

Inhalt

Vorwort	7
<i>Prolog</i>	
Toute la mémoire du monde	11
1.	
<u>ARCHIVE</u> WISSEN	31
2.	
<u>SCHICHTEN</u> TOPOGRAPHIEN	71
3.	
<u>TRÄUME</u> TRANSPOSITIONEN	133
4.	
<u>MEDIEN</u> CODIERUNGEN	219
5.	
<u>MONUMENTE</u> MATERIALITÄTEN	327
6.	
<u>KONSTRUKTIONEN</u> REKONSTRUKTIONEN	391
7.	
<u>URSPRÜNGE</u> ZERSTÖRUNGEN	463
<i>Epilog</i>	
Hiroshima, mon amour	529
Detailliertes Inhaltsverzeichnis Band 1	543
Detailliertes Inhaltsverzeichnis Band 2	547
Bibliographie.	552

Vorwort

Die digitale Epoche entwickelt sich nicht historisch in der Zeit, sondern rechnet materiell mit ihr. Vor diesem Hintergrund entfaltet der zweite Band der *Wilden Archäologien*, der das Projekt einer archäologischen Fundierung der Theoriegeschichte der Moderne abschließt, ein anderes Denken der Zeitlichkeit als das geschichtliche. Er entwickelt *Begriffe der Materialität der Zeit* als Grundlagen einer Epistemologie der materiellen Kultur: eine materielle Medientheorie ohne Subjekt. Während der erste Band die archäologischen Projekte außerhalb der klassischen Archäologie diskursgeschichtlich rekonstruierte, werden deren zentrale Begriffe im zweiten zu einem materiellen Denken der Zeitlichkeit verdichtet.

Beide Bände folgen einer komplementären Logik, in der ein Buch ins andere greift: Die *Begriffe der Materialität der Zeit*, die den vorliegenden zweiten Band strukturieren, erscheinen im ersten Band als Marginalspalte; umgekehrt bilden die Autoren, die den vorliegenden Band (unter vielen anderen) in der Marginalspalte begleiten, die *Exposés* oder Schichten des ersten Bandes. Der erste Band startet also von Autoren, der zweite bewegt sich entlang von deren Begrifflichkeiten; der erste Band beschreibt *Theorien der materiellen Kultur von Kant bis Kittler*. Der zweite Band entwickelt deren *Begriffe der Materialität der Zeit* entlang zentraler Konzeptionen *von Archiv bis Zerstörung*.

Eine leichte Verschiebung der Korpora: Während der erste Band einen Korpus *von Kant bis Kittler* umfasste, konzentriert sich der zweite auf Schriften von Freud bis Foucault. Ihre *Begriffe der Materialität der Zeit* werden jeweils zu zwei Begriffen zusammengeordnet, die bereits im ersten Band als Marginalspalte erschienen sind:

ARCHIVE

WISSEN

SCHICHTEN

TOPOGRAPHIEN

TRANSPOSITIONEN

TRÄUME

MEDIEN

CODIERUNGEN

MATERIALITÄTEN

MONUMENTE

REKONSTRUKTIONEN
KONSTRUKTIONEN

URSPRÜNGE
ZERSTÖRUNGEN

Diese keineswegs vollständigen Ensembles sind weniger als hierarchische Ober- und Unterbegriffe zu verstehen, sondern vielmehr als an-archische Blöcke mit mehreren Schichten. Weitere Begriffe (wie zum Beispiel Sichtbarkeit und Verborgtheit) wären denkbar gewesen, während die vorliegenden auch anders hätten zusammengefügt werden können: eine unabgeschlossene Liste.

Inhaltlich bildet der zweite Band den Material- und Stoffband zum thesenstärkeren ersten. Die zentrale These des ersten Bandes besteht in der Annahme, dass die verhandelten Autoren *von Kant bis Kittler* eine Sequenz von *Theorien der materiellen Kultur* bilden. Diese These wird vom zweiten Band insofern wieder aufgenommen, als Freud, Benjamin und Foucault *Begriffe der Materialität der Zeit* entwickelten: Allein die Tatsache, dass diese Theoretiker Begriffe schufen, die sich in ähnlichen *Begriffen der Materialität der Zeit* bündeln lassen, mag als Beleg der These des ersten Bandes von der Existenz von *Wilden Archäologien* herhalten: Wie sonst sollte man den einigermaßen verblüffenden Befund erklären, dass von Grund auf verschiedene Theoretiker *von Kant bis Kittler* mit erstaunlicher Konsistenz an ähnlichen *Begriffen der Materialität der Zeit* arbeiteten?

Als hätte das archäologische Thema seine Autoren ferngesteuert, kristallisieren sich Eckpunkte einer interdisziplinären ›archäologischen Methode‹ heraus: Verräumlichung der Zeit, Arbeit an epistemologischen Monumenten statt Dokumenten, Ursprüngen und deren Verschiebungen, Verteilung des Wissens auf Topographien und Schichten, Konstruktionen und Kontingenzen. Alle archäologischen Projekte außerhalb der klassischen Archäologie forschten an Monumenten und Modellen, Transpositionen und Codierungen, Archiven und Medien; sie ersetzten Konstitutionen durch Konstruktionen, Begründungen durch Beschreibungen und Kausalitäten durch Kontingenzen – sie betrieben Revisionen einer logozentrischen Geschichte und förderten das zu Tage, was von ihr verborgen wird.

In der Zwischenzeit sind einige ergänzende Publikationen erschienen wie das *Handbuch materielle Kultur* (Stuttgart 2014), *Macht des Materials/ Politik der Materialität* (Berlin/Zürich 2014) oder *Ästhetik der Materialität* (München 2015), die jedoch eher ein Thema diskutieren als eine Theorie zu entwickeln. Wie um den interdisziplinären Ansatz der These von der ›Aktualität des Archäologischen‹ (Ebeling/Altekamp 2004) zu stützen, ist das Thema mittlerweile – über Cyprien Gaillards notorische Zähne von Schaufelbaggern aus der kalifornischen Wüste hinaus (Roelstraete

2014:116ff) – auch mit großen Überblicksausstellungen in der Bildenden Kunst international gewürdigt worden: *Arkhaiologia. Archäologie in der zeitgenössischen Kunst* (CentrePasquArt Biel/Bienne, 2011) und *The Way of the Shovel: On the Archaeological Imaginary in Art* (Museum of Contemporary Art, Chicago, 2014).

Danken möchte ich erneut allen ehemaligen Mitgliedern des (mittlerweile selbst archäologischen) Forschungsprojekts »Archive der Vergangenheit. Wissenstransfers zwischen Archäologie, Philosophie und Künsten« an der Humboldt-Universität zu Berlin (www.archive-der-vergangenheit.de). Zu Dank verpflichtet bin ich ebenso den Förderern des Projekts, der VolkswagenStiftung Hannover, der Kunsthochschule Berlin Weißensee sowie Wolfram Burckhardt vom Kulturverlag Kadmos. Gewidmet sind die beiden Bände den beiden Inspiratoren des Projekts: Friedrich Kittler (1943–2011) und Detlef Rößler (1942–2013).

Prolog

Toute la mémoire du monde

Der Prolog beginnt mit einem Prolog: Im Vorspann von *Toute la mémoire du monde*, einem erstaunlichen filmischen Essay von 1956 von Alain Resnais über die französische Nationalbibliothek, die Bibliothèque Nationale,¹ schälen sich die weißen Umrisse einer angestrahlten Apparatur aus einem schwarzen amorphen Nichts heraus. Während die Apparatur in den ersten Bildern des Films, gewissermaßen im Vorspann des Vorspanns, bereits hinter den weißen Buchstaben der Credits erscheint, wird ihr Glanz erst nach den glanzvollen Namen (wie »Chris und Magic Marker« oder »Agnès Varda«) vollends sichtbar: Die Kamera blickt in der ersten Einstellung des Films direkt in eine Kamera, das heißt in ein raumschiffartiges Gebilde aus vielen Teilen, zentriert durch ein Objektiv in der Mitte und ein Stativ, das es wie ein Sockel hält. Schon wird dieses Dispositiv von unten gezeigt, wie eine Statue, wie eine Skulptur, vor der die filmende Kamera niederkniet, sich mit ihrem Blick unterwirft, ganz ähnlich wie in jenem anderen, ebenfalls gemeinsam mit Chris Marker gedrehten Dokumentarfilm *Les statues meurent aussi* von 1953, der skandalöserweise keine europäische, sondern die afrikanische Skulptur ausstellte.²

Nachdem die Kamera in *Toute la mémoire du monde* vollständig exponiert und ausgestellt ist wie ein Kunstwerk – was 1956 ebenfalls ein Skandal gewesen sein mag –, springt auch schon das nächste Medium von oben aus der Dunkelheit herunter: ein Mikrofon, welches das *tête à tête* der beiden Filmkameras wie bei einem Boxkampf kommentiert: »Weil ihr Gedächtnis kurz ist, versammeln die Menschen unzählige Gedächtnisstützen«³ – wie Kamera und Mikrofon beispielsweise, die sich hier selbst kommentieren, aber auch wie die älteren Aufzeichnungsmedien Papier, Heft und Buch, die im Anschluss an den Kommentar als

1 Vgl. http://www.youtube.com/watch?v=i0RVSZ_yDjs (letzter Besuch 25.10.2014). Vgl. Stefan Hesper, Der sterbliche Körper des Geistes. Die Bibliothek als Gedächtnismetapher in *Toute la mémoire du monde* von Alain Resnais, in: Scarlett Winter/Susanne Schlünder, *Körper-Ästhetik-Spiel*, München 2004, 61–70.

