

Das Versprechen des Archivs

Knut Ebeling stellt in der Reihe *Überstürztes Denken* im Roten Salon sein Buch *Wilde Archäologien 2* vor

Marcus Steinweg kuratiert an der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz im **Roten Salon** die Reihe *Reden: Überstürztes Denken* und knüpft mit dem Titel an Jacques Derrida an. 2013 hat er im illustren Theorie-Verlag Merve *Philosophie der Überstürzung* veröffentlicht. *Überstürztes Denken* formuliert er als risikoreich und philosophisch zwischen „Selbstbeschleunigung und Präzision“. Der Rote Salon in der Volksbühne ist für *Reden: Überstürztes Denken* der perfekte Veranstaltungsort unter Rotlicht mit Plüsch und Internetzugang. Statt im Senatsaal der HU oder im Henry Ford-Bau der FU geht es hier mit der Philosophie und der Kulturwissenschaft kreativer zu.



Am Dienstagabend stellte Knut Ebeling den zweiten Band seiner *Wilden Archäologien* vor, der gerade im Kulturverlag Kadmos erschienen ist. Die **Archäologie** im rechtschreibprogramm-unbekömmlichen Plural wird von Ebeling, der Medientheorie an der

Kunsthochschule Berlin-Weißensee lehrt und an der Stanford University Berlin unterrichtet, gleichsam zur Schlüsselwissenschaft der Moderne erklärt. Bereits 2004 hatte Ebeling zusammen mit dem klassischen Archäologen Stefan Altekamp den Band *Die Aktualität des Archäologischen in Kulturwissenschaft, Medien, Künste* als Fischer Taschenbuch herausgeben. Mit zwei Eröffnungssequenzen aus Filmen von Alain Resnais gestaltete Knut Ebeling seinen medientheoretischen Parcours medial anspruchsvoll.



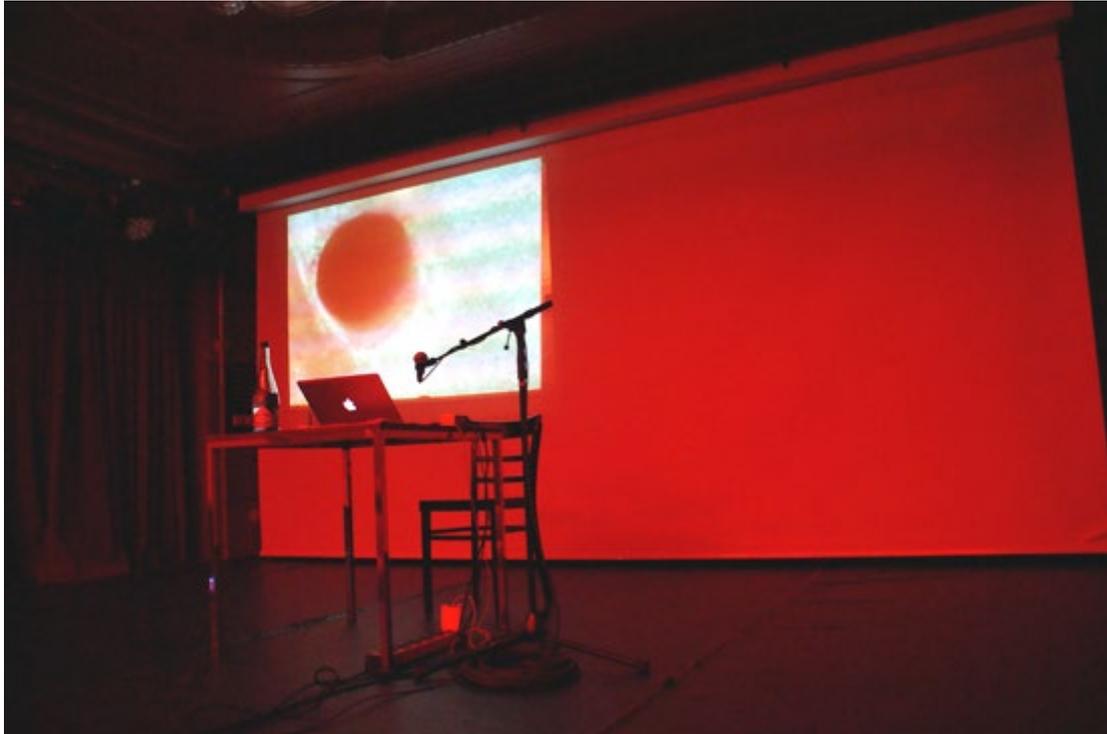
Als **Medientheoretiker** hat Knut Ebeling im ersten Band seiner *Wilden Archäologien* „die archäologischen Projekte außerhalb der klassischen Archäologie diskursgeschichtlich rekonstruiert()“, so entwickelt der zweite nun „*Begriffe der Materialität der Zeit*“.[1] Eröffnet werden die Begriffe nach einem Prolog mit „Archiv | Wissen“ und enden nach fast 500 Seiten im Alphabet bei „Ursprünge | Zerstörungen“. Liest Ebeling in seinem Prolog Alain Resnais' Film über die (alte) Bibliothèque nationale de France in der Rue de Richelieu mit dem Titel *Toute la mémoire du monde* (1956), so wird im Epilog ein wenig unzeitgemäß eine Lektüre der Eröffnungssequenz von *Hiroshima, mon amour* (1959) und dem *Friedensmuseum* (1955)[2] als Archiv an der Schnittstelle zur traumatologischen Psychoanalyse entfaltet.



