

Knut Ebeling

Das Materialismus-Apriori - Vom Wissen des Materials in Alain Resnais' "Toute la mémoire du monde"

2020-04-27

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14032>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Ebeling, Knut: Das Materialismus-Apriori - Vom Wissen des Materials in Alain Resnais' "Toute la mémoire du monde". In: Kathrin Busch, Christina Dörfling, Kathrin Peters u.a. (Hg.): *Wessen Wissen? Materialität und Situiertheit in den Künsten*. Paderborn: Fink 2020-04-27, S. 45–59. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14032>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://doi.org/10.25624/kuenste-1270>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Keine Bearbeitungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - No Derivatives 4.0/ License. For more information see:

<http://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/>

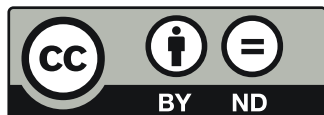
Schriftenreihe des DFG-Graduiertenkollegs „Das Wissen der Künste“
herausgegeben von Barbara Gronau und Kathrin Peters

Wessen Wissen? Materialität und Situiertheit in den Künsten

Herausgeberinnen: Kathrin Busch, Christina Dörfling, Kathrin Peters, Ildikó Szántó

Paderborn: Wilhelm Fink, 2018

Gestaltung: Jenny Baese



Dieses Werk ist unter einer Creative Commons Lizenz vom Typ Namensnennung - Keine Bearbeitung 4.0 International zugänglich. Um eine Kopie dieser Lizenz einzusehen, konsultieren Sie <http://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/> oder wenden Sie sich brieflich an Creative Commons, Postfach 1866, Mountain View, California, 94042, USA.

Materialität

CHRISTINA DÖRFLING

- M7 Let's get anti-intellectual
Materialität und Künste

HELMUT DRAXLER

- M17 Das Wissen der Spaltung
Über die symbolischen Bedingungen
des künstlerischen Wissens

MICHAELA WÜNSCH

- M31 Materialismus in der Lacan'schen Psychoanalyse

KNUT EBELING

- M45 Das Materialitäts-Apriori
Vom Wissen des Materials in Alain Resnais'
»Toute la mémoire du monde«

ZEHN FRAGEN AN SEBASTIAN DÖRING + JAN-PETER E. R. SONNTAG

- M61 U-A-I-SCHHHHH
Über Materialitäten des Wissens und Friedrich Kittlers
selbstgebauten Analogsynthesizer

RALF LIPTAU

- M81 Der Stoff, aus dem Entwürfe sind
Das Architekturmodell als Spielzeug und Laborinstrument?

MARCEL FINKE

- M97 Im Nebel
Fluide Materialien und die Kunst der Zerstreuung

MARC HIGGIN

- M115 Eine andere Art von Schönheit
Ausgesetztsein als Aspekt künstlerischer Praxis

UTE HOLL

- M133 Baukasten einer Mediengeschichte des Tonstudios

MICHAELA MELIÁN

- M151 Electric Ladyland
Ausstellung als Medium

- M167 Autor_innen

Knut Ebeling

Das Materialitäts-Apriori

Vom Wissen des Materials
in Alain Resnais' »Toute la
mémoire du monde«

Ein ebenso erstaunlicher wie unbekannter filmischer Essay von Alain Resnais von 1956 über eine der berühmtesten Bibliotheken der Welt, die Bibliothèque nationale in Paris, bietet Anlass genug, um die Frage nach dem Zusammenhang zwischen Wissen und Materialität zu diskutieren: Der Dokumentarfilm *Toute la mémoire du monde*¹ entführt seine Zuschauer_innen in allerlei unzugängliche Bereiche der Bibliothek – und damit in ein Monument, das in den 1950er Jahren noch das unangefochtene Symbol allen Wissens darstellte. Doch der Film zeigt dieses Wissen keineswegs in seinem konventionellen Kleid; der postsurrealistische und vom Situationismus beeinflusste Film, der mit Resnais' anderen Dokumentarfilmen der 1950er Jahre, *Nuit et brillard* und *Les statues meurent aussi*, eine Trilogie bildete, funktioniert mitnichten als stolzes Porträt eines Wissens: Wir sehen keine Ansicht der weltberühmten Fassade der Bibliothek, aus der ganze Schriftsteller- und Forschergenerationen ihre Werke hervor- und wieder hineinzauberten, kein Bild und kein Gespräch mit dem Direktor der Institution, die als Modell für Nationalbibliotheken in der ganzen Welt diente – und selbst der weltberühmte Lesesaal, der Salle Labrouste von 1868, wird erst am Schluss ins Bild gerückt.

Davor schwelgt der Film in einer ambivalenten Materialität, die das Wissen der Bibliothek sowohl unterfüttert als auch infrage stellt. Dieser ambivalente Status der Materialität inmitten einer Bibliothek lässt es berechtigt erscheinen, die Spannung zwischen Wissen und (s)einer Materialität durch den Film hindurch zu verfolgen – schließlich erscheint das Wissen seinem konventionellen Begriff nach keineswegs als materiell verfasst, sondern umgekehrt als immateriell und geistig. Für den *common sense* wird das Wissen von der Materialität nicht konstituiert, sondern angefochten: Bereits die Einstiegssequenz entführt die Zuschauer_innen in modrig-materielle Gewölbe, die man für die Katakomben der Bibliothek hält, wobei keineswegs klar ist, ob man sich überhaupt in ihren Kellern befindet. Der den Bildern unterlegte Kommentar bietet nur eine Einführung in das Thema des kulturellen Gedächtnisses, das dem Film seinen Titel gab: »Weil ihr Gedächtnis kurz ist, versammeln die Menschen unzählige Gedächtnisstützen«² – wie Kamera und Mikrofon z.B., die in der ersten Einstellung vom Regisseur ins Bild gesetzt werden, aber auch wie die älteren Aufzeichnungsmedien Papier, Heft und Buch, die zu Beginn des Films als gestaltlose Masse an Haufen, Stapeln und Bergen erscheinen: Massen von Papier, Massen von Akten, Dossiers und Bündeln, aber auch Massen von Kisten, Gemälden und Fahrradrahmen, die man auf einem Speicher, aber kaum im Keller einer Bibliothek vermuten würde.

