

Spezialwissens ist das Privileg individualisierter Rezeption – der Flaneur lässt es lustwandelnd auf sich zukommen, der Detektiv stellt ihm angestrengt nach, aber beide Figuren scheinen keinen rechten Platz mehr zu haben in einer Informationswelt, die auf schnellste Verfügbarkeit und umweglosen Abruf ausgerichtet ist.

Jeanneney sorgt sich mit Blick auf *Google Books* ganz konkret um die Geltung der frankophonen Literatur in der globalisierten Welt. Weil *Google* erstens zugleich das Mess- und Etablierungswerkzeug einer hierarchischen Ordnung unter kulturellen Inhalten sei und zweitens die Popularität des Populären bestärke, begünstige sein Ausgreifen in die Welt der gedruckten Bücher im kolossalen Maße die Verbreitung englischsprachiger Texte, und damit letztlich auch die der englischen Sprache schlechthin (vgl. ebd.: 6ff.). Da Suchmaschinen durch geschickte mathematische Tricks die Grenze zwischen *computer* und *culture layer* überbrücken, müssen sich ihre eigentlich völlig kulturfremden Algorithmen unweigerlich Debatten über ihre kulturellen Implikationen stellen – und damit auch über ihre Rolle in Auseinandersetzungen zwischen privilegiertem und marginalisiertem Wissen sowie den Identitäten und Lebensentwürfen, die sich mit diesem verbinden. Letztlich aus reiner Mathematik bestehende Software wird zum Abbild von Ideologien und damit implizit politisch: In einer Welt, in der Information längst überwiegend digital gespeichert, verbreitet und abgerufen wird, programmieren Programmierer eben nicht mehr nur Computer, sondern auch die Kulturen, die sich ihrer bedienen. Damit stehen etablierte Kulturinstitutionen vor ganz neuen Herausforderungen – und sehen sich mit ganz neuer Konkurrenz konfrontiert.

### 4.3 ANDRÉ MALRAUX: DAS IMAGINÄRE MUSEUM

Die Geschichte des Museums ist, wie das erste Kapitel dieser Arbeit abrißartig darstellen konnte, eng verwoben mit gesellschaftspolitischen Visionen und Utopien, die sich durchaus als *Programme* begreifen lassen: *Vor-Schriften* des Denkens und der Welterfahrung, die sowohl deren *Inhalt* als auch ihren *Modus* betreffen und die das Museum bei seinen Besuchern anregen, kultivieren, verfestigen soll. Von der Vermittlung einer vermeintlich göttlichen Ordnung in den Wunderkammern der Frühneuzeit über die Humboldt'schen Musentempel zu den ›emanzipatorischen‹ Ausstellungskonzepten der Nachkriegszeit wollten Museen nicht nur ein spezifisches Wissen, sondern auch bestimmte Formen und Philosophien des Lernens transportieren. Eine Kontinuität der Museumsgeschichte, die sie nun mit jener der digitalen Medien verbindet, war dabei das Netzwerk als funktionales Leitprinzip. Eine andere, die immer noch als Barriere zwischen dem Museum und dem Web steht, ist die Innen-/Außen-Trennung und mit ihr die naturgemäße Beschränktheit aller Sammlungen und

aller auf ihnen gründenden Ausstellungen. Während das Web und seine ideengeschichtlichen Vorläufer auf das Bestreben zurückzuführen sind, Grenzen und Abschlüsse in Wissensräumen zu überwinden, braucht das Museum in seiner klassischen Erscheinungsform den inneren Abschluss des Präsentierten und den äußeren der Institution, weil eben nur so die Autorschaft des Kuratoriums und die Bedeutsamkeit der Objekte im physikalischen Raum nachzuweisen sind. Paul Valérys Museumskritik lässt sich letztlich leicht als eine lesen, die von den Museen vor allem mehr Abschluss, mehr Selbstbescheidung und mehr Fokussierung auf das Einzelobjekt verlangt.

André Malraux indes, jener Staatsmann und Kulturtheoretiker, der dem Museum ja ohnehin jede Fähigkeit zum historisch ›authentischen‹ Ausstellen abspricht, sieht in ihm eine gerade aus ihrem vergeblichen Streben nach der Rekonstruktion historischer Wirklichkeiten heraus verfehlte (oder zumindest immer defizitäre) Institution. Authentische Abbildung nämlich müsste nach Malraux die Wiederherstellung des Gesamtzusammenhangs beinhalten, und in dessen Ermangelung bleibt jedes Museum letztlich unvollständig. Was Andreas Urban ›Geschichtsbild‹ nennt – eben das souveräne, schlaglichtartige und in sich geschlossene Deutungsangebot, in dem die Ausstellung vollständig und vollendet erscheint – ist für Malraux immer nur der annäherungsmäßige und letztlich zum Scheitern verurteilte Versuch einer Rekonstruktion von Zusammenhängen, die in der weiten Welt menschlichen Lebens und Handelns nun einmal verloren sind. Sie alle wiederherzustellen wäre nicht einmal möglich, wenn wir tatsächlich die ganze Welt zum Museum machen. So schreibt Malraux über die Unvollkommenheit des Museums als Ort der Erinnerung:

Was muß dem Museum unvermeidlich fehlen? Alles, was an ein Ganzes gebunden ist, wie Glasfenster oder Fresken; was sich nicht transportieren oder was sich nur unter Schwierigkeiten ausbreiten läßt, wie etwa Folgen von Wandteppichen; was nicht zu erwerben ist. Selbst wenn ständig immense Mittel zur Verfügung ständen, bleibt ein Museum doch nur das Ergebnis vieler glücklicher Zufälle. Trotz all seiner Siege ist es Napoleon nicht gelückt, die Sixtina dem Louvre einzuhüllen, und kein Mäzen wird je das Königstor von Chartres oder Piero della Francescas Fresken in Arezzo in das Metropolitan Museum verbringen können. [...] So ist das Museum, entstanden zu einer Zeit, da das Staffeleibild die einzige noch lebendige Form der Malerei war, heute wohl eine Bildergalerie geworden, nicht aber ein Museum der Farbe, eine Sammlung plastischer Einzelwerke, nicht der Skulptur schlechthin. (Malraux 1960: 11)

