

Rainer Leschke

Strategische Unbestimmtheit und kulturelle Überlebensfähigkeit. Von der Dehnbarkeit des kulturwissenschaftlichen Argumentes

2017

<https://doi.org/10.25969/mediarep/815>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Leschke, Rainer: Strategische Unbestimmtheit und kulturelle Überlebensfähigkeit. Von der Dehnbarkeit des kulturwissenschaftlichen Argumentes. In: Till A. Heilmann, Jens Schröter (Hg.): *Medien verstehen. Marshall McLuhans Understanding Media*. Lüneburg: meson press 2017, S. 165–183. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/815>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

Strategische Unbestimmtheit und kulturelle Überlebens- fähigkeit: Von der Dehnbarkeit des kulturwissenschaftlichen Argumentes

Rainer Leschke

An sich erregen ästhetische Strategien in theoretischen Umgebungen zumeist Verdacht. Dennoch sind sie nahezu unausrottbar und zumal für Kulturwissenschaftler ein Hort ständiger Verführung. Die so beliebte Selbstversorgung im Arsenal ästhetischer Instrumente und Strategien verdankt sich jedoch keineswegs nur einem von einer Mischung aus Vertrautheit und Trägheit geprägten kulturellen Milieu, sondern sie kann sich, wenn schon keinem strategischen Kalkül, so doch einem Gespür für die nicht unerheblichen Vorzüge ästhetischen Argumentierens verdanken. McLuhan ist zweifellos ein solches Gespür zuzugestehen und viele seiner wirren Argumentationsfetzen dürften sich

einem solchen Habitus verdanken. Allein schon die Form des Slogans, die bei ihm an die Stelle des geschlossenen Argumentes tritt, ist zunächst einmal vor allem eines, nämlich ästhetisch. McLuhan ignoriert so – gleich ob souverän oder durch theoretische Unfähigkeit getrieben – alle Regeln des theoretischen Diskurses und ist sich darin auf frappante Weise mit all denen einig, die selbst von nicht unerheblicher Theoriefeindlichkeit regiert werden und sich in theoretischen Umgebungen immer schon eher unsicher fühlen. Ganz unabhängig davon, ob der Diskurs sich strategischer Planung oder theoretischer Notdurft verdankt, dürfte er sowohl die erstaunliche Überlebensfähigkeit als auch die planlose Ubiquität und immer noch vorhandene Attraktivität McLuhans erklären.

Theorie als Sinnsetzung

Bei McLuhan sind in erstaunlicher Regelmäßigkeit nicht nur konträre, sondern kontradiktorische Äußerungen zu finden und das ist selbst für Texte mit verhaltenem theoretischen Anspruch doch einigermaßen erstaunlich. McLuhan legt

ziemlich entspannt¹ ein Argumentationsverhalten² an den Tag, das entweder auf die Vergesslichkeit des Rezipienten setzt oder aber Gefahr läuft, als schlicht nicht seriös aus theoretischen Umgebungen eliminiert zu werden. Ein solches Risiko ist sonst eigentlich nur Heidegger eingegangen und der benötigte immerhin nicht unerheblichen fundamentalontologischen Beistand, um sich zu einer solchen theoretischen Kaltschnäuzigkeit aufschwingen zu können. McLuhan jedoch beschleicht noch nicht einmal die Ahnung, dass hier so etwas wie ein Problem existieren könnte.

Nun stellt die Idee, dass theoretischer Dilettantismus vom Wissenschaftssystem einigermaßen zuverlässig und nachhaltig geahndet würde, eine der großen Illusionen der Selbstbeschreibungsdiskurse des Wissenschaftssystems dar. Die Vorstellung von einer Verbindlichkeit argumentativer Regeln und einer einheitlichen Vernunft, die das Ganze gnädig bewache, taucht zwar in regelmäßigen Zyklen immer wieder vor allem im Kontext einheitswissenschaftlicher Bestrebungen auf und sie hat auch bis heute über weite Strecken das ziemlich ungetrübte Selbstverständnis der Naturwissenschaften

- 1 „In einer Zeit, in der die meisten Bücher eine einzige Idee anbieten, um ihr eine ganze Reihe von Beobachtungen einheitlich unterzuordnen, ist eine solche Vorgehensweise nur schwer verständlich zu machen. Begriffe sind Provisorien, um Wirklichkeit zu begreifen; ihr Wert bemisst sich nach dem Zugriff, den sie ermöglichen.“ (McLuhan 1996, 8) Mit dieser konsequent halbrichtigen und daher einigermaßen abenteuerlichen Privatepistemologie, die Begriff und Idee – „Ideen sind bestenfalls zweitrangige Kunstgriffe, um an Felswänden hinauf und darüber hinweg zu klettern.“ (ebd.) – zunächst in einen Gegensatz bringt, um letztlich beide an die Seite zu stellen, ohne zu erklären, was denn dann folgen soll, setzt McLuhan sich ziemlich nassforsch über die Konditionen jedweder bekannten Wissenschaftssysteme hinweg.
- 2 So muss das Buch *The Mechanical Bride* nach Anweisung des Autors „wegen seines kreisenden Blickpunktes in keiner bestimmten Reihenfolge gelesen werden“ (McLuhan 1996, 9), eine Strategie, die von Hypertexten her bekannt, aber nur bedingt theoriefähig ist, da sie den Anforderungen von Argumentationsstrukturen diametral zuwiderläuft.

