

Marshall McLuhan

Die Gutenberg-Galaxis

Das Ende des Buchzeitalters



ADDISON-WESLEY

Bonn · Paris · Reading, Massachusetts · Menlo Park, California
New York · Don Mills, Ontario, Wokingham, England
Amsterdam · Milan · Sydney · Tokyo · Singapore · Madrid
San Juan · Seoul · Mexico City · Taipei, Taiwan

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

McLuhan, Marshall:

Die Gutenberg-Galaxis: das Ende des Buchzeitalters / Marshall McLuhan. –
Bonn; Paris; Reading, Mass. [u. a.]: Addison-Wesley, 1995
ISBN 3-89319-999-3

AP 13500 M166

© 1962 by Toronto University Press

Titel der Originalausgabe: THE GUTENBERG GALAXY
Aus dem Amerikanischen übersetzt von Dr. Max Nänny

© der deutschsprachigen Ausgabe:
1968 by ECON Verlag, Düsseldorf und Wien



Juv. 1955: 1995

© 1995 Addison-Wesley (Deutschland) GmbH

Gesamtherstellung: Bercker Graphischer Betrieb, Kevelaer

Lektorat: Rudolf Krahm

Produktion: Claudia Lucht, Bonn

Umschlaggestaltung: Michael Learo, Köln

Titelbild: Mittelalterliches Weltbild, Z 36494,

Bildarchiv Foto Marburg und Johannes Gutenberg,

Stiftung Preußischer Kulturbesitz

Das verwendete Papier ist aus chlorfrei gebleichten Rohstoffen hergestellt und alterungsbeständig. Die Produktion erfolgt mit Hilfe umweltschonender Technologien und unter strengsten Auflagen in einem geschlossenen Wasserkreislauf unter Wiederverwertung unbedruckter, zurückgeführter Papiere.

Text, Abbildungen und Programme wurden mit größter Sorgfalt erarbeitet. Verlag, Übersetzer und Autoren können jedoch für eventuell verbliebene fehlerhafte Angaben und deren Folgen weder eine juristische noch irgendeine Haftung übernehmen.

Die vorliegende Publikation ist urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil dieses Buches darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages in irgendeiner Form durch Fotokopie, Mikrofilm oder andere Verfahren reproduziert oder in eine für Maschinen, insbesondere Datenverarbeitungsanlagen, verwendbare Sprache übertragen werden. Auch die Rechte der Wiedergabe durch Vortrag, Funk und Fernsehen sind vorbehalten.

Die in diesem Buch erwähnten Soft- und Hardwarebezeichnungen sind in den meisten Fällen auch eingetragene Warenzeichen und unterliegen als solche den gesetzlichen Bestimmungen.

Inhaltsübersicht

Einleitung von Wolfgang Coy	VII
Prolog	1
Die Gutenberg-Galaxis	13
Die umstrukturierte Galaxis	327
Anmerkungen	347
Bibliographie	355
Inhaltsverzeichnis	365

Die umstrukturierte Galaxis oder die Notlage des Massenmenschen in einer individualistischen Gesellschaft.

Das vorliegende Buch ist bisher einem mosaikartigen Wahrnehmungs- und Beobachtungsmuster gefolgt. Die Erklärung und Rechtfertigung dieses Vorgehens können bei William Blake gefunden werden. Sein Werk *Jerusalem* befaßt sich, wie so viele seiner anderen Gedichte, mit den wechselnden Mustern menschlicher Wahrnehmung. Buch II, Kap. 34 des Gedichtes enthält das Hauptmotiv:

Wenn Sinnesorgane sich ändern, scheinen sich die Gegenstände
der Wahrnehmung zu ändern:

Wenn die Sinnesorgane sich schließen, scheinen sich auch ihre
Gegenstände zu verschließen.

Bestrebt, die Ursachen und Wirkungen seelischer Wandlung, sowohl der persönlichen wie der gesellschaftlichen, zu erklären, kam er schon vor etlicher Zeit auf das Thema dieses Buches:

»Die sieben Nationen flohen vor ihm: sie wurden zu dem, was sie betrachteten.«

Blake sagt ganz ausdrücklich, daß bei einer Veränderung der Sinnesverhältnisse sich auch der Mensch ändert. Die Sinnesverhältnisse ändern sich, wenn irgendein Sinn oder eine körperliche oder geistige Funktion in technischer Form veräußerlicht wird.

»Das Gespenst ist des Menschen Denkvermögen, und wenn losgelöst / Von der Einbildungskraft, schließt es sich wie in Stahl in ein Verhältnis / Der Dinge der Erinnerung, von da aus entwirft es Gesetze und moralische Grundsätze, / Um die Einbildungskraft, den göttlichen Leib, durch Marterqualen und Kriege zu vernichten.« [132]

Die Einbildungskraft (Imagination) ist jenes Verhältnis zwischen den Wahrnehmungen und den geistigen Anlagen, das besteht, wenn diese nicht in materielle Techniken eingebettet oder veräußerlicht sind; ist dies der Fall, dann wird jeder Sinn und jede Anlage zu einem geschlossenen System. Solange dies nicht geschieht, besteht ein vollkommenes Wechselspiel zwischen allen Erfahrungen. Dieses Wechselspiel oder diese Synästhesie stellt eine Art von Taktilität dar, wie sie Blake in der Umrißlinie der plastischen Form und in der Radierung suchte.

Wenn die eigensinnige Erfindungsgabe des Menschen einen Teil seines Wesens in einer materiellen Technik veräußerlicht hat, dann verschiebt sich sein gesamtes Sinnesverhältnis. Alsdann wird er gezwungen, die-

ses Bruchstück seiner selbst zu betrachten, wie »es sich wie in Stahl« einschließt. Beim Betrachten dieses neuen Dinges wird er gezwungen, es zu werden. Solcher Art war der Ursprung der linearen, zergliedernden Analyse mit ihrem unerbittlichen Homogenisierungsvermögen:

»Das Denkgespent
Steht zwischen dem vegetativen Menschen und seiner
unsterblichen Einbildungskraft.« [133]

Blakes Diagnose des Problems seines Zeitalters bestand, ähnlich wie Popes Diagnose, in einer Konfrontation mit den Kräften, die das menschliche Empfindungsvermögen formen. Daß er nach einer mythischen Form suchte, in die er seine Vision übertragen konnte, war notwendig, wenn auch wirkungslos. Denn der Mythos ist jene Bewußtseinsform, die sich gleichzeitig einen ganzen Komplex von Ursachen und Wirkungen vergegenwärtigt. In einem Zeitalter, da ein fragmentiertes, lineares Bewußtsein dominiert, so wie es von der Gutenberg-Technik erzeugt und übersteigert wurde, bleibt eine mythische Schau völlig unverständlich. Die romantischen Dichter kamen bei weitem nicht an Blakes simultane Vision heran. Sie blieben Newtons singulärer Schau treu und vervollkommneten die malerische Außenlandschaft, um damit singuläre Zustände des inneren Lebens zu isolieren. [134]

Für die Geschichte des menschlichen Empfindens ist es sehr aufschlußreich festzustellen, wie die volkstümliche Mode der gotischen Romantik zur Zeit Blakes sich später bei Ruskin und den französischen Symbolisten zu einer bedeutenden Ästhetik entfaltete. Dieser Geschmack am »Gotischen«, so platt und lächerlich er ernsthaften Leuten zunächst erscheinen mußte, war jedoch eine Bestätigung der Blakeschen Diagnose der Mängel und Bedürfnisse seiner Zeit. Er bedeutete eigentlich eine präraffaelitische oder vorgutenbergsche Suche nach einer ganzheitlichen Wahrnehmungsform. In *Moderne Maler* [135] stellt Ruskin die Sache auf eine Art dar, die die romantische Vorliebe für das Mittelalter klar von irgendwelchem historischen Interesse am Mittelalter abhebt. Diese Art der Darstellung gewann ihm das ernsthafte Interesse Rimbauds und Prousts:

»Eine gute Grotteske ist es, wenn eine Reihe von solchen Wahrheiten, die einigermäßen ausführlich zu schildern eine lange Zeit beanspruchen würde, in einem Augenblicke durch eine Kette herzhafte und keck zusammengestellter Symbole derart ausgedrückt wird, daß es dem Beschauer überlassen bleibt, die Verbindung zwischen den Gliedern sich selbst herzustellen und zu erdenken. Der groteske Charakter wird hier gebildet durch die Kluft, welche die Hast und die Eile der Einbildungskraft gelassen oder übersprungen hat.« Ruskin erschien die Gotik als

eine unentbehrliche Handhabe, mit der er versuchte, das geschlossene Wahrnehmungssystem aufzubrechen, das Blake sein Leben lang beschrieben und bekämpft hatte. Ruskin zeigt dann (S. 127), daß die gotische Grotteske den besten Weg bietet, um die Herrschaft der Renaissance-Perspektive, der singulären Schau oder des Realismus zu beenden:

»Es ist im Hinblick auf die Wiedereröffnung dieses großen, bisher durchaus verschlossenen Betätigungsfeldes der menschlichen Intelligenz, daß ich danach strebe, die gotische Architektur wieder aufs neue ins tägliche, häusliche Leben zu führen und jene Kunst der ›Ausmalung‹ (Illumination) neu zu beleben, die einzig mit Recht so genannt wird; nicht die Kunst der Miniaturmalerei in Büchern oder auf Pergament, die lächerlicherweise mit ihr verwechselt worden ist, sondern jene andere Kunst, die Schrift, ganz schlicht die Schrift selber dem Auge schön erscheinen zu lassen durch die reine Farbe, durch Blau und Purpur und Scharlach, Weiß und Gold, durch die vollständige Freiheit der Phantasie des Schreibenden selber, der sich in allen Arten grotesker Einbildungskraft ergehen lassen darf bei sorgfältiger Vermeidung alles Schattens. Die deutliche Grenze zwischen der Ausmalung und der Malerei im eigentlichen Sinne des Wortes liegt darin, daß die Ausmalung keinen Schatten, sondern nur Abstufungen reiner Farbe erlaubt.«

