

4.4 Marshall McLuhan und die *environments* der Medien

Während die Spielarten der Kausalität oder der Determination, die ein *environment* einem Organismus gegenüber wirksam werden lassen, bei Kropotkin, Geddes und Mumford vorausgesetzt und nicht näher thematisiert werden, interessiert Marshall McLuhan von einem neuen Blickpunkt aus gerade dieses Verursachungsverhältnis. Formen der Kausalität sind ein Thema, das McLuhan, der in Cambridge Literaturwissenschaft und Englisch studiert und um 1960 mit seinen Büchern *The Gutenberg Galaxy* und *Understanding Media* enorme Berühmtheit erlangt, immer wieder umtreibt. Er verbindet Kausalität in einer im Folgenden aufzuschlüsselnden Weise mit den Auswirkungen der Elektrizität. Seine Interpretation der Elektrizität als instantane Kraft der Medien des 20. Jahrhunderts ist von Mumford und durch ihn vermittelt von Geddes sowie Kropotkin beeinflusst. Die bei diesen Autoren angelegte Verbindung von *environment* und Elektrizität stellt McLuhan in den Mittelpunkt und überführt den Begriff dabei in einen Plural. *Environments* sind bei ihm nicht nur die allgemeine Umgebung, die alles umgibt, sondern als beobachterabhängige Konstruktionen nur in ihrer Mannigfaltigkeit zu verstehen.

Bei seiner Suche nach einer neuen Beschreibungssprache für die Welt unter den Bedingungen elektrischer Medien⁷³ situiert McLuhan sich innerhalb der Umbrüche und wissenschaftlichen Grundlagenkrisen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Er greift zugleich die Verwendung des Begriffs in den Künsten seiner Zeit auf, wo dieser seit den frühen 1960er Jahren Werke bezeichnet, die ihre Umgebung einbeziehen und auf diesen Raum als ihre Wirkmöglichkeit orientiert sind. Vor allem in der anti-reduktionistischen Gestalttheorie sucht er eine Antwort auf die epistemologischen Fragen seiner Gegenwart. Ihren Versuch, das Verhältnis von Figur und Grund in der Wahrnehmung nicht-redundant und vielmehr prozessual zu fassen, verknüpft er im Kontext seiner Theorie der Medien mit der Dyade von *environment* und Organismus und transformiert diese in ein erkenntnistheoretisches Konzept, das innerhalb seiner Medientheorie, wie auch Richard Cavell hervorgehoben hat, eine zentrale Position für das Nachdenken über den Raum einnimmt.⁷⁴ Ausgangspunkt für diese Verbindung von Gestalttheorie und Umgebungswissen ist die These, dass die Umgebung für ein umgebenes Subjekt nicht erkennbar ist, sondern erst durch künstlerische sowie erkenntnistheoretische Hilfsmittel erkennbar gemacht werden kann und deshalb je nach Situation andere Formen annimmt. Aus dieser Annahme folgert McLuhan in der für ihn typischen assoziativen Weise, dass Ökologie als Wissenschaft von solchen Umgebungsverhältnissen erst in dem

73 McLuhan differenziert nicht zwischen elektrischen und elektronischen Medien und ignoriert technische Unterschiede.

74 Vgl. Cavell, Richard (2002): *McLuhan in Space. A Cultural Geography*. Toronto, University of Toronto Press. S. 170.

historischen Moment entstehen kann, als Elektrizität eine solche Erkennbarkeit von *environments* ermöglicht. Um also McLuhans medientheoretische Verwendung des Begriffs zu verstehen, ist es nötig, die von ihm postulierte Bedeutung dieser Erkennbarkeit zu untersuchen und ihre Einflüsse zumindest anzudeuten.

Um McLuhans Ansatz einordnen zu können, ist ein Blick auf die Umbrüche nötig, die er zur Erklärung seines Anspruchs aufruft und die teilweise schon bei Mumford angeklungen sind. Um 1900 waren, wie man bei so unterschiedlichen Autoren wie Gaston Bachelard, Oliver Reiser und Gotthard Günther lesen kann⁷⁵, die unumstößlich geglaubten Grundlagen des abendländischen Denkens durch Umbrüche in der Logik, der Physik und der Geometrie ins Wanken geraten. Innerhalb dieser Faszinationsgeschichte des Dreigestirns aus nichtaristotelischer Logik, nichtnewtonscher Physik und nichteuklidischer Geometrie, die hier nicht weiter ausgebreitet werden kann, ist McLuhans Verwendung des Begriffs *environment* verortet. Diese epistemologischen Krisen, welche die Grundbegriffe des westlichen Denkens in Frage stellen, stehen für McLuhan in enger Verbindung mit elektrischen Medien, die seinerzeit mit dem Fernsehen ihren Höhepunkt erreichen und in der Mitte des 20. Jahrhunderts mit Hilfe des Satelliten das ermöglichen, was McLuhan »globale Gleichzeitigkeit« nennt.⁷⁶ Diese überaus problematische und phantasmatisch besetzte, seit der elektromagnetischen Telegraphie virulente Simultanität der Übertragung und die mit ihr einhergehende vermeintliche Instantanität der Elektrizität impliziert eine Unmittelbarkeit ihrer Medien. Diese Vermittlungslosigkeit begleitet die epistemologischen Krisen der Physik und wird zugleich für McLuhan zur Bedingung der Möglichkeit der Erkenntnis von *environments*. Die Möglichkeit seines eigenen Nachdenkens über Medien knüpft McLuhan an das Aufkommen der Elektrizität und der durch sie möglichen Erkenntnis, dass *environments* prägen, was und wie Menschen sind, wahrnehmen und wissen. Er macht den Begriff, anders gesagt, zum zentralen Baustein einer Erkenntnistheorie unter den Bedingungen elektrischer Medien. Diese Theorie steht vor dem Hintergrund der angedeuteten theoretischen Umbrüche und künstlerischen Verfahren.

