

## Marshall McLuhan, Stewart Brand und die kybernetische Gegenkultur

FRED TURNER

Wer verstehen will, warum Marshall McLuhan bei der Generation der 1968er so großen Anklang fand, sollte bis ins Jahr 1957 zurückgehen – zum Höhepunkt des Kalten Krieges und zum Tagebuch eines 19-jährigen College-Erstsemesters namens Stewart Brand. Brand wird später den legendären *Whole Earth Catalog* ins Leben rufen, der für viele noch immer die Bibel der Gegenkultur ist. Er wird eine innovative *online community* namens »The WELL« gründen, und die gesellschaftliche Bewegung, die Informationstechnologie als Quelle utopischen Wandels begreift, wird in ihm einen ihrer talentiertesten Propagandisten finden. Im Jahre 1957 jedoch plagten Stewart Brand ernste Sorgen. Obwohl der Campus der Universität Stanford, wo er studiert, fast 10.000 Kilometer von Europa entfernt ist, schreibt Brand in seinem Tagebuch immer wieder über seine Angst vor einem baldigen sowjetischen Angriff auf die Vereinigten Staaten. Und er ist sich sicher, dass er bei einem Einmarsch der Sowjetarmee damit rechnen müsste:

»Dass mein Leben dann einschrumpfen würde auf die Größe eines Rädchens im Getriebe der kommunistischen Maschine. Vielleicht sogar nur ein Zahnchen an diesem Rad...  
Dass mein Denken nicht mehr mein eigenes sein könnte, sondern nur noch ein Instrument, sorgfältig eingestellt von den Nachkommen Pawlows.  
Dass ich meine Identität verlieren würde.  
Dass ich meinen Willen verlieren würde.  
Und das wäre ganz sicher das Schlimmste« (Brand 1957).

Aus heutiger Sicht ist es einfach, Brands Befürchtungen zu belächeln. Aber ihm und anderen seiner Generation im Amerika der späten 1950er Jahre erschien die Gefahr eines sowjetischen Angriffs sehr real. Brand wurde 1938 in dem Industriestädtchen Rockford/Illinois geboren. »In den frühen 50ern hatte irgendwer eine Liste mit den Primärzielen eines sowjetischen Nuklearangriffs ausgearbeitet«, erinnert er sich später, »und wir [in Rockford] waren [die Nummer] Sieben, wegen des Maschinenbaus«. Die Kindheit Stewart Brands und vieler anderer amerikanischer Jugendlicher war von der Drohung überschattet, dass die Welt jeden Moment untergehen konnte. »Als Kind«, erinnert er sich,

»hatte ich einen Albtraum – einen dieser furchtbaren, intensiven Alpträume von der Sorte, die man nie vergisst – da war ein Riesenchaos und dann sah ich mich um und ich war der einzige Mensch, der in Rockford noch am Leben war [...] ich – ein Dreikäsehoch. Daher stammt wohl meine sehr frühe Allergie auf alles Nukleare« (Fulton 1969-1986). Als Brand dann alt genug war, um zu studieren, kam zum Terror eines möglichen atomaren Holocaust noch eine zweite Furcht hinzu: Die Angst des Heranwachsenden vor einem Erwachsenenendesein in einer überrationalisierten Arbeits- und Lebenswelt. Obwohl er in seinem Tagebuch so obsessiv über die Sowjets schrieb, sorgte sich Brand dabei nur am Rande um das Schicksal der Vereinigten Staaten als Nation. Seine Befürchtungen konzentrieren sich vielmehr darauf, wie die Herrschaft der Kommunisten ihn daran hindern könnte, seine persönliche Unabhängigkeit zu erreichen und dass sie ihm nur die Existenz als anonymes, austauschbares Element in einer grauen, gesichtslosen, Orwell'schen Masse erlauben würde. In Brands Vorstellungswelt waren die Sowjets mechanische Kreaturen, die jede Spur von Individualität ausmerzen würden, wenn man ihnen auch nur die geringste Gelegenheit dazu gab. Die Symbolik ihrer Darstellung stammte einerseits aus der Vergangenheit, da sie an den Stechschritt der Nazis erinnert, der die amerikanische Propaganda 15 Jahre zuvor beherrscht hatte. Andererseits jedoch wies sie auch in die Zukunft, in eine Erwachsenenwelt, von der Brand befürchten musste, dass sie ihn zur Aufgabe seiner Individualität zwingen würde. Diese zwei Szenarien der Fremdbestimmtheit rücken dann in dieser Passage im Tagebuch Brands aus dem Jahre 1957 in den Vordergrund:

»Wenn es denn zum Kampf kommt, werde ich kämpfen. Und ich werde für etwas kämpfen. Nicht für Amerika, oder für die Heimat, oder für Präsident Eisenhower, oder für den Kapitalismus, nicht einmal für die Demokratie. Ich werde für den Individualismus kämpfen und für die persönliche Freiheit. Wenn ich schon ein Narr sein soll, dann wenigstens meine eigene Art von Narr – ganz und gar anders als andere Narren. Ich werde gegen alles ankämpfen, was mich zur bloßen Nummer machen will – und ich werde diesen Kampf gegen mich selbst genauso führen wie gegen andere« (Brand 1957).

