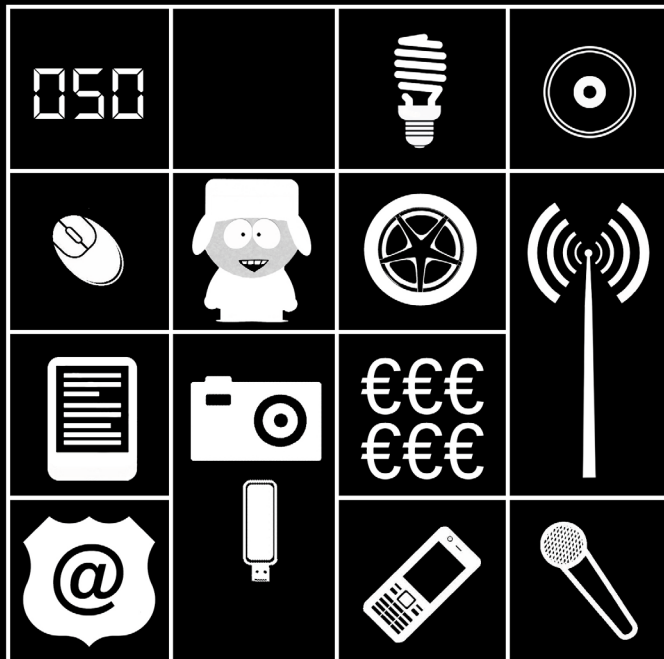


NAVI GATIONEN

Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften

Jana Mangold / Florian Sprenger (Hrsg.)

50 JAHRE *UNDERSTANDING MEDIA*



Mit Beiträgen von ➤ Barbara Filser: Fernsehen verstehen ➤ Till A. Heilmann: Blick in den Rückspiegel ➤ Rembert Hüser: Die falsche Wand ➤ John D. Peters: Technologische Imagination 1946 ➤ Nina Wiedemeyer: Understanding Books ➤ und Marshall McLuhan

Jg. 14, H. 2, 2014

NAVI

GATIONEN

Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften

Jana Mangold/ Florian Sprenger (Hrsg.)

50 JAHRE *UNDERSTANDING MEDIA*

NAVI GATIONEN

Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften

IMPRESSUM

HERAUSGEBER:

Prof. Dr. Jens Schröter
Theorie und Praxis
multimedialer Systeme
Fakultät I, Seminar für
Medienwissenschaft

REDAKTION:

Jana Mangold, Florian Sprenger

UMSCHLAGGESTALTUNG UND TITELBILD:

Christoph Meibom, Susanne Pütz;
Stefan Petermann; Fabian Grodde,
Bauhaus-Universität Weimar, Fakultät
Medien (Abb. 4, 5, 10, 14, 15, 16);
Comedy Central, VIMN (Abb. 6)

DRUCK:

UniPrint, Universität Siegen

REDAKTIONSADRESSE:

Prof. Dr. Jens Schröter
Universität Siegen
Medienwissenschaft
57068 Siegen

universi – Universitätsverlag Siegen
Am Eichenhang 50
57076 Siegen

Erscheinungsweise zweimal jährlich

Preis des Einzelheftes: € 13,-
Preis des Doppelheftes: € 22,-
Jahresabonnement: € 20,-
Jahresabonnement
für Studierende: € 14,-

ISSN 1619-1641

Jana Mangold/ Florian Sprenger (Hrsg.)

50 JAHRE *UNDERSTANDING MEDIA*

INHALT

Jana Mangold und Florian Sprenger	
Einleitung	7
Marshall McLuhan	
Understanding Media	
Introduction to the Second Edition	17
Archiv	21
Nina Wiedemeyer	
Marshall McLuhan Understanding Books	39
Rembert Hüser	
Fünf Freunde und die falsche Wand	51
Barbara Filser	
Fernsehen verstehen nach McLuhan	
Das National Center for Experiments in Television 1967-1975	65
Till A. Heilmann	
Ein Blick in den Rückspiegel	
Zur Vergangenheit und Gegenwärtigkeit von <i>Understanding Media</i>	87
John Durham Peters	
Technologische Imagination 1964	105

EINLEITUNG

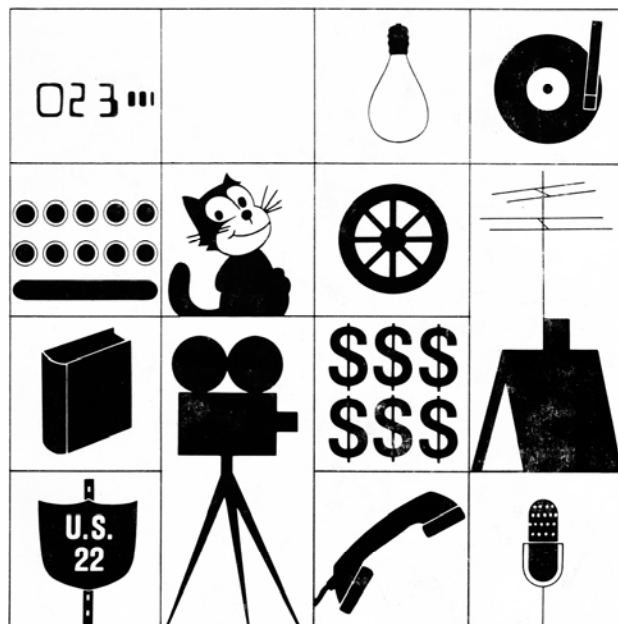
JANA MANGOLD UND FLORIAN SPRENGER

In seinem Vorwort zur zweiten Auflage von *Understanding Media*, die nach dem beachtlichen Anfangserfolg des Buches bereits im Erscheinungsjahr 1964 gedruckt wird, schreibt Marshall McLuhan:

TV engineers have begun to explore the braille-like character of the TV image as a means of enabling the blind to see by having this image projected directly onto their skins. We need to use all media in this wise, to enable us to see our situation.¹

Diese ergänzende Einleitung ist weniger eine Einleitung als ein warmer Sprung ins kalte Wasser der Medien und vielleicht einer der dichtesten Texte in McLuhans Werk. Mit Erlaubnis von *Gingko Press* drucken wir ihn an dieser Stelle erstmals als Einstimmung auf die demnächst erscheinende ins Deutsche übersetzte Kritische Ausgabe von *Understanding Media* ab.²

McLuhan zeigt auf diesen wenigen Seiten so deutlich wie sonst selten die epistemologischen Grundlagen dessen, was er bemerkenswerterweise *media study* nennt. Sein eigenes Denken, so viel wird an diesem Text deutlich, versteht er als Bestandteil der *electric revolution* und der mit ihr einhergehenden erkenntnistheoretischen Wendungen die eine *media theory* schließlich zu diesem Zeitpunkt ermöglichen. Entsprechend wünscht McLuhan, dass sein Buch so verwendet wird wie das Fernsehbild: Es soll Blinde sehend machen. Wenn er in einem anderen prägnanten Satz schreibt »Media study at once opens



Ausschnitt des Umschlagbildes der Original-Ausgabe Marshall McLuhan: *Understanding Media*, New York: McGraw-Hill 1964. Das Titelbild für unser Heft ist in Anlehnung an dieses Bild entstanden.

¹ McLuhan: *Understanding Media*, Second Edition, S. xi; vgl. auch S. 20 in diesem Heft.

² Im Erscheinen: McLuhan, Marshall: *Medien Verstehen. Die magischen Kanäle oder die Erweiterungen des Menschen*, Hamburg u.a.: Gingko Press.

the doors of perception«,³ dann ist damit nicht weniger gemeint, als dass Medienwissenschaft eine Form der Selbsterkenntnis sein kann: Ohne eine Theorie ihrer Medien wäre die Situation, in der sich eine Kultur befindet, nicht zu verstehen. Als Bewusstmachung der Effekte von Medien, als *anti-environment* und als *pattern recognition* ist Medienwissenschaft selbst ein Projekt der Bewusstseinsweiterung – durchaus im Sinne der 1960er Jahre, deren psychedelisches Repertoire McLuhans Gedanken inspiriert. Für McLuhan steht mithin mehr auf dem Spiel als eine einzelne Theorie der Medien, die man ablehnen oder akzeptieren kann.

Während das Argument hinter McLuhans Sentenz darin besteht, dass die Erkenntnis elektrischer Medien deswegen Selbsterkenntnis ist, weil diese eine Extension unseres Zentralnervensystems darstellen und unser Bewusstsein sich damit selbst gegenübertritt, ist an dieser Idee heute vor allem der nächste Schritt relevant: McLuhans ganzer Einsatz gilt der Gegenwart, die sich der theoretischen Aufarbeitung entzieht. Man schwimmt in ihr, um eine Metapher aus *Understanding Media* zu bemühen, wie der Fisch im Wasser. Die Aufgabe, die McLuhan der Medienwissenschaft aufgibt, liegt darin, die Blickrichtung umzukehren: Sie soll das Medium des Fisches zur Erkenntnis bringen. Darin steht Medienwissenschaft, noch frei von allen institutionellen Zwängen, der Kunst, aber auch den Medien selbst nahe, die mit der vermeintlich instantanen Elektrizität selbst zu ihrer Erkenntnis beitragen.⁴ McLuhan verankert die Position, von der aus er spricht sowie die systematische Tiefe seiner Arbeiten in der historischen Situation, die er heraufbeschwört. Erst elektrisch-instantan-unmittelbare Medien ermöglichen die Blickwendung von der Botschaft auf das Medium, indem sie geordnete Linearität durch gleichzeitige *pattern recognition*, Ursache-Wirkungs-Verknüpfungen durch Simultaneität, Container durch *environments* und Einzelsinne durch einen *sensus communis* ersetzen. Die bis dahin verborgenen Effekte von Medien sollen so sichtbar und Medienwissenschaft soll möglich werden.

Schon im Titel zeigt sich, wie sich dieses Buch jeder Zusammenfassung entzieht. *Understanding Media* kann mindestens drei Bedeutungen haben: erstens das Verstehen von Medien, zweitens verstehende Medien und drittens Medien des Verstehens. *Understanding Media* ist zugleich der Titel eines anderen Buches, eines pädagogischen Lehrbuchs, das nie verlegt wurde und das, vier Jahre vor dem Erscheinen von *Understanding Media* entworfen, nicht über das Stadium eines Typoskripts in einfacher Blattheftung hinausgekommen ist. In diesem 1960 von der US-amerikanischen *National Association of Educational Broadcasters* (NAEB) geförderten *Report on Project in Understanding New Media* finden sich alle Merkmale, die den verknüpften Titel der späteren Publikation rechtfertigen: Er bietet Unterrichtsmaterial zur Erforschung des neuen Studienobjekts der Medien für die *high school*. Nach einer Einführung zur allgemeinen Problemstellung und zur Herangehensweise an die Medien werden zwölf Medientechniken (mündliche Rede,

³ McLuhan: *Understanding Media*, Second Edition, S. xi; vgl. auch S. 19 in diesem Heft.

⁴ Vgl. Sprenger: *Medien des Immediaten*.

Schrift, Telefon, Fernsehen usw.) jeweils in einer kurzen »Introduction« vorgestellt, durch »Projects and Questions« ergänzt, gefolgt von Textempfehlungen und einer schematischen Darstellung zu jedem Medium.⁵

In der Anlage und der Titelwahl schließt der *Report* an die überaus erfolgreichen Lehrbücher mit Titeln wie *Understanding Poetry* (1938), *Understanding Fiction* (1943) oder *Understanding Drama* (1948) an, die seit Ende der 1930er Jahre in McLuhans Stammdisziplin der englischen Literaturwissenschaft erschienen waren. Das Besondere an diesen Einführungswerken der Literaturwissenschaft war eine pädagogische Praxis, die bis dato noch kein Lehrbuch eingesetzt hatte. Anstatt nämlich auf Wissensvermittlung im Sinne von Fakten-, Daten- und Rezeptions-sammlungen zu literarischen Texten zu setzen, führten diese Bücher konkrete Textanalysen von Gedichten, fiktionalen und dramatischen Texten vor und leiteten ihre studentische Leserschaft zu eigenen Auseinandersetzungen mit den versammelten Beispieltexten an. Innovativ waren insbesondere die den Textbeispielen angefügten Fragen und Übungen.⁶

Die *Understanding*-Bücher waren zugleich Anthologien und Einführungen in angewandte Literaturtheorie. Ihr pädagogisches Programm setzte dabei ein literaturtheoretisches Projekt durch – bekannt als *New Criticism* nordamerikanischer Prägung –, das »den Text selbst« in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit rückte und dabei die Wissensstandards von Studierenden, Lehrenden und sogar anerkannten Literaturkritikern egalisierte. Das literaturhistorische, bibliographische und philosophische Wissen zur Erklärung von Literatur wurde abgelöst durch eine Konzentration auf den Text und seine literarischen, sprachlichen Eigenschaften. Damit redefinierten diese Lehrbücher den Gegenstand des Literaturstudiums und setzten einen neuen wissenschaftlichen Gegenstand im bereits etablierten Feld der Literaturwissenschaft ein.⁷

McLuhans Lehrbuchentwurf für einen neuen wissenschaftlichen Gegenstand von 1960 folgt dieser Praxis. Er setzt auf die Auseinandersetzung mit einem noch unsystematisch erfassten Objekt durch Fragen und Projektvorschläge anstelle von Informationsvermittlung. Den Studierenden unterstellt er ein ebenso gutes – und eigentlich sogar angemesseneres – Wissen von den Medien als den Lehrenden.⁸

⁵ Vgl. McLuhan: *Report on Project in Understanding New Media*, Part III: Materials Developed by the Project.

⁶ Vgl. insb. das erste Standardwerk der Lehrbuchreihe: Brooks/Warren: *Understanding Poetry*. Zur Beschreibung der neuartigen Lehrbücher vgl. Kulisheck: »The New Criticism and the New College Text«.

⁷ Vgl. den vorausgesandten »Letter to the Teacher« im Grundlagenwerk der *Understanding*-Reihe: Brooks/Warren: *Understanding Poetry*, S. iv: »literature is to be studied as literature«, sowie S. ix: »Emphasis should be kept on the poem as a poem.« Vgl. Lockhart: »Teaching with Style«, S. 198f.; Jancovich: »Understanding Literature«, S. 81 u. 87.

⁸ Vgl. Shepperd: »Medien miss-verstehen«, S. 40f.

Und er transformiert damit letztlich ebenso den Gegenstand einer etablierten Disziplin, der Disziplin der Kommunikationswissenschaft.

Nach allem, was man über das Forschungsprojekt für die NAEB weiß, dürften die *Understanding*-Lehrbücher der amerikanischen Literaturwissenschaft eine willkommene Vorlage für McLuhan abgegeben haben, der sich von seinen Geldgebern immer wieder dazu aufgerufen sah, entweder seine überschäumenden Überlegungen und Analogisierungen zu den neuen Massenmedien einer empirischen Überprüfung zu unterziehen oder doch wenigstens Lehrmaterial für den Umgang mit Medien an Schulen zu entwickeln.⁹ McLuhan unterlief beständig die Anforderungen und rechtfertigte dies mit einem Gegenstand, der solche Anforderungen obsolet erscheinen ließ. Die Orientierung des *Report* an den *college textbooks* bot zumindest den Anschein einer Systematisierung. Und nicht nur das pädagogische Projekt, sondern auch eine Abwertung der allgegenwärtigen ›Jagd auf Botschaften‹ prägte die *Understanding*-Bücher insgesamt.¹⁰ Demnach ging die Suche nach Botschaften in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Literatur wie in der Erforschung der neuen Medien an den eigentlichen Herausforderungen der Gegenstände vorbei. So wie das Verstehen der Literatur nur *als* Literatur (und nicht als Ort historischer, moralischer oder philosophischer Aussagen) möglich sein sollte, so sollte auch das Verstehen der neuen Medien durch die Betrachtung der Kommunikationsmedien *als* Medien zu vollziehen sein und nicht als Rückführung auf die Frage nach Botschaften.¹¹

Die spätere Publikation *Understanding Media* schließt genau besehen nur noch mit ihrem Titel an das Lehrbuchprojekt von 1960 an. Und selbst der Titel dieses Klassikers der Medienwissenschaft stand keinesfalls immer so fest: »BY ALL MEANS, CALL BOOK ›EXTENSIONS OF MAN‹ – Understanding Media title classifies it with all the old & current crap«, steht in roter Maschinenschrift auf dem Kopf eines Briefs von Edmund Carpenter an McLuhan.¹² ›Understanding Media‹ ist für den Ethnologen Carpenter – der gemeinsam mit McLuhan und einigen Kollegen an der University of Toronto zwischen 1953 und 1955 die Medien-differenzen im Unterschied zu Annahmen über die Universalität der Kommunikation ausarbeitete¹³ – alter und gängiger Müll. Die ›Extensionen des Menschen‹ hingegen gehen auf eine ethnologische Engführung einer Theorie kultureller Un-

⁹ Vgl. ebd., S. 29-38.

¹⁰ Vgl. Brooks/Warren: *Understanding Poetry*, S. 10-14: »Message-Hunting«.

¹¹ Vgl. McLuhan: *Report on Project in Understanding New Media*, Part III, S. 14: »to spot the message of medium as medium« mit den Ausführungen zur »literature [...] as literature« in Brooks/Warren: *Understanding Poetry*, S. iv.

¹² Vgl. Brief von Edmund Carpenter an Marshall McLuhan (undatiert), in: LAC, MG 31, D 156, vol. 77 file 6 (*Understanding Media*, Ted Carpenter correspondence), Typoskript, unpag. Vgl. auch Hinweise in einem Brief von McLuhans Lektor David I. Segal vom 4.10.1963 über eine Liste alternativer Titel, in: ebd., vol. 77 file 9 (*Understanding Media*, correspondence).

¹³ Vgl. Schüttpeitz: »Get the message through«.

terschiede mit unterscheidbaren Formen der Kommunikation zurück, welche die Torontoer Medienforscher mit einigen Projekten zu ›Kultur und Kommunikation‹ an den *anthropology departments* der 1950er Jahre teilten.¹⁴ Demzufolge sind Medien immer auf den Menschen bezogen und jedes Medium kodiert die Realität der Menschen, ihre von Kultur zu Kultur unterschiedlichen Raum- und Zeitauffassungen etwa, nach Bedingungen, die es selbst stellt.¹⁵

Understanding Media lässt sich aber weder dem inzwischen ›alten und gewöhnlichen Müll‹ der Lehrbuchproduktion noch dem ethnologischen Projekt einer Medienanthropologie umstandslos einordnen. Es bietet keinen systematischen Lehrbuch-Zugriff auf die zeitgenössischen Kommunikationsmedien, sondern weitet den Begriff der Medien vielmehr auf alle Bereiche des menschlichen Lebens aus, ohne jemals zum flächendeckenden Standardlehrbuch geworden zu sein. Darin unterläuft es auch eine starre Kategorienbildung der gerade entdeckten Differenzen der Medien, der die ethnologischen Vorstöße entgegenarbeiten.¹⁶ *Understanding Media* skizziert stattdessen eine Theoretisierung des Medialen in einem ungewöhnlichen Wechselspiel von Theorieaussage und Theoriedarstellung.

Mit diesem Umstand kämpften schon die Lektoren der Erstausgabe von *Understanding Media*. Terrence Gordon gibt in seiner McLuhan-Biographie die ›besten Stellen‹ des offenbar schwierigen Weges der Erstellung des druckreifen Manuskripts aus der Korrespondenz zwischen Autor und Verlag wieder.¹⁷ Die Lektoren erkannten keinen Argumentationsplan und keinerlei Interesse für die Bedürfnisse der Leser. Mehrmals ermahnten sie McLuhan, dass es eines einführenden ersten Kapitels bedürfe, in dem »[w]ithout any examples and metaphors« einmal klar gesagt würde, was ›Medien‹ nun eigentlich sind. Definitionen, Daten und Referenzen wurden gefordert, so dass die Leser bereitwilliger den Kapiteln zu den Einzelmedien folgen könnten.¹⁸ Die Verlagskorrespondenz zeigt, dass die mancherorts hervorgehobene »Prägnanz und Transparenz« zumindest der Gliederung des Buchs auf die Anstrengung der Lektoren zurückgeht.¹⁹

¹⁴ Vgl. ebd., S. 70f., sowie Mangold: »Zwischen Sprache/n«.

¹⁵ Vgl. Carpenter/McLuhan: »The New Languages«, sowie die erst später ausformulierten Forschungsmaximen des Ethnologen Edward T. Hall in: Hall: *The Silent Language*, insb. S. 55 zu den Extensionen des Menschen.

¹⁶ Vgl. Schüttpelz: »60 Jahre Medientheorie«.

¹⁷ Vgl. Gordon: Marshall McLuhan, S. 196-200.

¹⁸ Vgl. insb. Leon Wilson an McLuhan, 25.10.1962. Alle folgenden Angaben und Zitate aus der Verlagskorrespondenz gehen auf das Material im Nachlass McLuhans am LAC, MG 31, D 156, vol. 77 file 9 u. file 10 (*Understanding Media*, correspondence) zurück. Die Randnotizen der Lektoren auf den Rändern der verschiedenen Fassungen des Manuskripts sprechen Bände: Sie notieren: »rep., rep., rep., rep.« (vol. 76 file 32 (*UM*, second draft, Part I), hdschriftl. pag. 25), »this planless repetition has to stop!« (vol. 76 file 10 (*UM*, first draft, *The Medium is Message*), pag. 17) oder »better said than before, but still a repetition«. McLuhan notiert daneben: »not rep but allusion« (vol. 76 file 32 (*UM*, second draft, Part I), hdschriftl. pag. 29).

¹⁹ Hoffman: »Wiedergelesen«, S. 119.

Im nachfolgend abgedruckten Archivmaterial lässt sich diese Strukturierungsarbeit unter anderem an der ersten Kapitelliste mit den Nachfragen des Lektors erkennen. Die Liste ist undatiert und unsigniert, scheint aber auf einen Vorschlag des Lektors Leon Wilson im Oktober 1962 zurückzugehen. Eine weitere Liste eines »Chapter Outline« wurde hier aufgenommen, die eine wesentlich erweiterte Neuauflage von *Understanding Media* projiziert. Leider ist auch diese Liste undatiert.²⁰

McLuhan hatte bereits im Mai 1961 das Material seines *Report* an das Verlagshaus McGraw-Hill gesandt, offenbar mit dem Hinweis, dass er dieses Material für die Erstellung einer Publikation namens *Understanding Media* nutzen wolle. Im Oktober 1962 lag dem Verlag ein Manuskript für die Publikation vor, zu dem Wilson seine bestimmte Kritik in einem dreiseitigen maschinengeschriebenen Brief vom 25. Oktober 1962 äußerte. Es gab einige Unstimmigkeiten nach dieser Kritik, aber auch eine Einigung darüber, dass McLuhan nach den Richtlinien der Leserfreundlichkeit das Manuskript überarbeiten würde, was bis zum Juni 1963 geschah. Zu diesem Zeitpunkt übernahm ein zweiter Lektor, David I. Segal, die Bearbeitung des Manuskripts. Seine Kritik war weniger umfassend, wie sich anhand eines Briefs vom 23. August 1963 schließen lässt. Segal bemerkte, dass er gar nicht alles, was ihm Verdruss bereitete (*everything that bothered*), notiert habe, weil er ansonsten befürchten müsse, den Stil McLuhans zu verblenden (*masquerade your style*). Das Dilemma zwischen Lesbarkeit und Wahrung der Eigenheiten versucht Segal schlicht auszuhalten: »I simply cannot figure out a way to make it readable and still maintain your own ›voice‹.«

Die ebenfalls abgedruckten Faksimiles dreier Briefe McLuhans an Segal zeigen, dass McLuhan seine eigene ›Stimme‹ als Autor nicht zu ernst nahm. Etwa wenn er im Dezember 1963 zwei Nachträge für *Understanding Media* einsendet und kommentiert, dass der Zusatz für das Kapitel »The Medium is the Message« nach Belieben, »anywhere you choose«, eingesetzt werden könne; oder wenn er in seinen Briefen nach Veröffentlichung des Buches (Publikationsdatum war der 26. Mai 1964, drei Jahre nach Einsendung des *Report*-Materials), sein viel besprochenes Diktum »the medium is the message« vom Tisch wischt und stattdessen voller Enthusiasmus den Begriff des *environment* vorstellt. Tatsächlich scheint die Prominenz des Kapitels »The Medium is the Message« und dessen Einschlägigkeit für die Begründung einer Theorie der Medien auf die Wahl der Verlagsmitarbeiter zurückzugehen.

Schließlich kommen im hier versammelten Archivmaterial auch die Stimmen der beiden Übersetzer der medientheoretischen Bücher McLuhans ins Deutsche

²⁰ Insofern sie die Gliederung der Publikation von 1964 voranstellt, fällt sie wohl in den Zeitraum der zweiten Hälfte der 1960er oder in die 1970er Jahre, in denen McLuhan immer wieder eine Überarbeitung des Buchs in Angriff nahm. Vgl. Marchand: Marshall McLuhan, S. 330, 366 u. 374, sowie Gordon: Marshall McLuhan, S. 200.

zu Wort.²¹ Der Österreicher Dr. Meinrad Amann wurde vermutlich 1966 vom Econ-Verlag beauftragt, die Übersetzung von *Understanding Media* vorzunehmen, offensichtlich von Anfang an ohne Ambitionen, die *Understanding*-Dimension des Titels mitzuübersetzen, wie der erste, undatierte Brief Amanns an McLuhan zu verstehen gibt. Im August 1967 berichtet Amann, dass er die Übersetzung fertiggestellt und überlebt (*survived*) habe. Zu diesem Zeitpunkt hatte er sich auch mit dem Schweizer Anglisten Max Nänny ausgetauscht, den McLuhan auf einer Konferenz in den USA getroffen und nach der Übersetzung der *Gutenberg-Galaxis* gefragt hatte.²² Nännys Brief an McLuhan bezüglich dieser Zusammenarbeit der Übersetzer ist nicht ohne Spitzfindigkeit gegenüber der von ihm allgemein anerkannten, sehr lesbaren (*very readable*) Fassung Amanns. Als Professor für Englische Literatur teilte Nänny McLuhans Vorliebe für die Schreibweisen und theoretischen Implikationen der angloamerikanischen Modernisten und war der Finessen des Impliziten und der modernistischen Ikonizität gewahr, bei denen McLuhan Anleihen machte.

Nänny weist in seinem Brief auch auf einen zentralen Punkt hin, der in der adäquaten Auseinandersetzung mit *Understanding Media* unerlässlich ist: »[...] your ~~message~~ medium is also largely your ~~medium~~ message [...]«. McLuhans Medium, sein Schreiben, ist großenteils auch seine Botschaft. Diese Priorisierung der sprachlichen Verfasstheit seiner Schriften entspricht letztlich der Redefinition des Gegenstands der Literaturwissenschaft in den *Understanding*-Büchern als sprachlichem Prozess, deren eifriger Student McLuhan als Lehrender selbst war.²³ Nännys Formulierung dieses Zusammenhangs für die Theoriebildung McLuhans führt überdies durch seine Auskreuzung und wechselseitige Ersetzung der Begriffe ›medium‹ und ›message‹ die Spezifität des neuen Objekts ›Medien‹ in der zirkulären Verschaltung und Austauschbarkeit von Aussage und Aussagemedium (man könnte auch sagen: von Dargestelltem und Darstellung) eindrucksvoll vor.

In diesem Sinne changieren auch die hier versammelten Aufsätze zwischen Medium und Botschaft. Die Beiträge dieser *Navigationen*-Ausgabe zum 50. Jubiläum von *Understanding Media* setzen dazu an, die Situation dieses Buches zu verstehen, um etwas über seine Medien zu erfahren. Die Dramaturgie der Texte reicht von der handwerklichen Bearbeitung des Buches und seine Weitsicht über das Fernsehen seiner Zeit bis hin zur Rezeption seiner Inhalte in der Presse und seinem technikphilosophischen Kontext. Die Beiträge untersuchen dahingehend

²¹ Diese Briefe sowie die folgenden Zitate stammen aus LAC, MG 31, D 156, vol. 77 file 21 (UM, German edition correspondence).

²² Diese Informationen gehen auf die Aussagen der Witwe Nännys, Frau Regula Nänny, zurück sowie auf ein Schreiben Peter F. Druckers, der die Vermittlung der beiden medientheoretischen Bücher an den deutschen Econ-Verlag übernommen hatte (vgl. LAC, MG 31, D 156, vol. 77 file 21).

²³ Zur Schulung der Lehrenden durch die *Understanding*-Bücher vgl. Lockhart: »Teaching with Style«, S. 198 u. 216 Anm. 1.

weniger die Thesen und Schlagworte McLuhans, sondern die medialen Auswirkungen, intellektuellen Kontexte und technischen Voraussetzungen, die *Understanding Media* 1964 zwischen zwei Buchdeckel klappte.

Es bleibt *Understanding Media* zum 50. Geburtstag und für die kommenden 50 Jahre zu wünschen, dass seine Unwägbarkeiten zwischen ›medium‹ und ›message‹ breite Beachtung finden und dass dieses eigensinnige Buch weder in den Kategorisierungen einer institutionalisierten Medienwissenschaft gefangen genommen noch aus dem Kanon der medienwissenschaftlichen Texte aussortiert wird.

LITERATUR

- Brooks, Cleanth/Warren, Robert Penn: *Understanding Poetry. An Anthology for College Students*, New York 1938.
- Carpenter, Edmund/McLuhan, Marshall: »The New Languages«, in: *Chicago Review*, Jg. 10, Nr. 1, 1956, S. 46-51.
- Gordon, Terrence W.: *Marshall McLuhan. Escape into Understanding. A Biography*, Toronto 1997.
- Hall, Edward T.: *The Silent Language* [1959], New York 1990.
- Hoffmann, Stefan: »Wiedergelesen. Marshall McLuhan: *Understanding Media*«, in: *MEDIENwissenschaft*, Nr. 1, 2002, S. 118-121.
- Jancovich, Mark: »Understanding Literature: Textbooks and the Distribution of the New Criticism«, in: *The Cultural Politics of the New Criticism*, Cambridge u.a. 1993.
- Kulisheck, Clarence L.: »The New Criticism and the New College Text«, in: *Journal of Higher Education*, Jg. 25, Nr. 4, 1954, S. 173-178 u. 227f.
- Lockhart, Tara: »Teaching with Style. Brooks and Warren's *Literary Pedagogy*«, in: Hickman, Miranda B./McIntyre, John D. (Hrsg.): *Rereading the New Criticism*, Columbus OH 2012, S. 195-217.
- Mangold, Jana: »Zwischen Sprache/n. Explorationen der Medien zwischen Kultur und Kommunikation 1954«, erscheint in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Nr. 11, 2014.
- Marchand, Philip: *Marshall McLuhan. Botschafter der Medien. Biographie*, Stuttgart 1999.
- McLuhan, Marshall: *Understanding Media*, Second Edition, New York 1964.
- Schüttpelz, Erhard: »Get the message through«. Von der Kanaltheorie der Kommunikation zur Botschaft des Mediums«, in: Schneider, Irmela/Spangenberg, Peter M. (Hrsg.): *Medienkultur der 50er Jahre*, Wiesbaden 2002, S. 51-76.
- Schüttpelz, Erhard: »60 Jahre Medientheorie. Die Black Box der *Explorations* wird geöffnet«, erscheint in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Nr. 11, 2014.

Shepperd, Josh: »Medien miss-verstehen. Marshall McLuhan und die National Association of Educational Broadcasters, 1958-1960«, in: Zeitschrift für Medienwissenschaft, Nr. 5, 2011, S. 25-43.

Sprenger, Florian: Medien des Immediaten. Elektrizität, Telegraphie, McLuhan, Berlin 2012.

QUELLEN

McLuhan, Marshall: Report on Project in Understanding New Media, National Association of Educational Broadcasters: United States Department of Health, Education and Welfare, June 30th, 1960.

The H. Marshall McLuhan Papers: Library and Archives Canada (LAC), MG 31, D 156, vol. 76 file 8, vol. 76 file 10, vol. 76 file 32, vol. 77 file 6, vol. 77 file 8, vol. 77 file 10, vol. 77 file 21.

DANKSAGUNG

Wir danken Jens Schröter und Erhard Schüttpelz für die Möglichkeit, diese Ausgabe zu gestalten, Samantha Gupta für die institutionelle Unterstützung, Stefan Petermann für die Gestaltung des Covers, Vincent Rieger und Randi Heinrichs für die Vorbereitung der Texte für den Druck sowie Franziska Mangold für Unterstützung bei der Kontaktaufnahme mit den rechtlichen Vertretern des Nachlasses und der Publikationen Marshall McLuhans.

Unser Dank gilt im Besonderen Michael McLuhan (*The Estate of Corinne and Marshall McLuhan*), Regula Nänny und Klaus Amann für die freundliche Genehmigung des Abdrucks der historischen Briefe und Notizen. Mo Cohen von *Ginkgo Press* danken wir für die Druckerlaubnis für McLuhans Vorwort zur zweiten Auflage von *Understanding Media*. Tina Meinhardt und Fabian Grodde von der Bauhaus-Universität Weimar sowie Michael Schubert von *Viacom International Media Networks* sei gedankt für die Druckerlaubnis zu einzelnen Media Icons und Figuren auf unserem Cover.

Dem *Digital Cultures Research Lab* der Leuphana Universität Lüneburg, gefördert vom Niedersächsischen Ministerium für Wissenschaft und Kultur sowie der Volkswagen-Stiftung im Rahmen des Programms *Niedersächsisches Vorab*, danken wir für die finanzielle Unterstützung bei der Beschaffung der Archivmaterialien.

UNDERSTANDING MEDIA

Introduction to the Second Edition

MARSHALL MCLUHAN^I

URHEBERRECHTLICH GESCHÜTZTES MATERIAL,
NUR IN DER PRINTAUSGABE ZUGÄNGLICH

^I Anmerkung der Hrsg.: Wir danken dem *Gingko Press* Verlag für die freundliche Genehmigung des Abdrucks der »Introduction to the Second Edition« von *Understanding Media*. Der Text erschien erstmals 1964 in der zweiten Auflage von *Understanding Media* (*Mentor/New American Library*) und wurde 2003 in die Kritische Ausgabe von *Understanding Media* (*Gingko Press*) aufgenommen. *Gingko Press* bereitet derzeit die deutschsprachige Ausgabe der Kritischen Ausgabe vor, die noch in diesem Jahr erscheinen wird.

URHEBERRECHTLICH GESCHÜTZTES MATERIAL,
NUR IN DER PRINTAUSGABE ZUGÄNGLICH

INTRODUCTION TO THE SECOND EDITION

URHEBERRECHTLICH GESCHÜTZTES MATERIAL,
NUR IN DER PRINTAUSGABE ZUGÄNGLICH

URHEBERRECHTLICH GESCHÜTZTES MATERIAL,
NUR IN DER PRINTAUSGABE ZUGÄNGLICH

ARCHIV

Auf den folgenden Seiten drucken wir Faksimiles einiger Gliederungsentwürfe zu *Understanding Media*, der Verlagskorrespondenz und des Briefwechsels mit den Übersetzern der medienwissenschaftlichen Bücher Marshall McLuhans ins Deutsche. Die Dokumente stammen aus dem Nachlass Marshall McLuhans am *Library and Archives Canada* in Ottawa, Kanada. Wir danken Michael McLuhan (*The Estate of Corinne and Marshall McLuhan*) sowie Klaus Amann und Regula Nänny für die freundliche Genehmigung des Abdrucks dieser historischen Schriftstücke.

URHEBERRECHTLICH GESCHÜTZTES MATERIAL,
NUR IN DER PRINTAUSGABE ZUGÄNGLICH

Liste der Kapitel und Gliederungsentwurf für Understanding Media (erster Teil), vermutlich im Oktober 1962 vom Lektor Leon Wilson zusammengestellt (LAC, MG 31, D 156, vol. 76 file 8).

© The Estate of Corinne and Marshall McLuhan.

URHEBERRECHTLICH GESCHÜTZTES MATERIAL,
NUR IN DER PRINTAUSGABE ZUGÄNGLICH

Liste der Kapitel und Gliederungsentwurf für Understanding Media (zweiter Teil), vermutlich im Oktober 1962 vom Lektor Leon Wilson zusammengestellt (LAC, MG 31, D 156, vol. 76 file 8).

© The Estate of Corinne and Marshall McLuhan.

URHEBERRECHTLICH GESCHÜTZTES MATERIAL,
NUR IN DER PRINTAUSGABE ZUGÄNGLICH

Erweiterte Liste der Kapitel für Understanding Media (erster Teil), undatiert, vermutlich für eine überarbeitete Version des Buches in den späten 1960er oder 1970er Jahren (LAC, MG 31, D 156, vol. 76 file 8).

© The Estate of Corinne and Marshall McLuhan.

URHEBERRECHTLICH GESCHÜTZTES MATERIAL,
NUR IN DER PRINTAUSGABE ZUGÄNGLICH

Erweiterte Liste der Kapitel für Understanding Media (zweiter Teil), undatiert, vermutlich für eine überarbeitete Version des Buches in den späten 1960er oder 1970er Jahren (LAC, MG 31, D 156, vol. 76 file 8).

© The Estate of Corinne and Marshall McLuhan.

URHEBERRECHTLICH GESCHÜTZTES MATERIAL,
NUR IN DER PRINTAUSGABE ZUGÄNGLICH

Marshall McLuhan an David I. Segal, 20.12.1963 (LAC, MG 31, D 156, vol. 77 file 9).

© The Estate of Corinne and Marshall McLuhan.