In ihrer Feier der Materialität sind die Medien der Aufzeichnung unter sich, verschanzt in einer Kaverne der Kommunikation, die mit den Bildern ungeordneter Papierstapel, Aktenberge und Büchertürme den modrigen Geruch von Altpapier verströmt. Bevor die Kamera sich der überirdischen Bibliothek mit ihren Magazinen und Depots, Gewerken und Handwerkern zuwendet, stört kein Mensch diese melancholische *dead media archaeology* vor jeder Medienarchäologie, in der Generationen von verschütteten Aufzeichnungsmedien in einer Art Paragone miteinander zu konkurrieren scheinen. Diesen Gewölben des Gedächtnisses ist jedoch nur der Vorspann eines Films gewidmet, der ansonsten den Gedächtnisort der Bibliothèque nationale als Kernreaktor eines ausgelagerten Wissens vorführt. Der filmische Essay, bzw. die fulminanten Kamerafahrten von Ghislain Cloquet, die ein paar Jahre später in Resnais' *Letztes Jahr in Marienbad* wiederkehren, stellt die Frage nach

dem Verhältnis von Wissen und Materialität ausdrücklich – ganz einfach, weil die gezeigte Materialität die einer Bibliothek und also auch eines Wissens ist. Oder wird mit der Materialität die Anfechtung eines Wissens in Szene gesetzt?



Filmstill aus *Toute la mémoire du monde* (Regie: Alain Resnais, F 1956)

Die Heterotopie der Zeit

Jedenfalls ist der von Resnais gezeigte Ort des Wissens eine »Heterotopie der Zeit«³, wie 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.⁴

Doch statt diesen Ort des Wissens von außen – als Gegenstand und Behälter des Wissens – zu zeigen, steigt die Kamera als Sonde in dieses Monument ein, in seine Gänge und Kanäle, in seine Infrastrukturen und Betriebssysteme bis zur Rohrpost. Tatsächlich interessiert sich der Film kaum für die Bibliothek als Behälter eines Wissens – und das heißt immerhin: für ihren konventionellen Begriff. Er scheint mit seinem Einstieg in die unsichtbare Unterwelt der Bibliothek etwas anderes zu suchen, weswegen er menschenlose Medien zeigt, die eher an eine Ausgrabungssituation erinnern als an eine Bibliothek – an eine »Expedition in die unterseeischen Tiefen«⁵, von der Walter Benjamin, selbst ein berühmter Besucher dieser Bibliothek, berichtet hatte. Dabei schlummerten dessen späte *Passagen*-Manuskripte 1956 beim Dreh des Films noch in jener Bibliothek, in der sie vom damaligen Konservator

der Bibliothèque nationale, Georges Bataille, versteckt worden waren und wo Giorgio Agamben sie 1981 hinter einer Bücherreihe finden sollte.

»Bibliotheken, Archive, Behörden, was für Lagerstätten!«,⁶ ruft ein weiterer prominenter Besucher in seinem Text namens *Die Stadt als Text* aus: Auch bei Michel Butor erscheinen Wissen und Materialität wie zuvor bei Foucault noch Seite an Seite: »Alle Räume der Hochhäuser sind vollgestopft mit Papier oder Mikrofilmen.« Es geht Butor ebenso wie Resnais in seinem Film um das, »was sich in den Räumen anhäuft«.⁷ Doch beginnt er sich bereits vom konventionellen Begriff eines ebenso immateriellen wie unverborgenen Wissens zu entfernen, wenn er einen »verborgenen Text« einführt, »der auf den Blättern eines noch nicht aufgeschlagenen Buches schläft, in den Kellerräumen der Lager«.⁸ Angesichts der schieren Materialität der von Butor besprochenen und von Resnais gezeigten Keller wird deutlich, dass der Film nicht nur die Materialität der Zeit behandelt, sondern wichtiger noch die Materialität des Wissens – eines Wissens im Depot, das dort nie neutral und selbstidentisch bleibt, sondern sich fortwährend zersetzt. Was dort auf die Betrachter_innen wartet, ist eine Hölle der epistemischen Entdifferenzierung, regressiv wie ein Wahnsinniger und entzivilisiert wie ein *messy*. Was ist das für ein abseitiger epistemischer Ort, der hier so dramatisch aufgeführt wird? Was erfährt man hier über das Zusammenspiel von Materialität und Wissen?