Wer sich mit Rimbaud befaßt, wird feststellen, daß Rimbaud beim Lesen dieser Stelle von Ruskin den Titel für seine *Illuminations* fand. Die Sehmethode in den *Illuminations* oder »painted slides« (wie Rimbaud sie auf englisch auf der Titelseite nannte) entspricht genau dem, was Ruskin als Grotteske beschreibt. Aber selbst Joyces *Ulysses* erfährt im gleichen Zusammenhang eine vorgreifende Kennzeichnung: »und deshalb entspringt unendlicher Segen für die Menschheit daraus, wenn nur leicht skizzierte oder ausgedrückte Grottesken für voll angenommen werden. Und, wenn das Feld für derartige Darstellungen offen und frei bewilligt würde, dann würde eine ungeheure Menge von geistigen Kräften sich diesem nie endenden Gebrauche zuwenden, eine Menge, die in unserem Jahrhundert in Spott und Sticheleien auf der Straße oder bei eiteln Schmausereien und Lustbarkeiten verbraucht. All der Witz und die gute Satire, die sich in den Tagesgesprächen verbraucht (wie der Schaum des Weines), fanden im dreizehnten und im vierzehnten Jahrhundert einen gestatteten und nützlichen Ausdruck in der Kunst der Skulptur und der ›Ausmalung‹ wie Schaum, der als Chalcedon fixiert wird.« [136]

Wir wollen damit sagen, daß auch Joyce die Grotteske als eine gebrochene oder synkopierte Gestaltungsform übernahm, durch die eine umfas-

sende oder simultane Wahrnehmung eines totalen und mannigfaltigen Feldes ermöglicht wird. Solcher Art ist laut Definition tatsächlich auch der Symbolismus – eine Zusammenstellung, eine *parataxis* von Komponenten, die mittels sorgfältig festgelegter Verhältnisse, aber ohne jeglichen Blickpunkt, ohne jegliche lineare Verknüpfung oder Aufreihung eine Einsicht symbolisch zum Ausdruck bringt. Nichts konnte daher Joyces eigenen Verhältnissen ferner liegen als die Absicht, einen bildhaften Realismus anzustreben. Vielmehr integriert er diesen Realismus, diese Gutenberg-Technik in seinen Symbolismus. So wird zum Beispiel in der siebten, der Aeolus-Episode des *Ulysses* die im Zeitungswesen angewandte Technik als Anlaß genommen, um die mehr als neunhundert von Quintilian in seiner *Institutio oratoria* näher bezeichneten rhetorischen Figuren einzuführen. Bei den Redefiguren der klassischen Rhetorik handelt es sich um Archetypen oder Haltungen eines individuellen Bewußtseins. Vermittels der modernen Presse übersetzt sie Joyce in die Archetypen oder Haltungen eines kollektiven Bewußtseins. Er sprengt das geschlossene System der klassischen Rhetorik im gleichen Zuge, in dem er in das geschlossene System des Zeitungs-Somnambulismus eine Bresche schlägt. Der Symbolismus stellt eine Art von geistreichem Jazz dar, eine Erfüllung von Ruskins Bemühungen um die Grotteske, die diesen gründlich schockiert haben würde. Aber er erwies sich als der einzig mögliche Weg, aus der »singulären Schau und Newtons Schlaf« herauszukommen.

Blake hatte die Einsichten, aber nicht die technischen Mittel, um seine Schau wiederzugeben. Paradoxerweise fanden die Dichter nicht durch das Buch, sondern durch die Entwicklung der Massen-Presse, besonders der telegraphischen Presse, die künstlerischen Schlüssel zur Welt der Simultaneität oder des modernen Mythos. In der Form der Boulevardpresse entdeckten Rimbaud und Mallarmé das Mittel, um das Wechselspiel aller Funktionen der »*esemplastic imagination*« (Coleridge) wiederzugeben. [137] Denn die Boulevardpresse bietet keine singuläre Schau, keinen Gesichtspunkt, sondern ein Mosaik der Haltungen des kollektiven Bewußtseins, wie Mallarmé verkündete. Diese kollektiven oder primitiven Bewußtseinsformen, die in der telegraphischen (simultanen) Presse überhand nehmen, sind jedoch für die Büchermenschen, die in einer »singulären Schau und Newtons Schlaf« befangen sind, etwas Wesensfremdes und Unverständliches.

Die Hauptideen des 18. Jahrhunderts waren so krude, daß sie den klugen Geistern jener Zeit lächerlich erschienen. Die großen Seinsketten wirkten auf ihre Art ebenso komisch wie die Ketten, die Rousseau in seinem *Contrat Social* in Bann erklärte. Ein gleichermaßen unange-

messener Ordnungsgedanke ist die rein visuelle Vorstellung vom Guten als einem *plenum*: »Die beste aller möglichen Welten« war lediglich eine quantitative Vorstellung eines bis zuoberst mit guten Dingen vollgestopften Sackes – eine Vorstellung, die noch in der Kinderstubenwelt eines R. L. Stevenson latent vorhanden ist. (»Die Welt ist so voll von einer Menge Dinge«). – Aber in J. S. Mills *Liberty* verursachte der quantitative Begriff der Wahrheit, die als ein idealer, mit allen möglichen Meinungen und Gesichtspunkten gefüllter Behälter verstanden wurde, Seelenqualen. Denn die Unterdrückung irgendeines möglichen Aspektes der Wahrheit, irgendeines gültigen Gesichtswinkels könnte das ganze Gefüge schwächen. Tatsächlich bewirkte die Betonung des abstrakt Visuellen, daß als Maßstab der Wahrheit die bloße Übereinstimmung der Objekte herangezogen wurde. Dieser vorherrschenden Übereinstimmungstheorie waren sich die Leute so wenig bewußt, daß, als ein Pope oder ein Blake betonte, die Wahrheit bestehe in einem Verhältnis des Bewußtseins zu den Dingen, also in einem durch die gestaltende Einbildungskraft bewirkten Verhältnis, niemand auf sie hörte oder sie verstand. Mechanische Übereinstimmung, nicht schöpferisches Schaffen sollte in den Künsten und Wissenschaften, in der Politik und der Erziehung bis in unsere Zeit das Zepter führen.

Weiter oben, als wir die prophetische Schau Popes von der Rückkehr eines primitiven oder kollektiven Bewußtseins darstellten, wiesen wir auf die Beziehung zu Joyces *Finnegans Wake* hin. Joyce hatte für den abendländischen Menschen individuelle Nachschlüssel zum kollektiven Bewußtsein ersonnen, wie er auf der letzten Seite von *Finnegans Wake* erklärt. Er wußte, daß er das Dilemma des abendländischen Einzelmenschen gelöst hatte, der sich den kollektiven oder primitivisierenden Folgen zunächst seiner Gutenberg- und dann seiner Marconi-Technik gegenüber sah. Pope hatte das Stammes-Bewußtsein erkannt, das in der neuen Massenkultur des Buchhandels latent vorhanden war. Die Sprache und die Künste sollten nicht mehr die Hauptwerkzeuge kritischer Wahrnehmung sein, sondern reine Verpackungsbehelfe, die eine Flut sprachlicher Konsumgüter auslösten. Blake, die Romantiker und die Viktorianer waren gleichermaßen darauf versessen, der Popeschen Schau bei der neuen Organisation einer Industriegesellschaft konkrete Form zu geben, die in einem selbstregelnden, den Grundsatz, die Arbeitskräfte und das Kapitel umfassenden System verankert war.

Die Newtonschen Gesetze der Mechanik, die in der Typographie Gutenbergs schon latent vorhanden waren, wurden von Adam Smith auf die Gesetze der Produktion und des Verbrauchs übertragen. In Übereinstimmung mit Popes Voraussage einer automatischen Trance

(»robo-centrism«) erklärte Smith, daß die mechanischen Gesetze der Wirtschaft sich auch auf geistige Dinge anwenden ließen: »In begüterten und handeltreibenden Gesellschaften wird das Denken und Urteilen wie jede andere Tätigkeit zu einem besonderen Geschäft, das von ganz wenigen Leuten betrieben wird, welche die Öffentlichkeit mit all dem Denken und all der Vernunft versorgen, die die riesige arbeitende Mehrheit besitzt.« [138]

