuren zwischen dem visuellen Raum der Gutenberg-Ära und dem der Frühgeschichte und der elektronischen Moderne. Er weist darauf hin, dass die „militanten“ Buchreligionen Islam und Christentum seit dem späten Mittelalter ihre soziale Macht mit Hilfe der Akustik, dem Gesang von Minaretten und dem Klang der Kirchenglocken organisierten. McLuhans Intuition - „Sound is all centre and no margin“ stimmt der Autor jedoch grundsätzlich zu.

<sup>9</sup> Geoffrey Sykes weist auf die implizite Theologie von McLuhans Verständnis des „acoustic space“ hin und fordert auf, das Konzept mit Begriffen von Deleuze und Guattari zu sprengen: Sykes, Geoffrey: „'Everyone's Deep Politics Began to Show': Bursting the Acoustic Space of Herbert M. McLuhan“, in Gary Genosko (ed.), Marshall McLuhan. Sykes und Schaffer

visuelle Raum als fragmentiert skizziert. Ihn grenzt Carpenter, der Ko-Autor McLuhans so ab: „The eye focusses, pinpoints, abstracts, locating each object in physical space, against a background; the ear, however, favours sound from any direction [...] I know of no example of an Eskimo describing space primarily in visual terms“.<sup>10</sup>

Der argumentative Bezug auf die Eskimos ist folgenreich. Denn McLuhan wird in den folgenden Jahren ihre Kultur mit der oralen, akustischen Kultur gleichsetzen und von der Buchkultur des westlichen Abendlandes kontrastiv abheben. Zugleich suggeriert er, dass durch die neueren, elektrischen Medien ein Gleichgewicht wieder erlangt werden kann, das vor der massenhaft verbreiteten Buchproduktion in der Neuzeit und auch vor dem Beginn der Schriftkulturen in der Antike üblich war. Er versucht also, die Zukunft der Gesellschaft im Einklang mit einer Vorgeschichte zu denken und zu skizzieren. Grundsätzlich Neues wird also nicht zu erwarten sein, auch wenn im „acoustic space“ der neuen Medien alles anders als im visuellen Raum der Gutenberg-Galaxie sein wird. Unterstützt wird die Koppelung von Tendenzen der Moderne mit der Kultur frühgeschichtlicher und vorschriftlicher Gesellschaften durch den Zürcher Architektur-Historiker Sigfrid Giedion.

Giedions Beitrag *Space conception in prehistoric art* erscheint ebenfalls in der Zeitschrift *Explorations in Communication*.<sup>11</sup> In dem gleichlautenden Sammelband folgt Giedions Beitrag, der sich mit den vorarchitektonischen Räumen der Steinzeitkulturen beschäftigt, McLuhans und Carpenters Beitrag *Acoustic space*. Giedion suchte mit den Fotografen Hugo P. Herdeg und Achille Wieder Höhlen der Kulturen des Aurignac (35 000 bis 29 000 v. Chr) und des Magdalénien (etwa 22.000 bis 12.700 Jahre v. Chr) auf. Giedion argumentiert bei der Beschreibung der dortigen Höhlenmalereien, dass die steinzeitlichen Kulturen ein offenes Verhältnis zu Raum und Zeit pflegten, das frei von vertikalen und horizontalen Ordnungsmustern war. Neu belebt werde

---

signalisieren im Abstand von 15 Jahren, dass das theoretische Konzept McLuhans erst rudimentär von der Forschung erschlossen worden ist.

<sup>10</sup> Edmund Carpenter, *Eskimo Realities*, New York 1973, pp. 35-37. Zitiert nach R. Murray Schaffer: „McLuhan and Acoustic Space“, in: Gary Genosko (ed.), *Marshall McLuhan - Critical evaluations in cultural theory*. London 2005, p. 67.