In der Einstiegssequenz wird die Kamerafahrt durch das modrige Gedächtnisgewölbe 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 die Betrachter_innen blendet.⁹ Dieser Lichtstrahl, der nichts sichtbar macht, sondern als Exzess der Sichtbarkeit jedes Sehen und jede Aufzeichnung verhindert, demonstriert, dass es sich trotz des Verfalls um ein künstliches Verlies handelt. Die Licht- und Fensterlosigkeit des Gewölbes macht darauf aufmerksam, dass man sich in einem Kellerlabyrinth befindet, in dem immer neue Gänge und Gräfte angesteuert werden, in dem immer neue Aktenstapel 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 scheinbar mit den Händen zu greifen: Man kann dem Papier beim Verwesen und der Materialität der Zeit bei ihrer Arbeit zusehen.

Die Phänomenologie des Wissens

Der zeitlichen Aufteilung des Films in einen Vorspann und einen Hauptteil entspricht die räumliche Unterscheidung zwischen Kellerräumen und Bibliothek. Diese räumliche Unterscheidung wird von Resnais als eine vertikale beschrieben: Aus den Gewölben des Gedächtnisses geht es nach dem Ende des Vorspanns in einem raschen Kameraschwenk hinauf zu den Kuppeldächern der Bibliothek, was an Bachelards *Poetik des Raums* und dessen vertikale Phänomenologie des Hauses erinnert, die ein Jahr nach dem Film erscheint und in der »dieses Haus mit kosmischer Wurzel [...] wie eine steinerne Pflanze [erscheint], die aus dem Felsen herauswächst bis zum Himmelsblau eines Turmes«.¹⁰ Im Gegensatz zum Turm, den Dächern und Kuppeln der Bibliothek bilden die Katakomben darunter einen jener »Ultra-Keller«¹¹, von denen auch Henri Bosco in dem von Bachelard zitierten 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«. ¹² Aber warum hat die von Resnais gezeigte Materialität ihren Ort im Keller und Butors Bibliothek den ihren in »Hochhäusern« – und das noch dazu in einer Zeit, als die gigantischen Büchertürme der neuen Bibliothèque nationale in Tolbiac noch gar nicht existierten?

Die Architektur des Wissens, die von ihrer Phänomenologie installiert wird, ist hierarchisch und diese hierarchische Gliederung wiederum ist metaphysisch. Denn über die düsteren Verliese des Kellers erhebt sich im Hauptteil des Films die stolze Bibliothek, das zugängliche und öffentliche Wissen, das eine Logik des Fortschritts installiert: Die vertikale Ordnung der Kultur steht den Verwüstungen der barbarischen Höhle so souverän gegenüber wie die lichten Höhen der Wissenschaft den Entdifferenzierungen des Wahns: Zeitgleich zu Bachelard installiert Resnais' Film eine vertikale Phänomenologie des Wissens in seinen Architekturen, 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 namenlosen und unadressierbaren Papierstapel – denn ohne Katalog sei »diese Festung« der Bibliothek »wie ein Land ohne Straßen«, wie der Kommentar des Films von Rémo Forlani weiß.

An dieser Stelle des Films erscheint die Ordnung dieses Wissens als bedroht, ihre Infrastruktur kann stets durch die im Keller lauernde Materialität überwältigt und deterritorialisert werden. Sie kann zum besagten »Land ohne Straßen« werden. Tatsächlich könnte man diesen Film mit seiner hierarchischen Verteilung von oben und unten, Licht und Dunkel als Feier einer Kultur verstehen, die sich über dem immer drohenden Zerfall und der stets lauern den materiellen Entdifferenzierung errichtet. Doch weil diese Ordnung oben eine künstliche und repressive ist, die auf der Verdrängung ihrer Herkunft unten aufbaut, kann man Deleuzes' Deutung von Resnais' Kino als einem Gehirnkino, das im Gegensatz zum Körperkino von Cassavetes, Godard und Rivette stehe, ¹³ nicht uneingeschränkt zustimmen – schließlich führt Resnais auch den drohenden körperlichen Zerfall des »Gehirns« im Keller der Bibliothek vor. Andererseits ist es vollkommen richtig, wenn Deleuze die »infernalische Organisation der Vernichtungslager« ¹⁴, über die Resnais ein Jahr vorher, 1955, sein Dokumentarfilm-Monument *Nuit et brillard* gedreht hatte, nicht mit dem Kellerraum von *Toute la mémoire* korrespondieren lässt, sondern umgekehrt mit der »kosmisch-spirituellen Atmosphäre der Nationalbibliothek«: Denn die Barbarei der Lager erscheint bei Resnais nicht als Gegenteil der Kultur des Wissens, sondern als ihr epistemisches und materielles Komplement.

An der Stelle dieses ideologischen Kampfes der »Kultur« gegen die »Barbarei« gilt es zu bemerken, wie der Film diese metaphysische Opposition durch seine Aufteilung in die strahlende Bibliothek oben (Kultur) und ihre sumpfigen Keller (Barbarei) selbst verräumlicht. Der Kommentar unterstützt diese metaphysische Ordnung zwischen Wissen und Materialität dadurch, dass er das Projekt der Bibliothek als einen »langsamen Kampf gegen den Tod« beschreibt – der am Ende aussichtslos sei, weil die Ordnung des Wissens gegen die Angst vor dessen Verlust aufgerichtet werde: »Diese vollgestopften Kellerräume machen den Menschen Angst, Angst unter Schriftbergen begraben zu werden. Um ihre Freiheit zu bewahren, bauen sie Festungen.« ¹⁵