McLuhan nutzt den Begriff strategisch in seinen Schriften seit den 1960er Jahren, also seit seinen ersten medientheoretischen und überaus erfolgreichen Büchern *The Gutenberg Galaxy* und *Understanding Media – The Extensions of Man*, um eine philosophische Tradition abzuwehren, die Natur und Kultur gegenüberstelle und

⁷⁵ Vgl. Bachelard, Gaston (1987): *Der neue wissenschaftliche Geist*. Frankfurt/Main, Suhrkamp; Reiser, Oliver L.: »Non-Aristotelian Logic and the Crisis in Science«. In: *Scientia Poetica* 61/61 (1937), S. 137-150; Günther, Gotthard (1976): *Beiträge zu einer operationsfähigen Dialektik*. Hamburg, Meiner. Für eine ausführlichere Darstellung dieser Krise vgl. Hörl, Erich (2005): *Die heiligen Kanäle*. Berlin, Diaphanes.

⁷⁶ Vgl. McLuhan, Marshall: »At the Moment of Sputnik the Planet became a Global Theater in which there are no Spectators but only Actors«. In: *Journal of Communication* 24/24 (1974), S. 48-58.

dabei die Rolle der Technik und der Medien übersehe. Die Rolle des *environments*, das die Neuartigkeit des zu dieser Zeit populär werdenden ökologischen Denkens konnotiert, wird außerhalb solcher Dualismen situiert und verliert nahezu gänzlich den Bezug auf Natur oder Biologie. Vielmehr steht der Begriff bei McLuhan für die Künstlichkeit jeder Umgebung, in der sich ein Mensch bewegt. Damit wird der Begriff – nicht nur bei McLuhan, sondern auch in Künsten und Design, wo Buckminster Fuller, wichtige Inspirationsquelle McLuhans, schon seit den 1930er Jahren an diesen Themen arbeitet – zum Mittel der Aushandlung einer letztendlich ökologisch zu nennenden Reorientierung der Gesellschaft, die Umgebungen nicht nur als zu schützende Refugien, sondern als zu gestaltende Möglichkeitsräume begreift.

In *The Gutenberg Galaxy* von 1962 taucht der Begriff selten auf, auch wenn McLuhan mit dem Gedanken spielt, im Titel *Galaxy* durch *Environment* zu ersetzen.⁷⁷ In einem Brief an seinen Verleger während der Vorbereitung des 1964 erscheinenden Buches *Understanding Media* beschreibt McLuhan seine Verwendung des Begriffs *environment* bezeichnenderweise als Werbemaßnahme: »For promotion purposes I have made a new discovery that works very well. Instead of saying the medium is the message, I now say each technology creates a unique environment. The content of each new environment is the old environment. Naturally, the new one rubs off on the old one. At present, TV is environmental.«⁷⁸ In *Understanding Media* ist der Begriff folgerichtig fest etabliert und kennzeichnet in McLuhans anschließenden Arbeiten technische und medial geformte Umgebungen: »As environments, all media have all the effects that geographers and biologists have associated with environments in the past.«⁷⁹ Eine strenge Lesart dieses Satzes erweist McLuhans Gebrauch von *environment* an dieser Stelle als tautologisch, und dies ist symptomatisch: Als *environments* verstanden, haben Medien eben jene Effekte, die *environments* haben. Als Umgebungen verstanden müssen Medien auf das bezogen werden, was sie umgeben und mit dem sie in einem besonderen kausalen Verhältnis stehen. Der Begriff steht an dieser exemplarischen Stelle aus McLuhans Aufsatz »Education in the Electronic Age« von 1970 im Plural, weil jedes Medium auf eine eigene Weise

⁷⁷ McLuhan, Marshall (1962): *The Gutenberg Galaxy*. Toronto, University of Toronto Press. Woher er den Begriff nimmt, legt McLuhan nirgendwo offen. Eine Ausweitung des Begriffs nimmt bereits McLuhans Cambridger Lehrer Frank R. Leavis 1933 in *Culture and Environment: The Training of Critical Awareness* vor, indem er eine Pädagogik fordert, die das *environment* des Lernenden beachtet (vgl. Leavis, Frank R. (1933): *Culture and Environment. The Training of Critical Awareness*. London, Chatto and Windus).

⁷⁸ McLuhan, Marshall: »Brief an David I. Segal, 24.9.1964«. In: *Navigationen* 14/2 (2014), S. 31.

⁷⁹ McLuhan, Marshall: »Education in the Electronic Age«. In: Stevenson, Hugh A./Stamp, Robert M./Wilson, J. Donald (Hg., 1970): *The Best of Times, The Worst of Times. Contemporary Issues in Canadian Education*. Toronto, Holt, Rinehart and Winston, S. 513-531. Hier: S. 513.