Adam Smith ist stets dem starren visuellen Gesichtspunkt und der sich daraus ergebenden Trennung von Anlagen und Funktionen verpflichtet. Aber in diesem Passus scheint Smith tatsächlich zu spüren, daß die neue Rolle des Intellektuellen darin besteht, das kollektive Bewußtsein der »breiten arbeitenden Massen« anzuzapfen. Das heißt, der Intellektuelle soll nicht mehr die persönliche Wahrnehmung und das persönliche Urteil des einzelnen lenken, sondern die sonst undurchdringliche Unbewußtheit des kollektiven Menschen erforschen und mitteilen. Dem Intellektuellen ist neuerdings die Rolle des alten Sehers, des *vates* oder des Helden übertragen worden, der mit seinen Entdeckungen auf dem kommerziellen Markt widersinnigerweise hausieren geht. Während sich Adam Smith dagegen wehrte, mit seiner Sicht bis zu diesem Punkt der transzendentalen Einbildungskraft vorzustoßen, hatten Blake und die Romantiker keine Skrupel und schoben die Literatur auf das transzendente Geleise ab. Von diesem Zeitpunkt an lag die Literatur mit sich selbst und mit dem gesellschaftlichen Mechanismus der bewußten Ziele und Motivierungen im Streite. Denn während der Inhalt der dichterischen Schau kollektiv und mythisch wurde, blieben die Formen des dichterischen Ausdrucks und der dichterischen Mitteilung individueller, segmentärer und mechanischer Natur. Die Schau war kollektiv, der Ausdruck aber persönlich und marktfähig. Dieses Dilemma hat bis auf den heutigen Tag das abendländische Individualbewußtsein gespalten. Der abendländische Mensch weiß, daß seine Werte und Modalitäten das Produkt des Alphabetismus sind. Jedoch scheinen gerade die Mittel, mit denen diese Werte technisch verbreitet werden können, sie zu leugnen und sie umzukehren. Während Pope diesem Dilemma in der *Dunciad* die Stirn bot, neigten Blake und die Romantiker dazu, sich nur mit der einen Seite des Dilemmas zu befassen, der mythischen und kollektiven. J. S. Mill, Matthew Arnold und viele andere widmeten sich der anderen Seite, dem Problem der individuellen Kultur und Freiheit in einem Zeitalter der Massenkultur. Aber keine Seite ist für sich allein sinnvoll, und die Ursachen des Dilemmas können auch nirgends anderswo gefunden werden als in der totalen Galaxis der Ereignisse, welche den Alphabetismus und die Gutenberg-Technik ausmachen. Unsere Befreiung aus diesem Dilemma kann, wie Joyce

spürte, von der neuen elektrischen Technik mit ihrem zutiefst organischen Charakter herkommen. Die Elektrizität hebt nämlich die mythische oder kollektive Dimension der menschlichen Erfahrung voll in die bewußte, wache Tag-Welt (wake-a-day-world). Dies ist der Sinn des Titels *Finnegans Wake*. Während die alten Finn-Zyklen im primitiven Banne der kollektiven Nacht des Unbewußten standen, muß der neue Finn-Zyklus eines völlig interdependenten Menschen im Tageslicht des Bewußtseins gelebt werden.

An diesem Punkt sei das für unser Thema einschlägige Buch über »die politischen und wirtschaftlichen Ursprünge unserer Zeit« *The Great Transformation* von Karl Polanyi erwähnt. Polanyi befaßt sich mit den Phasen, während denen die Newtonsche Mechanik im 18. und 19. Jahrhundert in die Gesellschaft einbrach und sie verwandelte, um dann auf eine entgegengerichtete, von innen kommende Dynamik zu stoßen. Seine Analyse der Frage, wie vor dem 18. Jahrhundert »das wirtschaftliche System im gesellschaftlichen aufging«, entspricht genau der Situation der Literatur und der Künste bis zu jener Zeit; wenigstens bis zur Zeit Drydens, Popes und Swifts, die noch vor ihrem Tode die große Verwandlung wahrnahmen. Polanyi erlaubt es uns (S. 68), dem vertrauten Gutenberg-Prinzip, das einen praktischen Fortschritt und Nutzen durch Trennung von Formen und Funktionen erzielt, ins Auge zu schauen:

»In der Regel ging das wirtschaftliche System im sozialen auf; welches Verhaltensprinzip in der Wirtschaft auch immer vorherrschte, das Bestehen eines Marktsystems erwies sich als mit ihm vereinbar. Das Prinzip des Tauschhandels, das diesem System zugrunde liegt, zeigte keine Tendenz, sich auf Kosten der übrigen auszubreiten. Wo die Märkte am höchsten entwickelt waren, wie etwa unter dem Merkantilismus, blühten sie unter der Herrschaft einer zentralisierten Verwaltung, welche die Autarkie sowohl in den Haushalten der Bauernschaft wie in bezug auf das nationale Leben begünstigten. Regulierung und Märkte entwickelten sich in Wirklichkeit miteinander. Der sich selbst regulierende Markt war unbekannt; vielmehr war das Auftauchen der Idee einer Selbstregulierung eine vollständige Umkehrung des Entwicklungstrends.«

Das Prinzip der Selbstregulierung, das ein Echo auf die Prinzipien der Newtonschen Sphäre darstellte, fand rasch in alle gesellschaftlichen Sphären Eingang. Es handelt sich um das Prinzip, über das sich Pope mit der Losung lustig macht »Was immer ist, ist recht« und das Swift mit dem Ausdruck »die mechanische Arbeitsweise des Geistes« (the mechanical Operation of the Spirit) verspottete. Es leitet sich her von

einem reinen Sehbild einer ununterbrochenen Seinskette oder einem visuellen *plenum* des Guten als »der besten aller möglichen Welten«. Werden einmal die rein visuellen Annahmen der linearen Kontinuität oder sequentiellen Abhängigkeit als selbstverständlich betrachtet, so ergibt sich das Prinzip der Nicht-Einmischung in die Naturordnung als die paradoxe Folge angewandten Wissens.

Das 16. und 17. Jahrhundert hindurch vollzog sich die Transformation einer Mechanisierung der Handwerke durch die Anwendung visueller *Methoden* nur langsam. Aber sie bedeutete einen maximalen Eingriff in den bestehenden nichtvisuellen Formenkomplex. Spätestens im 18. Jahrhundert hatte der Fortschritt des angewandten Wissens einen solchen Schwung erlangt, daß er als natürlicher Prozeß anerkannt wurde, der nicht aufgehalten werden durfte, wollte man ein größeres Übel vermeiden: »all partial evil universal good.« Polanyi beschreibt diese Automation des Bewußtseins (S. 69) wie folgt:

»Eine weitere Gruppe von Annahmen folgt in bezug auf den Staat und seine Politik. Nichts darf erlaubt werden, das die Bildung von Märkten behindern würde, noch dürfen Einkommen anders gebildet werden als durch Angebote. Es darf auch keinen Eingriff in die Anpassung der Preise an veränderte Marktverhältnisse geben – ob es sich nun um die Preise für Konsumgüter, Arbeit, Boden oder Kapital handelt. Deshalb muß es nicht nur Märkte für alle Produktionsfaktoren geben, sondern es dürfen keine politischen Maßnahmen geduldet werden, die das Funktionieren dieser Märkte beeinflussen würden. Weder Preise noch das Angebot oder die Nachfrage dürfen festgelegt oder reguliert werden; nur solche Methoden und Maßnahmen sind in Ordnung, welche dazu beitragen, die Selbstregulierung des Marktes zu sichern, indem Verhältnisse geschaffen werden, die den Markt zur einzigen organisierenden Macht in der Wirtschaftssphäre machen.«

Die in der typographischen Segmentierung und im angewandten Wissen, das die Handwerke fragmentierte und die gesellschaftlichen Aufgaben spezialisierte, latenten Annahmen waren um so annehmbarer, je mehr der Buchdruck seine Märkte erweiterte. Die gleiche Annahme war auch entscheidend bei der Bildung des Newtonschen Raums, der Newtonschen Zeit und Mechanik. So wurde für die Literatur, die Industrie und die Wirtschaft in der Newtonschen Sphäre ohne Schwierigkeiten ein Platz gefunden. Diejenigen, welche diese Annahmen in Frage stellten, leugneten einfach die wissenschaftlichen Tatsachen. Heute, da Newton nicht mehr gleichbedeutend ist mit Wissenschaft, können wir über die Dilemma einer sich selbst regulierenden Wirtschaft und des hedonistischen Kalküls mit leichtem Herzen und klarem Kopf nachden-

ken. Aber der Mensch des 18. Jahrhunderts war in einem geschlossenen visuellen System befangen, das ihn, er wußte nicht wie, umschlossen hatte. So ging er »robo-zentriert« daran, die Befehle des neuen Sehens auszuführen.

Indessen hatte 1709 Bischof Berkeley *A New Theory of Vision* veröffentlicht, in der er die einseitigen Annahmen der Newtonschen Optik aufzeigte. Blake zum mindesten hatte die Kritik Berkeleys verstanden und der Taktilität wieder ihre Hauptrolle – nämlich Urheberin einer vereinheitlichten Empfindung zu sein – zurückgegeben. Heute wird Berkeley von Künstlern und Wissenschaftlern allgemein gepriesen. Aber sein Wissen machte auf seine Zeit, die völlig in die »singuläre Schau und Newtons Schlaf« versunken war, keinen Eindruck. Der hypnotisierte Patient führte die Befehle dieser abstrakten visuellen Herrschaft aus. Polanyi bemerkt (S. 71):

»Ein sich selbst regulierender Markt verlangt nichts Geringeres als die institutionelle Trennung einer Gesellschaft in eine wirtschaftliche und eine politische Sphäre. Eine solche Zweiteilung ist in Wirklichkeit – von der Gesellschaft als ganzer aus gesehen – nur eine Neuformulierung der Tatsache, daß ein sich selbst regulierender Markt besteht. Man könnte einwenden, daß diese Trennung der beiden Sphären immer und bei allen Gesellschaftsformen besteht. Eine solche Folgerung würde jedoch auf einem Irrtum beruhen. Zwar kann keine Gesellschaft ohne ein bestimmtes System bestehen, das die Ordnung in der Produktion und der Verteilung von Gütern sicherstellt. Aber das schließt noch nicht das Bestehen separater wirtschaftlicher Institutionen in sich; normalerweise ist die wirtschaftliche Ordnung lediglich eine Funktion der sozialen, in der sie enthalten ist. Weder unter primitiven noch unter feudalen oder merkantilistischen Verhältnissen gab es, wie wir gesehen haben, ein separates Wirtschaftssystem in der Gesellschaft. Die Gesellschaft des 19. Jahrhunderts, in der die wirtschaftliche Tätigkeit isoliert und einem spezifischen Erwerbsstreben zugeschrieben wurde, war in Wirklichkeit eine einmalige Neuerung.