Während Resnais offenbar an eine Angst der Menschen vor einer Materialität glaubt, die das Wissen gefährdet, verkehrt sich das Verhältnis zwischen Wissen und Materialität beim früheren Bibliothekar der abgefilmten Bibliothèque nationale, Georges Bataille, ins Gegenteil: Weil Menschen Wissen und Bibliotheken errichten, »um einer Bedrohung zu fliehen«, wie Bataille schreibt, und weil »jede Art von Eroberung sicher die Tat eines Menschen ist, der vor einer Bedrohung flieht«, sei auch die Flucht vor der eigenen Angst von vornherein zum Scheitern verurteilt.¹⁶ Die Festung des Wissens werde demnach zum »Gefängnis« – schließlich halte man »in Paris die Wörter in der Nationalbibliothek gefangen«, wie der Film verkündet. Und tatsächlich zeigt der Film die Architektur der Bibliothek auch als panoptisches Gefängnis, mit Blicken durch Eisengitter, über die Wärterfüße gehen. Aus diesem Gefängnis gibt es kein Entrinnen, solange das spätere Leben der gefangenen Dokumente auf der Verdrängung seiner Ursprünge aufbaut, auf jenen »vollgestopften Kellerräumen«, die womöglich älter sind als die Bibliothek – auf jener Materialität, auf der das Wissen beruht.



Filmstill aus *Toute la mémoire du monde* (Regie: Alain Resnais, F 1956)

Die Metaphysik des Materials

Doch wie wird das Verhältnis zwischen Materialität und Wissen genau vom Film beschrieben? Zunächst erscheint es als Gegensatz zwischen Immanenz und Transzendenz: Der Ort der immanenten Materialität ist bei Resnais der düstere, unzugängliche Kellerraum, der Ort des transzendenten Wissens aber der Himmel der Kuppeln der Bibliothek. Der Film lässt die Dokumente in ihrer schieren Materialität vermodern, während die Bibliothek sie akribisch konserviert und feiert. Die Bibliothek des Wissens verwaltet die Transzendenz, sie ordnet Dokumente, die in sich bereits eine Ordnung haben: Titel, Autor_innen, Daten. Sie besteht aus Werken, das heißt aus in sich geordneten

Artefakten und Datenspeichern, die für ein Gedenken gemacht wurden. Nicht so im Keller der Materialität: kein Titel, keine Autor_innen, kein Datum. Nur gelagertes Material, unprozessierte Objekte, »rohe« Daten, »unmittelbare« Vergangenheit in einem, wie Arlette Farge über die benachbarten Archives nationales schrieb, »brutalen« und »rohen Zustand«, »ohne Buchbindung, ohne Broschüre, einfach wie Strohhallen gesammelt und zusammengebunden«.¹⁷

Diese Materialität des Wissens formiert noch keines jener Werke, wie sie den Raum des Wissens bevölkern – ein Raum des Ausgearbeiteten, Differenzierten und Prozessierten, wohingegen der Keller Rohes, Unfertiges und Entdifferenziertes enthält. Von diesen anonymen Papieren ist höchst fragwürdig, ob sich aus ihnen jemals jener immaterielle und intelligible Text wird herstellen lassen, der in der darübergelegenen Bibliothek gelesen wird – und der seine Immaterialität der Tatsache verdankt, dass sich sein Inhalt beliebig übertragen lässt. Genau das Gegenteil ist der Fall der modernsten Materialität, die von Resnais als einzigartig und unübertragbar inszeniert wird: Ihr alleiniger Wert hängt an den vorgeführten singulären Objekten wie bei einer Unterschrift, einer Urkunde oder einem Siegel. Diese Materialität ist immer singulär wie ein Gedächtnis, das bei Benjamin »nicht ein Instrument für die Erkundung des Vergangenen [ist], vielmehr das Medium«¹⁸ – sie ist singulär und unmöglich zu vervielfältigen. Darüber hinaus ist sie oft auch noch unbenutzbar und unlesbar; sie erscheint im Reich der Sichtbarkeit, während ein Text immer symbolisch ist und dem Reich der Lesbarkeit angehört.

Die Adressierbarkeit des Wissens

Eine weitere Spannung zwischen Wissen und Materialität stellt der Film mit seiner vordergründig metaphysischen Lesart in Bezug auf den Zweck und die Zugänglichkeit dieser Verbindung her: Während er das Wissen als öffentlich schildert, zeigt er die Materialität dieses Wissens als unzugänglich. Tatsächlich ist die Adressierbarkeit und Nachverfolgbarkeit des Wissens ein zentrales Thema des Films, der sich ausführlich der Herstellung 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, die allein auf seine Existenz hinweist. Der Film konstruiert den Gegensatz zwischen Materialität und Wissen dadurch, dass er die Materialität als im Keller verborgen und unverfügbar beschreibt, während das verfügbare Wissen unter den hellen Kuppeln des berühmtesten Lesesaals der Welt nur darauf wartet, konsultiert zu werden.