Umgebungen erzeugt. Ihn im Singular zu verwenden, würde diese Vielfalt verdecken. Im Plural werden *environments* nochmals abstrahiert, weil sie eine Menge von Entitäten zusammenfassen, die selbst eine Vielzahl von Faktoren zusammenfassen. Der Effekt ist, dass McLuhan kaum noch darauf eingehen muss, was die Faktoren sind, die in den *environments* wirken. *Environments* sind folgerichtig alles, worin wir uns bewegen. Jeder trägt seine *environments* mit sich. Jedes Medium erzeugt eigene *environments* und ist von *environments* anderer Medien umgeben. Jeder Mensch lebt in seinen *environments* und ist *environment* für andere Menschen. Ein Unterschied zwischen natürlichen und artifiziellen (medialen) *environments* kann in diesem Kontext nicht mehr getroffen werden, weil *environments* auf das umgebene Subjekt bezogen werden, das zugleich natürlich und als technisches Wesen künstlich ist.

Dieses neue Verständnis von *environments* ist grundlegend an die technische Kondition des Menschen und seine mediale Prägung gebunden. McLuhan begreift Medien nicht als feststehende Entitäten oder Wesenheiten – *das Buch, die Telegraphie, das Fernsehen* –, sondern als jeweils in ein Gefüge von *environments* anderer Medien eingefasst und diese beständig produzierend. Jedes Medium verändert diese Umgebungen und die umgebenen Subjekte auf spezifische Weise: »Any technology tends to create a new human environment. [...] Technological environments are not merely passive containers of people but are active processes that reshape people and other technologies alike.⁸⁰ Durch *environments*, so McLuhan, denken wir, wissen wir und nehmen wir wahr, weil umgebene Menschen in einem dyadischen Verhältnis mit ihren technisch transformierten *environments* stehen.⁸¹ Alle *environments*, auch die der vermeintlichen ›Natur‹, sind demnach von Medien oder Technologien geprägt. Medien sind in diesem Sinne für McLuhan eine unhintergehbar technische Bedingung des Menschen. *Environments* sind entsprechend nicht nur die Räume, in denen wir uns bewegen, weil es keinen Raum geben kann, der nicht *environment* ist. *Environments* sind keine passiven Container, sondern beeinflussen das von ihnen Umgebene, weil sie – begriffshistorisch präzise – wie ein Medium neue Verhältnisse zwischen ihren Elementen herstellen. Sie sind nicht unabhängig von dem, was sie enthalten. Eben dieses dyadische Verhältnis, die Kausalität der Wechselwirkung zwischen Umgebenem und Umgebendem möchte McLuhan theoretisch erfassen, was wiederum nur möglich sei, indem die klassischen kausalen Modelle von Ursache und Wirkung verabschiedet werden. Sie können, so die Annahme, diese Verhältnisse nicht mehr erklären.

Zu diesem Zweck vollzieht McLuhan innerhalb seiner Theorie eine Umkehrung der Perspektive. Der Ansatz dieser Medientheorie, die aus Mumfords Technikge-

⁸⁰ McLuhan (1962): *The Gutenberg Galaxy*. Keine Paginierung.

⁸¹ Richard Cavell hat diese Breite von *environment* bei McLuhan mit Foucaults *episteme*-Begriff verglichen: Cavell (2002): *McLuhan in Space*. S. 52.

schichte wichtige Impulse zieht und dessen historische Stufenfolge häufig aufnimmt⁸², besteht in einer Blickwendung von Inhalten hin zu den Medien, die diese Inhalte vermitteln und unter eigene Bedingungen stellen: »The Medium is the Message« lautet ihr zentraler Satz, der zur Basis daran anschließender Medientheorien wird. Das Entscheidende an Medienvorgängen ist demnach der Einfluss des Mediums auf das Übertragene, denn dort liegen die Veränderungen der Bedingungen und Verursachungen. Der Anspruch besteht darin, die konstitutive Funktion von Medien und ihren Einfluss auf Kultur, Gesellschaft und Sinneswahrnehmung hervorzuheben, indem deren Effekte wiederum als Ursachen begriffen sowie die Verhältnisse von Figur und Grund transformiert werden. McLuhan will die Rolle des Hintergründigen, Vermittelnden und Umgebenden bestimmen, indem er die Relationen umdreht und den bis dahin marginalisierten Hintergrund, die Medien und das *environment* als prägend begreift.