URHEBERRECHTLICH GESCHÜTZTES MATERIAL,
NUR IN DER PRINTAUSGABE ZUGÄNGLICH

Abschluss des Kapitels »TV: The Timid Giant«, nachträglicher Zusatz vom Dezember 1963 (erster Teil), vgl. Marshall McLuhan an David I. Segal, 20.12.1963 (LAC, MG 31, D 156, vol. 77 file 9). Der Text erschien in einer längeren Fassung bereits im Januar 1964 in The Canadian Forum.

© The Estate of Corinne and Marshall McLuhan.

URHEBERRECHTLICH GESCHÜTZTES MATERIAL,
NUR IN DER PRINTAUSGABE ZUGÄNGLICH

Abschluss des Kapitels »TV: The Timid Giant«, nachträglicher Zusatz vom Dezember 1963 (zweiter Teil), vgl. Marshall McLuhan an David I. Segal, 20.12.1963 (LAC, MG 31, D 156, vol. 77 file 9). Der Text erschien in einer längeren Fassung bereits im Januar 1964 in The Canadian Forum.

© The Estate of Corinne and Marshall McLuhan.

URHEBERRECHTLICH GESCHÜTZTES MATERIAL,
NUR IN DER PRINTAUSGABE ZUGÄNGLICH

Nachträglicher Zusatz für das Kapitel »The Medium is the Message« vom Dezember 1963, vgl. Marshall McLuhan an David I. Segal, 20.12.1963 (LAC, MG 31, D 156, vol. 77 file 9). Der Text wurde offensichtlich nicht in die Veröffentlichung aufgenommen.

© The Estate of Corinne and Marshall McLuhan.

URHEBERRECHTLICH GESCHÜTZTES MATERIAL,
NUR IN DER PRINTAUSGABE ZUGÄNGLICH

Marshall McLuhan an David I. Segal, 20.12.1963 (LAC, MG 31, D 156, vol. 77 file 10).

© The Estate of Corinne and Marshall McLuhan.

URHEBERRECHTLICH GESCHÜTZTES MATERIAL,
NUR IN DER PRINTAUSGABE ZUGÄNGLICH

Marshall McLuhan an David I. Segal, 24.09.1964 (LAC, MG 31, D 156, vol. 77 file 10).

© The Estate of Corinne and Marshall McLuhan.

URHEBERRECHTLICH GESCHÜTZTES MATERIAL,
NUR IN DER PRINTAUSGABE ZUGÄNGLICH

Meinrad Amann an Marshall McLuhan, undatiert (LAC, MG 31, D 156, vol. 77 file 21).

Mit freundlicher Genehmigung von Klaus Amann.

URHEBERRECHTLICH GESCHÜTZTES MATERIAL,
NUR IN DER PRINTAUSGABE ZUGÄNGLICH

Marshall McLuhan an Meinrad Amann, 8.11.1966 (LAC, MG 31, D 156, vol. 77 file 21).

© The Estate of Corinne and Marshall McLuhan.

URHEBERRECHTLICH GESCHÜTZTES MATERIAL,
NUR IN DER PRINTAUSGABE ZUGÄNGLICH

Meinrad Amann an Marshall McLuhan (Seite eins), vermutlich August 1967 (LAC, MG 31, D 156, vol. 77 file 21).

Mit freundlicher Genehmigung von Klaus Amann.

URHEBERRECHTLICH GESCHÜTZTES MATERIAL,
NUR IN DER PRINTAUSGABE ZUGÄNGLICH

Meinrad Amann an Marshall McLuhan (Seite zwei), vermutlich August 1967 (LAC, MG 31, D 156, vol 77 file 21).

Mit freundlicher Genehmigung von Klaus Amann.

URHEBERRECHTLICH GESCHÜTZTES MATERIAL,
NUR IN DER PRINTAUSGABE ZUGÄNGLICH

Marshall McLuhan an Meinrad Amann, 17.08.1967 (LAC, MG 31, D 156, vol. 77 file 21).

© The Estate of Corinne and Marshall McLuhan.

URHEBERRECHTLICH GESCHÜTZTES MATERIAL,
NUR IN DER PRINTAUSGABE ZUGÄNGLICH

Max Nänny an Marshall McLuhan, undatiert (LAC, MG 31, D 156, vol. 77 file 21).

Mit freundlicher Genehmigung von Regula Nänny.

WAS HAT *UNDERSTANDING MEDIA* IHRER MEINUNG NACH MIT MEDIENWISSENSCHAFT (HEUTE) ZU TUN?¹

- viele von McLuhans Thesen bilden die Grundlage der Medienwissenschaft; viele Autoren beziehen sich auf seine Theorien
- besonders die Kapitel über elektronische Medien und Automation sind heute noch aktuell

Das Werk ist dahingehend grundlegend, dass es Medien jenseits ihres Inhalts sieht und ihre Form und Wirkung erforscht. Auch heute noch ist das eine erfrischende Sichtweise. Hinzu kommt, dass wir als relativ junge Wissenschaft immer noch Literaturwissenschaftler wie McLuhan brauchen, die uns ihre Medien- und Gesellschaftssicht näherbringen.

Einige Dinge kann man weiterhin auf die heutige Zeit beziehen. Ansonsten gehört *Understanding Media* zur Mediengeschichte.

Mittlerweile gehört das Buch *Understanding Media* zum Kanon in der Kommunikations- und Medienwissenschaft. Ich glaube McLuhan möchte, dass die Menschheitsgeschichte als Mediengeschichte betrachtet wird. [...] Für die heutige Medienwissenschaft ist es besonders wichtig, weil McLuhan auf die persönlichen und sozialen Auswirkungen von Medien eingeht.

Ich war beim Lesen davon überrascht, wie manche Gedankengänge ziemlich treffsicher auf die aktuelle Medienlandschaft zutreffen und wie gut nachvollziehbar manche davon sind. Gerade alles um das Thema Vernetzung. Wie schon in den Jahrzehnten zuvor, kann das Buch als Diskussionsgrundlage und Ausgangsbasis verwendet werden, da eben vieles drinsteckt.

- gesamtgesellschaftliche Wirkungen von Medien verstehen
- Verständnis für die Konzeption von Medien
- Verbindung Medien-Körper: Auswirkungen auf Medien, Rückwirkungen auf den Körper

¹ 50 Jahre nach der Erstveröffentlichung von *Understanding Media* haben wir Studierende im Fach Medienwissenschaft nach ihren Eindrücken bei der Lektüre des Buchs gefragt. Auf einigen Seiten dieses Hefts stellen wir eine Auswahl der Antworten von Studierenden aus Paderborn, Siegen und Weimar vor.

MARSHALL MCLUHAN UNDERSTANDING BOOKS

NINA WIEDEMMEYER

Marshall McLuhans Medienverständnis hat das Denken über das Medium Buch geprägt. Wie in einer Beschwörungsformel kommt McLuhan in seinen Schriften – fokussiert in *The Gutenberg Galaxy* und in *Understanding Media* – in schier unendlichen Variationen auf das Ereignis der Erfindung des Buchdrucks mit beweglichen Lettern zu sprechen. Wie versteht McLuhan Bücher darüber hinaus? Und was machen ihn Bücher verstehen? Um dem auf die Spur zu kommen, werden im Folgenden die Geschichte der Buchtechnik (die mehr umfasst als den Buchdruck) mit dem Schreiben McLuhans (das noch anderes zum Buch aussagt als Linearität und Konformität des Buchdrucks) gegeneinander gelesen. Das Augenmerk richtet sich daher auf die Buchpraxis McLuhans auch abseits seiner Formel vom linearen Medium Buch. Dieser Text wird subkutan der Frage nachgehen, inwiefern das Medium Buch Denkfiguren und Argumentationen der Medientheorie mit hervorgebracht hat.¹

I. READING ONLY THE RIGHTHAND PAGE

Marshall McLuhan schrieb Bücher vor der Ära des elektronischen Buchs. Seine Erforschung des elektronischen Zeitalters musste daher, was eines der Hauptmedien betraf, das sein Denken in Umlauf brachte (neben Vorträgen, Interviews und Fernsehauftritten), noch in das »mechanische Maschinenzeitalter« eingepasst werden.² Seine Texte wurden gedruckt und in Büchern publiziert. Bücher hinkten zu dieser Zeit, womöglich, weil sie ein dermaßen altes, gut eingeübtes Medium sind, der elektronischen Zeit hinterher.

Als McLuhans *Understanding Media* 1964 herauskommt, beginnt gerade die Elektrifizierung in der Buchproduktion. Gesetzt wird häufig noch auf der Linotype, die wie alle Maschinen in der Buchherstellung eine Erfindung oder Weiterentwicklung von Maschinen aus dem 19. Jahrhundert ist (Heftmaschine, Falzmaschine, Schneidemaschine). Die Setzmaschine Linotype steht paradigmatisch für einen Wandel in der Drucktechnik seit, aber auch mit Gutenberg und wird von McLuhan daher verschiedentlich in seinen Texten genannt.³ Text lässt sich auf der Linotype über eine Eingabetastatur eintippen. Die Maschine gießt die Buchstaben

¹ Aus demselben Forschungszusammenhang erschien: Wiedemeyer: »Friedrich Kittlers Bücher«.

² Die Unterscheidung zwischen mechanischem und elektrischem Zeitalter trifft McLuhan gleich in der Einleitung zu *Understanding Media*, siehe McLuhan: Die magischen Kanäle, S. 9.

³ Z.B. McLuhan: Die magischen Kanäle, S. 223.

dann in Blei. Das bedeutet, dass einerseits nicht mehr die Lettern, sondern Tasten gehandhabt werden und andererseits, dass mit der Linotype gesetzte Bücher wie beim Gutenberg'schen Buchdruck im Hochdruckverfahren gedruckt sind. Der Photosatz, also die flachgedruckte Form, hat den Buchdruck schließlich allmählich abgelöst. Auch die vollautomatisierte Buchstraße nimmt in den 1960er Jahren ihren Anfang, es ist jedoch von dort noch ein weiter Weg, bis die elektronisch gesteuerte Produktion nicht mehr einen Codex als Einzel- oder Serienexemplar auswirft, sondern sich das Medium selbst in ein elektronisches verwandelt. Fast das gesamte 20. Jahrhundert hindurch bestand die Aufgabe in der Entwicklung der Buchproduktion darin, zum einen die mechanischen Maschinen aus dem 19. Jahrhundert zu elektrifizieren und mit digitalen Steuerungssystemen auszurüsten; zum anderen wurden die einzelnen Komponenten und Produktionsstufen miteinander anschlussfähig, um Setzen, Drucken, Falzen, Zusammentragen ... bis zum Einhängen des Buchblocks in die Decke zu einer Buchstraße zusammenschließen zu können und auch in den Übergängen ohne menschliche Arbeitskraft auszukommen. In England kommt *Understanding Media* im fadengehefteten Hardcover heraus; auch die deutsche Erstausgabe erscheint als traditioneller Codex und zeitversetzt in einer Taschenbuchausgabe; es sind papierne Produkte einer halbautomatischen, teils elektronisch gesteuerten Produktion.

Auf der Internetseite marshallmcluhanspeaks.com ist ein Filmclip von 1967 zu sehen (siehe Abb. 1):⁴ Die Kamera fährt eine Bücherreihe ab, nebeneinander aufgereihe Buchrücken in Hardcovereinbänden. Schnitt. Marshall McLuhan hängt auf einem Polstermöbel ab. Zu sehen sind sein Kopf und ein Teil des ordentlich-elegant mit Krawattenknoten verschlossenen weißen Hemds. Im abgedunkelten Hintergrund ahnt man noch das Bücherregal. Sein Kopf ist schwer auf die Rückenlehne zurückgesunken. Er spricht aus dieser etwas unvorteilhaften, da untersichtig aufgenommenen und zugleich doch auch lässigen Haltung über seine Lesegeohnheiten:

I have by the way of peculiar reading habit developed during the recent years. I read only the righthand page of serious books if its a trivial relaxing book I read every word but serious books I read on the righthandside only cause I have discovered enormous redundancy in any well written book and I find that by reading only the righthand page this keeps me very wide awake [hier schließt McLuhan passend zur entspannten Lage seines Kopfes kurz fest die Augen] filling in the other page out of my own noodle.

⁴ <http://marshallmcluhanspeaks.com/understanding-me/1967-my-reading-habits.php> (08.01.2014).



Abb. 1: Marshall McLuhan spricht von Büchern.

Schnitt. Die Kamera fährt wieder an der Bücherreihe entlang. Ende des andert-halbminütigen Clips.

Lakonisches unterscheidet McLuhan hier von seiner Sofalehne aus zwischen seriösen und entspannenden (*relaxing*) Lektüren. Seriöses liest er nur halb und ergänzt den Rest mühevoll selbst, dagegen liest er mühelos zu Lesendes vollständig, ohne übermäßigen eigenen ›Kopfanteil‹ (*noodle*) bemühen zu müssen. Seriöses wird so zwar unseriös behandelt, weil willkürlich beschnitten, aber anstrengend konsumiert. Entspannendes dagegen wird entspannt gelesen – so wie vor-gesetzt (also dem typographischen Satz folgend). Damit ruft McLuhan einerseits eine Spannung auf, die seine Arbeiten immer wieder ausloten bzw. ignorieren: die Differenz zwischen *Low* und *High Culture*, die heute weniger aufregt als in den 1960er Jahren. Andererseits – wenn man die religiösen Implikationen von rechter Buchseite mit dem auf der rechten/richtigen Seite sein einmal außer Acht lässt – verweist McLuhan nicht nur auf ein Lesen des Inhalts von Büchern, sondern auch auf die Handhabung von Büchern. Er fängt bei Seite 1 an und liest alle ungeraden Vorderseiten. McLuhans *Reading Habit* ist ein Lesen mit Büchern. Denn das Medium Buch teilt jeden Text in zwei. McLuhans Faustregel lautet daher: Lass bei ernster Literatur die linken Seiten aus. Damit nutzt er die Teilungen des Mediums Buch zur Halbierung des Mediums Text zur Minimierung von Redundanz des Mediums Sprache. Bücher teilen Text und machen ihn damit teilbar – Letzteres zeichnet dann im Umkehrschluss wiederum die seriösen Texte aus. Wobei McLuhan selbst sich von dieser Regel ausnimmt. Dies könnte man zumindest dem Buch *Understanding Media* entnehmen. Es macht den Herausgebern laut McLuhan gerade deshalb Schwierigkeiten, weil es zu wenig redundant war. Gleich in der Einleitung, in den meisten Ausgaben auf einer (versäumten) linken Seite, berichtet McLuhan über die »Bestürzung« eines der Herausgeber: Er stellte mit Schrecken fest:

Fünfundsiebzig Prozent Ihres Materials sind neu. Ein erfolgreiches Buch darf nicht riskieren, mehr als zehn Prozent Neues zu bringen.⁵

Wäre es ratsam, hier zu halbieren?

⁵ McLuhan: Die magischen Kanäle, S. 10.

Der halbierende Buchgebrauch wurde weder von McLuhan erfunden noch ist er allein lakonischer Spaß, sondern wurde durch das Medium selbst eingeübt. Im akademischen Umfeld führt der Weg zum Buch über einseitig – rechtsseitig – bedruckte Bücher. Hausarbeiten, Dissertationen und Habilitationsschriften sind Bücher oder genauer gesagt Broschuren, also buchförmige Vorstufen zum Codex, die sich dadurch auszeichnen, dass nur die rechten Seiten bedruckt oder beschrieben sind. Ein Leser aus dem akademischen Umfeld ist also eingeübt in das Lesen von *recto*-Seiten und in die Auslassung von *verso*-Seiten. Ein Verfahren, das sich selbst nach dem Zeitalter der Schreibmaschine gehalten hat und trotz der Fähigkeit, die beidseitig und nicht mehr durchschlagend druckende moderne Drucksysteme bieten. Die linken Seiten, also die ›Rückseiten‹, dienen wenn überhaupt einzig und allein dem Einmischen des Lesers, hier können Kommentare dazugeschrieben werden, Korrekturen und Bemerkungen den gedruckten Text ergänzen und flankieren, Vorstellungskräfte wirken.

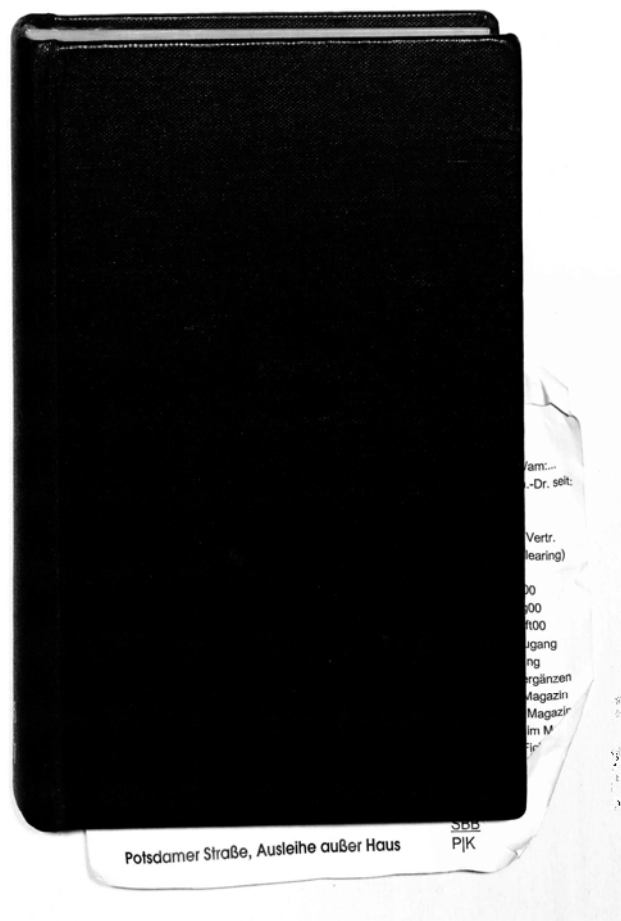


Abb. 2: Bibliothekseinband, Staatsbibliothek Berlin, Buchbinderei Köster, Berlin: Marshall McLuhan: *Understanding Media*, London 1964.

2. THOOOK

Auch Bibliotheken pflegen eine Art von »Informationsreduktion« bezüglich der ihnen anvertrauten Bücher. Vor ihrer öffentlichen Benutzbarkeit durchlaufen Verlagsausgaben meist einen buchbinderischen Prozess, der sie haltbarer machen soll (Abb. 2). Entgegen bibliophiler Praktiken, und deren Fetischisierung der Papierränder, werden Bücher in die Bibliotheksbestände mit Überarbeitungen, nach standardisierten Regeln und mithilfe einer relativ kleinen Materialpalette, aufgenommen. Cover werden in diesem Prozess getilgt, Einbände erneuert und wiedererneuert, Fadenheftungen dazu allenfalls beschnitten, um Buchblocks klebezu- binden. Den in Buchstraßen produzierten Verlagsbüchern wird mit der Umarbei- tung in Bibliothekseinbände, die meist in manufakturartig strukturierten Werkstät- ten vorgenommen wird, mit kunststoffbeschichteten Gewebeerflächen und textilgeprägten Vorsatzpapieren wieder ein Werkstattcharakter zugefügt.

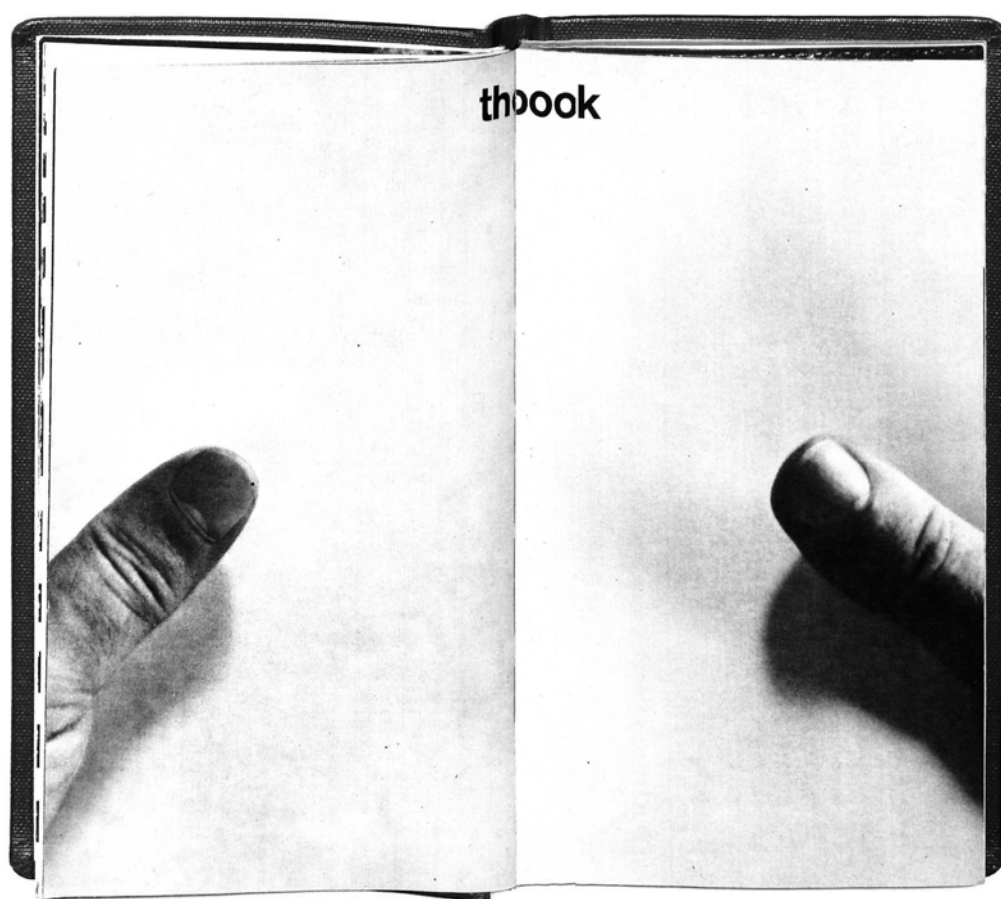


Abb. 3: Doppelseite aus: Marshall McLuhan: *The Medium is the Message*, Middlesex 1969.

Thook. So lautet das Wort, das sich in McLuhans *The Medium is the Message* im Buchfalz befindet (Abb. 3). Dank buchbinderischer Umarbeitung von einem industriell gefertigten Penguin Paperback in einen Hardcover Bibliotheksband mit strapazierfähigem Einbandmaterial für die Staatsbibliothek Berlin (Abb. 4), kamen die Buchstaben e und b, die sich im Falz der Doppelseite befanden unters Messer. Mit neuer Klebebindung versehen, liest man nun den nach Comic-Neologismus klingenden, medienwissenschaftlichen Kraftausdruck »thook!« (das erste o ist aus den beiden angeschnitten Buchstaben e und b zusammengesetzt), analog dem weiter hinten im Buch in Zickzack-Mandorla inszenierten »Bang«. Das Wort schwebt über zwei auf dieser Doppelseite abgebildeten Daumen. Man kann das Buch wie abgebildet halten, üblich ist das aber nicht, da damit ein Großteil einer Textkolumne verdeckt würde. »Thook«, lesen wir auf der folgenden Doppelseite »is an extension of the eye ...« Obgleich also auf der Buchseite Hand angelegt wird, ist das Buch bei McLuhan eine Erweiterung des Auges.

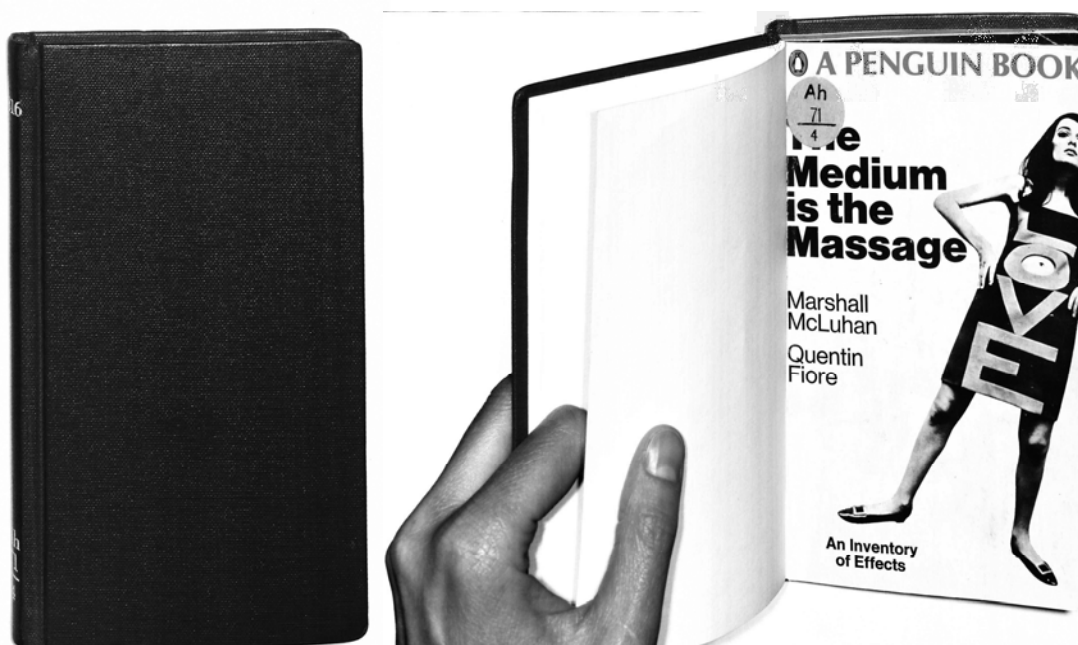


Abb. 4: Bibliotheksband, Staatsbibliothek Berlin, Buchbinderei Baur, Falkensee: Marshall McLuhan: *The Medium is the Message*, Middlesex 1969.

Die Technik, die den Aufschwung des Taschenbuchs ermöglichte, war die Klebebindung. 1938 meldete der Kaufmann Emil Lumbeck mehrere Patente zum Klebebinden auf Kunstharz- und Polyvinylbasis an. Zuvor hatten bereits verschiedene Erfinder mit Klebstoffen experimentiert, um Buchseiten miteinander zu fixieren und ein Verfahren zu entwickeln, das die traditionelle Fadenheftung ersetzen kann. Willy Hesselmann entwickelte in Zusammenarbeit mit der Klebstofffirma Planatol eine Klebebindung, denn die Entwicklung synthetischer Klebstoffe war Grundlage für eine belastbare und flexible Verklebung von Papieren zum Buchscharnier. Zwischen Hesselmann und Lumbeck kam es in den späten 1940er Jahren zu gerichtlichen Auseinandersetzungen über die Urheberschaft von Kunst-

harzkleber und Klebetechnik, obgleich verschiedene Patente zum Klebebinden bereits Ende des 19. Jahrhunderts angemeldet wurden, etwa von Hermann Friedrich Baumfalk, der schon 1879 das Reichspatent Nr. 7392 auf ein neues »Verfahren zum Buchbinden« erworben hatte. 1836 erhielt der Engländer William Hancock ein Patent auf ein Verfahren, einzelne Blätter mit einer Kautschuklösung zu verbinden. Bereits zuvor, 1811 erhielt Johann von Kronberg ein Privilegium für eine Klebe-Methode. Und schon »im Mittelalter war Klebebinden im arabischen Kulturkreis bekannt«, schreibt Heinz Schmidt-Bachem in *Aus Papier*.⁶ Bücher wurden also je schon klebegebunden und diese Technik ist es, mit der die Buchproduktion – allerdings auf Grundlage synthetischer Kleber – für die Buchstraße geschmeidig gemacht wurde. Genau wie das Falzen und der Schnitt, sind Klebeverbindungen elementarer Teil von Buchtechnik. Klebebindung ist eine Technik, die auf dem Montageprinzip basiert.

McLuhan nimmt in seiner mit *The Medium is the Message* unternommenen Zusammenarbeit mit dem Graphikdesigner Quentin Fiore eine Verschiebung vor, die er für das Buch voraussieht und bereits in *Understanding Media* argumentiert. Medien, die veralten, werden in die Kunst verschoben.⁷ Überhaupt hält er auf Künstler große Stücke, was deren Möglichkeiten betrifft, Medien beobachten zu können. Allerdings sind seine Überlegungen zur Rolle der Kunst durch ein paradoxes Zeitverhältnis bestimmt. Die Beobachtung des Aktuellen sei Künstlern (und sogar nur ihnen) möglich: »Kunst ist exaktes Wissen im Voraus« und veraltete Medien finden ihren Platz in der Kunst.⁸ So ist die Aufgabe der Kunst historiographisch und prognostisch zugleich. In *The Medium is the Message* wird das Medium Buch als eines beobachtet, das gehandhabt und geblättert wird. So sehr McLuhan also die Literatur- und Mediengeschichtsschreibung in die Buchgeschichte als typographische Druckgeschichte eingeübt hat und in das Ereignis der beweglichen, linear gesetzten Lettern,⁹ arbeitet er selbst mit *Understanding Media* einen nicht-linearen, weil modularen Text aus (darauf deutet allein schon das Inhaltsverzeichnis¹⁰). McLuhan weist in seinen Arbeiten insgesamt immer wieder auf die diskontinuierlichen Qualitäten des Mediums Buch hin: Auf die Handhabung von Büchern, auf die Räumlichkeit des Buchs, die sich Auslassungen und Unterbrechungen verdankt und die sich, wie im Folgenden darzulegen sein wird, nicht so leicht gegen

⁶ Schmidt-Bachem: *Aus Papier*, S. 410.

⁷ Siehe auch die Notizen in den Briefen: Marshall McLuhan an David Segal, 8. Und 24. September 1964, hier im Heft (S. 30 u. 31).

⁸ McLuhan: *Die magischen Kanäle*, S. 77.

⁹ Typographie ist nach McLuhan gekennzeichnet durch Uniformität, Kontinuität, Linearität; Typographie und Codex werden dabei von ihm synonym gebraucht, vgl. z.B. McLuhan: *Die magischen Kanäle*, S. 94.

¹⁰ Siehe dazu auch die Entwürfe zu alternativen Inhaltsverzeichnissen für *Understanding Media* hier im Heft (S. 22-25).

das Nichtlineare (welches McLuhan explizit für die elektronischen Medien in Anschlag bringt), ausspielen lässt.¹¹

3. AUF LINIE

Das Unbehagen gegenüber der linearen Geschichtserzählung, welches von Autoren aus den Geschichts- und Medienwissenschaften seit den 1990er Jahren verstärkt mit dem Medium Buch in Verbindung gebracht wird, fußt womöglich auch auf dem von McLuhan überzeugend vorgetragenen und von ihm rezipierten Argument: die Geschichte des Buchs sei über eine Geschichte der Schrift zu erzählen, und Typographie sei eine lineare Angelegenheit. Der Buchdruck und die »lineare Perspektive« durch die Erfindung Gutenbergs,¹² ist in *Understanding Media* ein durchgängig (d.h. alle paar Seiten) verwendetes und immer wieder reformuliertes Motiv. Die Buchlinien, die im Buchraum technisch von den Hauptachsen der Falze vorgegeben werden, und die mit den Linierungen und Rasterungen der Buchseiten vervielfältigt werden, bestimmen den Gebrauch und die Gestaltung des Mediums. Selbst der Tiefenraum des Buchs scheint manchen Autoren durch eine Linie erschlossen:

In its most obvious working the book organizes content along three modules: the lateral flow of the line, the vertical or columnar build-up of the lines on the page, and thirdly a linear movement organized through depth (the sequential arrangement of pages upon pages).¹³

Zum Tragen kommt hier eine argumentative Kopplung: Das Buch wird als lineares Medium verstanden – zum Erfolg dieser These hat McLuhan entscheidend beigetragen. Der Mediengebrauch (Lesen) ist demzufolge von der Linearität bestimmt. Die Wendung gegen die lineare Erzählung ließ sich dann wiederum schlüssig mit der Linearität des Buchs verknüpfen und darin kritisieren. Ohne direkt auf McLuhan bezogen zu sein, lassen sich vor allem in Vorworten und Einleitungskapiteln von Büchern (also im Sinne einer Gebrauchsanweisung fürs Buch) zahlreiche Beispiele für diese Argumentationsstruktur finden. So stellt Wolfgang Ernst seinem Buch »Im Namen von Geschichte« voran: »Allein das Gesetz des linearen Ausdrucks in Buchform setzt die vorliegende Reihenfolge fest.« Und er hegt für sein Buch die Hoffnung, dass dies »keine kausale oder zeitliche Sequentialität« impliziere.¹⁴ Auch Gilles Deleuze und Félix Guattari ist es um die Nichtlinearität des Buchs zu tun: »Es gibt keinen Tod des Buches, sondern eine neue Art zu lesen«, schreiben sie.¹⁵

¹¹ Zu McLuhans »mosaic style« vgl.: Guins: »The Present Went This-A-Way«, S. 5.

¹² McLuhan: Die magischen Kanäle, S. 164.

¹³ McCaffery/bpNichol: »The Book as Machine«, S. 18.

¹⁴ Ernst: Im Namen von Geschichte, S. 13.

¹⁵ Deleuze/Guattari: Rhizom, S. 40.

Und diese neue Art des Lesens hält sich nicht mehr an die Linie des Buchs, sondern es »interessiert, daß eine Seite über alle Enden hinaus flieht, und daß sie dennoch fest über sich selbst geschlossen bleibt wie ein Ei. Und dann auch, daß es Einhaltungen gibt, Resonanzen, Überstürzungen und eine Menge Larven in einem Buch.«¹⁶ Deleuze und Guattari beschreiben das Buch daher als topographisches Territorium, welches Linien nicht ausschließt, aber Sprünge einschließt, zwischen denen sich immer wieder neue Nachbarschaften herausbilden. Deleuze und Guattari suchen in der Buchkunstgeschichte nach Beispielen für nichtlineare Bücher und halten das meiste doch nur für einen bloßen »Trick«, weil es sich um eine typographische Zerstreuung der Linien handelt, und in den seltensten Büchern die »Buchstaben und die Typographie in dem Maße zu tanzen beginnen wie der Kreuzzug ins Delirium verfällt.«¹⁷ Mit ihrem eignen Schreiben verbinden sie den Anspruch nichtlineare Bücher zu produzieren: »Jedes Plateau kann an beliebiger Stelle gelesen und zu beliebigen anderen in Beziehung gesetzt werden. [...] kein typografischer Trick.«¹⁸

Lesbarkeit kann als ein Vorgang beschrieben werden, der an das Überspringen von Raum gebunden ist, an ein Überspringen von Teilungen und eine Zusammenziehung von Weißräumen. Die Spatien waren Voraussetzung, um überhaupt einen typographischen Raum zu erzeugen.¹⁹ Der Weißraum gehört dabei nicht der Rhythmisierung des Sprechens an, sondern der Sphäre des Sichtbaren, die als Bedingung des Zu-Lesenden in unserer Schriftbild-Kultur verankert ist.²⁰ Die Unterbrechungen arbeiten, ganz den McLuhan'schen Analysen entsprechend, dem Auge zu und machen Texte teilbar und handhabbar. Buchhandhabung untersteht auf der Zeichenebene wie in der Materialität einem räumlichem Regime: deswegen ist es treffend, vom Lesen der Seite als topologischer Anordnung zu sprechen und das Medium Buch nicht allein in seiner Linearität zu beschreiben.

Daneben, könnte man vermuten, hängt die Linienkritik mit einer zunehmend autorkritischen Haltung zusammen. Eine Schreibtechnik, die McLuhan selbst dezidiert in *Gutenberg-Galaxis* zur Anwendung gebracht hat, indem er Zitate zu einem Text montiert und in diesem Sinne vielmehr als Monteur denn als alleiniger Autor auftritt. Das Montageprinzip des Buchs hat McLuhans Schreiben geprägt. Das Lineare ist zwar nicht aus dem Typographischen auszuschließen, aber genau-

¹⁶ Gilles Deleuze im Gespräch mit Cathérine Backès-Clément: »Über Kapitalismus und Schizophrenie«, in: Deleuze/Guattari: *Rhizom*, S. 50. Deleuze und Guattari fordern ein Buch, das ins Delirium stürzt, und referieren an dieser Stelle wohl auch auf McLuhan, welcher vom »typografischen Trancezustand« spricht und von der glatten Bahn der typographischen Ordnung, die Deleuze und Guattari aufzulösen versuchen (vgl. Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 39, und McLuhan: *Die magischen Kanäle*, S. 22 u. 40).

¹⁷ Siehe Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*, S. 39.

¹⁸ Deleuze/Guattari: *Rhizom*, S. 35f. Zur Linearität des Buchraums ausführlich in: Wiedemeyer: *Buchfalten*.

¹⁹ Saenger: *Space between Words*.

²⁰ Vgl. Menke: *Sprachfiguren*.

so ist die unterbrechende Bewegung um das Falzscharnier immer funktionaler Teil des Buchraums. »Blättern könnte man allgemein als nicht-linearen Zugriff auf das Medium Buch definieren«, stellen Jürgen Gunia und Iris Hermann fest.²¹ Auch die Linearität der Schrift analysieren die beiden Autor_innen als immer schon (von Spatien) unterbrochen. Ob das Medium Buch linear zu nennen ist, weil vom typographischen Satz bestimmt oder aber diskontinuierlich, da zu blättern, ist mit McLuhan nicht zu entscheiden; seine Aussagen in Texten über Bücher wie in *Understanding Media* fokussieren ganz klar die Geschichte der Typographie, aber die Struktur seiner Bücher und seine Aussagen wie etwa im zitierten Sofavortrag, bringen andere Perspektiven. McLuhans »*Understanding Books*« ist also zwar in der Gutenberggalaxis verankert und Teil einer linearen, mechanischen und wiederholbaren Struktur, doch McLuhans modulares Schreiben (sein Mosaik)²² fußt nicht allein auf einer lexikalischen Tradition oder folgt einer Handbuch-Praxis,²³ sondern sie ist dem Mediengebrauch ähnlich, dem Blättern und Lesen der Buchseite, den Skript- und Bibliothekspraktiken mit ihren Prinzipien des *cut and paste* ... Das Buch ist ein Medium, welches – um Worte McLuhan'scher Medien-Beschreibungen zu benutzen – als rhythmische Folge von Schließungen und Öffnungen operiert. Eine Operation also, die auf einen nichtlinearen Umgang mit dem Buch verweist.