Nichts davon in Resnais' Materialitäts-Abgrund im Keller, der als Hölle der Unauffindbarkeit und Unadressierbarkeit inszeniert wird: Kein Metadatum weit und breit, nur Stapel und Haufen von Papieren, die sich ortungslos im Raum ausbreiten. Ihre Singularität macht sie selten; selten wie ein Datum oder ein Code, die ebenfalls jenem »Prinzip der Verknappung« folgen, »das die Daten unserer Kultur einfacher und formaler macht«.¹⁹ Während das Wissen der Bibliothek auch im Katalog, in der Datenbank oder im Internet existiert, ist Resnais' Nicht-Wissen im Keller und nur dort. Jedes Papier ist, wo es ist, von keiner Kopie reproduzierbar, von keiner Karteikarte informierbar oder adressierbar. Wenn man ein Papier benötigt, muss man es suchen wie die Stecknadel im Heuhaufen. Dieses Drama der Unadressierbarkeit, mit seinem Wahnsinn der Immanenz – das jeder kennt, der schon einmal Papierstapel nach einzelnen Dokumenten, Wohnungen nach verschwundenen

Gegenständen oder Müllhaufen nach weggeworfenen Dingen durchsucht hat –, wird heute dadurch abgeschafft, dass im Internet der Dinge alles eine Adresse erhält, die Gegenstände und Dokumente auf immer auffindbar macht. Während die vor sich hin verwesenden Materialien im Keller ausschließlich ›bei sich‹ waren, in der Immanenz ihrer materiellen Dichte und nirgendwo sonst, ist das vernetzte, transzendente Wissen immer irgendwo anders.

Diese konventionelle und metaphysische Opposition von Materialität und Wissen lässt sich auf zwei Begriffe abbilden, mit denen Michel Foucault versuchte, das Wissen zu ordnen – nämlich mit der Opposition zwischen »Monument« und »Dokument« aus der Einleitung der *Archäologie des Wissens*:²⁰ Die dunkel inszenierte Materialität ist im Film wie das Foucault'sche »Monument« undurchsichtig im Hinblick auf ein in ihm geborgenes Wissen, das durch die aufdringliche Materialität kaum erkennbar scheint. Sie steht im Gegensatz zum »Dokument«, das vom Film als so hell, transparent und austauschbar beschrieben wird wie heute die Daten des Internets. Während das Wissen des Monuments laut Foucault in seiner Materialität besteht, erscheint das Wissen des Dokuments als nicht an sein Trägermaterial gebunden. Nur die Restaurator_innen und Konservator_innen der Bibliothek wissen, dass auch ihre strahlenden Dokumente an Trägermaterialien gebunden sind. Ausführlich beschreibt der Film ihre Techniken und Verfahren, um Bücher vor dem Vergilben oder eine Landkarte vor dem Verfall zu bewahren – womit ihre diskrete Arbeit entgegen der Rhetorik des Films die Untrennbarkeit aus Material und Wissen belegt.

Die Maschine des Wissens

Die Arbeit der Restaurator_innen dekonstruiert die metaphysische Opposition zwischen Materialität und Wissen. Obwohl der Film vordergründig auf dieser Opposition aufbaut und sie bildreich schildert, verfolgt er untergründig das Projekt der Dekonstruktion dieses Gegensatzes – vor allem in seinem visuellen Programm. Er demonstriert eindrucksvoll, dass Wissen nicht nur immateriell und intelligibel verfasst ist, sondern stets auf materiellen Prozeduren und Verfahren aufbaut. Entsprechend zeigt Resnais im von ihm gezeigten Raum des Wissens der Bibliothek auch die Infrastrukturen der Bibliothek und die Maschinen des Wissens: das ameisenhafte Gewimmel der Sammelnden mit ihrer Geschäftigkeit der Verzeichnung und Registratur und die bienenfleißigen Angestellten, die sich nicht grüßen, wenn sie aneinander vorbeigehen. Obwohl hier durchaus Menschen auftauchen, erscheinen sie nicht als Träger des verwahrten Wissens, das weniger an Menschen als an Maschinen gebunden scheint, weshalb die Angestellten des Archivs bei Resnais kein Gesicht und keinen Namen haben. Sie bedienen eine große Maschine, die Maschine des Wissens, für deren Funktionieren sie sorgen wie jener bekittelte Herr im Rechenzentrum der Bibliothek, der an seinen Reglern steht »wie Kapitän Nemo«.

Mit diesem materiellen Gewimmel zeigt Resnais ein Wissen, das die aufgebaute Opposition dekonstruiert: *Toute la mémoire du monde* kann als Versenkung in den Maschinenraum eines materiellen Wissens beschrieben werden, in eine namenlose Fabrik des Gedächtnisses mit ihren Abläufen und Verfahren, Funktionen und Institutionen, Medien und Ökonomien.

Auch der organlose Körper von Resnais' Maschine des Wissens vergrößert sich ständig, ohne zu wachsen. Zwar steht er vordergründig im

Gegensatz zum organischen, modrigen Kellerraum, einer »Ansammlung von Dokumenten [...], deren Zunahme sich auf organische, automatische Weise vollzieht«.²¹ Doch zeigt das visuelle Programm des Films ein Wissen, das aus dem Materiellen entsteht, weswegen er möglicherweise die rohe Materie an den Beginn setzt: eine Nekropole der Dokumente, ein Erdreich ungeordneter Papiere, das in einer Art visuellen Archäologie des Wissens vorgeführt wird. Ausgegraben wird hier die ältere Schicht, die von der Bibliothek verdeckt wird, jene namenlose Materialität des Wissens, die die Bedingung und das Fundament jeder Forschung darstellt – und damit jeder Bibliothek und jener Kultur, die so feierlich in der Etage darüber vorgeführt werden.