2 Vgl. Birgit Kämper/Thomas Tode (Hg.), *Chris Marker, Filmessayist*, München 1997, 205–217; Catherine Lupton, *Chris Marker: Memories of the Future*, London 2005, 61.

3 Alle Übersetzungen des Kommentars zu *Toute la mémoire du monde* basieren auf der Arte-Fassung.

gestaltlose Masse an Haufen, Stapeln und Bergen erscheinen. Gemeinsam sind die Medien der Aufzeichnung unter sich in einer Kaverne der Kommunikation, die mit den Bildern ungeordneter Papierstapel, Aktenberge und Büchertürme den modrigen Geruch von Altpapier verströmt. Kein Mensch stört diese melancholische *dead media archaeology* vor jeder Medienarchäologie, in der unterschiedliche Generationen von verschütteten Aufzeichnungsmedien in einer Art Paragone miteinander zu konkurrieren scheinen.

Diesen Gewölben des Gedächtnisses, durch die die Kamera in ebenso eleganten wie unmenschlichen Travellings hindurch steuert, die an die Kamerafahrten durch die Wiener Katakomben in Orson Welles' *Der dritte Mann* von 1949 erinnern,⁴ ist jedoch nur der Vorspann eines Films gewidmet, der ansonsten den Gedächtnisort der Bibliothèque Nationale als Kernreaktor eines ausgelagerten Gedächtnisses vorführt. Der Film, beziehungsweise die fulminanten Kamerafahrten von Ghislain Cloquet, die ein paar Jahre später in Resnais' *Letztes Jahr in Marienbad* wiederkehren, beschreibt die Zeitlichkeit der Archäologie und ihrer Archive (oder der Archive und ihrer Archäologie) ebenso gut wie eine archäologische Theorie – die 1956 in Gestalt von Benjamins späten Passagen-Manuskripten auch noch in der abgefilmten Bibliothek schlummerte, versteckt von seinem Bibliothekar Georges Bataille, wo Giorgio Agamben sie 1981 hinter einer Bücherreihe auffinden wird.

In der Einstiegssequenz wird die Kamerafahrt durch das modrige Gedächtnisgewölbe, das die Bibliothek unterlegt und untergräbt wie ein Keller (von dem jedoch keineswegs klar ist, ob es sich tatsächlich um den Keller der B.N. handelt), jedoch mit einem Mal unterbrochen – und zwar durch einen Scheinwerfer, ohne den die anderen Dinge wieder in Dunkelheit versanken: Er leuchtet plötzlich wie in einer Geisterbahn so grell auf, dass er den Betrachter blendet.⁵ Dieser Lichtstrahl, der nichts sichtbar macht, sondern als Exzess der Sichtbarkeit jedes Sehen und jede Aufzeichnung verhindert, dieses überschüssige, exzessive Licht demonstriert, dass es sich trotz des Verfalls, trotz der vermodernden Akten und den verschimmelnden Büchern, die überall zerstreut liegen wie nach einer Verwüstung, um ein künstliches Verlies handelt. Auch die Licht- und Fensterlosigkeit des Gewölbes macht darauf aufmerksam, dass man sich in einem Kellerlabyrinth befindet, in dem immer neue Gänge und Grüfte angesteuert und ausgeleuchtet werden, in dem immer neue Aktenstapel

4 Vgl. Berndt Anwander, *Unterirdisches Wien: Ein Führer in den Untergrund Wiens. Die Katakomben, der Dritte Mann und vieles Mehr*, Wien 2000.

5 Vgl. Knut Ebeling, *Too much (light). Blendung, Exzess und die Dekonstruktion des Sehens*, in: Kathrin Busch/Helmut Draxler (Hg.), *Theorien der Passivität*, München 2013, 142–159.

und Archivkästen in den Blick geraten: jene verlassene Welt der Dokumente, die ihr tagloses aber untotes Dasein fristen. Auch wenn die Kamera über diesen liegen gebliebenen Resten, Haufen und Überbleibseln schwebt wie ein Gespenst in den Katakomben der Bibliothek, sind sie mit Händen zu greifen: Man kann dem Papier beim Verwesens und der Materialität der Zeit bei ihrer Arbeit zusehen. Dabei erkennt man nicht einmal einen Buchdeckel oder einen Buchstaben, jede Lesbarkeit verschwindet in der Masse der nummerierten Bücherkisten, Aktenschränke und -stapel.

Von diesem Chaos der Dekomposition ist jedes Licht ausgeschlossen, nicht nur die Physik des hellichten Tages, sondern auch die Metaphysik eines Lichts der Vernunft, das keinen Sinn in der papiernen Hölle erkennen kann. Man blickt in einen namen- und rettungslosen Abgrund, in dem sich alles zersetzt, was man sieht: Niemand wird diese Reste von Papierkriegen jemals sehen, geschweige denn lesen oder ordnen. Was hier auf den Betrachter wartet, ist eine Hölle der Entdifferenzierung, regressiv wie ein Wahnsinniger und entzivilisiert wie ein *messy*. Was ist das für ein abseitiger Ort, der hier so dramatisch aufgeführt wird? Gewiss ist die von Resnais gezeigte Arbeit einer Musealisierung der Vergangenheit eine »Heterotopie der Zeit«,⁶ als die Michel Foucault die »Idee« beschrieb, »alles zu sammeln und damit gleichsam die Zeit anzuhalten oder sie vielmehr bis ins Unendliche in einem besonderen Raum zu deponieren; die Idee, das allgemeine Archiv einer Kultur zu schaffen; der Wunsch, alle Zeiten, alle Epochen, alle Formen und Geschmacksrichtungen an einem Ort einzuschließen; die Idee, einen Raum aller Zeiten zu schaffen, als könnte dieser Raum selbst endgültig außerhalb der Zeit stehen.« Gewiss. Doch der Film von Resnais zeigt diesen Raum nicht nur von außen, man sieht keine einzige Außeneinstellung auf das imposante Gebäude der Nationalbibliothek. Vielmehr steigt die Kamera wie eine Sonde in dieses Monument ein, in seine Gänge und Kanäle, in seine Infrastrukturen und Betriebssysteme bis zur Rohrpost. Diese menschenlosen Medien in der Tiefe erinnern an eine unterirdische Ausgrabungssituation, an eine »Expedition in die unterseeischen Tiefen« (GS II 1077), von der ein Walter Benjamin bereits berichtet hatte.

Aus dieser weniger menschlichen als maschinellen Perspektive zeigt der Hauptteil des Films, was den Besuchern der Bibliothek verborgen bleibt: ein beeindruckendes Panorama an Magazinen und Depots, Gewerken und Handwerkern, Verfahren und Techniken; das ameisenhafte Gewimmel des Sammelns mit seiner Geschäftigkeit der Ein- und Ausgänge, der Verzeichnungen und Registraturen, der bienenfleißigen Angestellten, die sich nicht grüßen, wenn sie sich passieren. Sie haben kein Gesicht

⁶ Michel Foucault, *Die Heterotopien/Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge*, Frankfurt am Main 2005, 16.

und keinen Namen, sondern bedienen eine große Maschine, für deren Funktion sie sorgen wie jener bekittelte Herr im Rechenzentrum der Bibliothek, der an seinen Reglern steht »wie Kapitän Nemo«. Kurz: Es ist ein ganz und gar posthumanes Gedächtnis, das Resnais zeigt – alles andere als ein konventionelles ›Porträt‹ einer Institution mit ihren Menschen, Gesichtern und Namen; es handelt sich eher um eine Versenkung in den Maschinenraum eines anonymen Gedächtnisses, in eine namenlose Fabrik des Gedächtnisses mit ihren Abläufen und Verfahren, Funktionen und Institutionen, Medien und Ökonomien. Dieser radikale Schwenk in den Innenraum einer Gedächtnisfabrik mit ihrer »Fabrikation der Fiktionen«⁷, von der Carl Einstein zur gleichen Zeit sprach, und in der er weniger mit Benjamin als mit Bataille zusammenarbeitete, erinnert an jenen viel späteren künstlerischen Kontextualismus, der ebenfalls den Blick auf Werke gegen den Blick hinter die Kulissen des Museums austauschte.⁸ In seinen Ausstellungen sah man ebenfalls keine Kunstwerke mehr, sondern die Medien und Techniken, die Verwaltungen und Institutionen am Werk, in die eine Ausstellung verstrickt war.