168 beflügelt, nur war sie vielleicht dominant, nie jedoch wirklich unwidersprochen. Die Kulturwissenschaften haben nach ihrem Rausschmiss aus einem mittels universaler Vernunft formatierten Wissenschaftssystem im 18. Jahrhundert ihren eigenen Laden losgemacht, der nach ganz anderen Regeln funktionieren sollte und mit Widersprüchen offenbar entschieden elastischer umzugehen vermochte, als das für jenes mathematisch-naturwissenschaftlich dominierte Wissenschaftssystem gilt, aus dem sie gerade exkommuniziert worden waren. Auch wenn sich das Wissenschaftssystem mit dem notorischen Verdacht der Unwissenschaftlichkeit rächt, ergibt sich am Rand eines naturwissenschaftlich dominierten Szientismus eine Zone theoretischer Unschärfe, in der sich die Kulturwissenschaften dann ansiedeln und vor sich hin interpretieren.

Und McLuhan hat zeitlebens eigentlich nichts anderes getan, als all das, was er in die Finger bekam, zu interpretieren und d. h., mit einem Sinnetikett zu versehen. Er begann – wenigstens wurde es dann bemerkt – mit medialen Alltagsprodukten, also dem Werbediskurs, und er kam hier durchweg zu kulturkonservativen Schlüssen. Allerdings verfügte McLuhan im Gegensatz zu Adorno und Horkheimer über keinen Generalnenner, sondern nur über Moral. Und diese nutzte er recht ausführlich und so sauertöpfisch, wie ein kulturkonservativer Moralist das nur tun konnte. McLuhan eignete sich so die Welt mit dem einzigen Instrument an, das ihm zur Verfügung stand, nämlich mit Interpretation und Sinn. Und damit war er durchaus großzügig. Sinn haben konnte bei ihm so ziemlich alles: von der Literatur bis zum Radiogerät.

Dass er als kulturkonservativer Bewahrpädagoge begann und ihm nichts ferner lag als der Sinn nach Revolutionen und er dann bei der permanenten Medienrevolution (vgl. Leschke 2008) landen sollte, war weder zu erwarten noch abzusehen, und es ist letztlich genauso verstörend wie die offensichtliche Widersprüchlichkeit seiner Aussagen. Und

es stellt sich die Frage, wie eine solche Kehre, die Ende der 1950er Jahre vergleichsweise zügig – um nicht zu sagen abrupt – erfolgte, die aber nie an die Oberfläche gelangte und daher von McLuhan auch nie explizit gemacht wurde, zu erklären sein mag.

Bedeutsam über eine sui-suffiziente McLuhan-Philologie hinaus scheint der Vorgang zu sein, da er immerhin paradigmatisch einen Großteil der deutschsprachigen Medienwissenschaft von den 1970er bis zu den 1990er Jahren abdeckt, und McLuhan offensichtlich bereits in den 1950er Jahren einen Paradigmenwechsel durchexerziert, dem das kulturwissenschaftliche Wissenschaftssystem erst drei Jahrzehnte später folgen sollte. Obwohl dieser Paradigmenwechsel einigermaßen blind und ambivalent verlief und stattdessen getrieben war von der Ausdifferenziertheit des Ausgangssystems – den Kulturwissenschaften gingen schlicht die Gegenstände aus, so dass flugs neue Objekte für geschäftsfähig erklärt werden mussten – ist doch interessant, dass McLuhan erstmals eine – konstitutive – Rolle zu spielen vermochte, als die kulturpessimistische Stigmatisierung des Mediensystems postmodern aufgehoben wurde, also Anfang der 1980er Jahre. Wenn der kulturkonservative McLuhan der mechanischen Braut überhaupt nicht und der von *Understanding Media* allenfalls abschätzig und mit äußerster Verachtung zur Kenntnis genommen wurde, so promovierte in den 1980er Jahren eben jener verachtete McLuhan von *Understanding Media* immerhin zum strukturbildenden Modelllieferanten eines generellen Paradigmenwechsels der Kultur- und Medienwissenschaften, wie er einschneidender nicht sein konnte: Denn dieser Paradigmenwechsel war zugleich die Grundlage, auf der so etwas wie Medienwissenschaft mit einigem Recht sich als selbständige Wissenschaft überhaupt etablieren konnte. Zugleich wurde McLuhan stets ohne seinen eigenen Paradigmenwechsel wahrgenommen und *The Mechanical Bride* in deutscher Übersetzung erst Mitte der 1990er Jahre als philologische Rückergänzung, und damit ziemlich folgenlos, nachgeliefert.

Mechanisierte Familienverhältnisse

The Mechanical Bride war das alles nicht anzusehen. Zumal es sich dabei streng genommen noch nicht einmal um einen Text handelte, sondern eher um eine kommentierte Sammlung von Werbeanzeigen, die allenfalls indirekt Auskunft über den Stand einer industrialisierten ‚Volkskultur‘ geben konnte. Theoriefähig war aufgrund der Form allenfalls das Vorwort, und das wurde als Vorwort einer Bildergeschichte qualifiziert und entsprechend wenig zur Kenntnis genommen. Wobei das meiste, das McLuhan hier mit einigem Aplomb zu verkünden suchte, ohnehin schon bekannt war, nämlich aus der Kritik an der Kulturindustrie der Frankfurter Schule. Insofern lautet die erste Diagnose: nichts Neues, nur weniger und mit Bildern.