Ein solches institutionelles System konnte nicht funktionieren, wenn die Gesellschaft sich nicht irgendwie seinen Erfordernissen unterordnete. Eine Marktwirtschaft kann nur in einer Marktgesellschaft existieren. Wir sind zu diesem Schluß aus allgemeinen Gründen bei unserer Analyse des Marktsystems gekommen. Wir können nur die besonderen Gründe für diese Behauptung anführen. Eine Marktwirtschaft muß alle Produktionsfaktoren, einschließlich der Arbeit, des Bodens und Kapitals, umfassen. (In einer Marktwirtschaft ist das letztere ebenfalls ein wesentlicher Faktor des Wirtschaftslebens, und seine Einbeziehung in

den Marktmechanismus hat, wie wir sehen werden, weitreichende institutionelle Folgen.) Aber die Arbeit und der Grundbesitz sind nichts anderes als die Menschen selbst, aus denen jede Gesellschaft besteht, und die natürliche Umwelt, in der sie existiert. Sie in den Marktmechanismus einzubeziehen, bedeutet die Substanz der Gesellschaft selber den Marktgesetzen unterzuordnen.«

Eine Marktwirtschaft »kann nur in einer Marktgesellschaft existieren«. Aber für die Existenz einer Marktgesellschaft ist eine jahrhundertelange, durch die Gutenberg-Technik bewirkte Transformation erforderlich; darum ist es auch in der heutigen Zeit absurd, Marktwirtschaften in Ländern wie Rußland oder Ungarn einführen zu wollen, wo sich feudale Verhältnisse bis ins 20. Jahrhundert erhalten haben. Es ist möglich, in solchen Gebieten eine moderne Produktion anzukurbeln, aber die Schaffung einer Marktwirtschaft, die mit dem umgehen kann, was vom Fließband kommt, setzt eine lange Zeitspanne seelischer Verwandlung voraus, das heißt eine Periode eines sich wandelnden Empfindens und einer Verschiebung der Sinnesverhältnisse.

Wenn eine Gesellschaft von einem besonders starren Sinnenverhältnis in Beschlag genommen ist, dann ist sie völlig unfähig, eine andere Sachlage ins Auge zu fassen. So wurde das Auftreten des Nationalismus in der Renaissance nicht vorhergesehen, obwohl dessen Ursachen sich schon früher gezeigt hatten. Die industrielle Revolution zeichnete sich 1795 bereits ab, und doch war, wie Polanyi (S. 89) schreibt »... die Generation des Speenhamland-Systems sich gar nicht bewußt, was vorging. Am Vorabend der größten industriellen Revolution in der Geschichte waren keine Vorzeichen zu erkennen. Der Kapitalismus kam unangemeldet. Niemand hatte die Entwicklung der Maschinenindustrie vorausgesehen; sie kam als eine völlige Überraschung. Eine Zeitlang hatte England praktisch mit einem dauernden Rückgang des Außenhandels gerechnet, als der Damm barst und die alte Welt durch die unbezähmbare Woge einer heraufziehenden planetaren Wirtschaft hinweggespült wurde.«

Daß jede Generation, die am Rande einer gewaltigen Wandlung steht, später den Eindruck macht, die Probleme und das bevorstehende Ereignis vergessen zu haben, scheint nur natürlich. Es ist aber notwendig, die Macht und Stoßkraft der verschiedenen Techniken zu verstehen, mit der sie die Sinne isolieren und somit eine Gesellschaft hypnotisieren. Die Hypnose-Formel lautet: »Ein Sinn aufs Mal.« Und zwar verfügt eine neue Technik über diese hypnotisierende Kraft, weil sie die Sinne isoliert. Die Folge war, wie Blake es formulierte: »Sie wurden das, was sie sahen.« Jede neue Technik vermindert somit das Wechsel-

spiel der Sinne und schwächt das Bewußtsein, und zwar genau in dem neuen Bereich der technischen Neuerung, wo diese Form der Identifikation des Betrachters mit dem Objekt sich einstellt. Diese schlafwandlerische Angleichung des Betrachters an die neue Form oder Struktur bewirkt, daß gerade die am tiefsten in einer Revolution Verwickelten sich am wenigsten ihrer Dynamik bewußt sind. Was Polanyi über die Empfindungslosigkeit derjenigen sagt, die mit der Förderung der neuen Maschinenindustrie zu tun hatten, ist typisch für alle hiesigen und zeitgenössischen Haltungen einer Revolution gegenüber. In solchen Zeiten glaubt man, daß die Zukunft eine größere und wesentlich verbesserte Version der *unmittelbaren Vergangenheit* sein werde. Gerade vor einer Revolution besteht ein starres und festes Bild der unmittelbaren Vergangenheit, vielleicht darum, weil sie das einzige Gebiet des Sinnenwechselspiels darstellt, das frei von zwanghafter Identifizierung mit der neuen technischen Form ist.

Kein typischeres Beispiel dieser Täuschung könnte angeführt werden als das Bild, das wir gegenwärtig vom Fernsehen haben. Dieses betrachten wir als neueste Variation des mechanischen Filmprinzips, das Erfahrung mittels Wiederholung reproduziert. In einigen Jahrzehnten wird es nicht schwerfallen, die Revolution zu beschreiben, die das Betrachten des neuen mosaikartigen Netzes des Fernsehbildes in der menschlichen Wahrnehmung und Motivierung auslöste. Heute ist es zwecklos, darüber überhaupt zu diskutieren.

Auf die Revolution der literarischen Formen im späten 18. Jahrhundert rückschauend, schreibt Raymond Williams in seinem Buch *Culture and Society, 1780–1850* (S. 42), daß »sich eine Konvention nur ändert, wenn radikale Veränderungen in der allgemeinen Empfindungsstruktur eingetreten sind«. Und »während in einem gewissen Sinne der Markt den Künstler spezialisierte, so suchten die Künstler ihrerseits ihre Fertigkeiten zu verallgemeinern, daß sie zum Gemeinbesitz imaginativer Wahrheit wurden«. (S. 43) Man kann dies bei den Romantikern sehen, die, als sie entdeckten, daß sie nicht imstande waren, sich an den bewußten Menschen zu wenden, begannen, durch Mythen und Symbole sich an die unbewußten Schichten unseres Traumlebens zu richten. Diese imaginative Wiedervereinigung mit dem Stammesmenschen war kaum einer freiwilligen Taktik der Kultur zuzuschreiben.

Zu den radikalsten neuen literarischen Konventionen der Marktgesellschaft des 18. Jahrhunderts ist der Roman zu zählen. Ihm ging die Entdeckung der »Einheitston-Prosa« (equitone prose) voraus. Vor allem Addison und Steele waren es, die diese Neuerung aufbrachten, die im Durchhalten eines einzigen gleichmäßigen Tones dem Leser gegen-

über besteht. Dies stellt das auditive Gegenstück zum mechanisch starren Standpunkt beim Sehen dar. Rätselhafterweise war es dieser Durchbruch zur »Einheitston-Prosa«, der es dem bloßen Autor plötzlich möglich machte, ein »Schriftsteller« (man of letters) zu werden. Er konnte seinen Gönner aufgeben und sich in einer gleichbleibenden und selbstgefälligen Rolle an das breite homogenisierte Publikum einer Marktgesellschaft wenden. So war der Schriftsteller, nachdem Auge und Ohr eine homogenisierende Behandlung erfahren hatten, imstande, dem Massenpublikum gegenüberzutreten. Was er dem Publikum zu offerieren hatte, war gleicherweise ein homogenisierter Stoff gemeinsamer Erfahrung, wie ihn der Film schließlich vom Roman übernahm. Dr. Johnson widmete Nr. 4 seines *Rambler* (31. März 1750) diesem Thema:

»Die Werke der Belletristik, an denen die gegenwärtige Generation ihre besondere Freude zu haben scheint, sind derart, daß sie das Leben in seinem wahren Zustand schildern; ein Leben, das mit Alltagsereignissen belebt und von Leidenschaften und Eigenschaften, die man im Umgang mit Menschen tatsächlich findet, bewegt wird.«

Scharfsinnig beobachtet Johnson die Folgen dieser neuen Form eines sozialen Realismus, indem er auf dessen grundlegendes Abweichen von den Formen der Bücherweisheit hinweist.

»Die Aufgabe unserer gegenwärtigen Autoren ist sehr verschieden; sie verlangt neben einer Gelehrsamkeit, die man aus Büchern gewinnen kann, auch eine Erfahrung, die nie durch einsiedlerischen Fleiß gewonnen werden kann, sondern sich aus einem allgemeinen Umgang und einer genauen Beobachtung der lebenden Welt ergibt. Ihre Arbeiten geben, wie es Horaz ausdrückt, *plus oneris quantum veniae minus*, wenig Befriedigung und deshalb mehr Schwierigkeiten. Sie befassen sich mit Abbildern, von denen jedermann das Original kennt und somit jede Abweichung des Abbildes entdecken kann. Andere Schriften sind in dieser Beziehung sicher, außer vor gelehrsamem Arglist; für diese aber bedeutet jeder gewöhnliche Leser eine Gefahr; so wie der schlecht ausgeführte Pantoffel von einem Schuhmacher kritisiert wurde, der auf seinem Wege zufällig bei der Venus des Appelles haltmachte.«

Johnson zeigt noch weitere Rivalitäten zwischen dem neuen Roman und den älteren Formen der Bücherweisheit:

»In den alten Abenteuerromanen war alles Geschehen und jedes Gefühl so weit vom Alltag entfernt, daß der Leser kaum in die Gefahr kam, das Gelesene auf sich zu beziehen; die Tugenden wie auch die Verbrechen waren gleich weit jenseits seines Tätigkeitsbereiches; und er hatte sein

Vergnügen an Heroen und an Verrätern, Verfolgern und Befreiern, die Wesen einer anderen Spezies waren, deren Taten durch deren eigene Motive bestimmt wurden und mit denen er weder Fehler noch Vorzüglichkeiten gemeinsam hatte.