Resnais beschreibt 1956 auch die Zeitlichkeit eines Archivs in seiner Differenz – und zugleich räumlichen Nähe – zur Gedächtnismaschine der Bibliothek. Der organlose Körper dieser Maschine vergrößert sich ständig, ohne zu wachsen. Er steht im Gegensatz zum organischen modrigen Kellerraum des Archivs – einer »Ansammlung von Dokumenten [...] deren Zunahme sich auf organische, automatische Weise vollzieht« (Farge 2011:9). Aus diesem unterirdischen Raum des Archivs geht es nach dem Ende des Vorspanns in einem schnellen Kameranenschwenk sofort hinauf zu den Kuppeldächern der Bibliothek, was an Gaston Bachelards *Poetik des Raums* erinnert, seine vertikale Phänomenologie des Hauses zwischen der Irrationalität der Keller und der Rationalität der Dächer, die ein Jahr nach dem Film erscheint. Im Gegensatz zum Turm, den Dächern und Kuppeln der Bibliothek bildet das Archiv darunter einen jener »Ultra-Keller« (Bachelard 1987:46), von denen auch Henri Bosco in dem Roman *L'Antiquaire* berichtet, in dem »vielfältige Kellerräume« aus dem Dunkel auftauchen, verbunden »durch ein Netz von Stollen, eine Gruppe von Zellen mit oft schwer verschlossenen Türen« (Bachelard 1987:47).

Doch was ist eigentlich ein Keller? Was ist der Untergrund, aus dem die archäologischen Funde und Befunde ans Tageslicht gelangen? Ist ein Keller allein Abwesenheit des Lichts oder Übermaß an Dunkelheit? Fehlt hier nur das Licht oder zeigt dieses Fehlen eine ursprünglichere Finsternis? Auf diese Frage haben Dostojewskis *Aufzeichnungen aus dem Untergrund* schon 1864 geantwortet, die auch als *Aufzeichnungen aus dem Kellerloch*

7 Carl Einstein, *Die Fabrikation der Fiktionen*, Reinbek bei Hamburg 1973.

8 Vgl. Peter Weibel (Hg.), *Kontext-Kunst. The Art of the 90ies*, Köln 1994.

übersetzt wurden – gewiss die berühmteste Kellerliteratur, die Friedrich Nietzsche begeisterte und über die Bataille in der *Expérience intérieure* meditierte. In ihren Lektüren wird der Untergrund zu einem Raum der Negativität, ungreifbar wie ein Schatten, unmoralisch, boshaft und eigenschaftslos. Von daher wurde der Keller auch politisch als ein Raum der Reaktion und der Verschwörung beschrieben (was wiederum daran erinnert, dass Archäologie und Archiv immer wieder eine empfindliche Nähe zur Verschwörungstheorie aufweisen, weil sie zuweilen ganz andere Geschichten und radikal abweichende Vergangenheiten bergen). Damit ist der Keller der Ort einer »geheimen Geschichte der Menschheit«, wie Benjamin (GB VI 93) das Projekt Batailles einmal bezeichnete, der wiederum in Dostojewskis Keller einen Raum des Verfalls und der Anfechtung sah: eine »Wirkung der Auflösung«, eine »Auflösung gleich einem winterlichen Hochwasser« (Bataille 1943:56f). In ihm sah auch Arlette Farge (2011:9) das Archiv ertrinken, wenn sie es mit »Springfluten, Lawinen oder Überschwemmungen« vergleicht.

Tatsächlich hat auch Resnais' Keller in *Toute la mémoire du monde* schon rein visuell etwas Abgetauchtes und Unterseeisches an sich, das nur mit den »Begriffen des Tauchgangs, des Eintauchens oder gar des Ertrinkens« (Farge 2011:9) zu beschreiben ist. Er sieht aus, als sei eine Flut durch ihn hindurchgegangen, ein Desaster geschehen, ein Wahnsinn ausgebrochen oder in ihm eingesperrt gewesen: ein Wahnsinn, wie in jenem anderen Keller von Resnais, der gleichfalls ein Keller des Gedächtnisses ist – der Keller von Nevers, in den die kahl geschorene Heldin von *Hiroshima mon amour* eingesperrt wird, in jenem Film, der als erster ›Spielfilm‹ von Resnais auf seinen ›Dokumentarfilm‹ *Toute la mémoire du monde* folgte. Sie landet im hochwassergefährdeten Keller von Nevers an der Loire, weil sie sich während der Okkupation in einen deutschen Soldaten verliebt hatte, nach dessen Tod sie ihr Heil allein im Wahnsinn findet; in jenem Keller, an den sie sich viele Jahre später in Hiroshima erinnert, in dem das Gedächtnis des Kellers zum Keller des Gedächtnisses geworden ist und das Gedächtnis zu einem Gefängnis; und wo es zu einer Überlagerung zweier Katastrophen kommt: zwischen der Katastrophe von Hiroshima und ihrer Katastrophe von Nevers, als sei der Keller in Nevers das Hiroshima ihres Lebens gewesen – eine fatale und fragwürdige »Verzahnung von Nevers und Liebe, von Hiroshima und Liebe«,⁹ wie Marguerite Duras in ihrem Szenario schreibt: »Eines Tages, so sagt sie ihm, eines Tages in Nevers ist sie wahnsinnig gewesen. Toll aus Bosheit. [...] Geschoren ist sie in einem Keller geblieben, in Nevers. Erst als Hiroshima sich begab, sah sie anständig genug aus, um den Keller zu verlassen.«

⁹ Duras 1970:11. Vgl. Alain Resnais, Réponse à Michel Delahaye, *Cinéma* vol. 59, Nr. 38, 1959.

Bei Duras (1970:53f) erscheint der Keller des Archivs ebenfalls als Raum der Tatenlosigkeit, in dem die Hände unnütz werden, in dem sie nichts tun können, wo es keine Tat gibt, keine Geschichte, keine Zeit, keine Verbindung zur Zeit und keine Aufzeichnung:

»Sie ... wie ist solcher Schmerz zu ertragen? [...] Die Hände werden unnütz in den Kellern. Sie kratzen. Sie reißen sich an den Wänden wund... bis sie bluten... [...] Ich habe nur mehr ein Gedächtnis, Gedächtnis deines Namens.

Er Es sind sehr alte, sehr feuchte Keller, diese Keller in Nevers... Du sagtest...

Sie Ja. Voller Salpeter. [Ich bin ganz verblödet da.]

Ihr Mund beißt in die Wände des Kellers in Nevers.«

Im Keller existiert nur die Fremdheit und das Andere, das der Protagonistin in Gestalt einer Katze Gesellschaft leistet:

»Sie Manchmal kommt eine Katze herein und schaut. [...] Ich weiß nichts mehr.

Eine Katze kommt, in Nevers, in einen Keller und schaut diese Frau an. Dann fügt sie hinzu:

Sie Nachher weiß ich nichts mehr.

Er Wie lange?

Sie bleibt befangen in ihrer Besessenheit.

Sie *unwidersprechbar*: In Ewigkeit.«

In der organischen Animalität des von Duras (1970:53ff) heraufbeschworenen Archiv-Kellers ist jede Geschichte gelöscht, das Wasser der Ewigkeit hat jede Konkretion weggeschwemmt, kahl geschoren wie die namenlose Frau, die nur das Gedächtnis seines Namens besitzt. Aber auch Dostojewskis Kellerlochkeatur beklagt die Abstraktion – eine Abstraktion, die nicht vom Denken kommt, sondern aus dem Übermaß an Nichtgedachtem, aus einem Exzess des Konkreten, das jede Bestimmung verliert wie im Wahnsinn, wie im Schmerz: »Nichts ist mehr schmerzhaft, krankhaft«, schreibt Bataille (1943:57) über Dostojewskis Kellerlochkeatur weiter, während *Sie* sich im zweiten Keller von Resnais, dem von Nevers, nur noch fragt: »Wie ist solcher Schmerz zu ertragen?« Inmitten ihres Wahns gibt sie selbst eine Antwort. Zwar heilt die Zeit keine Wunde, aber die Wunden vernarben in der Materialität der Zeit: Schließlich kommt die Zeit, in der »der Schatten schon weniger rasch bis zu den Mauerecken des Zimmers vordringt« (Duras 1970:53ff). Mit der Zeit verändert die Sonne ihren Lauf und die Schmerzen werden geringer: ein banaler und linearer Fortschrittsoptimismus, ohne den unsere Zivilisation nicht wäre – ohne das Vertrauen darauf, dass mit der Zeit die Wunden heilen, das Vergessen einsetzt und der Wahn zur Vernunft gebracht wird. Doch das bedeutet umgekehrt, wie Bataille (1943:71) aus der Perspektive der Verwundung unmittelbar nach der Dostojewski-Stelle schreibt, dass »jede Art von Errun-

genschaft mit Sicherheit die Leistung eines der Bedrohung entfliehenden Menschen« sei. Aus der Perspektive dessen, wovon sich der Fortschritt entfernt, verdeckt jede Institution, »jede Art von Errungenschaft« die Situation, die sie hervorbrachte: So wie jede Narbe Flucht und Vergessen ihrer Wunde ist, vergisst die Geschichte ihr Fundament, verachtet das Rationale das Kreatürliche und heilt die Vernunft den Wahn.