Die **Materialität** der *Wilden Archäologien* wurde vom Verlagsteam und dem Autor aufwendig gestaltet. Bei der Buchvorstellung sitzt Knut Ebeling allerdings an seinem MacBook von Apple spricht fast frei und liest Passagen aus dem Pro- und Epilog, während der die Eröffnungssequenzen und eine psychovirtuelle Kellersequenz aus *Hiroshima, mon amour* in Schwarzweiß aus den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts restauriert, digitalisiert und über Server, auf YouTube jederzeit an jedem Ort zugänglich und abrufbar gemacht, projiziert werden. Die Sequenzen werden mehrfach im Loop abgespielt, während Ebeling liest und spricht, später auch Fragen aus dem Publikum beantwortet. Die Wiederholungsschleifen generieren eigene Effekte der Wahrnehmung. Am Büchertisch des Verlags liegen „leinengebunden“ mit Goldprägung auf goldgelbem Leinen und Stanzung Band 1 (768 Seiten) und mit Silberprägung auf dunklem Grau ohne Stanzung Band 2 (568 Seiten).



Für den zweiten Band wird die **Stanzung** versprochen, fehlt dann aber, worüber Ebeling, den Spalt zwischen Versprechen und Materialität beiläufig erwähnend, hinweggeht. Dabei sind ihm Löcher, wie sie mit einer Stanzung im und mit dem Material erzeugt werden können, nicht ganz unwichtig. Für den ersten Band gibt es das Loch im Buch, die Stanzung. Aus produktions-, durckereitechnischen Gründen fehlt im zweiten Band das geradezu konzeptuell-materialistische Loch im leinengebundenen Band. Im Vorspann und während der Begrüßung unter dem beziehungsreichen Titel „#37 - „Holes & Entrances. Theorie des Kellers“.“ wird Terry Fox¹ experimenteller Film *Holes and Entrances* (1979) projiziert. Die *holes* als Löcher, Höhlen, Nischen, Lücken, Bohrung, Stanzung werden aufeinander bezogen und fehlen dann doch.



Noch bevor die Vorstellung des Bandes mit den Lesungen aus Pro- und Epilog begonnen hat, wird der Film von Terry Fox, der Ende 2015 in der Ausstellung *Element Gestures* in der Akademie der Künstei[3] gezeigt wurde, über die **Löcher** und den Ein- wie Ausgang kühn mit Walter Benjamins *Passagenwerk* beiläufig verknüpft. Der Modus der Buchvorstellung mit seinen vielfachen und lockeren Anspielungen zwischen Text und Projektion ist durchaus kalkuliert überstürzt und wild. Dem Publikum, den Zuhör- und Zuschauerinnen werden unablässig und hochgescheit klangvolle Namen und Titel zugespielt, um beim nächsten Atemzug wieder woanders einzuhaken. Andy Warhol hätte es wohl name dropping genannt. Okay, es geht um eine „Theorie des Kellers“, die sich prima mit dem Terry-Fox-Film von Löchern und Zugängen, Rohreingängen, Gullyrosten etc. visualisieren lässt, der seinerseits offenbar von einer Projektionsfläche in der Ausstellung *Element Gestures* in der AdK abgefilmt worden ist. *Holes and Entrances* läuft im Loop und produziert auch einen bedenkenswerten Ausschluss.