Malrauxs Antwort auf diese Unfähigkeit des Museums, die versatzstückhaften Ausstellungsobjekte in die Totalität ihrer historischen Umwelten einzuordnen und damit die Gesamtheit der Stile in ihrer geschichtlichen Kontinuität abzubilden (es sei daran erinnert, dass Malraux sich in seinen Ausführungen vorrangig auf das Kunstmuseum als Träger kulturellen bzw. kulturhistorischen Bewusstseins kapriziert) ist eine Medientechnologie – nämlich die Fotografie. Tatsächlich begegnet uns bei Malraux im

Kontext musealer Ausstellungen mit nur geringer zeitlicher Distanz zur Veröffentlichung von *As We May Think* eine ganz ähnliche Abfolge von Gedankengängen, wie Vannevar Bush sie im Hinblick auf die Bibliothek entwickelt. Weil das Museum seinen gesellschaftlichen Auftrag nur suboptimal zu erfüllen imstande sei, sollen technische Apparaturen sich seine Inhalte aneignen und den Zugriff auf eine Art neu organisieren, welche das physische Objekt verbietet. Malraux führt aus:

Heute stehen dem, der sich mit der Kunst beschäftigt, farbige Reproduktionen der meisten Hauptwerke zur Verfügung, dazu eine Fülle zweitrangiger Bilder, die Kunst archaischer Epochen, die indische, chinesische und präkolumbische Bildnerei in ihrer Blütezeit, ein Teil der byzantinischen Kunst, die romanischen Fresken, die Kunst der Naturvölker und die Volkskunst. Wie viele Plastiken waren 1850 schon reproduziert? Unsere Bildwerke hingegen finden ihr bevorzugtes Thema in der Skulptur, die sich im Schwarz-Weiß getreuer als ein Gemälde wiedergeben lässt. Einst kannte man den Louvre (und einige kleinere Sammlungen, die zu diesem gehören), und an ihn erinnerte man sich, soweit das Erinnerungsvermögen eben reichte. Heute dagegen stehen unserem lückenhaften Gedächtnis als Ergänzung mehr wichtige und bedeutsame Werke zur Verfügung, als das größte Museum je in sich zu fassen vermöchte. (Ebd.: 12)

Mit der Rede von der ›Ergänzung‹ des ›lückenhaften Gedächtnisses‹ mittels der Fotografie ist bei Malraux natürlich genau jene Wendung angezeigt, die Bush unternimmt, wenn er das (ja ebenfalls fotografisch arbeitende) Memex-System als »an enlarged and intimate support to his [des Nutzers] memory« (Bush 1945) bezeichnet – und ganz wie Bush akzentuiert Malraux die Fülle des im Medium aus dem Geist ausgelagerten Wissens. Die frappierendste Parallele zwischen Bush und Malraux ist aber, dass der französische Schöngest und der amerikanische Ingenieur aus völlig unterschiedlichen Problemstellungen und Interessenlagen heraus fast zeitgleich kurz vor der Jahrhundertmitte das Assoziative als den Schlüssel zum Umgang mit der Informationsflut der Moderne entdecken. Für Malraux führt dieser Gedankengang uns paradoxe Weise zunächst aus den Museen als Einzelorganisationen hinaus, dann jedoch unmittelbar wieder in die Institution zurück:

Denn ein Imaginäres Museum hat seine Pforten aufgetan, das die unvollständige Gegenüberstellung, wie sie nun einmal in der Natur der wirklichen Museen liegt, bis zum äußersten erweitert. Was die Museen angeregt hatten, ist Wirklichkeit geworden: Die bildende Kunst hat ihre Vervielfältigung durch den Druck gefunden. (Ebd.: 12)

Malraux, für den die Zerschlagung der Aura durch die Reproduktion mangels Authentizität der Originalobjekte ohnehin kein Problem darstellt, kann die Auswirkungen technischer Reproduzierbarkeit im Gegensatz zu Benjamin völlig abseits des jeweiligen Originals denken und ins Auge fassen, wie kulturelles Bewusstsein mit den

medialen Voraussetzungen der Verbreitung von Kulturgütern zusammenhängt. Interessant ist dabei die Wortwahl vom ›Imaginären Museum‹: Während, wie bereits ausgearbeitet wurde, die zeitgenössische Museumswissenschaft das virtuelle Museum gern als einen mangelhaften Abglanz der physischen Einrichtung begreift, versteht Malraux die ›wirklichen‹ Museen als eine bloße Vorwegnahme eines erst von industriellen Vervielfältigungstechniken ermöglichten Bilderuniversums, in dem jedes Objekt grundsätzlich jedem anderen zu begegnen imstande wäre. Die Reproduktionen sind nicht der Schatten des Museums, sondern seine Vollendung. Die Bilder existieren nicht, um auf das Museum zurückzuverweisen, sondern das Museum existiert, um Bilder in die Außenwelt hinauszustrahlen. Damit knüpft Malraux nicht nur an Walter Benjamins Überlegungen aus dem Reproduzierbarkeitsaufsatz an, sondern auch an Fotografiediskurse der französischen Kunstwelt, die bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nachzuweisen sind. Der Kurator und Museumshistoriker Ulfert Tschirner verweist hier beispielhaft auf den Pariser Feuilletonisten Jules Janin, der 1839 das Museum vor allem als ein »Reservoir latenter Daguerreotypien« beschrieb (Tschirner 2011: 32).