Dabei konzentrieren sich die für das Vorwort selektierten Sätze auf den Verdacht einer Manipulation,³ Ausbeutung und Kontrolle des „kollektive[n] öffentliche[n] Denken[s]“ (McLuhan 1996, 7) durch die Werbeindustrie, die Unterlegenheit des Bildungssystems gegenüber derartigen industriellen Zumutungen, auf die mittels einer Art von Ideologiekritik⁴ reagiert werden sollte, ohne dass

- 3 „Von Interessenten wird die Kulturindustrie gern technologisch erklärt. Die Teilnahme der Millionen an ihr erzwingt Reproduktionsverfahren, die es wiederum unabwendbar machten, dass an zahllosen Stellen gleiche Bedürfnisse mit Standardgütern beliefert werden. Der technische Gegensatz weniger Herstellungszentren zur zerstreuten Rezeption bedingt Organisation und Planung durch die Verfügenden. Die Standards seien ursprünglich aus den Bedürfnissen der Konsumenten hervorgegangen: daher würden sie so widerstandslos akzeptiert: In der Tat ist es der Zirkel von Manipulation und rückwirkendem Bedürfnis, in dem die Einheit des Systems immer dichter zusammenschießt.“ (Horkheimer und Adorno 1980, 142)
- 4 „So dass man einfach versucht, zunächst einmal überhaupt das Bewusstsein davon zu erwecken, dass die Menschen immerzu betrogen werden, denn der Mechanismus der Unmündigkeit heute ist das zum Planetarischen erhobene *mundus vult decipi*, dass die Welt betrogen sein will. Dass diese Zusammenhänge allen bewusst werden, könnte man vielleicht doch im Sinn einer immanenten Kritik erreichen, weil es wohl keine normale Demokratie sich leisten kann, explizit gegen eine derartige Aufklärung zu sein.“ (Adorno 1971, 146)

McLuhan überhaupt über einen solchen Begriff verfügt. Ferner unterstellt McLuhan eine Art Mythologie des Alltags,⁵ wobei „das Volk mit der Herstellung von Volkskultur nicht das Geringste zu tun“ (ebd., 8) habe und dies stattdessen industriell⁶ produziert werde, eine Einsicht, die ebenfalls von Adorno und Horkheimer zur Genüge bekannt war. Hinzu kommt „ein hoher Grad an Zusammenhalt und Uniformität“⁷ (ebd., 8), der frapperanterweise „nicht aufgezwungen“ (ebd., 8) sei, sondern quasi natürlich emergiere. Sämtliche dieser Motive der industrialisierten Volkskultur lassen sich also erstaunlich deutlich bei Adorno und Horkheimer wiederfinden und umgekehrt gehen einige der Motive ziemlich ungefiltert in die Entrüstungsdiskurse von McLuhans bewahrpädagogischen Nachfolgern wie etwa Postman ein.⁸

Der bei Horkheimer und Adorno durch den Einsatz von Theorie noch zivilisierte bewahrpädagogische Impuls schlägt bei McLuhan voll durch und entwickelt sich zu einem

- 5 „Sie [die Beispiele in *The Mechanical Bride*] repräsentieren eine Welt gesellschaftlicher Mythen oder Ordnungen und sprechen eine Sprache, die wir zugleich kennen und nicht kennen.“ (McLuhan 1996, 8)
- 6 „Amusement, alle Elemente der Kulturindustrie, hat es längst vor dieser gegeben. Jetzt werden sie von oben ergriffen und auf die Höhe der Zeit gebracht. Die Kulturindustrie kann sich rühmen, die vielfach unbeholfene Transposition der Kunst in die Konsumsphäre energisch durchgeführt, zum Prinzip erhoben, das Amusement seiner aufdringlichen Naivitäten entkleidet und die Machart der Waren verbessert zu haben.“ (Horkheimer und Adorno 1980, 156)
- 7 „Die augenfällige Einheit von Makrokosmos und Mikrokosmos demonstriert den Menschen das Modell ihrer Kultur: die falsche Identität von Allgemeinem und Besonderem. Alle Massenkultur unterm Monopol ist identisch, und ihr Skelett, das von jenem fabrizierte begriffliche Gerippe, beginnt sich abzuzeichnen.“ (Horkheimer und Adorno 1980, 141f.)
- 8 So lassen sich bei McLuhan und Postman im Kontext der Werbung analoge Diskurse entlang der Form „Perlen vor die Säue“ feststellen: „Die beste Photographie der Welt bekommt man heute zweifellos in der Fernsehwerbung zu sehen.“ (Postman 1985, 109) „Wir leben in einem Zeitalter, in dem zum ersten Mal Tausende höchstqualifizierter Individuen einen Beruf daraus gemacht haben, sich in das kollektive Denken einzuschalten, um es zu manipulieren, auszubeuten und zu kontrollieren.“ (McLuhan 1996, 7)

172 kaum gezügelten moralisierenden Diskurs gegen die Medien mit den üblichen Ingredienzen: Sex und Gewalt.

Reichlich menschliches Blut und gefesselttes Fleisch, garniert mit Sex, Schießereien und schneller Aktion, bilden ein weithin populäres Gericht. ... Der Leser soll ständig besoffen sein von Sex und Gewalt, aber zu allen Zeiten geschützt vor dem rauen Kontakt mit dem kritischen Intellekt. ... Die Gewaltverherrlichung in der Literatur, die von anderen Medien und Reizmitteln noch gefördert wird, will letztlich nur das Lesepublikum auf die Ebene allgemeiner unkritischer Hilflosigkeit herabwürdigen. ... Das Crescendo von Sex und Sadismus lässt es schon ein wenig gähnen. (Ebd., 27, 39f., 41)

Den Medien entspringt ein Mahlstrom von Sex, Gewalt, Technik, Chaos und Tod, dem kaum zu entkommen ist und der von Werbung auf allen Kanälen noch nachhaltig verstärkt wird. Das, was McLuhan dagegenhält, ist gesetzt als das ganz Andere: der organische Mensch und eine diffuse soziale Einheit, die von der kaum minder unklaren Idee einer organischen Familie getragen wird. Die Ängste, von denen dieses obskure Ganzheitsmodell angetrieben ist, sind die vor einer Fragmentierung des Körpers, vor Sex im Allgemeinen und einer Technologie der Mechanisierung sowie vor Homosexualität im Besonderen. Während die Frankfurter Schule auf der Basis eines Modells von Vernunft und normativer Ästhetik operiert, hängt McLuhan jenem kleinbürgerlichen Pendant dieser Konstruktion an, das sich historisch im bürgerlichen Trauerspiel und seinen moralisierenden Backfischen manifestiert hat. Zugleich entgeht ihm dabei, dass, nachdem die Kleinbürgermoral sich zwischenzeitlich erst einmal durchgesetzt hatte und solcherart als allgemeine konservativ erstarrt ist, sie weit davon entfernt ist, ein anderes Zukunftsmodell denn das der Bewahrung überhaupt vorzusehen. McLuhans Denkmodell der *Mechanical Bride* ist damit strukturell konservativ und technologiefeindlich. Seine Ganzheitsvorstellungen, seine Ideen von Persönlichkeit, organischem

