
„Vom Grund zur Form.“

Marshall McLuhan und die
Erfindung einer neuen Disziplin.

Rainer Leschke 2016

Inhalt

| | | |
|----|---|----|
| 1. | Abstract | 2 |
| 2. | Vom Umgang mit alten Hüten | 3 |
| 3. | McLuhans wissenschaftliche Intervention..... | 4 |
| 4. | Das Geld der Theorie: die gefrorene Form..... | 8 |
| 5. | Von der Erfindung einer Disziplin | 11 |
| 6. | Literaturverzeichnis | 16 |

1. Abstract

From the "Mechanical Bride" to "Understanding Media" McLuhan's concept of mass media passed through a fundamental transition from conservative moralism and a rigor rejection of commercial media to an enthusiastic reception of TV and the electronic age. But this switch involved definitely more than a simple change of moral judgement. This switch is remarkable not only because it has been the starting point, from which in German speaking countries a new discipline, the so called 'Medienwissenschaft', could emerge, but is one of the most complex paradigm changes in the short history of media studies. On the one hand, there is the complete overturn in moral judgement of the media, and on the other hand, it is about the change of the object of interest, the change from content to the form of media. And simultaneously it is a change in the nature of the object of the study: the shift from meaningful texts to plain technologies which seem to have no meaning at all. Nevertheless, in all these switches one thing remained constant: the method McLuhan used to construct meaning. McLuhan's only research method was interpretation. He interprets texts, phenomena of social structure as well as history and after his fundamental transition even technology and industrial infrastructure. Extending the realm of hermeneutic interpretation, McLuhan implicitly transcends even the advanced hermeneutical concepts of Heidegger and Gadamer. However, this extension of the objects of hermeneutic interpretation is anything but unproblematic. The interpretation of technology seems to be a contradiction in terms. Technology, no matter how complex it may ever be, is never polyvalent in a way literary texts are. Technology is in principle unambiguous. Accordingly, there will be at most one sense and one interpretation. If McLuhan is the first who interprets technology and industrial infrastructure, he will at the same time receive an unique characteristic.

At the same time, McLuhan initiates a performative change in the representation of knowledge: Insisting on the unity of the form and the content of knowledge, he develops a new kind of discourse mainly for cultural studies. It is - in the long run - the switch from linear texts to the early attempt of hypertexts, the shift from the emphasis of one sense to the simultaneous exploitation of the advantage of all senses.

The paradigm change McLuhan introduces in cultural studies is therefore not only a change in the analysis of media but a change at least in the concept of humanities, in particular the switch from opus, archive and repertoire to technology, technical induced cultural possibilities and the aesthetics of medial forms.

2. Vom Umgang mit alten Hüten

„This revolution [that of the electric modes of moving information; R.L.] involves us nilly-willy in the study of modes and media as forms that shape and reshape our perceptions. That is what I have meant all along by saying the “medium is the message,” for the medium determines the modes of perception and the matrix of assumptions within which objectives are set.” (McLuhan 1967, 156f.)

McLuhan ist Geschichte und es macht inzwischen definitiv keinen Sinn mehr „Für“ oder Wider¹ McLuhan zu sein. Die Sache ist erledigt und man kann jenseits aller Aufregung zur Analyse übergehen. Es geht nicht mehr darum, ob McLuhan Recht oder Unrecht gehabt habe oder welches prophetische Potential in manchen seiner rätselhaften Äußerungen stecken möge, denn jegliche noch so zündende Luzidität McLuhans hat die Geschichte inzwischen mit Sicherheit zu einem alten Hut gemacht. Derartige Fragen mögen vielleicht noch bis zu der Durchsetzung des Computers als Massenmedium eine gewisse Berechtigung gehabt haben, denn dieser befand sich noch in McLuhans Horizont, seit der Durchsetzung des Internets, der Computerspiele und der sozialen Medien aber sind sie definitiv obsolet.

Das Abklopfen McLuhans auf irgendwelche Ahnungen, die seinen ohnehin schon ziemlich waghalsigen Aussagen zusätzlichen prognostischen Wert abzugewinnen suchen, indem sie sie auf neue mediale Phänomene projizieren, ist einzig dem Verlangen nach Heldenerzählungen geschuldet und hat nichts mit einer Analyse oder Erklärung zu tun. McLuhan ist schlicht veraltet, und das ist nichts anderes als ein vollkommen natürliches Phänomen. Es heißt allerdings noch längst nicht, dass er unbedeutend geworden wäre, sondern nur, dass sich seine Bedeutung grundlegend verschoben hat. Dieser Prozess ist unumkehrbar. Man hat McLuhan – als Person und Autor - mit Recht längst zu den Akten gelegt und diese geschlossen². Wer das nicht berücksichtigt, behandelt McLuhan wie eine Person, wie einen guten alten, bedauerlicherweise längst verstorbenen Bekannten, mit dem man sentimentale Erinnerungen verbindet. Man behandelt McLuhan jedoch nicht als Theoretiker, aber das wäre die einzige Art, auf die er heute überhaupt noch Sinn machen kann. Denn Theorien altern systematisch anders als Personen: Sie sind nicht - oder sollten es wenigstens nicht sein - der Gegenstand von Verklärung und Mythen. Theorien verlieren allerdings im historischen Verlauf genauso ihren zeitdiagnostischen wie ihren prognostischen Wert. Hingegen entwickeln oder behalten sie dafür so etwas wie eine systematische Bedeutung.

Von daher bedeutet die Aussage, dass McLuhan Geschichte ist, schlicht und einfach, dass der Reflexionsmodus geändert werden muss: McLuhan muss zum Gegenstand der Analyse seiner

¹ „McLuhan: Für und Wider“, so lautet der marketinggerechte Titel der deutschen Übersetzung von McLuhan: hot & cool.

² So durch die Biographien von Marchand (Marchand 1989), Gordon (Gordon 1997) und Coupland (Coupland 2011).

paradigmatischen und systematischen Bedeutung gemacht werden, der Rest, seine Ahnungen, seine Biographie, seine Person sind Angelegenheit der Philologie.