Es wird schwierig, sich in den Vortrag wie auch den **Text** der *Wilden Archäologien* einzuhaken. Nun soll zwar die versprochene, doch ausgebliebene Stanzung nicht überstrapaziert oder überinterpretiert werden, indessen fallen im Ensemble der Versprechen einer „Theorie des Kellers“ und der Löcher – als Kinder sprachen wir auch von unheimlichen Kellerlöchern – vor allem der Modus des Redens und der Visualisierung des Buches auf. Das Buch bzw. der zweite Band des „komplementären“ Buchprojektes wird in einem medialen Gewebe präsentiert, das sich in seiner Flüchtigkeit und Wiederholung – Reden und Loops – vom materiellen Versprechen des Buchdrucks unterscheidet. Wildheit und Überstürzung generieren einen Text – gar eine Erzählung vom Buch -, der im Moment seiner Produktion als Artikulation bereits gewesen ist.



Mit den Filmsequenzen von Alain Resnais entfaltet Ebeling den **Keller** und seine Raumzeitlichkeit als ein Gegenmodell zum Archiv als Museum, das in Sichtbarkeiten geordnet wird. Der Keller wird zum Ort des anderen Archivs und des Anderen des Archivs, des vom Archiv Ausgeschlossenen. So wird von Alain Resnais in *Toute la mémoire du monde* mit der Eröffnungssequenz ein Keller in einer gewissen Unordnung inszeniert, in der es eine Galaxie der Worte gibt, die nicht katalogisiert sind. Das ungeordnete Wissen der Welt nimmt in der literarisch durchgearbeiteten Erzählung des Films einen Weg von der Archivierung als Erfassung und Katalogisierung über die Einordnung in Zettelkästen und Kategorien bis zur Anforderung und Ausgabe an die Leserinnen im Lesesaal, mit der sich laut Kommentar alles verändert und eine Grenze überschritten wird.[4]

And now the book marches on toward an imaginary boundary, more significant in its life, than passing through the looking glass. It's no longer the same book. Before, it was part of a universal abstract, indifferent memory, where all books were equal and together basked in attention as tenderly distant as that shown by God to men. Here it's been picked out, preferred over others. Here it's indispensable to its reader, torn from its galaxy to feed these paper-crunching pseudo-insects, irreparably different from true insects in that each bound to its own distinct concern. Astrophysics, physiology, theology, taxonomy, philology, cosmology, mechanics, logic, poetics, technology. Here we glimpse a future in which all mysteries are solved

when this and other universes offer up their keys to us. And this will come about simply because these readers, each working on his slice of universal memory, will have laid the fragments of a single secret end to end, perhaps a secret hearing the beautiful name of "happiness".ii[5]



Es ist nicht mehr das gleiche Buch. Das Buch wird durch das Lesen umgeschrieben. - Alain Resnais zog für den Auftrag, einen populären, gar touristischen **Fernsehfilm** über die Bibliothèque Nationale für die Reihe *Encyclopédie de Paris* zu drehen, frühzeitig Remo Forlani als Drehbuch- und Textautor hinzu, wie der Filmhistoriker Alain Carou 2007 mit Originaldokumenten wie einem frühzeitigen Drehbuch rekonstruiert hat.[6] Der Film sollte für den nationalen, französischen Fernsehsender Radio Télévision Française (RTF) produziert werden. Nicht nur die literarisch elastische wie ambitionierte Schlusserzählung vom Glück – „bonheur“ – des Lesens, des Wissens und der Wissenschaft wird von Remo Forlani frühzeitig skizziert, vielmehr noch findet sich bereits bei ihm die für Knut Ebeling wichtige Eröffnungssequenz mit der visuellen Inszenierung der technischen Apparaturen des Films – Kamera und Mikrofon – wie einer „Landschaft“ des Gedächtnisses, die mit Alain Resnais in Szene gesetzt wird.