G

lückwunsch *Understanding Media*!

LITERATUR

Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: Tausend Plateaus, Berlin 1997.

Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: Rhizom, Berlin 1977.

Ernst, Wolfgang: Im Namen von Geschichte: Sammeln – Speichern – Er/zählen, München 2004.

Guins, Raiford: »The Present Went This-A-Way: Marshall McLuhan's Understanding Media: The Extensions of Man@50«, in: Journal of Visual Culture, Jg. 13, Nr. 3, 2014, S. 5-12.

²¹ Gunia/Herrmann (Hrsg.): Literatur als Blätterwerk, S. 11.

²² McLuhan selbst ordnet das Mosaik allerdings dem Medium Zeitung zu und hält fest, dass das Buch dazu nie in der Lage sei, obgleich er, wie hier argumentiert, mosaikhaft und nicht auf Linie schreibt, vgl. McLuhan: Die magischen Kanäle, S. 235.

²³ McLuhan schien Handbücher zu mögen, wie in Folge etwa auch der Medienwissenschaftler Friedrich Kittler, was sicherlich mit ihren Forschungsfeldern um die technischen Medien zu tun hat, aber auch eine bestimmte Textproduktion hervorbringt, vgl. McLuhan: Die magischen Kanäle, S. 15.

- Gunia, Jürgen/Hermann, Iris (Hrsg.): Literatur als Blätterwerk. Perspektiven nicht-linearer Lektüre, St. Ingbert 2002.
- McLuhan, Marshall: Die magischen Kanäle, Düsseldorf, Wien 1968.
- McLuhan, Marshall: Understanding Media, the extensions of man, London 1964.
- McLuhan, Marshall: Die Gutenberg-Galaxis, Düsseldorf/Wien 1968.
- McLuhan, Marshall: The Medium is the Message, Middlesex 1967.
- Menke, Bettine: Sprachfiguren: Name – Allegorie – Bild nach Walter Benjamin, München 1991.
- Saenger, Paul Henry: Space between Words. The Origins of Silent Reading, Stanford CA 1997.
- Schmidt-Bachem, Heinz: Aus Papier. Eine Kultur- und Wirtschaftsgeschichte der Papier verarbeitenden Industrie in Deutschland, Berlin 2011.
- Steve McCaffery/bpNichol: »The Book as Machine«, in: Clay, Steven/Rothenberg, Jerome (Hrsg.): A Book of the Book, New York 2000, S. 18.
- Wiedemeyer, Nina: »Friedrich Kittlers Bücher. Die Montage stammt nicht vom Autor«, in: *Archiv für Mediengeschichte*, Jg. 13, 2013, S. 3-73.
- Wiedemeyer, Nina: Buchfalten. Material Technik Gefüge der Künstlerbücher, Bauhaus-Universität Weimar 2011 (Diss.), <http://e-pub.uni-weimar.de/opus4/frontdoor/index/index/docId/2252>.

WAS WAR IHR ERSTER EINDRUCK VON *UNDERSTANDING MEDIA*?

- McLuhans Schreib- und Argumentationsweise (z.B. die häufige Verwendung von teilweise abstrakten Analogien und die ständigen Wiederholungen bestimmter Themenkomplexe in neuen Kontexten) ist zunächst einmal gewöhnungsbedürftig. Daraus resultieren leider oft Verständnisschwierigkeiten.
- viele interessante Thesen und medienwissenschaftliche Ansätze, aber komplett gegenteiliges Vorgehen gegenüber normaler wissenschaftlicher Erkenntnisarbeit

Ein »anderes« Werk über Medien: Keine Randbemerkungen, wissenschaftliche Zitate oder Beweise für die Theorien. Ein sprunghafter Stil, gedankenartig und alles andere als in der Wissenschaft üblich.

Ich fand es erstaunlich wie sehr man das Buch *Understanding Media*, das in den 60er Jahren geschrieben wurde auf die heutige Zeit beziehen kann.

Mein Eindruck ist, dass McLuhan sehr genau das (damalige) Zeitgeschehen beobachtet und vom Fernsehen der 60er Jahre geprägt ist.

Von der Schreibweise und vom Stil her habe ich mich etwas schwer getan, vor allem bei den vielen (manchmal unbegründeten) Zitaten aus ganz unterschiedlichen Kontexten und Zeiten. (Davor wurde ich aber schon im Vorfeld gewarnt.) Vom Inhalt her war ich überrascht, wie anschlussfähig die Gedanken für unsere moderne und vernetzte Medienlandschaft sind. Ich vergesse beim Lesen immer wieder, dass McLuhan gar nicht auf der Grundlage von Internet etc. geschrieben hat und bin dann verblüfft, welche gute Diskussionsgrundlage das Buch bietet.

- erste Lektüre im ersten Semester des Bachelorstudiums: eher Unverständnis, komische Thesen, die schwer nachvollziehbar erscheinen (Warum sind Medien heiß oder kalt? Die Zuordnung erscheint nicht konsequent.)
- gründlichere, umfassendere Lektüre in diesem Semester: witzige Schreibweise, tlw. provokative und angreifbare Thesen

FÜNF FREUNDE UND DIE FALSCH E WAND

REMBERT HÜSER

Das letzte Mal, dass Bibliotheken in der *Gutenberg-Galaxis* erwähnt werden, ist nach zwei Dritteln des Buches und einem ziemlichen Sprung:

Recht willkürlich werden wir nun zu einem physischen Aspekt des gedruckten Buches übergehen [...]. Ich meine, seine Tragbarkeit. So wie die Staffeleimalerei die Bilder entinstitutionalisierte, so brach der Buchdruck das Bibliotheksmonopol.¹

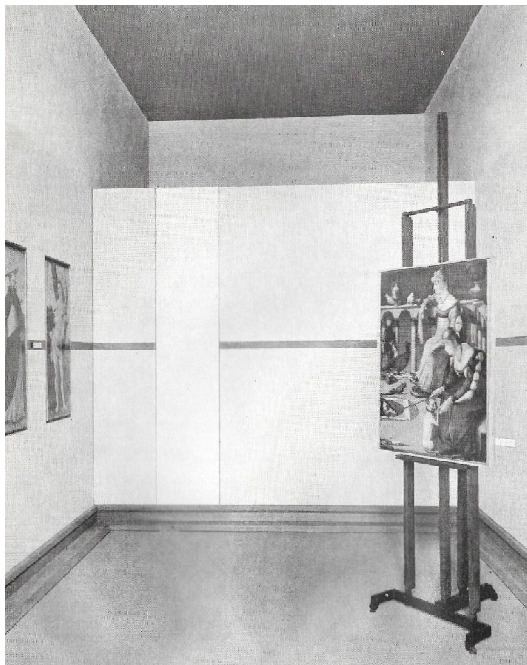


Abb. 1: Venice –
Room in the Museo Correr.²

Der Satz ist eine Bildbeschreibung über drei Ecken. Das Original ist eine Photographie aus dem Archiv des Städtischen Museums von Florenz, die das berühmteste Bild seiner Gemäldesammlung im Ausstellungskontext zeigt. Vittore Carpaccios *Zwei Venezianerinnen* von ca. 1490 sind aus der Hängung herausgenommen und schräg zum Betrachter vor der Wand auf einer Feldstaffelei in den Raum gestellt. An der Wand gegenüber hängen zwei Gemälde, die Zusammenhang herstellen sollen. Ein graphisches Hilfsmittel, eine Linie, die ringsum an der Wand verläuft und die Gemälde miteinander verbindet, macht dies noch einmal deutlich. Auf dieser Zeile sind die Bildlegenden angeordnet. Hier können wir uns entlanghangeln.

Das berühmteste Bild ist eine Nebensache auf diesem Photo. In der Bildlegende wird es gar nicht erwähnt. Im Zentrum des Photos, dem Betrachter gegenüber, befindet sich eine eingezogene leere Wand, die nicht bis zur Decke reicht und am hinteren Ende den Raum verkleinert. Ein länglicher Teil dieser Wand wirkt ausgespart, improvisiert, geflickt, je nachdem. Die Linie an der Wand ist hier unterbrochen. (Wie bei einer Tapetentür zu einem benachbarten Raum.)

¹ McLuhan: *Die Gutenberg-Galaxis*, S. 257.

² Malraux: *Museum Without Walls*, S. 8.

Wie sich dieses Versatzstück erklärt und warum es stehengeblieben ist, wird nicht klar. Hatte die Wand, die man in der Werkstatt hatte, nicht gereicht? Ist sie erst auf den letzten Drücker fertig geworden? Hatte man sie nicht mehr rechtzeitig überstreichen können? Unkaschiert wie es ist, betont das Nichtdurchgehende der geschlossenen Wand das Kontingente der Konstruktion. Die Photographie zeigt eine Wand in Wänden eines Ausstellungsraumes, den Raum einer Institution und einen Moment der Produktion. Das kanonische Bild auf der Staffelei indiziert zusätzliche Arbeit auf der Ebene des Objekts. Es ist mobil. Kann jederzeit wieder weggetragen, umgestellt, anders gruppiert werden.

Auf diese Photographie kann man auch außerhalb von Venedig stoßen. Man findet sie bei vielen Leuten zu Hause im Regal und in jeder Universitätsbibliothek. Sie ist Teil eines berühmten Buches: die erste Abbildung in André Malraux' *Museum Without Walls*.³ Dort ist die Wand noch vor der Einleitung eingezogen. Die Photos in den zahlreichen Neuauflagen und Übersetzungen des Klassikers von 1947⁴ Anfang der 1950er Jahre waren selbst ein Beispiel für avancierte Medientechnologie: die Reproduktion der Reproduktion im Druck. In Malraux' eigener Überarbeitung des Buches wird das stolz vermerkt, ein Teil des Arguments im laufenden Text.

Before 1950, book publishers could reproduce photographs of works of art, but not reproductions of these photographs: an American publisher, in order to reproduce the Giant Buddha of Lung-Men, which had often appeared in French and Japanese books, was forced to obtain the original photograph. The discovery of new processes of printing, by permitting black and white reproduction of all other reproductions, has substituted a universal library for individual collections of photographs.⁵

Ob wir jetzt die gebundene französische oder die amerikanische *Mass Paperback*-Ausgabe in der Hand halten, spielt ab sofort keine Rolle mehr. McLuhan profitiert als einer der ersten von der Entwicklung. Er nimmt eine Anregung aus seiner individuellen Sammlung zu Hause auf und liest sie literal als mediale Konfiguration. Venedig ist im Buch. Die Wand ist künstlich und muss da nicht sein. Die Bilder sind bereit zum Transport. Für ein stets neues Nebeneinander. Febvres und Martins These, die McLuhan erläuternd zitiert, wird vermittels der eigenen Praxis zugleich vorgeführt.

³ Malraux: *Museum Without Walls*, S. 8.

⁴ »La première édition du *Musée Imaginaire* a été achevée d'imprimer le 31 octobre 1947. La seconde, qui forme la première partie des *Voix du Silence*, le 20 novembre 1951. Cette édition a été remaniée et complétée en 1963, et achevée d'imprimer le 1er septembre 1965« (Malraux: *Le Musée Imaginaire*, S. 5).

⁵ Malraux: *Museum Without Walls*, S. 110.

[D]as Buch [war] dank [...] der Vermehrung der Texte kein wertvoller Gegenstand mehr, den man in der Bibliothek benutzen mußte: man hatte immer mehr das Bedürfnis, Bücher mit sich herumtragen zu können, um sie irgendwo und irgendwann zu Rate zu ziehen oder zu lesen.⁶

Eine »sehr natürliche Neigung«⁷ für McLuhan, der es liebt, an jeder Stelle kombinieren zu können. Irgendwo und irgendwann wird man von dem, was man gerade dabei hat, schon profitieren können. Bücher kann man nicht bloß in die Hand nehmen, wir können sie uns unter den Arm klemmen und mit ihnen verduften. Die Zukunft der Bibliotheken, die sich in diesen Jahren abzuzeichnen schien, hatte sein Buch schon eingangs skizziert, die Klammer wird jetzt auch historisch geschlossen.

Statt sich auf eine riesige alexandrinische Bibliothek hinzubewegen, ist die Welt ein Computer geworden, ein elektronisches Gehirn, wie wir das in einem kindlichen Zukunftsroman lesen können.⁸

Wir müssen es jetzt nur auch noch denken können. Um den Medienwandel zu veranschaulichen, ist wieder irgendein Buch aus dem Regal gezogen worden, um ein Bild in den Raum stellen zu können. Ein neues Medium braucht eine neue räumliche Metapher. (Was man an der Schrift studieren könne, wird das darauffolgende Buch, *Understanding Media*, herausarbeiten, das sich für Bibliotheken schon nicht mehr besonders interessiert: Schließlich sei es die Einführung der phonetischen Schrift gewesen, die den Menschen einlud, »die Raumauffassung vom Visuellen aufzubauen«.⁹)

Für die bereits angebrochene Zeit des Computers in einer Situation des neuen Akustischen das Visuelle in der Kommunikation neu zu konzipieren, wird damit zur Aufgabe einer neuen Rhetorik und Pädagogik. Weit sind wir noch nicht. Unser erster Orientierungspunkt sind die Phantasien, die wir mit den Kindern teilen. Die eigene Theorie bei den kybernetischen Popularisierungen der Tage abzuholen, rückt demonstrativ das Gebot der Ausbildung von Medienkompetenz in den Vordergrund. McLuhan agiert hier durch und durch als Lehrer. Zu einer Zeit, in der fliegende Gehirne den B-Film bevölkern, die von Atomkraftwerken und menschlichen Gehirnen leben und ihrem durchgeknallten Professor, der der Welt Bücher wie *Sibonetics: The Application of Logics to Electronics* vorgelegt hat, aus dem Labor

⁶ McLuhan: Die Gutenberg-Galaxis, S. 257.

⁷ Ebd.

⁸ Ebd., S. 40.

⁹ McLuhan: Die magischen Kanäle, S. 101.

entwischt sind,¹⁰ zielt McLuhans Verfahren darauf ab zu zeigen, wie man sich Lernen außerhalb der Institutionen im Leben vorzustellen hat.¹¹

Der kryptischen Referenz auf Malraux in der *Gutenberg-Galaxis* war Mitte der 1950er Jahre eine nicht minder kryptische, aber intensive Anverwandlung von Malraux' Thesen in drei Beiträgen für die Zeitschrift *Explorations* vorausgegangen.¹² Der Stellenwert dieser Tests für McLuhans Theoriebildung kann nicht hoch genug veranschlagt werden. Ausprobiert werden hier nichts weniger als Schreibverfahren einer neuen Medienwissenschaft. Das Ziel ist, die alten Wände mit den Zeichen vom Tisch zu wischen. Schrift ist lange schon Projektion. Die Wände, die wir sehen, sind aus Licht.

The handwriting is on the celluloid walls of Hollywood; the Age of Writing has passed. We must invent a NEW METAPHOR, restructure our thought and feelings. [...] NOBODY yet knows the language inherent in the new technological culture; we are all deaf-blind mutes in terms of the new situation.¹³

Geschrieben werden diese Zeilen als Echo auf die Verse eines Gedichts von Dylan Thomas über die Abtrennung des Zeichnungsakts vom Körper.¹⁴ Autorschaft kann kein Faktor sein, wo schon allein die fünf Finger souverän sind. (Und jeder

¹⁰ *Fiend without a face* (GB 1958, Regie: Arthur Crabtree).

¹¹ »Das lange Zeitalter des Zerlegens und der Spezialisierung sei [...] zu Ende, was wiederum eine typische Figur kybernetischen Ganzheitlichkeitsdenkens ist. Damit ergeben sich aber nun erhebliche Probleme mit dem Curriculum informatisierter Gesellschaften, und zwar genauer gesagt durch die ›Umstellung auf die Koordination des Wissens, nachdem die einzelnen Fächer des Lehrplans völlig voneinander getrennt gewesen waren [...]‹ (McLuhan 1968, 44f.) [...] Die Klassenzimmer und Lehrstühle gehörten ins Zeitalter des Buchdrucks und der Industrie, weil sie von Feedback und Integration noch nichts gehört hätten. ›What is indicated for the new learning procedures is not the absorption of classified and fragmented data, but pattern recognition [...]‹ (McLuhan 1966, 105). Im Horizont einer ›Abkühlung‹ von Gesellschaft und des dadurch induzierten ›partizipativen turn‹ erscheint eine Zukunft ›lebenslangen Lernens‹. Früher, so McLuhan, sei man mit seinen Kenntnissen ein Leben lang durchgekommen, heute hingegen müssten sich ›Chefs im mittleren Alter erneut Grundkenntnisse und Fähigkeiten‹ erwerben, was eben eine der ›Gegebenheiten der Elektrizität‹ sei (McLuhan 1968, 385). [...] Die Welt werde zur ›Fundgrube‹ von ›Wissen und Verstehen‹, wenn ihr erst einmal die Routinen abhanden gekommen seien« (Pias: »Die Welt des Schmoo«, S. 143f.).

¹² Vielen Dank an Jana Mangold für diesen Hinweis.

¹³ McLuhan: »Five Sovereign Fingers Taxed the Breath«, S. 32.

¹⁴ Vgl.: »Wir wohnen nicht einem Ende der Schrift bei, das der ideologischen Darstellung McLuhans zufolge eine Transparenz oder eine Unmittelbarkeit der gesellschaftlichen Beziehungen wiederherstellen soll; sehr wohl aber der immer mächtigeren historischen Entfaltung einer allgemeinen Schrift, deren System des Sprechaktes, des Bewußtseins, des Sinns, der Anwesenheit, der Wahrheit, etc., nur ein Effekt ist und als solcher analysiert werden muß« (Derrida: »Signatur, Ereignis, Kontext«, S. 154).

für sich schwer »auf dem Atem liegt«. ¹⁵⁾ Ein Buch wie Thomas' *Twenty-Five Poems* von 1936, das kleine Fünf-mal-Fünf, kann allerdings jederzeit als die bewährte Wand herangezogen werden, von der wir unsere Ideen abprallen lassen können. Und was wir mit dem Buch machen können, können wir natürlich auch mit den Wänden machen. So wie wir die Zeilen herausnehmen können, können wir auch die Wände Stück für Stück, Stein für Stein, Tapetentür für Tapetentür loslösen und abbauen. Resonieren lassen. Als Speichermedien sind Bücher dabei weiterhin maßgeblich an der Organisation von Wahrnehmung beteiligt:

But the book will acquire, has already acquired, a major new role as tool of perception. It has long lost its monopoly as a channel of information. It can never lose its usefulness as a means of arresting thought and language for study. ¹⁶⁾

Fortan wird McLuhan alle Hände voll zu tun haben, die Idee der tragenden Wand zu verabschieden, um den neuen Medienverbünden Rechnung tragen zu können. Mit jedem Medium war eine andere Wand (un)tragbar geworden. Mit Gutenberg war Simultaneität als Prinzip eingeführt worden: »Gutenberg made all history SIMULTANEOUS; the transportable book brought the world of the dead into the space of the gentleman's library.« ¹⁷⁾ Der Einzug der Photographie in den Druck wiederum, gab dann, ganz entlang der Logik von Malraux, dem Wissensmonopol im Buch den Rest. Das Museum wird zum Buch, das sich in die Loseblattsammlung auflöst, ¹⁸⁾ die auf dem Boden liegt und von jedermann eingesammelt werden kann.

PHOTOGRAPHY was the mechanization of the perspective painting and of the arrested eye; it broke the barriers of the nationalist, vernacular space created by printing. Printing upset the balance of oral and written speech; photography upset the balance of ear and eye. ¹⁹⁾

¹⁵⁾ Vgl. den Titel des Aufsatzes »Five Sovereign Fingers Taxed the Breath«.

¹⁶⁾ McLuhan: »The Media Fit the Battle of Jerico«, S. 17.

¹⁷⁾ McLuhan: »Five Sovereign Fingers Taxed the Breath«, S. 32.

¹⁸⁾ In konsequenter Fortentwicklung: »Der Kodex, der in Wirklichkeit die Form des modernen Buches darstellt, da er aus Blättern besteht, die in Lagen angeordnet sind, ist eindeutig kompakter als eine Rolle ..., er konnte auf die handliche Größe einer Taschenausgabe reduziert werden« (Moses Hadas, *Ancilla to Classical Reading*, zit.n. McLuhan: *Die Gutenberg-Galaxis*, S. 257).

¹⁹⁾ McLuhan: »Five Sovereign Fingers Taxed the Breath«, S. 32.



Abb. 2: T. William: *Welcome to the Museum of Everything*. The School of Art for the University of Edinburgh.²¹

Die Balance ist erst einmal verloren. Legen wir uns alles erstmal hin. Die Hand, die nicht mehr signieren kann, bleibt dabei das unterschwellige, sensorische Strukturierungsprinzip, das zwischen den verschiedenen Bereichen hin und her zu schalten erlaubt. McLuhan macht sich dabei eine altbewährte Verfahrensweise der *ars memorativa* zu eigen, die sich heutzutage als »eine Vorgeschichte der experimentellen Oberflächengestaltung im digitalen Medium«²⁰ diskutieren lässt:

Handgebärden stehen für Wort, Bild oder Zahl, sie begleiten die Rede und unterstützen die nichtsprachliche Aktion. Die Hand als Sprachgebärde, die Hand als Bildfläche, die Hand als biologische Rechenmaschine, sie alle demonstrieren ihre umfassende Verwendung als Zeichenträger im Raum der Kommunikation von Angesicht zu Angesicht. Die Handgebärde hat in diesem Sinne eine reiche mediale Vorgeschichte im ›Zeigfeld‹ der wechselseitigen Wahrnehmung, die sich fortsetzt mit der Repräsentation der Hand in Schrift und Bild unter den Bedingungen der Manuskriptkultur, im Übergang zum Buchdruck und in den digitalen Medien.²²

Der alte Kopf blickt auf die Hand und muss durch die virtuelle Wand. Mit Gebrüll! Der Titel des nächsten Aufsatzes formuliert die These kurz und bündig: »The Media Fit the Battle of Jerico«.

Für das kleine Einmaleins der Medienevolutionen ist wichtig, was sich an einer Hand abzählen lässt, trompetet²³ McLuhan durch seine Texte hindurch. Fünf

²⁰ Wenzel: »Schrift, Bild und Zahl im illustrierten Flugblatt«, S. 113.

²¹ https://sites.eca.ed.ac.uk/museumofeverything/files/2014/02/tumblr_m0djamfNkB1r70t2xol_rl_1280.jpg (11.02.2014).

²² Ebd., S. 114.

²³ Und greift dabei wiederholt auf das Beispiel von Wand und Finger zurück: »The Roman road which represented a great improvement in the means of communications knocked down the physical and cultural walls of ancient cities. But the road was made feasible by

Finger sind keine Wand. Die fünf Merksätze aus *Understanding Media*, die uns sensibilisieren sollen, lauten:

Das Telefon: Sprache ohne Wände.

Das Grammophon: Varieté ohne Wände.

Die Photographie: Museum ohne Wände.

Das elektrische Licht: Raum ohne Wände.

Film, Rundfunk und Fernsehen: Klassenzimmer ohne Wände.²⁴

Der Ringfinger, das elektrische Licht, und das Radio am kleinen Finger sind hier zur ersten Fassung dieser Aufzählung in »The Media Fit the Battle of Jerico« hinzugekommen. Haben aus den Fingern allererst eine Hand gemacht. Die Probleme müssen schließlich angepackt werden. Überhaupt kreist in dem kleinen faszinierenden Vorläufer vom Abzählvers aus *Understanding Media* die Abrissbirne:

The simultaneous convergence of many kinds of specialist knowledge results in knocking out all specialist walls. It knocks out the walls between historical and biological categories equally. The child can enter the past as easily as the trained archeologist. [...] Our technology now removes all city walls and pretexts. [...] Let's now take a quick tour of the walls knocked over by media change. [...] With telegraph only vernacular walls remain. All other cultural walls collapse under the impact of its instantaneous flash. With the wire-photo the vernacular walls are undermined.²⁵

(Und da habe ich jetzt im Schnelldurchlauf noch so einige Wände mehr ausgespart.) Am Ende der Fingerübungen in den *Explorations* steht folgerichtig die Praxis eines neuen Schreibverfahrens: ein Gedicht »Classroom Without Walls« im freien Vers. In Absetzung vom Buch zu Beginn wird die neue Energie beschworen, die vor der alltäglichen Erfahrung nicht mehr die Augen verschließt. Und die imstande ist, den Sozialtypus des Für-die-Kultur-Zuständigen zu verabschieden.

It is misleading to suppose / there's any basic difference between / education & entertainment. / This distinction merely relieves people / of the responsibility of / looking into the matter. / It's like setting up a

writing, papyrus and the wheel. Until written messages could easily and cheaply be committed to a light and transportable medium, the road appears not to have offered many attractions to the organizers of armies, states and empires. [...] A new medium is like the trumpet at the battle of Jericho« (McLuhan: Counterblast, S. 124).

²⁴ McLuhan: Die magischen Kanäle, S. 274.

²⁵ McLuhan: »The Media Fit the Battle of Jerico«, S. 16ff.

distinction between / didactic & lyric poetry / on the ground that one / teaches, the other pleases. / However, it's always been true / that whatever pleases / teaches more effectively.²⁶

Wir müssen ein anderes Verhältnis zu Texten und Bildern unterhalten. Sie mit nach draußen, »ins Freie«,²⁷ nehmen. Und sie dort ruhig mal eben zum Kombinieren auf die Staffelei, das tragbare Miniwandregal stellen.

Nun ist eine Sache kompliziert mit Malraux' Wänden: Es gibt sie nicht. Sie sind in den Text hineinphantasiert. Malraux wäre überhaupt nicht auf die Idee gekommen.

André Malraux's musée imaginaire moved westward into English translation to become the ›museum without walls‹. Bowing to the English language's appetite for demonstration, for the concrete instance, for the visualizable example – for the image, in short – the translator made free with the book's title and therefore with the conceptual underpinnings as well. In French, Malraux's master conceit addresses the purely conceptual space of the human faculties: imagination, cognition, judgment; englished, it speaks instead to a place rendered physical, a space we might walk through, even though a museum without walls, being something of a paradox, will be traversed with difficulty. This Anglo-Saxon desire for language to construct a stage on which things – even ideas – will happen is more or less foreign to Malraux's own way of proceeding. His discussion of museums does not address matters of architecture and in fact his book contains only two images of actual galleries.²⁸

Die Photographie der Galerie aus Venedig aus dem *Mass Paperback* ist leider nicht dabei. (Und ich hatte schon gedacht, ich hätte etwas gefunden.) Meine schöne These fängt an zu kippen. Das Bild kam zu spät für McLuhans Buch! In der Überarbeitung scheint Malraux eher den Spieß umgedreht und McLuhan gelesen zu haben.

Aber wie man es auch dreht und wendet, die Bilder sind neu gemischt. (Was ja eigentlich ein zentraler Teil der These ist. Die man deshalb ruhig stehen lassen kann. Washington könnte hier natürlich ohne weiteres Venedig sein.) Auch wenn auf Malraux' *Musée Imaginaire* noch an anderen Stellen in *Understanding Media* ex-

²⁶ McLuhan: »Classroom Without Walls«, S. 26.

²⁷ »Abenteuer mit Dichtung // Als ich Goethe ermunterte einzusteigen / war er sofort dabei / Während wir fuhren / wollte er alles genau wissen / Ich ließ ihn mal Gas geben / und er brüllte ›Ins Freie!‹ / und trommelte auf dem Armaturenbrett / Ich drehte das Radio voll auf / er langte vorn herum / brach den Scheibenwischer ab / und dann rasten wir durch das Dorf / über den Steg und in den Acker / wo wir uns lachend und schreiend / aus der Karre wälzten« (Theobaldy: »Abenteuer mit Dichtung«, S. 9).

²⁸ Krauss: »Postmodernism's Museum Without Walls«, S. 341f.

plizit angespielt wird – »Es ist eine bekannte Tatsache, daß Museumsdirektoren Farbphotos den verschiedenen Gegenständen in ihren Vitrinen vorziehen.«²⁹ – und ebenso das mediale Update als Basisklammer erhalten bleibt – »Der Dichter Stephane Mallarmé meinte: »Die Welt besteht, um in einem Buch zu enden.« Wir sind jetzt in der Lage noch weiter zu gehen und das ganze Schauspiel dem Gedächtnis eines Computers zu übergeben.«³⁰ – könnte die Ausrichtung beider Bücher kaum verschiedener sein. Das Substitutionsspiel, der Rückbau der »Wände« in die »Imagination«, erweist sich jedoch als hilfreich: Die Photographie, ein imaginäres Museum. Das Fernsehen, ein imaginärer Klassenraum. Mit einem Bein noch fest in der Moderne ist einfach mehr Selbstbewusstsein im Umgang mit imaginären Konzepten von Nöten. Die photographierte (tragende) Hand hat uns dabei auf die Spur gesetzt.³¹

Zentral sowohl für Malraux wie für McLuhan ist, dass der Benutzer anders gedacht wird. Mit der Photographie im Buch steuert man nicht mehr den Blick, sondern ist jetzt in der Welt auf dem Schirm.

As McLuhan put it in a letter to John Wain of March 1960, »the TV image [,] unlike the film image [,] constitutes you not [as] the camera, but [as] the screen. It is of low visual definition, and the image effected by luminous spots has a high tactual impact; [sic] like contour in prints and engravings[,] giving the T.V. image a strong sculptural quality, which is also to say a strong auditory quality. (You know[,] Malraux, *The Voices of Silence*.) ... Our own re-conquest of the tactual, the kin-aesthetic and the sculp[t]ural in the past century is in a deep sense our retracking [sic] our way in the primeval forest« (L 267). What McLuhan made of this notion of the museum without walls, then, was a vast media metaphor. [...] Not only did these new spaces represent (in many cases) a breaking down of traditional institutional hierarchies; they also represented a much more performative notion of space, a space you made, rather than simply occupied.³²

²⁹ McLuhan: Die magischen Kanäle, S. 195.

³⁰ Ebd., S. 66.

³¹ Vgl.: »Die photographische Bildwerdung der Hand macht den Bruch, durch den sich die »Sprache« der Hände aus der Hegemonie einer am Modell der gesprochenen Sprache und des Alphabets orientierten Wissensordnung gelöst hat, kenntlich. Der Zuwachs an optischer Evidenz wird jedoch durch einen Automatismus erkaufte, der die Stillstellung ihrer gerühmten Beweglichkeit erzwingt – sie wird den Bedingungen der photographischen Bildgenerierung unterstellt« (Löffler: »Was Hände sagen«, S. 217ff.).

³² Cavell: McLuhan in Space, S. 172.

Dass der Aufbau dieser neuen Räume ohne Rückgriff auf historische Mediendifferenz nicht auskommt,³³ exerziert McLuhan mehr als fünfzehn Jahre nach seinem Brief an Wain in *City as Classroom* durch. (Wo in den Untertitel die Sprache hineingerutscht ist.) »Let us begin by wondering just what you are doing sitting there at your desk.«³⁴ (Eigentlich sollte jedes Buch so anfangen.) Das Buch ist strukturiert wie ein Lehrbuch zur Inlandsethnographie. Es besteht aus fünf Fingern: »Training Perception«, »Properties of the Media«, »Effects of the Media: the New Culture«, »The City as Classroom« und »How To Relate to Your Own Time«. Jedes Kapitel ist ein Set durchnummerierter Fragebündel. Die letzten beiden sind betont kurz. (Zusammen gerade mal 25 Seiten lang.) Während der Bücher-Unterpunkt im Properties-Kapitel noch die von allen Unterpunkten größte Anzahl an Informanten eingefordert hatte³⁵, reiht sich der Bücher-Passus im Effects-Kapitel in die Reihe der plötzlich Verschwundenen Medien des zweiten Teils des Buches ein. Beim Gongschlag sind die Bücher plötzlich weg:

Suppose that suddenly at two o'clock tomorrow morning, books ceased to be published and all the book in bookstores and in public and private libraries disappeared. Suppose that, along with novels, factual books, technical books and service books, such as phone books, encyclopedias and dictionaries also disappeared. What effect would their loss have on our lives and our culture?³⁶

50 Jahre nach *Understanding Media* sind die Bücher zwar alle noch da, aber hängen irgendwie merkwürdig in der Luft.

Libraries are attempting to face a future in which almost every fixed point has disappeared. Users are changing, content is changing; research is taking new forms.³⁷

³³ »As you do these exercises, keep two separate sets of notes, one for everything you find out about the present practices of the reading public and another for information about reading in the past« (McLuhan u.a.: *City as Classroom*, S. 53).

³⁴ Ebd., S. 1.

³⁵ »There are a number of key people or ›consultants‹ who will serve as your main source of information for the exercises in this section« (ebd., S. 52).

³⁶ Ebd., S. 129.

³⁷ Law: »Academic Digital Libraries of the Future«, S. 53. »One of the traditional strengths of libraries has been the depth and scale of their collections. This strength was emphasised in the early days of automation when the combination of IFLA's UBC (Universal Bibliographic Control) and UAP (Universal Availability of Publications) meant that scholars gained ready access to those collections outside the institutional walls. But, ›when the broad digital availability of books erodes the comparative advantage of large research collections, where will the library's comparative advantage lie?‹ (CLIR, 2008, p. 4). Or, to put it another way, when there are thirty five million volumes on Google Books, why does an institution need a library?« (59).

Die Bücher sind selber Bilder geworden. (Gescannt zum Beispiel wie ein Fernsehbild.) Und alles nur, weil einmal die Bilder von der Wand auf die Staffelei ins Freie ins Buch gewandert sind, das wir aus der Bibliothek werweisswohin tragen konnten. Und dann plötzlich lose auf dem Fußboden lagen.

Malraux hatte es sofort begriffen: Bücher bestehen aus Seiten, deren Abfolge weniger bindend ist, als man denkt. Bücher eignen sich gut zum Transport. Ganze Sammlungen von Bildern werden durch sie tragbar und rekombinierbar. McLuhan hat sich dazu seinen Teil gedacht und das ganze medial fundiert.

50 Jahre nach McLuhans Buch sind die Bibliotheken selbst tragbar geworden. Jeder Strand ist heutzutage potenziell eine Library Without Walls. Die falschen Wände können wir damit aber noch lange nicht ad acta legen. Ganz im Gegenteil scheinen mehr und mehr Tapetentüren aufzuklappen, die neue, ungeahnte Zugänge und Zugriffsweisen versprechen. Seit nunmehr fünf Jahren versuchen die Virtual Librarians aus Harvard, Berkeley, Stanford, Princeton, UCLA und 60 weiteren Colleges und Universitäten ihr Glück auf Second Life. (2009 werden dort mehr als 120 virtuelle Bibliotheken gezählt.) Das aktuelle Bild für die Bibliotheksbenutzung ist das Computerspiel.

In the summer of 2009, Special Collections and University Archives decided to use this technology as a way of allowing scholars to virtually ›browse‹ Stanford's closed manuscripts stacks – a practice not offered in real life. [...] Patrons can open virtual manuscript boxes and a sampling of scanned documents from the real life box will appear along with a link to that collection's online finding aid. Here are some of the collections you will find in our virtual archives:

[...]

M1090 R. Buckminster Fuller

M1230 Ampex Corporation Records

M1602 French Colonial Africa: Christian missionary postcards³⁸

Ich tippe die Adresse ein und schicke meinen Avatar ab zu SULAIRS³⁹ Island mit der im wirklichen Leben nicht umstandslos durchblätterbaren Ampex Corporation-Schatzkiste voller Dokumente zur Geschichte der Datenverarbeitung.

Klickt man sie an, bauen sich ein paar Auswahlseiten vertikal als Panels in den virtuellen Raum.

³⁸ <http://library.stanford.edu/spc/more-about-us/projects-and-initiatives/virtual-archives-second-life> (23.06.2014).

³⁹ Stanford University Libraries & Academic Information Resources.



Abb. 3: Second Life-Screenshot vom Verfasser (23.06.2014).

Es bleibt dabei. Auf Bücher kann man in diesen Bibliotheken nicht zugreifen und mit den Samples im Angebot in der Luft nicht arbeiten. Wissenschaftler, die nicht nur spielen wollen, müssen noch immer (ohne Avatar) nach Palo Alto. Das Hochziehen falscher Wände bleibt hoch im Kurs.