Wird aber ein Abenteurer auf die gleiche Stufe der übrigen Welt gestellt und tritt er in solchen Szenen des Weltdramas auf, die auch das Los irgendeines anderen Menschen sein könnten, dann richten jüngere Zuschauer ihr Auge mit größerer Aufmerksamkeit auf ihn und hoffen, durch die Beobachtung seines Verhaltens und seines Erfolges ihre eigenen Gewohnheiten danach ausrichten zu können, sollte ihnen einmal eine ähnliche Rolle zufallen.

Aus diesem Grund mögen diese vertrauten Geschichten vielleicht von größerem Nutzen sein als die feierlichen Äußerungen einer Scheinmoral, und sie vermitteln ein Wissen um Laster und Tugend besser, als dies Axiome und Definitionen vermögen.«

Parallel zu dieser Erweiterung der Buchseite auf die Form eines sprechenden Abbildes des Alltagslebens ging, was Leo Lowenthal (nach einer von ihm zitierten Stelle aus Oliver Goldsmiths 1759 erscheinendem *Enquiry into the Present State of Polite Learning in Europe in: Popular Culture and Society*, S. 75) »den entscheidenden Wechsel vom Gönner zum Publikum« nannte:

»Gegenwärtig sind die wenigen Dichter Englands für ihren Lebensunterhalt nicht mehr auf die Großen angewiesen; sie haben jetzt keine anderen Gönner als das Publikum, und *das Publikum*, kollektiv betrachtet, ist ein guter und *großzügiger Gönner* . . . Ein Dichter von wirklichem Verdienst kann jetzt leicht reich werden, wenn er es nur auf Reichtum abgesehen hat: und für diejenigen, die keinen Verdienst haben, ist es nur geziemend, daß sie in verdienter Unbekanntheit verbleiben.«

Leo Loewenthals neue Untersuchung der Kultur der Populärliteratur befaßt sich nicht nur mit dem 18. Jahrhundert und der nachfolgenden Zeit, sondern untersucht auch die Dilemma, die sich aus dem Konflikt zwischen dem Streben der Kunst nach Zerstreueung einerseits und Seelenheil andererseits von Montaigne und Pascal bis hinauf zur Bilder- und Symbolwelt der heutigen Illustrierten ergaben. Lowenthal weist darauf hin, welche große Umstellung in der Literaturkritik es bedeutete, als Goldsmith das Interesse auf das *Erlebnis* des Lesers verlagerte. Damit hat er ein reiches neues Feld eröffnet:

»Aber vielleicht die weitreichendste Wandlung, die sich in der Auffassung vom Kritiker vollzog, bestand darin, daß ihm eine Doppelfunktion

zugeschrieben wurde. Nicht nur hatte er die Schönheiten literarischer Werke dem breiten Publikum aufzuzeigen, wodurch gemäß Goldsmiths Worten, »selbst der Philosoph öffentlichen Beifall ernten kann«; er muß umgekehrt auch das Publikum dem Dichter deuten. Kurzum, der Kritiker lehrt nicht nur »das gemeine Volk, welchem Charakterzug es das höchste Lob zollen soll«, er muß auch dem Gelehrten zeigen, »worauf er seinen Fleiß richten soll, damit er dieses verdient«. Goldsmith glaubte, das Fehlen solcher kritischen Vermittler sei der Grund dafür, weshalb der Reichtum und nicht der rein literarische Ruhm das Ziel so vieler Schriftsteller sei. Das könnte, so fürchtete er, dazu führen, daß von den literarischen Werken seiner Zeit keines in der Erinnerung weiterleben würde.

Wir haben festgestellt, daß Goldsmith in seinem Bemühen, sich mit dem Dilemma des Dichters auseinanderzusetzen, eine Vielfalt von oft widersprüchlichen Meinungen vertrat. Wir haben indessen gesehen, daß es wahrscheinlich eher die optimistische als die pessimistische Ader in Goldsmith war, welche den Ton für die kommende Zeit angab. So setzte sich auch seine Ansicht über den »idealen« Kritiker, über seine Vermittlungsfunktion zwischen dem Publikum und dem Schriftsteller durch; Kritiker, Dichter und Philosophen – Johnson, Burke, Hume, Reynolds, Kames und die Whartons – übernahmen sämtlich Goldsmiths Grundsatz, als sie das Erlebnis des Lesers zu untersuchen begannen.«

Je deutlicher die Marktgesellschaft sich ausprägte, desto mehr bekam die Literatur die Rolle eines Konsumgutes. Das Publikum wurde zum Gönner. Die Kunst kehrte ihre Rolle um: sie war nicht mehr wegweisend für die Wahrnehmung, sondern sie wurde zu einer bequemen Annehmlichkeit oder Packung. Aber der Produzent oder Künstler wurde wie nie zuvor gezwungen, die Wirkung seiner Kunst zu studieren. Dies lenkte hinwiederum die menschliche Aufmerksamkeit auf neue Funktionsbereiche der Kunst. Als die Manipulatoren der Massenmärkte den Künstler tyrannisierten, wurde der Künstler in seiner Isolierung für die entscheidende Rolle hellsichtig, welche Formgebung und Kunst als ein Mittel menschlicher Ordnung oder Erfüllung spielen. Kunst ist in ihrem Auftrag, menschliche Ordnung zu schaffen, ebenso total geworden wie die Massenmärkte, welche die Grundlage schufen, auf der jetzt das allen gemeinsame Bewußtsein neuer Horizonte und Möglichkeiten für die Gestaltung und Verschönerung aller Lebensbereiche zugleich beruht. In einer Rückschau wird es sich vielleicht als unumgänglich erweisen, der Periode der Massenmärkte zuzugestehen, daß sie die

Mittel zu einer Weltordnung der Schönheit wie auch der Gebrauchsgüter geschaffen hat.

Unschwer läßt sich beweisen, daß die gleichen Mittel, die dazu gedient hatten, mittels Massenproduktion eine Welt des Konsumüberflusses zu schaffen, auch dazu dienten, die größten Schöpfungen künstlerischen Schaffens auf ein gesichertes und bewußt beherrschtes Fundament zu stellen. Und wie es meistens der Fall ist, wenn ein bisher undurchsichtiger Bereich durchsichtig wird, liegt der Grund dafür darin, daß wir in eine andere Phase eingetreten sind, von der aus wir die Konturen des vorangegangenen Zustandes bequem und klar erkennen können. Dank dieser Tatsache war es uns überhaupt erst möglich, das vorliegende Buch zu schreiben. Im Maße, wie wir die Anzeichen der immer stärker hervortretenden Hauptumrisse des neuen elektronischen und organischen Zeitalters erleben, wird das vorangegangene mechanische Zeitalter verständlicher. Heute, da das Fließband von den neuen mittels Magnetband synchronisierten Informationsformen verdrängt wird, werden die Wunder der Massenproduktion voll verständlich. Aber die Neuerungen der Automation, die arbeitslose und eigentumslose Gemeinschaften schaffen, verwickeln uns in neue Ungewißheiten.

Eine äußerst hellsichtige Stelle aus A. N. Whiteheads klassischem Buch *Wissenschaft und moderne Welt* haben wir bereits früher in einem anderen Zusammenhang besprochen:

»Die größte Erfindung des neunzehnten Jahrhunderts war die Erfindung der Methode des Erfindens. Eine neue Methode ward geboren. Um unsere Epoche zu verstehen, können wir alle einzelnen Neuerungen, wie Eisenbahnen, Telegraphie, Radio, Spinnmaschinen, synthetische Farbstoffe, unbeachtet lassen. Wir müssen uns auf die Methode selbst konzentrieren, sie ist das wirklich Neue, das die Grundlagen der alten Zivilisation durchbrochen hat. Francis Bacons Prophezeiung hat sich erfüllt; und der Mensch, der zu Zeiten geträumt hatte, daß er nur um ein wenig niedriger als die Engel stehe, ist nun der Natur als Diener und Werkzeug untertan. Es bleibt nun abzuwarten, ob ein und derselbe Schauspieler beide Rollen spielen kann.«

Whitehead betont mit Recht, wir müßten »uns auf die Methode selbst konzentrieren«. Die Gutenberg-Methode homogener Segmentierung, die durch Jahrhunderte phonetischen Alphabetismus' psychologisch vorbereitet worden war, war es, welche die Merkmale der modernen Welt hervorrief. Die bunte Vielfalt der Ereignisse und Erzeugnisse dieser Mechanisierungsmethode des Handwerks ist eine bloße Begleiterscheinung dieser Methode selbst. Das heißt die Methode des starren oder spezialisierten Standpunktes, die auf der Wiederholung als dem

Wahrheits- und Anwendbarkeitskriterium besteht. Heute streben unsere Wissenschaften und Denkmethode nicht auf einen Standpunkt zu, sondern sie suchen zu entdecken, wie man einen Standpunkt umgehen kann; nicht die ausschließende und perspektivische Methode, sondern die Methode des offenen »Feldes« und des schwebenden Urteils wird angestrebt. Dies ist heute unter den elektrischen Bedingungen simultaner Informationsbewegung und totaler menschlicher Interdependenz die einzig brauchbare Methode.