3. McLuhans wissenschaftliche Intervention

Und damit fangen die Schwierigkeiten schon an. Denn auf der einen Seite erhebt McLuhan einen nahezu szientifischen Anspruch:

„This essay offers in testable and falsifiable³ form (the criteria of scientific laws) observations about the structure and nature of things man makes and does; [...]” (McLuhan 1988, 3)

Auf der anderen Seite verweigert er ihn mit Bedacht:

„I am an investigator. I make probes. I have no point of view. I do not stay in one position. [...] The explorer is totally inconsistent. He never knows at what moment he will make some startling discovery⁴. Any consistency is a meaningless term to apply to an explorer. [...] I DON'T EXPLAIN – I EXPLORE.” (McLuhan 1967, XIII)

Nicht nur, dass in beiden Aussagen McLuhans Wissenschaftsmodell offenkundig den Naturwissenschaften entlehnt ist, was für ein kulturwissenschaftliches Konzept alles andere als günstig sein dürfte, da es die Messlatte unnötig hoch hängt, so ist auf jeden Fall der Antagonismus zwischen beiden Aussagen kaum zu leugnen. Allerdings wird deutlich, dass der Grund dieses Gegensatzes, offenkundig in einem grundlegenden Missverständnis der Logik von Forschung und Theorie begründet liegt. Denn in Anlehnung an Kant⁵ ließe sich sagen, dass Theorien ohne Forschung leer und Forschungen ohne Theorie blind sind. Denn Exploration und Theoriebildung sind nichts anderes als unterschiedliche Phasen⁶ oder Stadien im Prozess wissenschaftlicher Wissensproduktion. McLuhans programmatisches Verweilen-Wollen in der Explorationsphase käme damit einer systematischen Verweigerung von Theoriebildung gleich, was übertragen auf McLuhans wissenschaftliche Entwicklung bedeutete, dass es sich bei dem, was er bis hin zu „Laws of Media“ so alles produzierte – und das ist nun einmal alles –, um bloße Heuristik handelte. Das Problem hierbei ist allerdings, dass McLuhans Wirkung genau auf den Protokollen jener heuristischen Beobachtungen vor jeder Theoriebildung beruhte, was den Verdacht nahelegt, dass er als Theoretiker niemals überhaupt wahrgenommen worden ist und funktioniert hat.

³ Diese Anspielung auf den Kritischen Rationalismus Poppers (vgl. Popper 1961, 105f.) ist zweifellos nicht zufällig.

⁴ McLuhan relativiert diese Position implizit bereits drei Jahre später: „The art of discovery itself is now a cliché, and creativity has become a stereotype of the twentieth century.“ (McLuhan 1970, 58)

⁵ „Gedanken ohne Inhalt sind leer, Anschauungen ohne Begriff sind blind.“ Kant KrV B75,A48

⁶ Statt dessen ordnet McLuhan sie unterschiedlichen philosophischen und damit eben auch wissenschaftstheoretischen Konzepten zu: „Where dialectic is inevitably theoretical, grammar and rhetoric are always empirical first.“ (McLuhan 1988, 10) Implizit gelingt es McLuhan damit eine Art wissenschaftlicher ‚Theoriefeindlichkeit‘ zu etablieren, die durchaus auf geisteswissenschaftliche Sympathien hoffen darf.

Das zweite Missverständnis besteht in dem Versuch einer Kombination von szientistischem Wissenschaftsideal und einer unterstellten konstitutiven Textstruktur allen Wissens, wenigstens soweit es Medien anbelangt:

„It makes no difference whatever whether one considers as artefacts or as media things of a tangible ‚hardware‘ nature such as bowls and clubs or forks and spoons, or tools and devices and engines [...]; or things of a ‚software‘ nature such as theories or laws of science, philosophical systems [...]. All are equally artefacts, all equally human, all equally susceptible to analysis, all equally verbal in structure. **Laws of Media** provides both the etymology and exergesis of this words: it may well turn out that the language they comprise has no syntax. So, the accustomed distinctions between the arts and sciences and between things and ideas, between physics and metaphysics, are dissolved.” (McLuhan 1988, 3)

Das differenzlose Zusammenwerfen von Theorie und Poetik, Physik und Kultur, Hard- und Software hat für McLuhan offensichtlich programmatischen Charakter und das Ganze soll in einer Sprache münden, die allerdings gelegentlich ohne Grammatik auskommen muss. Mal ganz abgesehen davon, dass Sprachen ohne syntaktische Strukturen nicht funktionieren und bestenfalls Worte, also isolierte Partikel und noch nicht einmal Äußerungen bleiben, hieße das, dass die Gesetze der Medien über das Niveau etymologischer Ableitungen nicht hinaus kämen und damit kaum jemals so etwas wie einen szientifischen Gesetzescharakter überhaupt erreichen könnten. Hinzu kommt, dass genau diese Textzentrierung der Medienwissenschaft und gerade auch der Filmwissenschaft vermutlich nicht zu Unrecht vorgeworfen worden ist und der pictorial turn vor allem auch die Medienwissenschaft betroffen und verändert hat. McLuhans Konzept versammelt hier mit seiner puristischen Reduktion auf eine um ihre Struktur und damit ihre Theoriefähigkeit benommene Sprache quasi den worst case. Denn das, was auf dieser Grundlage dann an Operationen überhaupt noch übrigbleibt, ist die schlichte Identifikation. Gesetze reduzierten sich auf Benennung und Deixis und beide sind bekanntlich nicht besonders anfällig für gesetzmäßige Zusammenhänge. Von daher gibt es bei McLuhan einen durchaus methodologischen Subtext, der ziemlich weit von jener szientistischen Selbstauskunft in „Laws of Media“ entfernt ist, denn es handelt sich hier im Kern um nichts anderes als jene bekannte hermeneutische Operation der Sinnsetzung.

Zu dieser ganzen Reihe erstaunlicher Selbstmissverständnisse kommt dann noch hinzu, dass McLuhan faktisch eigentlich immer etwas vollkommen anderes getan hat: In „The Mechanical Bride“ hat er den normativen Gehalt von Zeitschriftenanzeigen der 40er und beginnenden 50er Jahre mit moralischem Furor versehen und vor dem Abstieg in die populäre Kultur gewarnt. Methodisch kann man das mit einigem guten Willen noch als eine Interpretation von Reklame gelten lassen. Es wird also weder gemessen, noch werden Theorien entwickelt, sondern McLuhan schreibt Bedeutung zu und verhängt moralische Urteile. Mit „Understanding Media“ hat sich das Ganze dann noch einmal geändert: McLuhan hat hier von moralischer Entrüstung auf

Technohermeneutik umgestellt. Er hat von da an nicht mehr den Niedergang der Volkskultur protokolliert, sondern er hat nunmehr Technik, vor allem Medien- und Kulturtechniken interpretiert.