<sup>11</sup> Sigfried Giedion, „Space conception in prehistoric art“ [delivered as a Mellon Lecture, National Gallery, Washington, 1957. In: McLuhan, Marshall and Carpenter, Edmund (eds.), p.71.

diese offene Praxis in den Werken Kandinskys und Klees.<sup>12</sup> Giedions Gliederung der Architekturgeschichte nach unterschiedlichen räumlichen „Konzeptionen“ stand indirekt Pate bei der Genese von McLuhans zentraler These, dass Fernsehen und Radio neue Formen des raumzeitlichen Verhaltens entwickeln. McLuhan diskutierte 1954 nachweislich Giedions Thesen.<sup>13</sup> In einem Seminar brachte Carleton Williams zur Sprache, dass der nicht „eingeschlossene“ Raum als ein „akustischer oder Hörraum“ aufgefasst werden könne. Unabhängig von dieser theoriegeschichtlichen Kuriosität, die eine Verbindung zwischen dem Vater der anonymen Geschichtsschreibung aus der Schweiz und dem kanadischen Guru der Popkultur und prominentesten Medientheoretiker herstellt, hat Giedion ein Argument geliefert, dass die Annäherung an den „acoustic space“ als überindividuelle Form determiniert. Giedion schreibt, dass Raumbewusstsein ein gesamtgesellschaftliches und „unbewusstes“ Phänomen ist. Es ist Ausdruck einer Kultur und gilt für jeden: „A space conception is just an automatic physic recording in the real of the visible environment. It develops instinctively, usually remaining unknown to its authors. It is just because of its unconscious and, so to speak, compulsive manifestation that a space conception provides such an insight into the attitude of a period to the cosmos, to man, and to eternal values. This attitude toward space changes continuously, sometimes by small degrees, sometimes basically. As will appear later, there have been very few space conceptions in the whole development of man. Each covered long periods of time“.<sup>14</sup>

MacLuhan sympathisiert mit dieser Sicht auf die Kulturgeschichte in grossen Zügen. Im Unterschied zu Giedion beschäftigt den Kanadier die medientechnische Bedingtheit von kulturell unterschiedlichen Formen von Raum- und

---

<sup>12</sup> Giedion, „Space conception“, p.72: „The work of contemporary artists - for example, the structure of some of the works of Kandinsky and Klee - has shown us that prehistoric art is not necessarily chaotic. The art historian humbly accepts their silent lesson“ und im letzten Absatz, p. 88: „Abstraction, transparency, and symbolization are constituent elements of prehistoric and contemporary art“. Bahnbrechend für die Vergleiche moderner und „primitiver“ Kunst sind die Arbeiten von Carl Einstein. Siehe unter anderem die Beiträge, die er gemeinsam mit George Bataille, Marcel Griaule, Michel Leiris im Kritischen Wörterbuch 1929 und 1930 veröffentlicht. Reiner Maria Kiesow und Henning Schmidgen (Hg.): Kritisches Wörterbuch, Berlin 2005.

<sup>13</sup> Richard Cavell, „McLuhan and Spatial Communication“, in: Gary Genosko (ed.), Marshall McLuhan, p. 96.

<sup>14</sup> Giedion, „Space conception“, p.74.

Zeitbewusstsein. Das Radio nennt McLuhan eine „Stammestrommel“. Sie taktet das zeitliche Verhalten einer Gesellschaft. Dabei unterscheidet er unterschiedliche Grade der Empfänglichkeit für die akustische Taktung von Gemeinschaften. Es sei kein Wunder, dass das Radio in Deutschland, Italien und Russland als politisches Instrument eingesetzt worden ist. Im Unterschied zu Amerika und England wirken in den drei Nationen nach wie vor orale Tendenzen. Sie sind „more earthy“. Gerade das Land der Dichter und Denker ist noch näher am vorschriftlichen Stadium als das Land der unbegrenzten Möglichkeiten: „The tribal past has never ceased to be a reality for the German psyche“.<sup>15</sup>