#### **4.3.1 Im Universum der Abbilder: Museum und Fotografie**

Im Malraux'schen Blick auf das Museum dient also nicht etwa die Kopie dem Original als Referent, sondern vielmehr das Original der Kopie als Referenz. Indes zeigt der Begriff des *musée imaginaire* aber auch an, dass Malraux in dieser Entwicklung durchaus keine Auflösung des Museums sieht – weder des individuellen Ausstellungsgefüges, noch der Institution als Bezugsgröße. Tschirner, der Malraux im Zusammenhang mit der Rolle der Fotografie in der Museumsgeschichte sehr ausgiebig behandelt, vergleicht das Verhältnis zwischen Imaginärem und physischem Museum mit dem eines Konzertbesuches zum Anhören einer Schallplatte (vgl. ebd.: 220f.). Eine Aura des Originalobjektes gibt es für Malraux sehr wohl, aber der öffentliche Diskurs über die Kunst und ihre Rolle in der Welt findet seines Erachtens ganz überwiegend auf der Basis von Abbildungen statt – und: Weil es für ihn eben keine immanente und autonome Authentizität der Kunstwerke an sich gibt, ist jedes auratische Erleben im Museum das Produkt von Ausstellungskonstellationen und genau jenen Auseinandersetzungen über die Kunst, die ohne Reproduktionen gar nicht stattfinden könnten (vgl. ebd.).

In diesem Sinne also erfüllt das Original für André Malraux eine ähnliche Funktion wie die Buchseite für Vannevar Bush: Es ist ein vergleichsweise ineffizientes Medium, das seinen Inhalt zu stark an einen bestimmten Standort bindet und ihn somit auch zu rigide von anderen Inhalten getrennt hält. Aus diesem Grunde verlangt es stumm nach deren Übertragung in ein ›mobileres‹ Mediensystem. Tschirner, der

sich in seiner Dissertationsschrift mit der Mediengeschichte des *Germanischen Nationalmuseums* befasst, weist in diesem Zusammenhang auf eine interessante Tatsache hin: Die Koevolution von Hypertext und Museum lässt sich tatsächlich bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts zurückverfolgen, und die Brücke zwischen den beiden Wissensformen ist die Fotografie.

Tscherirner macht dabei den Liegnitzer Freiherrn Alexander von Minutoli als einen entscheidenden Pionier aus: Um 1845 legte dieser eine umfangreiche Sammlung historischen Kunsthandswerks an, die als ein Musterrepertorium für das fertigende Gewerbe dienen sollte. Um seiner Sammlung in dieser Funktion zu größerer Reichweite zu verhelfen, ließ von Minutoli ab etwa 1847 Daguerreotypien seiner Schaustücke anfertigen und diese an Gewerbeverbände verschicken, ab 1854 kamen Papierphotos hinzu, die auch mit großem Erfolg in Bildbänden publiziert wurden (ebd.: 10 f.).

Obwohl das *Wiener Museum für Kunst und Industrie* erst 1864 als erstes europäisches Museum ein eigenes Foto-Atelier einrichten sollte, bemühte sich das 1852 eröffnete *GNM* unter seinem Gründer Hans von Aufseß bereits ca. 1855 um die Einrichtung einer sogenannten *Photographischen Anstalt*, die sich in den Jahren 1859/60 sowie zwischen 1862 und 1867 in aktivem Betrieb befand (vgl. ebd.: 12). Das *GNM* wird von Tscherirner als besonders interessant eingeschätzt, da es als Idealtypus eines kulturhistorischen Museums vom in Kunstmuseen des 19. Jahrhunderts üblichen Selbstbegrenzungsparadigma abweicht und den Anspruch formuliert, eine möglichst universelle und abgeschlossene Zusammenstellung des deutschen Kulturerbes zu präsentieren. Weil aber – wie Malraux ja so plastisch schildert – jede Sammlung immer auch das Ergebnis von Zufällen ist und ein individuelles Originalobjekt sich nicht an zwei Orten zugleich befinden kann, wird die Reproduktion zu einem notwendigen Behelf, um eine solche Universaldarstellung auch nur Ansatzweise leisten zu können (vgl. ebd.: 14f.). In fotografischer Abbildung können Objekte vorhanden sein, ohne sich physisch im Raum zu befinden. Auch mit analogen Fotografien lässt sich also durchaus *virtuell* ausstellen. Johannes Müller, erster Sekretär des *GNM*, erklärte 1855 die »Gesammtrepräsentation in effige« (ebd.: 82) zum Daseinsgrund des Museums und stellte damit die herkömmliche und bis heute überwiegend maßgebliche Museumsphilosophie auf den Kopf, welche Echtheit und Anmutungsqualität der Sammlungsgegenstände über eine ohnehin nicht zu erreichende Abgeschlossenheit der Darstellung erhob. Mit der Fotografie verband sich, so Tscherirner weiter, in besonderem Maße eine Utopie von annähernd idealer und verlustfreier Reproduktion, sie war allerdings nur die Leittechnologie unter einer Anzahl von Nachbildungsverfahren, zu denen u.a. auch klassische Gipsabgüsse oder Galvanoplastiken zählten (vgl. ebd.: 82f.).