Für Collegestudenten wie Brand war die imaginierte graue Masse der Sowjetarmee ein Spiegelbild der Armee in grauem Flanell, die jeden Morgen zu ihren Arbeitsplätzen in den Betontürmen der amerikanischen Industrie marschierte. Der Soldat in seiner Uniform war nur eine andere Inkarnation dessen, was der Soziologe William Whyte (1956) den »Organization Man« genannt hatte. Abgeschnitten von ihrem Gefühlsleben, abgerichtet auf das Ausführen von Befehlen, schienen sowohl der sowjetische Soldat wie auch der amerikanische mittlere Angestellte wenig mehr als Drohnen zu sein, welche die ständig weiter wachsenden Bienenstöcke der militärisch-industriellen Bürokratie bevölkerten. In den 1940er und 1950er Jahren hatte diese Bürokratie Atomwaffen hervorgebracht; in den 1960ern würde sie Amerika in den Vietnamkrieg treiben. Je näher Stewart Brand und andere junge Menschen seiner Generation dem Erwachsenenalter kamen, desto dringlicher stellten sich ihnen zwei Fragen: Wie konnte man die Welt vor ihrer Vernichtung bewahren, die durch die Atomwaf-

fen ebenso drohte wie durch die riesigen hierarchischen staatlichen und industriellen Bürokratien, die diese Waffen gebaut und benutzt hatten? Wie konnten man eine eigene ganzheitliche Individualität ausbilden und erhalten angesichts einer derartigen Welt?

Brands Suche nach Antworten führte ihn auf eine mehr als 10-jährige Wanderschaft durch eine ganze Reihe künstlerischer, wissenschaftlicher und akademischer Zirkel. Auf seinem Weg begegnete Brand sowohl kommunitären Lebensweisen wie auch den technozentrischen, systemorientierten Theorien, die ihnen als ideologische Basis dienten. Oft waren dies keineswegs explizite Theorien sozialer Organisation, sondern eher Theorien lokalisierter sozialer Pragmatik, wie etwa der Produktion von Kunst, oder des Gebrauchs von LSD oder der sinnvollen Organisation von Geschäftsterminen. Während er in diesen Gemeinschaften lebte, denen sein *Whole Earth Catalog* später auch als Forum diente, kam Brand mehr und mehr zu der Überzeugung, dass eine Kombination der systemorientierten Kybernetik mit den neuen, gegenkulturellen Lebensentwürfen der Weg zu einem attraktiven, individualistischen Lebensstil sein konnte – nicht nur für ihn, sondern für jeden, der bereit und fähig dazu war, das bürokratische Amerika hinter sich zu lassen. Kurz nach dem Abschluss seines Studiums in Stanford meldete sich Brand als Offiziersanwärter freiwillig zum Militär. Stationiert in Fort Dix in der Nähe von Manhattan wurde er bald in den Strudel der New Yorker Kunstszene gezogen. Im Sommer 1960 hatte Brand in San Francisco den jungen Maler Steve Durkee kennengelernt. Dieser bezog 1961 ein Loft in Lower-Manhattan, wo ihn Brand an den Wochenenden von Fort Dix aus besuchte. Während dieser Besuche begann er eine soziale Landschaft zu erforschen, die einerseits ganz und gar synchron war mit den systemischen Perspektiven, denen er in Stanford begegnet war und andererseits ganz und gar asynchron mit den relativ geordneten, hierarchischen Welten der Universität und des Militärs zu Zeiten des Kalten Krieges. In den späten 1950er und frühen 1960er Jahren beherbergte Lower-Manhattan eine Künstlergemeinde, die eine neue Beziehung zu ihren Materialien und zu ihrem Publikum finden wollte. Als Brand zu dieser Szene stieß, gehörten ihr Musiker wie John Cage, Maler wie Robert Rauschenberg und Performancekünstler wie Allan Kaprow an. Diese Künstler sahen sich als Erben einer letztlich romantischen Tradition, wie sie vor allem eine Malerei vermittelt hatte, die vom Künstler eine heroische Pose erwartete. So hat der Kunsthistoriker David Joselit darauf hingewiesen, dass der Abstrakte Expressionismus, der die amerikanische Malerei in den 1940ern und 1950ern dominierte, die Maler als nahezu mythische Figuren feierte, die in titanischen Akten symbolischen Schaffens involviert waren. Journalisten, die für Magazine wie *Life*, *Fortune* und *Harper's Bazaar* arbeiteten, verstärkten diese Mythologie, indem sie Maler wie Jackson Pollock als lebende Embleme der kulturellen Freiheit im Amerika des Kalten Krieges darstellten (Joselit 2003: 33; vgl. auch Guilbaut 1983).