1. *La mémoire*

D'abord un bref prologue : caméra, micro parcourent – visibles par le spectateur – un paysage. Maquette ou paysage réel au sein duquel nous découvrons une multitude de formes, d'objets, de sons, qu'il nous est facile d'identifier. Ceci parce que notre œil et notre oreille se réfèrent sans cesse à notre mémoire.iii[7]



Das **Szenario** der ersten Einstellung wird für Ebeling und seine „Theorie des Kellers“ nicht zuletzt deshalb wichtig, weil sein zweiter Band in Anknüpfung an den Medientheoretiker Friedrich Kittler und den Archäologen Detlef Rößler „eine materielle Medientheorie ohne Subjekt“ entwickeln soll.[8] Das von Remo Forlani und Alain Resnais entwickelte Szenario, in dem Kamera und Mikro für den Zuschauer sichtbar eine Landschaft durchwandern sollen, unterscheidet sich von der Filmrealisation. Die Erzählung vom Gedächtnis ebenso wie dem Speicher oder Arbeitsspeicher im Französisch der „digitale(n) Epoche“ (Ebeling) wird noch nicht als Kellerszene, sondern Landschaft formuliert und inszeniert. Weil unser Auge und Ohr sich ständig auf unser Gedächtnis berufen, wie Forlani schreibt, werden sie in einem Lese-Schreib-Prozess, der sich auch als Wahrnehmung formulieren ließe, dem Großspeicher Bibliothèque Nationale vorgeschaltet.

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« – 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 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. iv[9]



Mit dem Begriff der **Aufzeichnungsmedien** knüpft Ebeling prononciert an Friedrich Kittlers frühe *Aufschreibesysteme 1800/1900* (1985) an, um die besondere „Zeitlichkeit“ der Medien für die „Materialität der Zeit“ zu beschreiben. Gipfelt Forlanis und Renais' Erzählung von der Bibliothek als Archiv in Verkopplung mit den Filmeinstellungen, Kamerafahrten, Schwenks, Schnitten und der futuristischen Filmmusik von Maurice Jarre in einem utopischen Glücksversprechen des Wissens, so befragt Ebeling vor allem das Klandestine, das Verborgene und Amorphe der Speichermedien und Keller.[10] Für seine Erzählung von der „Zeitlichkeit“ der Aufzeichnungsmedien werden vor allem die Kamerafahrten und -schwenks zum Modus der Archiverzählung.

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 Kameraschwenk sofort hinauf zu den Kuppeldächern der Bibliothek... (S. 14)



Ebeling formuliert seine Lektüre von *Toute la mémoire du monde* nicht zuletzt als eine Kritik an dem fast skizzenhaften **Archiv-Begriff** von Michel Foucault, der 1966 seinen Essay *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines* veröffentlicht hatte und in dessen Kontext im Dezember 1966 der Radiovortrag für Radio France Culture *Les hétérotopie* gesendet wurde. Im Radio spricht Foucault zum ersten Mal von der „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“.[11] Seit geraumer Zeit wird diese Formulierung des Archivs in den Kultur- und Medienwissenschaften engagiert diskutiert. Gleichzeitig knüpft Ebeling für seine

„materielle Medientheorie ohne Subjekt“ an Foucault an, um den Begriff der Materialität auszuarbeiten.

Was diese Konzeption (des Archivs, T.F.) so paradox erscheinen lässt, ist die Tatsache, dass sie den Berührungspunkt des Ideellen mit dem Materiellen und des Transzendentalen mit dem Empirischen bezeichnet – das Bindeglied zwischen transzendentaler und materialer Sprachbehandlung, zwischen der Sprache als Bedeutung und der Sprache als Material: Foucault behandelt die Sprache nicht als Subjekt, sondern als Objekt, als Wissen: Hier geht es nicht um das Wissen von Subjekten, sondern um das Wissen, das sie konstituiert. Aus diesem Grund wird Foucaults Archiv vom Ort der passiven Aufnahme von Wissen zum Umschlagplatz seiner aktiven Transformation. (S. 58)