Körper und ebenso organischen Sozialformen sind aufs Idyll abonniert, das losgelöst von den historischen Bedingungen seiner Existenz stets zur autoritären Geste neigte. Arnheim identifizierte diesen Geistestypus einmal als jenen erschreckenden klammheimlichen Kern des kommerziellen Kinopublikums, nämlich den „Spießler gefährlichsten Kalibers“ (Arnheim 1988, 205).

Neben solchen Motiven wie dem konfektionierten Körper und Partialobjekten ist es ausgerechnet der mechanisierte Körper, der es McLuhans Ängsten angetan hat. Auch wenn er für die Entdeckung des Maschinenmenschen ein wenig zu spät kommen mag, so ist ja nicht die Idee vom mechanisierten Menschen an sich interessant und auch nicht dessen Allianz mit dem Fließband und der Serialität, interessant ist vielmehr, dass McLuhan hier offensichtlich von einer ausgesprochenen Technophobie geplagt wird, die so gar nicht zum späteren Apologeten von allem, was mit Medientechnologie und allen anderen Modi technischer Kommunikation zu tun hat, passen will. Die Frage ist also, wie die Bewegung von der Phobie zur Affirmation selbst funktioniert – und sie funktioniert interessanterweise über die Form des Diskurses und sie funktioniert schleichend und nicht wirklich abrupt. Die Bewegung, die McLuhan vollführt, ist nicht die einer Kehre, sondern die einer allmählichen Drehung, Verschiebung und Umgruppierung von Denkmotiven.

The Mechanical Bride beginnt mit einer instantanen Sinnsetzung: Massenmedien sind, so die These, ihrem Wesen nach auf eine Allianz von Sex und Technologie fokussiert. Diesem primären Sinn werden dann weitere Motive wie hektisches Tempo, Verstümmelung, Gewalt und plötzlicher Tod assoziiert,⁹ eine für Psychologen zweifellos

9 „JEDER, der sich die Zeit nimmt, die Techniken der Bild-Reportage in den Boulevardzeitungen und Magazinen zu studieren, wird mühelos eine vorherrschende Verbindung aus Sex und Technologie entdecken. Um dieses Paar schweben gewöhnlich Bilder von hektischem Tempo, von Verstümmelung, Gewalt und plötzlichen Todesfällen.“ (McLuhan 1996, 132)

174 bemerkenswerte Kombination. Interessant ist die Mechanik dieser primären Sinnsetzung, die nicht aus einer einfachen Setzung, sondern aus der Setzung einer Kombination besteht und damit gleich auf einen möglichst großen Erfassungshorizont schießt. Hinzu kommt die Strategie einer zusätzlichen Aufladung dieser Allianz durch Serien von Assoziationen, also die Anreicherung der ursprünglich behaupteten Kombination durch eine Ankopplung von Elementen mit partiellen Ähnlichkeiten. Es geht also in jedem Fall darum, möglichst viel auf den Schirm zu bekommen, um der Aussage größtmögliche Relevanz zu verleihen. Bei diesen Denk- und Kombinationsmustern dominiert eine Art Bildlogik, die vielleicht McLuhans Affinität zu den elektronischen Medien erklären mag, denn sie helfen ihm ganz offensichtlich beim Denken¹⁰ – und Hilfe tut zweifellos Not: Die primäre Sinnsetzung wird approbiert mittels einfacher Evidenz, und die Satelliten werden assoziiert mittels sichtbarer Ähnlichkeiten. Damit tritt die schlichte Sichtbarkeit an die Stelle eigentlich geforderter Notwendigkeit.¹¹ Die inkriminierten Partialobjekte – hier die auf Säulen positionierten, mit Nylonstrümpfen bewaffneten Beine von Schaufensterpuppen – sind mit der instantanen Sinnkonstruktion allenfalls weitläufig verbunden: Die Kombination von Sex und Technologie stiftet den standardisierten und formatierten, an Fließbändern hergestellten Körper und Teil dieses standardisierten Körpers sind die mittels Nylon

10 So gehorcht der Match Cut ganz offensichtlich derselben Logik, die McLuhan für die Verbindung von primärem Sinn und assoziierten Elementen benötigt: Die Verbindung von Differentem durch eine partielle Analogie.