Cage, Rauschenberg und Kaprow arbeiteten an der Unterminierung dieser Tradition. Cage hatte sich seit Mitte der 1940er Jahre mit Zen-Buddhismus auseinandergesetzt. Im Zen, so schrieb er später, war die Natur »ein interrelationales Feld oder Kontinuum, in dem kein Teil hervorgehoben oder vom Ganzen

getrennt werden kann«. Im Einklang mit der Tradition des Zen forderte Cage, dass Künstler nicht *zu* ihrem Publikum *über* die natürliche Welt sprechen, sondern vielmehr Kunst dazu benutzen sollten, um die sinnliche Empfänglichkeit ihrer Zuschauer und Zuhörer für alle Arten der Erfahrung zu steigern. Weder Künstler noch Publikum durften vom Rest der Natur abgeschnitten oder über sie gestellt werden. Im Gegenteil – der Prozess der Kunst sollte dazu führen, dass beide besser in das natürliche System integriert würden, dem sie schon angehörten. Während die klassischen Modernisten im New York der 1950er Jahre durch Bilder berühmt geworden waren, welche die in Pinselstrichen eingefangene Intention des Künstlers darboten, bestand Cage darauf, dass »es das ultimative Ziel [eines Künstlers] sein muss, kein Ziel zu verfolgen. Dies bringt ihn in Einklang mit der Natur und ihrer Vorgehensweise«. Für Cage hatte das rationale, ordnende Denken, das Theodor Roszak später »das objektive Bewusstsein« nennen würde, keinen Platz in der Kunst. Robert Rauschenberg stimmte dem zu. »Ich will nicht, dass Malerei nur ein Ausdruck meiner Persönlichkeit ist«, erklärte er. »Und ich bin gegen die ganze Auffassung von Konzeption und Ausführung – der Idee für ein Bild, die man hat und dann ausführt. Bei allem, was ich benutzte und bei allem was ich tat, kam es mir immer vor, als ob meine Methode sehr viel mehr auf einer *Zusammenarbeit* mit den Materialien beruhte, als auf bewusster Manipulation und Kontrolle (Tomkins 1965: 5, 204).

Zum einen stellten die Arbeiten von Cage und Rauschenberg daher einen Angriff auf die Hierarchien und das Verständnis des künstlerischen Prozesses in der Kunst des Kalten Krieges dar. Während die emblematischen Künstler der Kultur des Kalten Krieges, wie etwa die Abstrakten Expressionisten, die Beherrschung der Leinwand anstrebten, um ein Produkt herzustellen, das als Beweis für ihre Herrschaft verkauft werden konnte, versuchten Cage und Rauschenberg ein Verständnis künstlerischen Handelns zu entwickeln, das sich als gleichberechtigte Zusammenarbeit von Künstlern, Publikum und Materialien begriff. Zum anderen jedoch spiegelten und zelebrierten ihre Arbeiten die Annäherung an dezentralisierte, systemorientierte Formen des Denkens, wie sie im zeitgenössischen Wissenschaftsbetrieb an Boden gewannen. So beschrieb der Kunstkritiker und Professor Leonard B. Meyer in einem Artikel in der *Hudson Review*, der etwa zeitgleich mit Stewart Brands Wochenendexkursionen nach Manhattan erschien, diese Annäherung und ihre Auswirkung auf die zeitgenössische amerikanische Kunst. In seinen Augen gingen mehr und mehr Werke amerikanischer Künstler davon aus, dass »der Mensch nicht länger [...] das Zentrum des Universums ist« und dass dieses Universum selbst, wie die Quantenphysik gezeigt hatte, zudem als unbestimmtes System zu begreifen ist. Was Cage und Rauschenberg betraf, hatte er damit sicherlich recht: Für sie war künstlerisches Handeln zur Architektur von Systemen geworden, die aus Mustern und Zufall bestanden und dadurch – ganz im Sinne von Claude Shannon – aus Information (Tomkins 1965: 5).<sup>1</sup>

Für Stewart Brand zeigte sich in künstlerischer Arbeit jedoch auch ein neu-

1. Siehe auch Burnham 1968 sowie Chandler/Lippard 1968. Pamela M. Lee (2004) entfaltet eine faszinierende Kritik der Kunst der 1960er Jahre und ihrem Verhältnis zu

