

FÜNF FREUNDE UND DIE FALSCH E WAND

REMBERT HÜSER

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

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

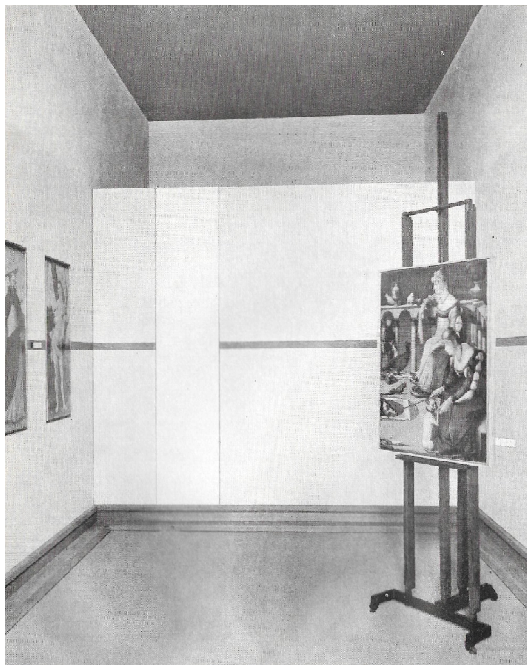


Abb. 1: Venice –
Room in the Museo Correr.²

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁷ Ebd.

⁸ Ebd., S. 40.

⁹ McLuhan: Die magischen Kanäle, S. 101.

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

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

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

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

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

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

¹² Vielen Dank an Jana Mangold für diesen Hinweis.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

²² Ebd., S. 114.

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

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

Das Telefon: Sprache ohne Wände.

Das Grammophon: Variété ohne Wände.

Die Photographie: Museum ohne Wände.

Das elektrische Licht: Raum ohne Wände.

Film, Rundfunk und Fernsehen: Klassenzimmer ohne Wände.²⁴

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

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

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

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

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

²⁴ McLuhan: Die magischen Kanäle, S. 274.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁹ McLuhan: Die magischen Kanäle, S. 195.

³⁰ Ebd., S. 66.

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

³² Cavell: McLuhan in Space, S. 172.

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

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

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

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

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

³⁴ Ebd., S. 1.

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

³⁶ Ebd., S. 129.

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

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

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

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

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

[...]

M1090 R. Buckminster Fuller

M1230 Ampex Corporation Records

M1602 French Colonial Africa: Christian missionary postcards³⁸

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

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

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

³⁹ Stanford University Libraries & Academic Information Resources.



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

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

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

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

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

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

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

LITERATUR

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

REMBERT HÜSER

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