Resnais' ausgiebiges Schwelgen in der Materialität des Wissens wäre folglich nicht nur Inszenierung, sondern Argument: Selbst in seiner transzendenten, werkhaften Form ist das Wissen oben in der Bibliothek ebenso an seine Träger gebunden wie in seinen Depots unten. Dort ist die Materialität selbst das Wissen; es *trägt* nicht nur Wissen, es *ist* Wissen. Das Wissen des Materials, das in den mutmaßlichen Kellerräumen der Bibliothèque nationale ausgebreitet wird, besteht eben nicht nur in dem, was es trägt in den Medien von Bild, Schrift und Zahl, sondern im Material selbst: in der Lage der Haufen, der Stapelung und Schichtung der Dokumente in den Kellerräumen, ihren skurrilen Nachbarschaften, den Licht- und Luftverhältnissen ihrer Lagerung. Das ist das Dasein der Dinge.

Ihr *Dasein*? Indem die Dokumente unaufbereitet gezeigt werden, weist der Film darauf hin, dass das Wissen des Materials nicht nur in der Verfügbarmachung des von ihm getragenen Wissens besteht, sondern dass das Material einen Eigenwert und ein Eigenwissen besitzt. Dieses immanente Wissen des Materials befindet sich ontologisch auf einer anderen Ebene als das vom Material getragene Wissen, es ist weniger *Wissen über* als *Wissen, woraus*: Wissen, woraus etwas besteht, wo und wie sich etwas befindet, wo und wie etwas ist. Dieses Wissen ist eher sichtbar als lesbar, weswegen andere Disziplinen für es verantwortlich sind: weniger die Geistes- als die Naturwissenschaften. Weil sich das Sichtbare und Anwesende auf einer anderen ontologischen Ebene befindet als das Symbolische und Lesbare, weil es sich bei diesem immanenten Wissen um eine ganz andere Art von Wissen handelt, sollte man dafür auch einen anderen Begriff wählen – z.B. die Begriffe des situierten oder verkörperten Wissens –, um es nicht allzu verwechselbar mit dem unkörperlichen, transzendenten Wissen der Werke erscheinen zu lassen. Dieses »verkörperte Wissen« des Materials besitzt auch eine andere Zeitlichkeit.

Die Zeitlichkeit der materiellen Wissens

Der Film installiert über die Spannung zwischen unten und oben, Materialität und Werk auch eine zeitliche Ordnung zwischen Vorgängigkeit und Nachträglichkeit – zwischen dem, was man nachher oben als Wissen lesen und nachlesen kann, und dem Material, das vor jeder Lektüre unten im Keller da sein muss. Das behauptet nicht nur Resnais, sondern auch Butor: Sein im Depot »schlafender Text« entfaltet nicht Wirkung, weil er gelesen wird, weil das und das in ihm steht, sondern weil er einfach da ist, weil er gelesen werden kann – sein Wissen besteht nicht nur in seinem Inhalt, sondern auch in seinem Dasein. Butor und Resnais zeigen kein transzendentes Wissen, das nachträglich in die Welt gelangt, wo es auf beliebigen und neutralen materiellen Speichern und Trägern gesichert und konserviert werden muss –

sie zeigen kein Wissen, das von seinem Träger zu trennen wäre und das Material quasi als Rettungsring braucht. Ihr Material besitzt von sich aus einen gewissen Auftrieb, weil es immer schon Wissen ist.

Nicht zuletzt klären Resnais und Butor ein großes Missverständnis des Diskurses um das ›kulturelle Gedächtnis‹ auf: Das ›kulturelle Gedächtnis‹ ist kein nachträglicher Speicher, der bestehende Objekte neutral in sich aufnimmt und den wir deswegen schützen müssten wie die von Resnais gezeigte Bibliothek. Der Film, der mit seinem imposanten Titel selbst ein Monument des Gedächtnisdiskurses darstellt, zeigt eindrucksvoll, dass kein Gedächtnis ohne Materialität und ohne Medien zu haben ist – dass es auch beim kulturellen Gedächtnis nie nur um das nachträgliche Konservieren, Speichern und Sammeln von Vergangenheit geht, sondern um deren vorgängige Codierung: Die Materialität kommt nicht nachträglich zum Wissen und zum ›kulturellen Gedächtnis‹ hinzu, um sie zu tragen, sie ist zuallererst da, um das Wissen und das Gedächtnis zu formieren. Bei Resnais ist die Materie (in fast ontologischer Weise) von Anfang an da. Und dieses Dasein muss nicht konserviert werden, es codiert zuallererst, was hinterher überhaupt konserviert werden kann.

Doch was hier von der Materialität der Bibliothek gesagt wird, gilt ebenso für ihre Medialität: Nicht zuletzt demonstriert der Film auch eindrucksvoll eine Definition der Bibliothek als vorgängiges (und das heißt: als codierendes) Medium des Wissens: Die von Resnais gezeigte Bibliothek unterhält nicht nur ein Verhältnis zum Wissen, weil sie natürlich Wissen in Form von Büchern enthält, die nachträglich in ihr abgelegt werden. Darüber hinaus aber produziert die gezeigte Bibliothek selbst ein Wissen durch ihre Codierungen: durch ihre vorgängigen Prozeduren und Verfahren, ihre Techniken und Ablagen dieses Wissen. Verwirrenderweise – und darin besteht das Skandalon des Films – ist es dieses immanente und verborgene Wissen der Bibliothek, der Bibliothek als Medium, auf das sich ein Film konzentriert, der die Bibliothek als Behälter strahlender Meisterwerke fast komplett ignoriert: Der Film zeigt die Bibliothek als Medium und nicht die bibliophilen Medien in einer Bibliothek.