es Modell der Lebenspraxis. Sehr schnell fand Brand Zugang zu dem Künstlerkollektiv USCO, dessen Herangehensweisen stark von Informationstheorie und von den Schriften Marshall McLuhans beeinflusst waren. 1962 hatte Steve Durkee einen Lyriker aus San Francisco namens Gerd Stern kennengelernt und im Jahr darauf hatte Stern sich mit einem jungen Techniker am *San Francisco Tape Music Center* namens Michael Callahan zusammengetan, um an einer Serie von Multimedia-Performances zu arbeiten. 1964 schließlich hatten sich Durkee, Stern, Callahan und ein Gefolge von Freunden und Familienmitgliedern in einer alten methodistischen Kirche in Garnerville/New York ungefähr eine Stunde nördlich von Manhattan niedergelassen. Sie nannten ihre Künstlergruppe USCO – kurz für »The US Company«. In den folgenden vier Jahren verwandelten sie das zeitgenössische »Happening« in eine psychedelische Liturgie aus Technologie und mystischer Gemeinschaft, die in der blühenden LSD Szene von San Francisco ebenso reüssierte wie auf den Seiten von *Life Magazine*. Brand arbeitete zwischen 1963 und 1966 immer wieder als Fotograf und Techniker mit USCO zusammen und in den kurzen Pausen zwischen seinen ausgedehnten Reisen lebte er auch in der Kirche von Garnerville. USCO brachte ihn in Kontakt mit den ersten Regungen der neuen kommunitären Bewegung. Wie Cage und Rauschenberg folgten die Mitglieder von USCO einem Kunstbegriff, der auf eine Bewusstseinsveränderung des Publikums abzielte. Im Gegensatz zu ihren Vorgängern jedoch benutzten die Mitglieder der USCO verschiedenste elektronische Technologien, um ihre Effekte zu erzielen. Mit stroboskopischem Licht, Lichtprojektoren, Tonbandgeräten, Stereolautsprechern, Diaprojektionen und anderen Geräten griff USCO die Produkte der technokratischen Industrie als willkommene Instrumente auf, um mit ihnen die kollektive Geisteshaltung ihrer Zuschauer zu verändern. Auch psychedelische Drogen kamen zum Einsatz. Marihuana, Peyote und später LSD boten den Mitgliedern von USCO und auch Brand die Gelegenheit, sich in mystischen Gemeinschaftserfahrungen zu erproben. Und die Arbeit von USCO hörte nicht mit dem Ende der jeweiligen Performance auf. Die Mitglieder des Kollektivs versammelten sich in ihrer Kirche in Garnerville und trafen sich dann wieder an Performanceorten überall im Land. Sie lebten und arbeiteten über Jahre hinweg ständig zusammen. Als eine Mischung aus Rockband auf Tour und Kommune war USCO mehr als eine Arbeitsgemeinschaft. USCO war selbst ein soziales System. Durch USCO stieß Brand zudem auf die Arbeiten von Norbert Wiener, Marshall McLuhan und Buckminster Fuller – die später auch wichtige Einflüsse auf die *Whole Earth Community* werden sollten – und er begann damit, sich eine neue Synthese aus kybernetischer Theorie und gegenkultureller Politik zurechtzulegen.

USCO gründete auf einer Fusion zwischen östlichem Mystizismus und ökologischem, systemischen Denken. Der Name USCO ging zurück auf die Lehren von Ananda K. Coomeraswamy, einem akademischen Experten für indische Kunst des frühen 20. Jahrhunderts, die sich zu dieser Zeit großer Beliebtheit in künstlerischen Zirkeln Manhattans erfreute. Coomeraswamy betonte, dass

---

den Umbrüchen in der Kommunikationstechnologie. Dort findet man darüber hinaus auch eine äußerst prägnante Interpretation von Jack Burnhams Kritik.

Künstler in traditionellen Gesellschaften genauso anonym blieben wie Handwerker, und die Mitglieder von USCO begriffen ihre Arbeit als Rückkehr zu diesen traditionellen Formen des Stammeslebens und des kollektiven Handwerks. Der Zusammenhalt des Stammes wurde aufrecht erhalten durch verschiedene Rituale, zu denen Drogen, mystische Kräfte und elektrische Technologien gehörten. Die Kunstkritikerin Naomi Feigelson drückte es 1968 so aus: »Das Kollektiv und auch die Individuen von USCO haben ein obsessives Verhältnis zum Licht und seinen symbolischen Bedeutungen, zur Kabbala und zum Mystizismus, zur göttlichen Geometrie lebender Dinge und elektrischer Phänomene« (Feigelson 1968: 75). Aber die Gründer von USCO waren auch stark beeinflusst von der Literatur der Kybernetik. Gerd Stern, ein europäischer Jude, der vor den Nazis aus Europa geflohen war, erkannte in Norbert Wiener sein eigenes Schicksal als Kind europäischer Entwurzelter und kannte sich hervorragend in seinen Schriften aus. Nicht zuletzt deshalb spielten Licht, Elektrizität und mystische »Energie« zumeist eine ähnliche Rolle in den Arbeiten von USCO wie »Information« in der Kybernetik Wieners: Sie wurden universelle Kräfte, die als Quellen und Inhalt aller Systeme (biologische, soziale und mechanische) operierten und es dadurch Individuen, Gruppen und Artefakten ermöglichten sich wechselseitig zu spiegeln. In einer Werbebroschüre für eine USCO-Aufführung im New Yorker *Whitney Museum of Art* im Jahre 1968 wird die Gruppe folgendermaßen beschrieben: USCO »verschmilzt die Kulte des Mystizismus und der Technologie zu einer Basis für Selbstbeobachtung und Kommunikation« (Byerly 2001: 354).