Whitehead geht auf die im 19. Jahrhundert gemachte große Entdeckung der Erfindungsmethode nicht weiter ein. Diese Methode besteht ganz einfach darin, daß man am Ende eines jeden Prozesses beginnt und von diesem Punkt bis zum Anfang zurückschreitet. Sie wohnt der Gutenberg-Technik der homogenen Segmentierung inne, aber erst im 19. Jahrhundert wurde diese Methode von der Produktion auf den Verbrauch ausgedehnt. Geplante Produktion bedeutet, daß der gesamte Prozeß etappenweise genau rückentwickelt werden muß wie bei einer Detektivgeschichte. Im ersten großen Zeitalter der Massenproduktion von Konsumgütern und von Literatur, die für den Markt bestimmt waren, wurde es notwendig, das Erlebnis des Konsumenten zu studieren. Mit einem Wort: es wurde nötig, die *Wirkung* der Kunst und Literatur zu studieren, bevor man überhaupt etwas produzierte. Dies ist der *buchstäbliche* Einstieg in die Welt des Mythos.

Edgar Allan Poe war es, der erstmals das Grundprinzip dieser höchsten Erkenntnis des dichterischen Prozesses ausarbeitete und erkannte, daß man nicht das Werk auf den Leser ausrichten, sondern den Leser ins Buch einbeziehen mußte. Dies war sein Plan in *The Philosophy of Composition*. Und zumindest Baudelaire und Valéry erkannten in Poe einen Mann von der Größe eines Leonardo da Vinci. Poe sah deutlich, daß die Vorwegnahme des Effektes die einzige Methode darstellte, durch die der schöpferische Prozeß unter eine organische Kontrolle gebracht werden konnte. Wie Baudelaire und Valéry hieß auch T. S. Eliot Poes Entdeckung gut. In einem berühmten Passus seines Essays über *Hamlet* [139] schreibt er:

»Der einzige Weg, ein Gefühlserlebnis künstlerisch zu gestalten, besteht im Auffinden einer »gegenständlichen Entsprechung«, mit anderen Worten: einer Reihe von Gegenständen, einer Situation, einer Kette von Ereignissen, welche die Formel dieses *besonderen* Erlebnisses sein sollen, so daß, wenn die äußeren Tatsachen, die sinnlich wahrnehmbar sein müssen, gegeben sind, das Erlebnis unmittelbar hervorgerufen wird. Untersucht man eine von Shakespeares gelungeneren Tragödien, so findet man das genaue Äquivalent; man findet, daß der

Gemütszustand der schlafwandelnden Lady Macbeth durch eine geschickte Häufung von Sinneseindrücken in der Einbildung vermittelt worden ist; Macbeths Worte, als er vom Tode seiner Gattin hört, treffen uns, als wären, im Ablaufe der Ereignisfolge, diese Worte automatisch von dem letzten Ereignis der Reihe ausgelöst.«

Poe verwendete diese Methode in vielen seiner Gedichte und Geschichten. Aber am deutlichsten tritt sie in seiner Erfindung der Detektivgeschichte zutage, in der Dupin, sein Detektiv, einen künstlerischen Ästheten darstellt, der Verbrechen mittels einer Methode der künstlerischen Wahrnehmung löst. Die Detektivgeschichte ist nicht nur das große Paradebeispiel dafür, wie von der Wirkung zur Ursache rückwärts gearbeitet wird; sie ist auch die Form, in die der Leser zutiefst als Mit-Verfasser einbezogen wird. Dies geschieht auch bei der symbolistischen Dichtung, die ihre volle Wirkung nur dann erreicht, wenn der Leser von Augenblick zu Augenblick den dichterischen Prozeß selber mitvollzieht.

Eine charakteristische Umkehrung, die die letzte Entwicklungsphase eines jeden Prozesses begleitet, besteht darin, daß diese letzte Phase Merkmale zeigt, die denen der frühen Phasen entgegengesetzt sind. Ein typisches Beispiel einer gewaltigen psychischen Umkehrung zeigte sich, als der abendländische Mensch um so heftiger für Individualität einstand, je mehr er die Vorstellung von einer einmaligen persönlichen Existenz aufgab. Die Künstler des 19. Jahrhunderts gaben diese einmalige Individualität, die im 18. Jahrhundert als selbstverständlich gegolten hatte, scharenweise preis, als der neue Druck der Massen die Bürden der Individualität zu schwer machte. Ebenso wie Mill für die Individualität kämpfte, obwohl er das Ich aufgegeben hatte, so kamen auch die Dichter und Künstler der Vorstellung eines unpersönlichen Prozesses bei der künstlerischen Schöpfung näher, je mehr sie die neuen Massen wegen ihres unpersönlichen Verhaltens beim Konsum von Kunst tadelten. Eine ähnliche und verwandte Umkehrung ereignete sich, als der Verbraucher populärer Kunst durch die neuen Kunstformen ermuntert wurde, am künstlerischen Prozeß teilzunehmen.

Dies war der Augenblick, da sich die Gutenberg-Technik transzendierte. Die jahrhundertalte Sinnes- und Funktionstrennung lief in eine ganz unerwartete Einheit aus.

Die Umkehrung, mit der die Präsenz der neuen Märkte und der neuen Massen den Künstler ermutigte, das einmalige Ich preiszugeben, mag als eine Enderfüllung für Kunst und Technik gleicherweise erschienen sein. Es handelte sich um eine Preisgabe, die beinahe unvermeidlich wurde, als die Symbolisten begannen, in der Gestaltung des Kunstwer-

kes rückwärts, von der Wirkung zur Ursache, zu arbeiten. Gerade in diesem äußersten Moment jedoch zeigte sich eine neue Umkehrung. Der künstlerische Prozeß in der Zeit von Poe bis Valéry hatte kaum das strenge, unpersönliche Grundprinzip des industriellen Prozesses erreicht, als das Fließband der symbolistischen Kunst in die neue Darstellungsform des »Bewußtseinsstromes« umgewandelt wurde. Der Bewußtseinsstrom ist nun aber eine offene »Feld«-Wahrnehmung, die alle Aspekte der im 19. Jahrhundert gemachten Erfindung des Fließbandes oder der »Technik der Erfindung« umkehrt. G. H. Bantock schreibt darüber:

»In einer Welt zunehmender Sozialisierung, Standardisierung und Uniformierung galt es, die Einmaligkeit, das rein Persönliche beim Erleben zu betonen; in einer Welt »mechanischer« Rationalität galt es, andere Formen durchzusetzen, in denen sich die Menschen ausdrücken können, galt es, das Leben als eine Reihe von Gefühlsintensitäten zu sehen, die einer Logik folgen, die sich von derjenigen der rationalen Welt unterscheidet und nur mittels dissozierten Bildern oder Bewußtseinsstrom-Betrachtungen zu bewältigen war.« [140]

Somit stellt das Verfahren des schwebenden Urteils – die große Entdeckung des 20. Jahrhunderts sowohl in der Kunst wie in der Physik – einen Rücklauf und eine Transformation des unpersönlichen Fließbandes der Kunst und Wissenschaft des 19. Jahrhunderts dar. Die Behauptung, der Bewußtseinsstrom stehe im Gegensatz zur rationalen Welt, bedeutet lediglich, daß man in einer visuellen Sequenz die Norm der Rationalität sieht und so völlig willkürlich die Kunst dem Unbewußten überläßt. Denn was die Moderne vielfach unter dem Irrationalen und dem Nicht-Logischen versteht, ist lediglich die Wiederentdeckung der Transaktionen zwischen dem Ich und der Welt oder zwischen Subjekt und Objekt. Diese schienen mit den Auswirkungen des phonetischen Alphabetismus in der griechischen Kultur ihr Ende gefunden zu haben. Der Alphabetismus hatte das aufgeklärte Individuum in ein geschlossenes System verwandelt und eine Kluft zwischen Schein und Sein aufgerissen, die mit Entdeckungen wie der des Bewußtseinsstroms wieder geschlossen wurde.

Wie Joyce es in *Finnegans Wake* ausdrückte, »Meine Konsumenten, sind sie nicht meine Produzenten?« (My consumers are they not my producers?) Das 20. Jahrhundert hat konsequent daran gearbeitet, sich aus der Passivität zu befreien, das heißt vom Gutenberg-Erbe selber. Und dieser dramatische Kampf zwischen ungleichen Formen menschlicher Einsicht und Anschauung hat zu einem der größten aller menschlichen Zeitalter geführt – sowohl in den Künsten wie in den Wissen-

schaften. Wir leben heute in einer Zeit, die reicher und schrecklicher ist als der »Shakespearesche Moment«, den Patrick Cruttwell in seinem gleichnamigen Buch so gut beschrieben hat. Die Aufgabe der *Gutenberg-Galaxis* ist es aber gewesen, nur die mechanische Technik zu untersuchen, die sich aus unserem Alphabet und der Druckerpresse ergab. In welchen neuen Konfigurationen werden sich der Mechanismus und der Alphabetismus wohl zeigen, wenn diese älteren Formen der Wahrnehmung und des Urteilens vom neuen elektrischen Zeitalter durchdrungen werden? Die neue elektrische Galaxis der Ereignisse ist schon tief in die Gutenberg-Galaxis eingedrungen. Auch ohne Zusammenstoß verursacht eine solche Koexistenz verschiedener Techniken und Bewußtseinsformen bei jedem heute lebenden Einzelmenschen Traumata und Spannungen. Unsere alltäglichsten und konventionellsten Haltungen erscheinen plötzlich grotesk und verzerrt. Altvertraute Institutionen und Beziehungen erscheinen bisweilen bedrohlich und bösaartig. Diese mannigfaltigen Verwandlungen, die eine völlig normale Folge der Einführung neuer Medien in irgendeine Gesellschaft sind, erfordern eine besondere Untersuchung und werden das Thema des Buches *Die magischen Kanäle – Understanding Media* sein, das ein Verständnis der Medien in der heutigen Kultur anstrebt.