11 Schon John Stuart Mill bediente sich einer solchen Denkfigur, indem er Kausalität durch Evidenz und Analogie zu ersetzen suchte: „Der einzige Beweis dafür, daß ein Gegenstand sichtbar ist, ist, daß man ihn tatsächlich sieht. Der einzige Beweis dafür, daß ein Ton hörbar ist, ist daß man ihn tatsächlich hört. ... Ebenso wird der einzige Beweis, daß etwas wünschenswert ist, der sein, daß die Menschen es tatsächlich wünschen.“ (Mill 1991, 60f.) Auch wenn es sich um eine der schwächsten und zugleich bedeutsamsten Stellen in Mills Text handelt, weil hier der Sein-sollen-Schluss semantisch suggeriert wird, ist es charakteristisch, dass ausgerechnet diese Sequenz argumentativ Schule macht.

formatierten weiblichen Beine. Der moralische Impuls wird wiederum durch die Gleichsetzung von Partialobjekten und Ersatzteilen erzielt und dann durch das Aufblasen zu einem „Trend[,] zur ‚Ersatzteil-Kultur‘“ (McLuhan 1996, 132) aufgeladen. Diese sekundäre Generalisierung eines singulären Phänomens ist für den Horizont und die Valenz solcher primären Sinnzuschreibungen von enormer Bedeutung: Erst sie versorgt die Sinnzuschreibung mit einer für Erkenntnis nötigen Reichweite. Und an die erste Generalisierung schließen sich dann gleich weitere an: Das zum Ersatzteil disqualifizierte Partialobjekt markiert so den kulturellen Verlust organischer Ganzheit, die nicht zuletzt auch die Intelligenz und den Geist selbst in Form des Spezialisten¹² erfasst hat. Dasselbe gilt dann auch für den Sex, der von der Persönlichkeit getrennt werde etc. Letztlich ist – so die Konsequenz der aufgeladenen Sinnhypothese vom Beginn der McLuhan’schen Überlegungen – in der mechanisierten Kultur der Maschinen jegliche Teil-Ganzes-Relation derart aus den Fugen geraten, dass sie der Nachbesserung bedarf. Und darin wiederum lassen sich dann bereits Motive des späten McLuhan erkennen.

Wir haben es also mit einer ganzen Serie loser Kopplungen¹³ zu tun, von denen einzelne durch einen moralischen Wert

- 12 McLuhans Angst vor der Fragmentierung eilt offensichtlich ihrer Zeit voraus. Das fragmentierte Subjekt wird historisiert und damit zum Ausdruck des mechanischen Zeitalters der Typografie. Geheilt werden die Ängste vor dem Partialsjekt offensichtlich erst in der ganzheitlichen Erfahrung der Elektrizität: „Die Ich-Imago der meisten Menschen scheint durch die Typografie geprägt zu sein, so dass das Zeitalter der Elektrizität mit seiner Rückkehr zum ganzheitlichen Erlebnis ihre Ich-Vorstellung bedroht. Das sind die fragmentierten Menschen, für welche durch die spezialisierte Routine die bloße Aussicht auf eine Geborgenheit in Muße und ohne Arbeit zum Alptraum wird. Elektrische Gleichzeitigkeit bedeutet das Ende der Spezialausbildung und arbeit und verlangt umfassende Querverbindungen; das gilt auch für die Persönlichkeit.“ (McLuhan 2008, 332)
- 13 Die Unterscheidung von Medium (als lose Kopplung) und Form (als feste Kopplung) ist von Fritz Heider (2005) eingeführt und von Luhmann übernommen worden. McLuhan benutzt also eine „mediale“ Verbindung im Sinne Heiders, um Medienwirkungen zu beschreiben.

176 überdeterminiert sind, es handelt sich mithin, wie man in Anlehnung an Althusser formulieren könnte, um eine Struktur mit moralischer Determinante. Und das Ganze soll durch Konkretisierungen belegt und mithilfe von Generalisierungen mit Bedeutung versorgt werden. Es handelt sich also um nichts weiter als um eine künstlich aufgeladene Interpretation und damit eigentlich um nichts Besonderes, denn mit derart großzügig erweiterten Sinnzuschreibungen haben die Kulturwissenschaften immer schon ihr Geld verdient. Und mit ziemlicher Sicherheit wäre *The Mechanical Bride* sang- und klanglos in der Versenkung verschwunden, hätte es keinen zweiten Teil gegeben, nämlich *Understanding Media*.

Organische Gestalten

Während *The Mechanical Bride* noch keine Erlösung kannte, sondern offensichtlich auf die Apokalypse abonniert war, bemerkt McLuhan in der aufstrebenden Fernsehkultur etwas, was zum selben Zeitpunkt selbst Kracauer (1993) im Untertitel seiner Filmtheorie dem Medium als Sinn zuzuschancen gewillt war: nämlich die Errettung der äußeren Wirklichkeit durch das Medium. Und hier wird deutlich, wie jene fragwürdige Synthese von religiösem Heilsplan und Popkultur auf der Ebene der Sinnsetzung funktionierte: Der apokalyptische Drall der mechanisierten Medienkultur des typografischen Menschen wurde auf eine spezifische Medialität zurückgefahren und nicht wie in der Kulturindustrie auf Massenmedialität an sich bezogen. Dadurch konnte die Apokalypse angehalten und historisiert werden, da eine neue Medienkultur die ersehnte Erlösung¹⁴ brachte: das Fernsehen.

14 Die Irritationen, die man mit dieser Sicht McLuhans hat, hängen zweifellos mit der europäischen Zentrierung in einer Buchkultur zusammen, die durch die andauernde enorme Allianz von Aufklärung, Kunstsystem, Wissenschaft und einer um die Reproduktion dieses Zusammenhanges bemühten Pädagogik sich zu einem nahezu unerschütterlichen Gemeinplatz entwickelt hat. Die Bewertung der Buchkultur als positiv ist damit historisch gesetzt, so dass

Wenn der McLuhan der „mechanischen Braut“ statisch, also synchron operierte und noch nicht einmal im Ansatz über so etwas wie eine historische Idee verfügte, dann änderte sich das ausgerechnet mit der Entdeckung des Fernsehens radikal: Was sich also von *The Mechanical Bride* zu *Understanding Media* ereignete, war die Intervention der historischen Dimension und die Verdopplung der Moral. Was passierte, war die Erlösung durch das Fernsehen, die Errettung vor der verdammten Buchkultur und ihrer Vernunft. Und so restituiert ausgerechnet eine neue mediale Prothese jene einst in der Mechanisierung verloren gegangene organische Einheit. Es mag erschreckend sein, aber der erste Paradigmenwechsel, in dessen Folge die Medienwissenschaften emergieren, gestaltete sich als eine Art Erweckungserlebnis.