Wie Wieners Kybernetik ging USCOs techno-mystische Ideologie aus der multidisziplinären Zusammenarbeit in Workshopszenarien hervor und förderte auch diese Form der Zusammenarbeit. Die Produktionen der Gruppe reichten von dreidimensionalen Gedichten mit blitzenden Lichtern und fett gedruckten Worten über multimediale Dia, Licht und Sound Shows bis zu psychedelischen Plakaten. Jede Produktion war auf die Beteiligung von Künstlern mit ganz verschiedenen technischen Fertigkeiten angewiesen und für die Zusammenarbeit benötigte man sowohl eine gemeinsame Sprache, in der die Künstler miteinander kommunizieren konnten, wie auch eine gemeinsame Zielsetzung, auf sich die Produktion zubewegen konnte. Techno-Mystizismus erfüllte beide Zwecke. »Sie haben eine künstlerische Perspektive« schrieb Naomi Feigelson (1986), »eine kritische, philosophische Herangehensweise an das Leben und ein Ziel, das über die unmittelbare Gegenwart hinaus reicht. Sie sind eine Gruppe von individuellen Künstlern, jeder diszipliniert in seinem jeweiligen Handwerk und gemeinsam sind sie auf einem Arbeitstrip«. Für die Künstler von USCO bot die Arbeit an der Technik von Multimediaprojekten einen Zugang zu den mystischen Energiën der Gruppe als Ganzes, aber auch jedes einzelnen Gruppenmitglieds. So konnten sie sich als Teil eines technosozialen Systems begreifen, in dem sie neue Maschinen bedienten und von diesen Maschinen bedient wurden.

Um diese Vorstellung von Performance zum Leben zu erwecken, benutzte USCO organisatorische Prinzipien, wie sie auch aus den Arbeiten von sowohl Norbert Wiener wie Marshall McLuhan vertraut sind. Anstelle eines Übermitt-

lungsmodells der Kommunikation, in dem Performer oder andere ihre Botschaften an ein Publikum senden, versuchten die USCO-Aufführungen, das auszunutzen, was Gerd Stern »die Umgebungsvariablen« [environmental circumstance] nannte. USCO konstruierte allumfassende technologische Umgebungen, theatralische Ökosysteme, in denen das Publikum nur noch eine von vielen Gattungen des Seins darstellte und dann beschränkte man sich darauf, die Wirkung dieser Umgebungen zu beobachten. In den Worten von Steve Durkee schuf man künstlerische Welten ganz in der Art wie »Gott das Universum geschaffen hatte« (Kostelanetz 1967: 71). Die frühen Projekte waren relativ einfach. So entwickelte z.B. Gerd Stern ein Projekt, das er »Verbal American Landscape« nannte. Darin zeigten drei Diaprojektoren in einer Zufallssequenz – unter anderem Stewart Brands – Fotografien einzelner Worte, die man auf Straßenschildern und Werbetafeln vorgefunden hatte. Man überließ es den Zuschauern, die Worte zusammenzufügen und daraus jeweils individuelle Bedeutungen zu generieren. »Verbal American Landscape« wurde nach und nach in komplexere Szenarien integriert. Für eine Performance aus dem Jahre 1963 mit dem Titel »Who R U?« im *San Francisco Museum of Art* ergänzten Stern und Callahan die Diaserie mit Autobahngeräuschen, die von Lautsprecher zu Lautsprecher durch den Ausstellungsraum wanderten. Zudem nahmen einzelne Performer in Zellen, die rund um ein zentrales Auditorium platziert waren, mit Mikrofonen ihre Gespräche auf und spielten sie simultan in einem 18-Kanal-Remix wieder in den Aufführungsraum ein. 1965 schließlich hatte diese Performance sich in ein Programm namens »We R All One« verwandelt, in dem USCO Dia- und Filmprojektionen einsetzte und darüber hinaus Oszilloskope und Stroboskope sowie Live-Tänzer und Tänzerinnen, um eine Kakophonie der Sinne herzustellen. Am Ende der Performance erlosch das Licht und zehn Minuten lang hörten die Zuschauer nichts als vielfache »Oms« aus den Lautsprechern. Stern zufolge sollte die Performance die Zuschauer aus einem Stadium der »Überlastung zur spirituellen Meditation« (Stern 2005) führen. In der letzten Phase der Performance sollte das Publikum jene mystische Einheit erfahren, die angeblich auch die Mitglieder von USCO miteinander verband.

Mitte der 1960er Jahre galten die USCO-Performances als avancierteste Form gegenkultureller Kunst. USCO hatte Multimedia Szenarien gebaut für Vorträge von Marshall McLuhan und Timothy Leary (auf dessen Anwesen in Millbrook/New York viele der Mitglieder von USCO regelmäßig zu Gast waren). 1966 steuerte die Gruppe multimediale Entwürfe zu *Murray the K's World* bei – eine riesige Diskothek, die sich in einem ehemaligen Flugzeughangar eingerichtet hatte und die *Life Magazine* eine ganze Titelseite wert war. Im Mai desselben Jahres baute USCO im *Riverside Museum* in New York eine Installation namens »Shrine«. Das Publikum war auf dem Boden um eine riesige Aluminiumsäule herum gruppiert und von einem fast drei Meter hohen hexagonalen Gemälde von Steve Durkee umgeben, das Shiva und Buddha darstellte. Dazu kamen Blitzlichter und andere Formen psychedelischer Bildlichkeit. Man inhalierte die Dämpfe brennender Räucherstäbchen, hörte sich Toncollagen an und konnte so lange bleiben, wie man wollte. USCO nannte diese Installation ein »be-in«, d.h. das Publikum sollte die Arbeit bewohnen und nicht nur be-