Das Universalmuseum, wie es das *GNM* als Sammlungsfernziel anstrehte, hat der Laßwitz'schen und Borges'schen Universalbibliothek gegenüber einen entscheidenden Vorteil: Während der schriftliche Code dem kulturellen Inhalt vorausgeht und in ihm aus diesem Grunde eine astronomische Anzahl von Texten vorhanden sind, die

für uns weder verständlich noch anschlussfähig sind, kann das Museumsding nur dort in Erscheinung treten, wo kulturelle Prozesse bereits stattgefunden haben. Die Komplexität entfaltet sich daher nicht im Einzelobjekt, sondern in den Relationen zwischen ihnen, die ja das Wesen des Museums ausmachen. Bei Hans von Aufseß und dem *GNM* mit seiner schwierigen Kollision von musealer Ausstellungspraxis und Totalitätsanspruch wird daher in der Lesart Tschirners bereits das deutlich, was man mit Rückgriff auf Ross Parrys *Recoding the Museum* womöglich als den besonderen »Datenbank«-Charakter des Museums beschreiben könnte. Das *GNM* war, so Tschirners These (die uns unweigerlich an Vannevar Bushs Analyse der wissenschaftlichen Veröffentlichungsschwemme im 20. Jahrhundert denken lassen muss), ein »Sammelkasten« von Sinnmodulen, der sich aufgrund seines Umfangs mittels klassischer Register und Kataloge zwar grundsätzlich noch verzeichnen, nicht aber sinnvoll dynamisch verwalten ließ. Von Aufseß habe sich daher bezeichnenderweise dem Zettelkasten als Werkzeug zur Organisation seiner Sammlung zugewandt (vgl. ebd.: 52ff.) und damit eben jener Urform modularer Wissensorganisation, aus deren Tradition das Medium Hypertext auch nach seiner Digitalisierung nicht zu lösen ist. Die besonderen Vermittlungseigenarten des Museums jedoch ermöglichen eine besonders innige Integration des Zetellsystems in die kuratorische Arbeit: Für die Ausstellungsmacher des *GNM* wurde, so schreibt Tschirner, die Karteikarte gewissermaßen zur virtuellen Dublette des Objektes, das sie beschrieb. Ausstellungen ließen sich mit den Karten, die auf individuelle Schaustücke verwiesen, vorab modellieren. Sammlung und Verwaltungsapparat erschienen als ihre jeweils wechselseitigen Spiegelbilder, und das *GNM* selbst als Versuch eines »Generalrepertoriums« der deutschen Geschichte sowohl in Form materieller Objekte, als auch der schriftlich niedergelegten Sprachfetzen, die sie identisch ausweisen und somit unabdingbar für den informierten Umgang mit ihnen sind (vgl. ebd.). Die Sinnhaftigkeit einer Sammlung hängt aufgrund der epistemischen Unschärfe von Museumsdingen von ihrer Inventarisierung ab – und die Art der Inventarisierung wiederum bestimmt entscheidend die Möglichkeiten musealer Gestaltung mit (vgl. ebd.: 186f.).

#### 4.3.2 Das Museum ohne Wände und das transformative Objekt

Das Imaginäre Museum nach Malraux entfernt das Originalobjekt zwar nicht komplett aus dieser Gleichung, aber als Konzept postuliert es eine Bedeutungsverschiebung der materiellen Kulturgüter von Gegenständen der subjektivierten Anmutung hin zu Gegenständen objektivierten Wissens:

Eine serienmäßig hergestellte Reproduktion dient mehr der Bereicherung unserer Kenntnisse, als daß sie unser betrachtendes Auge befriedigt; immerhin bereichert sie unsere Kenntnisse, wie es ehemals durch die Erfindung des Kupferstichs geschehen war. (Malraux 1960: 26)

Malraux stellt im Hinblick auf das Imaginäre Museum also ähnliches fest wie Schweibenz im Hinblick auf das virtuelle: Die auratischen Aspekte werden dem Informationswert notwendigerweise untergeordnet. Der informative Stellvertreter wird zur eigentlichen kulturellen Größe, das Originalobjekt bleibt als Referenz im Hintergrund – Konkretes und Abstraktes tauschen die Plätze. Insofern ist natürlich auch die technische Reproduktion musealer Objekte eine Erzeugung von Verkehrsformen. Sie bildet gewissermaßen eine Umkehrung dessen, was Anke te Heesen in der Herstellung von Zeitungsausschnitten beobachtet: Während der Zeitungsausschnitt die Verstetigung eines industriell erzeugten, schnell verfallenden Massenmediums durch die Autorschaft des Schnittes ist, ist die fotografische Reproduktion vielmehr eine Mobilisierung eines einmaligen, raumzeitlich gebundenen und auratisch höchst aufgeladenen Kulturgegenstandes *aus* der Autorschaft eines Museumskuratoriums hinaus.