Nun ist bis heute eigentlich gar nicht klar, ob eine Interpretation von technischen Artefakten überhaupt funktioniert, denn sie genügt weder den Bedingungen der Interpretation noch denen von Technologie. Interpretation als wissenschaftliche Praxis setzt einen polyvalenten Objektbereich voraus und den hat Technologie nun einmal nicht zu bieten. Umgekehrt verlangt Technologie eigentlich nach Erklärungen und die wiederum verweigert McLuhan.

McLuhan betrieb also – ob bewusst oder unbewusst sei dahingestellt – einen methodologischen Transfer: Er überschritt zunächst in „The Mechanical Bride“ die Grenzen des Kunstsystems, indem er statt Kunstwerken Nicht-Kunst und d.h. Anzeigen interpretierte, und er überschritt durch die Beschäftigung mit Reklame zugleich die Grenzen des Literarischen, aber er blieb bei Texten und Bildern. In einem weiteren Schritt verließ McLuhan dann in „Understanding Media“ die Grenzen des Objektbereichs der Geisteswissenschaften überhaupt, indem er nämlich begann, Technologien zu interpretieren. Diese Interpretation von Technologie, die er nach „Understanding Media“ unausgesetzt betrieb, war enorm erfolgreich und stieß augenscheinlich auf einen außerordentlichen Bedarf.

Nun ist dieser methodologische Transfer keineswegs unproblematisch: Denn Interpretation, insbesondere hermeneutische Interpretation ist nichts anderes als Komplexitätsreduktion durch eindeutige Bedeutungszuschreibung⁷. Das macht bei polyvalenten Objekten wie Kunstwerken durchaus Sinn, bei monovalenten Objekten hingegen, die sich prinzipiell selbst erklären und auch nicht allzu viele kulturelle Rätsel bieten, ist Interpretation eigentlich eine unpassende Operation: Es handelt sich nicht mehr um die Entwicklung von Kohärenzen in einem offenen Bedeutungsraum⁸, sondern um die identifizierende Zuschreibung von Sinn. Medientechniken sind also jene ‚Worte‘, denen McLuhan Sinn dekretiert.

Die Übertragung hebt auch die Doppelcodierung normativer Ästhetiken, wie sie noch für „The Mechanical Bride“ und eben auch die Frankfurter Schule galt, auf: Die Grenze von Kunst und Nicht-Kunst entscheidet nicht zugleich auch über gut und schlecht. McLuhan kann mithin im Gegensatz zu den Frankfurtern das Fernsehen und populäre Kulturen vollkommen unbelastet gut finden und er tut das auch mit allem Enthusiasmus, dessen er fähig ist.

⁷ McLuhan übernimmt so auch die traditionelle hermeneutische These von der Kongenialität und Kollaboration des Rezipienten: „The readers wears the mask of the poet’s work even as the author puts on the public as a mask. One is the probe for the other. Both are clichés. Joyce put it in a phrase: “My consumers, are they not my producers?”” (McLuhan 1970, 27f.)

⁸ Den hat McLuhan bereits mit dem Verlassen des Kunstsystems in „The Mechanical Bride“ aufgegeben.

Indem McLuhan so in drei Stufen⁹ den Gegenstandsbereich der Kulturwissenschaften erweitert, bewegt er sich auf der Ebene des Objektbereichs von den Geisteswissenschaften weg und auf die Naturwissenschaften¹⁰ zu. Zugleich behält er jedoch die Methodik der Kulturwissenschaften bei. Der Primat der Hermeneutik - und der Hintergrund von McLuhans „all-embracing powers of observation“¹¹ - wird nicht nur respektiert, sondern er wird geradezu forciert, da McLuhan eine Art Universalhermeneutik praktiziert¹² und damit Heideggers ontologischen Universalitätsanspruch des Verstehens (vgl. Heidegger 1927, 142ff.)¹³, nämlich die alleinige Zuständigkeit der Interpretation, praktisch wiederholt. Diese Universalisierung funktioniert unter Rekurs auf Kuhns Historisierung des Prozesses der Wissenschaftsproduktion:

„The perceptions of scientists are as culturally conditioned as those of a school child or a sage. It is characteristic of recent generations to think of the scientist as free from cultural propaganda, so that it is a novelty to expose the assumptions hidden from scientists. [...] The switch from the visual space of the Euclidian culture into the resonant space of quantum mechanics is completely misunderstood by the physicists who use the new paradigm of resonance. They are not aware that acoustic space has unique physical properties (...)”
(McLuhan 1970, 154)

Kuhns kulturhistorische Analyse der naturwissenschaftlichen Wissensproduktion (Kuhn 1962) wird von McLuhan quasi als entlastender Beleg für die eigene Transgression der Sphäre kulturwissenschaftlicher Objekte in den Bereich technischer Artefakte angeführt und mit Heideggers ontologischer Hybris über die nur rechnenden¹⁴ und daher über sich selbst nicht aufgeklärten Naturwissenschaften kombiniert. Das bedeutet, dass McLuhan quasi ungebremst universalistische Ambitionen hegt, wenn auch „Cliché and Archetype“ wiederum zeigt, dass diese Hybris¹⁵ ursprünglich durch die nahezu unbegrenzte Verarbeitungsfähigkeit der Literatur, die alles immer schon wenn nicht gewusst, so doch geahnt haben soll, motiviert gewesen sein mag. Allerdings hat McLuhan sich gleichzeitig doch spätestens mit „Understanding Media“ weit von der

⁹ 1. Kunst -> Nicht-Kunst (etwa: Literatur -> Werbung, populär-kulturelle Praktiken), 2. Text -> Bild, Sound, Taktilität, Sensorium 3. Kultur -> Technologie

¹⁰ Das indiziert nicht nur der Gesetzesbegriff und die Anspielung auf Popper, sondern auch seine Bezugnahme auf Kuhn (McLuhan 1970, 153f.).