obachten. Am 9. September 1966 stellte *Life Magazine* »Shrine« in einer Titelgeschichte vor und wahrscheinlich war dies das erste Mal, dass der Begriff des »be-in« einer nationalen Leserschaft vor Augen kam.<sup>2</sup> Im Vergleich zu den früheren künstlerischen Happenings zeigten die USCO-Performances zwei wichtige Veränderungen. Zum einen ging es USCO nicht nur darum, dem Publikum dabei zu helfen, seine Umgebung bewusster wahrzunehmen, sondern man wollte es auch dabei unterstützen, sich als Teil einer mystischen Gemeinschaft zu erfahren. Zum anderen wandte sich USCO dem Alltagsleben und den neuen elektronischen Technologien zu, was sich aus der Beschäftigung mit Marshall McLuhans technozentrischen Visionen ergab. Für McLuhan war Technologie ein Instrument sozialer Veränderung, aber er ging zugleich auf Distanz zur bürokratischen Welt der etablierten technokratischen Produktion. In seinen Schriften und seinen Vorträgen kultivierte er einen Stil der orphischen Collage. Für Leser, die mit den Aussagesätzen eines Ernest Hemingway aufgewachsen waren, bedeutete McLuhan eine kaleidoskopische Alternative. Worte und Ideen kollidierten miteinander in seinen Texten, blitzten auf und rissen ihre Leser mit. Darüber hinaus schien McLuhan ein Leben zu führen, das synchron mit seiner Prosa war. Obwohl er eine Professur in Kanada innehatte, war er Mitte der 1960er Jahre ständig auf Reisen. Die jungen Menschen, die zu seinen Vorträgen strömten, sahen seine ruhelose Betriebsamkeit als Modell eines unternehmerischen, individualistischen Lebensstils, der weit weg war von der Welt des »Organization Man« – ohne dass man dafür auf Stereoanlagen, Autos, Radios und andere Annehmlichkeiten der industriellen Gesellschaft verzichten musste. McLuhan und auch sein Zeitgenosse Buckminster Fuller zeigten Suchenden wie Stewart Brand, dass Technologie als Quelle sozialen Wandels begriffen werden konnte und zugleich verkörperten sie so etwas wie lebendige Anleitungen zum erfolgreichen Kulturunternehmertum.

Als die Künstler von USCO auf McLuhan aufmerksam wurden, hatte dieser bereits nahezu 20 Dienstjahre als Professor für Englische Literaturwissenschaft, vor allem an der Universität Toronto, hinter sich. Er hatte einen Band über Tennysons Lyrik herausgegeben, war zum Katholizismus übergetreten und den größten Teil seines Arbeitslebens hatte er in Kanada verbracht. Kaum etwas in seiner Karriere bis dahin deutete darauf hin, dass aus ihm der populärste Medientheoretiker der 1960er Jahre werden würde. Aber neben seiner universitären Lehre und seiner Beschäftigung mit Lyrik hatte McLuhan eine immer stärkere Faszination für Technologie und ihrer Rolle in Prozessen psychologischen und kulturellen Wandels entwickelt. Man führt dieses Interesse zumeist auf seine Lektüre des kanadischen Wirtschaftshistorikers Harold

---

2. Die genaue Herkunft des Begriffs »be-in« ist unklar; sicher ist jedoch, dass das »be-in« in den späten 1960er Jahren eine wichtige Kunstform war. So versammelten sich etwa am 14. Januar 1967 mehr als 20.000 Hippies im Golden Gate Park von San Francisco, um dort an einem Ereignis teilzunehmen, das man als das erste menschliche »be-in« angekündigt hatte. Man schwenkte psychedelische Fahnen, konsumierte LSD, das mittlerweile verboten war, und tanzte zu den Klängen von Janis Joplin und »The Grateful Dead«.

Innis zurück. Aber McLuhan hatte sich auch ausgiebig mit den Arbeiten von Norbert Wiener beschäftigt. Donald Theall, der erste Doktorand McLuhans, hat darauf hingewiesen, dass McLuhan Norbert Wieners *Cybernetics* (1948) im Sommer des Jahres 1950 zum ersten Mal gelesen hat. Theall zufolge, der zu dieser Zeit mit McLuhan zusammenarbeitete, lehnte McLuhan zwar die in *Cybernetics* dargelegte mathematische Kommunikationstheorie Wieners ab, zeigte sich aber sehr beeindruckt von dem Verständnis der sozialen Rolle der Kommunikation, die in Wieners 1950 erschienenen Band *The Human Use of Human Beings* dargestellt wurde (Theall, 2001: 30). McLuhan beschäftigte sich in der Folge mit den Arbeiten anderer Kybernetiker und 1951 las er Jürgen Rueschs und Gregory Batesons *Communication: The Social Matrix of Psychiatry* (1951). Nach Ruesch und Bateson ist das Selbst als Gegenstand der Psychiatrie eingebunden und weitgehend geformt durch ein komplexes Netz des Informationsaustauschs. Im Einklang mit Wieners Kybernetik sahen sie das soziale Leben als ein Kommunikationssystem mit dem Individuum sowohl als Schlüsselement wie auch eigenständige Instanz. Parallel zu seiner Beschäftigung mit Kybernetik erforschte McLuhan in Zusammenarbeit mit dem Inuit-Experten Edmund Carpenter den Zusammenhang zwischen Stammesverhalten und Kunst. 1953 führte er eine Serie von wöchentlichen Seminaren über Kommunikation und Medien ein und gründete eine Zeitschrift namens *Explorations*. Zeitschrift und Seminar dienten McLuhan als Foren, in denen er viele der Einsichten erstmals formulierte die ihn später berühmt machen sollten.