Entschieden weiter sind wir damit nicht. Mit unseren Avatar-Touristen können wir die Bilder auf den Luft-Staffeleien der Benutzeroberflächen besuchen; wir können Ethnographien anstellen⁴⁰ und werden dabei selbst auch noch gesammelt:

While Second Life may not interest everyone right now, both Stanford and the Library of Congress agree that it will have great importance for the future. Since so much cultural formation takes place in virtual worlds, they believe, Stanford and several other universities have partnered in the Preserving Virtual Worlds project to [...] record moments from Second Life for the future. ›We're capturing events in Second Life with video, such as concerts, classes [and] open houses,‹ said Susan Rojo, manager of Stanford's Digital Media and Collections Project and one half of the Stanford duo working on Preserving Virtual Worlds. ›In comparison to all that's going on in Second Life it's pretty small, but we're trying to make it representative.‹ [...] Rojo points out that because many forms of media are not considered culturally significant at first, valuable moments may be lost to future researchers. ›The problem in preservation is always the need for someone to find something of value in it to preserve it,‹ Rojo said. ›The first handful of years of TV have little to no record, since they would tape

⁴⁰ »That virtual worlds are places means they can be fieldsites; it makes an ethnographic approach conceivable« (Boellstorff: Coming of Age in Second Life, S. 91).

something and then next week tape over it. Something important to our culture wasn't preserved.⁴¹

Die Zukunft ist offen. Die Unibibliothekare stehen in der Ecke, in der die Wände aufeinandertreffen, behaupten ihr Monopol und speichern sich selbst. Aus ihrer Perspektive sind die Libraries Without Walls wie frühes Fernsehen.

LITERATUR

Boellstorff, Tom: *Coming of Age in Second Life: An Anthropologist Explores The Virtually Human*, Princeton/Oxford 2008.

Cavell, Richard: *McLuhan in Space. A Cultural Geography*, Toronto/Buffalo/London 2003.

Derrida, Jacques: »Signatur, Ereignis, Kontext«, in: *Randgänge der Philosophie*, Frankfurt a.M./Berlin/Wien 1976, S. 124-155.

Krauss, Rosalind E.: »Postmodernism's Museum Without Walls«, in: Greenberg, Reesa u.a. (Hrsg.): *Thinking about Exhibitions*, London/New York 1996, S. 341-348.

Law, Derek: »Academic Digital Libraries of the Future: An Environment Scan«, in: *New Review of Academic Librarianship*, Jg. 15, Nr. 1, 2009, S. 53-67.

Leavitt, Zoe: »Second Life for Old Manuscripts, Video Games«, in: *Stanford Daily*, 23.02.2010, <http://www.stanforddaily.com/2010/02/23/second-life-for-old-manuscripts-video-games/> (23.06.2014).

Löffler, Petra: »Was Hände sagen: Von der ›Sprechenden‹ zur ›Ausdruckshand‹«, in: Bickenbach, Matthias u.a. (Hrsg.): *Manus Loquens. Medium der Geste – Gesten der Medien*, Köln 2003, S. 210-242.

Malraux, André: *Le Musée Imaginaire. Les Voix du Silence*, Paris 1965.

Malraux, André: *Museum Without Walls*, Garden City NY 1967.

McLuhan, Marshall: *Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters*, Bonn u.a. 1995.

McLuhan, Marshall: *Die magischen Kanäle. ›Understanding Media‹*, Frankfurt a.M./Hamburg 1970.

McLuhan, Marshall: *Counterblast*, Toronto/Montreal 1969.

McLuhan, Marshall: »Classroom Without Walls«, in: *Explorations*, Nr. 7, 1957, S. 22-26.

McLuhan, Marshall: »The Media Fit the Battle of Jerico«, in: *Explorations*, Nr. 6, 1956, S. 15-19.

⁴¹ Leavitt: »Second Life for Old Manuscripts, Video Games«.

REMBERT HÜSER

- McLuhan, Marshall: »Five Sovereign Fingers Taxed the Breath«, in: Explorations, Nr. 4, 1955, S. 31-33.
- McLuhan, Marshall u.a.: City as Classroom. Understanding Language and Media, Agincourt ON 1977.
- Pias, Claus: »Die Welt des Schmoo. »Computer als Medium« – nach, mit und neben McLuhan«, in: Kerckhove, Derrick de u.a. (Hrsg.): McLuhan neu lesen. Kritische Analysen zu Medien und Kultur im 21. Jahrhundert, Bielefeld 2008, S. 140-157.
- Theobaldy, Jürgen: »Abenteuer mit Dichtung«, in: Blaue Flecken. Gedichte, Reinbek b. Hamburg 1974, S. 9.
- Wenzel, Horst: »Schrift, Bild und Zahl im illustrierten Flugblatt«, in: Schmitz, Ulrich/ders. (Hrsg.): Wissen und neue Medien. Bilder und Zeichen von 800 bis 2000, Berlin 2003, S. 113-134.
- <http://library.stanford.edu/spc/more-about-us/projects-and-initiatives/virtual-archives-second-life> (23.06.2014).

FERNSEHEN VERSTEHEN NACH MCLUHAN

Das National Center for Experiments in
Television 1967-1975

BARBARA FILSER

Das Fernsehen läutet in Marshall McLuhans medienbasierter Epocheneinteilung nicht den Anbruch des elektrischen Zeitalters ein – jene um 1900 einsetzende Ära, die dadurch gekennzeichnet ist, dass die elektrischen und elektronischen Kommunikationstechnologien Ausweitungen nicht mehr nur einzelner Organe, sondern des zentralen Nervensystems sind. Dennoch erscheint das Fernsehen in *Understanding Media* als das Medium, das die damit einhergehenden psychischen und sozialen Umwälzungen am umfassendsten implementiert. Jedenfalls gewinnt der Appell McLuhans, Medien zu verstehen, im Zusammenhang mit dem Fernsehen an Dringlichkeit, zeigen sich dessen Auswirkungen doch bereits an einer ganzen Generation, die sich in der Figur des »Fernsehkindes« umrissen findet.¹

Einige aus dieser Generation der Fernsehkinder – der ersten, die mit dem Fernsehen aufgewachsen war – begannen sich in den späten 1960er Jahren in den USA auf besondere Weise für eben dieses Medium zu interessieren: Sie wollten nicht länger nur Zuschauer sein, sondern mit dem Fernsehen arbeiten, selbst »Fernsehen« machen, ohne dabei notwendigerweise für das Fernsehen zu produzieren. Eine Möglichkeit dafür ergab sich mit der Einführung von tragbaren Videokameras, eine andere erhoffte man sich vom Fernsehen selbst. Für manche Künstler und Künstlerinnen barg Fernsehen das Versprechen, die engen Grenzen der Kunstwelt überschreiten zu können, sowohl was die Verbreitung als auch was den Diskurs anbelangte. Anderen Videoschaffenden wiederum war daran gelegen, Strategien für ein Gegenfernsehen zu entwickeln, das nicht- oder unterrepräsentierte Themen und Personengruppen zu Gesicht und Gehör bringen oder generell eine größere Teilhabe an gesellschaftlichen und politischen Prozessen ermöglichen sollte. Wieder andere interessierten sich für die spezifischen ästhetischen Eigenschaften des Fernsehbildes, die es erst zu erforschen galt, und manche verfolgten mehrere der genannten Anliegen zusammen.² Das hier aufgefächerte Feld der frühen Videoaktivitäten, ob eher künstlerisch, mehr aktivistisch oder experimen-

¹ Zum »TV child« siehe: McLuhan: *Understanding Media*, S. 308 u. 335.

² Die Absichten und Anliegen der frühen Videoszene gestalteten sich äußerst divers, ebenso das jeweilige Verhältnis zum Fernsehen als Institution und Massenmedium. Die Abgrenzungen zwischen verschiedenen Richtungen waren aber nicht so rigide, wie es spätere Kategorisierungen nahelegen.

tell ausgerichtet, wurde schon bald unter dem Begriff ›Videokunst‹ zusammengeführt.³

Für diese Videokunst der Anfangsjahre stellte die in *Understanding Media* formulierte Medientheorie McLuhans einen wichtigen Bezugspunkt dar. Unter den damals viel diskutierten Thesen und den mittlerweile einschlägig gewordenen Postulaten ist vor allem McLuhans Beschreibung des Fernsehens und seiner tiefgreifenden globalen gesellschaftlichen Auswirkungen von besonderer Relevanz: *Understanding Media* diente als Inspiration und Motivation und lieferte zugleich ein begriffliches und konzeptuelles Instrumentarium für die Auseinandersetzung mit Video und Fernsehen – und zwar ungeachtet dessen, ob Letzteres als »video's frightful parent«⁴ oder lediglich als in technischer Hinsicht verwandt angesehen wurde.⁵

Für die Arbeit des *National Center for Experiments in Television* (NCET) fungierte das Fernsehen als institutioneller und konzeptueller Rahmen. 1967 am *public-television*-Sender KQED in San Francisco eingerichtet, widmete es sich bis zu seiner Auflösung 1975 der Erprobung der spezifischen Eigenschaften und ästhetischen Möglichkeiten der televisuellen Audiovision – ein Unterfangen, das sich im Anschluss an McLuhan zumindest für die ersten fünf Jahre des NCET als ›Fernsehen verstehen‹ fassen lässt. Diese Bezugnahme auf McLuhan begründet sich weniger in begrifflichen Übernahmen oder direkten Anleihen, als vielmehr im theoretischen Anliegen der in der Geschichte der Videokunst weitestgehend in Vergessenheit geratenen Arbeit des NCET,⁶ das in diesem Beitrag herausgearbeitet werden soll.

³ Die Unterteilung der Videokunst in drei Richtungen findet sich bereits Mitte der 1970er Jahre, siehe Gill: »Video«. Wie sich in der Etablierung des Begriffs ›Videokunst‹ bereits andeutet, wurden Videoarbeiten relativ rasch von der Kunstwelt absorbiert. Damit einher ging auch eine Verengung der Geschichte des verzweigten Videofeldes auf eine hauptsächlich von Museen, Galerien und Kunstkritik geprägte Videokunstgeschichte. Praktiken, die sich nicht ohne Widerstände in Kunstinstitutionen und deren Diskurs eingliedern ließen, wurden dabei marginalisiert oder ausgeschlossen. Kritisiert wurde dies bereits in den 1980er Jahren u.a. von Sturken: »Paradox in the Evolution of an Art Form«.

⁴ Als »video's frightful parent« – so der Titel eines Artikels von David Antin – erscheint das Fernsehen v.a. in Bestrebungen, ein Gegenfernsehen zu entwickeln.

⁵ Siehe zur Bedeutung von McLuhan und *Understanding Media* für die frühen Videokünstler und -künstlerinnen Meigh-Andrews: *A History of Video Art*, S. 105-109. Ausdrücklich berufen sich auf McLuhan u.a. Youngblood: *Expanded Cinema*, und Shamberg: *Guerrilla Television*. Hervorgehoben findet sich die McLuhan-Rezeption durch Videoschaffende um 1970 u.a. bei Ryan: »A Genealogy of Video«, S. 41f., und Rosler: »Video«, S. 47f. Eine Auseinandersetzung mit der Aufnahme von McLuhans Theorien in der aktivistischen Videoszene findet sich in: Krewani: »Marshall McLuhan and the Emergence of American Television Theory«, S. 183-187.

⁶ Steve Seid charakterisierte das NCET noch vor Kurzem als »lost to the white noise of media history«, Seid: »Videospace«, S. 130. Kurze Abrisse zur Geschichte des NCET finden sich z.B. in Kelly: »The National Center for Experiments in Television KQED«;

Den Ausgangspunkt dafür bildet ein Korpus an Videobändern, das eine markante Eigentümlichkeit aufweist: Nur ein Teil davon kann als abgeschlossene Werke oder gar sendefähige Programme klassifiziert werden; den überwiegenden Teil machen Aufzeichnungen von Arbeitsprozessen aus.⁷ Dieses Material entstammt einer Mitte der 1970er Jahre zu Lehr- und Forschungszwecken eingerichteten Videothek und wurde von William Gwin, einem langjährigen *artist-in-residence* am NCET, für diese zusammengestellt.⁸ Der Umstand, dass in diese Auswahl so viele »exploratory probes«⁹ mit aufgenommen wurden – allein schon der Umstand, dass diese offenbar damals bereits am NCET über einen längeren Zeitraum hinweg aufbewahrt wurden – lässt darauf schließen, dass auch sie als repräsentativ für die Arbeit des NCET gelten können. Damit wird diesen »unfertigen« Videos eine Signifikanz für das Anliegen des NCET verliehen, für deren Erfassung eine auf den zeitgenössischen Kunstdiskurs fokussierte Perspektive nicht ausreichend erscheint.¹⁰ Daher sollen hier die medientheoretischen Aspekte und der medientheoriegeschichtliche Kontext der Arbeit des NCET stärker profiliert werden, indem dessen Anliegen als »Fernsehen verstehen« nach McLuhan begriffen wird. Solchermaßen aufgefasst kann die Arbeit der Einrichtung ihrerseits zumindest in einzelnen Punkten aufzeigen, wie sich McLuhans Verständnis des Fernsehens im Kontext seiner Zeit und der damaligen technischen Möglichkeiten verstehen lässt.

Der Beitrag widmet sich daher zunächst den wesentlichen fernsehtheoretischen Überlegungen McLuhans sowie seinen Thesen zur gesellschaftlichen Funktion des Künstlers. Anschließend wird der institutionelle Kontext des NCET vorgestellt und dann die Auffassung vom Medium Fernsehen anhand zweier Schriften und zweier Beispiele aus der praktischen Arbeit der Einrichtung nachgezeichnet, um abschließend die Konvergenzen der Fernsehtheorien des NCET und McLuhans aufzuzeigen.

Sturken: »Private Money and Personal Influence«; Huffman: »Video Art«; Meigh-Andrews: *A History of Video Art*, S. 216f.

⁷ Von den 84 gesichteten Kassetten mit Kopien von NCET-Videos enthalten nur etwa über ein Drittel Aufzeichnungen, die sich als Werk oder fertiges Stück klassifizieren lassen. Da auch diese nur vereinzelt Titel oder Abspanne aufweisen und sich eine Einordnung in anderen Fällen als diskutabel erweist, lässt sich das Verhältnis nur ungefähr angeben. Das Material korrespondiert in etwa dem, das im Katalog des *Pacific Film Archive* aufgeführt ist. Ob sich darüber hinaus noch signifikante Bestände der Arbeit des NCET erhalten haben, ist bis dato unbekannt.

⁸ Vgl. den Bericht des Leiters dieser Videosammlung Minkowsky: »The Videotape Collection at Media Study/Buffalo«, o.S.

⁹ Ebd.

¹⁰ Vgl. für eine solche Perspektive Paulsen, »In the Beginning, There Was the Electron«. Darin argumentiert die Autorin, dass die größtenteils abstrakten, auf die Fläche des Bildschirms bezogenen Arbeiten des NCET eigentlich den im Diskurs der damaligen Kunstkritik weitverbreiteten Grundsätzen des künstlerischen Modernismus nach Clement Greenberg entsprächen. Problematisch daran ist, dass das Fernsehen als Kontext dabei weitgehend ausgeblendet erscheint.

FERNSEHEN VERSTEHEN NACH MCLUHAN

McLuhans Forderung und Programm in *Understanding Media* lautet, sich den Effekten der Medien zu widmen, die von deren »Inhalten« oder deren »Gebrauch« und der Beschäftigung damit nur verstellt würden:¹¹ Das auch in Videokreisen oft aufgerufene Diktum »the medium is the message« lässt sich als eine verdichtete Anleitung für das »Medien verstehen« lesen.

Nach McLuhan kommt es mit den elektrischen und elektronischen Medien zu einer Restrukturierung der Ordnung der Sinne. Diese wäre im Fall des Fernsehens eine Rückkehr des sensorischen Gleichgewichts einer vorschriftlichen Zeit, das vor allem durch den Buchdruck und die damit einhergehende Dominanz des Sehnsinns gestört worden ist. Den Veränderungen im Wahrnehmen, mehr noch der Kognition, korrespondiert auf gesellschaftlicher Ebene eine »Retribalisierung«. Dabei handelt es sich letztlich um eine veränderte Weltauffassung, die sich unter anderem auf menschliches Miteinander, Vorstellungen von Arbeit und politische Organisation erstreckt und wiederholt mit Begriffen wie »involvement« oder »participation« – oft noch durch »in depth« oder »intense« verstärkt – gefasst wird.

Mitwirkung und Beteiligung sind McLuhan zufolge auch die Modi der Aktivität, die üblicherweise als »Fernsehen« oder »Fernsehenschauen« bezeichnet wird: »TV will not work as background. It engages you. You have to be *with* it.«¹² McLuhan charakterisiert das Fernsehen nicht als visuelles oder audiovisuelles Medium, sondern als taktil: »[...] TV is, above all, an extension of the sense of touch, which involves maximal interplay of the senses« oder Synästhesie.¹³ Das Fernsehbild ist eine Ausstrahlung im wortwörtlichen Sinn, da es durch Licht in Erscheinung gebracht wird, das im Gegensatz zum Kinobild – wie McLuhan besonders betont – durch den Bildschirm dringt. Es ist eine Emanation, die den Zuschauer¹⁴ berührt, ihn zur Leinwand werden lässt und ihn dabei zutiefst anrührt.¹⁵

¹¹ McLuhan: *Understanding Media*, S. 18.

¹² Ebd., S. 312 (Hervorhebung i.O.).

¹³ Ebd., S. 333. Etwas später heißt es dann: »For people long accustomed to the merely visual experience of the typographic and photographic varieties, it [TV; B. F.] would seem to be the *synesthesia*, or tactual depth of TV experience, that dislocates them from their usual attitudes of passivity and detachment« (S. 336, Hervorhebung i.O.).

¹⁴ Insofern »der Zuschauer« in McLuhans Ausführungen und denen aus dem NCET nicht als empirisch erfassbares Individuum aufzufassen ist, sondern als theoretische Figur, wird hier und im Folgenden die in den herangezogenen Texten gebräuchliche männliche Form im Singular beibehalten. Dasselbe gilt auch für »den Künstler«.

¹⁵ McLuhan: *Understanding Media*, S. 312f. In einem anderen Kapitel des Buchs heißt es, dass Berührung nicht nur Hautkontakt mit Dingen sei, sondern »the very life of things in the *mind*« (S. 108, Hervorhebung i.O.). Im *Playboy*-Interview charakterisiert McLuhan den Effekt dieser Berührung durch das Fernsehbild, die sich hier als »tattooing« – mithin also als unter die Haut gehend – beschrieben findet, als »[...] causing us all to begin to look within ourselves«. McLuhan: »Playboy Interview«, S. 246.

Ausgehend von den elektrotechnischen Vorgängen, mittels derer visuelle Erscheinungen in einer Kathodenstrahlröhre erzeugt werden – dem zeilenweisen Auslesen des Bildes –, beschreibt McLuhan das Fernsehbild auch als »Mosaik«, womit die ihm zugeschriebene Taktilität nochmals unterstrichen wird. Der Begriff des Mosaiks impliziert, so wie er bereits im Zusammenhang mit der Zeitung erscheint, Immersion: »People don't actually read newspapers, they get into them every morning like a hot bath«, heißt es dazu an anderer Stelle.¹⁶ Für das Fernsehen formuliert McLuhan das wie folgt: »The mosaic form of the TV image demands participation and involvement in depth of the whole being [...]«. ¹⁷ Einen hohen Grad an Beteiligung fordert das Mosaik-Bild des Fernsehens auch aufgrund der seiner elektronischen Genese geschuldeten Detailarmut,¹⁸ die der Zuschauer kompensiert, indem er es ergänzt, auffüllt. Das Fernsehen ist damit nach McLuhan ein »kaltes Medium«, das sich wenig für klar konturierte Persönlichkeiten oder »heiße« Themen eigne.¹⁹

In der mcluhanschen Medienwelt kommt dem Künstler eine wichtige Rolle zu: Er erscheint mit einer geradezu seismographischen Sensibilität gesegnet, da er vor allen anderen die Veränderungen der Ordnung der Sinne sowie die Herausforderungen erkennt, die mit neuen Technologien einhergehen. Somit kann er die gesellschaftlichen und psychischen Konsequenzen technologischer Umbrüche abmildern und dabei helfen, damit umzugehen.²⁰ Das gilt besonders für das elektrische Zeitalter: »[...] the artist is indispensable in the shaping and analysis and understanding of the life of forms, and structures created by electric technology.«²¹ Auf dem Feld der bildenden Kunst ist es für McLuhan vor allem die abstrakte Malerei, der es gelungen ist, sich den Herausforderungen des elektrischen Zeitalters zu stellen, denn sie erreicht jene mit dem Taktilen assoziierte Mitwirkung und Beteiligung der Betrachter, indem sie nun ihren Blick nach innen richtet und dieses Innen nach außen kehrt: »Instead of depicting a world that matched the world we already knew, the artists turned to presenting the creative process for public participation. He has given to us now the means of becoming involved in the making-process.«²² Obwohl sich McLuhan zur Erläuterung seiner Thesen

¹⁶ Zit.n. Kostelanetz: »Understanding McLuhan (In Part)«, o.S.

¹⁷ McLuhan: Understanding Media, S. 334.

¹⁸ Es ist oft darauf hingewiesen worden, dass McLuhan mit Blick auf das US-amerikanische Fernsehen argumentiert, das aufgrund seiner geringeren Zeilenzahl ein Bild mit weniger Informationsdichte als etwa die europäische Fernsehnorm lieferte, vgl. z.B. Engell: Fernsehtheorie zur Einführung, S. 39. Dort auch eine ausführlichere Auseinandersetzung mit McLuhans Theoremen zum Fernsehen (S. 28-44).

¹⁹ McLuhan: Understanding Media, S. 329ff. Zur Klassifikation als »kaltes Medium« und der Unterscheidung von »heißen Medien« siehe das entsprechend überschriebene Kapitel (S. 22-32).

²⁰ Siehe dazu z.B. McLuhan: Understanding Media, S. 18 u. 65f.

²¹ Ebd., S. 65.

²² Ebd., S. 194.

vorrangig auf Beispiele aus der Malerei und umfassender noch aus der Literatur stützt, wenn von Kunst die Rede ist, beschränkt sich der ›Künstler‹ dennoch nicht auf die klassischen Kunstsparten: »The artist is the man in any field, scientific or humanistic, who grasps the implications of his actions and of new knowledge in his own time.«²³ Die hier implizierte Gleichstellung von Kunst und Wissenschaft findet sich an anderer Stelle expliziter formuliert, wenn McLuhan die Kunst als »a laboratory means of investigation« charakterisiert.²⁴ Die bedeutende gesellschaftliche Rolle, die McLuhan dem Künstler im elektrischen Zeitalter zuschreibt, wird damit nochmals untermauert, dass ihn McLuhan von den Rändern in die Mitte rücken, vom »ivory tower« in den »control tower« umsiedeln sieht.²⁵

Es ist vor allem jene Idee der Kunst als einem Experimentierfeld, das neue und nützliche Erkenntnisse hervorbringen kann, und des Künstlers als jemand, der mit einem besonderen Verständnis der Herausforderung des elektrischen Zeitalters und seiner Technologien begabt ist, die sich in der Initiative für ein neues Fernsehen in den USA widerspiegeln, aus der das NCET hervorgegangen ist.

KÜNSTLER ZUM FERNSEHEN: DAS NCET ALS LABOR

Die *Rockefeller Foundation* stellte 1967 erstmals Gelder bereit, um Künstlern und Künstlerinnen Zugang zu Produktionsstätten, Gerät und technischer Hilfestellung an Sendeanstalten des US-amerikanischen *public television* zu ermöglichen. Nach Howard Klein, der kurz darauf bei der Stiftung tätig wurde, war das Anliegen dieser Initiative die Unterstützung von »artists' research in television« in Gestalt einer Art künstlerisch geleitetem »research and development department«.²⁶ Förderung erhielten neben KQED-TV in San Francisco auch zwei Sender an der Ostküste: WGBH in Boston verwirklichte zunächst innovative Programme und lud Künstler und Künstlerinnen zur Arbeit an den Sender ein, bevor 1974 der eigentliche *New Television Workshop* (NTW) eingerichtet wurde, der bis 1993 Bestand hatte und einige Jahre auch ein eigenes Studio mit leichter handhabbarerem Halbzoll-Videoequipment zur Verfügung stellte. WNET/13 in New York baute ab 1972 mit dem *Television Laboratory* (TV Lab) ein technisch hochwertiges Produktionsstudio auf, in dem ausgewählte Künstler und Künstlerinnen bis 1984 im Umgang mit Fernsehtechnologie geschult wurden und eigene Produktionen verwirklichen konnten.²⁷

²³ Ebd., S. 65.

²⁴ McLuhan/Watson: *From Cliché to Archetype*, S. 117.

²⁵ McLuhan: *Understanding Media*, S. 65.

²⁶ Zit.n. Sturken: »Private Money and Personal Influence«, S. 9.

²⁷ Für alle drei Einrichtungen – NCET, NTW u. TV Lab – leistete die *Rockefeller Foundation* die Anschubfinanzierung. Weitere Förderung erhielten diese später u.a. vom *National Endowment for the Arts* und der *Corporation for Public Broadcasting*. Zu den Fernsehlaboren siehe: Huffman: »Video Art«; Dowling: »The WGBH New Television Work-

In San Francisco stand die Arbeit an einem neuen Fernsehen unter der Leitung Brice Howards, der zuvor als ausführender Produzent für Kulturprogramme bei WNET in New York tätig war.²⁸ In der ersten Phase der Förderung durch die *Rockefeller Foundation* – als das Unterfangen noch als »Experimental Project« firmierte – wurden Künstler und Künstlerinnen aus der Bay Area als *artists-in-residence* eingeladen. Die Poetin Joanne Kyger, der Schriftsteller Bill Brown, der Filmemacher Loren Sears sowie Richard Felciano, Komponist elektroakustischer Musik, und der Maler William Allan traten im Spätsommer 1967 einen jeweils einjährigen Aufenthalt am Sender an. Neben gemeinsamen Diskussionen über das Medium wurden dessen technische und ästhetische Möglichkeiten in den Studios von KQED-TV erprobt – anfangs nahezu ausschließlich in Schwarz-Weiß, später dann auch in Farbe.²⁹ Zusätzlich zu der Kerngruppe längerfristiger *artists-in-residence* wurden zudem Gäste aus Kunst und Wissenschaft eingeladen, die zum Teil direkt in die Arbeit an einem neuen Fernsehen involviert waren. Eine enge Zusammenarbeit mit dem fernsehtechnisch ausgebildeten Personal war im Programm der Stiftung vorgesehen und auch notwendig, da es von gewerkschaftlicher Seite strenge Regeln für die Nutzung von professionellem Fernsehgerät gab.³⁰

Auch der Zugang zu den Studios war für die Beteiligten des Projekts im Anfangsjahr auf Zeiten außerhalb des regulären Sendebetriebs von KQED-TV beschränkt. Deshalb richtete sich das *National Center for Experiments in Television* 1969 – dann auch unter diesem Namen – in eigenen Räumlichkeiten ein, die anfangs weitaus weniger professionell ausgerüstet waren als die bis dahin genutzten Fernsehstudios.³¹ Dieser Umstand ist in den noch vorhandenen Aufzeichnungen aus dieser Zeit deutlich ersichtlich, etwa in Aufnahmen von wechselnden, aus unterschiedlichen Richtungen an eine Wand geworfenen Diaprojektionen, die zum Teil noch von ausgeschnittenen und von Hand vor der Kamera hin und her bewegten Formen überlagert werden. Die technische Ausstattung wurde jedoch bald erweitert, insbesondere durch Eigenentwicklungen, wie eine modulare Einheit aus Mischer, Keyer und Colorizer, die von dem Ingenieur Larry Templeton

shop«; Fred Barzyk: *The Search for a Personal Vision in Broadcast Television* (zu WGBH); Sturken: »The TV Lab at WNET/Thirteen«.

²⁸ Huffman: »Video Art«, S. 83. Die Grundlage für den folgenden Überblick zum NCET bilden v.a. Seid/Troy: »Go with the Flow« und Seid: »Videospace«.

²⁹ Die Diskussionen über das Medium wurden auf Tonband aufgezeichnet und bildeten die Basis für Howards später veröffentlichte Publikationen. Seid/Troy: »Go with the Flow«, S. 8.

³⁰ Siehe z.B. *The Rockefeller Foundation: The President's Review & Annual Report 1967*, S. 125, und das Interview mit Stephen Beck in Phillips (Hrsg.): *California Video*, S. 43.

³¹ Siehe Interview mit Stephen Beck in Phillips (Hrsg.): *California Video*, S. 43. Das NCET wechselte in den folgenden Jahren noch mindestens zweimal seinen Standort und entfernte sich dabei räumlich immer weiter vom Sender, zu dem sich ein zunehmend gespanntes Verhältnis entwickelte. Sturken: »Private Money and Personal Influence«, S. 10.

entworfen und realisiert wurde,³² und einen von Stephen Beck gebauten Videosynthesizer. Neben Beck, der damals Elektrotechnik und elektronische Musik studierte, zählten zu den *artists-in-residence* des NCET zwischen 1969 und 1975 unter anderem der Maler William Gwin, der Graphiker William Roarty, Don Hallock, der zuvor als Kameramann und Regisseur beim Fernsehen tätig war und ebenfalls malte, Willard Rosenquist, ein Bildhauer, der in jenen Jahren bevorzugt mit Licht arbeitete, sowie zunächst auch noch Felciano, dem 1972 mit Warner Jepson ein weiterer Komponist elektroakustischer Musik nachfolgte. Sämtliche der Genannten verbrachten jeweils mehrere Jahre an der Einrichtung und arbeiteten oft auch in wechselnden Konstellationen zusammen.³³

Allen drei Fernsehlaboren – NCET, NTW und TV Lab – ist gemeinsam, dass Künstler und Künstlerinnen dazu eingeladen wurden, mit Fernsehen zu arbeiten und dazu entsprechende Ausrüstung und technische Assistenz zur Verfügung gestellt bekamen. Der Schwerpunkt der Bostoner und New Yorker Einrichtungen lag auf der Verwirklichung einzelner Vorhaben, die zum Teil auch ausgestrahlt wurden.³⁴ Am NCET hingegen scheint zumindest für einige Jahre die Zusammenarbeit der Gäste untereinander und mit dem Personal des Senders im Vordergrund gestanden zu haben. Erst ab 1972/73 lässt sich an dem überlieferten Material eine verstärkte Tendenz zu individuellem Arbeiten feststellen, doch teilten sich die *artists-in-residence* nach wie vor dieselben Räumlichkeiten.³⁵

Was man von den Eingeladenen am NCET erwartete, wurde von Howard folgendermaßen gefasst: »[W]e invited people to essentially come play.«³⁶ Dieses ›Spielen‹ aber entbehrt nicht an Ernsthaftigkeit, ist *play* doch ein Begriff, mit dem Howard in seinem 1972 durch das NCET publizierten Buch *Videospace* künstlerische Tätigkeit generell charakterisiert. Der ›Künstler‹, der einmal mehr nicht auf die klassischen Sparten beschränkt ist, erscheint darin als jemand, der im Gegensatz zu allen anderen seine Aufmerksamkeit auf die Materialien – man könnte auch sagen: auf das Medium – anstatt auf deren Nutzung richtet.³⁷ Wenngleich auch weniger emphatisch formuliert, wird dem Künstler damit jene exponierte Stellung zugeschrieben, die er in der McLuhanschen Medienwelt innehat: seine Unverzichtbarkeit für »the shaping and analysis and understanding of the life of

³² Siehe den Eintrag »Larry Templeton« auf der Internetseite: Hallock: NCET.

³³ Ein weiteres Tätigkeitsfeld des NCET war die Aus- und Fortbildung von Fernsehschaffenden in einem Praktikantenprogramm für Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen aus anderen *public-television*-Sendern sowie der Kooperation mit entsprechenden Fachbereichen an unterschiedlichen Hochschulen.

³⁴ Einige der Produktionen, die im Rahmen des NTW und des TV Lab entstanden, gehören heute zum Kanon der Videokunst. Letzteres unterstützte zudem auch dokumentarische Arbeiten.

³⁵ Siehe dazu die Beschreibung der Arbeitsatmosphäre am NCET durch Roarty in Gill: »Video«, S. 69.

³⁶ Howard zit.n. Sturken: »Private Money and Personal Influence«, S. 10.

³⁷ Howard: *Videospace*, S. 14.

forms, and structures created by electric technology«. ³⁸ Wesentlich genauer wird seine Rolle auch bei Howard nicht definiert. *Play* markiert in Howards Schrift begrifflich den Gegensatz zur herkömmlichen Arbeit für den Fernsehbetrieb, die davon bestimmt ist, ein sendefertiges Produkt zu einem festgesetzten Zeitpunkt zu liefern. Das NCET sollte einen Raum für dieses künstlerische Spielen bieten, für eine Auseinandersetzung mit dem Medium jenseits der Zwänge des Sendealltags. Deshalb bestand Howard von Anfang an darauf, dass das Erstellen von sendefähigem Material oder von Programminhalten für die Ausstrahlung kein primäres Anliegen des Unterfangens war. ³⁹ Wie unterschiedlich auch die Projekte der NCET-Mitglieder ausgesehen haben mögen, im Vordergrund stand die gemeinsame und zum Teil auch gemeinschaftliche Arbeit an einem einzigen, großen Vorhaben – einem Vorhaben, das sich als ›Fernsehen verstehen‹ überschreiben lässt.

FERNSEHEN VERSTEHEN AM NCET

Ein Beitrag aus dem NCET zur Ausgabe der Zeitschrift *Radical Software* aus dem Jahr 1971, in der die Videoaktivitäten in San Francisco vorgestellt werden, setzt mit folgender Erklärung der Motivation für die Arbeit der Einrichtung an:

Beyond direct personal relationships, electronic images and sound contribute most substantially to our experience of the world. Yet, we are nearly blind to the real, human implications of television in its many forms. Television which serves the worst in us has come rather easily. Hopefully, there is a new television which awaits us – one that maturely expresses our complex sense of things. Because images influence personal reality and social structure, the task of evolving this new television is an urgent and very practical matter. ⁴⁰

Eine mcluhansche Fundierung dieser Aufgabe wird von Gene Youngblood in *Expanded Cinema* impliziert, wenn er das NCET unter der Überschrift »Synaesthetic Videotapes« vorstellt, in denen das Fernsehmedium als Ausweitung des zentralen Nervensystems untersucht werde. ⁴¹ Am NCET selbst steht jedoch ein anderer Begriff im Zentrum: der des *videospace*, der von Howard geprägt wurde. *Video-space* bezeichnet zunächst die Oberfläche des Bildschirms, das »piece of glass«,

³⁸ McLuhan: *Understanding Media*, S. 65.

³⁹ Siehe Howard in Sturken: »Private Money and Personal Influence«, S. 9, und in Youngblood: *Expanded Cinema*, S. 283. D.h. aber nicht, dass keine Arbeiten aus dem NCET auf Sendung gingen oder keinerlei Programme produziert wurden. Wieviel und was tatsächlich ausgestrahlt wurde, ist jedoch noch genauer zu erforschen.

⁴⁰ Turner u.a.: »The National Center for Experiments in Television«, S. 46.

⁴¹ Youngblood: *Expanded Cinema*, S. 281-292, insb. den Abschnitt zu Loren Sears, S. 291f.

auf dem sich Fernsehen abspielt.⁴² Aber *videospace* steht auch in einem erweiterten Sinn für dasjenige, was erst dann erwachsen kann, wenn das Fernsehen von seiner ›Substanz‹, seinem ›Material‹ her gedacht wird:

Videospace is a term that may help us to become acquainted with the television medium in ways we have not thought of in conventional practice.

Videospace is mosaic. Mosaic composed of sights and sounds.

What is seeable and seen; what is hearable and heard. The material of videospace is electronic. Electrons are quintessentially motion.⁴³

Das Konzept des *videospace* hat Howard in den beiden Büchern *Videospace* und *Videospace and Image Experience* (1972) ausgearbeitet, in denen er die theoretische Begründung und Programmatik der Arbeit des NCET schriftlich niederlegt.⁴⁴ Auch wenn er darin die künstlerischen Experimente, die am NCET unternommen wurden, nicht direkt anspricht, stehen diese doch in einer engen, als wechselseitig zu denkenden Beziehung zu den von Howard entwickelten Ansätzen, Fernsehen als Medium und das Arbeiten mit dem Fernsehen als Medium zu begreifen.

»Television can be described as an invention for the transmission of moving photographs and amplified sound from one point to another without dependence on wired connections.«⁴⁵ So heißt es bei Howard im Rahmen eines Rückblicks auf die Anfänge des Fernsehens, das ihm zufolge aus der Zusammenführung der Technologien von Radioübertragung und Filmkamera hervorgeht. Diese Geschichte der technischen Entwicklung des Mediums ist nach Howard dafür verantwortlich, dass die Institution Fernsehen vom Prinzip des Sendens – des Verbreitens oder ›Transportierens‹ von Inhalten⁴⁶ – beherrscht wird und das Medium auf diese eine Funktion einschränkt.⁴⁷

⁴² Siehe dazu z.B. das Interview mit Howard in *Youngblood: Expanded Cinema*, S. 285 (Zitat: Howard: *Videospace and Image Experience*, S. 13).

⁴³ Howard: *Videospace*, S. 83f.

⁴⁴ *Videospace* wurde im April 1972 veröffentlicht, *Videospace and Image Experience* ist später erschienen (und enthält den Verweis auf das erste Buch mit dem genaueren Publikationsdatum). Der letztgenannte Titel fasst auf etwa 50 Seiten im Wesentlichen die Argumente aus dem ersten etwa 150 Seiten umfassenden Band zusammen, enthält darüber hinaus aber noch eine Reihe von Vorschlägen für ein neues Fernsehen. In beiden Büchern finden sich zudem abstrakte Graphiken von Roarty. Die schriftlichen Ausführungen Howards haben einen diskursiven Duktus, der sich am ehesten mit dem Begriff »rapping« charakterisieren ließe, mit dem Shenberg den Stil McLuhans bezeichnet. Shenberg: *Guerrilla Television*, S. 24.