Anmerkungen

Vollständige bibliographische Angaben können in der Bibliographie aufgesucht werden.

- [1] LORD, A., *Der Sänger erzählt*, S. 21.
- [2] PEARSON, HARRY, *Trade and Market in the Early Empires*, S. 5.
- [3] BERNARD, CLAUDE, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*.
- [4] HALL, EDWARD T., *The Silent Language*, S. 79.
- [5] WHITE, LESLIE A., *The Science of Culture*, S. 240.
- [6] YOUNG, J. Z., *Doubt and Certainty in Science*, S. 111.
- [7] TOCQUEVILLE, ALEXIS DE, *Über die Demokratie in Amerika*, 2. Teil, S. 15 f.
- [8] Prosaübersetzung: Alles ist zerbrochen, alle Übereinstimmung, alle Relationen sind hin: Prinz, Untertan, Vater, Sohn sind vergessene Begriffe. Denn nun hat jeder die Anlagen zum Phoenix.
- [9] POULET, GEORGES, *Etudes sur le temps humain*, S. VI.
- [10] Siehe Kapitel über »Acoustic Space« von E. Carpenter und H. M. McLuhan, S. 65 ff.
- [11] Utrum Christus debuerit doctrinam Suam Scripto tradere. *Summa Theologica*, III. Teil, Qn. 42, Art. 4.
- [12] *Phaedrus*, PLATON, *Sämtliche Werke*, Bd. 2, S. 474 f.
- [13] Übersetzer der englischen Ausgabe von Platons Dialogen.
- [14] Zitiert von Cassirer in: *Sprache und Mythos*, S. 7 f.
- [15] TEILHARD DE CHARDIN, PIERRE, *Der Mensch im Kosmos*, S. 232.
- [16] MCLUHAN, H. M., »The Effect of the Printed Book on Language in the Sixteenth Century«, S. 125 ff.
- [17] »Film Literacy in Africa«, S. 7 ff.
- [18] Für weitere Angaben über die neue Raumorientierung beim Fernsehen siehe H. M. McLuhan, »Inside the Five Sense Sensorium«, S. 49 ff.
- [19] Die Koreaner gossen bereits 1403 metallene Typen mittels Punzen und Matrizen (*The Invention of Printing in China and its Spread Westward* von T. F. CARTER). Carter beschäftigt sich nicht mit der Beziehung des Alphabetes zum Buchdruck und war sich wahrscheinlich nicht bewußt, daß die Koreaner im Rufe stehen, ein phonetisches Alphabet zu besitzen.
- [20] Siehe »Acoustic Space«.
- [21] WHITEHEAD, A. N., *Wissenschaft und moderne Welt*, S. 126.
- [22] GEORG VON BEKESYS Artikel über »Similarities between Hearing and Skin Sensations« S. 1 ff., läßt verstehen, warum kein Sinn isoliert zu

funktionieren vermag, noch durch die Tätigkeit der anderen Sinne unbeeinflusst bleiben kann.

- [23] IVINS, WILLIAM, *Art and Geometry*, S. 59.
- [24] WHITE, JOHN, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, S. 257.
- [25] AUERBACH, ERICH, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, S. 26. Dieses Buch gibt eine stilistische Analyse erzählerischer Linienführungen in der abendländischen Literatur von Homer bis zur Gegenwart.
- [26] Siehe die Entwicklung dieses Themas in *The Shakespearean Moment* von Patrick Cruttwell.
- [27] Wesentliches zu diesem Thema finden wir in den Arbeiten *Empire and Communications* sowie *The Bias of Communication* von Harold Innis. Im Kapitel über »The Problem of Space« im letzterwähnten Buch (S. 92 ff.) sagt er über die Macht, die das geschriebene Wort bei der Schwächung der mündlichen und magischen Dimensionen des akustischen Raumes ausübt: »Die mündliche Tradition der Druiden, die nach dem Bericht von Cäsar dazu dienen sollte, das Gedächtnis zu üben, und verhüten sollte, daß das Wissen allgemein zugänglich wurde, ist ausgelöscht worden.« Ferner schreibt er: »Die Entwicklung des Reiches und des römischen Rechts spiegelten das Bedürfnis nach Institutionen wider, mit denen dem Aufstieg des Individualismus und Kosmopolitismus begegnet werden konnte, die dem Zusammenbruch der Polis und des Stadtstaates folgten.« (S. 13) Denn wenn das Papier und die Straßen die Stadtstaaten auflösten und den Individualismus an die Stelle von Aristoteles' »zoon politikon« setzten, »dann machte der rückläufige Papyrus-Gebrauch, insbesondere nach der Verbreitung des Islams, den Gebrauch von Pergament notwendig«. (S. 17) Über die Rolle des Papyrus im Buchhandel wie auch im Reich siehe ferner *From Papyrus to Print* von GEORGE HERBERT BUSHNELL und besonders *Ancilla to Classical Learning* von MOSES HADAS.
- [28] GIEDION, SIGFRIED, *Ewige Gegenwart – Die Entstehung der Kunst*, S. 394, 396.
- [29] E. S. CARPENTER meint, Wladimir G. Bogaz (1860–1936) sei vielleicht der erste Anthropologe gewesen, der feststellte, daß der nicht-alphabetische Mensch nicht-euklidische Raumbegriffe hatte. Er behandelt dieses Thema in seinem Artikel »Ideas of Space and Time in the Concept of Primitive Religion«, S. 205 ff.
- [30] RYLE, GILBERT, *The Concept of the Mind*, S. 223 f.
- [31] IVINS zitiert den Artikel von Lynn White über »Technology and Invention in the Middle Ages«, S. 141 ff.
- [32] HOPKINS, G. MARLOWE, A (Gerard Manley) Hopkins Reader, (Hrsg. von John Pick), Oxford University Press, London 1953.

- [33] Siehe die Hinweise auf dieses Thema in meinem Artikel über »The Effect of the Printed Book on Language in the Sixteenth Century«, S. 125 ff.
- [34] Siehe auch J. W. CLARK, *The Care of Books*.
- [35] ROGERS, E. F. (Hrsg.), *St. Thomas More, Selected Letters*, S. 13.
- [36] *L'Enseignement de l'écriture aux universités médiévales*, S. 74.
- [37] Diese Überlegungen stellen CHAUCERS Scholaren in ein interessantes Licht und lassen es berechtigt erscheinen, im betreffenden Text der Lesart »würdig« den Vorzug zu geben vor der Lesart »weltlich«:
- »Dann ferner kam von Oxford ein Scholar,
Der Logik studiert' manch liebes Jahr.
Sein Klepper war so mager wie ein Rechen,
Auch er war grad nicht fett, um wahr zu sprechen,
Hohlläugig sah er aus und nüchtern, mein' ich;
Sein Mäntelchen war kurz und fadenscheinig.
Noch ward ihm keine Pfründe zum Gewinn,
Und für ein weltlich Amt fehlt' ihm der Sinn.
Denn lieber sah er, wenn am Bett im stand
Ein Bücherhauf in rot und schwarzem Band
Von Aristoteles' Metaphysik,
Als reiche Kleider, Kurzweil und Musik.«
- [38] Siehe C. S. BALDWIN, *Medieval Rhetoric and Poetic* und D. L. CLARK, *Rhetoric and Poetry in the Renaissance*. Beide finden diese ciceronische Verschmelzung der Poetik mit der Rhetorik unbegreiflich. Milton hingegen übernahm sie. Er vertritt die Ansicht Ciceros in seinem Traktat *On Education*. Nach der Grammatik, sagt er, sollte man so viel Logik studieren, als »für eine anmutige und schmuckvolle Redekunst vonnöten ist. Diesen Studien sollte die Dichtung nachfolgen oder tatsächlich vielmehr vorausgehen, da sie weniger schwierig und elegant, sondern einfacher, sinnhafter und leidenschaftlicher ist«. Diese letzten Worte sind oft ohne Berücksichtigung des Zusammenhangs und der besonderen termini technici Miltons zitiert worden.
- [39] MARROU, H. I., *Saint-Augustin et la fin de la culture antique*, S. 530, Anmerkung.
- [40] Im 16. Jahrhundert nannte man die elisabethanischen Schauspieler manchmal »die Rhetoriker«. Dies war selbstverständlich in einer Zeit, da die *pronuntiatio* ebenso studiert wurde wie die anderen vier Teile der Rhetorik: die *inventio*, *dispositio*, *elocutio* und *memoria*. Siehe B. L. JOSEPHS wertvolle Studie *Elizabethan Acting*, in der er aus Grammatik- und Rhetorik-Lehrbüchern des 16. Jahrhunderts die verschiedenen Techniken der dramatischen Darbietung und Handlung herausarbeitet, mit denen jedes elisabethanische Schulkind vertraut war.