¹¹ So Howard Gossage auf dem Cover von „From Cliché to Archetype“ (McLuhan 1970)

¹² Diese Grenzüberschreitung des kulturwissenschaftlichen Terrains lässt sich hervorragend in „From Cliché to Archetype“ (McLuhan 1970) beobachten, wo McLuhan fortgesetzt vom Kunstsystem – insbesondere Theater und Literatur – ausgehend sich der Medienkultur und der medialen Infrastruktur nähert und Sinnhypothesen zu übertragen und ihnen damit zeitdiagnostische Qualitäten abzugewinnen versucht.

¹³ McLuhan teilt offenkundig zugleich auch Heideggers etymologische Leidenschaft (vgl. McLuhan 1988, 3 u. McLuhan 1970, 128), was auf die begrenzte theoretische Kapazität des Ansatzes verweist.

¹⁴ Spätestens seit der Publikation der schwarzen Hefte weiß man, dass diese Hybris bei Heidegger noch einen rassistischen Unterton hat, wird das ‚Rechnen‘ von ihm doch mit dem Jüdischen identifiziert.

¹⁵ Hier interferieren immerhin zwei zentrale hermeneutische Motive: Schleiermachers Idee, wonach der Interpret den Autor besser verstehe als dieser sich selbst, und Heideggers Konzept von der ontologischen Vorgängigkeit des Verstehens (vgl. Heidegger 1927, S. 142ff.).

determinierenden Kraft der Literatur¹⁶ entfernt und die Transgression ins Reich der Technik vollzogen, was wiederum deutlich werden lässt, dass McLuhan sich seiner Methode kaum bewusst ist: McLuhan ist ein alles interpretierender Literaturwissenschaftler, der sich jener allzu bekannten hermeneutischen Indifferenz zwischen Produktion und Interpretation bedient und fortgesetzt schlechte Literatur produziert.

Für McLuhan als ‚Theoretiker‘ heißt das zunächst einmal nur, dass er auf keinen Fall naturwissenschaftlich agiert, sondern vollkommen unabhängig von dem, was er untersucht, im kulturwissenschaftlichen Terrain bleibt: Auch wenn McLuhan über die traditionellen Geisteswissenschaften hinausgeht, so kommt er doch nie bei den Naturwissenschaften an. Das wird allein schon an seinem kuriosen binären Wissenschaftskonzept, das zwischen theoretischen und empirisch-wahrnehmenden Wissenschaften unterscheiden möchte, deutlich:

„A theoretical science has to begin with knowledge and theory; empirical science, with ignorance and bias. The one is rooted in concepts, the other in percepts. The first cannot succeed unless it has an apparatus for locating and remedying flaws in reasoning, nor can the latter without similar apparatus to detect and compensate for sensory bias.“ (McLuhan 1988, 10)

So gelingt es McLuhan frappanter Weise seine offenkundige Phobie vor Theorie und das Vertrauen auf Wahrnehmung als Wissenschaft zusammen zu bringen und als ‚Wissenschaft‘ zu lancieren.

4. Das Geld der Theorie: die gefrorene Form

Nun benötigt McLuhans Wandern zwischen mehr als zwei Welten eine Art Einheit, die alles wenigstens einigermaßen miteinander kompatibel werden lässt. „From Cliché to Archetype“ verwendet für die Übertragung¹⁷ zwischen den Welten – also der Kunst, der Populärkultur und der Technik - das Instrument der Analogie und d.h. einen Aspekt der Metapher: Es geht McLuhan so um das Feststellen von Analogien und deren Integration in einen Zusammenhang wie etwa den „acoustic space“ oder den „visual space“. Wenn die Übertragung einigermaßen zuverlässig funktionieren soll, dann muss die Analogie stabilisiert werden und solche stabilisierten Analogien sind nichts anderes als Formen. Formen sind mithin geronnene Analogien, die übertragbar sind.

Nun ist das Formkonzept ein vergleichsweise offenes, denn weder ist die Zahl der möglichen Formen, noch ihre Struktur und Komplexität vorgegeben. Einzig der Mechanismus der

¹⁶ Diese fungiert hier insbesondere als Beispiel, nicht jedoch als Muster der Kulturanalyse wie in „From Cliché to Archetype“

¹⁷ Diese Freudsche Kategorie, die sich - wie im Übrigen die anderen analytischen Formen Freuds auch - wesentlich dem Fundus rhetorischer Figuren verdankt, eignet sich keineswegs zufällig besonders gut für die Beschreibung der McLuhanschen Praxis. Zugleich ist die Übertragung konstitutives Element der Metapher, so dass sich McLuhans Strategie als die eines metaphorischen Denkens identifizieren ließe.

Übertragung ist einigermaßen fixiert. Mittels der Formlogik (vgl. Leschke 2008 u. 2010) können so regionale Bezüge zwischen den von McLuhan involvierten Objektbereichen der Literatur, der Populärkultur und der Technik hergestellt werden. Es werden so zunächst einmal Kohärenzen in einem wesentlich disparat erscheinenden Feld etabliert, aber eben auch nicht mehr. Die reine Übertragung ist zwar ein vielseitiges, aber kein besonders machtvolles Analysewerkzeug. Denn damit ist man noch ziemlich weit von historischen Diagnosen oder gar vor so etwas wie den Gesetzen der Medien entfernt.

McLuhan denkt historische Entwicklungen – wie auch immer sie von ihm benannt werden mögen - als über binäre Gegensätze - „Maschinenzeitalter“ vs. „Elektrisches Zeitalter“; „visual space“ vs. „acoustic space“ - codiert: Geschichte ist dann das Sich-Ereignen oder Realisieren von Dichotomien und gehorcht damit einem denkbar einfachen narrativen Prinzip: Wo X war, ist nun Y. Wenn jedoch diese binäre Narration mit der Übertragungslogik, die zwischen unterschiedlichen Objektbereichen surfen lässt, gekoppelt wird, dann hat man gleich das Material zusammen, aus dem das gemacht werden kann, was Lyotard einst die großen Erzählungen nannte, nämlich eine ‚Theorie‘ kultureller Dynamik. Die Angelegenheit ist zwar immer noch ungeheuer einfach gebaut: binäre Sukzession und Übertragung qua Analogie, jedoch enorm strukturierungsstark und d.h., von hoher Prägekraft.

In „Understanding Media“ ist beides, die binären Oppositionen, die Geschichte machen sollen, und das Umschalten zwischen den unterschiedlichen Objektbereichen noch vollkommen unverbunden. Das macht die Angelegenheit angreifbar und letztlich wenig überzeugend¹⁸.