Die elektronischen Medien bringen damit die durch die Buch- und Schriftkultur verloren gegangene Ganzheit zurück:

Der Mangel an Verständnis des organischen Charakters der Elektrotechnik tritt in unserer dauernden Besorgnis wegen der Gefahren der Mechanisierung der Welt klar zutage. Wir befinden uns vielmehr in großer Gefahr, durch wahllose Verwendung der elektrischen Energie die ganzen Investitionen in die vor-elektrische Technik zunichte zu machen. Ein Mechanismus entsteht durch Loslösung und Ausweitung von getrennten Teilen unseres Körpers, wie der Hand, des Armes, des Fußes in eine Feder, einen Hammer oder ein Rad. Und die Mechanisierung einer Arbeit erfolgt durch Aufgliederung eines jeden Teiles einer Handlung in eine Reihe von gleichförmigen, wiederholbaren und beweglichen Teilen. Das genaue Gegenteil kennzeichnet

McLuhans Ausfälle gegen den mechanisierten Menschen nicht auf die typografische Kultur insgesamt appliziert, sondern auf Werbung und kommerzielle Bilder beschränkt bleiben. Und genau so funktioniert die Logik bei Horkheimer und Adorno: Das Negative sind die Massenmedien, von denen klammheimlich das Buch ausgenommen, der sonstige Printbereich wiederum eingeschlossen ist.

das kybernetische Verfahren (oder die Automation), die man als Denk- genauso wie als Handlungsweise bezeichnet hat. Anstatt sich mit einzelnen Maschinen zu befassen, sieht das kybernetische Verfahren die Produktion als ganzheitliches System der Manipulation von Informationen. (McLuhan 2008, 285)¹⁵

- 15 „Heute erfolgen Aktion und Reaktion fast gleichzeitig. Wir leben jetzt gewissermaßen mythisch und ganzheitlich, aber wir denken weiter in den alten Kategorien der Raum- und Zeiteinheiten des vorelektrischen Zeitalters.“ (McLuhan 2008, 12) – „Das Streben unserer Zeit nach Ganzheit, Einfühlungsvermögen und Erlebnistiefe ist eine natürliche Begleiterscheinung der Technik der Elektrizität.“ (ebd., 13) – „Zur selben Art von totaler, ganzheitlicher Erkenntnis, die erklärt, warum das Medium für die Gesellschaft die Botschaft ist, gelangte man in den neuesten, umwälzenden medizinischen Theorien.“ (ebd., 20) – „In solchen Dingen haben die Menschen eine gewisse ganzheitliche Auffassung der Struktur, Form und Funktion als eine Einheit beibehalten. Aber im Zeitalter der Elektrizität ist diese ganzheitliche Auffassung der Struktur und Gestalt so vorherrschend geworden, dass die Pädagogik diese Angelegenheit aufgegriffen hat. Anstatt sich mit speziellen Problemen der Arithmetik zu beschäftigen, folgt die strukturelle Methode der Kraftlinie im Feld der Zahlen und lässt Kinder über Zahlentheorie und ‚Mengen‘ nachdenken.“ (ebd., 24) – „Wir andererseits finden das Avantgardistische im ‚Kühlen‘ und Primitiven mit seiner Aussicht auf Beteiligung der Gesamtperson und ganzheitliche Lebensäußerung.“ (ebd., 41) – „Als eine Intensivierung und Ausweitung der Funktion des Visuellen lässt das phonetische Alphabet die anderen Sinne, den Gehörsinn, den Tastsinn und den Geschmacksinn, in jeder alphabetischen Gesellschaft an Bedeutung verlieren. Die Tatsache, dass dies in Kulturen mit nicht phonetischer Schrift, wie etwa der chinesischen, nicht der Fall ist, lässt diese eine reiche Fülle von ganzheitlichen Wahrnehmungen mit einer Erlebnistiefe sammeln, die in zivilisierten Kulturen durch das phonetische Alphabet immer mehr abgebaut wird. Denn das Ideogramm ist eine ganzheitliche ‚Gestalt‘, nicht eine analytische Scheidung der Sinne und Funktionen, wie es die phonetische Schreibweise ist.“ (ebd., 103) – „So war der griechische Stadtstaat eine stammesgemeinschaftliche Form einer umfassenden und ganzheitlichen Gesellschaft und ganz anders geartet als die spezialisierten Städte, die als Erweiterungen der römischen Macht entstanden.“ (ebd., 117) – „Um diese Erfahrung zu machen, musste man das elektronische Zeitalter abwarten, bis man herausfand, dass Instantangeschwindigkeit Zeit und Raum aufheben kann und dem Menschen eine ganzheitliche und ursprüngliche Form der Erfahrung zurückbringt.“ (ebd., 178) – „Die elektrische Form durchdringender Eindringlichkeit ist grundlegend taktil und organisch und gibt jedem Gegenstand eine Art ganzheitlicher

Und dieses ganzheitliche System greift mithilfe eines einzigen Mediums unerbittlich Platz. Als McLuhan das Fernsehen entdeckt hatte und damit implizit den Gegenstand wechselte, verschwanden der kulturkonservative *bias* und mit ihm die Technophobie rapide, und die Sache fiel, nachdem in Aussicht stand, dass die verlorene Ganzheit durch Fernsehen und Automation wiederhergestellt würde, zusehends optimistischer aus. Die Medienkultur verfügte mit den elektrischen Medien nunmehr über ein erheblich größeres moralisches Repertoire als allein die Apokalypse, schlichen sich doch auf einmal Erlösungsgedanken ein. Verhielt sich McLuhan ausgangs auf der Basis eines bildungsbürgerlichen Impulses und ziemlich diffuser Ängste noch durchaus konform zu jener kulturpessimistischen Sicht des Mediensystems, so wird er nun durch die neuen elektronischen Medien zu einem medieninduzierten Optimismus bekehrt.