⁴⁵ Howard: *Videospace*, S. 37.

⁴⁶ Howard stellt seinen Überlegungen zum Fernsehen ein Gedankenexperiment voran, mit dem er zu illustrieren versucht, was es heißt, über das Medium getrennt von seiner Funktion nachzudenken: Wenn menschliche Bewegung ausschließlich dazu genutzt wür-

Indem Howard das, was vom Fernsehen übertragen wird, als »moving photographs« benennt, spielt er darauf an, dass sich die der Logik der Distribution verpflichtete Arbeit mit dem Medium in einer Form realisiert, die dem Kinofilm analog ist. Das reicht von der Aufnahme über die Nachbearbeitung bis hin zu einer Tendenz zur Perfektion, die sich an filmtechnischen Standards orientiert und ein hohes Maß an vorausgehender Planung beinhaltet.⁴⁸ Mit der Orientierung am Film übernimmt das Fernsehen auch die Konventionen, die in der Genealogie Howards der Film seinerseits vom Theater übernommen hat.⁴⁹ Das, was Howard im Begriff des *theater space* verdichtet, findet eine Verkörperung in jenem Ort der größtmöglichen Kontrolle über das zu fertigende Produkt, den für Howard das der Theaterbühne nachempfundene Filmstudio sowie das dieses im Aufbau wiederholende Fernsehstudio darstellen.⁵⁰ Es ist dieser *theater space* – das Fernsehstudio und alles, was sich damit verbindet –, dem Howard den *videospace* – die Fläche des Bildschirms, auf dem sich Fernsehen abspielt – begrifflich wie konzeptuell gegenüberstellt.⁵¹ Erst wenn das Fernsehen den *theater space* hinter sich lässt, kann der *videospace* sein eigentliches Potential entfalten.⁵² Das heißt, dass das Fernsehen nicht länger einfach nur als ein Mittel für die Verbreitung betrachtet, sondern selbst als Medium, als »making-means«⁵³ aufgefasst werden sollte. Dazu ist es zunächst notwendig aufzuzeigen, was dieses Medium auszeichnet.

Das eine bestimmende Charakteristikum des Fernsehens stellt Howard bereits eingangs seiner Überlegungen heraus:

de, um etwas von einem Ort zu einem anderen zu tragen, wäre es schwierig, eine Bewegung zu denken, die nicht der Ausübung dieser Funktion diene, und es wäre unmöglich, diese zweckfreie Bewegung als Tanz zu verstehen, da es keinen Begriff von Tanz gäbe. Dasselbe trifft nach Howard auch für ein Fernsehen jenseits seiner Sendefunktion zu. Howard: *Videospace*, S. 29-32.

⁴⁷ Howard: *Videospace*, S. 38.

⁴⁸ Bekanntermaßen waren bereits zu Beginn der 1960er Jahre nur noch wenige Sendungen im US-Fernsehen tatsächlich Live-Ausstrahlungen. Schon vor der Einführung von Videoband in der Fernsehproduktion im Jahr 1957 wurden zudem Live-Produktionen mit einer Filmkamera von einem Monitor abgelichtet, um eine zeitverzögerte Ausstrahlung zu ermöglichen und so etwa Nachrichtenprogramme in den verschiedenen Zeitzonen der USA jeweils zur prime time zeigen zu können. Siehe dazu u.a. Antin: »Television«, S. 38f.

⁴⁹ Die Linie vom Theater über den Film zum Fernsehen wird in *Videospace* ausführlich in all ihren Facetten ausgearbeitet. Die andere Linie, die Howard aufmacht und die über das Radio zurück zum Journalismus reicht, wird weitaus weniger detailliert ausgeführt.

⁵⁰ Siehe zum *theater space* und dem Studio z.B. Howard: *Videospace*, S. 71f. u. bes. S. 99-103.

⁵¹ Das beinhaltet auch den Gegensatz zwischen öffentlicher und privater Rezeption.

⁵² Siehe z.B. Howard: *Videospace*, S. 76. In diesem Anliegen, das Medium auf das ihm allein Spezifische zu reduzieren, manifestiert sich der modernistisch-formalistische Zug der Programmatik des NCET, zumal sich damit eine Zurückweisung photographisch-abbildhafter Bilder als medienfremd andeutet.

⁵³ Ebd., S. 16.

Television seems to have begun with a live broadcast.

And from that moment to this much speculation about it concerns its live nature.

Its uniqueness appears always to have been its »liveness«.

To our present moment, we seem to regard the live broadcast as television's most indigenous characteristic.

It may be so in form as well.⁵⁴

Wie sich im letzten Satz bereits abzeichnet, ist für Howard *liveness* nicht allein an die Live-Sendung gebunden – schließlich geht es ihm gerade darum, das Medium getrennt von seiner Übertragungsfunktion zu begreifen. *Liveness* bezieht sich vielmehr auf das, was die Direktübertragung erst möglich macht: die Möglichkeit der als instantan beschriebenen Wiedergabe dessen, was von Kamera und Mikrofon aufgenommen wird, wobei »instantan« für Howard den Gegensatz zum Verfahren der Kinematographie markiert.⁵⁵ »And it is that uniqueness which is television's alone«, heißt es dazu bei Howard, »[i]f we are not dealing with that, we are not dealing with television«.⁵⁶ Was *liveness* solchermaßen gefasst für die Arbeit mit dem Medium bedeutet, findet sich wie folgt beschrieben: »The technology of the television medium makes it possible for subject, maker, and object to be present together in the same time continuum.«⁵⁷ Diese mehrmals in leichter Abwandlung wiederholte Feststellung, die einen zentralen Platz in Howards Argumentation einnimmt, findet sich an anderer Stelle in einer konziseren und präziseren Formulierung wiedergegeben: »the makers, the making and the made are concurrent«.⁵⁸

Das, was Howard als das von der Live-Sendung abgekoppelte Einzigartige des Fernsehens herausstellt, bildet die Voraussetzung für eine im frühen Video-

⁵⁴ Ebd., S. 11.

⁵⁵ »As dependent as the system [Fernsehen; B. F.] is upon the history of motion pictures, there is something the system added to the camera: that is its capacity for instantaneous manifestation of the light waves reflected off the object. The electric camera reveals the images passing through its lenses instantly. One need not wait for processing [d.h. das Entwickeln des Films; B. F.]« Howard: Videospace, S. 50f. Die Begrifflichkeit der instantaneity im Zusammenhang mit der elektronischen Bilderzeugung im englischsprachigen Videodiskurs der Zeit impliziert keine Unmittelbarkeit im Sinne eines nicht-medialisierten Zugriffs auf Welt. Vielmehr ist das Instantane als ein relationaler zeitlicher Begriff zu verstehen, der zudem ausweist, dass zwischen Aufzeichnung und Wiedergabe nicht notwendigerweise ein extra Speichermedium wie Videoband eingeschaltet werden muss.

⁵⁶ Ebd., S. 51.

⁵⁷ Ebd., S. 51f.

⁵⁸ Howard: Videospace and Image Experience, S. 32.

schaffen häufig anzutreffende zirkuläre Anordnung: Die Kamera wird auf einen Monitor gerichtet, der das zeigt, was sie gerade aufnimmt. Dabei kann Feedback auftreten, ein visuelles Äquivalent der Audio-Rückkopplung, das in der konventionellen Fernsehproduktion als unbedingt zu vermeidende Störung gilt. In der künstlerischen Arbeit mit Video hingegen wurde mit diesem schwer zu kontrollierenden Phänomen experimentiert, so auch am NCET.⁵⁹ Ein Beispiel dafür findet sich in den ersten Minuten einer Aufzeichnung des Tänzers John Graham.⁶⁰ Die schwarz-weiße Aufnahme vom Januar 1968 setzt damit ein, dass die Figur des Tänzers, die sich dunkel vom hellen Grund abhebt, verdoppelt erscheint und sich das schwächere Bild des größeren Doppelgängers in ein Negativ verkehrt. In dem Moment, in dem sich Graham schnell zur Seite dreht und dabei in die Hocke geht, vervielfältigen sich die hellen und dunklen Silhouetten. Die schwarze Figur zieht diese wie einen Schweif hinter sich her, bis sie sich zu einem den gesamten Bildschirm ausfüllenden Streifenmuster auflösen. Den Konturen des Tänzers folgend scheinen die Streifen von ihm auszugehen, von ihm ausgesandt zu werden. Wiederholt ziehen sich die Streifen auch wieder zu Silhouetten zusammen, um sich dann – scheinbar von den Bewegungen Grahams ausgelöst – erneut in die geometrischen Emanationen zu transformieren. Der Tänzer, dessen Bild über eine zweite Kamera in den Feedback-Loop gespeist wird, überprüft dabei offensichtlich die videographische Wiedergabe seiner Bewegungen und passt diese entsprechend an. Durch seinen Blick und die an diesen gekoppelten Reaktionen wird das Geschehen auf dem Bildschirm nachvollziehbar. Grahams Tanz mit seinen videographischen Schatten lässt das Prozessuale dieses Schaffensprozesses manifest werden: Das, was in diesem Schaffensprozess entsteht, zeigt sich im Entstehen begriffen. Und das, was sich im Entstehen begriffen zeigt, ist nichts anderes als das, was auf dem Monitor erscheint – das Bildschirmbild. Indem der von Kopf bis Fuß schwarz gekleidete Tänzer vor einem weißen Hintergrund auf einem weiß ausgelegten Boden agiert, findet sich zudem jegliche Räumlichkeit und damit auch der *theater space* des Aufnahmestudios negiert. Der Tanz mit den Schatten ist weder räumlich noch zeitlich situiert, er findet nur auf dem Bildschirm statt, er eignet sich nur im *videospace*.

Howard buchstabiert in *Videospace* zunächst Schritt für Schritt dasjenige aus, was eine Direktübertragung eines Ereignisses eigentlich als solche auszeichnet, und zwar in den Augen der ihr beiwohnenden Zuschauer.⁶¹ Das Ergebnis fasst er

⁵⁹ Mögliche Anordnungen von Kamera(s) und Monitor sowie die unterschiedlichen daraus resultierenden visuellen Effekte wurden von einem der *artists-in-residence* am NCET in einem eigenen Bericht beschrieben: Gwin: »Video Feedback«. Dem Thema Feedback widmet sich auch ein 30-minütiges Band aus der NCET-Reihe der *Videospace Electronic Notebooks* aus dem Jahr 1973.

⁶⁰ Diese insgesamt elfminütige Aufzeichnung ist als »Graham Feedback« inventarisiert. Mitgewirkt haben daran u.a. die beiden KQED-Mitarbeiter Robert Zagone und William Stewart Jones sowie Felciano, der für die elektroakustische Musik verantwortlich zeichnet.

⁶¹ Howard: *Videospace*, S. 57-61.

wie folgt zusammen: »We seem to attach the word ›live‹ to that experience in which the record includes the participation of the recordists, factors of unpredictability, and the perceiver of the record plus the others *all existing in the same time continuum*.«⁶² Howard hebt in diesem Zusammenhang hervor, dass es sich bei der Live-Sendung ebenfalls um eine Aufzeichnung handelt – die Aufnahme des Ereignisses durch Kamera und Mikrophon – und dass der Zuschauer um diesen Umstand weiß. Insofern bleibt zu klären, wie Howard die hier beschriebene Involvierung des Zuschauers, jene »participation«, die ihm die Live-Ausstrahlung ermöglicht, auffasst – eine Involvierung, so ist hier zu betonen, die immer schon eine angesichts eines Bildes ist. Es sind die Aufnehmenden vor Ort, die man sich als Schnittstelle zwischen Zuschauer und Ereignis vorzustellen hat, indem ihr Dabeisein in der Aufzeichnung mit enthalten ist – und zwar in einer Form, die sich dem Zuschauer mitteilt, die ihn dieses Dabeisein erfahren lässt. Bei Howard findet sich dazu folgende Aussage: »He [der Zuschauer einer Live-Ausstrahlung; B.F.] and the recordist are participating in the event in that neither of them can accurately predict its outcome.«⁶³

Diese Live-Qualität realisiert sich nach Howard bei einem »made« event«, wie dem zuvor beschriebenen, in einer spezifischen Herangehensweise seitens der Machenden, die er als »the mix« benennt.⁶⁴ *Mix* bezeichnet das Schneiden und Mischen in Echtzeit, das bei elektronischen Bildern und Tönen möglich ist, steht bei Howard aber auch für etwas Grundlegenderes: eine Haltung, die sich auf das Machen als ergebnisoffenen Prozess, als ein Werden einlässt. Dem stellt Howard die ›Produktion‹ als primären Modus des an der Verbreitung orientierten Fernsehschaffens gegenüber – eine Herangehensweise, die auf die Herstellung eines Produkts konzentriert ist, das eine Live-Qualität bestenfalls simulieren kann.⁶⁵ Die wesentlichen Unterschiede, die Howard dabei herausstellt, lassen sich wie folgt zusammenfassen: Der *mix* ist kein durchgeplantes und kontrolliertes Vorgehen, sondern eine unvorhersehbare Entwicklung. Er beginnt nicht wie die Produktion mit einem klaren Konzept oder einem Skript, sondern mit offenen Fragen. Er setzt nicht um, sondern er erwächst. Das dem Fernseh-Medium adäquate Machen ist »not predetermined, not rehearsed, not fixed«. ⁶⁶ Und während die Produktion Howard zufolge vor allem auf die Verbreitung von Information ausgerichtet ist, geht es beim *mix* um das Schaffen einer Erfahrung.⁶⁷

⁶² Ebd., S. 61 (Hervorhebung i.O.).

⁶³ Ebd., S. 60 (Hervorhebung i.O.).

⁶⁴ Zur Einführung des Begriffs siehe ebd., S. 120.

⁶⁵ Der *mix* wird in Howard: Videospace and Image Experience, S. 27-44, Punkt für Punkt mit der Produktion kontrastiert. Zum Thema der Simulation der Live-Qualität siehe Howard: Videospace, S. 65-77.

⁶⁶ Howard: Videospace, S. 103.

⁶⁷ Howard: Videospace and Image Experience, S. 27.

Der *mix* in seinen beiden Ausprägungen – sowohl als Bildmischung wie auch als Haltung – wird besonders evident in einer Reihe von Aufzeichnungen sogenannter *lightforms*, die in Schwarz-Weiß und in Farbe existieren.⁶⁸ In den farbigen Varianten ist ein sich dauernd wandelndes In- und Übereinander manchmal gläsern, manchmal metallisch anmutender Formen zu sehen. Konstante Veränderungen der Farben und der verstreuten Lichtreflexe heben einzelne Elemente hervor, um sie dann wieder zugunsten anderer zurücktreten zu lassen, lassen das eine oder andere mehr flächig erscheinen, nur um ihm dann eine eher räumliche Wirkung zu verleihen. Immer wieder scheinen die sich mal schnell, mal langsam vollziehenden Farbwechsel auch Transformationen der Formen selbst zu bewirken – ein Ausdehnen, ein Schrumpfen, ein Verschmelzen mit anderen Elementen – oder gänzlich neue hervorzubringen.

Die Basis dieser Farb-Licht-Spiele, die von Rosenquist in Zusammenarbeit mit Roarty und weiteren NCET-Mitgliedern durchgeführt wurden, sind Gebilde aus reflektierender Polyesterfolie und Draht. Diese werden von drei bis vier Kameras in sehr nahen Einstellungen aufgenommen, während sie in wechselnden Farben aus unterschiedlichen Richtungen beleuchtet werden. Die Licht- und Kameraführung, das Hinzufügen weiterer Folienstücke oder auch von Spiegeln, sowie die Mischung der Bilder aus den verschiedenen Kameras, die teils ineinandergeblendet, teils übereinandergelegt werden, werden mit Blick auf den Kontrollmonitor immer wieder neu aufeinander abgestimmt. Die *lightforms* sind nicht etwa Rosenquists Foliengebilde. Sie sind nicht das, was sich vor der Kamera befindet, sondern das, was nur auf dem Bildschirm zu sehen ist – jene beständigen Transformationen, die sich auch bei wiederholten Aufzeichnungen jedes Mal wieder neu ereignen: Auch die *lightforms* existieren nur im *videospace*.

In manchen dieser Aufzeichnungen, die – um noch einmal daran zu erinnern – in dieser Form nicht für eine Ausstrahlung gedacht waren,⁶⁹ sind zudem Stimmen aus dem Aufnahmestudio zu vernehmen: Anweisungen der Beteiligten, welches Licht worauf gerichtet werden soll, welches Kamerabild dasjenige auf dem Monitor ersetzen und in welchem Tempo das Über- oder Ineinanderblenden vor sich gehen sollen, Rückfragen und Anmerkungen der Person, die das Mischpult bedient, wiederholt auch Reaktionen oder ausführlichere Kommentare zu den jeweiligen Resultaten oder auch einfach die Ermahnung, den Tisch mit den Foliengebilden nicht ins Wackeln zu bringen – durchzogen von Momenten der Stille, in denen man förmlich die auf den Schaffensprozess konzentrierte Aufmerksamkeit

⁶⁸ Seid/Troy haben bereits darauf hingewiesen, dass in diesen das Konzept des *videospace* und der Ethos des *mix* am deutlichsten zutage treten: Seid/Troy: »Go with the Flow«, S. 16; Seid: »Videospace«, S. 132. Einige der farbigen Aufzeichnungen sind auf 1972 und 1973 datiert.

⁶⁹ Aus solchen *lightforms* ist 1973 das preisgekrönte 30-minütige Video *Lostine* hervorgegangen, zu dem Jepson die Musik beige-steuert hat. Manche der Kassetten mit *lightforms* sind mit dem Vermerk »image bank« beschriftet und so als Zuspieldänder für den finalen *mix* für das genannte Band ausgewiesen.

zu hören vermeint. In dem einfach mitaufgezeichneten Austausch der Macher, durch den das Zustandekommen der Bilder nachvollziehbar wird, artikuliert sich deutlich ein weiterer Aspekt, den Howard mit dem *mix* verbindet: die genuine und gemeinschaftliche Zusammenarbeit aller Beteiligten, die in einem kreativen Prozess zueinander finden.⁷⁰ Diese Zusammenarbeit ist einmal mehr im Gegensatz zur herkömmlichen Produktion mit ihrer durchorganisierten, hierarchischen Struktur und Aufteilung in spezialisierte Aufgabenbereiche zu verstehen.⁷¹ »A mixer/artist, and an artist of graphic/texture/light, combining with all the others who participate in the creative mixing process will bring us to videospace, a field which is more than a terminal point at the end of a vast and efficient distribution system«, lautet Howards Resümee zum *mix*.⁷²

Das Aufzeichnen auf Videoband jedoch erscheint im Kontext des *mix* zunächst als widersprüchlich, macht Howard doch die Einführung dieser Technologie dafür verantwortlich, den Drang zur Perfektionierung des Produkts in der gängigen Fernsehproduktion verstärkt zu haben. Zugleich haben sich mit Videoband aber auch die Möglichkeiten für die Bildmischung erweitert, indem es zusätzliche Zuspieldquellen zur Verfügung stellt und Verfahren wie Bandverzögerung erlaubt.⁷³ Entscheidend für den *mix* aber ist Folgendes: »When a mixing unit elects to record, its attention is centered on process, upon realization of the whole experience of making in the present. They do not rehearse to record. They record and record and record until they are satisfied the present is given.«⁷⁴ Die Aufzeichnung auf Videoband dient dazu, diesen besonderen Prozess festzuhalten, die kreative Anstrengung, wie Howard es auch ausdrückt, »aufzubewahren«, was auch impliziert, dass damit die Möglichkeit besteht, die Erfahrung des *mix* noch einmal aufzurufen, sie »freizusetzen«.⁷⁵ Die Videoaufzeichnung eines *mix* erfüllt diese Funktion nach Howard am besten, wenn sie den Prozess als Ganzen erfasst, das heißt wenn das Band einfach mitläuft und nicht nachträglich bearbeitet, nicht geschnitten wird.⁷⁶ Nachdem für Howard der *mix* das Anliegen realisiert, ein »made« event« so zu gestalten, dass es jenem dem Fernsehen eigenen Charakteristikum der *liveness* entspricht, ist davon auszugehen, dass der aufgeho-

⁷⁰ Siehe dazu z.B. Howard: *Videospace and Image Experience*, S. 43.

⁷¹ Im *mix* als Arbeitsform und Haltung, seinem Fokus auf dem Miteinander und Gemeinschaftlichen, lässt sich McLuhans Retribalisierung erkennen: »[T]he ›job of work‹ yields to dedication and commitment, as in the tribe.« McLuhan: *Understanding Media*, S. 138. Den Fernsehkindern schreibt McLuhan den Wunsch nach genau dieser Neudefinition der Arbeit zu (S. 335).

⁷² Howard: *Videospace*, S. 136.

⁷³ Ebd., S. 140.

⁷⁴ Howard: *Videospace and Image Experience*, S. 41.

⁷⁵ »Retain« und »release« sind die beiden Begriffe, mit denen Howard das Aufzeichnen auf Band und das Wiederabspielen der Aufzeichnung beschreibt. Howard: *Videospace*, S. 137 u. 140.

⁷⁶ Howard, *Videospace and Image Experience*, S. 41.

bene und wieder freigesetzte *mix* es auch dem Betrachter solcher Bandaufzeichnungen ermöglichen soll, an der Erfahrung des *mix* im Sinne jenes Dabeiseins, das die Live-Sendung ermöglicht, zu partizipieren. Da sich der *mix* jedoch nur in Gestalt eines Bildes manifestiert, heißt das dass diese Erfahrung diejenige des Werdens eines Bildes ist, des Bildschirmbildes, oder in den Worten, mit denen Howard wiederholt das Prozessuale umschreibt, diejenige eines »movement of the unformed toward form«⁷⁷ im *videospace*. Nicht umsonst, so ist hier anzufügen, findet sich in den Videoaufzeichnungen des NCET auch im Arbeiten mit photographisch-repräsentationalen Aufnahmen dieses Photographisch-Repräsentationale größtenteils im *mix* videographisch aufgelöst, abstrahiert. Im Sinne des beschriebenen Miterlebens eines Werdens des Bildes kann der Zuschauer in den *videospace* eintauchen, sich von ihm umfassen lassen.⁷⁸

Aus heutiger Sicht und in dem hier rekonstruierten Zusammenhang besehen erlauben die Bandaufzeichnungen aus dem NCET jedoch vor allem etwas anderes:⁷⁹ Besonders jenes »rohe«, »unfertige« Material aus den ersten fünf Jahren des Bestehens der Einrichtung lässt einen Einblick in den Prozess des »Fernsehen verstehens« am NCET zu, das heißt das Ausarbeiten des Spezifischen des Fernsehens und dessen (audio-)visueller Form im Bildschirmbild – ein Ausarbeiten *in der Praxis*, dessen theoretische Fundierung und Erfassung in schriftlicher Form von Howard vorgelegt wird. Das Material lässt zudem Rückschlüsse auf den tatsächlichen Schaffensprozess zu, indem die Vorgehensweise oder Elemente der technischen Dispositive, aus denen das jeweilige Bildschirmbild erwächst, sicht- oder auch hörbar werden. Mit dem heutigen Blick auf dieses Material lässt sich resümieren, dass die Erprobung der spezifischen Eigenschaften und ästhetischen Möglichkeiten des Fernsehens am NCET weniger auf das Schaffen neuer Inhalte, Formen und Formate abzielte,⁸⁰ als darauf, das Operieren des Fernsehbildes freizulegen.

⁷⁷ Z.B. Howard, *Videospace*, S. 43.

⁷⁸ Es ist diese Einbeziehung des Zuschauers, mit der sich letztlich auch das Widersprüchliche der Wahl des Räumlichkeit konnotierenden Begriffs *videospace* für jenes Stück Glas, auf dem sich der *mix* ereignet, auflöst. In *Videospace and Image Experience* stellt Howard zudem Überlegungen zu einer mögliche Live-Performance des *mix* an, die die Zuschauenden unmittelbar in die Erfahrung des Schaffensprozesses einbinden würde. Die von ihm selbst aufgeworfene Frage, ob dazu die Performer zu sehen sein müssten, lässt Howard jedoch offen.

⁷⁹ »Vor allem« deshalb, weil frühe Videoaufzeichnungen bzw. analoge Videobandaufzeichnungen generell aufgrund fortlaufender technischer Verbesserungen bzw. radikaler Umwälzungen im Bereich der Speicher- und Wiedergabetechnologien sowie den typischen Manifestationen der Materialermüdung und -alterung als eben frühes bzw. mittlerweile nahezu obsolet geworden analoges Video zu erkennen ist. Über jene beschriebene Erfahrung des Hier und Jetzt des Bildschirmbildes legt sich also eine »Patina«, die heutigen Betrachtern und Betrachterinnen die historische Distanz vergegenwärtigt.

⁸⁰ Wie sich die Ergebnisse der Arbeit der Einrichtung im Rahmen des Fernsehens verwerthen hätten lassen, bleibt letztlich ungeklärt, bei Howard, aber auch in der weiteren Praxis des NCET. Es wurde allerdings über das Fernsehen in seiner damaligen institutionellen und technischen Form hinausgedacht, indem für die Verbreitung der eigenen Arbeit

Die von McLuhan ausgewiesene epochale Bedeutung des Fernsehens – die bereits eingangs angeführten psychischen und gesellschaftlichen Umwälzungen, die es erwirkt – bildet einen wesentlichen Hintergrund für das Projekt des NCET und verwandter US-amerikanischer Einrichtungen. Dieser schlägt sich besonders in der Rede von der Notwendigkeit, Dringlichkeit und Wichtigkeit des künstlerischen Experimentierens mit dem Medium nieder und bietet auch eine Antwort auf die Frage, warum man meinte, diese bedeutende Aufgabe an NCET, NTW und TV Lab – also auch innerhalb der Institution Fernsehen selbst – gerade Künstlern und Künstlerinnen überantworten zu müssen. McLuhan macht zudem die von ihm beschriebenen Effekte des Fernsehens nicht etwa an dessen Inhalten oder dem gesellschaftlichen Umgang damit fest, sondern führt diese auf das Medium selbst bzw. die technisch bedingte Form des Fernsehbildes zurück, womit er einen Vorwurf für die praktische und theoretische Ausarbeitung der spezifischen Eigenschaften dieses Bildes liefert, die am NCET betrieben wurde. Es ist der Fokus auf das Fernsehbild, auf eine auf seiner elektrotechnischen Genese basierenden *Phänomenologie* des Bildschirmbildes, in dem das ›Fernsehen verstehen‹ McLuhans und das des NCET konvergieren. Zentral dafür ist der Begriff der ›Partizipation‹, der aber im Gegensatz zu einer im Diskurs der Medienkunst geläufigen Verwendung sowohl bei McLuhan als auch beim NCET keine handelnde Einbeziehung oder Mitwirkung des Zuschauers meint. Sie lässt sich auch für McLuhan im Sinne jenes am NCET herausgearbeiteten Dabeiseins als Erfahrung des Werdens des Fernsehbildes begreifen,⁸¹ das eine Rezeptionshaltung impliziert, die sich über die Beschreibung des Bildschirmbildes als *videospace* als ein Absorbieren fassen lässt, vielleicht sogar ein Absorbiert-Werden, das keine konzentrierte Aufmerksamkeit erfordert. Nicht zuletzt aber verbindet sich in der Arbeit des NCET mit dem Fernsehen auch eine Hoffnung, die auf McLuhans Beschreibung der elektrischen Medien als Ausweitungen des zentralen Nervensystem zurückzuführen ist und sich bereits bei Youngblood formuliert findet: Es ist die Hoffnung auf eine Bewusstseinsweiterung hin zu einem »planet-mind«⁸² oder, um es in den am NCET erarbeiteten Begriffen zu formulieren, die Hoffnung auf einen *world wide videospace*, der aus einer Art weltumspannenden *mix* erwächst. Diese sollte sich im Weiteren bekanntlich auf das *world wide web* übertragen, wobei im ent-

die sich bereits abzeichnenden Möglichkeiten z.B. von Spartenkanälen im Kabel- und Satellitenfernsehen oder der Distribution auf Videobändern für den Heimgebrauch in Betracht gezogen wurden.

⁸¹ Inwieweit die *participation* und das *involvement*, die bei McLuhan als neue, vom Fernsehen beförderte Modi der Wahrnehmung oder auch sinnlichen Erkenntnis postuliert werden, mit dem Dabeisein, das durch die im *mix* erzielte *liveness* möglich wird, korrespondieren, wird deutlich, wenn McLuhan die Fernseherfahrung einmal als »total involvement in an all-inclusive *nowness*« charakterisiert. McLuhan: *Understanding Media*, S. 335 (Hervorhebung i.O.).

⁸² Howard, *Videospace and Image Experience*, S. 47. Howard bemüht in diesem Zusammenhang auch den Begriff der ›Noosphäre‹.

sprechenden Medien-Diskurs der 1990er Jahre die Medientheorie McLuhans aus *Understanding Media* neue Konjunktur gewann.⁸³

LITERATUR

- Antin, David: »Television: Video's Frightful Parent, Part I«, in: Artforum, Jg. 14, Nr. 4, 1975, S. 36-45.
- Dowling, Susan: »The WGBH New Television Workshop«, in: D'Agostino, Peter (Hrsg.): *Transmission: Theory and Practice for a New Television Aesthetics*, New York 1985, S. 275-278.
- Engell, Lorenz: *Fernsehtheorie zur Einführung*, Hamburg 2012.
- Fred Barzyk: *The Search for a Personal Vision in Broadcast Television*, Ausstellungskatalog, Patrick and Beatrice Haggerty Museum, Marquette University, Milwaukee WI 2001, S. 26-37.
- Gill, Johanna Branson: »Video: State of the Art. The Rockefeller Foundation 1976« [1976], in: *Eigenwelt der Apparatewelt. Pioneers of Electronic Art*, Ausstellungskatalog, Ars Electronica Linz 1992, S. 63-88.
- Gwin, William: »Video Feedback: How to Make It; An Artist's Comments on its Use; A Systems Approach«, in: *National Center for Experiments in Television* (Hrsg.): *Innovations in Television*, San Francisco CA 1972, o.S. [Sammlung von 4 Typoskripten].
- Hallock, Don: *NCET: The National Center for Experiments in Television*, <http://ncet.torusgallery.com/index2.html> (01.05.2014).
- Howard, Brice: *Videospace and Image Experience*, San Francisco CA 1972.
- Howard, Brice: *Videospace*, San Francisco CA 1972.
- Huffman, Kathy Rae: »Video Art: What's TV Got To Do With It?«, in: Hall, Doug/Fifer, Sally Jo (Hrsg.): *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art*, New York 1990, S. 81-90.
- Kelly, Joanne: »The National Center for Experiments in Television KQED«, in: D'Agostino, Peter (Hrsg.): *Transmission: Theory and Practice for a New Television Aesthetics*, New York 1985, S. 281f.
- Kostelanetz, Richard: »Understanding McLuhan (In Part)«, in: *New York Times*, 29.01.1967, <http://www.nytimes.com/books/97/11/02/home/mcluhan-magazine.html> (14.05.2014).

⁸³ Dieser Beitrag beruht auf laufenden Forschungen zu einem umfangreicheren Korpus an Videomaterial aus der Frühzeit der Videokunstgeschichte. Die Sichtung dieses Materials und erste Recherchen zum *National Center for Experiments in Television* wurden durch einen mehrmonatigen Aufenthalt als Gastwissenschaftlerin am ZKM|Zentrum für Kunst und Medientechnologie in Karlsruhe ermöglicht. Dank für vielfältige Unterstützung bei diesen Arbeiten gilt neben der Direktion besonders Claudia Gehrig, Hartmut Jörg, Dorcas Müller und Margit Rosen sowie den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der ZKM-Bibliothek.

- Krewani, Angela: »Marshall McLuhan and the Emergence of American Television Theory«, in: Birkle, Carmen/Krewani, Angela/Kuester, Martin (Hrsg.): McLuhan's Global Village Today: Transatlantic Perspectives, London u.a. 2014, S. 177-187.
- McLuhan, Marshall: »Playboy Interview: »Marshall McLuhan – A Candid Conversation with the High Priest of Popcult and Metaphysician of Media« [1969], in: McLuhan, Eric/Zingrone, Frank (Hrsg.): Essential McLuhan, London 1997, S. 233-269.
- McLuhan, Marshall: Understanding Media. The Extensions of Man [1964], London 1994.
- McLuhan, Marshall/Watson, Wilfred: From Cliché to Archetype [1970], Berkeley 2011.
- Meigh-Andrews, Chris: A History of Video Art. The Development of Form and Function, Oxford/New York 2006.
- Minkowsky, John: »The Videotape Collection at Media Study/Buffalo«, in: Afterimage, Jg. 5, Nr. 7, 1987, <http://www.experimental-tv-center.org/videotape-collection-media-study/buffalo> (14.01.2012).
- Paulsen, Kris: »In the Beginning, There Was the Electron«, in: X-TRA, Jg. 15, Nr. 2, 2013, <http://x-traonline.org/article/in-the-beginning-there-was-the-electron/> (25.04.2014).
- Phillips, Glen (Hrsg.): California Video. Artists and Histories, Los Angeles CA 2008.
- Rosler, Martha: »Video: Shedding the Utopian Moment« [1985], in: Hall, Doug/Fifer, Sally Jo (Hrsg.): Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art, New York 1990, S. 31-50.
- Ryan, Paul: »A Genealogy of Video«, in: Leonardo, Jg. 21, Nr. 1, 1988, S. 39-44.
- Seid, Steve: »Videospace: The National Center for Experiments in Television«, in: Anker, Steve u.a. (Hrsg.): Radical Light. Alternative Film and Video in the San Francisco Bay Area, 1945-2000, Berkeley CA u.a. 2010, S. 130-134.
- Seid, Steve/Troy, Maria: »Go with the Flow. (re)Introducing the NCET«, in: Videospace. The National Center for Experiments in Television, 1967-1975, Ausstellungskatalog, University of California Berkeley Art Museum/Pacific Film Archive, 2001, S. 6-22.
- Shamberg, Michael: Guerrilla Television, New York u.a. 1971.
- Sturken, Marita: »Paradox in the Evolution of an Art Form: Great Expectations and the Making of a History«, in: Hall, Doug/Fifer, Sally Jo (Hrsg.): Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art, New York 1990, S. 101-121.
- Sturken, Marita: »Private Money and Personal Influence: Howard Klein and the Rockefeller Foundation's Funding of the Media Arts«, in: Afterimage, Jg. 14, Nr. 6, 1987, S. 8-14.

Sturken, Marita: »The TV Lab at WNET/Thirteen«, in: D'Agostino, Peter (Hrsg.): Transmission: Theory and Practice for a New Television Aesthetics, New York 1985, S. 269-273.

The Rockefeller Foundation: President's Review & Annual Report 1967, <http://www.rockefellerfoundation.org/about-us/annual-reports/1970-1979> (09.07.2014).

Turner, Ann u.a.: »The National Center for Experiments in Television«, in: Radical Software, Jg. 3, Nr. 3, 1973, S. 46-51.

Youngblood, Gene: Expanded Cinema, New York 1970.

HABEN SIE (SCHON JETZT) EINE LIEBLINGSSTELLE? WELCHE?

- meine Lieblingsstelle sind die ersten Sätze der Einleitung (leider weiß ich nicht welche Seiten das in der Originalausgabe sind); hier schreibt McLuhan nämlich eine Mediengeschichte von der Antike bis heute in nur wenigen Sätzen.

Eine Lieblingsstelle habe ich nicht. Generell gefallen mir die Zusammenhänge zwischen der Art, wie Kulturen sich entwickeln/untergehen und den Medien, die sie benutzen/neu erfinden.

Nein

Ich fand das Kapitel 5 »Energie aus Bastarden« sehr interessant. Weil McLuhan in diesem Teil des Buches auf die Verschmelzung von unterschiedlichen Medien eingeht. In den Arbeiten von Künstlern zeigt sich dies besonders. Es ist spannend zu sehen, wie unterschiedliche Medien im Film oder in der Literatur miteinander kombiniert werden und dadurch etwas Eigenens, Neues entstehen kann.

- aus dem bisher Gelesenen das Maus-frisst-Katze-Zitat

Eine Lieblingsstelle ist bei den teilweise wirren Ausführungen und Exkursen schwierig zu finden. Manche Sätze treffen den Nagel auf den Kopf und bei manchen erscheint ein großes Fragezeichen über meinem Kopf. Einen schönen Satz fand ich zum Beispiel »Der Film übernahm den Roman, die Zeitung und das Theater auf einmal. Das Fernsehen durchsetzte den Film und gab dem Publikum das Theater ohne Wände zurück.« (S. 63) Wie selbstverständlich die Medien hier als (konfus) handelnde Entitäten beschrieben werden, ohne dies spezifisch zu benennen, fand ich sehr gut.