Dieser Logik des Fortschritts entsprechend, erhebt sich im Hauptteil von *Toute la mémoire du monde*, gedreht ein Jahr vor der Handlung von *Hiroshima mon amour* im Japan des Jahres 1957, die stolze Bibliothek über die düsteren Verliese des Kellers. Die vertikale Ordnung der Kultur steht den Verwüstungen des barbarischen winterlichen Hochwassers so souverän gegenüber wie die lichten Höhen der Wissenschaft den Entdifferenzierungen des Wahns: Zeitgleich zu Bachelard installiert Resnais' Film eine vertikale Phänomenologie des Gedächtnisses, in der die aufgerichtete Ordnung der Regale oben gegen das Chaos unten steht, die Rationalität transparenter Vitrinen gegen die Undurchsichtigkeit des Haufens, die Mühen der Konservierung gegen die Fallengelassenheit der Verwesung, der geordnete Zugriff der Kataloge gegen die chaotischen, namenlosen, unadressierbaren Papierstapel – denn ohne Katalog sei »diese Festung« der Bibliothek »wie ein Land ohne Straßen«, wie der Kommentar des Films von Rémo Forlani weiß.

Man kann diesen Film mit seiner aufklärerischen Verteilung von Licht und Dunkel als Feier einer Kultur verstehen, die sich über dem immer drohenden Zerfall und das stets lauernde Chaos errichtet. Doch weil diese Ordnung oben eine künstliche und repressive ist, die auf der Verdrängung ihrer Herkunft unten aufbaut, ist Deleuzes (1997:263–277) Deutung von Resnais' Kino als eines Gehirnkinos, das im Gegensatz zum Körperkino von Cassavetes, Godard und Rivette stehe, nicht nur falsch (schließlich führt Resnais auch den drohenden körperlichen Zerfall des ›Gehirns‹ vor). Andererseits ist es vollkommen richtig, wenn Deleuze (1997:266) die »infernalische Organisation der Vernichtungslager«, über die Resnais ein Jahr vorher 1955 sein Dokumentarfilm-Monument *Nuit et bruillard* gedreht hatte, nicht mit dem Kellerraum von *Toute la mémoire* korrespondieren lässt, sondern umgekehrt mit der »kosmisch-spirituellen Atmosphäre der Nationalbibliothek«. Schließlich bildete *Toute la mémoire du monde* eine Trilogie gemeinsam mit dem Lagerfilm *Nuit et bruillard* und *Les statues meurent aussi*: Die Barbarei der Lager erscheint hier nicht als Gegenteil der Kultur der Bibliothek, sondern als ihr Komplement, so wie das Vergessen der Fundamente von der Bibliothek ebenso infernalisch organisiert wirkt wie die Lager selbst, weswegen der Wahn der Lager auch ein anderer ist als der Wahn des Kellers von Nevers.

Weil die Barbarei nicht das Andere der Kultur ist, das sie verdrängen muss, sondern ihr Komplement, auf dem sie aufbaut, sagt auch der Kom-

mentar von Forlani in *Toute la mémoire*, dass der »langsame Kampf gegen den Tod« am Ende aussichtslos sei, weil die Ordnung des Gedächtnisses gegen die eigene Angst aufgerichtet werde: »Diese vollgestopften Kellerräume machen den Menschen Angst, Angst unter Schriftbergen begraben zu werden. Um ihre Freiheit zu bewahren, bauen sie Festungen.«¹⁰

Erinnern wir uns: Weil Menschen Systeme, Bibliotheken, Kulturen errichten, »um entkommen zu können«, weil »jede Art von Errungenschaft mit Sicherheit die Leistung eines der Bedrohung entfliehenden Menschen« sei, wie Bataille geschrieben hatte, ist die Flucht vor der eigenen Angst von vornherein zum Scheitern verurteilt. Die Festung des Gedächtnisses wird ebenso zum »Gefängnis« wie der Gefangenen im Keller von Nevers ihre Erinnerung – schließlich halte man auch »in Paris die Wörter in der Nationalbibliothek gefangen«, wie der Film verkündet. Und tatsächlich zeigt der Film die Architektur der Bibliothek auch als Gefängnis, mit Blicken durch Eisengitter, über die Wärterfüße gehen. Aus diesem Gefängnis gibt es kein Entrinnen, solange das spätere Leben der Gefangenen auf der Verdrängung seiner Ursprünge aufbaut, auf jenen »vollgestopften Kellerräumen«, die älter sind als die Bibliothek. Daher steht am Beginn des Films auch nicht die Bibliothek, sondern die Schicht, die vor ihr war; nicht die Ordnung der etablierten Institution, sondern die Dekomposition eines »Erdreichs«, das Benjamin 25 Jahre vorher (in einem nicht in der B.N. lagernden Manuskript) als »Medium« bezeichnet hatte, »in dem die alten Städte verschüttet liegen« (GS IV 400).

Die verschüttete alte Stadt von Resnais ist eine Nekropole der Dokumente, ein Erdreich ungeordneter Papiere, das in einer Art Archäologie der Bibliothek vorgeführt wird. Ausgegraben wird hier die ältere Schicht, die von der Bibliothek selbst verdeckt wird. Das namenlose und unerforschbare Archiv unten ist die Bedingung und das Fundament jeder Forschung, jeder Bibliothek, jeder Kultur, die so feierlich in der Etage darüber vorgeführt werden – womit der Gegensatz, den *Toute la mémoire du monde* zwischen Vorspann und Hauptteil aufbaut, zwischen Keller und Dach, Nacht und Tag, Unterirdischem und Überirdischem, lesbar wird als Gegensatz zwischen Archiv und Bibliothek, Archäologie und Geschichte, Codieren und Repräsentieren.

Aber weshalb ist das Archiv in diesem monumentalen Film in düsteren, unzugänglichen Kellerräumen untergebracht, die Bibliothek aber unter dem Himmel der Kuppeln, die von den göttlichen oder gurskyhaften Einstellungen der Kamera ins Bild gesetzt werden? Warum lässt der Film die Dokumente im Archiv vermodern, während die Bibliothek sie

10 Original: »Les hommes ont peur d'être ensevelis sous tous les écrits alors, pour préserver leur liberté, ils construisent des forteresses.«

akribisch konserviert? Konserviert nicht auch ein Archiv? Lesen wir zur Annäherung an diese Fragen einen kleinen Text eines weiteren Schriftstellers im Archiv, Michel Butors *Die Stadt als Text*. Zunächst erscheinen Bibliothek und Archiv bei Butor (1992:12) wie zuvor bei Foucault noch Seite an Seite: »Bibliotheken, Archive, Behörden, was für Lagerstätten! Alle Räume der Hochhäuser sind vollgestopft mit Papier oder Mikrofilmen.« Es geht Butor in seinem Text also ebenso wie Resnais in seinem Film um das, »was sich in den Räumen anhäuft«; doch beginnt er sich bereits von der Bibliothek zu entfernen, wenn er einen »verborgenen Text« ins Spiel bringt, »der auf den Blättern eines noch nicht aufgeschlagenen Buches schläft, in den Kellerräumen der Lager«. Nicht allein wegen der »Kellerräume der Lager«, auch aufgrund des »verborgenen Texts« lässt sich Resnais' Gegensatz zwischen den gelesenen Büchern der Bibliothek und den gelagerten Papieren eines Archivs auch bei Butor wiederfinden: Auch Butor begeistert sich wie Resnais für Dokumentenfriedhöfe in verborgenen Gewölben, in denen sie darauf warten, von der Institution der Bibliothek gerettet und aus ihrem Verlies befreit zu werden. Aber warum sind die von Resnais gezeigten Akten im Keller untergebracht und Butors Bibliothek in »Hochhäusern« – und das in einer Zeit, als die gigantischen Büchertürme der neuen Bibliothèque Nationale in Tolbiac noch gar nicht existierten? Warum sind die Dokumente im Archiv »verborgen«, in der Bibliothek aber lesbar?