McLuhans Interesse ist es, diese beiden Logiken, die parataktische der Übertragung und die syntagmatische der Konsekution binärer Gegensätze, nicht nur miteinander zu verbinden, sondern sie auszusteifen und d.h. mit Notwendigkeit zu versehen. Idealerweise sollte dem Ganzen dann ein einigermaßen überzeugender quasi gesetzmäßiger Zusammenhang unterlegt werden können und genau diesen meint McLuhan mit der gestaltpsychologischen Figur-Grund-Relation gefunden zu haben. Das Gestaltkonzept passt ausgezeichnet zu McLuhans konstitutiver Binarität und seiner Orientierung an sinnlicher Wahrnehmung, denn es handelt sich um eine Wahrnehmungstheorie die aus einem binären Gegensatz eine Totalität zu machen versteht und ihm damit jene Universalität verleiht, die für McLuhan offenkundig so verführerisch ist.

Nun beschreibt die Figur-Grund-Relation zwar eine binäre Struktur, die sich bei Bedarf zur Totalität aufplustern kann, allerdings ist bei ihr die Entwicklung, wie das bei Totalitäten so üblich ist, begrenzt. Einzig die Determinationsrichtung kann vielleicht noch umkippen und dann so etwas

¹⁸ Genau da setzt auch Enzensbergers Totalverriss an (vgl. Enzensberger 1970 , 177f.).

wie Veränderung zulassen, ansonsten kann aber nicht allzu viel passieren. Wenn also, wie offensichtlich intendiert, ein Modell für eine umfassende Beschreibung eines kulturhistorischen Prozesses dabei herauspringen soll, dann muss der Dualismus gedoppelt und zur Tetrade¹⁹ aufgerüstet werden. McLuhan wähnt sich damit im Besitz einer Art Weltformel, die entsprechend normativ aufgeladen wird.

Dass McLuhan im Überschwang des vermeintlich entdeckten Zusammenhangs dann anfängt, von Gesetzen zu reden, mag verständlich sein, ist jedoch mit einiger Vorsicht zu genießen. Ohnehin wäre, wenn die „Laws of Media“ sich letztlich als nichts anderes als Gestaltgesetze entpuppen und sie sich im Wesentlichen auf die Figur-grund-Relation reduzieren lassen, alles eigentlich ziemlich einfach, genauso einfach wie McLuhan immer davon erzählt, und man fragt sich, warum vor ihm nicht schon längst jemand darauf gekommen ist. Die „Laws of Media“ sind also kaum etwas anderes als ein geliehenes Konzept, das qua Analogie zur Geschichtsphilosophie promoviert wird. Allerdings verfügen Analogien bekanntlich über ein spezifisches Risiko, nämlich ihre charakteristische Unschärfe. Letztlich sind alle Figur-Grund-Relationen zueinander analog und damit historisch indifferent. McLuhans Versuch, mit ihrer Hilfe ein historisches Modell zu konstruieren muss also ziemlich unterschiedliche Figur-Grund-Relationen kennen, die letztlich hierarchisierbar sind. So treibt McLuhan in den beiden unterschiedlichen Raumkonzepten immanente, sie quasi konstituierende Figur-Grund-Relationen auf:

„The alphabet is the hidden ground of the figure of visual space.“ (McLuhan 1988, 22)

Mit der Idee des verborgenen Grundes wird zugleich eine Art von Kausalität zwischen Grund und Figur etabliert und es geht noch weiter: Denn nachdem erst einmal die Figur-Grund-Relation als Basis Modell etabliert ist, erodiert sie sofort wieder in Indifferenz:

„Visual space is structured as static, abstract figure minus a ground; acoustic space is a flux in which figure and ground rub against and transform each other.“ (McLuhan 1988, 33)

Was McLuhan hier vergisst ist, dass zwangsläufig jeder Figur-Grund-Relation eine Abstraktion inhäriert und daher die behauptete Differenz in der Figur-Grund-Relation zwischen

¹⁹ McLuhan lehnt mit Nachdruck triadische Strukturen ab: „If one question is eliminated, if the tetrad is reduced to a triad, then [...] we have merely Old Science tricked out in new clothes [...]“ (McLuhan 1988, 8) McLuhan insistiert insofern auf einer Binärlogik und ist sich dabei durchaus der Differenz seines Konzepts von Hegels Dialektik bewusst: „In Hegel’s thought the negation of negation ist he Phoenix, the world as playhouse of forms.“ (McLuhan 1970, 69) – Die Auseinandersetzung mit der Dialektik nimmt sogar die Gestalt eines Kampfes zwischen ‚Antike‘ und ‚Moderne‘, wobei McLuhans Position eindeutig antimodernistisch argumentiert: „Because of their conservative attachment to tradition, grammarians and rhetoricians were ever styled ‚Ancients,‘ while dialecticians, who in each age propose marvellous new systems and methods for organizing knowledge and thought and endeavour, were styled ‚Moderns.‘ [...] With Laws of Media we launch a fresh campaign in the war, against the futility of deploying the science of the Moderns of recent decades and centuries to deal with matters of media, as distinct from messages.“ (McLuhan 1988, 10)

visual space und acoustic space die Feststellung eines nicht analogen Verhaltens bedeuten würde, was wiederum das ganze historische Modell der Tetrade sprengte.

Gerade die charakteristische Indifferenz im Umgang mit der Figur-Grund-Relation macht deutlich, worum es bei McLuhans „Laws of Media“ geht, nämlich um die Lizenz aus freien Spekulationen²⁰ harsche Konsequenzen und Urteile ableiten zu können. So ist die Unterscheidung von einem natürlichen und einem künstlichen Raum, deren normativer Bias evident sein dürfte:

„Visual space is a man-made artefact, whereas acoustic space is a natural environmental form.“ (McLuhan 1988, 22)

nicht aus der Figur-Grund-Relation abzuleiten, sondern es handelt sich um die geschmäckerliche und implizit antimodernistische Bewertung von Binäroptionen und d.h., es handelt sich um eine Moralisierung des Diskurses. Von daher hat sich McLuhan eigentlich kaum von seiner spießigen Moral, die noch „The Mechanical Bride“ gründete, entfernt. Die Präferenz des „acoustic space“ ist getrieben von aller nur denkbaren antimodernistischen, irrationalen und mythischen Ranküne, die in den Geisteswissenschaften und diversen Religionen über eine ebenso lange wie traurige Tradition verfügt, was die Angelegenheit keineswegs besser macht. Dass McLuhan aus lauter Freude über die wiederentdeckte und nunmehr legitimierte Irrationalität offenkundig vergessen hat, dass die Technologien, die zur Abkehr vom „visual space“ befähigen sollen, sich eben jener verhassten Moderne, die paradoxerweise zugleich auch den weitaus größten Teil des Objektbereichs der Kulturwissenschaften hervorgebracht haben, verdanken, ist eine der theoretischen Inkohärenzen, von deren Auflösung McLuhan sich selbst großzügig suspendiert hat.