EIN BLICK IN DEN RÜCKSPIEGEL

Zur Vergangenheit und Gegenwärtigkeit von *Understanding Media*

TILL A. HEILMANN

Das Urteil über Marshall McLuhans *Understanding Media* – den wohl meistdiskutierten und diskursiv wirkmächtigsten Text des Kanadiers – fällt in der heutigen deutschsprachigen Medienwissenschaft, bei aller Binnendifferenzierung des disziplinären Feldes, ziemlich eindeutig aus. Verschiedene Einführungs- und Überblickswerke dokumentieren die gängige Lehrmeinung: Zum einen habe das Buch mit seinem generalisierten Medienbegriff und dem kulturhistorischen Erkenntnisinteresse die eigentliche »Initialzündung für neuere Medientheorien« dargestellt¹ und »erst das Terrain für eine eigenständige Medienwissenschaft geschaffen«.² Zum anderen biete es neben einigen fundamentalen Einsichten und Leitthesen – insbesondere derjenigen, wonach die Medien selbst (statt ihrer vermeintlichen Inhalte) die »Botschaft« und damit der eigentliche Gegenstand medienwissenschaftlicher Untersuchungen seien – aufgrund mehrerer schwerwiegender theoretischer und methodischer Mängel keine tragfähige Grundlage für ein zeitgemäßes medienwissenschaftliches Programm.³ In der gegenwärtigen Lektüre von McLuhan dominieren die, mit Sven Grampp gesprochen, »Diskursivierer«, die weniger um eine Fortsetzung seiner theoretischen und historischen Ansätze als vielmehr um die historische Einordnung seines Werks in die kulturelle und technologische Situation der 1960er Jahre bemüht sind.⁴ Die fachliche Anerkennung für die diskursbegründende Pionierleistung von *Understanding Media* ist ausgesprochen, die inhaltliche Kritik daran ist formuliert.

Wie wurde das Buch aber bei seinem Erscheinen, d.h. vor der Etablierung der Medienwissenschaft als eigenständiger akademischer Disziplin, in der deutschsprachigen Öffentlichkeit aufgenommen?

Bekannt – und immer wieder referiert und zitiert – sind heute vor allem die Einschätzungen von Jean Améry im *SPIEGEL* vom März 1968⁵ und von Helmut Heißenbüttel in einem längeren Essay, der im November desselben Jahres im

¹ Mersch: Medientheorien zur Einführung, S. 105f.

² Leschke: Einführung in die Medientheorie, S. 245.

³ Siehe neben den erwähnten Mersch: Medientheorien zur Einführung, und Leschke: Einführung in die Medientheorie, z.B. Kloock/Spahr: Medientheorien, S. 39ff. Eine bemerkenswerte Ausnahme bildet Ludes: Einführung in die Medienwissenschaft, S. 77ff., der McLuhans Schriften ungewöhnlich positiv bespricht.

⁴ Vgl. Grampp: »Hundert Jahre McLuhan«, S. 185f.

⁵ Siehe Améry: »Hitler und der Spucknapf«.

Merkur erschien.⁶ Und natürlich kennt man die Polemik, die Hans Magnus Enzensberger 1970 in seinem »Baukasten zu einer Theorie der Medien« im *Kursbuch* formulierte.⁷ Darüber hinaus hat sich die heutige Medienwissenschaft aber vergleichsweise wenig mit der zeitgenössischen Rezeption von McLuhans Buch beschäftigt.

Das fünfzigjährige Jubiläum des Textes bietet Gelegenheit, diese »Forschungslücke« (wenn man das große Wort hierfür gebrauchen möchte) zu schließen. Im Folgenden soll es – ungeachtet McLuhans programmatischer Forderung, den Blick von den Inhalten auf deren Medien zu wenden – um eine kleine »Inhaltsanalyse« der Medien gehen. Untersucht werden ausgewählte Inhalte der medialen Berichterstattung zum Inhalt des Mediums *Understanding Media* aus der deutschsprachigen Presse am Ende der 1960er Jahre. Wie lasen die Kritiker damals McLuhans Buch? Was fanden sie in ihm über ihre Gegenwart und die Medien ihrer Zeit ausgesagt? Der zeitliche Abstand von bald einem halben Jahrhundert gestattet überdies eine dazu leicht verschobene Fragestellung: Was sieht man (um eine von McLuhans viel bemühten und berühmten Phrasen aufzugreifen und gegen ihren ursprünglichen Sinn zu verkehren⁸), wenn man die gegenwärtige medienwissenschaftliche Bedeutung von *Understanding Media* im Rückspiegel der zeitgenössischen Kritik an dem Buch erblickt? Wie erscheint uns die Gegenwärtigkeit des Textes im Lichte seiner vergangenen Gegenwart?

Um diese Fragen zu beantworten, wurden die Archive der deutschsprachigen Tages- und Wochenpresse auf Rezensionen der im März 1968 beim ECON-Verlag in Düsseldorf unter dem Titel *Die magischen Kanäle* erschienenen deutschsprachigen Übersetzung von McLuhans Buch hin durchgesehen. Die Recherchen (u.a. im Institut für Zeitungsforschung in Düsseldorf) förderten allerdings nur zwei Besprechungen in großen Tageszeitungen zutage: eine von Karl Korn, dem Mitgründer und Feuilletonchef der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*,⁹ und eine von Ulrich Saxer, dem späteren Leiter des Publizistischen Seminars der Universität Zürich, in der *Neuen Zürcher Zeitung*.¹⁰ Dazu kommt ein im Herbst 1969, anlässlich der damals beim ECON-Verlag erschienenen Aufsatzsammlung *McLuhan – Für und Wider*,¹¹ von Jörg Jochen Berns – später Professor der Neueren Deutschen Literatur in Marburg – für die *ZEIT* geschriebener Artikel zu McLuhans Schriften (der mit Berns Pseudonym »Müller« gezeichnet ist).¹² Keine Besprechungen ließen

⁶ Siehe Heißenbüttel: »Das Medium ist die Botschaft«. Der Text ist übrigens fast wortgleich mit einem vom *Sender Freies Berlin* am 25. Februar 1968 ausgestrahlten Radioessay von Heißenbüttel über McLuhan.

⁷ Siehe Enzensberger: »Baukasten zu einer Theorie der Medien«.

⁸ Siehe u.a. McLuhan/Fiore: *The Medium is the Massage*, S. 75.

⁹ Siehe Korn: »Professor McLuhans Gedankensprünge«.

¹⁰ Siehe Saxer: »Vision als Methode«.

¹¹ Siehe Stearn (Hrsg.): *McLuhan, für und wider*.

¹² Siehe Müller (d.i. Berns): »Der elektrische Philosoph«.

sich für den Zeitraum Februar bis April 1968 in der *Süddeutschen Zeitung*, in der *Frankfurter Rundschau* und in der *WELT* finden. Angesichts dieser eher kargen Ausbeute wurden für die folgende Darstellung neben den bereits erwähnten Texten von Améry und Heißenbüttel – zugegebenermaßen recht willkürlich – ein bereits im Frühjahr 1967 ohne Autorennamen im *SPIEGEL* veröffentlichter Bericht über »McLuhan. Globales Dorf« hinzugenommen, außerdem eine ebenfalls 1967 im *Merkur* erschienene Kritik an McLuhan von Fritz J. Raddatz¹³ sowie ein 1968 in der Fachzeitschrift *Fernsehen und Bildung* publizierter Beitrag von Ivo Frenzel, damals Kultur- und Wissenschaftsredakteur beim WDR.¹⁴ Zusammen bieten diese Texte, so die Hoffnung, einen einigermaßen repräsentativen Querschnitt durch die Kritik in den Feuilletons und den Wochen- und Monatszeitschriften (Frenzels Text wurde zwar in einem Fachorgan publiziert, ist im Stil aber eher journalistisch denn wissenschaftlich gehalten).

Als mit *Die magischen Kanäle* im März 1968 das erste Werk von Marshall McLuhan in deutscher Übersetzung erschien, war sein Autor dem interessierten deutschsprachigen Medienpublikum kein Unbekannter mehr: Im März 1967 hatte der *SPIEGEL* den bereits erwähnten Text zu *The Medium is the Massage* gebracht, in dem wiederholt vom »McLuhanismus«, einer »echte[n] Pop-, also Volksphilosophie«, die Rede ist.¹⁵ Im April war im *Merkur* Raddatz' Besprechung von *Understanding Media* erschienen. Im Oktober hatte sich der *SPIEGEL* in seiner Titelgeschichte »Jugend 1967. Die übertriebene Generation« mehrfach auf McLuhans Thesen über das elektronische Zeitalter bezogen (»Amerikas Denker der Stunde« und »Pop-Philosoph«).¹⁶ Und im November hatte Christopher Driver aus der britischen Hauptstadt für *DIE ZEIT* über McLuhans Werk und Wirkung geschrieben.¹⁷ Schließlich hatte die ARD im Januar 1968, sozusagen als Vorschau auf die kurz bevorstehende Publikation der deutschen Übersetzung von *Understanding Media*, den von Ernest Pintoff und Guy Fraumeni für die amerikanische NBC produzierten experimentellen Dokumentarfilm »This is Marshall McLuhan – The Medium is the Massage« in deutscher Synchronisation ausgestrahlt – worüber *DIE WELT* kurz darauf unter dem Titel »Der amerikanische Televisionär« berichtete.¹⁸ Die Öffentlichkeit war also auf das Erscheinen der *Magischen Kanäle* vorbereitet.

Im Rückblick ist das vielleicht Auffallendste an den untersuchten Rezensionen aus dieser Zeit, wie wenig auffällig sie heute sind. Was Korn, Saxer, Heißenbüttel, Berns, Raddatz, Améry u.a. in den späten 1960er Jahren über *Understanding Media* schreiben, könnte so zu weiten Teilen auch in einem aktuellen medienwissenschaftlichen Einführungs- oder Überblickswerk stehen. Wer von den damali-

¹³ Siehe Raddatz: »Vom Elfenbeinturm zum Kontrollturm«.

¹⁴ Siehe Frenzel: »Zwischen Spießertum und Pop«.

¹⁵ »Globales Dorf«, S. 118.

¹⁶ Siehe »Jugend 1967«, S. 154 u. 168.

¹⁷ Siehe Driver: »Marschall (!) McLuhan erobert London«.

¹⁸ Siehe Haas: »Der amerikanische Televisionär«.

gen Rezipienten eine wesentlich andere Auffassung des Textes erwartet, als sie die inzwischen institutionalisierte Medienwissenschaft mehrheitlich vertritt, wird enttäuscht. So sind die Darstellungen des Inhalts von McLuhans Buch aus heutiger Sicht noch immer ›richtig‹ bzw. ›gültig‹, trotz des großen Abstands, den beinahe fünfzig Jahre geschichtliche Entwicklung (samt der Etablierung einer eigenen akademischen Disziplin für den von McLuhan behandelten Gegenstand) bedeuten. Fehlendes Verständnis für das in *Understanding Media* formulierte Vorhaben oder schwerwiegende inhaltliche Missverständnisse lassen sich nicht erkennen. McLuhans Ideen zur Ausweitung und Amputation des Menschen durch Medientechnik, seine Thesen über den Zusammenhang von Sinneswahrnehmung und Technik, die Differenzierung ›heißer‹ und ›kalter‹ Medien, die Charakterisierung des vergangenen mechanischen Zeitalters und die Beschreibung der durch die elektrischen Medien zum ›globalen Dorf‹ implodierenden Welt: die Kernstücke des Buchs finden sich in den Besprechungen konzentriert aber anschaulich wiedergegeben. Anders gesagt, McLuhans Programm des Medienverstehens wurde auf Anhieb verstanden.¹⁹

Zwar ist es richtig, was Dieter Mersch bemerkt: dass McLuhans fehlende lineare Beweisführung »eine konzise Rekonstruktion seiner Theorien unmöglich [macht]«. ²⁰ Genauso richtig ist aber, was das *Playboy Magazine* anlässlich des in seiner Märzausgabe 1969 abgedruckten Interviews mit McLuhan feststellte: »Despite his convoluted syntax, flashy metaphors and word-playful one-lines, however, McLuhan's basic thesis is relatively simple.«²¹

McLuhans Grundideen sind in der Tat einfach und also leicht zu verstehen und wiederzugeben. Seine Texte sind geradezu darauf angelegt, schnell begriffen zu werden (was selbstredend die Möglichkeit ihrer ebenso schnellen Ablehnung impliziert). Die zu Slogans verdichteten Thesen und Argumente McLuhans dienen ja primär diesem Zweck. Wenn McLuhans Theorien, wie Mersch sagt, nur schlecht rekonstruiert werden können, dann vor allem deshalb, weil seine Bücher überhaupt keine Theorien im herkömmlichen Sinne hergeben. Entfällt aber die Anstrengung der gründlichen Aufbereitung eines großen, sorgsam gefügten Lehrgebäudes, so lassen sich die wenigen Kerngedanken McLuhans (Medien sind Ausweitungen unseres Körpers, prägen dadurch unser Wahrnehmen und Denken,

¹⁹ Eine bemerkenswerte Ausnahme macht hier Fritz Raddatz, dem in seiner Darstellung mehrere grobe Fehler unterlaufen. Dass er fälschlich behauptet, Marx werde bei McLuhan nicht einmal genannt, ist eher nebensächlich. Schwerer wiegt seine Reduktion der systemischen Relationalität ›heißer‹ und ›kalter‹ Medien bei McLuhan auf ein angeblich simples historisches »Alt/Neu«-Schema, seine Missachtung des Stellenwerts künstlerischer Wahrnehmung beim Erkennen neuer medialer Verhältnisse für McLuhan und sein Verkennen der nach McLuhan erst durch die Nutzbarmachung der Elektrizität gegebenen Möglichkeit der Einsicht in den wahren Charakter von Medien; siehe Raddatz: »Vom Elfenbeinturm zum Kontrollturm«, S. 387ff.

²⁰ Mersch: Medientheorien zur Einführung, S. 106.

²¹ McLuhan/Norden: »A Candid Conversation«, S. 53.

wirken entweder spezialisierend oder integrierend usw.), die er in immer neuen Variationen formuliert, umso einfacher darstellen.

So treffend die Darstellung von *Understanding Media* in den untersuchten Besprechungen in der Regel ist, so einhellig fällt die Kritik daran aus. Die Rezensenten sind sich in ihrem negativen Urteil über McLuhans Bestseller einig. Und die Vorwürfe, die sie dem Autor machen, ähneln stark denjenigen, die auch im jüngeren medienwissenschaftlichen Diskurs gegen ihn erhoben werden: McLuhan arbeite generalisierend und vereinfachend.²² Sein sprachlicher Ausdruck sei »kalauernd«,²³ »verbale Clownerie«²⁴ und geprägt von »McLuhan-Gags«.²⁵ Wenn er argumentiere, dann durch »banale Analogie«²⁶ oder mit »Jedermanns-Assoziation und entsprechend trivial«.²⁷ Er vertrete eine »bizarre«, regressive Ideologie²⁸ und eine »pseudotheologische« Heilsgeschichte.²⁹ Seine Theorie sei »pure Affirmation und pseudowissenschaftliche Legitimation kapitalistischer Machtpolitik«.³⁰ Er verfare unsystematisch,³¹ wobei seine eigentliche Methode – oder besser: »Anti-Methode«³² – die des »Taschenspielers«³³ sei. Überhaupt stecke sein Denken voller Widersprüche,³⁴ sei unwissenschaftlich bzw. »pseudowissenschaftlich« und »ein unverschämter, vorlauter und unreflektierter Flirt mit der modernen Technologie«.³⁵ McLuhan betäube sein Publikum »mit zum Teil völlig abstrusen, durchweg unbewiesenen, unbeweisbaren Behauptungen« und seine Grundthese – »Das Medium ist die Botschaft« – sei »natürlich blanker Unsinn«.³⁶ *Understanding Media* sei »insgesamt unsinnig«,³⁷ wie auch sein früheres, etwas seriöseres Werk

22 Siehe Saxer: »Vision als Methode«, S. 27.

23 Müller (d.i. Berns): »Der elektrische Philosoph«.

24 Frenzel: »Zwischen Spießertum und Pop«, S. 134.

25 Améry: »Hitler und der Spucknapf«.

26 Raddatz: »Vom Elfenbeinturm zum Kontrollturm«, S. 388.

27 Saxer: »Vision als Methode«, S. 27.

28 Raddatz: »Vom Elfenbeinturm zum Kontrollturm«, S. 388; siehe Saxer: »Vision als Methode«, S. 55.

29 Müller (d.i. Berns): »Der elektrische Philosoph«; siehe Korn: »Professor McLuhans Gedankensprünge«; Saxer: »Vision als Methode«, S. 27.

30 Müller (d.i. Berns): »Der elektrische Philosoph«.

31 Siehe Korn: »Professor McLuhans Gedankensprünge«; Müller (d.i. Berns): »Der elektrische Philosoph«; Saxer: »Vision als Methode«, S. 27.

32 Améry: »Hitler und der Spucknapf«, S. 180.

33 Siehe Korn: »Professor McLuhans Gedankensprünge«; Heißenbüttel: »Das Medium ist die Botschaft«, S. 998.

34 Siehe Améry: »Hitler und der Spucknapf«; Müller (d.i. Berns): »Der elektrische Philosoph«; Raddatz: »Vom Elfenbeinturm zum Kontrollturm«, S. 387ff.

35 Frenzel: »Zwischen Spießertum und Pop«, S. 130.

36 Améry: »Hitler und der Spucknapf«, S. 178.

37 Frenzel: »Zwischen Spießertum und Pop«, S. 130.

(*The Gutenberg Galaxy*) letztlich ein »Meer von Unsinn«³⁸ sei. Schließlich seien die wenigen »richtigen« Befunde, zu denen McLuhan komme, keineswegs neu, sondern »recht dürftig«,³⁹ »alles andere als revolutionär«,⁴⁰ ja: »alter Kaffee«.⁴¹ So sei etwa die Einsicht in die Medienspezifik der Kommunikation »natürlich überhaupt Voraussetzung der längst schon vor McLuhan bestehenden Medienästhetik«.⁴²

Die hier nur stichwortartig aufgezählten Kritikpunkte unterscheiden sich nicht so sehr im Inhalt als im Grad der Schärfe und Polemik, die der Person McLuhan zuteil wird. Während Heißenbüttel, Korn und Saxer meist eine gewisse Nüchternheit des Urteils wahren, finden sich bei Améry, Berns, Frenzel und Raddatz wiederholt abfällige Bemerkungen. Mit auf den Mann gespielten Bällen spart aber keiner der Rezensenten. Dies beginnt schon beim sarkastischen Gebrauch von McLuhans akademischem Titel (in der Überschrift von Korns Beitrag: »Professor McLuhans Gedankensprünge«, und in Amérys Text: »Dem Professor Marshall McLuhan [...] ist die umwälzende Entdeckung gelungen [...]«) und setzt sich in verschiedenen wenig schmeichelhaften Bezeichnungen fort (Berns: »Fatalist«, »Mystagoge«; Heißenbüttel: »Trick-Mechaniker«, »Großer Mediziner«, »Chefideologe der verwalteten Welt«, »philosophischer Clown«; Korn: »Modedenker«, »Apostel der medialen Elektronik«, »Wanderprediger«; Raddatz: »Amerikas »Newton-Freud-Einstein«; Saxer: »theoriefeindlicher Columbus«). Dass gerade Améry die Technikzentrierung McLuhans, der Hitlers Erfolg bekanntlich mit Verweis auf das Radio erklärt wissen will, sauer aufstößt, mag man dem einst in die Folterkeller der SS und nach Auschwitz sowie Bergen-Belsen verschleppten Schriftsteller nicht vorwerfen. Der oft verächtliche Tonfall der anderen Rezensenten überrascht aber doch ein wenig.

Etwas ausführlicher zitiert werden sollen hier zumindest drei Punkte, die seit der Veröffentlichung von *Understanding Media* zum üblichen Repertoire der McLuhan-Kritik gehören: der verallgemeinerte Medienbegriff McLuhans, sein (angeblicher) Technikdeterminismus und seine nicht-lineare Darstellungsweise.

Karl Korn setzt mit seinem »entscheidenden Einwand« gegen die »Fundamentalthesen« des Buches am Herzstück des McLuhan'schen Gedankengebäudes an:

Das Konzept des Buches und seine sogenannten Botschaften basieren auf der vieldeutigen, geradezu irreführenden Verwendung des Begriffs Medium. Es ist unbegreiflich, dass ein Mann der Wissenschaft es fertigbringt, Medium in heillosem Durcheinander bald als Wort und Begriff Medium, bald als Instrument schlechthin zu gebrauchen, unter

38 Müller (d.i. Berns): »Der elektrische Philosoph«.

39 Müller (d.i. Berns): »Der elektrische Philosoph«.

40 Saxer: »Vision als Methode«, S. 27.

41 Müller (d.i. Berns): »Der elektrische Philosoph«.

42 Saxer: »Vision als Methode«, S. 27.

letzteres außer dem Rad und dem Hammer auch Kleidung, Wohnung, das Geld und das Auto zu fassen und solche Verwendung des Begriffs mit der des Kommunikationsmittels zu vermantschen.⁴³

Erstaunlicherweise ist von den untersuchten Rezensenten Korn der einzige, der sich am Gebrauch des Ausdrucks wirklich stößt – und das, obwohl er McLuhans Ausweitung des Medienbegriffs als Ausweitung des menschlichen Körpers (und eben nicht als »Instrument schlechthin« oder nur als »Kommunikationsmittel«) an anderer Stelle durchaus richtig wiedergibt. Korns Klage ist indes typisch für die Kritik, der McLuhans Text wegen des generalisierten Umgangs mit dem Medienbegriff regelmäßig begegnet, prominent u.a. bei Umberto Eco⁴⁴ und Werner Faulstich.⁴⁵

Den Vorwurf des Technikdeterminismus formuliert am deutlichsten Saxer, der gegen die »fabelhaften Wirkungen« der Medien bei McLuhan die Handlungsmacht sozialer Organisationen und Institutionen stark macht:

[D]ass es gewissermaßen die Medientechnik als solche sei, die den Geschichtsverlauf bestimmt, und nicht diejenigen, die sich dieser bedienen können, weil sie die Mächtigen sind, ist unhaltbar. Wohl formen [...] die technischen Gegebenheiten des Mediums natürlich dessen Aussagen mit und zeitigen damit oft unvorhergesehene, ja planwidrige Resultate, aber selbständige Geschichtsmächte in dem von McLuhan behaupteten Ausmaß sind sie deshalb noch lange nicht. An der sozio-kulturellen Institution »Massenmedium« erkennt der halbblinde Visionär McLuhan letztlich nur das Technologische, nicht aber das ihm verhasste Organisatorische, und die in Kreis- und Interdependenzprozessen ablaufende Massenkommunikation sieht er im Grunde wie der naivste Rezipient als Einbahnverkehr vom allmächtigen Medium zum Publikum.⁴⁶

Mit dieser Einschätzung liegt Saxer sicherlich nicht ganz falsch. Es fällt jedoch auf, dass er die in *Understanding Media* verschiedentlich betonte Wechselwirkung zwischen Mensch und Technik unterschlägt,⁴⁷ Medien verkürzt nur als Massenmedien thematisiert (wenigstens an dieser Stelle) und – was wohl am schwersten wiegt – die von McLuhan behauptete Wirkmächtigkeit der Medien primär auf deren »Aussagen«, d.h. auf kommunikative Inhalte, bezieht statt auf die psychische und soziale Ordnung des Menschen, um die es McLuhan tatsächlich geht.

⁴³ Korn: »Professor McLuhans Gedankensprünge«.

⁴⁴ Siehe Eco: »Vom Cogito interruptus«, S. 260ff.

⁴⁵ Siehe bspw. Faulstich: Einführung in die Medienwissenschaft, S. 21.

⁴⁶ Saxer: »Vision als Methode«, S. 55.

⁴⁷ Siehe dazu bspw. McLuhan: Die magischen Kanäle, S. 63.

Améry bleibt es vorbehalten, die heftigste Kritik an McLuhans berüchtigtem Mosaikstil zu formulieren:

Der Spucknapf begann auszusterben, nicht weil sich die allgemeinen hygienischen Verhältnisse verbesserten, sondern »als die Stenotypistin die Bühne der Geschäftswelt betrat«. Dergleichen Zitate sind natürlich wie gewöhnlich »aus dem Zusammenhang gerissen«. Nur verhält es sich leider so, dass Aussprüche dieser logischen Ordnung das Werk ausmachen. Der Autor selbst stellt keine authentischen Zusammenhänge her. Das kritische Verfahren des Zitierens rechtfertigt er durch seine eigene Methode oder Anti-Methode, durch die Widersprüche, in denen er sich verfängt, durch die missverstandene Phänomenologie (die Erweiterung unserer Körperlichkeit durch die technischen Geräte ist zugleich »Selbstamputation«), durch den Überdruck an unbewältigten Assoziationen.⁴⁸

Dass (und wie) McLuhan seine eigentümliche Darstellungsweise mit der medialen Prägung von Wahrnehmung und Wissen im elektrischen Zeitalter rechtfertigt, erläutert Améry – der gleich zu Beginn seiner Rezension bekennt, er habe der »intensiven Versuchung widerstehen [müssen], an Stelle einer Besprechung eine Anthologie von Grotesk-Zitaten darzubieten« – leider nicht.

Sehr deutlich zeigt sich an Amérys Kritik hingegen ein weiterer Zug, den alle untersuchten Besprechungen (mit Ausnahme derjenigen von Heißenbüttel und Saxer) teilen: die Einschätzung, es handle sich bei McLuhan und seinem Buch um typisch amerikanische Erscheinungen – wobei die Rezensenten »amerikanisch« zumeist gleichbedeutend mit »US-amerikanisch« verstehen und verwenden und über die Möglichkeit etwaiger Differenzen zwischen McLuhans kanadischer Herkunft und seiner englischen Universitätsbildung einerseits und der zeitgenössischen US-amerikanischen Kultur andererseits großzügig hinwegsehen.⁴⁹

Understanding Media sei, so Améry, unamerikanisch und zugleich übermäßig amerikanisch. Weder das eine noch das andere ist als Kompliment gedacht. Der amerikanische Charakter des Buchs aber scheint Améry das größere Manko zu sein:

Unamerikanisch: weil es so gut wie ganz ohne authentische »facts and figures« auskommt, kaum irgendwo Statistiken verwertet, im positivistischen Sinne also sehr wenig sachhaltig ist. Superamerikanisch: weil

⁴⁸ Améry: »Hitler und der Spucknapf«, S. 180.

⁴⁹ Ganz zu schweigen von der auch in den 1960er Jahren schon bekannten Tatsache, dass McLuhan persönlich die moderne westliche Medienkultur aus Überzeugung ablehnte; siehe etwa seine diesbezüglichen Äußerungen im 1967 veröffentlichten Interview McLuhan/Stearn: »Even Hercules Had to Clean the Augean Stables But Once!«

es bedrängend aktuell ist und alle Lebensphänomene unserer Epoche, von der Atombombe bis zum Comic strip, homogenisiert.⁵⁰

Lässt sich die »bedrängende Aktualität« von McLuhans Text noch als Vorzug auffassen, klingt in der Diagnose von der analytischen »Homogenisierung« unterschiedlichster Bereiche durch McLuhan doch ein gewisses antiamerikanisches Ressentiment an, von dem auch manche Kollegen Améry's nicht frei sind.⁵¹ Raddatz, der McLuhan als »Amerikas ideologisches Statussymbol Nr. 1« sieht,⁵² stellt über dessen Buch jedenfalls fest:

Es ist ein so profund amerikanisches Produkt wie, im politischen Bereich, die aggressive Mimose Lyndon B. Johnson: wirkungsvoll und lächerlich, banal und klug, unsystematisch aber pragmatisch sicher, ungebildet aber belesen.⁵³

Und nach Frenzel wäre der Erfolg McLuhans »bei seinen amerikanischen [...] Landsleuten« nicht zu erklären, »wenn der Autor seinem düsteren Bild der heraufziehenden Epoche nicht auch triviale Tröstungen beigegeben hätte«.⁵⁴ Kulturell gleichgeschaltet, banal und lächerlich, ungebildet, unsystematisch und mit Platitüden zufriedenzustellen: es ist kein schmeichelhaftes Zeugnis, das der US-amerikanischen Kultur als ganzer und *Understanding Media* als beispielhaftem Vertreter von der europäischen Kritik hier ausgestellt wird.

Das Gefährliche an McLuhans »amerikanischem« Buch besteht denn auch im ansteckenden Potential für die alte Welt. Zwar versichert etwa Berns seinen Lesern gleich zu Beginn seiner Besprechung, die Texte McLuhans würden »rationaler und ideologiekritischer Prüfung nicht standhalten«;⁵⁵ sie verdienten dennoch Beachtung, weil sie »auf dem amerikanischen Meinungsmarkt eine Drift erzeugt hätten« und diese Drift »auf Westeuropa übergreifen könnte«.⁵⁶ Auch für Korn liegt die Bedeutsamkeit McLuhans – wiewohl dieser »nicht die Platitüden vom American Way of Life verkauft« – weniger in der »Stichhaltigkeit seiner Thesen oder Theoreme« als im schieren »Erfolg seiner geistigen Erscheinung in den Staaten« begründet.⁵⁷ McLuhan sei von Interesse, weil das, was in

⁵⁰ Ebd., S. 180.

⁵¹ Zur selben Einschätzung kommen u.a. auch Weingart: »Alles«, S. 219, und Grampp: Marshall McLuhan, S. 181f.

⁵² Raddatz: »Vom Elfenbeinturm zum Kontrollturm«, S. 386.

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Frenzel: »Zwischen Spießertum und Pop«, S. 131.

⁵⁵ Müller (d.i. Berns): »Der elektrische Philosoph«.

⁵⁶ Ebd.

⁵⁷ Korn: »Professor McLuhans Gedankensprünge«.

gesellschaftlich tonangebenden Kreisen Amerikas plötzlich Mode und mehr wurde, [auch] für Europäer zum Politikum werden kann. Es ist nicht gleichgültig, was die oberen Schichten des mächtigsten, von Krisen geschüttelten Kontinents heute geistig bewegt, und wo sie so etwas wie eine Prophetie der Menschheitsentwicklung formuliert sehen.⁵⁸

Zu fragen sei daher, »welchen allgemein amerikanischen geistigen oder Willens-tendenzen McLuhans Ruf nach einer ›organischen‹ Einheit der Welt durch eine ›Gruppensymbolik‹ etwa entspricht«. Und die Antwort liefert Korn gleich selbst: »Das Sektiererhafte, Agitatorische [McLuhans] deutet auf Irrationales hin.«⁵⁹

Nach diesem Befund kann Korn seine Rezension mit einer bemerkenswerten Fügung aus Amerika-Kritik und europäischer Selbstkritik beschließen: »Für das europäische Bewusstsein erwarten wir keine irgendwie wichtige Wirkung. Europäer sind allenthalben mit Irrationalismen ausreichend eingedeckt. McLuhan wird hier nicht ankommen.«⁶⁰

Und doch, so hält Korn fest: »McLuhans fixe Idee [der psychischen und sozialen Wirkmächtigkeit der Elektrizität; T. A. H.] verdient ernst genommen zu werden.«⁶¹ Die Forderung, McLuhan »ernst zu nehmen«, taucht in ähnlichen Formulierungen auch bei Frenzel und Heißenbüttel auf.⁶² Freilich beklagt Korn die fehlenden tragfähigen Beweise für McLuhans Grundthese, und Frenzels sowie Heißenbüttels Aufforderungen sind so zu verstehen, dass man sich von McLuhans spielerischer, reißerischer und verführerischer Art nicht täuschen lassen dürfe, um seiner Irrlehre nicht zu erliegen. »Man ist«, so Heißenbüttel, »allzu leicht geneigt, ihn nicht ernst zu nehmen. Aber als ein nicht ernst Genommener hat er gerade seine Wirkung.«⁶³ Und bei Frenzel heißt es:

Der Einwand, man solle McLuhans Taschenbuch [gemeint ist hier *The Medium is the Massage*; T. A. H.], diesen Pop-Artikel, nicht ernster nehmen, als er gemeint ist, verfängt nicht. Denn gerade ›The Medium is the Massage‹ bildet die autorisierte Interpretation dessen, was McLuhan ausdrücken will: die Belanglosigkeit materialer Inhalte, weil das Medium selbst der einzige Inhalt ist.⁶⁴

58 Ebd.

59 Ebd.

60 Ebd.

61 Ebd.

62 Frenzel: »Zwischen Spießertum und Pop«, S. 130; Heißenbüttel: »Das Medium ist die Botschaft«, S. 998.

63 Heißenbüttel: »Das Medium ist die Botschaft«, S. 998.

64 Frenzel: »Zwischen Spießertum und Pop«, S. 130.

Immerhin erkennen Korn, Heißenbüttel, Saxer und sogar Améry an, dass McLuhan sich einer drängenden, wichtigen Aufgabe angenommen habe. Und auch wenn sie die konkrete Ausführung für fehlgeleitet, misslungen oder – wie Améry, Berns und Frenzel – für »unsinnig« halten, die Aktualität und Relevanz medienbezogener Fragestellungen und Forschung will Ende der 1960er Jahre keiner leugnen.

Zugestanden wird McLuhan teilweise auch, einen neuen, eigenen Blick auf den Untersuchungsgegenstand geworfen zu haben. So merkt Korn an, die »unbestreitbare Originalität« McLuhans liege gerade darin, die medientechnische Gegenwart »nicht etwa technisch, sondern teils informationstheoretisch, teils kulturphilosophisch zu verstehen«. ⁶⁵ Auch Saxer lobt die »Originalität der Optik«, die als »Korrektur vorhandener Einseitigkeiten des gegenwärtigen wissenschaftlichen Betriebes verdienstvoll sein [kann]«; schließlich seien die »sozio-kulturellen Eingriffe der Medien zum Beispiel von der herkömmlichen Geschichtsschreibung gesamthaft zu wenig berücksichtigt [worden]« und die positivistische Sozialwissenschaft sei auch nicht »dermaßen über alle Zweifel erhaben, dass sie als einzige Instanz über die Wahrheit von Aussagen, die den sozio-kulturellen Prozess betreffen, befinden könnte oder wollte«. ⁶⁶

Heißenbüttel ist gar der Ansicht, McLuhan sei mit seiner »funktionalistischen«, scheinbar unpolitischen und nichtideologischen Einstellung zu den Medien »sozusagen cleverer« als die Vertreter der Kritischen Theorie, deren Kritik von den Medien einfach »geschluckt« werde. ⁶⁷ So sei »Kulturindustrie« als Begriff

inzwischen selber zum Bestandteil der medialen Praktiken geworden, weil die Kritik für die er stehen sollte, korrespondierend verfuhr. Gerade das Funktionieren des Zusammenspiels und der absoluten Rückläufigkeit der technischen Medien hat sich gegen bloß negierende Kritik als undurchlässig erwiesen. Der Begriff Kulturindustrie wird assimiliert und erhält neutral definierende Bedeutung. ⁶⁸

Wirkungsvolle Kritik müsse »nicht am Grundsätzlichen, sondern am Speziellen« ansetzen. ⁶⁹ Und hier sei McLuhan gegenüber der Kritischen Theorie im Vorteil, weil er »an dem entscheidenden Punkt angreift«, nämlich bei der Frage nach den technischen Medien. ⁷⁰

Allerdings folgt jedem (bedingten) Lob der umso größere Tadel. McLuhan ist nämlich nicht nur »sozusagen cleverer« als Horkheimer, Adorno und Marcuse,

⁶⁵ Korn: »Professor McLuhans Gedankensprünge«.

⁶⁶ Saxer: »Vision als Methode«, S. 55.

⁶⁷ Siehe Heißenbüttel: »Das Medium ist die Botschaft«, S. 994f.

⁶⁸ Ebd., S. 994.

⁶⁹ Ebd., S. 995.

⁷⁰ Ebd., S. 992 (Hervorhebung i.O.).

sondern eben auch dümmer: »Bestimmte Formulierungen lassen vermuten, dass McLuhan die philosophische Tragweite seines Ansatzes nicht durchschaut.«⁷¹

Sein medientechnisches Spezialistenwissen transportiere nichts anderes als eine »reaktionäre Ideologie«, wenn es die elektrische bzw. elektronische Medienkultur zum neuen Mythos des Menschen umdeute.⁷² Auch für Saxer zielt McLuhans Medienlehre »auf Regression«: Seine Botschaft von der durch die elektronischen Massenmedien herbeigeführten globalen Einheit der Menschheit sei »in Wahrheit das uralte, dumpfe Grollen der Urwaldtrommel, die ohnehin jeder in sich herumträgt«.⁷³ Und Korn, dessen Vorwurf des Irrationalismus bereits angesprochen wurde, ist von McLuhans wiederholter Rede »von alten Stammeskulturen [...], von dem ›Afrika in uns‹« sichtlich beunruhigt:

Was soll die Predigt, dass wir inmitten einer elektrischen Ausweitung des kollektiven Bewusstseins stehen[? ...] In diesen und zahlreichen anderen Passagen stecken Zweideutigkeiten, die den Leser misstrauisch machen.⁷⁴

Am drastischsten bringt die prinzipielle Ablehnung, die sich der teilweisen Zustimmung anschließt, Améry zum Ausdruck:

Das Unheimliche an diesem Buch ist seine Beziehung zu wirklichen und dringlichen Problemen. Es ist wahr, dass die Massenmedien unsere Perzeption der Wirklichkeit verändert haben. Es stimmt, dass das lineare und diskursive Denken mit dem Buchdruck etwas zu tun hat und dass es durch die audio-visuelle Zivilisation in Frage gestellt wird. Zweifellos wird durch das Fernsehen eine Verstrickung des einzelnen mit der Welt bewirkt. Zweifellos unterscheiden sich die psychosozialen Wirkungen der verschiedenen Massenmedien. Die Fragen, die Marshall McLuhan aufwirft, sind keine Scheinfragen. Die Antworten aber, die er gibt, sind von desolater Nichtigkeit: Scheinantworten, die von einem Scheindenken produziert wurden.⁷⁵

McLuhans verführerisches »Scheindenken«, das seine eigene Ernsthaftigkeit kaschiert, ist das eine; die Frage nach den Verführten das andere. So sieht etwa Berns das eigentliche Problem weniger in McLuhans Buch als in dessen Publikum:

⁷¹ Ebd., S. 984.

⁷² Siehe ebd., S. 998.