Voraussetzung für diese Bekehrung McLuhans war, dass er im Gegensatz zur Frankfurter Schule nicht durch jenes Handicap der Unterscheidung von Kunstsystem und Massenmedien von einem positiven Urteil über Massenmedien abgehalten wurde. McLuhans großzügige Nobilitierung von Reklamesprüchen zu einer mechanisierten Welt, die selbstverständlich die gesamte Buchkultur und ihren nicht unerheblichen philosophischen Ballast einschloss, hätte die Frankfurter Schule niemals mitmachen können, allein schon deshalb, weil dabei die Grenze von Trivialität und Kunst übersprungen worden wäre und das Kunstsystem nun einmal den normativen Anker ausmachte, von dem aus die Argumente der kritischen Theorie Halt gewinnen sollten. McLuhans gedankliches Fundament

Empfindung, wie es die Höhlenmalereien vermittelten. Es war der unbewusste Auftrag des Malers, diese Tatsache im neuen elektrischen Zeitalter bewusst zu machen. Von dieser Zeit an war der Spezialist auf allen Gebieten zur Sterilität und Geistlosigkeit verurteilt, die wie ein Nachhall einer archaischen Form des ausgehenden mechanischen Zeitalters wirkte. Das zeitgemäße Bewusstsein musste wieder ganzheitlich und umfassend sein, nachdem das Empfindungsvermögen jahrhundertlang aufgespaltet gewesen war.“ (ebd., 287)

180 besteht hingegen in jener diffusen Idee von Ganzheit, die entschieden weniger auf Ästhetik Rücksicht nehmen muss. Insofern ist – und das ist entscheidend – McLuhans Medientheorie trotz ihrer alles dominierenden visuellen Logik weitgehend anästhetisch organisiert und gehorcht allein schon darin den Maximen der Postmoderne. McLuhan setzte auf Form nicht im ästhetischen, sondern in einem funktionalen Sinne.

Und die Form war es auch, die in seinen Diskursen so erschreckend gleich blieb: jenes fast barocke Hantieren mit *pictura* und *subscriptio* (Link 1979, 168), die visuelle „Logik“ und Kombinatorik, die zur Moralisierung drängenden einfachen Binäroptionen,¹⁶ die kurzen Sentenzen und Argumentationen, die bequem auf Zeitungsseiten Platz gefunden hätten, hätte sie dort nur jemand drucken wollen; all das hat McLuhan nie wirklich aufgegeben, er hat es nur in unterschiedlichen Packungsgrößen serviert. Die Welt wird als Comic rekonstruiert, assoziativ, einzig von der Form zusammengehalten und vollständig theorieabstinent. McLuhan suchte und fand Untertitel für die Welt und dachte, dass es das dann gewesen sei.

Und auch der anvisierte finale Zustand, in dem alle Gegensätze in eins fallen, kennt nicht nur seinen mythologischen Grund, sondern eben auch seine technischen Bedingungen, die Automation:

Mit der Automation werden nicht nur Berufe verschwinden und ganzheitliche Rollen wieder aufkommen. Eine jahrhundertelange Spezialisierung in der Pädagogik und der Anordnung von Daten geht nun durch die augenblickliche Verfügbarkeit von Informationen zu Ende, welche die Elektrizität möglich gemacht hat. Automation ist Information, und sie macht nun nicht nur den Spezialaufgaben im Bereich der Arbeit ein Ende, sondern auch der Auffächerung im

16 Es war bereits *The Mechanical Bride* wesentlich durch einen pädagogischen Gestus getragen, nämlich den der Vereindeutigung.

Bereich des Lernens und Wissens. In Zukunft besteht die Arbeit nicht mehr darin, seinen Lebensunterhalt zu verdienen, sondern darin, im Zeitalter der Automation leben zu lernen. Das ist ein ganz allgemeines Verhaltensmuster im Zeitalter der Elektrizität. Es beendet die alte Dichotomie von Kultur und Technik, von Kunst und Handel und von Arbeit und Freizeit. (McLuhan 2008, 393)¹⁷

Das automatisierte Subjekt¹⁸ ermöglicht für McLuhan Individualität¹⁹ gleichsam im Schatten höchster Standardisierung und führt so zu einem unverhofften Revival jenes bürgerlichen Subjekts der Aufklärung, dessen Garant nun allerdings nicht mehr die Vernunft, sondern schlichte Technik bildet. Dass Technik sich ihre Subjekte hinterrücks erzwingt, hat McLuhan einmal mehr mit materialistischen Vorstellungen gemein, nur geht denen in der Regel sein unerschütterlicher Optimismus ab und mit diesem technisch stimulierten Optimismus ist McLuhan ganz Kind seiner Zeit, kannte ja bekanntlich auch Marcuse (1998, 43ff.) so etwas wie eine Selbstaufhebung des Materialismus in der Automation.