McLuhan stellt Weichen für die medientheoretische Beschäftigung mit akustischen Räumen. Er richtet den von elektronischen Medien bestimmten Raum an einem historischen Vorläufermodell aus, der Raumkonzeption von oralen Kulturen vor Einführung des vokalisiertem Alphabets, und er beschreibt eine gesamtgesellschaftliche Praxis und nicht individuelle oder künstlerische Raumkonzepte.<sup>16</sup> Mit McLuhan lässt sich also das Phänomen erklären, dass die Performer sich dem Rhythmus der Störgeräusche angepasst haben. Es liegt in der Natur des akustischen Raums, Beziehungen herzustellen. Diese Beziehungen werden nach einem Muster geknüpft. Zwar hat der akustische Raum kein Zentrum der Aufmerksamkeit, wohl aber eine Quelle. Es ist das Schaltpult des Komponisten. Er übernimmt die Rolle des „Stammestrommlers“. Ist diese Rolle zwangsläufig? Implementiert die Komposition mit mathematischen Maschinen eine allgemeine, allumfassende Programmierung der Sinne?

---

<sup>15</sup> Marshall McLuhan, *Understanding Media*, Cambridge/Mass. 1994, p. 301.

<sup>16</sup> Siehe dazu: R. Murray Schaffer, „McLuhan and Acoustic Space“, p. 67: „It is surprising how infrequently he actually gives examples from the world of sound in his writings or quotes from authors engaged in his field of research [...]“.

„Will man den Apparaten auf die Schliche kommen, muss man versuchen, ihre sture Absurdität gegen sie selbst auszuspielen, das heisst aus dem allgemeinen Rhythmus auszubrechen - unter der Gefahr, zentrifugal ins Nichts geschleudert zu werden“. (Vilém Flusser)

Vilém Flusser, der als Migrant in Brasilien zwischen christlichen, jüdischen, östlichen und synkretistischen Bezügen schwankte,<sup>17</sup> erörtert ähnlich wie McLuhan das Vermögen des Klangs, Grenzen aufzuheben. Der in Prag geborene Medientheoretiker beschreibt Komponieren als kybernetischen Prozess, als Programmierung von Effekten bei den Hörenden.<sup>18</sup> Ob diese einem Kammerkonzert beiwohnen, im Radio die Rolling Stones oder die Marseillaise hören, stets ist Musik-Hören eine Geste, in der die Sinne und Gedanken von einem Komponisten gesteuert werden: „Bach [...] und Beethoven [...] handelten kybernetisch: Sie behandelten Input und Output der schwarzen Kiste `Körper`. Sie fütterten in sie Schwingungen, welche Logik und Liebe als Output haben, ohne sich um die Vorgänge im Inneren des Körpers zu kümmern.“<sup>19</sup> Bedingung dafür ist, die Entscheidung sich von Klängen bestimmen zu lassen, mit ihnen eine Übereinstimmung herzustellen. Das liest sich wie eine Adaption der akustischen Raumerfahrung in Begriffen der Informationstheorie. Der Unterschied zwischen Flussers und McLuhans Theoriebildung besteht im Feld des Akustischen also darin, dass McLuhan über die elektronischen Medien Fernsehen und Rundfunk schreibt und Flusser auf die Informationstheorie und Kybernetik eingeht?

Beide würden das Verhalten der Performenden in *Rolywholyover* als Programmierung auffassen, als eigentümliche Unterwerfung der Subjekte. Doch versteht man Flusser einseitig, wenn man den dialogischen Aspekt seines Denkens missachtet.

---

<sup>17</sup> Siehe dazu: Vilém Flusser, *Bodenlos - Eine philosophische Autobiographie*. Frankfurt/M. 1989. Flusser Biografie stellen Silvia Wagnermaier und Nils Rölller in biografischen Essay dar: Nils Rölller und Silvia Wagnermaier (Hrsg.), *Absolute Flusser*. Freiburg 2003, die dort erwähnte Literatur ist zu ergänzen um: Rainer Guldin, *Philosophieren zwischen den Sprachen*, München 2005, die für diesen Aufsatz noch nicht ausgewertet werden konnte.

<sup>18</sup> Vilém Flusser, „Die Geste des Musikhörens“, in: Nils Rölller und Silvia Wagnermaier (Hrsg.), *Absolute Flusser*, S. 157.

<sup>19</sup> Flusser, „Die Geste des Musikhörens“, S. 152f.