5. Von der Erfindung einer Disziplin

Eigentlich ist die Bilanz einigermaßen erschreckend: McLuhan ist theoretisch wenig kohärent. Die Binärlogik, mit der er seine Oppositionsketten zu strukturieren sucht, ist denkbar einfach und sie ist zugleich normativ aufgeladen. Mit der Figur-Grund-Relation wird ziemlich großzügig umgegangen, so dass ihr allenfalls legitimatorische Funktion zugebilligt werden kann. Das historische Modell funktioniert allein schon aufgrund seiner vielen Unschärfen und

²⁰ Im Übrigen hat sogar diese besondere argumentative Figur des indirekten ‚Beweises‘ bereits Tradition in dem Verhältnis von Natur- und Geisteswissenschaften, benutzt doch bereits Dilthey sie in den „Ideen über beschreibende und zergliedernde Psychologie“ (Dilthey 1894) zur Profilierung der unscharfen Geisteswissenschaften gegenüber den exakten Naturwissenschaften, die so exakt nun eben doch nicht sind: „Immer bleibt zwischen dem höchsten Grade von Wahrscheinlichkeit, welchen eine induktiv begründete Theorie erreicht und der Apodiktizität, welche den mathematischen Grundverhältnissen zukommt, eine unübersehbare Kluft. Nicht nur Zahlenverhältnisse haben diesen apodiktischen Charakter; wie auch immer unser Raumbild sich gebildet haben mag [...]: an jeder Stelle können wir dieselben Grundverhältnisse auffassen [...]: Geometrie ist die Analysis dieses von dem Bestand der einzelnen Objekte ganz unabhängigen Raumbildes: hierin liegt der Charakter ihrer Apodiktizität, er ist gar nicht vom Ursprung dieses Raumbildes bedingt.“ (Dilthey 1894, 141) Das theoretische Misstrauen gegenüber der Induktion hat sich ja bekanntlich bis hin zu Popper fortgesetzt. Allerdings zieht Popper daraus eine vollkommen andere Konsequenz, nämlich die Insistenz auf der Theorie.

willkürlichen Eingriffe nicht wirklich und auf die Weltformel der Tetrade hat sich kaum jemand ernstlich zu beziehen gewagt. Sämtliche seiner Texte halten einer strikten Überprüfung und Analyse nicht stand und darüber hinaus ist McLuhan letztlich auch medienwissenschaftlich vollkommen indifferent: So unterscheidet er, da ihm schlicht die methodische Kapazität zur Analyse dieser Differenzen fehlt, nicht hinreichend zwischen Technologien, institutionellen Formaten, kulturellen Praktiken, medialen Formen und schlichtem Content. Also alles in allem ist da wenig, woran sich medienwissenschaftlich überhaupt anknüpfen ließe.

Von daher erscheint die These, dass McLuhan quasi der Gründungsvater einer neuen Disziplin, nämlich eben jener Medienwissenschaft, sei, einigermaßen paradox und durchaus begründungsbedürftig. Dass McLuhan trotz offenkundig gravierender Mängel seiner wissenschaftlichen Integrität²¹ als Modell einer erfolgreichen Modernisierung der Kulturwissenschaft fungieren konnte, lag nicht nur an dem desolaten Zustand der Kulturwissenschaften selbst, sondern vor allem an den Grenzüberschreitungen (vgl. Leschke 2003a) des Objektbereichs, die McLuhan vorexerzierte. Und das passte ausgezeichnet dazu, dass die Kulturwissenschaften dringend neue Impulse, vor allem aber neue Gegenstände benötigten, die sie aus sich heraus nicht mehr zu generieren in der Lage waren. So haben die Kulturwissenschaften alle Grenzüberschreitungen McLuhans mit gebührendem Abstand spätestens dann nachvollzogen, als der Legitimationsverlust des autonomen Kunstsystems vollends deutlich geworden und der eklatante Mangel wissenschaftlicher Seriosität McLuhans einigermaßen in Vergessenheit geraten war. Allenfalls dem moralischen Furor von „The Mechanical Bride“ ist die Frankfurter Schule zuvor gekommen und ist – nebenbei bemerkt - die Angelegenheit um einiges systematischer angegangen²². Insofern steht die erste Grenzüberschreitung McLuhans genau genommen in dieser Tradition der Frankfurter Schule und weist bestenfalls geringfügige

²¹ Dieser Mangel war nach seiner prominenten Proklamierung durch Enzensberger (Enzensberger 1970, 177f.) nicht mehr zu ignorieren. Allerdings benötigte McLuhan in der deutschsprachigen Rezeption zumindest anderthalb Jahrzehnte, um sich von diesem Totalverriss zu erholen und neuerlich zitationsfähig zu werden. Und genauso lange zog sich im Übrigen auch die Ausdifferenzierung einer Medienwissenschaft im deutschsprachigen Europa hin. Dabei ist die Rezeptionssituation in der deutschsprachigen Kulturwissenschaft einigermaßen komplex: McLuhans rigider Moralismus von „The Mechanical Bride“, der durchaus die Herstellung einer Kongruenz mit den normativen Vorstellungen der Frankfurter Schule erlaubt hätte, wurde nicht wahrgenommen, sondern die McLuhan Rezeption startete mit „Understanding Media“ und hier stimmte dann vor dem Hintergrund der Koordinaten der Frankfurter Schule nichts mehr: Die Grenze zwischen Kunstsystem und Massenmedien war erodiert, der normative Impetus hatte sich um 180 Grad gedreht und der Verstoß gegen jede nur denkbare Argumentationsregel schlossen eine wissenschaftliche Satisfaktionsfähigkeit

²² So vor allem in der „Dialektik der Aufklärung“ (Horkheimer; Adorno 1944), die einen unvergleichlich umfassenderen kulturhistorischen Zuschnitt als McLuhans „The Mechanical Bride“ hat. McLuhan wird ein ähnlich großes Rad erst zwei Jahrzehnte später mit „Understanding Media“ (McLuhan 1964) und „The Gutenberg Galaxis“ (McLuhan 1962) drehen, wobei er allerdings seine methodischen und vor allem logischen Defizite beibehält.