Sind Foucaults **Heterotopien** andere Archive? Zumindest konzeptualisiert Michel Foucault in dem Sendermedium Radio France Culture die Heterotopien als andere Ort und Orte des Träumens, wenn er auf das Schiff als „Heterotopie *par excellence*“ zu sprechen kommt.[12] Träume schreiben sich bekanntlich anders aus dem Gedächtnis, wo immer ihr Ursprung liegen mag. Und Foucault maß seinem nur einmal gesendeten wiewohl auf Band aufgezeichneten Radiovortrag einen so unsicheren Status zu, dass er eine erweiterte Vortragsfassung vom 14. März 1967 erst im Oktober 1984 in einer Zeitschrift zur

Veröffentlichung freigab.[13] Heterotopien sind nicht nur andere Orte kaum formulierbaren Wissens und anderer Praktiken im Unterschied zum national definierten Wissensspeicher Bibliothèque nationale de France. Sie sind auch floatende Schiffe, wenn Foucault sagt und später schreibt:

Zivilisationen, die keine Schiffe besitzen, sind wie Kinder, deren Eltern kein Ehebett haben, auf dem sie spielen können. Dann versiegen ihre Träume. An die Stelle des Abenteurers tritt dort die Bespitzelung und an die Stelle der glanzvollen Freibeuter die häßliche Polizei. (In Zivilisationen ohne Schiffe versiegen die Träume, die Bespitzelung ersetzt das Abenteuer, und die Polizei die Piraten.)v[14]



Keller und Kellerräume funktionieren in Knut Ebelings *Wilden Archäologien* mit den Alain Resnais' Filmen weniger als floatende **Orte des Träumens**, als vielmehr Angstträume des geordneten Archivs. In der Eröffnungssequenz werden mehrfach Scheinwerfer eingeschaltet, die gleich Blitzen das Bild vom Gedächtnis im Filmmaterial durch Überbelichtung löschen. Belichten, Lichten und Überbelichten werden in dem kurzen Prolog zum Gedächtnis von Alain Resnais höchst ambivalent inszeniert. Die einzelne Glühbirne vermag wohl Licht in den Keller zu bringen, der Scheinwerfer zerreißt orchestriert von Maurice Jarre das Licht. Auf bedenkenswerte Weise handelt *Hiroshima, mon amour* ebenfalls von einem sehr hellen Licht des Wissens, dem Atomblitz.

Wie verschafft man sich ein Gedächtnis? Wie kann man seine Gegenwart ebenso sehen wie seine Vergangenheit und wie verhindert man, dass eine Zeitlichkeit die andere überblendet? Zunächst lässt Resnais die ethischen Fragen eines richtigen oder falschen Umgangs mit der Vergangenheit – wie kann man eine vergangene Katastrophe erinnern? Wie soll man sich dem (eigenen wie fremden) Unglück gegenüber verhalten? – ins Leere laufen; auf sie hatte sein Holocaust-Monument *Nuit et bruillard* 1955 geantwortet. (S. 531)



Der Holocaust und die Atombombenabwürfe auf Hiroshima und Nagasaki sind in das **Gedächtnis** eingebrannt. In Marguerite Duras' und Alain Resnais' *Hiroshima, mon amour* überschneiden sich die ethischen Katastrophen des 20. Jahrhunderts auf auch schwierige Weise. Sie werden im Drehbuch von Duras in einer Liebesgeschichte und Traumatologie verknüpft. Das Trauma des Kellers und der verbotenen Liebe werden dem Museum und dem Hotel als Orte des Gedächtnisses und des Gedenkens gegenübergestellt. Dabei geht es um die dichotomische Anordnung nichts oder alles gesehen zu haben – „Er: Nichts hast du in Hiroshima gesehen. Gar nichts. Sie: Alles habe ich gesehen, alles.“ Diese befehlsförmige Anordnung lässt kaum empathische Zwischenpositionen zu. Im Museum wird alles gezeigt, das Archiv der Katastrophe wird mit verbogenen Eisenträgern, Armbanduhren und Fahrrädern ebenso wie Fotos von Brandopfern ausgebreitet, als ließe

sich alles sehen. Die Menschen im Museum werden in einem eher teilnahmslosen Parcours gezeigt. Kann es nicht doch ein Erschrecken und plötzliches, anderes Sehen geben?