Dieser Aspekt gestattet es, das akustische Geschehen in einer Klanksituation zu individualisieren und zu vervielfältigen. Es ist ein eminent jüdischer Gedankengang, ein Gedankengang, der insbesondere von der Diaspora, von der Verstreutheit, im Unterschied zur katholischen, die Gemüter vereinigenden Bindung, herrührt. Flusser führt das auf ein Erlebnis in Prag zurück: „Ich war ein Bub von vielleicht 17, 18 Jahren, da kam der Buber nach Prag. Das hat bei mir einen unglaublichen Eindruck hinterlassen. Schon dieser grosse schwarze Bart und dieser Blick [...] In diesem seinen Vortrag wurde mir deutlich, was Buber mit dem `Ich und Du` meint, was er mit dialogischem Leben meint. Und so habe ich die Einsicht gewonnen in die jüdisch-christliche Weisheit, wonach Nächstenliebe der einzige Weg ist, um zu Gott zu kommen. Dank Buber habe ich auch das Bilderverbot im Judentum verstanden [...]. Der Mensch ist ein Ebenbild Gottes. Wenn ich das Antlitz des anderen sehe und mich dem Antlitz des anderen öffne, ist das die einzige Form, in der ich Gott ersehen kann. Wenn ich daneben andere Bilder mache, verstelle ich mir den Weg zum anderen und dadurch `ganz anderem`.“<sup>20</sup> Bemerkenswert an dieser Stelle ist zunächst das Primat des Visuellen vor dem Akustischen. Vom Sprechen der logoi und von ihrem Hören ist nicht die Rede, wohl aber von der Problematik des Bilderverbots.<sup>21</sup> Bilder verstellen den Blick und die Öffnung für den anderen. Gilt das auch für musikalische Werke? Der Text über die Geste des Musik-Hörens argumentiert, dass Musik-Hören Offenheit für die Klänge des anderen voraussetzt. Insofern kommt akustischen Formen der Kommunikation eine hervorragende Rolle im Konzept des dialogischen Lebens zu. Flusser hat sich oft für die Utopie des dialogischen Leben ausgesprochen. Es sah in der Telematik die Chance, dass sich Individuen unabhängig von störenden Vermittlungsinstanzen verständigen. Problematisch daran ist, dass er Übertragungstechniken als Mittel verstand. Gefahren und Chancen von Techniken besteht darin, wie reibungslos sie die Wahrnehmung des anderen gewährleisten. Die Bildproduktion gilt

---

<sup>20</sup> Vilém Flusser, „Ein Mensch ist ein Baum“. Gesendet 13.12.91 und 28.5. 92. DRS. Das Interview ist abgedruckt in: Vilém Flusser, Zwiesgespräche – Interviews 1967-1991. Göttingen 1996, S. 203. Dort heisst es. Robion, 1991. In Auszügen verwendet für das Radiofeature "Ein Mensch ist kein Baum" von Patrick Tschudin, gesendet am 13.12. 1991 auf DRS 2.

<sup>21</sup> Das ist ein zentrales Thema der Diskussionen von Luigi Nono und Massimo Cacciari. Siehe dazu: Nils Rölller, „Leise Musik hört man besser – Luigi Nonos und Massimo Cacciari's Arbeit an der Tragödie des Hörens“, in: Lab Jahrbuch 2001/02. Köln 2002, S. 291-301.

ihm als störend, die Telematik und vernetzte Computer als förderlich für die Hoffnung auf das dialogische Leben. Das findet jedoch in der Diaspora statt, in der nomadischen Situation. Sie ist dadurch gekennzeichnet, dass die Welt „um uns herum zu einer unbewohnbaren Wüste geworden“ ist.<sup>22</sup> Die Zerstreung der Körper und Seelen, ihre Entfernung von jeglichem Zentrum oder heimatlicher Gemeinschaft erfordert es, mit jedem einzeln bewusst zu kommunizieren. Er wird nicht an den Massen einer Gemeinschaft bewertet, sondern als Offenbarung von grundsätzlich Neuem begrüßt. In den Texten Flussers zur Migration und zum Judentum weisen akustische Metaphern auf Offenbarungen hin. Gott und der andere werden hörend erfahren, in der Deutung Flussers, ist das stets eine individuelle Erfahrung und keine, die eine menschliche Gemeinschaft zusammenhält. Die Telematik ist ein Mittel, intersubjektive, individuelle Offenbarungen zu ermöglichen.