Von zentraler Bedeutung für Vermittlungen aller Art ist demnach der Einfluss des Mediums auf das, was es überträgt sowie die dadurch hervorgerufene Umgestaltung der kulturellen, ästhetischen oder sozialen *environments*. »The medium is the message because the environment transforms our perceptions governing the areas of attention and neglect alike.«⁸³ Würden Medien nur ihren Inhalt übertragen, bestünde die Botschaft ihres kulturellen Einflusses in ihrem Inhalt: in Gewalt in Fernsehsendungen oder Neuigkeiten in Zeitungen. Doch ihre Effekte werden auf einer anderen Ebene wirksam: An Medien interessiert McLuhan, welchen Einfluss sie auf die *environments* des Menschen haben, auf dessen Denken, Wissen und Wahrnehmen, die sich ändern, wenn neue Medien eingeführt werden: »Any understanding of social and cultural change is impossible without knowledge of the way media work as environments.«⁸⁴ *Environments* nennt McLuhan in diesem Kontext die Räume, in denen jene Effekte von Medien hervortreten, die über Inhalte und ihre Auswirkungen hinausgehen. *Environments* sind Räume, in denen die schon von Mumford beschriebene Extension von Sinnen oder Organen in Technik geschieht, denn jede neue Technologie weitert für McLuhan die menschlichen Sinnesfakultäten gegenständlich aus. Medien sind daher grundsätzlich an menschliche Sinnesorgane und deren *environments* gebunden, weil sie nicht nur etwas für die Wahrnehmung bereitstellen, sondern materiell und biologisch aneinander gekoppelt sind. Im Zeitalter der Elektrizität, das McLuhan ausruft, weiten ihre Medien nicht nur

⁸² Vgl. zum Bezug McLuhans auf Mumford Carey: »Mumford and McLuhan«. Auch Mumford spricht der Elektrizität wie gezeigt in seinem kritischen Spätwerk *The Myth of the Machine* eine Instantanität zu, die verantwortlich sei für »alterations in the human personality, while still more radical transformations, if this process continue unabated and uncorrected, loom ahead.« Mumford (1967): *The Myth of the Machine*. S. 3.

⁸³ McLuhan: »Education in the Electronic Age«. S. 513.

⁸⁴ McLuhan, Marshall/Fiore, Quentin (2001): *The Medium is the Massage. An Inventory of Effects*. Corte Madera, Gingko.

einzelne Sinne, sondern das ganze Nervensystem aus. »Our new electric technology is organic and nonmechanical in tendency because it extends, not our eyes, but our central nervous systems as a planetary vesture.«⁸⁵

Von dieser voraussetzungsreichen Position der häufig beschriebenen Extensionsthese aus geht McLuhan noch einen Schritt weiter. So hat auch das Denken *environments*, von denen abhängt, was gedacht werden kann. Doch bewegt sich das Denken in einer Umgebung, die es selbst nicht ohne weiteres erkennen kann, weil es nicht aus seinen Umgebungen herauszutreten und seine eigenen Hintergründe zu verstehen vermag. Unter *environments* versteht McLuhan die Hintergründe, vor denen etwas erkennbar wird, indem es sich von ihnen absetzt. Ein Medium ist ein Hintergrund oder vielmehr ein hintergründiger Raum, vor dem etwas erscheint und hervortritt, aber auch selbst nur vor einem Hintergrund beobachtbar, weil es als Beobachtetes zur Figur wird. Medien sind, so die weitreichende Lehre daraus, nur in Differenz zu anderen Medien beobachtbar – in ihren *environments*. Um nun zu erkennen, wie *environments* das Denken prägen, muss eine Blickwendung entworfen werden, mit denen ein umgebenes Subjekt die sein eigenes Wissen, Denken und Wahrnehmen prägenden *environments* beobachten kann. Das sei bisher, so McLuhan, aufgrund der Verschüttungen solcher Erkenntnismodi durch Buchdruck, Linearität und Visualität, nicht möglich gewesen, weil die Zusammenhänge von *environments*, Figuren und Hintergründen sowie von Medien mit linearen Logiken und der Kausalität von Ursache und Wirkung unsichtbar bleiben. *Environments* müssen in ihrer Rolle als bedingende Umgebungen in einen Moment der Erkennbarkeit treten, und diesen Moment sieht McLuhan mit dem Aufkommen elektrisch-instantaner Medien erreicht.

Wie seine Vorgänger situiert McLuhan die Rolle des Begriffs in einem medienhistorischen Bruch, den er in einer für sein Werk typischen Doppelung zugleich zur Möglichkeit erhebt, mit und in *environments* zu denken sowie letztendlich Medientheorie zu betreiben. Einen solch tiefgreifenden Einfluss habe die für die Medien des 20. Jahrhunderts prägende Elektrizität vor allem durch ihre Geschwindigkeit. Sie ist, so die grundlegende Annahme McLuhans, instantan, also so schnell, dass entfernte Orte mit ihrer Hilfe gleichzeitig und ohne Verzögerung verbunden sein können. Mit dieser vermeintlich unmittelbaren Kraft der Übertragung sei ein neues Zeitalter angebrochen. »Our specialist and fragmented civilization of center-margin structure is suddenly experiencing an instantaneous reassembling of all its mechanized bits into an organic whole. This is the new world of the global village.«⁸⁶ McLuhan erklärt mit diesem medienhistorischen Bruch das Verschwinden des mechanischen, atomistischen Denkens der frühen Neuzeit und die mit diesem einhergehende Entstehung der modernen Wissenschaft mit ihren linearen

85 McLuhan (1964): *Understanding Media*. S. 136.

86 Ebd., S. 93.

Erklärungsmodellen. Der Buchdruck und seine Sequenzialisierung durch einzeln aufeinander folgende Buchstaben und Seiten hätte zu linearer Logik und zeitlichem Nacheinander geführt, das nunmehr von der ökologischen Ganzheitlichkeit abgelöst werde, in der alles miteinander verbunden sei.⁸⁷ Holismus ist, so McLuhans ebenso vereinfachende wie konsequente Intuition, ein Effekt der instantanen Elektrizität, die durch ihre zeitlosen Übertragungen alles miteinander verbindet. Sie macht durch ihre vermeintliche Gleichzeitigkeit alles zugleich erkennbar: ein Ganzes, das als Ganzes sichtbar wird, weil man mit elektrischer Instantanität überall zugleich sein kann. Die planetarische Reichweite Sputniks und später der Blick von außen auf die Erde, der dieses Außerhalb aufhebt und entsprechende Folgen für das ökologische Denken hat, sind nur die Höhepunkte einer mit der Elektrizität und ihrer instantan-globalen Umspannung einsetzenden Tendenz.