Knut Ebeling spielt die Materialität in Anknüpfung an Michel Foucault und seine Konzeptualisierungen von Archiv und Archäologie auf beeindruckend vielfältige Weise durch, um dann doch bei Alain Resnais und seinen frühen Filmen einzuhaken. Und das **Träumen**? Pro- und Epilog rahmen den zweiten Band der komplementären *Wilden Archäologien* mit Alain Resnais und lassen die Schiffe des Träumens oder Hetertopien abseits liegen. Vielleicht ist das Träumen als Archivmodus noch ein wenig risikoreicher als eine Theorie des Kellers.

Torsten Flüh

Knut Ebeling

[Wilde Archäologien 2](#)

Begriffe der Materialität der Zeit – von Archiv bis Zerstörung

568 Seiten, 15 x 23 cm, leinengebunden (mit Stanzung)

ISBN 978-3-86599-157-7

34,80 Euro

Reden: Überstürztes Denken

von und mit Marcus Steinweg

Di. 10. Mai 2016 20:00 Roter Salon

#38 - Was ist Realität?

Doppelvortrag und Gespräch mit Marcus Steinweg und Carl Hegemann

Gib die erste Bewertung ab

- Currently .0/5 Stars.
- 1
- 2
- 3
- 4
- 5

Tags : [Knut Ebeling](#) . [Roter Salon](#) . [Archiv](#) . [Keller](#) . [Archäologie](#) . [Michel Foucault](#) . [Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz](#) . [Marcus Steinweg](#) . [Reden: Überstürztes Denken](#) . [Medientheorie](#) . [Materialität](#) . [Zeit](#) . [Begriff](#) . [Alain Resnais](#) . [Bibliothèque Nationale](#) . [Toute la mémoire du monde](#) . [Hiroshima mon amour](#) . [Loop](#) . [Stanzung](#) . [Loch](#) . [Terry Fox](#) . [Theorie](#) . [Kadmos](#) . [Text](#) . [Fernsehfilm](#) . [Remo Forlani](#) . [Wissen](#) . [Wissenschaft](#) . [Szenario](#) . [Aufzeichnungsmedien](#) . [Maurice Jarre](#) . [Heterotopien](#) . [Träumen](#) . [Schiff](#) . [Ort](#) . [Leere](#) . [Gedächtnis](#) . [Speicher](#) . [Maschine](#) . [Gedächtnismaschine](#)

[1] Knut Ebeling: Wilde Archäologien 2. Begriffe der Materialität der Zeit – von Archiv bis Zerstörung. Berlin: Kadmos, 2016, S. 7.

i[2] Siehe: Hiroshima Peace Memorial Museum
http://www.pcf.city.hiroshima.jp/top_e.html

i[3] [Terry Fox - Elemental Gestures](#) (Akademie der Künste Ausstellung 2015-2016)

ii[4] Alain Resnais: Toute la mémoire du monde. Frankreich 1956. ([YouTube](#))

ii[5] Es wurde hier auf die englischen Untertitel der restaurierten Fassung von 2013 zurückgegriffen.

iii[6] Alain Carou: Toute la mémoire du monde, entre la commande et l'utopie. In: 1895 Revue de l'Association française de recherche sur l'histoire du cinema. 52|2007 S. 116-140. <https://1895.revues.org/1062>

iii[7] [Ebenda](#).

iv[8] Knut Ebeling: Wilde ... [wie Anm. 1]

iv[9] Ebenda S. 11-12.

v[10] „Von diesem Chaos der Dekomposition ist jedes Licht ausgeschlossen, nicht nur die Physik des helllichten 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*.“ Ebenda S. 13.

v[11] Michel Foucault, Die Heterotopien/Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge, Frankfurt am Main 2005, 16.

v[12] Ebenda S. 22.

v[13] Michel Foucault: Michel Foucault, Dits et écrits 1984, Des espaces autres (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967), in Architecture, Mouvement, Continuité, n°5, octobre 1984, pp. 46-49.

v[14] Foucault kommt es mit dem Schluss so sehr auf das Träumen an, dass er 1967 die Schlussformulierung ein wenig gekürzt und zugespitzt hatte: „Dans les civilisations sans bateaux les rêves se tarissent, l'espionnage y remplace l'aventure, et la police, les corsaires.“