Flussers Argumentationen liefern damit ein Plädoyer für radikale akustische Erlebnisse im digitalen Zeitalter. Ihm wie McLuhan haftet jedoch das generelle Problem der Diskrepanz zwischen Theoriebildung und Gegenstand an, das sich in der aktuellen medientheoretischen Literatur verschärft.<sup>23</sup> Die individuelle Praxis von Künstlern beschäftigt ihre Theoriebildung als Erläuterung ihrer jeweiligen Thesen, nicht aber als empirisches Objekt, als grundsätzlich andere Erfahrung. Weder MacLuhan noch Flusser diskutieren in extenso künstlerische Ereignisse jenseits der Literatur und Philosophie.<sup>24</sup> Dies bieten jedoch für die medientheoretische Ausbildung von Künstlern und Gestaltern Potential, um Wahrnehmungsmuster aufzubrechen und die Chancen technisch strukturierten Ausdrucks zu vermitteln und gesellschaftlich zu erschliessen. Eine solche Chance bietet das Hörwerk Luigi Nonos. Es soll hier als Komplement der Theorien McLuhans und Flussers zum Hören skizziert werden.

---

<sup>22</sup> Vilém Flusser, „Nomadische Überlegungen“, in: Nils Röllner und Silvia Wagnermaier, S.193.

<sup>23</sup> Siehe dazu: Sven Grampp und Jörg Seifert, „Wo die wilden Kerle wohnen - Streifzüge durch die medientheoretische Einführungsliteratur“, in: MEDIEN-Wissenschaft 1/05, S. 15-37.

<sup>24</sup> McLuhans Referenz für die neue Oralität ist das sprachliche Kunstwerk „Finnegans Wake“. Siehe auch: Schaffer: Fussnote 16.

### III

„Und wenn Schaffen gerade Erwaschen wäre?

Kein zeitgenössisches Werk hat so sehr wie das  
von Luigi Nono das Erwaschen betont.“

(Edmond Jabès)

Luigi Nono lässt in *Prometeo - Tragödie des Hörens* die unterschiedlichen Hörgewohnheit, des bildlich deutenden und des skandalös dialogischen Hörens, aufeinandertreffen.<sup>25</sup> Tragödie des Hörens meint für den venezianischen Komponisten, dass Hören oft als Entziffern von Bedeutungen, als Zuordnung von Mustern missverstanden wird. Damit bleibt das schöpferische utopische Vermögen von Musik unentdeckt. Für den heutigen künstlerischen Umgang mit Medien ist relevant, dass Luigi Nono und der „Kurator seiner Libretti“, Massimo Cacciari, der Technik eine eigene Dimension zugestehen: „Die raffiniertesten Mittel der modernen Technologie (ein wirkliches `Instrumentarium`) zum Zwecke der Vervielfachung der Hörfähigkeit zu benutzen...“, ist eine programmatische Aussage Nonos<sup>26</sup>. Das gilt für die hervorragende Technik des Experimentalstudios in Freiburg (Ringmodulatoren, Harmonizer (Audiocomputer), Vocoder; spezielle Quint-, Terz- und Sekundfilterbänke; Gates, Halaphon, Verzögerungsgeräte). Mit ihr hat Nono über Jahrzehnte gearbeitet. Aber auch der Walkman als Consumergerät ist imstande „jene Hörerfahrung zu reproduzieren, die [...] als akustisches System `Venedig` erläutert werden kann“,<sup>27</sup> und es gilt besonders für die Mathematik und damit für die strikte Ordnung von Zeichen. Strikte Regelung bedeutet im Verständnis Nonos eben nicht Beschränkung auf eine Dimension, sondern ist eine