Das doppelte Interesse an einem kybernetischen Verständnis der Kommunikationsmedien einerseits und tribalen Formen sozialer Organisation andererseits, das McLuhan in den frühen 1950er Jahren erarbeitete, wurde zum zentralen Element seiner Medientheorien in den frühen 1960ern und zum wichtigen Einfluss auf den zeitgenössischen Kunstbetrieb. 1962 veröffentlichte McLuhan *The Gutenberg Galaxy* und *Understanding Media* folgte 1964. In beiden Publikationen vertrat er die Auffassung, dass die Umwälzungen in der Kommunikationstechnologie die Retribalisierung der Gesellschaft bewirkten. In *The Gutenberg Galaxy* behauptete er, dass die Menschheit das Zeitalter der Typografie hinter sich gelassen habe und im Begriff sei, in eine Ära des Elektronischen einzutreten. Die Technologie des Drucks mit ihrer sequenziellen Ordnung, den segmentierten Buchstaben und Worten habe eine Welt der »linearen Spezialisierung und der Trennung von Funktionen« begünstigt. Das bedeutet, dass McLuhan die Druckerpresse in großem Maße für die Entwicklungen der Rationalisierung, der Bürokratie und des industrialisierten Lebens verantwortlich machte. Im Gegensatz dazu hatten, McLuhan zufolge, die elektronischen Technologien damit begonnen, die Schranken der Bürokratie ebenso niederzureißen wie die von Raum und Zeit im Allgemeinen und dadurch die Menschen an die Schwelle eines neuen Zeitalters gebracht. Diese neue Ära beschrieb er in Begriffen der Stammesorganisation: Elektronische Medien brachten die ganze Menschheit in einem einzigen »globalen Dorf« zusammen (McLuhan 1968: 47). In *Understanding Media* fasste McLuhan sowohl den neuen Tribalismus wie auch sein Versprechen einer Rückkehr zu einem prä-bürokratischen Huma-

nismus in eine eher kybernetische Rhetorik, die sich mit Mensch-Maschinen Kopplungen beschäftigte. Er schrieb: »Heute [...] haben wir unser Zentralnervensystem zu einem weltumspannenden Netz ausgeweitet und damit, soweit es unseren Planeten betrifft, Raum und Zeit aufgehoben« (McLuhan 1968: 9). In McLuhans Augen waren individuelle menschliche Körper und die menschliche Gattung als solche durch ein einziges Nervensystem verbunden, ein Spektrum elektronischer Signale, die durch die Neuronen im menschlichen Körper geleitet wurden, von Fernsehgerät zu Fernsehgerät zirkulierten, von Radio zu Radio und Computer zu Computer rund um die Welt.<sup>3</sup>

Viele erkannten eine mystische Dimension in diesem weltweiten Netz elektronischer Signale und in McLuhans Arbeit zeigt sich dies als Vision einer mystischen christlichen Einheit. Die jungen Bohemiens der 1960er sahen dies allerdings nicht ganz so dogmatisch und verstanden darunter wenig mehr als das Zusammengehörigkeitsgefühl einer Generation. Und so reflektiert USCOs Motto »We Are All One« zwar durchaus die katholische Bemühung um einen universellen Humanismus, der sich in der Architektur von Multimedia Environments äußert, in denen die eigenen, individuellen Sinne des Publikums mit dem globalen Nervensystem verschmelzen sollten. Aber das »We« in USCOs Motto bezog sich darüber hinaus vor allem auf die Mitglieder der Gruppe selbst, die sich als techno-tribale Avantgarde verstand, welche das Potenzial von McLuhans Vision als Erste erkannt hatten. Während sie also an künstlerischen Umgebungen arbeiteten, die ihr Publikum mit der Erfahrung menschlicher Einheit vertraut machen sollten, kreierten die Mitglieder von USCO für sich selbst eine alltägliche Arbeitswelt, deren kollaborative Einheit sich aus der Beschäftigung mit elektronischen Medien ergab. In diesem Sinne reflektierte das »We« in USCOs Motto die traditionelle Orientierung einer visionären Avantgarde. Schon früh pinselten die Mitglieder von USCO zwei Worte über die Tür der Kirche von Garnersville, die diese Mischung aus antiautoritären Humanismus und tribalem Elitismus auf den Punkt bringen: »Just Us« – »Nur wir«.