Mit der Elektrizität und ihren Medien wird, so McLuhans überschwängliche Diagnose des *electric age*, eine weltweite Simultanität möglich, die im *global village* resultiert. Dort seien alle Menschen gleichzeitig elektrisch verbunden, auch wenn sie nicht fernsehen oder telefonieren, weil diese Medien instantan überall als *environment* im Hintergrund wirken. Ob es sich um Medien der Übertragung wie den Telegraphen, das Radio oder das Fernsehen handelt oder ob die Elektrizität nur eine Energiequelle darstellt, ist für McLuhans Diagnose kaum relevant: Auswirkungen der Elektrizität zeigen sich überall, wo sie am Werk ist. Mit dieser Geschwindigkeit, die historisch mit Phantasmen schwer beladen und überaus katholisch geprägt ist⁸⁸, ändert sich für McLuhan alles: Aus der Linearität der Mechanik und des Buchdrucks wird Simultanität. Das Pramat der Visualität wird von Akustik und Taktilität ersetzt, weil alles gleichzeitig überall ist und nicht nacheinander. Das klassische Denken der *Gutenberg Galaxy* wird abgelöst. Zwar gab es auch im Zeitalter des Buchdrucks und anderer vor-elektrischer Medien selbstredend *environments*, die in Medienwechseln sichtbar wurden: »The spoken word was the first technology by which man was able to let go of his environment in order to grasp it in a new way.«⁸⁹ Doch erst mit der elektrischen Instantanität werden, das ist für McLuhan von zentraler Bedeutung, *environments* als *environments* für den erkennbar, der sich in ihnen bewegt. Etwas vormals Unsichtbares wird sichtbar und das Denken kann unter diesen Bedingungen seine eigenen, nunmehr ökologisch genannten Bedingungen denken.

Geschwindigkeit ist in diesem Sinn ein Erkenntnisinstrument, weil sie *environments* oder, gestalttheoretisch formuliert, die Bezogenheit einer Figur auf ihren

⁸⁷ Vgl. McLuhan (1962): *The Gutenberg Galaxy*. Das Gedessche Erklärungsmuster als Paleo- und Neotechnik ist in diesem Sinne Symptom für die medienhistorische Wende, die es zu artikulieren versucht.

⁸⁸ Zu McLuhans Katholizismus vgl. seine Aufsätze in McLuhan, Marshall (Hg., 1999): *The Medium and the Light. Reflections on Religion*. Toronto, Stoddard

⁸⁹ McLuhan (1962): *The Gutenberg Galaxy*. S. 69.

Hintergrund erkennbar macht. Dass im *electric age* auf diese Weise *environments* sichtbar werden und somit in einer weiteren Wendung Medientheorie – auch als Theorie des *environments* – entstehen kann, führt McLuhan, der sein eigenes Denken wie gezeigt in diesen Umbrüchen situiert, auf die neuen Erkenntnisbedingungen der Instantanität zurück. Der Übergang von der *Gutenberg Galaxy* ins *electric age* greift tiefer als der von Geddes und Mumford beschriebene Übergang von Paläo- zu Neotechnik, denn auf dem Spiel steht das Denken selbst. Um die Effekte von elektrischen Medien zu erfassen, reicht die Ursache-Wirkungs-Logik der Mechanik und der neuzeitlichen Wissenschaften nicht länger aus. Sie rekuriert auf ein an eine lineare Zeit gebundenes Nacheinander, das unter Bedingungen der Instantanität der Elektrizität nicht mehr gilt – auch nicht für die theoretische Erkenntnis. Die neuen Logiken, die nunmehr dominieren, spiegeln sich unter anderem in den Wissensbeständen von Quantenmechanik, Relativitätstheorie, Kybernetik, Literatur (Joyce, Pound, Lewis), Kunst (Kubismus, PopArt, Fullers Architektur) und Ökologie.

Die Logiken der Instantanität, der Implosion oder der Inversion, welche die mögliche Erkenntnis der Rolle von *environments* mit sich bringen, sollen im elektrischen Zeitalter die Logiken der Linearität ablösen, also des Dreigestirns aus Aristotelismus, Euklidik und Newtonianismus, indem elektrische Medien den Buchdruck, das Alphabet und die Mechanik obsolet machen. Wenn alles gleichzeitig überall ist, sind solche Erklärungen unangemessen, um diese ökologische Verbundenheit zu verstehen. An die Stelle eines Denkens in linearen Ursache-Wirkungs-Verhältnissen muss eine Theorie treten, die Figuren und Hintergründe als Gestalten erkennt und zusammen denkt, eine Theorie der *environments*, die elektrifiziert ist: *media theory*.