Das Materialitäts-Apriori

Doch wie kann man der Gefahr eines ontologischen Materialdiskurses begegnen, der das Material aristotelisch als immer schon da denkt, als präexistente Matrix, die nur darauf wartet, dass sich die Welt in ihm abdrückt? Man muss das Material als Bedingung denken, jedoch nicht als Möglichkeits-, sondern als Wirklichkeitsbedingung. Möglicherweise ließe sich das ontologische Verständnis des Materials durch eine Einfassung in Apriori abfedern – und vielleicht erlaubt der Film sogar die Formulierung eines materiellen Apriori oder Materialitäts-Apriori. Wie wir wissen, sind Kants Bedingungen von Möglichkeiten wie Foucaults Bedingungen von Wirklichkeiten in unserer Kultur eine Sache von Apriori – also dem, was gemäß der lateinischen Formel »vom Früheren her« kommt. Und tatsächlich thematisiert der Film ein Früher-Kommen, ein Zuvorkommen und eine Vorgängigkeit des Materials, das mit der ersten Einstellung ins Bild gesetzt wird: Hier entfaltet sich die epistemische Dimension des Materials schon *vor* der Lektüre, *vor* jedem Gelesenwerden und *vor* jedem Werk – aber, und das ist der Punkt, nicht in einer Vorgängigkeit des Erkenntnisapparates wie bei Kant, sondern *nach* dem In-die-Welt-Kommen des Materials, das seine Bedingungen immer schon gestreut hat.

Das Wissen von Resnais' Materialien besteht nicht in ihrer Transzendierung, nicht in ihrer Symbolisierung oder Erfahrung. Niemand liest oder konsultiert die düstere Materialität des Wissens im Keller, weswegen es kein Fall von formalen Apriori der Erkenntnis ist wie bei Kant. *Toute la mémoire du monde* zeigt ein Wissen, das nicht im Kopf, sondern in der Welt ist, geäußert und niedergeschrieben; es muss geäußert worden sein, um in der Welt anwesend sein zu können, wobei diese Anwesenheit noch keine historische Wirksamkeit entfaltet zu haben braucht. Das Material braucht seine Bedingungen nicht an Menschen weitergegeben zu haben, nur an andere Materialien. Damit liegt die Materialität des Wissens ontologisch genau in diesem filigranen Zwischenbereich: zwischen einem ›reinen‹ Wissen des Materials, das in seiner Immanenz gefangen ist und keineswegs mit einem konventionellen Begriff von Wissen korrespondieren muss, und einer Materialität des Wissens, die auf die materielle Verfasstheit konventionellen Wissens abzielt. Während die *Materialität des Wissens* in erster Linie die Bedingungen von Speicher- und Trägermaterialien von Bildern, Schriften und Zahlen meint, umfasst das *Wissen der Materialität* elementarer auch die Bedingungen dieser Bedingungen, wie z. B. die Tatsache, dass ein Stapel schriftlicher Akten in einer Ecke eines Depots nur soundso viele Dossiers tragen kann, dass es in dieser Ecke feucht ist, weswegen sie nur eine begrenzte Haltbarkeit aufweisen etc.: Hausmeisterwissen vs. Bibliothekarswissen. Das hausmeisterliche Wissen der Materialität erfasst auch das So-Sein und die Wirklichkeitsbedingungen der bibliothekarischen Materialität des Wissens.

Mit anderen Worten: Das Material muss in der Welt sein, aber dort erfahren werden, um Effekte des Wissens zu zeitigen. Weder mit einem Apriori der Erkenntnis noch mit einem Aposteriori der Erfahrung würde man der Materialität des Wissens gerecht werden. Denn die Materialien müssen gar nicht erfahren werden, um ihre Bedingungen zu formulieren und das Wissen zu codieren. Doch was ist das für eine merkwürdige Zeitlichkeit, die sich hier zwischen das Auftreten und das Gelesen-Werden der Dokumente drängt?

Diese paradoxe Zeitlichkeit einer Materialität des Wissens wird am ehesten von Foucaults Begriff des »historischen Apriori«²² gefasst. Er bildet die Präexistenz von materiellen Daten in der Welt ab, bevor erkennende und symbolisierende Subjekte auftreten. Doch mittlerweile wurde die »schrille Wirkung«²³ dieses Apriori von noch schrilleren Konzeptionen überboten, wie z. B. einem medialen oder technischen Apriori.²⁴ Dabei legt die vom Film gezeigte Materialität durchaus nahe, ergänzend zu diesen Konzeptionen ein *materielles Apriori* oder *Materialitäts-Apriori* zu formulieren, das schlicht die Bedingungen bezeichnet, die ein Material als epistemisches von sich aus mitbringt, mit dem es jede weitere Verwendung codiert.

Während das materielle Apriori den Konzeptionen von historischem, technischem und medialem Apriori weitgehend folgt, setzt es doch eine Stufe früher als diese an. Es bezeichnet nicht die Codierungen von Medien oder Historizitäten, sondern ganz allgemein die Codierung der Materialien, auf denen beide, Medien wie aufgeschriebene Geschichten, beruhen. Das Gleiche gilt für das Verhältnis vom materiellen Apriori zum epistemischen Ding: Während das epistemische Ding von sich aus bereits in einen Wissenszusammenhang eingemeindet ist, wird derselbe vom epistemischen Material (wie z. B. von dem im Film stapelweise zu sehenden Papier) und seinen spezifischen Bedingungen erst konstituiert.