Bibliotheken existieren, weil ihre Dokumente von Öffentlichkeiten genutzt werden, während Archive abseits jeder Öffentlichkeit vor sich hin schlummern. Die zentrale Aufgabe der Archive besteht in der Sammlung ihrer Dokumente, nicht in ihrer Verfügbarmachung. Daher die relative Unzugänglichkeit und Abgeschlossenheit vieler Archive, die sich oft unter der Erde oder vor den Toren der Stadt befinden, von wo ihre Dokumente nur im Ausnahmefall herbeizitiert werden, während die Lektüre beim Buch die Regel darstellt. Die Dokumente im Archiv müssen einfach nur existieren, weshalb sie in den meisten Fällen schlicht aufbewahrt werden – ganz anders als die Bibliothek, die alles, was sie hat, auch verfügbar haben muss, und deren Bestände nichts sind, wenn sie nicht adressierbar sind. Ein Buch in der Bibliothek ist identisch mit seiner Signatur, seinem Code, seiner Adresse, wenn Adressen mit Friedrich Kittler Dinge sind, die andere Dinge erscheinen lassen¹¹ – einmal am falschen Ort einsortiert, ist es für immer unauffindbar und damit inexistent. Tatsächlich ist die Adressierbarkeit und Nachverfolgbarkeit der Bücher in der Bibliothek ein zentrales Thema des Films, der sich ausführlich der Herstellung

11 Friedrich Kittler, *Die Stadt als Medium*, in: *Mythos Metropole*, hg. von Gotthard Fuchs, Frankfurt am Main 1995, 238.

der Metadaten in der Bibliothek widmet: der Katalogisierung und der Herstellung von Karteikarten für die Katalogkästen, der Ersetzung eines ausgeliehenen Buchs durch seinen Code auf einer Karte, der allein auf seine Existenz hinweist. Hier ist das Buch seine eigene Adressierung; derart maschinell erscheint diese Bibliothek im Film, dass man nach der Maschine fragt, die hier eigentlich beschrieben wird.

Nichts davon in Resnais' Archiv, das eine Hölle der Unauffindbarkeit und Unadressierbarkeit inszeniert: Kein Metadatum weit und breit, nur Stapel und Haufen von Papieren, die sich im Raum ausbreiten. Ihre Singularität macht sie selten; selten wie einen Ursprung oder einen Code, die ebenfalls jenem »Prinzip der Verknappung« folgen, »das die Daten unserer Kultur einfacher und formaler macht« (Kittler 2002:36). Während die Bücher der Bibliothek auch im Katalog, in der Datenbank oder im Internet ›existieren‹, sind Resnais' Papiere in ihrem Archiv und nur dort. Jedes Papier ist, wo es ist, von keiner Kopie reproduzierbar, von keiner Karteikarte informierbar oder adressierbar. Wenn man etwas sucht, muss man das Archiv besuchen, wenn man ein Papier benötigt, muss man es suchen wie die Stecknadel im Heuhaufen. Dieses Drama der Unadressiertheit, der Wahnsinn der Immanenz – das jeder kennt, der schon einmal Papierstapel nach einzelnen Dokumenten, Wohnungen nach verschwundenen Gegenständen, Müllhaufen nach weggeworfenen Dingen oder Volksfeste nach kleinen Kindern durchsuchte – wird heute dadurch abgeschafft, dass alles, Gegenstände, Kinder und Tiere, Adressen erhalten, Mikrochips, die sie unverlierbar und auf immer auffindbar machen. Während die vor sich hin verwesenden Papiere im Archiv ausschließlich ›bei sich‹ sind, in der Immanenz ihrer materiellen Dichte und nirgendwo sonst, sind die vernetzten Dinge und Menschen in der Bibliothek immer irgendwo anders. Sie geben sich ihr Gesetz nicht selbst, sie sind keine »Monumente« im Sinne Foucaults, sondern fadenscheinige »Dokumente«, transparent und durchsichtig auf etwas anderes als die Materialität ihrer eigenen Präsenz. Ist es ein Zufall, dass das Dokument bzw. die Dokumentation auch in Duras' (1970:8) Szenario von *Hiroshima mon amour* nicht gut wekommt?

Doch kümmern sich nicht auch Archive mittlerweile um die Adressierung ihrer Bestände? Und kann man nicht auch Archive besuchen, die ihre Bestände ebenso verfügbar halten wie Bibliotheken? Gewiss ist die von Resnais gezeigte Situation metaphorisch und vielleicht mythisch. Gewiss ermöglichen viele Archive heute ebenso den Zugriff auf ihre Bestände wie Bibliotheken – mit einem Unterschied: Während Bibliotheken in den meisten Fällen Dokumente ordnen, die in sich bereits eine Ordnung haben – Titel, Autoren, Daten –, bringen Archive diese erst mühsam hervor. Die Bibliothek sortiert ihre Bestände nach ihren bestehenden Adressen, das Archiv adressiert zuallererst Dokumente, deren Dasein von ihm ab-

hängt: Ein wiedergefundenes Buch kann in der Regel wieder eingeordnet werden, ein loses Papier aus einer Verwaltungsakte nur ausnahmsweise. In diesem Sinn bringt das Archiv seine Akten überhaupt erst hervor wie die Archäologie ihre Artefakte; Akten sind im Archiv oder sie sind nicht – es ist nicht nur nicht in der Welt, was nicht in den Akten ist; die Akten sind auch nur in der Welt, wenn sie an ihrem Ort im Archiv sind.

Zuletzt, und aller modernen Transparenz zum Trotz, ist der Gegensatz zwischen der Verfügbarkeit der Bibliothek und der Verslossenheit vieler Archive natürlich auch eine Frage der Macht. Bibliotheken sammeln, damit Öffentlichkeiten Bestände konsultieren können, von deren volkspädagogischem Nutzen die Sammelnden sich überzeugt haben – und niemand wird bestreiten, dass die komplizierte Nutzung von Bibliotheken mit ihren unzähligen Regeln, Regularien und Verordnungen auch einen disziplinierenden Effekt besitzt. Archivgut jedoch wird, jedenfalls wenn man vom Normalfall eines Staats- oder Behördenarchivs ausgeht, nicht in erster Linie *für* Öffentlichkeiten gesammelt, für die es auch nicht zugänglich gehalten werden muss, sondern *von* Staaten und Behörden, um sie zu regieren und um ihre Macht darauf zu stützen. Es besteht zum großen Teil – jedenfalls zumindest genau zu dem Teil, von dem die Öffentlichkeit ausgeschlossen wird – aus wirksamer Vergangenheit, wirksamem Material, das Staaten oder Behörden noch in Benutzung haben, um ihre Macht ausüben zu können. Aus diesem Grund war die Frage der Archive für Jahrhunderte auch nicht wie die der Bibliothek die Frage der Zugänglichkeit, sondern umgekehrt die der Abschließung und Sicherung – die Frage, wie man das heiße Material vor anderen Mächten oder dem Mob in Sicherheit bringen könnte. Weil die Macht in der Moderne immer auch eine Frage der Archive war, war ihr Zusammenbruch in den meisten Fällen gleichbedeutend mit der Öffnung der Archive – weswegen die Zugänglichkeit, mit der viele Archive heute in Zeiten allgemeiner Transparenz für sich werben, nicht nur eine junge Erfindung darstellt, sondern auch eine Verschleierung ihrer eigentlichen Funktion.

Der unterschiedlichen Natur des Verhältnisses von Bibliothek und Archiv zur Öffentlichkeit entspricht die Differenz der von ihnen gesammelten Dinge: Tatsächlich sammeln Archiv und Bibliothek vollkommen verschiedene Sachen. Die Bibliothek sammelt *Werke*, das heißt in sich geordnete Artefakte und Datenspeicher, die für ein Gedenken gemacht wurden. Das Archiv hingegen sammelt unprozessierte Objekte, die keineswegs für ein Gedenken gemacht wurden, ›rohe‹ Daten, ›unmittelbare‹ Vergangenheit, das Reale. Ihre Akten beherbergen Zusammenhänge des Lebens; ebenso wie die derzeit exzessiv gesammelten Internet-Daten ist auch das klassische Archivgut nicht für ein Gedenken, sondern für ein Leben gemacht, dem alle Daten angehören, ja das alle Daten *ist*: Ebenso wie mein Konsum- und Kommunikationsverhalten sich nicht nur im

Internet abzeichnet und repräsentiert, sondern mein Leben *ist*, sind auch Prozessakten und Beschlüsse, Vermerke und Notizen Zeugnisse unmittelbar gelebten Lebens: Es ist ein Unterschied, ob man das Formular einer Straftat aus dem Kommissariat in Händen hält oder dessen literarische oder historische oder wissenschaftliche Verarbeitung. Die wissenschaftliche Bibliothek ist der Raum des Ausgearbeiteten, Differenzierten und Prozessierten, während das Archiv oft Rohes, Unfertiges und Entdifferenziertes enthält – nach dem die Macht aber umso dringlicher verlangt, als es das ungeschönere Material ist: Der Inhalt der Archive verhält sich zu den Werken der Bibliothek wie der Blick in die Müllbehälter einer Kultur zu ihren Meinungsumfragen (Murphy/Rathje 1994); während der Blick in den kulturellen Abhub das Reale offenbart, das sonst verborgen bleibt, zeigt die Bibliothek dieses Reale nur unter tausend Verschleierungen und Verhüllungen. Als Raum des Realen enthält das Archiv alles, was Mächte, Staaten und Behörden wissen wollen. Weil man alles mögliche wissen wollen kann, und weil man wie die NSA nie weiß, was man in Zukunft wissen wollen könnte, können Mächte eigentlich alles sammeln, weshalb alles ins Archiv wandern kann – und jede Macht entscheidet stets aufs Neue, was sie dem Leben entzieht, um sich selbst am Leben zu erhalten.