Schweibenz, der sich stark auf Malraux bezieht (und dabei übrigens mit einer amerikanischen Übersetzung arbeitet, die das Imaginäre Museum in das *museum without walls* verwandelt – also bewusst sein Nicht-Abgetrennt-Sein sowohl von der Außenwelt, als auch von einzelnen Sammlungen thematisiert), sieht gerade in dieser ›Entzauberung‹ des Materials die Voraussetzung für die Universalität des Imaginären Museums. Schweibenz interpretiert die Rolle des Museums bei Malraux vor allem dergestalt, dass es den *Erhalt* der Kunstobjekte gewährleistet – und für diesen Erhalt ist die Ablösung der Dinge aus den historischen Zusammenhängen, die ihren Ursprung bilden, nicht etwa ein zu kaschierendes Manko, sondern vielmehr eine entscheidende Voraussetzung. Indem das Museum originäre soziale Verortungen des Ausgestellten aufhebt und die Kunstwerke in Räumen miteinander konkurrieren lässt, die letztlich den Gewohnheiten und Erfordernissen der Gegenwart genügen müssen, schafft es erst die Voraussetzungen zu deren Neuinterpretation. Das Museum lässt die raumzeitlichen Distanzen zwischen historischen Einzelsituationen schrumpfen und ermöglicht damit deren (assoziatives) In-Beziehung-Setzen zueinander und zu unserer Gegenwart (vgl. Schweibenz 2001: 4f.). Derartige Funktionalitäten des Museums sind in der vorliegenden Studie ja bereits herausgearbeitet worden, allerdings sieht Malraux in diesen Darstellungs-Transformationen nicht nur eine spezifische Eigenart musealen Präsentierens, sondern *summa summarum* die entscheidende Voraussetzung für die historische Beständigkeit der Kunst schlechthin. Das Kunstwerk nach Malraux ist eben nicht zeitlos, sondern lebt – darin liegt die Radikalität der Malraux'schen Kunsttheorie – gerade von seiner ständigen Erneuerung in der Deutung und somit auch von seiner ständigen Loslösung aus Kontexten, die dem gegenwärtigen Publikum fremd geworden sind. Das revolutionäre Potential der Reproduktion in diesem Kulturverständnis ist nach Schweibenz vor allem, dass sie (und hierin mag man eine Unterstreichung der Benjamin'schen Thesen von der Zerschlagung der Aura erkennen) den mystisch-verklärten Historizismus vom Objekt abfallen lässt, der dem Original innerhalb aller Ausstellungskonzepte noch anhaftet, wie *emanzipatorisch* sie auch immer gedacht sein mögen. Die Funktion der Fotografie

bei Malraux sieht Schweibenz von daher als die der Schaffung von ›reinen‹ Kunstwerken, denen die ›Aura‹ keine Grenzen der Assoziierbarkeit mehr zu setzen vermag: Sie lege den »Sinngehalt der Stile« offen und intellektualisiere die Kunst. Für Schweibenz ist die Entstehung virtueller Museen lediglich die logische Fortsetzung dieser im 19. Jahrhundert einsetzenden Entwicklung auf der Basis neuer medialer Möglichkeiten (vgl. ebd.).

Dass Malraux im Zusammenhang mit dem virtuellen Museum immer wieder auftaucht und hier tatsächlich als einer der wenigen kanonischen Autoren zu gelten hat – vielleicht gar als der einzige – ist also keineswegs verwunderlich. Auch die Verbindung zur Ideengeschichte der Hypertexttheorie ist hier bisweilen angeklungen – Ross Parry These vom Museum als eigentlichem Vorläufer der Datenbank wurde ja bereits erwähnt, und Erkki Huhtamo bemerkt in einem 2002 für das Nobel-Symposium über virtuelle Museen entstandenen Text ebenfalls die kuriose und zunächst noch nach beiden Seiten völlig folgenlose Zeitgenossenschaft von Vannevar Bush und André Malraux. Diese verleitet ihn gar zu der These, dass die kombinierten Ideen dieser beiden Figuren bereits die Wegweiser seien, die uns »an die Pforten des virtuellen Museums« (vgl. Huhtamo 2002: 3) führen. Huhtamo lässt es sich dabei nicht nehmen, diese Vermählung direkt in noch größere Gedankentraditionen einzureihen – vor allem in jene des in den 1930er Jahren von H.G. Wells geprägten Konzeptes vom *World Brain*. Wells projizierte mit diesem Begriff das Bild eines absoluten Speichers, der nicht nur alles Wissen der Menschheit aufnehmen, sondern auf den darüber hinaus von überallher mittels technischer Apparate zuzugreifen möglich sein sollte (vgl. Huhtamo 2002: 2). So naheliegend diese Einordnungen zu sein scheinen, sie verfehlten doch die jeweiligen Eigenheiten sowohl des Imaginären Museums als auch des Memex-Konzeptes.

Natürlich muss eine Idee wie das *World Brain* im Internet-Zeitalter prophetisch erscheinen, und der Anspruch, ein absolutes Speicher- und Abrufsystem für die Gesamtheit des Weltwissens zu konstruieren, erhält spätestens mit Ted Nelsons *Project Xanadu* in den 1960er Jahren Einzug in die Hypertexttheorie. Auch Eugene Garfield, der Vater des *Science Citation Index*, verortete seine Arbeit Mitte der 1970er Jahre als Beitrag zum Großprojekt der Schaffung des *World Brain*. Garfield sah in der Ökonomisierung und Entschlackung von Kommunikationsprozessen nicht nur eine Überlebensfrage für die Wissenschaft, sondern auch eine wichtige Voraussetzung dafür, das entstehende Weltgehirn für jedermann offen und verfügbar zu halten und damit seinem Missbrauch durch totalitäre Zentralgewalten vorzubeugen (vgl. Garfield 1984b: 8).

Obwohl insbesondere Vannevar Bush aus dieser speziellen utopischen Ideentradition nicht hinwegzudenken ist, zielen seine Ideen und die André Malrauxs für sich genommen und aus ihrer historischen Situation heraus doch in unterschiedliche Richtungen. Bushs Memex ist kein Netzwerk-Terminal, das Information von einem räumlich weit entfernten ›Server‹ aufruft, sondern es ist selbst sowohl Speicher als auch

Abruf-Interface. Das von ihm verfügbar gemachte Wissen ist nicht das Ergebnis sozialer Aushandlungsprozesse mit dem Anspruch der Allgemeingültigkeit, sondern das Ergebnis individueller Assoziationen des Einzelnutzers, die so nur innerhalb seines eigenen Memex-Gerätes Bestand haben. Memex war niemals als Weltgehirn angelegt, sondern als Erweiterung des Erinnerungsvermögens einer bestimmten Einzelperson. Das Imaginäre Museum wiederum trägt zwar in seiner abstrakten Konzeption die Züge eines ›absoluten‹ Museums, tritt jedoch im Alltag nicht als solches in Erscheinung.