Eine solche Wissenschaft ist mit einem gestalttheoretischen Hindernis konfrontiert, das McLuhan zum Charakteristikum von *environments* macht: Sie sind so unsichtbar für den, der sich in ihnen bewegt, wie das Wasser für den Fisch. *Environments* sind auf ähnliche Weise unerkennbar für ihre Bewohner und Bewohnerinnen wie Medien für ihre Nutzer, da sie auf deren Inhalte konzentriert sind. Medien wie *environments* wirken im Verborgenen, weil sie im Vollzug ihrer Wirkungen zurücktreten. An die Stelle des Organismus tritt ein Beobachter, der sich selbst in *environments* befindet und seine eigene Beobachtung beobachten muss, um etwas über *environments* in Erfahrung zu bringen. Der Beobachter erzeugt nicht nur mit seiner Beobachtung die Unterscheidung von *environment* und *organism*, sondern ist Teil des *environments*.

Die Gestalttheorie, die in ihrer frühen Formulierung der 1920er Jahre zu erklären versucht, wie das Bewusstsein aus einer Vielzahl von Eindrücken Sinn erzeugt, rekuriert auf die Verschränktheit von Figur und Hintergrund, die McLuhan in einer für sein Schreiben typischen Assoziation mit dem *environment* verknüpft. Für die Gestalttheorie ist Formwahrnehmung ein holistischer Vorgang. Gegen mecha-

nistische, atomistische und behavioristische Erklärungen gerichtet, beschreiben etwa Wolfgang Köhler oder Rudolf Arnheim Wahrnehmungsprozesse durch das irreduzible Wechselspiel zwischen wahrgenommenen Figuren und Hintergründen, zwischen denen gewechselt, die aber nie gleichzeitig beobachtet werden können.⁹⁰ Figur und Grund treten gemeinsam auf, werden aber einzeln erkannt. Eine Figur ist nur vor einem Hintergrund sichtbar, der dadurch zurücktritt. Wird statt der Figur etwas im Hintergrund anvisiert, ändert sich ihr Verhältnis und was Figur war, wird Hintergrund. Erst die Differenz zum Grund macht Figuren zu solchen, und diese Grenze kann sich jederzeit verschieben. Während bislang von nahezu allen Wissenschaften nur Figuren ohne Grund beschrieben worden seien, werde es, so McLuhan, mit den Erkenntnisbedingungen der Elektrizität möglich, ihr Wechselverhältnis zu bestimmen und Gestalten ganzheitlich zu erfassen.

McLuhan führt mehrere Wege an, unerkennbare *environments* in einer ähnlichen Weise wie den Hintergrund trotz dieser Hindernisse zu erkennen. Zunächst gibt es die angedeutete erkenntnistheoretische Möglichkeit: Die Einführung neuer Technologien lässt habitualisierte alte *environments* unselbstverständlich und damit erkennbar werden. Ein dominantes Medium formt ein *environment*, indem es den Sinneshauß als »new matrix for the existing technologies«⁹¹ neu auspendelt. Der natürliche Inhalt eines neuen *environments* sind die jeweils alten Technologien, die dadurch erkennbar werden, dass das neue Medium zum *environment* der alten Medien wird. So wird das Figur-Hintergrund-Schema auf medienhistorische Abläufe angewandt, in denen neue Medien alte Medien und ihre *environments* erkennbar machen.

Einen anderen Weg der Erkenntnis von *environments* liefern die Künste. An sie richtet McLuhan den Appell der Herstellung eines Gegenmittels gegen das alte, auf Inhalte orientierte Denken, das Medien und *environments* übersähe.⁹² Dazu führt er den Begriff des *anti-environments* ein.⁹³ In einem solchen können Gestalten aus Figuren und Hintergründen so verschoben werden, dass für den, der sie erkennt, ihre Bestandteile hervortreten. Der Beobachter jeder Figur sollte beachten, dass diese erst durch seinen Blick vom Hintergrund abgehoben wird. Kunst vermag

⁹⁰ Vgl. Smith, Barry (1988): *Foundations of Gestalt Theory*. München, Philosophia.

⁹¹ McLuhan, Marshall: »New Media and the Arts«. In: *Arts in Society* 3/2 (1964), S. 239-242. Hier: S. 239. Vgl. dazu auch Schultz, Oliver Lerone: »Marshall McLuhan. Medien als Infrastrukturen und Archetypen«. In: Lagaay, Alice (Hg., 2004): *Medientheorien. Eine philosophische Einführung*. Frankfurt/Main, Campus, S. 31-67.

⁹² Vgl. McLuhan (1964): *Understanding Media*. S. IX (Vorwort zur zweiten Auflage). »I am curious to know what would happen if art were suddenly seen for what it is, namely, exact information of how to rearrange one's psyche in order to anticipate the next blow from our own extended faculties.« Ebd., S. 71.