Selbständigkeit auf. Allerdings stieß der Versuch der Frankfurter Schule, das Kunstsystem durch normative Wälle zu schützen und es als gesellschaftliches Reservat zu bewahren, auf strukturelle Grenzen, die etwa in der historischen Ausdifferenzierung der Bildsprachen und Erzählweisen, die seit der klassischen Moderne kaum mehr formalästhetische Innovation überhaupt denkbar werden ließen, und den daraus erwachsenden Grenzen der Selbstreproduktion des Kunstsystems begründet liegen. Mit dem fühlbaren Rückgang der Reproduktionsfähigkeit des Kunstsystems gelangten dann nicht zuletzt auch die zugeordneten Wissenschaften an ihre Grenzen: ihr Objektbereich bleibt konservativ und ihre Bedeutung droht marginal zu werden. Die insofern erforderliche grundlegende Erweiterung des Gegenstandsbereiches hat McLuhan zweifellos als einer der ersten²³ überhaupt erkannt und Eco (Eco 1964) und Fiedler (Fiedler 1968) folgten ihm darin mit dem Erfolg, dass wir es seit Ende der 60er Jahre mit einem neu bestimmten Gegenstandsbereich von Philologien und Kunstgeschichte zu tun haben. Zugleich ist McLuhan mit dieser Erweiterung in einem Sinne produktiv umgegangen, die nicht mehr eindeutig innerhalb der Philologien abzarbeiten war.

Die weiteren Grenzüberschreitungen neben dieser Erweiterung des Objektbereichs über das Kunstsystem in den Bereich trivialer Artefakte und eben auch Medienprodukte²⁴ hinaus, sind hingegen weitgehend McLuhanscher Provenienz: So sind die Überschreitung der Textstruktur in Richtung Bild²⁵, Sound, Taktilität und das Sensorium allgemein und vor allem die dritte Grenzüberschreitung, die Erweiterung des Objektbereiches der Kulturwissenschaften um technische Artefakte²⁶ bei McLuhan bereits in „Understanding Media“ (McLuhan 1964) Programm. Und dieses Programm ist von den Kulturwissenschaften mit enormer Verzögerung und außerordentlicher Vorsicht nachvollzogen worden. Erst die Kittlersche Technohermeneutik sollte Mitte der 80er Jahre auf McLuhans Programm einer Ausweitung der Geisteswissenschaften mittels technischer Artefakte einschwenken und genauso wie McLuhan den Primat der Sinnsetzung beibehalten.

Die Frage allerdings bleibt, wieso daraus dann eine Disziplin (vgl. Leschke 2003) entstehen musste. Die reine Ausdehnung des Objektbereichs allein transzendiert noch nicht zwangsläufig die Grenzen von Philologien und Kunstwissenschaften. Hier sind es vor allem der Übergang zur

²³ Er war dabei nicht der erste, sind Panofskis Beschäftigung mit Film und Design und Arnheims und Kracauers Auseinandersetzung mit dem Film und anderen Medien ihm doch zweifellos zuvor gekommen.

²⁴ Angekommen in den Kulturwissenschaften sind sie bei Autoren wie Eco, Fiedler und Kreuzer.

²⁵ So wurde der Film noch erstaunlich lange aus dem Textparadigma heraus gedacht, etwa im Bereich der Literaturverfilmung (Schneider) und der Filmsemiotik (Eco, Metz).

²⁶ Diesen Schritt zur Technohermeneutik machte eigentlich erst Friedrich Kittler trotz seiner Kritik an McLuhans Medienbegriff mit Aufschreibesysteme (Kittler 1985) und Film, Grammophon, Typewriter (Kittler 1986) mit. Kittlers Schritt sollte dann in der deutschsprachigen Kulturwissenschaften zahlreiche Nachahmer finden (etwa Dotzler, Ernst etc.)

Technik und als zweites die Konzentration auf die Form, die die Ausdifferenzierung einer neuen Disziplin provozierten. Die Rationalität der Regeln des Technischen, seine Reproduzierbarkeit und die Redundanz der Form passen, wie schon Benjamin (Benjamin 1936, 9) bemerkte, eigentlich nicht zum kulturwissenschaftlichen Kategorienapparat, sondern sie laufen ihm geradezu zuwider. Zwar haben die Anthropomorphisierung der Technik durch die von McLuhan bekanntlich übernommene Organprojektion von Ernst Kapp (Kapp 1877) und die Kulturalisierung der Technik durch Dessauer (Dessauer 1927), Cassirer (Cassirer 1930) und Heidegger (Heidegger 1953) die Schwelle ein wenig niedriger gelegt, dennoch ändert das an den generellen Schwierigkeiten, die Sinnsetzungsoperationen mit Technik aufgrund des systematischen Mangels an Polyvalenz nun einmal haben, letztlich nicht allzu viel. Technik und Form sind daher von den klassischen kulturwissenschaftlichen Disziplinen kategorial nicht zu verarbeiten. Insofern ist es dann auch nicht verwunderlich, dass der McLuhansche Impetus entweder ungehört verhallt wäre oder aber dezidiert zum Programm gemacht wurde und dadurch die Gründung einer eigenen Disziplin motivierte. Genau das, also die programmatische Etablierung von McLuhans²⁷ Erweiterung des Objektbereichs wurde von Medienwissenschaften umgesetzt. Sie konstituierten auf dem Feld, das McLuhan über die Hüter des Kunstsystems, also die Philologien und die Kunstwissenschaft, hinausgegangen war, ein eigenes Terrain und beschäftigten sich mit dem, was das Kunstsystem und seine Auguren übrig gelassen hatten: dem Profanen, Seriellen, Redundanten, Populären, Trivialen und den Technologien. Dass an diesem Material nun kaum mehr die singuläre ästhetische Form und der individuelle Sinn von Interesse sein können, weil sich das nur allzu schnell in Banalitäten erschöpft und insofern die McLuhansche Umstellung von Content auf Form ebenfalls übernommen werden musste, sollten überhaupt Erkenntnisse erzielt werden, versteht sich angesichts der Spezifik des Objektbereichs von selbst.