---

<sup>25</sup> „... und in der Tat, gegenüber diesen Splittern der westlichen Religionstradition sind nicht nur Wege der östlichen Mystik bahnbrechend, sondern auch, und ich würde sagen hauptsächlich, die gesamte jüdische Tradition ... Schönberg wusste es genau! ... Der eidetischen, haptischen Logik des Thomas von Aquin, den Göttern des Abendlandes, die sich zeigen, oder dem Gott der fleischgewordenen Offenbarung widersetzt sich anstößig das `Höre mich Israel`“. Massimo Cacciari „Gesprächsbeitrag“ in: „Auf dem Weg zu Prometheus - Gespräch zwischen Massimo Cacciari und Luigi Nono aufgezeichnet von Michele Bertaggia“, in: Massimo Cacciari und Dieter Rexroth (Hg.): Luigi Nono: „Prometeo“- Alte Oper Frankfurt 1987 (Frankfurter Feste) [Broschüre ohne Seitenangaben]. Das ist ein zentrales Thema der Diskussionen von Luigi Nono und Massimo Cacciari. Siehe dazu: Nils Rölller, „Leise Musik hört man besser - Luigi Nonos und Massimo Cacciaris Arbeit an der Tragödie des Hörens“, in: Lab Jahrbuch 2001/02. Köln 2002, S. 291-301.

<sup>26</sup> Massimo Cacciari, „Gesprächsbeitrag“.

<sup>27</sup> Luigi Nono, „Gesprächsbeitrag“, in: Massimo Cacciari und Dieter Rexroth (Hg.).

Chance, Gedanken, Räume und Möglichkeiten zu vervielfältigen. Mathematik wird verstanden als Fähigkeit, „sich neue Verhältnisse vorzustellen“.<sup>28</sup>

„Ich fand auch die Zahl“ lautet eine Passage in Nonos Hörstück *Prometeo*. Dieses Wort aus dem Munde des antiken Gottes Prometheus lässt Nono in der ersten Klanginsel ertönen. Es wird kontrastiert durch die Worte von Hephaistos, dem göttlichen Schmied, der Prometheus an den Felsen fesseln soll. So soll Prometheus für die Tat bestraft werden, dass er den Menschen das Feuer brachte und sie Techniken lehrte wie Ackerbau, Seefahrt, die Kunst Zeichen zu lesen und die Zahl zu gebrauchen. Zwei Umgangsformen mit der Technik werden hier gegenübergestellt. Hephaistos benutzt die Technik im Auftrag der Götter. Er verkörpert das privilegierte Wissen. Es wird eingesetzt, um den zu bändigen, der wider dem Willen des herrschenden Zeus den Menschen geholfen hat. Nach Zeus Willen sollen die Menschen nicht über technische Mittel verfügen, denn das lässt sie autonom werden. Prometheus, der Zeus zur Macht über die Götter verholfen hat, rebellierte gegen ihn. Sein Widerstand gegen Zeus` „Zwingherrschaft“ beruht auf einer besonderen Einsicht in die Natur. Für Prometheus sind Natur und Technik keine Gegensätze. Für den Titanen ist Technik eine Weise, mit der Natur in Harmonie zu leben. Das setzt aber ein Verständnis von der Technik voraus, dass diese nicht als blosses Hilfsmittel zum Überleben einsetzt, sondern als autonomes System. Das Zahlensystem ist dafür das zentrale Beispiel. Wenn der Mensch zählt, benutzt er Zeichen, die unabhängig von den Gegenständen, die sie bezeichnen, sind. Er befreit sich so von der Last, die Gegenstände selbst in die Hand zu nehmen. Nonos Prometheus ist auf problematische Weise modern. Der Komponist konturierte diese Figur in Gesprächen mit Massimo Cacciari. Der Philosoph Cacciari (derzeit Bürgermeister von Venedig) unterscheidet zwischen einer Mathematik, die Zahlen als Hilfsmittel verwendet, um Gegenstände zu messen und einer reinen Mathematik, einer autonomen, kontemplativen Mathematik.