Eher »Monument« als »Dokument« im Foucaultschen Sinn, dokumentieren Daten und Akten nichts anderes – sie sind selbst wirksame Teile ehemaliger Gegenwart, die auch in Zukunft noch Wirkung entfalten können, Teile von Wirkungsketten, in deren Ablauf Staaten bestehen: Zeitbomben, die jeder Zeit alles verändern und hochgehen lassen können, Operationen und Vorgänge, wegen denen man einmal ins Gefängnis wandern könnte – Zeugnisse, die mein Leben von außen bestimmen und von denen ich aber brutal ausgeschlossen bin, gesammelt von Staaten und Behörden, die ihre Maschinerie nicht mit ihnen füttern, sondern die in ihren Akten und Daten bestehen. Ganz anders die Bibliothek, die wie die B.N. »Dokumente«, also Werke sammelt: Bücher und Karten, Steine und Stiche, Medaillen und Manuskripte werden aufgehoben, weil sie einer vorher bestimmten kulturellen Ordnung entsprechen, weil sie einen gewissen ›Wert‹ besitzen (wie die abgefilmten Statuen in der Bibliothek) oder die Zeit ›repräsentieren‹ (wie die stolz im Film präsentierten, in der Bibliothèque Nationale aufbewahrten Meisterwerke). Die Bibliothek erwartet Besucher, die von diesen Dingen nicht ausgeschlossen sind, sondern von ihnen vorausgesetzt werden, die sich im Glanz dieser Werke spiegeln in der zeitlichen Form einer Geschichte, die alles repräsentiert, was Menschen sehen wollen. Ganz anders die Archive, die gern Öffentlichkeiten ausschließen, weil sie beherbergen, was man ohnehin vor ihnen verbergen sollte und ›was nicht für die Öffentlichkeit bestimmt‹ ist.

Niemand hat den Gegensatz zwischen Bibliothek und (Gerichts-)Archiv, Dokument und Monument, intentionalem Werk und nichtintendier-

ter Akte stärker gemacht als Arlette Farge: »Die Akten [erinnern] in keiner Weise an mittelalterliche Manuskripte und ihre Buchmalereien. Akten sind einfach eines der Mittel der Monarchie, sich zivil- und strafrechtlich zu verwalten [...]. Die Polizei erstellt Protokolle und füllt damit die Ordner. [...] Das Gerichtsarchiv des 18. Jahrhunderts besteht aus all dem: aus angehäuften Klagen, Prozessen, Verhören, Untersuchungen und Urteilen, ein loses Blatt nach dem anderen. [...] Das Archiv ähnelt weder den gedruckten Texten und Dokumenten [...], weder den Briefwechseln noch den Zeitungen und nicht einmal den Autobiographien. Es unterscheidet sich durch seine Materialität. Denn es ist maßlos, überschäumend. [...] Seine Lektüre provoziert sofort einen Effekt des Wirklichen, den kein Druckwerk hervorrufen kann, mag es auch noch so unbekannt sein. Ein Druckwerk ist ein Text, der willentlich veröffentlicht wurde. Es ist so aufgebaut, dass eine Vielzahl von Personen es lesen und verstehen kann. [...] Ob maskiert oder nicht, immer ist es voller Intentionen, deren einfachste und offensichtlichste jene ist, von anderen gelesen zu werden. Kein Vergleich zum Archiv; zur nackten Spur von Leben – Leben, die nicht ein einziges Mal danach verlangten, sich dergestalt zu erzählen, sondern dazu verpflichtet wurden, da man sie eines Tages mit den Realitäten der Polizei und der Unterdrückung konfrontierte. [...] Ist das Ereignis einmal eingetreten, dann werden ihre Reden notiert, und selbst wenn sie in jenem Moment strategisch sein mögen, so findet man in ihnen doch nicht dieselben intellektuellen Operationen wie in einem Druckwerk. Sie geben etwas preis, was niemals ausgesprochen worden wäre, hätte sich nicht ein Ereignis zugetragen, das die Gesellschaft störte. Sie geben gewissermaßen das Nicht-Gesagte preis. [...] Das Archiv schreibt nicht die Seiten der Geschichte.«¹²

Kurz: Das Archiv *codiert*, die Bibliothek *repräsentiert*, weshalb sich beide auf unterschiedlichen ontologischen Ebenen befinden. Als Preisgabe des »Nicht-Gesagten« bringt das Archiv auch dessen Zeitlichkeit hervor; manchmal handelt es sich um radikal abweichende Zeitlichkeiten, so wie beim Archäologen der Seele, der die Zeitlichkeit des nichtgesagten Unbewussten entborgen hatte oder beim klassischen Archäologen, dessen Datierungen jede andere Zeitlichkeit sprengen können. Im Archiv finden sich die Daten, die vorgängig steuern, was nachträglich als Geschichte

¹² Farge 2011:7ff. Vgl. zur Nichtintentionalität von Foucaults Monument: »Als Monumente haben die dokumentarischen Überlieferungen der Vergangenheit keinen intentionalen Gehalt. Sie repräsentieren nicht mehr symbolisch eine historisch verschüttete Erfahrung, sondern sind empirisch vorfindbare Gebilde von Textelementen. Als solche stellen sie den Theoretiker nicht unter den Zwang, die in einem Schriftstück verschlüsselten Intentionen retrospektiv zu deuten, sondern konfrontieren ihn mit der Aufgabe, die verstreuten Texteinheiten unter funktionalistischen Gesichtspunkten zu ordnen und zu klassifizieren.« Honneth 1985:138f.

verbucht und repräsentiert wird – weshalb sich das Archiv zur Bibliothek verhält wie der Gang ins Stasi-Archiv zur Lektüre einer Tageszeitung. Im Archiv findet man nicht nur die Beschlüsse zur Gründung und Nutzung einer Bibliothek, sondern auch die Akten der Kalenderverordnung und Zeitrechnung, auf denen alle ihre Datierungen beruhen; es sammelt Prozesse, die die Gestalt dessen verändert und geformt haben, was anschließend in der historischen Zeit erscheint – Zeugnisse neuer Zeitlichkeiten wie Geburtsurkunden oder Gerichtsurteile: Ereignisse, die zwar zeitlich festgehalten werden und in der historischen Zeit erscheinen wie ein Neugeborenes, die sich aber keiner historischen Entwicklung verdanken, sondern der Materialität der (biologischen) Zeit wie eine Schwangerschaft. Auch eine Liebe erscheint zwar in der Zeit und hat ihren historisierbaren Verlauf – der sich jedoch unbewussten Regimes, Schemata oder »Tableaus« verdankt, die Kaja Silverman (2005:39) in ihrer Analyse von *Hiroshima, mon amour* ausgräbt: Die historisch erscheinende Begegnung von Hiroshima wird gesteuert von jenen archivischen Kellersequenzen die – erstmals im Leben der Heldin – das »Nicht-Gesagte« veröffentlichen, was nie zur Sprache gelangt war.

Dieser Gegensatz zwischen Verborgenheit und Verfügbarkeit, Unerwünschtheit und *wishful thinking*, Archäologie und Geschichte lässt sich bereits an den von Resnais und Butor vorgeführten Medien absehen, die von Archiv und Bibliothek gesammelt werden: Resnais zeigt ein Archiv, das vor der überbordenden Materialität seiner *Papiere* birst – aufbewahrt in einem »brutalen«, »rohen Zustand«, »ohne Buchbindung, ohne Broschüre, einfach wie Strohballen gesammelt und zusammengebunden« (Farge 2011:8). Von diesen Papieren ist höchst fragwürdig, ob sich aus ihnen jemals jener immaterielle *Text* wird herstellen lassen, aus dem die Bibliothek von Butor besteht. Dieser Text der Bücher ist insofern immateriell, als er sich übertragen lässt und nicht an seinem Medium haftet, wie das aktuelle Medium des eBooks zeigt. Ganz anders die Akten in Archiven, die nicht nur ein einziges Mal existieren, sondern deren alleiniger Wert an diesem singulären Objekt hängt wie bei einer Unterschrift, einer Urkunde oder einem Siegel. Weil der Wert dieser Zeugnisse an ihrer Einmaligkeit und Echtheit hängt wie der Genuss einer Speise, gibt es noch heute die Notwendigkeit der amtlichen Beglaubigung – bei jeder beglaubigten Urkunde geht es weniger um deren Inhalt als um ihre Echtheit; beglaubigt wird kein Inhalt wie beim kopierten Buch, sondern allein eine Authentizität, weswegen das beglaubigte Papier, anders als der Text, weniger in der ontologischen Ordnung der Lesbarkeit als in der der Sichtbarkeit existiert: Man *sieht* ein Siegel, während man einen Text *liest*. Weil der Wert des bezeugten Papiers an seiner Singularität hängt, an diesem einzelnen Ding, ist es nicht nur unmöglich zu vervielfältigen – die Originale im Archiv sind auch oft unbenutzbares und unlesbar. Sie sind, wie das Gedächtnis

bei Benjamin, »nicht ein Instrument für die Erkundung des Vergangenen, vielmehr das Medium« (GS IV 400). Die Zeugnisse sind so buchstäblich schwermütig wie jene athenischen Bleirollen, auf die Cornelia Vismann in einem ihrer letzten Texte hingewiesen hat: ein vollständig erhaltenes, aber völlig unbenutztes Bleirollenarchiv mit ungewissem Zweck und Auftrag, mitten auf der Agora in Athen: »Das unbenützte Archiv ist das perfekte Archiv. Sein Versprechen der Unveränderlichkeit hält es ein. Es hat sich gegen die Zeit verschlossen.«¹³