- 17 „Es ist ein grundlegender Aspekt des Zeitalters der Elektrizität, dass diese ein weltumspannendes Netz aufbaut, das mit unserem Zentralnervensystem viel gemeinsam hat. Unser Zentralnervensystem ist nicht nur ein elektrisches Netz, sondern stellt ein einziges, ganzheitliches Erfahrungsfeld dar.“ (McLuhan 2008, 385)
- 18 „Einheitlich geschulte und gleichgeschaltete Bürger, die dem so lange vorbereiteten und in der mechanischen Gesellschaft so notwendigen Schema entsprechen, werden der Automationsgesellschaft sehr zur Last und zum Problem, denn Automation und Elektrizität verlangen Methoden der ganzheitlichen Struktur auf allen Gebieten und zu jeder Zeit. Daher kommt die plötzliche Ablehnung der genormten Massentartikel, des Einheitsmilieus und der Einheitswohnung und -bildung seit dem Zweiten Weltkrieg in Amerika. Es ist ein plötzlicher Wandel, den die Technik der Elektrizität im allgemeinen und das Fernsehbild im besonderen erzwingen.“ (McLuhan 2008, 401)
- 19 Die subliminale Standardisierung mittels ausgefuchster Modularisierung evoziert auf der Oberfläche den Schein von Individualisierung, auf den McLuhan hier offensichtlich anspringt. Faktisch geht es um Konfektionierung und nicht um Individualisierung.

Was tun?

Zu belegen ist mit McLuhan so ziemlich alles. Die offenporige Struktur seines Denkens und seiner Diskurse sorgt dafür, dass jegliches Element einen Ort findet, an den es andocken kann. McLuhan ist mithin nahezu beliebig zu interpretieren, und das, wo doch eigentlich klar sein sollte, dass polyvalente theoretische Texte in der Regel keine allzu guten Texte sind.

Dass dabei dann nicht nur angekoppelt werden kann, sondern genauso gut ausgeblendet werden muss, was noch alles mit in Kauf genommen wird, gehört zu den weniger amüsanten Seiten solcher Berufungsdiskurse, die man nach Kräften zu ignorieren sucht. Auch wenn McLuhan die Lizenz zum schlampigen Denken erteilt, hat er eine Bresche für eine kulturwissenschaftlich verfasste Medienwissenschaft geschlagen.

Es handelt sich bei allem, von dem die Rede war, eher um Motivsammlungen denn um kohärente Argumentationen. Und solche Motivsammlungen sind unter vorparadigmatischen Konditionen auch außerhalb der Medienwissenschaften durchaus nicht selten. So lieferten die frühen Ansätze der Technikphilosophie,²⁰ denen gerade auch McLuhan einiges – ja nicht zuletzt die Motive seines Denkens – verdankte, kaum mehr als ebensolche von Analogien notdürftig zusammengehaltene Motive. So scheint sich gerade für jene kleinen „Philosophien“ wie die Technik- und die Medienphilosophie so etwas wie eine Morphologie der Theoriebildung herauszukristallisieren, die beide zugleich kolossal laut und mit ziemlich sparsamem theoretischen Gepäck ihre jeweiligen theoretischen Odysseen antraten, was vielleicht zu einer gewissen Nachsicht motivieren mag.

20 Das gilt insbesondere für die Konzepte von Kapp (1877), Spengler und Dessauer (1927). Überwunden wird dieses Stadium etwa mit dem Ansatz von Cassirer (2004).

Die Frage ist allerdings, was man daraus macht. Den Kulturwissenschaften ist mit McLuhan eine technologische Wende verschrieben worden, und die hat ihnen zweifellos gut getan, hatten sie doch über wohlfeile Sinnhypothesen hinaus erstmals überhaupt etwas zu sagen. Insofern mag McLuhan vielleicht zum Anfixen reichen, weiter kommt man jedoch nur ohne ihn, denn auf Dauer führte das Sich-zu-eigen-Machen von McLuhans Universum unweigerlich zur Paralyse.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1969) 1971. „Erziehung zur Mündigkeit.“ In *Erziehung zur Mündigkeit*, herausgegeben von Gerd Kandelbach, 133–147. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Arnheim, Rudolf. (1932) 1988. *Film als Kunst*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Cassirer, Ernst. (1930) 2004. „Form und Technik.“ In *Gesammelte Werke. Hamburger Ausgabe*. Bd. 17, herausgegeben von Birgit Recki, 139–183. Hamburg: Felix Meiner.
- Dessauer, Friedrich. 1927. *Philosophie der Technik. Das Problem der Realisierung*. Bonn: Friedrich Cohen.
- Heider, Fritz. (1926) 2005. *Ding und Medium*, herausgegeben von Dirk Baecker. Berlin: Kadmos.
- Horkheimer, Max und Theodor W. Adorno. (1944) 1980. „Kulturindustrie.“ In *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, 108–150. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Kapp, Ernst. 1877. *Grundlinien einer Philosophie der Technik*. Braunschweig: George Westermann.
- Kracauer, Siegfried. (1960) 1993. *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Leschke, Rainer. 2008. „Vom Eigensinn der Medienrevolutionen. Zur Rolle der Revolutionsrhetorik in der Medientheorie.“ In *Revolutionsmedien – Medienrevolutionen*, herausgegeben von Sven Grapp u. a., 143–169. Konstanz: UVK.
- Link, Jürgen. (1974) 1979. *Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe. Eine programmierte Einführung auf strukturalistischer Basis*. München: Fink.
- Marcuse, Herbert. (1964) 1998. *Der eindimensionale Mensch. Studien zur Ideologie der fortgeschrittenen Industriegesellschaft*. München: dtv.
- McLuhan, Marshall. (1951) 1996. *Die mechanische Braut. Volkskultur des industriellen Menschen*. Amsterdam: Verlag der Kunst.
- McLuhan, Marshall. (1964) 2008. *Understanding Media: The Extensions of Man*. London, New York: Routledge.
- Mill, John Stuart. (1863) 1991. *Der Utilitarismus*. Stuttgart: Reclam.
- Postman, Neil. 1985. *Wir amüsieren uns zu Tode. Urteilsbildung im Zeitalter der Unterhaltungsindustrie*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Spengler, Oswald. 1931. *Der Mensch und die Technik. Beitrag zu einer Philosophie des Lebens*. München: Beck.