⁹³ Vgl. McLuhan, Marshall: »The Relation of Environment to Anti-Environment«. In: *University of Windsor Review* 11/1 (1966), S. 1-10.

diesen Prozess im Kunstwerk zu manifestieren und zu reflektieren. Zwar kann sie ihn im Sinne einer erneuten Anwendung des Schemas auf die Betrachtung des Kunstwerks selbst nicht aufheben, doch erfindet sie dabei neue Darstellungsformen. Wie McLuhans eigene Arbeit gewohnte Lektüren oder Wahrnehmungsweisen aufbrechen will, so soll die Kunst immer neue Gegenentwürfe und *anti-environments* hervorbringen. Künstler und Künstlerinnen haben McLuhan zufolge einen besonderen Zugang zu den Verschiebungen von Figur und Grund und damit zum *environment*, weil sie mit Figurbildungsprozessen vertraut sind. Sie müssen für jede Figur, die sie zeigen, Hintergründe produzieren, um sie hervortreten zu lassen. Ein solches *anti-environment* greift direkt in den Sinnes- und Erkenntnishaushalt ein, weil Kunst mit *environments* umgehen kann, in denen Menschen leben und wahrnehmen. Kunst soll gewohnte Wahrnehmungsmuster und Denkweisen provozierend auflösen – also nicht nur darstellen, sondern intervenierend die *environments* des Denkens, Handelns und Fühlens sichtbar machen und ihre Medien reflektieren.

Entsprechend greift McLuhan auf die Verwendung des Begriffs in der nordamerikanischen Kunstkritik der 1950er und 1960er Jahre zurück, die Werke als *Environment* – zur Unterscheidung im Folgenden groß geschrieben – bezeichnet, in denen die Beziehung zwischen einem Kunstobjekt und seiner Umgebung reflektiert und in die Ästhetik integriert wird. Der umgebende Raum wird für das Kunstwerk geöffnet und als Ort seiner Effekte begriffen. Mit einer solchen Strategie operieren vor allem die Protagonisten der New Yorker Kunstszene in den späten 1950er Jahren, indem sie, kurz gefasst, die Bildfläche in die Umgebung extrapolieren. In raumfüllenden Anordnungen vollzieht Allan Kaprow, der den Begriff im 1958 im Rahmen einer Ausstellung in der New Yorker Hansa Gallery für seine Arbeit *Untitled Environment* erstmals verwendet und in einigen theoretischen Schriften auslotet, einen Wechsel vom dargestellten zum vergegenständlichten Raum und erkundet noch nicht kanonisierte Formen der Kunst.⁹⁴ Gemeinsam mit McLuhan entwickelt Kaprow 1967 das Set für die von Ernest Pintoff und Guy Fraumeni produzierte

94 Vgl. ausführlicher zu Kaprow Ursprung, Philip (2003): *Grenzen der Kunst. Allan Kaprow und das Happening. Robert Smithson und die Land Art*. München, Schreiber. S. 50; Reiss, Julie (2001): *From Margin to Center. The Spaces of Installation Art*. Cambridge, MIT Press; Nisbet (2014): *Ecologies, Environments, and Energy Systems*. S. 13f. Zu akustischen *environments* dieser Zeit vgl. Müller-Helle, Katja: »Transgression als Passion. Akustische (Selbst-)Überschreitungen in Kunst- und Popkultur seit 1960«. In: Moser, Jeannie/Vagt, Christina (Hg., 2018): *Verhaltensdesign. Technologische und ästhetische Programme der 1960er und 1970er Jahre*. Bielefeld, transcript, S. 25-40. Linn Burchert hat beschrieben, wie ökologische Vorstellungen etwa der organischen Struktur eines Kunstwerks, des Betrachters als produktiver Umgebung des Werks oder eines klimatischen Wirkungsmodells bereits in den 1920er Jahren in der Malerei diskutiert und umgesetzt werden (vgl. Burchert, Linn (2019): *Das Bild als Lebensraum. Ökologische Wirkungskonzepte in der abstrakten Kunst, 1910-1960*. Bielefeld, transcript).

experimentelle Fernsehsendung *This is Marshall McLuhan: The Medium is the Message*, in der McLuhan als Talking Head vor unterschiedlichen, psychedelischen und fragmentierten Hintergründen erscheint, Kaprow selbst allerdings nur vor einem schwarzen Hintergrund auftritt.⁹⁵

Werke wie Kaprows vom Besucher beschreibbare Wände (*Words*, 1962) oder begiehbare Autoreifen (*Yard*, 1961), der Verkauf von Ausstellungsstücken und vergrößerten Lebensmitteln in Claes Oldenburgs *The Store* (1961), die *Galaxies* Frederick Kieslers (ab 1950) oder die vom Besucher modifizierbaren schwarzen Räume in Louise Nevelsons *Moon Garden + One* (1958) tendieren dazu, die Grenze zwischen Betrachter und Kunstwerk aufzuheben, indem sie die Umgebung des Ausstellungsräums so involvieren, dass das Kunstwerk selbst zum *environment* des Besuchers wird und von diesem auf die gleiche Weise abhängt, wie dessen Beobachtung von jenem geprägt wird. Seine Partizipation wird in unterschiedlichen Graden in das Konzept des Werks integriert. Künstlerische *Environments* können auf diese Weise beliebige Objekte umfassen und multisensoriell wirken, gehen häufig in *Happenings* und andere, die Grenze von Kunst und Theater überstreitende Formen über, sind nicht auf Materialien festgelegt, werden meist speziell für eine Ausstellung sowie spezifisch für einen Ausstellungsraum geplant und sind häufig temporär, was ihre Archivierung erschwert. *Environments* sind demnach Kunstwerke, die den Blickwinkel des Beobachters beim Betrachten des Werks einkalkulieren. Sie bleiben in der Logik des Umgebens: Sie umgeben den Besucher und stehen ihm nicht gegenüber. Wahrnehmung und *Environment* sind so sehr verwoben, dass eine distanzierte Position aufgelöst wird.