Zunächst gibt es im Imaginären Museum keine Zentralisierung, wie sie das ›World Brain‹ als Idee ja impliziert. Das Imaginäre Museum ist eben imaginär und damit an einen imaginierenden Geist gebunden. Es existiert nur implizit innerhalb der ungleichmäßig über unsere kulturelle Lebenswelt verteilten Reproduktionen und muss durch einen bestimmten, letztlich assoziativen Umgang mit diesen verwirklicht werden. Wie es im physischen Museum einen Dualismus von Potentialität und Aktualität in der Trennung von Fundus und Ausstellung gibt, so gibt es auch im Imaginären ein Gegenüber von Präsenz und Latenz, denn auch hier kann nicht alles zugleich ›ausgestellt‹ werden. Niemand ist imstande, gleichzeitig die Gesamtheit aller Museumsdinge zu rezipieren – Paul Valéry waren ja bereits die Pariser Museen zu voll. Der Latenzraum des Imaginären Museums ist die Fülle der Kulturgüter mit den zahllosen virtuell in ihr angelegten Konstellationen, in denen die Objekte zu einander in Beziehung gebracht werden könnten. Tatsächlich aktualisiert werden kann indes immer nur ein musealer ›Pfad des Interesses‹ – das ›babelhafte‹ am imaginären Museum ist, dass es grundsätzlich unzählige Ausstellungen beherbergt, von denen viele unter kulturellen Gesichtspunkten völlig absurd wären und dementsprechend niemals zur Aktualität gelangen werden (vgl. Tschirner 2011: 222f.). Tschirner schlägt vor diesem Hintergrund sinnvollerweise vor, zwei Ebenen des Imaginären Museums zu unterscheiden: *Das* Imaginäre Museum mit großem ›i‹ meint hier den gesamten Fundus von in Form von Reproduktionen grundsätzlich verfügbaren Kulturgütern, während *ein* imaginäres Museum mit kleinem ›i‹ jede individuelle Assoziationskette meint, die aus einem Auswahlprozess hervorgegangen ist (vgl. ebd.: 223f.).

Dabei sind beide Ebenen – Imaginäres wie imaginäres Museum – zunächst rein mediale Virtualitäten innerhalb unserer kulturellen Kommunikation, und sie treten nur dort in Erscheinung, wo Reproduktionen musealer Gegenstände auf eine Art miteinander zusammengeführt, konfrontiert und gedeutet werden, die musealen Charakter hat. In diesem Sinne könnte man also durchaus sagen, dass das Imaginäre Museum, wie Malraux es in den 1940er Jahren beschreibt, weniger ein *World Brain* denn einen vordigitalen Cyberspace beschreibt. Im Umgang mit fotografischen Abbildungen fallen die Rollen von Kurator und Rezipient weitgehend zusammen und imaginäre Museen entstehen und vergehen im Augenblick assoziativen Springens von Objekt zu Objekt. Während das Imaginäre Museum allerdings immer prozeduraler,

ephemerer und letztlich virtueller Natur ist, können imaginäre Museen durchaus materiell in Erscheinung treten und in einer bestimmten Konfiguration verfestigt werden. Das Mittel imaginären Kuratierens, das Malraux sich selbst wählte, war dabei paradoxerweise das Kunstbuch bzw. der Bildband – die *Stimmen der Stille* selbst präsentieren sich dem Leser als eine Mischung aus kunstphilosophischer Abhandlung und quer durch Stile, Provenienzen und Epochen galoppierender Sammlung fotografischer Abbildungen von Kunstwerken. Für Malraux sind Bildbände imaginäre Museen – was aus der Perspektive dieser Abhandlung natürlich zunächst paradox erscheinen muss, wurde doch die Linearität und Sequenziertheit des gedruckten Wortes als das genaue Gegenteil der mehrdimensionalen, räumlichen Vermittlungslogik des Museums ausgemacht. Die Auflösung dieses Widerspruches liegt für Tschirner darin, dass Malraux den Bildband eben nicht als eine eindimensionale Abfolge von Fotografien anlegt, sondern ihn als ein Mittel der Konfrontation zwischen Objekten versteht. Grundsätzlich leisten imaginäre Museen ähnliches wie physische und sind ähnlichen Beschränkungen unterworfen: Sie assoziieren Kulturgüter miteinander und müssen dabei immer auch aus- und abschließen – sie sind zwar nicht räumlich begrenzt, wohl aber durch die Aufnahmefähigkeit ihrer Rezipienten. In imaginären Museen entfällt allerdings eine Beschränkung, die für physische unumgänglich ist: die Singularität der Exponate.

In der Reproduktion brechen Kunstwerke nicht nur aus den Stätten aus, an denen die Originale verwahrt und präsentiert werden, sondern sie durchleben zugleich eine potenziell unüberschaubare Multiplikation ihrer selbst. Semiotisch bedeutet dies, so Tschirners Deutung, dass nun dasselbe Zeichen in unterschiedliche Signifikanten aufgespalten werden kann, und diese Aufspaltung liegt nicht nur in der Vervielfältigung begründet, sondern gerade auch in der Neukontextualisierbarkeit der Kopien. Die von Malraux selbst in den Nachkriegsjahren mitherausgegebenen Bildbände seien hierfür exzellente Fallbeispiele: Malraux verwendet darin unterschiedliche fotografische Ansichten derselben Kunstobjekte, um das singuläre Original in eine Anzahl unterschiedlicher Bedeutungsträger aufzufächern. Im Ergebnis konfrontiert das Kunstbuch als imaginäres Museum nicht nur – wie es das physische Museum tut – zeitgenössische Metamorphosen unterschiedlicher historischer Objekte miteinander, sondern auch das Einzelobjekt mit Metamorphosen seiner selbst und damit seiner eigenen Vieldeutigkeit. Das epistemische Ergebnis dieser Rekursion der Ausstellungsgegenstände auf sich selbst beschreibt Tschirner mit dem Konzept der »zirkulierenden Referenz«, das auf den Wissenschaftstheoretiker Bruno Latour zurückgeht: In der technischen Reproduktion von Kunstobjekten wird nicht etwa eine Signifikant-Signifikat-Beziehung zwischen Kopie und Original etabliert, sondern das Original-objekt wird durch die Offenlegung seiner Stilistik in seiner fotografischen Abbildung selbst zum Zeichenträger für dieselbe. Die bei Benjamin in ihrer tatsächlichen Funktionalität noch schwammig gebliebene Zerschlagung der Aura erklärt Tschirner aus dem Malraux'schen Konzept des Imaginären Museums heraus als eine Verschiebung