Dass man sich mit McLuhan zugleich ganze Serien von Widersprüchen und Inkohärenzen einhandelte, nahm man zunächst einmal in Kauf, zumal die Intervention der Postmoderne hier ohnehin die Verbindlichkeiten gelockert hatte. Entscheidend schien für die Ausdifferenzierung und damit den Gründungsakt der Medienwissenschaft neben der Etablierung des Objektbereichs vor allem McLuhans performative Medienaffinität zu sein: McLuhan war laut und schrill. Er sorgte für Prominenz durch Klamauk und popkulturelle Diskursbrüche. Er produzierte keine Theorien, sondern medien- und publikumsaffine Sentenzen und Slogans. Er war der Donald Trump der Medienwissenschaft, marktschreierisch, umstritten und in jedem Fall von hohem Aufmerksamkeitswert und damit nach den Maßstäben des Mediensystems bedeutend. Nach den Margen des Wissenschaftssystems – gleich welche man da anzusetzen pflegt – jedoch, sind seine

²⁷ Das verhalf McLuhan zumindest in Europa gleichzeitig zu einer nun nicht mehr eindeutig negativ eingefärbten Prominenz.

Slogans verpufft und damit Schnee von gestern. Zur Theorie hat es gar nicht erst gereicht und seine spießige Moral ist glücklicherweise inzwischen endgültig obsolet geworden. Einzig seine Lizenz zur Transgression, also seine Erweiterung des Objektbereichs der Kulturwissenschaften scheint als das Terrain einer neuen Disziplin einen historischen Punkt gesetzt zu haben, der wohl eine gewisse historische Gültigkeit für sich verbuchen können.

6. Literaturverzeichnis

- Benjamin, Walter (1936): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: derselbe: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie. 11. Aufl., Frankfurt a. M. 1979, S. 7-44.
- Cassirer, Ernst (1930): Form und Technik. In: Ernst Cassirer, Gesammelte Werke. Hamburger Ausgabe. Hg. von Birgit Recki. Band 17: Aufsätze und kleine Schriften (1927-1931), Hamburg: Felix Meiner 2004, S. 139-183.
- Coupland, Douglas (2011): Marshall McLuhan. You Know Nothing of My Work.
- Dessauer, Friedrich (1927): Philosophie der Technik. Das Problem der Realisierung. Bonn: Friedrich Cohen 1927.
- Eco, Umberto (1964): Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur. 9.-11. Tsd., Frankfurt a. M. 1989.
- Enzensberger, Hans Magnus (1970): Baukasten zu einer Theorie der Medien. In: Kursbuch 20, März 1970, S. 159-186.
- Fiedler, Leslie A. (1968): Überquert die Grenze, schließt den Graben. Über die Postmoderne. In: Welsch, Wolfgang [Hrsg.]: Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte aus der Postmoderne-Diskussion. Weinheim=VCH 1988.
- Gordon, Terrence W. (1997): Marshall McLuhan. Escape into Understanding. A Biography. Basic Books 1997.
- Heidegger, Martin (1927): Sein und Zeit. 12., unv. Aufl., Tübingen 1972.
- Heidegger, Martin (1953): Die Frage nach der Technik. In: Derselbe: Vorträge und Aufsätze. Pfullingen=Günther Neske 1954, S. 13-44.
- Horkheimer, Max;
- Adorno, Theodor W. (1944): Kulturindustrie. In: dieselben: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. 56.-60. Tsd. Frankfurt a. M. 1980, S. 108-150.

- Kapp, Ernst (1877): Grundlinien einer Philosophie der Technik. Braunschweig: George Westermann 1877.
- Kuhn, Thomas S. (1962): Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen. 15. Aufl. Frankfurt a.M.=Suhrkamp 1999.
- Leschke, Rainer (2003) Von der Erfindung der Medienwissenschaft als regelmäßiger Übung. Anmerkungen zum Verhältnis der verschiedenen Formen des Wissens über Medien. In: LiLi, H. 132, 33. Jg., Dezember 2003, S. 67-89.
- Leschke, Rainer (2003a): Zur Konstruktion des Medialen durch Grenzüberschreitung oder Vom Reiz der „Rückseite des Mondes“. In: Schneider, Irmela [Hrsg.]: Medienkultur der 60er Jahre. Diskursgeschichte der Medien nach 1945. Bd.2, Wiesbaden 2003, S. 199 – 214.
- Leschke, Rainer (2008): Medienformen und Medienwissen. Zwischen Interpretation und Formerkennung. In: Hug, Theo (Hrsg.): Media, Knowledge & Education. Exploring new Spaces, Relations and Dynamics in Digital Media Ecologies. Innsbruck 2008, S. 36-50.
- Leschke, Rainer (2010): Medien und Formen. Zu einer Morphologie der Medien. Konstanz 2010.
- Marchand, Philip (1989): Marshall McLuhan. The Medium and the Messenger. New York=Ticknor & Fields 1989.
- McLuhan, Marshall (1951): Die mechanische Braut. Volkskultur des industriellen Menschen. Amsterdam: Verlag der Kunst 1996.
- McLuhan, Marshall (1962): The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man. Toronto=University of Toronto Press. First U.S.A. Edition, 1965.
- McLuhan, Marshall (1964): Understanding Media: The Extensions of Man. London and New York 2008.
- McLuhan, Marshall;
- Watson, Wilfred (1970): From Cliché to Archetype. New York=POCKET BOOK 1971.

McLuhan, Marshall;

McLuhan, Eric (1988): Laws of Media. The New Science. Toronto, Buffalo, London= University of Toronto Press 1988.

Popper, Karl R. (1961): Die Logik der Sozialwissenschaften. In: Theodor W. Adorno u.a. [Hrsg.] Der Positivismusstreit in der deutschen Soziologie. Frankfurt a.M.= Suhrkamp 1993, S. 103-123.

Stearn, Gerald, Emanuel (1967): McLuhan: Hot & Cool. A Critical Symposium with a Rebuttal by McLuhan. New York=The Dial Press 1967. Dt. Übers.: McLuhan. Für und Wider. Düsseldorf, Wien=Econ 1969.