In solchen *Environments* gibt es kein Außerhalb der jeweiligen Situation des Raums und keinen Abstand zwischen Werk und Erfahrung. Die Kunst eines *Environment* ist in sich geschlossen, weil sie auf eine solche Weise Verbindungen zwischen ihren aufeinander bezogenen Bestandteilen herstellt, dass nichts in der Umgebung nicht dazugehört. Alles in einem *Environment* gewinnt an Bedeutung, weil es sich in diesem Raum befindet. So wird das vormals Äußere des Kunstwerks, der umgebende Raum, in ein Inneres geholt, um dort reflektiert werden zu können. Ein *Environment* zeigt Kaprow zufolge, dass »the room has always been a frame or format too«⁹⁶.

95 Vgl. Schechner, Richard: »Extensions in Time and Space. An Interview with Allan Kaprow«. In: *The Drama Review* 12/3 (1968), S. 153-159. Kenneth R. Allen hat argumentiert, dass McLuhans Begriff des *anti-environments* nur rudimentär mit Kaprows Ansatz verbunden sei, weil in dessen *Environments* nichts in den Hintergrund treten solle und ein unwahrnehmbares Objekt keine Funktion habe. Ihre Zusammenarbeit weist jedoch auf eine tiefere Verbindung hin (vgl. Allan, Kenneth R.: »Marshall McLuhan and the Counterenvironment«. In: *Art Journal* 73/4 (2015), S. 22-45).

96 Kaprow, Allan (1966): *Assemblage, Environments & Happenings*. New York, Adams. S. 154.

Die dritte Möglichkeit der Erkenntnis von *environments*, die McLuhan vorstellt, ist Medientheorie selbst. In McLuhans Perspektive wird sie zur Wissenschaft der *environments* und kann ähnlich wie die Kunst in die Wahrnehmung intervenieren: »media theory at once opens the doors of perception.«⁹⁷ Zwar ruft McLuhan keine systematische Verknüpfung des *environment*-Begriffs mit dem Medienbegriff auf, doch lässt sich eine gemeinsame Schaltstelle ausmachen. *Environments* bezeichnen in diesem Kontext Möglichkeitsräume, die auf keiner materiellen Beziehung der RePräsentation beruhen, sondern den Hintergrund des Hervortretens der Gestalt eines Lebewesens, eines Phänomens, eines Gedankens, eines Ereignisses, einer Wahrnehmung oder eben eines Medium vor anderen Medien bilden. Da Figur und Grund gleichzeitig aufeinander angewiesen sind, aber qua definitionem nicht gleichzeitig beobachtet werden können, sind Erkenntnisinstrumente der Gleichzeitigkeit nötig, unter denen die Gestaltheorie das Prominenteste darstellt. Indem McLuhans *media theory* das Augenmerk auf die Vermittlungswege lenkt, kommt die Rolle von Medialität auch dort zum Vorschein, wo sie verborgen sein mag. Die These, dass Medien in ihrer Prozessualität oder der Konzentration auf Inhalte unsichtbar sind, ist verkreuzt mit der Überlegung, dass sie erst dort sichtbar werden oder sichtbar gemacht werden können, wo sie in anderen Medien auftauchen, also in Relationen, Differenzen und Selbstbezügen, in denen der Hintergrund zur Figur wird. »Today technologies and their consequent environments succeed each other so rapidly that one environment makes us aware of the next.«⁹⁸

4.5 Media ecology und die Metaphern der Ökologie

Seit den 1970er Jahren macht die sogenannte *media ecology* aufbauend auf Thesen McLuhans und Mumfords mit Protagonisten wie Neil Postman, Joshua Meyrowitz oder Lance Strate diese Perspektive zum Grundgerüst einer Theorie, die Medien nicht als Werkzeuge, sondern explizit als *environments* fasst.⁹⁹ Das Potential ökologischer Modelle und Metaphern für diese Medientheorien liegt darin, Medien nicht vorauszusetzen, sondern das Verhältnis von Medium und Inhalt breiter zu fassen, indem Medien als *environments* beschrieben werden, in denen oder durch die sich etwas entfaltet oder entwickelt. Dieses Erklärungsschema kann sowohl auf den

⁹⁷ McLuhan: »New Media and the Arts«. S. X (Vorwort zur zweiten Auflage).

⁹⁸ McLuhan (1964): *Understanding Media*. S. IX.

⁹⁹ Vgl. zur Geschichte dieses Verständnisses von *media ecology* Strate, Lance: »Lewis Mumford and the Ecology of Technics«. In: *New Jersey Journal of Communications* 8/1 (2000), S. 56–78. Seit etwa einer Dekade wird die Bezeichnung Medienökologie auch für einen anderen, vor allem in Europa ausgearbeiteten Ansatz verwendet. Hier soll jedoch allein die an McLuhan anschließende Bewegung in den Blick genommen werden. Vgl. ausführlicher Löffler/Sprenger: »Einleitung in den Schwerpunkt Medienökologien«.