semiotischer Verweisstrukturen, in welchem die Kette der Bedeutungen nicht mehr beim konkreten Material endet, sondern im abstrakten Historischen oder Stilistischen. Die Intellektualisierung der Kunst, bzw. die Herabstufung des affektiven zu gunsten des informativen Wertes der Dinge, ist dabei gleichermaßen Mittel wie Ergebnis dieser Transformation (vgl. ebd.: 234 f.).

Das Imaginäre Museum ist folglich eine Vision vom Universal museum, die nicht nur aus ganz praktischen Erwägungen an die Reproduktion gebunden ist, sondern vielmehr eine mediale Funktionalität voraussetzt, die das Original gar nicht erfüllen kann: jene der *Beweglichkeit*. Ein wirkliches Universal museum im Sinne Malrauxs darf nicht einfach nur Objekte anhäufen, es muss sie zugleich epistemisch offenhalten, weil es ansonsten das Gros ihrer potenziellen Bedeutungen unterschlägt. Als der *Louvre* 1803 zum *Musée Napoleon* wurde und mit den triumphalen Feldzügen Bonapartes zugleich die Hoffnung unter Pariser Museumsdirektoren aufflammte, die wichtigsten europäischen Kunstschatze in ihrer Gänze in der französischen Hauptstadt zusammenführen zu können, war damit eher ein Gefängnis der materiellen Kulturgüter angezeigt denn ein totales Museum des Abendlandes (vgl. ebd.: 229f.). Erst mit der fotografischen Verkehrsform ist es möglich geworden, nicht nur die Dinge, sondern auch die Vielfalt ihrer möglichen Beziehungen zueinander imaginär-museal zusammenzuführen.

Insofern ist das Imaginäre Museum, wie der argentinische Museumswissenschaftler Antonio Battro 1999 bemerkt, als Idee nicht aus dem politischen Kontext seiner Entstehungszeit zu lösen. Die *Stimmen der Stille* wurden im Umriss schon konzipiert, bevor der Zweite Weltkrieg ausbrach und die Bewegungen der Beutekunst das materielle Erbe Europas nicht nur geographisch völlig umverteilen, sondern auch in signifikanten Teilen vernichten sollten. In den 1940er Jahren wurde das Imaginäre Museum für Malraux zunehmend auch zu einem Ort, an dem Kulturgüter durch ihre Trennung vom ortsgebundenen Original sowohl vor der Kontrolle durch politische Mächte, als auch vor der physischen Vernichtung in den Wirrungen der Machtgeschichte geschützt sein sollten. Das Imaginäre Museum ist insofern eine hoffnungsvolle Zielsetzung wider die Traumata des 20. Jahrhunderts – es ist unbeherrschbar, steht jedermann offen, lässt nichts verlorengehen und verabsolutiert weder Deutung noch Didaktik (vgl. Battro 1999).

Auch Battro betont dabei die Rolle des Kunstbuches und betrachtet die *Stimmen der Stille* selbst nicht nur als eine Abhandlung über Malrauxs Vorstellungen von materieller Kultur und Kunstdtheorie, sondern zugleich als eine Demonstration dessen, was ein imaginäres Museum zu leisten imstande ist. Mit seiner reich illustrierten Abhandlung bewegt sich Malraux an der Grenze zwischen Schrift- und Bildkultur – er führt Kunstwerke zusammen, die geographisch disparat sind und ordnet sie damit sowohl einander zu, als auch in den Kontext seiner schriftlich ausgeführten Theorien ein. Malraux kuratiert kommentierte Abbildungen ganz so, wie das Museum kommentierte Objekte kuratiert, und lässt in einer Zusammenführung, die so physisch

unmöglich wäre, Bedeutungen sichtbar werden, die ohne das Medium Fotografie unsichtbar bleiben müssten (vgl. ebd.).