- [41] BONNER, S. F., *Roman Declamation*, S. 10. Einmal sagt Cicero: »Die Philosophie soll die Deklamation meiner alten Tage sein.« Jedenfalls war sie die Deklamation des Mittelalters.
- [42] In *Studies in the Renaissance*, Bd. VIII, S. 155 ff.
- [43] EDMUND JOSEPH RYAN gibt eine Geschichte des Begriffs *sensus communis*, wie er in der griechischen und arabischen Kultur verstanden wurde, in seinem *The Role of the Sensus Communis in the Psychology of St. Thomas Aquinas*. Es handelt sich hier um eine Lehre, die der Taktilität eine Schlüsselstellung zuschrieb und die das europäische Denken bis zu Shakespeare durchdrang.
- [44] *The Written Word as an Instrument and a Symbol in the First Six Centuries of the Christian Era*, S. 2.
- [45] IVINS, WILLIAM, *Art and Geometry*, S. 82.
- [46] POUND, EZRA, *The Spirit of Romance*, S. 177.
- [47] MILANO, PAOLO, *The Portable Dante*, S. XXXIII.
- [48] Die Tendenz des Visuellen, »explizit« zu werden und von den anderen Sinnen wegzubrechen, wurde sogar bei der Entwicklung der gotischen Schrift festgestellt. E. A. LOWE bemerkt: »Die gotische Schrift ist schwer zu lesen . . . Es ist, als ob die geschriebene Seite zum Anschauen und nicht zum Lesen da wäre.« (in »Handwriting«: G. C. CRUMP und E. F. JACOB (Hrsg.), *The Legacy of the Middle Ages*, S. 223).
- [49] Übersetzt von KLAUS J. HEIMISCH, in: *Der utopische Staat*, S. 42.
- [50] Unter dem Stichwort »textbook« erwähnt das *Oxford English Dictionary*, daß es solche Bearbeitungen bis ins 18. Jahrhundert gab.
- [51] Siehe »Effects of Print on the Written Word in the Sixteenth Century«, S. 125 ff.
- [52] HELMUT HATZFELD illustriert in *Literature through Art* dieses Problem vom Gesichtspunkt der Bildhauerei und Malerei. STEPHEN GILMANS Artikel über »Time in Spanish Poetry«, S. 72 ff., enthüllt »das verborgene System« der Zeitformen im *Le Cid*.
- [53] In R. J. SCHOECK und JEROME TAYLOR, Hrsg. *Chaucer Criticism*, S. 2; siehe auch B. H. BRONSON, »Chaucer and his Audience«.
- [54] In »New Directions for Organisation Practice«, in *Ten Years Progress in Management, 1950–1960*, S. 48 f.
- [55] MORE, SIR THOMAS, *English Works*, 1557, S. 835.
- [56] *Studies in English Literature, 1500–1900*, Vol. I, No. 1, S. 31 ff.
- [57] RABELAIS, FRANÇOIS, *Gargantua und Pantagruel*, S. 210 f.
- [58] USHER, A. P., *History of Mechanical Inventions*, S. 240.
- [59] BATES, W. J. (Hrsg.), *Criticism: the Major Texts*, S. 89.
- [60] McLuhan, H. M., »Printing and Social Change«.
- [61] ONG, WALTER, »Ramist Method and the Commercial Mind«, S. 155 ff.
- [62] Übersetzung von Schlegel und Tieck.

- [63] INNIS, HAROLD, *Essays in Canadian Economic History*, S. 253.
- [64] *Ebenda*, S. 254.
- [65] ONG, WALTER, »Ramist Method and the Commercial Mind«, S. 159.
- [66] Siehe H. M. McLuhan, »The Effects of the Improvements of Communication Media«, S. 566 ff.
- [67] CURTIS, CHARLES P., *It's Your Law*, S. 65 f.
- [68] ONG, WALTER, »Ramist Method and the Commercial Mind«, S. 165.
- [69] Abgedruckt in *Lay Sermons, Addresses and Reviews*, S. 34 f. Siehe auch H. M. McLuhan, *The Mechanical Bride: Folklore of Industrial Man*, S. 108.
- [70] Siehe H. M. McLuhan, *The Mechanical Bride*, S. 107.
- [71] Siehe ETIENNE GILSON, *La Philosophie au Moyen Age*, S. 481.
- [72] Kor. I, 13.12, »videmus nunc per speculum in aenigmate«.
- [73] SHAKESPEARE, WILLIAM, *Sommernachtstraum*, V. 1.
- [74] MILTON, JOHN, *Das Verlorene Paradies*, IX, Verse 201–203.
- [75] JONES, R. F. (Hrsg.), *Essays*, S. 294.
- [76] BACON, FRANCIS, *The Advancement of Learning*, S. 125.
- [77] SIDNEY, SIR PHILIP, *Astrophel and Stella*.
- [78] HUTTON, EDWARD, *Pietro Aretino, The Scourge of Princes*, S. XI.
- [79] *The Works of Aretino*, aus dem Italienischen übersetzt (mit einem kritischen und biographischen Essay) von SAMUEL PUTNAM, S. 13.
- [80] *Wie es euch gefällt*, II, 7.
- [81] ARETINO, PIETRO, *Dialogues*, S. 59.
- [82] HUTTON, EDWARD, *Pietro Aretino*, S. XIV.
- [83] MARLOWE, CHRISTOPHER, *Tamburlaine the Great*, I, 2.
- [84] Übersetzt von JOHN ALDAY, 1581 (STC 3170), R_{iii} bis R_{iv}.
- [85] BUHLER, CURT, *The Fifteenth Century Book*, S. 33.
- [86] TAWNEY, R. H., *Religion and the Rise of Capitalism*, S. 156.
- [87] *Ebenda*, S. 151.
- [88] Siehe FEBVRE, LUCIEN und MARTIN, HENRI-JEAN, *L'Apparition du livre*, S. 127, 429.
- [89] INNIS, HAROLD, *The Bias of Communication*, S. 29.
- [90] *Ebenda*, S. 28.
- [91] LECLERCQ, JOSEPH, *Toleration and the Reformation*, Bd. II, S. 349.
- [92] Zitiert von JONES, GEORGES, in: *The Triumph of the English Language*, S. 321.
- [93] HAYES, CARLETON, *Historical Evolution of Modern Nationalism*, S. 63 f.
- [94] *The Triumph of the English Language*, S. 183.
- [95] GREENSLADE, S. L., *The Work of William Tyndale*, mit einem Essay von G. D. Bone, S. 51.
- [96] GUÉRARD, ALBERT, *Life and Death of an Ideal*, S. 44.

- [97] ANSHEN, R. N., *Language: An Inquiry into its Meaning and Function*, in Science of Culture series, Vol. VIII, S. 3.
- [98] *Ebenda*, S. 9; siehe auch HALL, EDWARD T., *The Silent Language*.
- [99] MAHOOD, M. M., *Shakespeare's Wordplay*, S. 33.
- [100] FRIES, CHARLES CARPENTER, *American English Grammar*, S. 255.
- [101] Zitiert in JONES, R. F., *The Triumph of the English Language*, S. 202.
- [102] Zitiert in MITCHELL, W. F., *English Pulpit Oratory from Andrewes to Tillotson*, S. 189.
- [103] Zitiert in WILLEY, BASIL, *The Seventeenth Century Background*.
- [104] *Ebenda*, S. 212.
- [105] SIEBERT, F. S., *Freedom of the Press in England, 1476–1776*, S. 103.
- [106] *Time*, 2. Juli 1956, S. 46.
- [107] Zitiert in JONES, R. F., *The Triumph of the English Language*, S. 189.
- [108] POULET, GEORGES, *Etudes sur le temps humain*, S. XIV–XV.
- [109] *Ebenda*, S. XVI.
- [110] *Ebenda*, S. XVIII.
- [111] *Ebenda*, S. 9 f.
- [112] *Ebenda*, S. 21.
- [113] *Ebenda*, S. 27.
- [114] SHAKESPEARE, WILLIAM, Sonett 55.
- [115] WHYTE, L. L., *The Unconscious before Freud*, S. 60.
- [116] POULET, GEORGES, *Etudes sur le temps humain*, S. 53.
- [117] *Ebenda*, S. 57.
- [118] *Ebenda*, S. 63 f.
- [119] *Ebenda*, S. 67.
- [120] CAPONIGRI, A. R., *Time and Idea: The Theory of History in Giambattista Vico*.
- [121] *Ebenda*, S. 142.
- [122] GIEDION-WELCKER, CAROLA, *Plastik des XX. Jahrhunderts*, S. 205.
- [123] KANT, I., *Kritik der praktischen Vernunft*, S. 13.
- [124] *Selections*, Hrsg. PHILIP O. WIENER, S. 29 f.
- [125] *Ebenda*, S. 52.
- [126] POPE, ALEXANDER, *Duncias*.
- [127] *Ebenda*, IV, II. 21–24.
- [128] *Ebenda*, IV, II. 91–94.
- [129] WILLIAMS, AUBREY, *Pope's Duncias*, S. 60.
- [130] *Ebenda*, S. 47.
- [131] POPE, ALEXANDER, *Duncias* (B), IV, 11, 627–656.
- [132] BLAKE, W., *Jerusalem*, III, 74.
- [132] *Ebenda*, II, 36.

- [134] Dieses Newtonsche Thema habe ich entwickelt in: »Tennyson and Picturesque Poetry« in: JOHN KILLHAM (Hrsg.), *Critical Essays on the Poetry of Tennyson*, S. 67 ff.
- [135] RUSKIN, JOHN, *Moderne Maler*, Bd. III, S. 119.
- [136] *Ebenda*, S. 127.
- [137] Siehe H. M. MCLUHAN, »Joyce, Mallarmé and the Press«, S. 38 ff.
- [138] Zitiert von WILLIAMS, RAYMOND, in *Culture and Society, 1780–1850*, S. 38.
- [139] ELIOT, T. S., *Ausgewählte Essays*, S. 183 f. (Übersetzt von U. Clemen u. a.).
- [140] »The Social and Intellectual Background«, S. 47.