⁷³ Saxer: »Vision als Methode«, S. 55.

⁷⁴ Korn: »Professor McLuhans Gedankensprünge«.

⁷⁵ Améry: »Hitler und der Spucknapf«, S. 180.

McLuhans Thesen sind insofern weder alarmierend noch gefährlich. Gefährlich aber ist eine Gesellschaft, die einen McLuhan braucht und feiert, um sich bewusstlos selbst zu feiern.⁷⁶

Weshalb die Gesellschaft McLuhan aber »braucht und feiert« (und dass er in den höheren gesellschaftlichen Kreisen Nordamerikas »ankommt«, ist ja unbestritten), wird von Berns nicht weiter ausgeführt.

Eine Erklärung für den Anklang, den McLuhans Botschaft beim breiten Publikum findet, liefert Saxer. In etwas ungelenk auf Freud und Marx anspielenden Formulierungen nennt Saxer das »Unbehagen an der heutigen und an der Kultur überhaupt« sowie »die tatsächlichen inneren Widersprüche der modernen Industriekultur und die Verunsicherungsgefühle der in ihr Lebenden« als Gründe.⁷⁷ Der Irritation des Individuums in der hochentwickelten und ausdifferenzierten Gesellschaft des Industriezeitalters begegne McLuhan mit einem medientechnischen »Erlösungswissen«.⁷⁸ Zwischen McLuhan als dem »Medium von Erlösungswissen« und dem dominanten Massenmedium seiner Zeit erkennt Saxer dabei »deutliche Parallelen«:

Vision als Erkenntnis- und Mitteilungsweise ist Tele-Vision, sieht sie doch Fernstes zusammen und offenbart es, zumeist in Bildern, ihrem Publikum, auf dass es sie glaube. Television andererseits ist Vision, indem sie etwa als demokratisch informierende Rezeptions- und Publikationsinstitution ihrem gläubigen Publikum Medium der Objektivität ist, dabei aber in durchaus eigentümlicher Weise die Welt in Visualität und Aktualität uminterpretiert.⁷⁹

McLuhan fungiere, so Saxer, als Tele-Visionär der Televisions-Ära, dessen Lehre die geistige Bewältigung und Synthese der soziokulturellen Komplexität und Zersplitterung verspreche. Sein Popularitätserfolg beruhe auf der scheinbar einleuchtenden Vermittlung »von Einfachstem und Totalem«, die

Kompliziertes auf Einfachstes reduziert und zugleich an dieses Einfachste, das bekanntlich das Kennzeichen aller großen alten Wahrheit sein soll, wieder allumfassende Generalisierungen knüpft«; so befriedige McLuhan »das verbreitete Bedürfnis nach vorwissenschaftlich schlichten Universaltheorien, die angeblich alles erklären.«⁸⁰

⁷⁶ Müller (d.i. Berns): »Der elektrische Philosoph«.

⁷⁷ Saxer: »Vision als Methode«, S. 55.

⁷⁸ Ebd., S. 27.

⁷⁹ Ebd.

⁸⁰ Ebd.

Was McLuhan mit der kulturellen Herrschaft der elektronischen Massenmedien in Aussicht stelle, sei nichts weniger als der medientechnische ›Rückruf von Kultur in Natur‹.⁸¹

Die Welt ist ein Organismus, nämlich nach dem Vorbild des Corpus Christianum, die Medien sind Organerweiterungen, also mögliche Heilsträger, und Geschichte ist letztlich als Heilsgeschichte zu interpretierende Biologie. Dies ist die von McLuhan kaum je abstrakt formulierte, dafür unaufhörlich veranschaulichte Vision.⁸²

Diese Vision hat, zum Ärger wie zur Belustigung von McLuhans Kritikern, zweifellos ihre Anhänger. So weiß Raddatz, dass in McLuhans Vorträgen »Arthur Miller und Susan Sontag und im orangenen Gummihemd der Popmaler Andy Warhol« andächtig nebeneinander sitzen.⁸³ Berns berichtet, dass viele Leser McLuhans »über dem Lesen wahrhaftig zu Fans wurden«, ⁸⁴ d.h. zu (potentiell gefährlichen) Eiferern der Sache. Korn erscheint der Fanatismus von McLuhans Gefolge als beinahe so großes Problem wie der Meister und dessen Lehre selbst:

Was den Fall vollends auffällig macht, ist die sektiererische Empfindlichkeit der Anhänger. Kaum war das Buch am deutschen Markt angekündigt, da wurde, noch bevor jemand sich kritisch zu äußern den Mund aufgemacht hatte, mit komischem Eifer der Apostel von drüben in Schutz genommen.⁸⁵

Gleichwohl rät er – der von McLuhan für die europäische Kultur, wie schon gesagt, »keine irgendwie wichtige Wirkung« erwartet – zum Abwarten:

Man müsste wissen, ob der Mann bei jüngeren Leuten, bei Technokraten und Politikern Gehör findet. Erst wenn darüber Auskünfte vorliegen, wird man urteilen können, ob es sich um mehr als eine modische Erscheinung handelt.⁸⁶

Heute, knapp ein halbes Jahrhundert später, ist das Urteil über McLuhans Schaffen im Allgemeinen und über *Understanding Media* im Besonderen lange gesprochen. Der ›McLuhanismus‹ ist eine modische Erscheinung der 1960er Jahre geblieben. Zugleich jedoch hat die in *Understanding Media* formulierte und exemplifizierte forschungsleitende Prämisse (»The medium is the message«) spätestens

⁸¹ Siehe ebd., S. 55.

⁸² Ebd., S. 27.

⁸³ Siehe Raddatz: »Vom Elfenbeinturm zum Kontrollturm«, S. 386.

⁸⁴ Müller (d.i. Berns): »Der elektrische Philosoph«.

⁸⁵ Korn: »Professor McLuhans Gedankensprünge«.

⁸⁶ Ebd.

seit Mitte der 1980er Jahre in universitären Kreisen erneut ihre Anhängerschaft gefunden und mit zur Schaffung eines eigenen Faches beigetragen, das in der jüngeren Vergangenheit so große Erfolge feiern konnte. Rückblickend gesehen kündigte sich in den hier dargestellten Rezensionen des Textes beides an. Die aus heutiger Sicht auffällige Unauffälligkeit der Besprechungen, ihre unveränderte Gültigkeit auch für die gegenwärtige Medienwissenschaft, deutet auf eine seltsame »Zweizeitigkeit«, eine innere Spannung von *Understanding Media* hin: einerseits auf den zeitgebundenen, damals »bedrängend aktuellen« (Améry) Charakter von McLuhans Buch, das von der zeitgenössischen Kritik denn auch sofort »verstanden« wurde, sich in seinen modischen Anteilen aber bereits zu Beginn der 1970er Jahre überlebt hatte; andererseits auf die den ersten Hype überdauernde, die Tagesaktualität übersteigende Triebkraft von McLuhans Projekt, die noch die jetzige kulturwissenschaftliche Beschäftigung mit Medien motiviert. Man kann sagen: *Understanding Media* hat uns heute nichts anderes, nicht mehr zu erzählen, als die Kritiker in den 1960er Jahren aus dem Text herauslasen (und mehrheitlich für falsch befanden). Man kann auch sagen: *Understanding Media* ist heute, in sehr veränderten medialen Verhältnissen, genauso wichtig wie zum Zeitpunkt seines Erscheinens. Beides ist richtig. Es ist vielleicht kein Zufall, dass das Buch von einem Menschen geschrieben wurde, der so sehr »in« der Zeit, in der ihn umgebenden Welt und ihren medialen Tendenzen lebte und dabei so sehr aus seiner Gegenwart herausfiel:

I don't like to tell people what I think is good or bad about the social and psychic changes caused by new media, but if you insist on pinning me down about my own subjective reactions as I observe the reprimization of our culture, I would have to say that I view such upheavals with total personal dislike and dissatisfaction. [...] No one could be less enthusiastic about these radical changes than myself. I am not, by temperament or conviction, a revolutionary; I would prefer a stable, changeless environment of modest services and human scale. [...] I imagine I would be most happy living in a secure preliterate environment.⁸⁷

⁸⁷ McLuhan/Norden: »A Candid Conversation«, S. 158.

LITERATUR

- Améry, Jean: »Hitler und der Spucknapf«, in: DER SPIEGEL, Nr. 13, 1968, S. 178-180.
- Driver, Christopher: »Marschall (!) McLuhan erobert London«, in: DIE ZEIT, 03.11.1967, S. 16.
- Eco, Umberto: »Vom Cogito interruptus«, in: Über Gott und die Welt. Essays und Glossen, München 1987, S. 245-265.
- Enzensberger, Hans Magnus: »Baukasten zu einer Theorie der Medien«, in: Kursbuch, Nr. 20, 1970, S. 159-186.
- Faulstich, Werner: Einführung in die Medienwissenschaft. Probleme, Methoden, Domänen, München 2002.
- Frenzel, Ivo: »Zwischen Spießertum und Pop. Marshall McLuhans Medienphilosophie«, in: Fernsehen und Bildung, Jg. 2, Nr. 3/4, 1968, S. 129-134.
- »Globales Dorf«, in: DER SPIEGEL, Nr. 14, 1967, S. 118, 120.
- Grampp, Sven: »Hundert Jahre McLuhan«, in: Zeitschrift für Medienwissenschaft, Nr. 4, 2011, S. 183-187.
- Grampp, Sven: Marshall McLuhan. Eine Einführung, Stuttgart 2011.
- Haas, A. de: »Der amerikanische Televisionär«, in: DIE WELT, 15.01.1968, S. 11.
- Heißenbüttel, Helmut: »Das Medium ist die Botschaft. Anmerkungen zu Marshall McLuhan«, in: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, Jg. 22, Nr. 11, 1968, S. 983-998.
- »Jugend 1967. Die übertriebene Generation«, in: DER SPIEGEL, Nr. 41, 1967, S. 154-170.
- Kloock, Daniela/Spahr, Angela: Medientheorien. Eine Einführung, München 1997.
- Korn, Karl: »Professor McLuhans Gedankensprünge. Über ›Understanding Media‹, deutsch ›Die magischen Kanäle‹«, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 20.03.1968, S. 22.
- Leschke, Rainer: Einführung in die Medientheorie, München 2003.
- Ludes, Peter: Einführung in die Medienwissenschaft. Entwicklungen und Theorien, Berlin 1998.
- McLuhan, Marshall: Die magischen Kanäle. Understanding Media, Düsseldorf 1992.
- McLuhan, Marshall/Fiore, Quentin: The Medium is the Massage, New York 1967.
- McLuhan, Marshall/Norden, Eric: »A Candid Conversation with the High Priest of Popcult and Metaphysician of Media«, in: Playboy, Nr. 3, 1969, S. 53-74 u. 158.

- McLuhan, Marshall/Stearn, Gerald E.: »Even Hercules Had to Clean the Augean Stables But Once!«, in: Stearn, Gerald E. (Hrsg.): McLuhan: Hot and Cool, New York 1967, S. 266-302.
- Mersch, Dieter: Medientheorien zur Einführung, Hamburg 2006.
- Müller (d.i. Berns), Jörg Jochen: »Der elektrische Philosoph. McLuhan und der McLuhanismus«, in: DIE ZEIT, 10.10.1969, S. 74.
- Raddatz, Fritz J.: »Vom Elfenbeinturm zum Kontrollturm. Zu den Theorien Marshall McLuhans«, in: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, Jg. 21, Nr. 4, 1967, S. 386-391.
- Saxer, Ulrich: »Vision als Methode«, in: Neue Zürcher Zeitung, 29.03.1968, S. 27, und 05.04.1968, S. 55.
- Stearn, Gerald Emanuel (Hrsg.): McLuhan, für und wider, Düsseldorf 1969.
- Weingart, Brigitte: »Alles (McLuhans Fernsehen im *global village*)«, in: Schneider, Irmela u.a. (Hrsg.): Medienkultur der 60er Jahre. Diskursgeschichte der Medien nach 1945, Bd. 2, Opladen 2003, S. 215-240.

WAS HABEN SIE DURCH UNDERSTANDING MEDIA GELERNT?

- Wirkung von Medien ist unabhängig von deren Inhalt (The Medium is the Message)
- verschiedene Unterscheidungskriterien von Medien: heiße und kalte Medien, Raum- und Zeit-bindene Medien
- besondere Bedeutung der elektronischen Medien bzw. der Elektrizität an sich; Geschwindigkeit von Elektrizität und damit einhergehend die Geschwindigkeit von Informationen, die zu einer ganzheitlich vernetzten Welt führen
- Medien sind Ausweitungen unseres Körpers und besonders aller unserer Sinne

Dass durch grobe Vereinfachung von geschichtlichen und soziologischen Fakten erstaunliche, aber mit Abstand zu betrachtende Zusammenhänge zwischen Gesellschaften und ihren Medien geschaffen werden können.

Durch *Understanding Media* habe ich gelernt, dass Medien eine Ausweitung des menschlichen Körpers sind. Außerdem habe ich gelernt, dass nicht nur der Inhalt des Mediums eine Rolle spielt.

Dass die Medien, als Ausweitung des eigenen Körpers, nicht nur die Optionen der Herstellung, der Fortbewegung und der Wahrnehmung auslagern, sondern dass zur selben Zeit auch neue Möglichkeiten der Wahrnehmungen geschaffen werden.

Ich musste mit als erstes lernen, dass McLuhan das große Ganze betrachtet und sich nicht an einzelnen Medien aufhält und sich auch nicht so einfach darauf festnageln lässt. Deswegen kann man sich auch in einzelnen (unklaren) Punkten darüber streiten, aber die Bedeutung und Wirkung seiner Theorie liegt eben in der übergeordneten Betrachtung, welche »mal schnell« die ganze menschliche Laufbahn anhand der Medien aufzieht.

- Einblicke in eine anthropologische Medientheorie
- einprägsame Metaphern
- gesamtgesellschaftliche Dimension einer Medientheorie

TECHNOLOGISCHE IMAGINATION 1964

JOHN DURHAM PETERS

Das Jahr 1964 brachte eine Rekordernte an von nordamerikanischen und europäischen Intellektuellen verfassten Büchern zur Frage nach der Technik mit sich, darunter als wohl bekanntestes seiner Klasse Marshall McLuhans *Understanding Media*. Die Autoren dieser Bücher können grob in drei Gruppen unterteilt werden: in Kassandras, in Kulturalisten und in Kybernetiker. Die technologische Imagination von 1964 bietet eine lehrreiche Lektion für unsere veränderten, aber doch so verwandten Zeiten.

DIE BÜCHER VON 1964

Der Klassizist Eric Havelock hat einmal vorgeschlagen, das Jahr 1962 als Jahr der Schlagzeilen für das Nachdenken über Kommunikationsmedien zu bezeichnen, und dabei fünf Arbeiten nominiert: Claude Lévi-Strauss' *La Pensée Sauvage*, Jack Goody und Ian Watts langen Artikel *The Consequences of Literacy*, Marshall McLuhans *The Gutenberg Galaxy*, Ernst Mayrs *Animal Species and Evolution* sowie Havelocks eigenes Buch *Preface to Plato*.¹ Diese Liste hätte um einiges länger ausfallen können, da 1962 auch das Jahr der Veröffentlichung von John Langshaw Austins Vorlesung *How to Do Things With Words*, Jürgen Habermas' *Strukturwandel der Öffentlichkeit* und Thomas Kuhns paradigmenverschiebendem *Structure of Scientific Revolutions* war, um nur einige der prominentesten Bücher zu nennen.²

1964 kann einen ähnlichen Anspruch auf solchen Ruhm und solche Erinnerungswürdigkeit behaupten. Havelocks Liste stellte das Problem von Oralität und Literalität in den Vordergrund, mit anderen Worten die Technologien von Stimme und Text, während die Bücher von 1964 von einer größeren Bandbreite des Umgangs mit der Philosophie der Technik geprägt sind. Aus dieser Gruppe am dauerhaftesten im Gedächtnis verankert ist Marshall McLuhans *Understanding Media*, in dem Medien auf eine Weise definiert wurden, die es schwierig machte, sie von Technologien zu unterscheiden. Doch dieses Buch hatte einige ausgezeichnete Begleiter. Wenn wir unsere Überlegungen auf nichtfiktionale Arbeiten von europäischen und nordamerikanischen Intellektuellen mit dem Erscheinungsjahr 1964 beschränken, fallen uns folgende Werke auf: der erste Band von *Le Geste et la Parole* des Paläoontologen André Leroi-Gourhan, die gleichermaßen monumentale *Summa Technologicae* des polnischen Science-Fiction-Schriftstellers Stanislaw Lem, sowie das letzte Buch des Kybernetikers Norbert Wiener, *God and Golem, Inc.* Im Halbschatten um diesen fluoreszierenden Kern würde ich ebenfalls Herbert Mar-

¹ Havelock: *The Muse Learns to Write*, S. 18 u. 25-29.

² Peters/Simonson: *Mass Communication*, S. 272f.

cuses *Der eindimensionale Mensch*, *The Popular Arts* von den britischen Vordenkern der *Cultural Studies*, Stuart Hall und Paddy Whannel, *The Machine in the Garden* vom amerikanischen Kulturhistoriker Leo Marx sowie einige weitere Werke einordnen, die dieses Jahr zum *annus mirabilis* der Techniktheorie machen.

Verglichen mit jenen von 1962 sind die aus dem Jahr 1964 stammenden Arbeiten tiefschürfender, aber auch eigensinniger, was besonders am Führungsanspruch von *Understanding Media* deutlich wird, das kaum eigensinniger sein könnte. Kuhns *The Structure of Scientific Revolutions* beispielsweise verschaffte Sozialwissenschaftlern in den nächsten drei oder mehr Dekaden eine mächtige Beschreibungssprache und Legitimation für ihre Ansätze; Austins Buch inspirierte eine aufblühende Tradition, die bis hin zu solch unterschiedlichen Denkweisen wie die von John Searle und Judith Butler reicht; und *Der Strukturwandel der Öffentlichkeit* wurde in Deutschland, Skandinavien und nach der englischen Übersetzung von 1989 auch in der anglo-amerikanischen Welt als kanonische Behandlung des öffentlichen Lebens der Moderne institutionalisiert. Für die Bücher von 1964 kann keine solche institutionelle Wirkung oder akademische Achtung nachgewiesen werden. Keines von ihnen wurde zur Grundlage einer Schule oder akademischen Tradition, mit der Ausnahme von *Understanding Media* womöglich, das bekanntermaßen den paradoxen Effekt auf das entstehende Feld der Medienwissenschaft hatte, zugleich verachtet und verehrt zu werden: Die Kritiker, die das Buch bis in seine Einzelteile zerkauten, verdauten es häufig ebenso gut (ohne es zu merken). Im Jahr 2014 ist seine Bedeutung als Gründungstext der Medienwissenschaften unumstritten: Der von den Bauleuten verworfene Stein ist zum Eckstein geworden. Aber trotz des angedeuteten Mangels an disziplinärer Prägekraft hatte jeder dieser Texte ein Nachleben und bleibenden Einfluss, und einige von ihnen sind heute intellektuell lebendiger als je zuvor.

Zugegebenermaßen ist es ebenso künstlich wie heuristisch, unsere Analyse auf ein einzelnes Jahr zu beschränken. Ein Jahr kann einen hervorragenden narrativen Rahmen für Historiker abgeben, und einige gelegentlich »annohistorisch« genannte Arbeiten sind über 1903, 1913, 1919 und 1926 geschrieben worden.³ Die Lektürewiese des vorliegenden Essays steht eher dem nahe, was der Historiker Martin Jay »synoptic content analysis« genannt hat, als einer nachhaltigen Interpretation dieser oftmals sehr dichten Texte.⁴ Mein Ziel ist es, Muster zu skizzieren, indem ich 1964 nutze, um die technologischen Sorgen zu beleuchten, welche die Geistesgeschichte der Nachkriegszeit prägten. Alle Themen und Variationen der Frage nach der Technik des Jahres 1964 abzudecken, würde ein ganzes Buch umfassen, nicht zu sprechen von der Nachkriegs social thought im Ganzen. Der vorliegende Essay nimmt nicht für sich in Anspruch, analytisch neutral zu sein; meine eigenen interpretativen Neigungen werden sowohl im Aufbau des Essays

³ Z.B. Lutz: *American Nervousness*, 1903; Emerson: 1913; Klingaman: 1919; Gumbrecht: In 1926.

⁴ Jay: *Force Fields*, S. 8.

als auch in meinen Lektüren der verschiedenen Denker klar werden. Jedes Bemühen um Aktualität, so wissen wir seit Gadamer, ist offensichtlich hermeneutisch, und hermeneutische Vorurteile, wenn sie denn kritisch und reflexiv gehandhabt werden, sind eher die Bedingung als der Gegner jeder Interpretation. Ich habe nicht vor, die behandelten Arbeiten an einem Standard zu messen, dem sie zu ihrer Zeit nicht unterworfen waren, sondern eher, sie nach dem zu beurteilen, was an ihnen aus der heutigen medientheoretischen Perspektive, meinem Verständnis nach, lebendig oder tot ist.

DER MOMENT

Generell gesprochen betraf die Frage nach der Technik 1964 das Schicksal der Menschheit im atomaren Zeitalter. 1964 zündete China seine erste Atombombe, offensichtlich das scheußlichste Instrument dieser Ära; Wiener sprach für viele andere in diesem Jahr, als er sich fragte, ob jemand »the Great Push Button« drücken und die Erde »clean for a new and less humanly undependable order of things«⁵ hinterlassen werde.

Das Jahr sah eine ganze Reihe von Ereignissen, die das Thema ›Technologie‹ auf die intellektuelle Agenda setzten. Im Bereich des Computers wurde die Programmiersprache BASIC (*Beginner's All-purpose Symbolic Instruction Code*) mit dem Ziel etabliert, den Gebrauch von Computern einem breiteren Publikum als lediglich einigen wenigen Technikspezialisten näherzubringen, und der IBM 360, als universeller Großrechner für jegliche Anwendung entworfen, wurde auf den Markt gebracht. Beides waren Meilensteine für die virale Verbreitung des Computers, die wir noch heute durchleben. Paul Baran publizierte einen bahnbrechenden Artikel, in dem er mit distribuierten Netzwerken das bis heute gültige Modell des Internets entwarf.⁶ In der Wissenschaft wurde die kosmische Hintergrundstrahlung von Arno Penzias und Robert Wilson entdeckt, die einen entscheidenden Beweis für die Big-Bang-Theorie lieferte. Frühe Vorhersagen über das Higgs-Boson wurden getroffen, die ebenfalls dabei halfen, die Kosmologie vollständig zu revidieren. In der Medizin wurde erstmals ein Herz (von einem Schimpansen) in einen Menschen transplantiert, welches aber sogleich vom Immunsystem des Patienten abgestoßen wurde und dennoch die biomedizinische Ausweitung der Grenzen von Mensch und Tier fortsetzte. In der Popkultur erreichten die Beatles am 7. Februar die Vereinigten Staaten für ihre erste Tour, und die Action-Figur G. I. Joe, »America's moveable fighting man«, kam als maskuliner Gegenpart zu Barbie in die Geschäfte, gerade rechtzeitig zur militärischen Eskalation in Vietnam. Joe war endlos mit technischen Gadgets aufrüstbar, die einzeln gekauft werden mussten, was die Grundlage eines Geschäftsmodells wurde, das seitdem im Mobilfunk- und Druckerbereich zur Norm geworden ist. In

⁵ Wiener: *God and Golem, Inc.*, S. 24-25.

⁶ Baran: *On Distributed Communications Networks*.

der Politik verabschiedete der US-Präsident Lyndon Johnson den *Civil Rights Act*, eines der umfassendsten Bestandteile der Gesetzgebung in der Nachkriegsgeschichte der USA, und wurde erfolgreich wiedergewählt, teilweise wegen des sogenannten ›Daisy‹-Fernsehsports, der ein hinreißendes kleines Mädchen, das auf einem Feld Gänseblümchenblütenblätter zählt, gegen eine spektakuläre Atomexplosion im Trinity-Stil schneidet. »These are the stakes«, intonierte Johnson im Voice-Over: »To make a world in which all of God's children can live, or to go into the dark. We must either love each other, or we must die.« (*Daisy* ist seitdem eine Legende in den Annalen der *attack ads* geworden.) Solche Beispiele, auf die USA konzentriert, sind aus einem Strauß an Möglichkeiten gepflückt und könnten beliebig fortgesetzt werden, aber sie deuten die großen Themen an, welche die Bücher von 1964 durchfurchen: die Bedeutung der Industrialisierung, der Massenkultur, der Automatisierung, der Bombe, der Computerisierung, des Überlebens auf der Erde.

Einige Historiker haben argumentiert, dass 1964 den Startschuss für das renommiertere 1968 gab.⁷ Würden wir tiefer in die Literatur, Musik und Filme von 1964 einsteigen, würden wir eine große Anzahl an Werken finden, die Fragen nach dem Schicksal der Menschen und den von ihnen gebauten Maschinen stellen. Stanley Kubricks *Dr. Strangelove*, am 29. Januar 1964 in die Kinos gekommen, bleibt der vielleicht großartigste – und lustigste – Film über den Atomkrieg. (Diejenigen, die daran interessiert sind, das Bewusstsein für den Klimawandel zu schärfen, können immer noch ihre Lektion lernen, dass die Apokalypse komische und tragische Behandlung gleichermaßen verträgt.) Einen Großteil seines narrativen Antriebs erzeugt der Film durch eingeschränkte Kommunikationsbedingungen und Medien, von Radioübertragungen zu Telefongesprächen, die aus verschiedenen Gründen zusammenbrechen, und wenn es jemals eine Vision dessen gab, was später autonome Technologie genannt wurde, dann wurde sie von *Dr. Strangeloves* Bildern eines unkontrollierbaren Atomangriffs inszeniert. Bob Dylans häufig gecoverter Protestsong *The Times They Are A-Changin* handelt ebenfalls zum Teil vom Zusammenbruch der Kommunikation zwischen den Generationen. Er erschien im Januar 1964 und wurde zum Soundtrack seiner Ära. Romane aus dem Jahr 1964, etwa von J. G. Ballard, Simone de Beauvoir, Saul Bellow, Philip K. Dick, Max Frisch, Stanislaw Lem und Raymond Williams müssen der Gegenstand eines anderen Essays sein. Roald Dahls *Charlie and the Chocolate Factory*, das im Kanon der Kinderliteratur herausragt, behandelt auf einmalige Weise die Träume und Albträume der industriellen Produktion, in der die bösen Kinder in die Maschinen der Fabrik gesaugt werden und das gute Kind seine Träume eben dort erreicht.

Wer sagt, dass es keinen Zeitgeist gibt? Selbst wenn dieses Konzept zu sehr mit unerwünschtem Ballast beladen ist, können wir zumindest erkennen, wie sehr sich Zeitalter doch ähnlich sehen.

⁷ Lorenz/Walter: 1964.

KASSANDRAS

Lewis Mumford (1895-1990) und Herbert Marcuse (1898-1979) haben beide bereits seit den 1930er Jahren über Technologie geschrieben. Doch nie waren sie so radikal und düster in ihren Ausblicken wie 1964. Wenn ich sie »Kassandras« nenne, meine ich damit nicht, dass es ihre Prophezeiungen des Untergangs an Feinsinn mangeln lassen, sondern eher dass sie für einen prominenten Standpunkt und Ton in den intellektuellen Debatten stehen: dass der totalitäre Dämon der Technologie mit einem Todestrieb aufgeladen wurde und die Welt, die wir kennen, mit dem Ende bedrohte. Das Merkmal dieser Sichtweise ist ein durchdringendes, oft undifferenziertes Verständnis von Technologie als einem breiten Raster der Beherrschung und eine Angst vor der erschreckenden Gleichheit und Standardisierung der industriellen Gesellschaft.

Aufgrund seiner zahlreichen Bücher und Artikel über Technik ist Mumford sicherlich der bedeutendste amerikanische Denker auf diesem Feld. Den Begriff der *technics* lieh er sich, des Deutschen durch seine emigrierte Mutter mächtig, direkt vom deutschen Wort *Technik*. Sein Buch *Technics and Civilisation* von 1934 beinhaltet eine der umfassendsten Synthesen der Technikphilosophie der Weimarer Zeit überhaupt. 1964 veröffentlichte Mumford einen Vortrag über *Authoritarian and Democratic Technics*. Die zwei Optionen, die der Titel andeutet, repräsentieren eine langanhaltende Spannung der *technics* mindestens seit dem Alten Ägypten, eine These, die Mumford später in seinem zweibändigen *Myth of the Machine* (1967, 1970) vollständig entfaltet. Aller Werkzeuggebrauch, so Mumford, beinhaltet ein kreatives Element, das nicht von zentralisierter Kontrolle beherrscht werden kann, während autoritäre *technics* historisch jüngeren Datums sei und die Konzentration von Macht voraussetze, die mit der Institution der königlichen Herrschaft verbunden sei. Mumford erkannte die Wiederkehr der autoritären *technics* mitten in Versprechungen der Demokratie und des Fortschritts.

»The inventors of nuclear bombs, space rockets, and computers are the pyramid builders of our own age« und, so Mumford weiter, »mechanization, automation, cybernetic direction« hätten die Achillessehne vorheriger Systeme überwunden, nämlich die Unzuverlässigkeit ihrer menschlichen Bestandteile, aus denen die Maschine zusammengesetzt sei. 1964 kennt keinen König mehr, aber ein diffuses Netzwerk, ein »Pentagon of Power«, »a systems-centered collective«, welches jene Elite überliste, die es betreibe. Die Menschen der Moderne hätten sich auf ein Geschäft eingelassen, bei dem sie den Überfluss gegen das Hinterfragen dessen eintauschen, was das System ihnen nicht bereitstellen kann, das heißt all dessen, was nicht »mechanically graded, quantitatively multiplied, collectively manipulated and magnified« sei. An Marcuse gemahnend erläuterte Mumford die »new forms of mass control, its panoply of tranquilizers and sedatives and aphrodisiacs«. Und in direktem Kontrast zu McLuhan, in einer Auseinandersetzung, die auf den Seiten von *The Pentagon of Power* immer bitterer wurde, beschrieb Mumford die Verbreitung einer planetarischen elektrischen Intelligenz als die Blockierung der menschlichen Entwicklung und nicht als ihre Vollendung. Wie

immer war Mumford nicht gegen die Technik, sondern standhaft gegen die Beraubung ihres humanen und demokratischen Potentials durch die nuklearen Pharaos.⁸

Es gab viele Gelegenheiten, sich 1964 zu ärgern, und *Der eindimensionale Mensch* artikulierte und entzündete die Unzufriedenheit, welche die Studentenbewegungen dieser Zeit antrieb. Marcuse, das gefeierteste Gesicht der Frankfurter Kritischen Theorie, rief seine Leser dazu auf, sich der ›großen Verweigerung‹ anzuschließen. Es ist schwierig, das zuweilen unerträglich generalisierende, zuweilen einschneidend subtile Buch *Der eindimensionale Mensch* zusammenzufassen. »Technological rationality«, so das Argument, hat in ihrer Irrationalität triumphiert, was zu einer Verfassung der glücklichen Langeweile, der demokratischen Unfreiheit und der schlaffen Psyche geführt habe, welche die klassischen Disziplinen der Negation wie etwa Logos und Eros verlernt hätten. Marcuse erweitert die wohlbekannte Analyse der Frankfurter Schule, nach der die Logik der Verdinglichung sowohl die Produktion als auch die Konsumption erfasst habe, also sowohl die Fabrik als auch das Schlafzimmer.

Die Aussicht ist nicht angenehm:

[T]his real empirical world today is still that of the gas chambers and concentration camps, of Hiroshima and Nagasaki, of American Cadillacs and German Mercedes, of the Pentagon and the Kremlin, of the nuclear cities and the Chinese communes, of Cuba, of brainwashing and massacres.

Der Wohlfahrtsstaat verhüllt den »warfare state« und eine Welt totaler Administration – ein weiterer Frankfurter Topos. Marcuses Verknüpfung von Gehirnwäsche und Massaker ist eng verbunden mit seiner Sicht auf Massenmedien als Bestandteile einer Apparatur der Ablenkung und Subjektformung ohne welche die Menschen in »eine traumatische Leere« fallen würden, die sie aus ihrer Erstarrung reißen könnte.⁹

Ein klassisches Thema der Nachkriegs-Kassandras ist die entfremdete Masse, die von ihren eigenen Begierden unterdrückt wird. Die Vorstellung, dass die Massenproduktion zu Massenmännern und Massenfrauen geführt habe, war 1964 weiterhin bedeutend. Marcuse bot eine eigene Variation dieses Themas an, das bis ins 19. Jahrhundert zurückreicht: das des planlosen Menschen in der Masse. Wie Sartre kam Marcuse zu seinen Erkenntnissen, indem er Menschen in öffentlichen Verkehrsmitteln beobachtete. In der U-Bahn sah er zur Rush Hour »tired faces and limbs, hatred and anger« und fürchtete, dass jemand plötzlich ein Messer ziehen könnte. Die Passagiere »read, or rather they are soaked in their newspaper or magazine or paperback«. (Auch dass das Publikum der Massenmedien diese nicht aufgrund ihrer Inhalte, sondern als Trost oder Beruhigungsmittel ver-

⁸ Mumford: »Authoritarian and Democratic Technics«, S. 5, 6 u. 7.

⁹ Marcuse: *One-Dimensional Man*, S. 261, 185, 52 u. 250.

wendete, war ein Frankfurter Motiv.) Sobald diese Leute nach Hause kommen, waschen, parfümieren und kleiden sie sich an oder aus, nur um »some awful togetherness or aloneness« zu erreichen. Marcuse entdeckte »hollow men« und »das Man« in der U-Bahn von Boston.¹⁰ Wie Raymond Williams einmal bemerkte, ebenfalls mit einem Widerhall von Sartre, »masses are other people«.¹¹

Marcuses Theorie der Massengesellschaft hat ihr Alter ebenso erreicht wie sein mit einigen anderen Autoren des Jahres 1964 geteiltes Vertrauen, dass die Automation zu einer »new nomadic and ›workless‹ world« führen würde, wie es McLuhan nannte.¹² In dieser Welt wären Strapazen und Mangel schnell eliminiert. Der Science-Fiction-Autor Isaac Asimov beispielsweise sagte, dass die

most somber speculation I can make about A.D. 2014 is that in a society of enforced leisure, the most glorious single word in the vocabulary will have become work!¹³

Wie aktuell ist Marcuses Darstellung der Technologie und wie begrenzt ist sie auf die Welt der Massenmedien? Den Begriff der Technologie verwendete Marcuse auf Englisch bereits sehr früh, 1941, in einem Artikel, der sich stark auf Mumford und Thorstein Veblen stützte, der den deutschen Begriff der Technik ins Englische überführt hatte.¹⁴ Marcuse studierte am Anfang seiner Karriere bei Heidegger, und für gewöhnlich wird angenommen, dass Marcuse seinen Mentor gegen Hegel (durch Marx gelesen) eintauschte, noch bevor Heidegger sich explizit der Technikfrage zuwandte. Aber wenn wir Andrew Feenberg folgen, setzte Marcuse eine lange kritische Tradition der Beschäftigung mit Heideggers Philosophie der Technik fort.¹⁵ In der Tat findet sich in *Der eindimensionale Mensch* eine leicht verschleierte Referenz auf Heideggers *Die Frage nach der Technik* (1954), sicherlich dem einflussreichsten Nachsinnen über Technik in der Nachkriegszeit, verfasst lange nachdem sich Marcuses und Heideggers Wege trennten.¹⁶ Dass Technologie eine Gefahr sei, wie Marcuses oft wiederholter Einsatz lautet, klingt nach Heideggers Hölderlin-Lektüre, und vielleicht wartet das Rettende hinter den Kulissen. Marcuse verweist ebenfalls an einigen Stellen auf Gilbert Simondons *Du Mode d'Existence des Objets Techniques* (1958), das er als geistesverwandte Theorie der Entfremdung liest.

¹⁰ Ebd., S. 231.

¹¹ Williams: *Culture and Society*, S. 319.

¹² McLuhan: *Understanding Media*, S. 138.

¹³ Asimov: »Visit to the World's Fair of 2014«.

¹⁴ Marcuse: »Some Social Implications of Modern Technology«; Schatzberg: »Technik Comes to America«.

¹⁵ Feenberg: *Heidegger and Marcuse*.

¹⁶ Marcuse: *One-Dimensional Man*, S. 157 Anm. 13.

Trotz solcher gegenwärtig elegant erscheinender Referenzen übernimmt Marcuse, was in meinen Augen der am wenigsten originelle Einfall Heideggers ist und fokussiert eher das *Gerede* als das *Zeug*, eher das *Man* als die *Zuhandenheit*.

Viele haben sich über die Massengesellschaft und die technische Dominanz beklagt, aber nur wenige haben dabei die Technik in einer solchen Tiefe durchdacht wie Heidegger. Marcuse hasst die Vorstellung, dass die Welt aus Operationsketten besteht und hat nichts gutes über die Mathematik zu sagen.¹⁷ (Hannah Arendt und Hans Jonas, zwei andere in die USA emigrierte Studenten Heideggers, bieten ein subtileres, aber immer noch kritisches Verständnis der Mathematisierung der modernen Physik.¹⁸) Vor allem behält Marcuse einen Kontrast zwischen Menschen und Dingen, Kultur und Natur bei. Die Faszination mit der Handlungsmacht der Dinge, die die Akteur-Netzwerk-Theorie prägt, würde ihm wie eine entmenslichende Zelebrierung der Verdinglichung erscheinen. Wo Marcuse die Trennung von Subjekten und Objekten zu einem moralischen Anspruch erhebt, ist er weit entfernt von den Theoretikern des Jahres 2014, die Natur und Kultur als verschränkte technische Netzwerke verteilter Agenten ansehen.