Diese Spannung zwischen globalen humanistischen Idealen und dem pragmatischen Handeln lokaler Eliten sollte sich auch in den neuen kommunitären Bewegungen des nächsten Jahrzehnts zeigen und noch viele Jahre später im *Whole Earth Network*. Aber in den frühen 1960er Jahren erklärt die Verbindung zwischen dem Globalen und dem Lokalen viel von der Anziehung, die McLuhans Theorien auf die sich formierende Gegenkultur ausübte. McLuhans Feier neuer Medien und tribaler Sozialformen erlaubte es Menschen wie Stewart Brand, ausgerechnet Technologie als Ausweg aus dem doppelten Dilemma zu begreifen, das einerseits das Schicksal der Menschheit betraf und andererseits den eigenen Weg in die Erwachsenenwelt. McLuhan bot eine Vision an, nach der junge

3. McLuhan hat dieses elektronische Nervensystem gelegentlich explizit in kybernetische Begrifflichkeit gefasst. So schreibt er etwa in *Understanding Media*: »Indem wir fortlaufend neue Techniken übernehmen, machen wir uns zu ihren Servomechanismen. Deswegen müssen wir, um sie überhaupt verwenden zu können, diesen Objekten, diesen Ausweitungen unser selbst, wie Göttern kleinerer Religionen dienen« (McLuhan 1968: 55/56).

Menschen Rock 'n' Roll, Fernsehen und die damit assoziierten Vergnügungen des Konsums sogar dann nicht aufgeben mussten, wenn sie die Erwachsenen-gesellschaft ablehnten, die diese Formen hervorgebracht hatte. Selbst in einer sozialen Ordnung der Technokratie, welche die gesamte menschliche Gattung mit dem Atomtod und Individuen mit psychischer Fragmentierung bedrohte, enthielten die Medientechnologien, die aus dieser Ordnung hervorgingen, das Potenzial individueller und kollektiver Emanzipation. McLuhans doppelte Emphase erlaubte es jungen Menschen zudem, die lokalen Gemeinschaften, die sich um diese Medien herum gebildet hatten, nicht als einfache Zweckverbände zum Konsum industriell produzierter Waren zu verstehen, sondern als Modelle einer neuen Gesellschaftsordnung. In McLuhans Schriften, in der Kunst von Gruppen wie USCO und späteren psychedelischen Unternehmungen wie die der *Merry Pranksters* in San Francisco boten die von der industrialisierten Mas-sengesellschaft produzierten Technologien den Schlüssel für die Veränderung und dadurch die Rettung der Erwachsenenwelt.

Aus dem Amerikanischen von Michael Barchet

### Literatur

- Brand, Stewart (1957): »Notebooks«, March 14, 1957. In: *Papers of Stewart Brand, 1950-2000* (M1237), Special Collections, Stanford University Library.
- Burnham, Jack (1968): *Beyond Modern Sculpture: The Effects of Science and Technology on the Sculpture of This Century*, New York: G. Braziller.
- Byerly, Victoria M. (2001): *Gerd Stern, »From Beat Scene Poet to Psychedelic Multimedia Artist in San Francisco and Beyond, 1948-1978«: An Oral History Conducted in 1996*, Berkeley, Calif.: Regional Oral History Office, The Bancroft Library, University of California, Berkeley, S. 354.
- Chandler, John/Lippard, Lucy (1968): »The Dematerialization of Art«. In: *Art International*, 20. Februar.
- Feigelson, Naomi (1968): »We Are All One. Who R U«. In: *Cheetah*, No. 1, 1968: 30-35, S. 74-76.
- Fulton, Katherine (1969-1986): »Notes of an interview with Stewart Brand for »Always Two Steps Ahead«. In: *Whole Earth Catalog Records*, box 24, folder 13, Special Collections, Stanford University Library.
- Guilbaut, Serge (1983): *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, Chicago: University of Chicago Press.
- Joselit, David (2003): *American Art since 1945*, London: Thames and Hudson.
- Kostelanetz, Richard (1967): »Scene and Not Herd – USCO«. In: *Harper's Bazaar*, Dezember Ausgabe, S. 71.
- Lee, Pamela M. (2004): *Chronophobia: On Time in the Art of the 1960's*, Cambridge, Mass.: MIT Press.
- McLuhan, Marshall (1968): *Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters*. Düsseldorf: Econ.

- McLuhan, Marshall (1968): *Die magischen Kanäle. »Understanding Media«*, Düsseldorf: Econ.
- Ruesch, Jürgen/Bateson, Gregory (1951): *Communication: The Social Matrix of Psychiatry*, New York: Norton.
- Stern, Gerd (2005): *Gespräch mit dem Autor*, am 15. September 2005.
- Theall, Donald F. (2001): *The Virtual Marshall McLuhan*, Montreal: McGill – Queen's University Press, S. 30.
- Tomkins, Calvin (1965): *The Bride and the Bachelors: The Heretical Courtship in Modern Art*, New York: Viking Press.
- Whyte, William H. (1956): *The Organization Man*, New York: Simon and Schuster.
- Wiener, Norbert (1948): *Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine*, Cambridge, Mass.: MIT Press.

Derrick de Kerckhove, Martina Leeker,  
Kerstin Schmidt (Hg.)

# MCLUHAN NEU LESEN

Kritische Analysen zu Medien  
und Kultur im 21. Jahrhundert

[transcript] Kultur- und Medientheorie