Doch wenn das »perfekte Archiv« das unbenutzbare und unveränderliche ist – warum wird das Archivgut im Film von Resnais dann der Veränderung der Verwesung ausgesetzt? Widerspricht der modrige Charakter seines Kellerarchivs nicht dem Aufbewahrungsauftrag jedes Archivs? Gewiss könnte man einwenden, hier handle es sich um einen Film, also um Inszenierung und Atmosphäre; und tatsächlich ist die Einstiegssequenz in diesen Film keineswegs dokumentarisch, obwohl es ein ›Dokumentarfilm‹ über die Bibliothèque Nationale ist – schließlich wird kein identifizierbarer Keller und kein konkretes Archiv gefilmt. Resnais führt das Archiv als Möglichkeitsbedingung jeder Erinnerung vor, jedes Dokuments und jeder Geschichte: als transzendentes »Medium des Erlebten«, ohne welches das Erlebte nicht erscheinen würde und welches nach Benjamin als bergendes »Erdreich das Medium ist«, in dem unsere Vergangenheit lagert. Gewiss. Um entbergbar zu werden, braucht es erst einmal eine Materie, aus der entborgen werden kann. Realistischer ist jedoch das Argument, dass die Abgeschlossenheit (je-)des Archivs tatsächlich Verfallserscheinungen wie die gezeigten produziert – dass über die Inszenierung der Materialität der Zeit und der sichtbaren Unberührtheit des Archivs auch eine ontologische Aussage über diese Institution getroffen wird: Das Archiv sieht in diesem Film nicht nur entlegen und abgeschlossen aus; in dieser Abgeschlossenheit besteht das Sein vieler Archive, weswegen sie tatsächlich dem von Resnais gezeigten ähneln: Wenn Archive nicht tatsächlich Bunker der Erinnerung wären, die den Zumutungen jeder Zeit trotzen, würden wir es gar nicht als ›Archiv‹ identifizieren.

Doch warum soll man sich überhaupt für solche abgeschlossenen Unorte interessieren, für verschimmelndes Papier und unverwesbare Bleirollen – für Dokumente, die niemand mehr liest und die vielleicht unlesbar sind? Und um was für eine Wirkung ohne Lesbarkeit oder Adressierbarkeit handelt es sich hier? Butor (1992:12) klärt uns darüber auf, dass der Text in den Archiven nicht verwest, sondern schläft, dass es sich um einen nokturnen Text handelt, auf dem jeder Text des Tages

13 Cornelia Vismann, *Arché, Archiv, Gesetzesherrschaft*, in: Ebeling/Günzel 2009, 100. Vgl. Rosalind Thomas, *Oral Tradition and Written Record in Classical Athens*, Cambridge England 1986, 82f.

aufbaut, so, wie die Bibliothek auf dem Fundament des Archivs steht: »Dieser schlafende Text ist von nicht geringer Bedeutung. Entscheidend ist, dass man ihn eines Tages wird konsultieren können. Nichts geht mehr, sollte er vollständig verschwunden sein. Kein Gesetz könnte mehr angewandt werden.« Auch das Archiv konserviert also, selbst bei Resnais, auch wenn sein Film weniger die Erhaltung als die Lagerung der Akten zeigt. Doch dieses Zeigen ist nicht nur Inszenierung, sondern Strategie: Indem die Papiere unaufbereitet gezeigt werden, weist der Film darauf hin, dass die Aufgabe des Archivs weniger in der Verfügbarmachung seiner Dokumente liegt als in ihrer Sammlung, weniger in ihrer Lektüre als in ihrem Dasein. In ihrem *Dasein*?

Der Begriff verrät, dass sich das Archiv ontologisch auf einer anderen Ebene befindet als die Bibliothek und ihre Sammlung, so wie sich das Sichtbare auf einer anderen Ebene befindet als das Lesbare, wie die zahllosen Ästhetiken der Präsenz es derzeit beteuern. Nähern wir uns diesen ›Präsenzen‹ zunächst über ihre Zeitlichkeit, schließlich installiert der Film über seine Spannung zwischen Archiv und Bibliothek, unten und oben auch eine zeitliche Ordnung zwischen Vorgängigkeit und Nachträglichkeit – zwischen dem, was man nachher oben lesen und nachlesen kann, und dem, was vor jeder Lektüre unten im Keller *da sein* muss. Aber nicht nur Resnais, auch Butor wirft ontologische Fragen der Zeitlichkeit auf, wenn er alte Texte schlafen lässt und sich für ihre Konsultierbarkeit in der Zukunft interessiert – die in Resnais' Gedächtnisgewölbe keineswegs sichergestellt erscheint. Doch Butors »schlafender Text« entfaltet seine Wirkung im Archiv trotz seines oder vielleicht sogar gerade in seinem Schlummer; sie hängt nicht an seiner Lektüre, er entfaltet seine Wirkung auch, wenn er nicht gelesen wird. In beiden Fällen, bei Resnais und bei Butor, ist die Wirkung des Archivs schon *vor* der Lektüre da, vor jedem Gelesenwerden und vor jeder Bibliothek – aber *nach* dem In-die-Welt-Kommen der Papiere: Die Papiere müssen zwar in der Welt sein, aber nicht gelesen werden. Und tatsächlich vermehrt sich im Zeitalter der Digitalisierung die Anzahl der Dokumente stündlich, die vielleicht gelesen, aber nicht im Original konsultiert werden; ja vielleicht wurde schon der Großteil der von Bibliotheken gesammelten und von Resnais gezeigten Bücher nie gelesen, nie berührt. Sie sind einfach nur da. Und das ist natürlich auch das Schicksal, das in Zeiten von *google books* den meisten Büchern droht: zum unberührten Original zu verkommen, das, einmal eingescannt, eigentlich weggeschmissen werden kann.

Doch selbst in der digitalen Kultur hängt alles daran, dass dies nicht geschieht, dass es Originale und deren Authentifizierung gibt, dass es Archive unter den Bibliotheken gibt. Doch warum bewahrt die digitale Kultur Bücher und andere Dokumente überhaupt noch auf, wenn sie in tausend Reproduktionen und Kopien, Scans und Clouds existieren? Wie ist

diese gespenstische Situation endloser Bücher- und Dokumentenfriedhöfe zu verstehen, die heute vielleicht mehr noch als vor sechzig Jahren dem von Resnais geschilderten Zustand gleicht? Was machen die Papiere und Bücher, wenn sie einfach nur da sind? Wofür müssen sie einfach nur da sein, aber nicht gelesen werden? Butor behauptet tatsächlich, sein »schlafender Text« entfalte keine Wirkung, weil er gelesen wird, weil das und das in ihm steht, sondern einfach, weil er da ist, weil er gelesen werden *kann*. Bei Butor und Resnais geht es – wie in jedem Archiv, in jeder Archäologie und wie im gesamten Diskurs um das ›kulturelle Gedächtnis‹ –, nicht allein um Nachträglichkeiten, nicht allein um das Konservieren, Speichern und Sammeln der Vergangenheit (was das größte Missverständnis des Diskurses um das ›kulturelle Gedächtnis‹ und das Archiv darstellt): In Resnais' Kellern werden die Papiere weniger konserviert als codiert. Diese Papiere speichern nichts mehr, sie sind keine Instrumente, sondern, mit Benjamin gesprochen: Medien, in die wir versenkt sind wie eine Bibliothek in ihr Fundament. Und auch bei Butor geht es um Texte, die ihre Wirkung immer schon entfaltet haben, die »konsultiert werden können«: also um Möglichkeitsbedingungen.