Einige andere Cassandra-Stimmen aus dem Jahr 1964, politische wie religiöse, verdienen eine Erwähnung. Mario Savio, Fackelträger des *Free Speech Movement*, hielt auf dem Campus in Berkeley am 2. Dezember 1964 eine berühmte Rede, welche heute auf *Youtube* zugänglich ist und nichts von ihrer elektrifizierenden Wirkung verloren hat:

There's a time when the operation of the machine becomes so odious, makes you so sick at heart, that you can't take part! You can't even passively take part! And you've got to put your bodies upon the gears and upon the wheels [...] upon the levers, upon all the apparatus, and you've got to make it stop!¹⁹

Es scheint, als könnte alles, wogegen sich die Studentenbewegung stemmte, mit dem Begriff der Maschine erfasst werden. Wie Martin Luther King Jr. In seiner Nobelpreisrede im gleichen Monat wie Savio betonte, geht technischer Fortschritt mit geistiger Dürre einher:

here is a sort of poverty of the spirit which stands in glaring contrast to our scientific and technological abundance. The richer we have become materially, the poorer we have become morally and spiritually. We have learned to fly the air like birds and swim the sea like fish, but we have not learned the simple art of living together as brothers.

¹⁷ Ebd., S. 14ff. u. 151ff.

¹⁸ Arendt: *The Human Condition*, Kap. 6; Jonas: »Heidegger and Theology«.

¹⁹ <http://youtu.be/hlYk-WoBEEg> (7.08.2014).

Der Ton, den King anschlägt, ist sanfter als der von Marcuse oder Savio, aber auch er variiert das Thema der Technik als geistiges Brachland. Um die ultimative Cassandra-Stimme zu vernehmen, müssen wir uns jedoch dem französischen Soziologen Jacques Ellul zuwenden, dessen *La Technique. L'Enjeu du Siècle* von 1954 zehn Jahre später unter dem Titel *The Technological Society* ins Englische übersetzt wurde. In seinem Vorwort zur Ausgabe von 1964 erklärt Ellul, dass sein Buch als »a call to the sleeper to awake«²⁰ gemeint gewesen sei. Seinen zentralen Begriff *la technique* übernahm Ellul von Leroi-Gourhan, erweiterte ihn aber zu einem Feindbild, das Letzterer nicht wiedererkannt hätte. Die Technik durchdrang Leroi-Gourhan mit einem Skalpel, Ellul mit einer Axt.

KULTURALISTEN

Wenn die Kassandras in einer sehr diffusen Bestimmung von Technologie einen beherrschenden Dämon sahen, so waren die Kulturalisten daran interessiert, Technologie in ihren historischen und literarischen Kontext zu setzen. Im Allgemeinen suchten die Kulturalisten nach Nuancen und Potentialen des Alltäglichen in einer Welt, die von anderen als uniform angesehen wurde. Kategorien wie Massenmedien oder Massengesellschaft fanden sie zu umfassend. Nehmen wir eine 1964 erschienene Rezension von Evelyn Reed, einer sozialistischen Feministin und späteren Präsidentschaftskandidatin, zu Betty Friedans 1963 erschienenem Meilenstein-Buch *The Feminine Mystique* als Beispiel:

A high-powered propaganda machine was put into motion to exalt housewifery and stifle women's desires for something more than a husband, home and children. Beginning with the ›sex directed‹ educators in the schools and colleges, this campaign has penetrated into every avenue of mass indoctrination.²¹

Es ist diese Sicht auf Kultur als Gegenstand totalisierender Propaganda politischer oder sexueller Art (ebenfalls mit Ellul assoziiert), welche die Kulturalisten zu verstehen versuchten, selbst wenn sie zustimmten, dass Kultur untrennbar mit Macht und Interessen verbunden ist.

Zwei solcher Figuren sind Stuart Hall (1934-2014) und Leo Marx (geboren 1919), beide Begründer verwandter Felder, der British Cultural Studies und der American Studies, die gleichermaßen die Anwendung literaturwissenschaftlicher Methoden auf die Phänomene der Massenkultur und des sozialen Lebens vorangetrieben haben. *The Popular Arts* und *The Machine in the Garden* repräsentieren eine frühe, unschuldigere und sanftere Phase dieser Felder, bevor sie in den 1970ern politisch besetzt wurden, wobei sich die British Cultural Studies dem

²⁰ Ellul: *The Technological Society*, S. xxxiii.

²¹ Reed: »A Study of the Feminine Mystique«.

marxistischen Strukturalismus und die *American Studies* Rasse, Gender und Klasse zuwandten.

The Popular Arts, das Hall gemeinsam mit Paddy Whannel verfasste, ist eine frühe, vernachlässigte Stimme der British Cultural Studies. Der charismatische, in Jamaika geborene Brite Hall war vermutlich der wichtigste Kulturtheoretiker Großbritanniens in den letzten fünf Dekaden und Whannel führte den pädagogischen Zweig des British Film Institute in den späten 1960ern, bevor er an der Northwestern University lehrte. *The Popular Arts* enthält einiges an Theorie und konzeptueller Diskussion, umfasst aber größtenteils nachhaltige und aufschlussreiche, reich illustrierte Fallstudien zu den populären Künsten, speziell zum Hollywood-Film, zum Fernsehen und zur Popmusik. Dabei verfolgt das Buch pädagogische Ziele und soll Lehrern helfen, die von den »demands of an expanding technology« überfordert sind. Technologie lag zwar nicht im Fokus des Buches, fungierte aber als zugrundeliegende Bedingung der Massenkultur, die kritisch gewürdigt werden sollte. Wie die Pioniere der Cultural Studies, Raymond Williams und Richard Hoggart, in deren Windschatten Hall und Whannel schrieben, ging es auch ihnen nicht darum, die Massenkultur und ihre Medien als Ganzes zu verdammen, sondern sie scharfsinnig zu analysieren. (Im Gegensatz zu den US-amerikanischen ließen die britischen Intellektuellen das Fernsehen nie im Stich.)

In Film, Musik und Fernsehen fanden sie keinen narkotisierenden Geisteszucker, sondern eine genuine Ästhetik der Alltagskultur. In der Folge gründete Hoggart 1964 das Center for Contemporary Cultural Studies an der University of Birmingham, dessen Leitung Hall übernahm, als Hoggart 1968 zur UNESCO wechselte. *The Popular Arts* verstand Populärkultur als das Ergebnis einer langen Revolution, »as the close communities have been dispersed and the rhythms of work altered by the development of technology and the machine.« Wie die Werke von Roland Barthes und McLuhan öffnete auch *The Popular Arts* neue Wege für die literarisch inspirierte Analyse populärer Artefakte.²²

Im Gegensatz dazu tritt in *The Machine in the Garden* die Frage nach der Technologie in den Mittelpunkt des Interesses. Wie McLuhan war Marx von den umwälzenden neuen Technologien fasziniert, auch wenn es ihm eher um die Eisenbahn des 19. als um das Fernsehen des 20. Jahrhunderts ging. Beide zeigten sich von der Beschleunigung und den neuen Organisationsformen angezogen, auch wenn McLuhan weniger an populärem Widerstand und Imagination interessiert war.²³ Marx' *tour de force* zeigte, wie ein wiederkehrendes Motiv der amerikanischen Literatur – eine quietschende Lokomotive, die eine pastorale Träumerei unterbricht – die gemischten Gefühle gegenüber der Technologie andeutete: entweder als das Ende des ländlichen Idylls oder als ein Agent der Erlösung durch die »rhetoric of the electrical sublime«, welche in die »intricately organized, urban, industrial, nuclear-armed society« von 1964 führte. Das Buch wurde, wie mit

²² Hall/Whannel: *The Popular Arts*, S. 388 u. 53.

²³ Benesch: »Does Technology Drive History?«.

Rückblick auf die intellektuellen Moden der 1970er und 1980er leicht einsichtig wird, als zu generalisierend kritisiert: Sein Ideal von Amerika ignorierte alle sozialen Differenzen, vertrat eine zu traditionelle Sicht auf den Kanon und eine zu textuelle Lesart der Kultur, aber es ist immer noch überaus beeindruckend. Marx zeigte, wie die Amerikaner (oder zumindest einige von ihnen) nach einer technologiefreien Welt strebten und Technologien nutzten, um sie zu kreieren. Noch heute hilft diese Sichtweise, die Innovationsrhetorik in den USA zu beschreiben.

Hall und Whannel begannen am Anfang einer langen Tradition der Medienforschung, die ihren Gegenstand im Hinblick auf alltäglichen Widerstand gegen oder als Aufarbeitung von Inhalten verstand. Marx spielt für die spätere Erforschung der populären Aufarbeitung von Technologie eine wichtige Rolle und hat unter anderem James W. Carey beeinflusst.²⁴ Aber für die Medientheorie des Jahres 2014, zumindest für die Teile, welche die digitale Wende zu verstehen suchen, verpasst Marx zu viele Gelegenheiten. Zwar trifft er viele Höhepunkte des amerikanischen Kanons, aber er liest sie eher in sozialkritischer Absicht denn als philosophische Einblicke in die Rolle von Medien. *Moby Dick* beispielsweise versteht er als eine Kritik der »deceptively mild, abstract quality of life in our technical civilization«. Dies trifft sicher zu, jedoch glaube ich, dass Melville weniger als Gegner einer mechanischen Gesellschaft interessant ist – davon haben wir sowieso genügend –, sondern als einer der seltenen Ontologen jener Operationen, in denen Segeln und Walfang mit metaphysischen Fragen zusammenfallen; ich kenne keinen tieferen Denker über Technik.²⁵ In seiner späteren Arbeit wurde Marx immer mehr zum erbitterten Feind des »gefährlichen« Konzept der womit er ihre Implikationen von Autonomie und Determinismus meinte. Aber er war nie daran interessiert die Arten zu erklären, auf die Medien mit Körpern, Lebewesen und Environments verbunden sind (oder als Körper, Lebewesen und Umwelten fungieren). Viel eher versuchte er, den Menschen zu verteidigen gegen »the mystification, passivity, and fatalism [technology] helps to engender«.²⁶

Die Kulturalisten teilen mit den Kassandras die Gewohnheit, Technologie als etwas dem Menschen Externes anzusehen. Beide wenden sich gegen die Ideologie des technischen Fortschritts, die der von Norbert Wiener als »gadget worshippers« bezeichneten Ingenieurskultur ebenso eingeschrieben ist wie den Industrialisten, welche, so Wiener, der Simonie schuldig seien, weil sie geistige Werte für Geld verkauften.²⁷ Techno-Utopien sind 1964 wie 2014 wohl der wichtigste Technik-Diskurs. Und 1964 wurde dieser Diskurs vielleicht am besten von der New Yorker Weltausstellung repräsentiert, die mit ihrer Palette an zukunftsorientierten Ausstellungen die Produktreihen der amerikanischen Industrien des *Space Age* ausstellte.

²⁴ Carey: *Communication as Culture*.

²⁵ Siegert: »Kapitel 55«.

²⁶ Marx: »*Technology*«, S. 984.

²⁷ Wiener: *God and Golem, Inc.*, S. 53 u. 52.

KYBERNETIKER

Was spricht dagegen, McLuhan zu den Kulturalisten zu zählen, wenn schon die Bezeichnung Kybernetiker niemanden außer Wiener recht zu treffen scheint? McLuhan könnte als aus der Literatur Geflohener leicht unter die Kulturalisten gehen, weil er uns ein Muster gab, wie man Medien in all ihrer Komplexität erkunden kann. Als ein selbsternanntes Frühwarnsystem könnte er aber ebenso gut unter die Kassandras fallen. Jedenfalls liest sich *Understanding Media* mit seiner impliziten Theorie der Physiologie und des Nervensystems sehr viel interessanter, wenn man es in die Gesellschaft von Leroi-Gourhan, Wiener und Lem als in die von Hall und Marx stellt. Das wichtigste Merkmal dieser dritten Gruppe ist die Einsicht, dass die technische und die organische Evolution auf bemerkenswerte Weise konvergiert sind und dass Programmierung, grob gesprochen, sowohl Datenbanken als auch Genpools erfasst hat, das kollektive Gedächtnis wie anatomische Strukturen. Dieses Verständnis von Technologie und Biologie als verschränkten Systemen sowie von Medien als vielfältigen Anordnungen und nicht als monolithischen Massen macht diese dritte Gruppe heute besonders bedeutsam, weil sich die Agenda der Medienwissenschaft momentan dem Digitalen zuwendet und auch ökologische Fragen aufzunehmen beginnt. Das Ziel, die Menschheit gegen das Vordringen der Technologie zu verteidigen, welches noch einen hegelianisch-marxistischen Ästhet wie Marcuse und einen christlich-anarchistischen Widerstandskämpfer wie Ellul vereinte, ergibt für diese Gruppe nicht mehr viel Sinn. Sie versteht menschliche Wesen und sogar die Natur bereits in ihren Systemen, Algorithmen, Programmen, Interfaces und Environments als technisch. Selbstredend können Kybernetiker so kritisch wie nur irgendjemand sein, wenn es um spezifische Gebrauchsweisen und Anwendungen von Technologie geht, aber ihre Grundannahmen sind radikal verschieden.

Um es noch einmal anders zu formulieren: Die Denker, die ich Kybernetiker nenne, verstehen Technologie implizit oder explizit in den Begriffen der Datenverarbeitung und können daher als frühe Propheten der digitalen Wende gelesen werden. Die Kassandras und die Kulturalisten bestimmen Medien als Massenmedien, als weitreichende Apparate wie Fernsehen und Bomben, die standardisiertes Material gleichförmig über breite Teile der Bevölkerung verstreuen, die, aus Sicht der Kulturalisten, vielleicht doch einen lohnenswerten Ertrag in diesem Material finden könnten. Die Kybernetiker hingegen haben ein weitaus radikaleres, vielschichtigeres und fundamentaleres Verständnis von Technik. Für Leroi-Gourhan beispielsweise gehören Laufen, Kauen und Erinnern zu den wichtigsten menschlichen Techniken, so wie für McLuhan Zahlen, Wohnungen und Waffen bedeutende Formen von Medien darstellen. Jeder Autor in dieser Gruppe hat Wiener aufmerksam gelesen, was nicht heißt, dass sie alle in jeder Hinsicht mit ihm übereinstimmen, aber dennoch einen Hinweis darauf gibt, dass das kybernetische Denken einen wichtigen Anlaufpunkt für jene kreativen Nachkriegsautoren gebildet hat, die heute im Zeitalter der Theorie digitaler Medien von erneutem In-

teresse sind. Dort, wo die Kybernetik an ihrer Institutionalisierung gescheitert ist, hatte sie fraglos einen enormen unterschwelligen Einfluss.

Beginnen wir mit Leroi-Gourhans monumentalem, zweibändigem Werk *Le Geste et la Parole* von 1964/1965. Leroi-Gourhan (1911-1986) war ein französischer Paläoontologe und als Student von Marcel Mauss ein direkter Erbe einer Tradition der anthropologischen Reflexion über die technologische Bedingtheit des Menschen. Sein Hauptwerk *Le Geste et la Parole* ist eine der eindrucksvollsten Synthesen, die ich je gelesen habe, und steht in der Gesellschaft von Hegels *Phänomenologie des Geistes*, James' *Principles of Psychology*, Heideggers *Sein und Zeit* und, in der Tat, *Moby Dick*. Insofern *Understanding Media* Technologien als Erweiterungen von Körperorganen behandelt, thematisiert *Le geste et la parole* Körperorgane als erweiterte Technologien.²⁸ Indem er in einer ausführlichen Darstellung der Evolution die sukzessive ›Befreiung‹ von verschiedenen Teilen und Funktionen des Körpers beschreibt, zeigt Leroi-Gourhan dass der menschliche Körper, besonders das Gehirn, das Gesicht und die Hand, eine technische Errungenschaft ist. Menschliche Technizität, wie er es ausdrückt, ist eine einfache biologische Tatsache: »[I]l est certainement moins périlleux de voir dans la technicité humaine un simple fait zoologique [...].«²⁹

Der Hauptantrieb in der Formung des Menschen ist der aufrechte Gang auf zwei Füßen, aber technische Notwendigkeiten – etwa, was und wie wir essen – haben unsere Gestalt geschaffen, unsere Zähne arrangiert, die wiederum unsere Schädelform zum Aufblähen gebracht und im Gegenzug unser Gehirn vergrößert haben. Techniken sind nicht einfach Werkzeuge, die wir aufnehmen und ablegen können – sie sind in die Strukturen und Potentiale unseres Bewegungsapparates eingeschrieben, der selbst ein Resultat der Koevolution des Körpers mit technischen Praktiken wie Laufen, Sammeln, Kauen, Sprechen, Zeichnen, Schreiben und Erinnern ist. Leroi-Gourhans Ansatz ist bereits von Ernst Kapp antizipiert worden.

Die biologische und die technische Evolution sind in einem Punkt Omega konvergiert, der, so warnte Leroi-Gourhan, fatal für alles sein könnte, was wir menschlich genannt haben, weil soziale Organisation und Intelligenz den einstmaligen Ort der Biologie einnehmen. Im Gegensatz zum Cassandra-Ton Elluls ist Leroi-Gourhans Sozialkritik fesselnd, weil er diesen Klang erreicht, indem er mit allen Details zeigt, wie die menschliche Welt aussähe, wenn Zähne, Hände, Füße und Erinnerung keine Rolle mehr spielten.³⁰ Er kritisiert nicht Technologie als solche, sondern zeigt mit seinem reichen Wissen, wie gefährlich eine falsche Wendung sein könnte. Sein Buch hat mit Figuren wie Deleuze, Derrida und Stiegler in Frankreich und im deutschsprachigen Raum mit Autoren wie Hartmut Winkler

²⁸ Stine: *Calculative Cinema*, S. 237-258.

²⁹ Leroi-Gourhan: *Le Geste et la Parole*, S. 134.

³⁰ Der Film *Wall-E* (USA 2008, Regie: Andrew Stanton) dramatisiert Leroi-Gourhans Albtraum, indem er die fettleibigen, unbeweglichen Passagiere auf dem Raumschiff Axiom mit verkümmertem Rückrat, verkümmerten Gliedmaßen und Zähnen zeigt.

oder Frank Hartmann eine lange und lebendige Tradition der medientheoretischen Reflexion inspiriert.

Lems *Summa Technologiae* hielt sich, wie der Titel ankündigt, nicht mit Bescheidenheit zurück. Lem (1921-2006) war ein polnischer Science-Fiction-Schriftsteller, der diesen Begriff nicht mochte und sich eher als Philosoph und Wissenschaftler verstand. Über die zeitgenössischen wissenschaftlichen Entwicklungen war er gut informiert, und er zeigt es in diesem seinem bedeutendsten nicht-fiktionalen Werk, einem manischen, inspirierten Überblick über die Techniken seiner Zeit, in einem idiosynkratischen Stil verfasst und mit Einsichten versehen, die bis heute sehr suggestiv sind. Erstmals 1964 erschienen, wurde es mehrmals überarbeitet und 1976 auf Deutsch und erst kürzlich auf Englisch übersetzt. Es ist schwer, eine *Summa* zusammenzufassen. Zum Teil Vorhersage, zum Teil Prophezeiung, zum Teil Sozialkritik, zum Teil Launen, ist das zentrale Argument von *Summa Technologiae*, dass die biologische und die technologische Evolution zusammengekommen sind. Lems bitterer Sinn für die auf diabolische Weise unvorhersagbare Qualität der Evolution und das komische Wunder, dass Leben existiert – »the bottomlessness of this pit of misery that the history of life on Earth is« –, ähnelt dem Leitbild von kosmischen Moralisten wie Swift, Voltaire und Nietzsche. Sein Diktum, dass »the only way to deal with a technology is with another technology« sollte neben McLuhans berühmterem Satz stehen, dass der Inhalt eines neuen Mediums ein altes Medium ist. Tiefgreifender als McLuhan sieht Lem das Leben selbst als eine historisch anwachsende und zerfallende Sammlung von technischem Know-How; für ihn übertrifft das Leben alle menschliche Technologie. Im Herzen sowohl von Evolution als auch von *Engineering* steht das Designproblem der Adaption an neue Environments, wodurch die Analyse der technologischen Zukunft eine Meditation – und eine Persiflage, wie er es selbst nennt – über die Möglichkeiten des Lebens selbst wird. Lem nimmt den Fortschritt des wissenschaftlichen Wissens für selbstverständlich, aber jede Andeutung eines unverdienten Optimismus wird von seinem schwarzen Humor in Schach gehalten. Seine wunderbare Prägung für die Suche in Netzen, »Ariadnologie«, hätte schon vor Jahren wirksam werden sollen, war aber im Polnischen und im Deutschen eingeschlossen. (Es ist schön, sich ohne jeglichen Grund dafür vorzustellen, dass Google seine Webcrawler zu Ehren von Lem *spiders* genannt hat.) Was wir heute virtuelle Realität nennen, nannte er »phantomatics«.³¹

Am Anfang seiner *Summa* spricht Lem von »theotechnologists«.³² An dieser Stelle hätte er auf Wiener (1894-1964) zurückgreifen können, der in seinem letzten Buch als ethischer Denker auftritt, sogar als Theologe, zwei Verkleidungen, die er schon zuvor getragen hatte. Lem schrieb in einem beständigen Dialog mit Wiener, und so können auch viele seiner Romane, etwa *Solaris* und *His Master's Voice* als Antworten auf Wieners Frage gelesen werden, wie ein »manichäisches«

³¹ Lem: *Summa Technologiae*, S. 128 u. 6.

³² Ebd., S. 4.

Universum aussehen würde, das ausdrücklich und böseartig dazu entworfen worden wäre, unsere Kommunikation zu vereiteln. *God and Golem, Inc.* präsentiert eine Reihe von Vorträgen zu Kybernetik und Religion, in denen die Theologie als ein gleichwertiger Partner behandelt wird:

It is the part of the scientist – of the intelligent and honest man of letters and of the honest and intelligent clergyman as well – to entertain heretical and forbidden opinions experimentally [...].³³

Im Speziellen wollte Wiener das Tabu zwischen Mensch und Maschine brechen, was schon sein Titel ansprach: Die Schöpfung ist nicht das alleinige Gebiet der Gottheit oder der Menschen.

Vielleicht bestand Wieners kühnster Schritt in Richtung Theologie darin, Genesis 1:26 unter dem Blickpunkt der Maschine zu lesen: Was bedeutet es, etwas nach dem Abbild seiner selbst zu schaffen? Könnte Gott eine Maschine nach seinem Ebenbild schaffen, und was wäre das Bild dieser Maschine? Einer langen Tradition folgend, für die dieses Bild weniger eine physische Form als ein verstandesmäßiges Urteil ist, notierte Wiener: »Thus, besides pictorial images, we may have operative images.« (Dieser Satz hätte auch in der jüngsten deutschen Medientheorie fallen können.) Wiener meint damit, dass Programmierung das Bild der Maschine ist, nicht ihre sichtbare Form, und indem er diese Bewegung macht, bringt er Bild und Maschine näher, die beide von Code, DNA und Software bestimmt werden. (Das Wort Software verwendet Wiener jedoch nicht und spricht stattdessen von »taping«.) Natürliche Auslese erscheint entsprechend als eine Weise des Lernens auf der Ebene der Arten, und Analoges kann in der technischen Welt geschehen, in der Maschinen andere Maschinen gebären, die wiederum lernen können und intelligenter sowie komplexer werden. Auch wenn Wiener in seiner kosmischen Vision nicht so dunkel wie Lem erschien, war er sicherlich ebenso tiefgreifend und radikal, und daher für die hier thematisierten Autoren umso einflussreicher.³⁴

Wie verhält sich nun *Understanding Media* zu all dem? Von all diesen Büchern ist es offensichtlich am relevantesten für eine Welt, in der Medien nicht länger nationale Systeme, sondern eher Rhizome und nebelartige Netze sind, die sich in kleinen digitalen Devices manifestieren. McLuhan integriert eine biologische Theorie des Stresses und der Irritation, die auf Arbeiten des ungarisch-kanadischen Endokrinologen Hans Selye und von Adolphe Jonas zurückgeht, auch wenn er häufig klingt, als würde er Herbert Spencers Idee recyceln, dass die Evolution unwiderruflich von Homogenität zu Heterogenität führt (eine Idee, die Spencer selbst aus der Embryologie des 19. Jahrhunderts geklaut hat.)

Wie Wiener folgt er theologischen Interessen, wenn auch aus einer anderen Tradition; sein Rückgriff auf Papst Pius XII hinsichtlich der Bedeutung eines

³³ Wiener: *God and Golem, Inc.*, S. 5.

³⁴ Ebd., S. 29ff.

Gleichgewichts zwischen Technik und Individuum unterstützt quasi sein Mission Statement.³⁵ (Das Pontifikat hatte immer einen untrüglichen Spürsinn für medien-theoretische Relevanzen.) McLuhan macht sich Gedanken sowohl über den medialen wie auch den thermonuklearen *Fall-out*, über Maschinen, die Maschinen herstellen, und er ist vertraut mit dem avantgardistischen Denken des Jahres 1964. Doch meinem Eindruck nach erreicht er nicht die Tiefe des Verständnisses für die evolutionären Möglichkeiten, die Leroi-Gourhan, Lem und Wiener auszeichnet, oder die dunklen theologischen Sorgen Lems und Wieners. *Understanding Media* ist fraglos ein brillantes Buch, und ich persönlich finde bei jeder neuen Lektüre Schätze. Es bleibt das wichtigste Buch für die technologische Imagination von 1964, auch wenn es nicht das tiefste sein mag.

Noch drei andere Bücher dieses Jahres verdienen Erwähnung. *Continuities in Cultural Evolution* von Margaret Mead (1901-1978), der amerikanischen Kulturanthropologin, öffentlichen Intellektuellen und regelmäßigen Teilnehmerin an den Macy-Konferenzen zur Kybernetik, war ein weitreichendes Kompendium zu Fragen der Kommunikation und der Kultur, deren gemeinsame kulturelle und biologische Evolution sie untersuchte. Der französische Strukturalist und Anthropologe Claude Lévi-Strauss (1908-2009) veröffentlichte die ersten Überlegungen seiner *Mythologiques, Le Cru et le Cuit*, während er seine tiefe Verbindung mit dem kybernetischen Denken festigte. Die ›fugue des cinq sens‹, die das Buch vermittelte, kann parallel zu McLuhans Faszination für Synästhesie und Sinnesverhältnisse gelesen werden. Letztlich erschien auch *L'Individu et sa Genèse Physico-Biologique* des französischen Philosophen Gilbert Simondon (1924-1989), ein Text, der heute enorme Faszination auf die Medientheorie ausübt. Er bot eine Kritik an Wieners Definition von technischen Objekten als apriori. (Simondon moderierte 1962 einen Vortrag Wieners bei einer Konferenz in Paris.) Alle drei Autoren waren gleichermaßen von der Frage der Kultur fasziniert – einer Frage, die 1964 in der Tat noch faszinierend war. In meinem groben Schema passen sie aufgrund ihres Interesses für die zugrundeliegenden Strukturen der Lebens- und Kulturwissenschaften am besten zu den Kybernetikern.

SCHLUSS

Was nun ist, vor dem Horizont des Jahres 2014, das Lebendige und was das Tote an den Büchern von 1964? Was haben die Werke, die unter dem Einfluss von Fernsehen, Atomkrieg und Großrechnern geschrieben wurden, zu einem Moment zu sagen, der von Dronen, Fracking, NSA-Überwachung, MOOCs, Bienensterben und dem Anstieg des atmosphärischen Kohlendioxids auf 400 parts per million besessen ist? An dieser Stelle kann ich nur einige kurze Beobachtungen vorstellen. Wir können sicherlich Mumfords historischen Blick auf Technik und Zivilisation nutzen. Wir können uns ebenfalls der marxistischen Kritik anschließen:

³⁵ McLuhan: *Understanding Media*, S. 20.

Marcuse erscheint vielleicht altmodisch, wie auch Ellul, aber in einer Welt, in der sieben Milliarden Dollar für den amerikanischen Wahlkampf von 2012 ausgegeben wurden, ist eine Analyse der Verschränkung von Politikverdrossenheit und wirtschaftlichem Einfluss wohl mehr als nötig; auch eine Axt kann ein hilfreiches Werkzeug sein. Leo Marx bietet uns ein jederzeit anwendbares historisches Narrativ, mit dem wir den Hype des nächsten großen Dings durchbrechen können (auch wenn kalifornische Technik-Gurus sein Buch sowohl als Anleitung als auch als Kritik genutzt haben). Hall und Whannel erinnern uns, dass normale Medienprodukte (und normale Menschen) ihre lebenswürdigen Seiten haben können. Die kybernetische Idee, dass Computerisierung eine Neuordnung von Nerven und Körpern darstellt, ist meiner Ansicht nach die wichtigste von allen, weil das Verstehen von Medien ein Verständnis der riesigen Vielfalt künstlicher und natürlicher Mittel ist, mit denen die fragilen Leben von Menschen und Dingen aufrecht erhalten werden. Begriffe wie ›Ariadnologie‹ und ›Simonie‹ (sogar noch mehr) verdienen in jedem Fall ein Revival. Ein großer Teil von Silicon Valley scheint im Sinne Wieners ein simonisches Geschäftsmodell zu verfolgen.

In seinem retrospektiven Nachwort zu *The Machine in the Garden* sagt Leo Marx, dass die technologischen Klammern seiner Jugend zum einen die glänzenden neuen Kriegsschiffe in Pearl Harbour waren, die er als junger Rekrut der Navy sah, und zum anderen Hiroshima.³⁶ Als Sechsjähriger besuchte ich 1964 die New Yorker Weltausstellung und ich erinnere mich daran, wie begeistert ich von den Autos der Zukunft war, aber auch, wie beunruhigend ich die Uhr fand, die zeigte, wie schnell die Geburtsrate die Todesrate überholte. (Diese Erinnerung ist vielleicht eine nachträgliche Erfindung, da ich keinen Hinweis auf ihre Existenz finden kann.) Heute, fünfzig Jahre später, verbringe ich die meiste Zeit des Tages vor einem Computer und mache mir Sorgen um den Klimawandel. Digitale Möglichkeiten und eine unbewohnbare Erde sind die zwei Seiten der technologischen Heimsuchung, die uns heute verfolgen. Die vergangenen fünfzig Jahre haben mehr als nur ihren Anteil an futuristischen Wundern und Apokalypsen aufgeboden, um uns hinwegzufügen. Zu den wichtigsten Dingen, die wir tun können, um auf den Füßen zu bleiben, gehört es, zu untersuchen, wie die Lage Menschen erschien, die klüger waren als wir es sind, weil sie bereits durchlebt haben, was für uns *in medias res* ist. Wissenschaft ist nicht nur Lernen, sondern auch Vergessen. Es ist ernüchternd, sich vor Augen zu halten, wieviel vernachlässigte Intelligenz im Schatten der Bibliotheken liegt und darauf wartet, dass jemand vorbeikommt und sie aus ihrem Schlummer erweckt. Der sogenannte Fortschritt scheint nur zu existieren, weil wir es geschafft haben, so viel zu vergessen. Die Bücher von 1964 können uns einschüchtern, indem sie daran erinnern, wie wenig wir über das wissen, was wir am besten zu kennen glauben: die Zeit, die wir durchleben.³⁷

Übersetzt von Florian Sprenger

³⁶ Marx: *The Machine in the Garden*, S. 369.

³⁷ Mit großem Dank an Ben Peters, Fred Turner und Joanna Zylinska.

LITERATUR

- Arendt, Hannah: *The Human Condition*, Chicago 1958.
- Asimov, Isaac: »Visit to the World's Fair of 2014«, in: *New York Times*, 16.08.1964, <http://www.nytimes.com/books/97/03/23/lifetimes/asi-vfair.html>.
- Baran, Paul: »On Distributed Communications Networks«, in: *IEEE Transactions on Communications Systems*, Jg. 12, Nr. 1, 1964, S. 1-9.
- Benesch, Klaus: »Does Technology Drive History? McLuhan, Leo Marx, und die materialistische Medientheorie«, in: Kerckhove, Derrick de u.a. (Hrsg.): *McLuhan neu lesen. Kritische Analysen zu Medien und Kultur im 21. Jahrhundert*, Bielefeld 2008, S. 95-104.
- Carey, James W.: *Communication as Culture*, Boston 1989.
- Ellul, Jacques: *The Technological Society*, übers. v. John Wilkinson, New York 1964.
- Emmerson, Charles: 1913. *The Year Before the Great War*, London 2013.
- Feenberg, Andrew: *Heidegger and Marcuse*, New York 2005.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: In 1926. *Living on the Edge of Time*, Cambridge MA 1998.
- Hall, Stuart/Whannel, Paddy: *The Popular Arts*, London 1964.
- Havelock, Eric: *The Muse Learns to Write. Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*, New Haven 1983.
- Jay, Martin: *Force Fields. Between Intellectual History and Cultural Critique*, London 1993.
- Jonas, Hans: »Heidegger and Theology«, in: *The Review of Metaphysics*, Jg. 18, Nr. 2, 1964, S. 207-233.
- Klingaman, William: 1919. *The Year Our World Began*, New York 1987.
- Lem, Stanisław: *Summa Technologiae*, übers. v. Joanna Zylińska, Minneapolis 2013.
- Leroi-Gourhan, André: *Le Geste et la Parole*, Paris 1964.
- Lorenz, Robert/Walter, Frans (Hrsg.): 1964 – das Jahr, mit dem ›1968‹ begann, Bielefeld 2014.
- Lutz, Tom: *American Nervousness*, 1903, Ithaca 1991.
- Marcuse, Herbert: »Some Social Implications of Modern Technology«, in: *Studies in Philosophy and the Social Sciences*, Jg. 9, 1941, S. 414-439.
- Marcuse, Herbert: *One-Dimensional Man. Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, Boston 1964.
- Marx, Leo: *The Machine in the Garden. Technology and the Pastoral Ideal in America*, New York 1964.

- Marx, Leo: »Technology: The Emergence of a Hazardous Concept«, in: Social Research, Jg. 64, Nr. 3, 1997, S. 965-988.
- McLuhan, Marshall: Understanding Media. The Extensions of Man, New York 1964.
- Mumford, Lewis: »Authoritarian and Democratic Technics«, in: Technology and Culture, Jg. 5, Nr. 1, 1964, S. 1-8.
- Peters, John Durham/Simonson, Peter (Hrsg.): Mass Communication and American Social Thought. Key Texts, 1919-1968, Boulder 2004.
- Reed, Evelyn: »A Study of the Feminine Mystique«, in: International Socialist Review, Jg. 25, Nr. 1, 1964, S. 24-27, <http://www.marxists.org/archive/reed-evelyn/1964/friedan-review.htm> (10.08.2014).
- Schatzberg, Eric: »Technik Comes to America: Changing Meanings of Technology before 1930«, in: Technology and Culture, Jg. 47, Nr. 3, 2006, S. 486-512.
- Siebert, Bernhard: »Kapitel 55. Of the Monstrous Pictures of Whales«, in: Neue Rundschau, Jg. 125, Nr. 1, 2014, S. 223-233.
- Stine, Kyle: Calculative Cinema. Technologies of Speed, Scale, and Explication, University of Iowa 2013 (Diss.).
- Wiener, Norbert: God and Golem, Inc. A Comment on Certain Points Where Cybernetics Impinges on Religion, Cambridge MA 1964.
- Williams, Raymond: Culture and Society, London 1958.

WIE WÜRD *UNDERSTANDING MEDIA* AUSSEHEN, WENN ES HEUTE NOCH EINMAL GESCHRIEBEN WERDEN KÖNNTE?

- heute würde wahrscheinlich eher der Computer und nicht das Fernsehen bzw. Radio als Leitmedium im Fokus der Betrachtung liegen
- im Grunde würde das Buch nicht viel anders aussehen, da viele Passagen dem Leser so erscheinen, als ob McLuhan unsere heutige Zeit beschriebe und nicht die 1960er Jahre

Besonders die Stellen zum Fernseher und Computer wären anders. Der Fernseher ist nicht mehr unbedingt ein heißes Medium und der PC muss in Verbindung mit dem Internet als Multi-Medium gesehen werden, durch das man auf Fernseh- und Radioprogramme zugreifen und Informationen lesen kann.

Understanding Media würde sich wahrscheinlich zum großen Teil mit Smartphones und dem Internetzugang beschäftigen.

Sicherlich würde er auf die gesellschaftliche Veränderung, welche durch das Internet entstanden sind, eingehen. Gerade das Internet würde McLuhan als Auslagerung des Zentralnervensystems betrachten.

Puh, das kann ich nicht sagen. Natürlich wären einige zitierte Beispiele aktueller. Aber insgesamt wäre vielleicht gar nicht so viel anders, weil McLuhan ja das große, abstrakte Ganze der Medien im Blick hat und dieses gilt heute noch genauso wie damals. Evtl. würden seine Gedanken (da wir uns in der Hochphase des elektrischen Zeitalters befinden) nun noch einen Schritt weitergehen und in die Zukunft verweisen. Aber an seinen Prognosen zum elektrischen Zeitalter müsste er wohl gar nicht viel ändern.

- andere paradigmatische Medien, vor allem das Internet, Handys, Smartphones ...
- möglicherweise nicht Unterscheidung zwischen Maschinen- und elektrischem Zeitalter, sondern zwischen analog und digital
- Situierung in einer mittlerweile etablierten Disziplin (Medienwissenschaft)