Die Fotografie nivelliert Hierarchien indes nicht nur im Hinblick auf menschliche Akteure im Museumsdispositiv, sondern auch zwischen den Objekten selbst. Battro verweist hier ganz grundlegend auf Größenverhältnisse: Im physischen Museum kann bereits die räumliche Ausdehnung der Exponate über ihre Stellung und Geltung in der Aufmerksamkeitsökonomie des Museums entscheiden. Die Fotografie kann diese völlig verschieben (vgl. ebd.). In Nahaufnahme mag selbst eine Scherbe oder ein Fingerknochen gigantisch erscheinen, im Weitwinkel eine Statuengruppe oder ein Dinosaurierskelett hingegen winzig. Durch diese Verzerrung entwickelt die fotografische Abbildung aus dem Originalobjekt dementsprechend nicht nur Kopien, sondern originär neue Kunstwerke, die sich zueinander völlig anders verhalten als die Originale (vgl. ebd.). Die Reproduktion werde in diesem Sinne bei Malraux zur Vollendung der Kunst, deren Erleben für ihn (ohne, dass Malraux selbst diesen spezifischen Begriff jemals systematisch gebraucht hätte) wiederum die vollendete Erfahrung von Virtualität darstellt: Kunst, so Battro, werde von Malraux zum buchstäblichen »Anti-Schicksal« der Menschheit erhoben, zum humanisierenden Universum des Möglichen und Potenziellen, in welchem sich der Mensch mit dem Menschen anfreunden kann. Das Kunstwerk ist Kommunikation, weil es eine Auswahl aus dem Möglichkeitsraum ist und eben – im Gegensatz zu den Bänden der Bibliothek von Babel, die aus statistischer Notwendigkeit heraus existieren – auch gar nicht vorhanden sein bzw. ein anderes Objekt an seiner Stelle stehen könnte. Grundsätzlich wäre es DaVinci durchaus möglich gewesen, statt der Mona Lisa ein Männerporträt zu malen, und in dem Marmorblock, aus dem Michelangelo seinen David schlug, war virtuell auch Goliath vorhanden. Jedes materielle Erzeugnis menschlichen Schöpfungsvermögens stellt implizit eine Entscheidung gegen jedes mögliche Stattdessen dar, und diese Eigenschaft verleiht ihm eine kulturelle Bedeutsamkeit auch dann noch, wenn die Beweggründe dieser Entscheidung längst nicht mehr zu rekonstruieren sind. Friedrich Waidachers Feststellung, dass man sich im Museum vor allem anderen der Tatsache versichere, dass die Vergangenheit realen Bestand gehabt hat (vgl. Waidacher 2000: 6), bedeutet für das Einzelobjekt: Das Mindeste, was es dem Besucher mitteilt, ist, dass zu irgendeinem Zeitpunkt in der Vergangenheit von Menschen die Entscheidung gefällt wurde, es zu erschaffen – und diese Entscheidung muss im weiteren Kontext einer sozialen Wirklichkeit stattgefunden haben, in der einem solchen Gegenstand aus irgendeinem Grund ein Wert beigemessen wurde. Battro indes verweist darauf, dass der Umgang des Menschen mit Dingen immer in beide Richtungen wirkt – und dass auch das bloße Schauen keine passive Begegnung von Subjekt und Objekt ist. So, wie sich das Kunstwerk seinem Besucher mitteilt, trägt der Rezipient die ganze Summe seines Wissens und seiner Vorannahmen an das Werk heran und verwandelt es in deren Licht in etwas, dass es jetzt erstmals werden

kann (vgl. Battro 1999). Genau dies ist ja die Kernthese der Malraux'schen Kunstphilosophie: dass das Objekt in der Rezeption wieder und wieder transformiert werden muss, um als kultureller Sinnträger überleben zu können. In seiner tatsächlichen Aktualisierung als Nouophor jedoch verschwimmt jede klare Richtung der Sinnstiftung in einem regelrechten ›Huhn/Ei-Szenario: Das Ding kann als Bedeutungsträger interpretiert werden, weil es sich als solcher zu erkennen gibt, und zugleich kann es nur als solcher erkannt werden, weil es in der Interpretation immer wieder aufs Neue angeschlussfähig gemacht wird. In den Worten Battros findet daher zwischen uns und den Dingen (bzw. speziell den Kunstwerken) ständig eine »virtuelle Interaktion« statt (ebd.). Zugleich greife dieser Interaktionsprozess weit über den Augenblick der individuellen Konfrontation von Rezipient und Werk in unser kulturelles Bewusstsein aus: Das Kunstwerk begegnet niemals nur dem Betrachter mit seinem individuellen ästhetischen Empfinden, sondern es wird in seiner Wahrnehmung und Reflexion auch mit all den anderen Kunstobjekten konfrontiert, welche die Fixsterne seines Kunstverständnisses bilden und den Kontext, in dem er neu wahrgenommene Gegenstände deutet. Jedes Kunstwerk stellt einen Knotenpunkt dar im Netzwerk komplexer Diskurse über sich und andere Objekte, und somit auch einen Knotenpunkt für die Kommunikation zwischen Betrachtern. Oder einfacher gesagt: Über Kunstwerke interagieren laufend Betrachter miteinander, und über Betrachter Kunstwerke. Hieraus resultiert eine regelrechte Flut von Virtualitäten der Kunst, die es laufend neu zu bewältigen gilt und die womöglich den Umfang der Universalbibliothek noch bei weitem übertrifft. Der Bewahrungs- und Präsentationsauftrag des Museums bedeutet vor allem auch, immer wieder in die Tiefen explodierender Virtualitäten hinabzusteigen und die Vergangenheit ständig aufs Neue zu erobern (vgl. ebd.).

#### **4.4 PFADE DURCH DAS WELTMUSEUM**

Nun sind aber virtuelle Museen, wie zu Beginn des vorigen Kapitels dieser Arbeit deutlich gemacht wurde, weder abstrakte und utopische Konzepte von Kulturvermittlung, die sich den Anspruch der Universalität auf die Fahnen geschrieben hätten, noch treten sie üblicherweise als mediale Dispositive mit einer souveränen technischen Infrastruktur in Erscheinung, wie es klassischerweise das physische Museum tut. Noch 1998 nannte Suzanne Keene drei entscheidende Kanäle für digitale Multimedia-Angebote im Museumsbetrieb, und bei keinem davon spielte zu diesem Zeitpunkt die Veräußerung der eigenen Inhalte in eine wie auch immer geartete virtuelle Meta-Ausstellung eine Rolle: Keenes drei Vektoren der Museumsvirtualisierung sind die Homepage im World Wide Web, das Computerterminal im Museumsraum selbst, und die Museums-CD-ROM (vgl. Keene 1998: 52). Keene behandelt diese drei Op-