Bedingungen von Möglichkeiten sind in unserer Kultur Sache von Apriori, also dem, was gemäß der lateinischen Formel »vom Früheren her« kommt – wie tiefere Schichten oder Fundamente, die immer schon da sind wie ein Erdreich, das untergehende Städte aufnimmt. Auch die Papiere im Gewölbe kommen ihrer Lektüre zuvor wie das Archiv der Bibliothek – sie sind also Sache von Apriori. Dabei kann es im Fall des Gedächtnisgewölbes um kein formales Apriori der Erkenntnis gehen wie bei Kant – *Toute la mémoire du monde* zeigt Papiere, die nicht im Kopf, sondern in der Welt sind, geäußert und niedergeschrieben. Aber sie erscheinen zugleich als nicht lesbar und können also keine historische Wirkung entfalten. Die vermodernden Papiere bilden also keine Apriori der Erkenntnis, aber zugleich auch keine Aposteriori, um in der kantischen Diktion zu bleiben, der sie merkwürdig ent schlüpfen. Es war denn auch nicht Kant, der ein Apriori für diese seltsame Zeitlichkeit *nach* der Erkenntnis aber *vor* der Geschichte entwickelte – sondern Foucault mit seinem Begriff des »historischen Apriori« (AW 183ff): Das historische Apriori fasst das, was nach der Erkenntnis kommt, was nicht mehr im Kopf ist, sondern in der Welt; aber noch nicht in der Welt im Sinne einer empirischen Geschichte, der Geschichte von Lektüren, Wirkungen und Deutungen, sondern irgendwo versenkt im materiellen Wissenssystem einer Epoche, die von diesem Apriori wie von einer Codierung ferngesteuert wird (Ebeling 2006): Das ist das historische Apriori, dem Foucault eine »schrille Wirkung« (AW 184) bescheinigte: »Eine rein empirische Figur« wie die oberirdische Bibliothek; aber gleichzeitig verborgen wie ihr unsichtbares Fundament, nicht gelesen, nur lesbar, nicht sichtbar,

sondern alles Sichtbare fernsteuernd. »Immer bereits da und niemals ganz gegeben« (EA 85), schreibt Foucault in seiner *Einleitung in die Kantische Anthropologie*, die sich heute eher wie eine Einleitung in seine eigene Archäologie liest.

Was »immer bereits da und niemals ganz gegeben« ist, ist die Fernsteuerung einer Kultur und ihres Wissens – eine Fernsteuerung, die Foucault später Archiv nennen wird. Foucaults Archiv ist »immer bereits da und niemals ganz gegeben«, es ist »gleichzeitig nicht sichtbar und nicht verborgen« (AW 158), wie die spätere Formulierung in der *Archäologie des Wissens* lautet. Denn auch die Papiere im Archiv sind »gleichzeitig nicht sichtbar und nicht verborgen«, »immer bereits da und niemals ganz gegeben«: Einerseits sind sie »nicht verborgen«, sondern »immer bereits da« wie ein Keller und ein Fundament, auf dem alles aufbaut – der aber andererseits auch »nicht sichtbar« ist, »niemals ganz gegeben«, weil er in der Erde versenkt ist und unter einem Gebäude verschwindet, wie auch die Texte in ihm nicht mehr lesbar sind und sich nicht mehr zum Lesen geben. Der Film stellt also nicht nur Bachelards Opposition aus Keller und Dach her – die Opposition zwischen Keller und Dach ist zugleich die zwischen Archiv und Bibliothek, Archäologie und Geschichte: Das Archiv befindet sich wie Derridas Krypta (1979) unter der Bibliothek, von wo aus es das gesamte kulturelle Wissen – beispielsweise einer Bibliothèque Nationale – fernsteuert. Gleichgültig wie hoch die Büchertürme und wie viel in ihnen gesammelt ist – gesteuert und codiert werden diese sichtbaren Sammlungen von unsichtbaren Vorschriften, Kalkülen und Algorithmen. Wie das Unbewusste verschanzt sich dieses Archiv im Keller, im Fundament, wo es in seiner Unsichtbarkeit umso wirkungsvoller operiert.

Die ersten Bilder dieses Films zeigen definitiv keinen Raum einer Bibliothek, die a posteriori, also nachträglich, die Effekte des Wissens einsammelt und konserviert. Die Zeitlichkeit dieses Films – oder besser gesagt: seines Vorspanns oder Prologs – ist selbst von der Art des Vorspanns, ist selbst vor dem Film, vor dem eigentlichen Beginn des Films, der nicht aufhört, nicht zu beginnen. Seine Zeitlichkeit ist archivisch, weil ein Archiv apriorisch die Funktionen des Wissens steuert, seinen Verlauf vorher bestimmt und das »Gesetz dessen« enthält, »was gesagt werden kann« (AW 187), wie die berühmte Formel Foucaults lautet. Nicht zufällig spricht auch Butor von einem Gesetz und davon, dass der schlafende Text die Anwendung des Gesetzes sicherstellt: »Kein Gesetz könnte mehr angewandt werden.« Wieso kommt Butor ausgerechnet aufs Gesetz und auf seine Anwendung in der Zukunft, wenn er vom kulturellen Gedächtnis spricht? Was hat das kulturelle Gedächtnis mit dem Gesetz zu tun? Butor kommt zum Gesetz, weil er nicht von der Bibliothek spricht, sondern vom Archiv – von einem Archiv, das nicht nur Gesetze sammelt, sondern das als solches, als das Dasein seiner gesammelten Papiere, auch das »Gesetz

dessen« betrifft, was in seiner Kultur »gesagt werden kann«. Das Archiv ist also ins Wissen so eingebaut wie das Apriori ins Erkennen: Ebenso wie bei Kant das Apriori das Gesetz des Erkennbaren verzeitlicht, ist das historische Apriori, das Archiv, das, was die Anwendung des Gesetzes in der Zukunft regelt.

Das Gesetz, seine Anwendung in einer Zukunft beruht darauf, dass es *es gibt* – dass es irgendwo lagert, irgendwann aufgeschrieben wurde, selbst wenn es vermodert. Man muss es gar nicht erst lesen. Es ist immer schon da. Das erste Gesetz wird nie gelesen, nie konsultiert. So wie wir bald auch keine echten Bücher mehr konsultieren werden. Wir arbeiten, wenn wir mit Gesetzen arbeiten, aber auch, wenn wir mit anderen Büchern oder Texten arbeiten, kaum noch mit Originalen oder Urschriften, sondern mit Abschriften, Kopien, Zitaten, Scans – und verlassen uns darauf, dass es irgendwo steht, irgendwo liegt, irgendwo tatsächlich *ist*: immer schon da, auch wenn niemals ganz gegeben. Das ist das vorgängige Archiv, das also nicht mehr die Aufgabe einer nachträglichen Speicherung der Vergangenheit hat, sondern das die Vergangenheit nur speichert, um mit seiner Hilfe die Zukunft steuern zu können. Nichts ginge mehr, wie Butor schreibt, wenn dieses Vertrauen in die Echtheit der Gesetze und ihre Abrufbarkeit erschüttert würde.

Kurz: Die Beziehung zwischen Archiv und Wissen ist nicht von der Art, dass *erst* ein Wissen entsteht, das *nachträglich* im Archiv gesammelt wird; Wissen bildet sich überhaupt erst um oder mit Archiven und Archivierungen – und zwar nicht, weil Wissen Speicher braucht, um es zu konservieren, sondern weil das Wissen (beispielsweise einer Bibliothek, aber auch eines Bewusstseins) immer auf älteren Fundamenten aufbaut, die uns sagen, wie wir mit ihm verfahren sollen und was wir überhaupt mit ihm sollen. Schließlich fällt unsere Idee von Wissen ebenso wenig vom Himmel wie seine Inhalte; denn »die Zeichen sprechen nicht, wenn die Signaturen sie nicht zum Sprechen bringen« (Agamben 2009:76).

Kurzum: ›Wissen‹ wird nicht nachträglich mit einem Gesetz versehen, wie man ein Buch in die Ordnung einer Bibliothek einsortiert; Wissen ist immer gleichursprünglich mit dem Gesetz – mit seinem Gesetz, das uns sagt, was wir mit dem Wissen anfangen sollen oder dass wir überhaupt Wissen bilden sollen. Aus diesem Grund gibt es in unserer Zivilisation nur dort, wo es ein Gesetz gibt und wo es Gesetzestexte gibt, auch Wissen. Das Wissen bringt seine vorgängigen Codierungen, Befehle und Anweisungen immer schon mit. Aus diesem Grund darf man das Wissen oder die Bibliothek, wie der Diskurs des ›kulturellen Gedächtnisses‹, nicht metaphorisch als ›Archiv‹ verstehen, man muss es von tatsächlichen Archiven aus denken: Archive sind keine ›Speicher‹ von Wissen, Wissen entsteht erst durch archivarische Operationen: Das Archiv ist nichts, was später zum Wissen hinzukommt, um es zu konservieren, sondern dasjenige, was

zuallererst da sein muss, damit Wissen überhaupt *sein* kann. Das Archiv ist ins Wissen eingebaut wie der Grundstein in ein Gebäude – und kehrt diese Beziehung zwischen Wissen und Archiv um, ihre Funktion, ihre Hierarchie, ihre Zeitlichkeit, wie Butor (1992:13) am Ende schreibt: »Die Funktion der Stadt als Speicher von Texten ist so wichtig, dass man sich fragen kann, ob darin nicht ihre wichtigste Wurzel liegt. Archäologische Untersuchungen lehren uns, dass überall auf der Erde die ersten großen Städte zur gleichen Zeit entstanden sind wie die Schrift, welches auch immer deren Ausprägung war. Deshalb ist es vielleicht nicht so, dass sich Text an einem Ort angehäuft hat, weil sich viele Menschen dort befunden haben, sondern umgekehrt, weil sich Text gesammelt hat, lassen sich die Menschen dort nieder, um ihm gewissermaßen zu dienen. Der Sitz der Obrigkeit ist weniger der Ort der Regierung, des Oberbefehlshabers, des Oberpriesters als vielmehr der Archive.«