Diese ist die Mathematik des Prometheus, den Cacciari und Nono konzipieren. Verdeutlichen lässt sich das Wesen dieser Mathematik mit Hilfe einer Analogie zwischen dem alltäglichen Wortgebrauch und

---

<sup>28</sup> Massimo Cacciari, „Gesprächsbeitrag“.

dem Gebrauch von Worten in der Komposition Nonos. Im Alltag verwenden wir Worte, um zu bezeichnen, um Verhaltensformen auszudrücken. Nono verwendet in *Prometeo* Worte als Klanginseln, die durch den Hörraum driften. Die akkurat organisierten Zitate in Cacciari's Textvorlage reisst er aus ihren Bedeutungszusammenhängen, zerlegt sie in Bestandteile und ordnet sie nach ihren Klangpartikeln neu. Die Bedeutung der Worte verliert sich so vollkommen, es bleibt die Bewegung ihrer Klänge. So stellen Cacciari und Nono sich auch die neue Mathematik vor. Sie bezeichnet nicht Gegenstände, beschreibt nicht physikalische Prozesse, sondern führt ein Eigenleben. Sie ist spekulativ in doppeltem Sinne. Einmal, weil sie nicht der konkreten Praxis nützt, dann weil sie Widerspiegelung ist. Sie spiegelt die Natur wider, nicht indem sie Phänomene der Natur abbildet und benennt, sondern weil sie selbst schöpferische Zeichenproduktion ist, eine, die sich nach eigenen Gesetzen organisiert, so wie sich auch die Natur selbst organisiert. Nono und Cacciari reaktivieren hier eine verdrängte Seite der modernen Mathematik, den Intuitionismus Brouwers und Weyls.<sup>29</sup> Relevant für eine heutige ästhetische Praxis ist deren spezifische Umsetzung in Nonos *Prometeo*. Die zerfetzten Zeichen werden nach dissonanten Klängen reorganisiert. Dissonant verstanden als Abkehr von Hörgewohnheiten. Das erreicht Nono, indem er der Life-Elektronik Autonomie zugesteht. Wesentliches Element seiner Komposition und deren Aufführung ist die Praxis des Experimentalstudios der Heinrich-Strobel-Stiftung. Die Experimentatoren unter der Leitung von Peter Haller analysieren während des Konzerts die Klangproduktion, modifizieren sie elektronisch und spielen sie wieder in die Aufführung ein: „Elektronische Klangumformung natürlicher akustischer Informationen wie Musik und Sprache ist ... echte Realtime-Elektronik. Alle elektro-akustischen Ereignisse sind gleichzeitig mit der vokalen oder instrumentalen Interpretation. Wir hören den Originalklang einer Flöte, eine persönliche Interpretation. Diesem Originalklang wird der elektronisch-umgewandelte Flötenklang über Lautsprecher beigemischt. Keine Manipulation des Interpreteten, denn er hört selbst, was zusätzlich aus seinem Flötenton entsteht.“<sup>30</sup> Durch solche Klangsteuerung kann der Komponist „im Raum für den Raum“ komponieren. Das führt zu einer Neubewertung

---

<sup>29</sup> Siehe dazu: Nils Röllner, *Ahabs Steuer*. Berlin 2005, S.53-92.

<sup>30</sup> Hans-Peter Haller, „Prometeo von Luigi Nono - Einführung in die Klangumformung“, in: Massimo Cacciari und Dieter Rexroth (Hg.).

des Ingenieurs und Technikers in der kompositorischen Arbeit. Hans-Peter Haller schreibt über die Zusammenarbeit mit dem Komponisten:

„Unsere Hauptaufgabe ist damit, eine Kommunikation zu finden zwischen Ingenieur und Musiker, zwischen Technik und Praxis. Dies soll nicht heissen, dass wir Techniker zu Musikern und Musiker zu Technikern ausbilden, es geht um gegenseitige Information, um das Finden einer gemeinsamen verständlichen Sprache. Wir, Rudi Strauss, Bernd Noll und ich `üben` auf unseren Instrumenten - wir machen `Fingerübungen`. Luigi Nono kommt ins Studio, wir spielen ihm auf den Instrumenten vor. Er hört zu und fragt, wir antworten - Erklärung und Diskussion - es entsteht ein Dialog. Der Komponist verfeinert unsere Fingerübungen, wir modifizieren unsere Instrumente - ein neuer Dialog entsteht. Der Komponist beginnt durch uns selbst zu spielen [...] Nach einem ersten Informationsbesuch kann Luigi Nono zu Hause mit seiner kompositorischen Arbeit beginnen. Mit seinen Entwürfen kehrt er dann nach Wochen zurück und beginnt mit der detaillierten Ausarbeitung seines Werkes [...] In den meisten Fällen entsteht nach diesem zweiten Besuch die endgültige Partitur, die Studioarbeit ist für den Komponisten und uns beendet, denn die Realisation seines Werkes liegt nun, abgesehen von Vorproben, ausserhalb unserer Räume, in neuen Räumen, mit neuen akustischen Verhältnissen, die wir wieder erforschen und erlernen müssen“.<sup>31</sup>

Die Geräte der Tonmessung und -wiedergabe sind insofern prometheisch autonom, da sie einzelne Klänge und nicht Klangmuster erarbeiten und damit nicht entsprechend einer vorgegebenen Harmonie oder Erzählung zu arbeiten. Vor diesem Hintergrund wird ein weiterer Aspekt in Roland Roos` Komposition wahrnehmbar. Er spricht von Versuchsanlagen, mit denen er als Komponist die Sensibilität der Performer für die Umgebungsgeräusche testet. Die Aufmerksamkeit war schnell durch den Rhythmus der Störgeräusche gebannt und damit nicht mehr für die Klangfarben der Umgebung geöffnet. Ist diese Öffnung vereinbar mit den strikten Regeln, nach den digitalen Maschinen operieren? Mit Nonos Prometheus muss man sagen, ja.

Erforderlich für solche Versuche ist das Prinzip der Wiederholung. Für Roos` Versuchsanlagen ist

---

<sup>31</sup> Hans-Peter Haller, „Prometeo“.

entscheidend, dass die Performer und das Publikum wiederholt aufeinandertreffen können. Dazu bietet Roos die Gelegenheit: Hardware und Software können bei ihm erworben werden. So lässt sich die Performance nach Belieben wiederholen und „unterwegs aktiv erhören“.<sup>32</sup> Die Komposition ist für nomadische Situationen ausgelegt und erfüllt damit eine Grundbedingung des Dialogischen: Zuhören.

So bahnt Roos unter Nutzung preiswerter Hardware-Komponenten einen Weg durch die *Tragödie des Hörens*, einen Weg aus der Formatierung der Sinne durch hinterfragte Muster und Gewohnheiten.

### **Biographical Note**

Nils Rölller ([www.romanform.de](http://www.romanform.de)), media theorist, from 2003 lecturer on media and cultural theory, New Media section, University of Applied Sciences and Arts (HGK) Zürich; 1994–1999 assistant at the Academy of Media Arts Cologne, collaboration on conception and organisation of the Digitale media festival with Siegfried Zielinski; 2000 Ph.D. dissertation on Hermann Weyl and Ernst Cassirer at the Bauhaus University, Weimar.

### Selected Publications

Migranten: Jabès, Nono, Cacciari. Berlin 1995.

Medientheorie im epistemischen Übergang: Hermann Weyls Philosophie der Mathematik und Naturwissenschaft und Ernst Cassirers Philosophie der symbolischen Formen. [‘medien 9] Weimar 2002

“Leise Musik hört man besser: Luigi Nonos und Massimo Cacciaris Arbeit an der Tragödie des Hörens“. In: Lab: Jahrbuch für Künste und Apparate. Cologne 2002.

(co-author Silvia Wagnermaier) Absolute Flusser. Freiburg 2003.

---

<sup>32</sup> Roland Roos, Diplomprojekt Rolywholyover im Studienbereich Neue Medien, HGK Zürich 2005, S.25.

Ahabs Steuer: Navigationen zwischen Kunst und  
Naturwissenschaft. Berlin 2005.

"Revolution of the ear", in Siegfried Zielinski (ed.):  
Variantology. Köln 2005