Zeitlich bezeichnet das materielle Apriori dasjenige, was nach der Erkenntnis kommt und 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 Materialität des Wissens muss zwar in der Welt sein, aber dort keine Wirkung entfalten. Zwar muss sie ausreichend Präsenz in der Welt haben, um als Material anwesend zu sein, was sie von einer rein apriorischen, mentalen Präsenz unterscheidet; aber sie muss nicht erfahren und symbolisch entfaltet werden, um wirksam zu werden: Die Materialität des Wissens muss zwar materiell genug sein, um anwesend und in der Welt zu sein (und sei es nur in einem Stapel in der feuchten Ecke eines Lagerraums); aber sie darf nicht historisch entfaltet und transzendiert worden sein, weil diese Transzendierung die Materialität auslöscht. Sobald aus den anonymen Aktenstapeln Werke werden, verschwindet ihre materielle Singularität hinter den Bildern, Schriften und Zahlen.

Die Gesetze des Materials

Das materielle Apriori folgt einerseits Foucaults Kritik an Kants formalem Apriori darin, dass es erstens auf Tatsachen abhebt, die nicht im Kopf, sondern in der Welt sind, weswegen es zweitens nicht zur Formierung von subjektiver Erkenntnis, sondern von objektiviertem Wissen beiträgt. Andererseits folgt es den Konzeptionen medialer oder technischer Apriori in ihrer Überbietung Foucaults darin, dass die Vorgängigkeit, die das Wissen formiert, und die Bedingungen, die es codieren, heute weniger in nachträglicher historischer als in vorgängig-medialer Gestalt erscheinen, weil sie weniger historischen als technischen Zeitlichkeiten folgen. Tatsächlich wird dieser medialen und technischen Gestalt des Wissens, der Materialität des Wissens und der Bibliothek als Medium im Film ungewöhnlich viel Raum eingeräumt; zugleich wird diese augenfällige Materialität des Wissens aber von einem Wissen der Materialität begründet, das im Ausmaß eines Kellers, der Feuchtigkeit seiner Böden und Wände besteht. Während der Film natürlich auch das Bibliothekarswissen inszeniert, zeigt er in der schieren Räumlichkeit einer Bibliothek eben auch das Hausmeisterwissen von vermodernden Dokumenten im Keller sowie jener Lampen, Scheinwerfer und Mikrofone, die dieses Wissen akribisch aufzuzeichnen imstande sind.

Foucault berührte ein materielles Apriori, das den filigranen Zwischenbereich der Materialität des Wissens charakterisiert, an verschiedenen Stellen. In seiner *Einleitung in die Kantische Anthropologie* ist von einem Bereich die Rede, der »immer schon da und niemals ganz gegeben« sei.²⁵ Und in der *Archäologie des Wissens* heißt es wenige Jahre später über diesen Bereich entsprechend, dass er »gleichzeitig nicht sichtbar und nicht verborgen« sei.²⁶ Aber genau das lässt sich von Resnais' Materialität des Wissens im Keller der Bibliothek behaupten: Sie erscheint als »gleichzeitig nicht sichtbar und nicht verborgen« und sie ist »immer bereits da und niemals ganz gegeben«. Einerseits ist die Materialität des Wissens »nicht verborgen«, sondern »immer bereits da« wie eine Materie, die immer schon da ist, wenn das Wissen ins Spiel kommt – aber sie ist andererseits auch »nicht sichtbar« und »niemals ganz gegeben«, weil das Wissen der Materialität nie sichtbar wird, weil die Materialität von den Gestalten des Wissens, von Bildern, Schriften und Zahlen verdeckt wird, die sich vor sie schieben wie ein Bildschirm vor die

in ihm operierende Technik. Gleichgültig wie faszinierend das Geflimmer der Bildschirme erscheint und wie sehr wir von der Macht des Wissens angezogen werden – gesteuert und codiert wird dieses sichtbare Wissen von unsichtbaren Materialitäten und seinen Codierungen. Wie das Unbewusste verschanzt sich die Materialität des Wissens im Keller, im Fundament, wo es in seiner Versenktheit umso wirkungsvoller operiert.

Entsprechend zeigen die ersten Bilder dieses Films kein intelligibles Wissen, keine Werke, die nachträglich die Effekte des Wissens einsammeln und konservieren. Die Zeitlichkeit dieses Films zielt auf den Zwischenbereich der Materialität eines Wissens ab, die nicht aufhört, nicht zu erscheinen. Seine Zeitlichkeit ist das Materialitäts-Apriori, jene Materialität des Wissens, die apriorisch die Funktionen des Wissens steuert, seinen Verlauf vorherbestimmt und bereits materiell das »Gesetz dessen« enthält, »was gesagt werden kann«,²⁷ 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.«²⁸ Wieso kommt Butor ausgerechnet aufs Gesetz und auf seine Anwendung in der Zukunft, wenn er von der Materialität des Wissens spricht? Was hat die Materialität des Wissens mit dem Gesetz zu tun?

Jedes Material besitzt Eigenschaften, oder stärker: Bedingungen, oder noch stärker: Gesetze, die erlauben, etwas in ihm einzuschreiben oder auch nicht. Und auch Butor kommt zum Gesetz, weil er nicht von Werken spricht, sondern von Materialien – von Materialien, die nicht nur Gesetze tragen, sondern auch mit ihrem Dasein solche in die Welt setzen. Die Materialität ist also ins Wissen so eingebaut wie das Apriori ins Erkennen: Ebenso wie bei Kant das Apriori das Gesetz des Erkennbaren verzeitlicht, verdinglicht das materielle Apriori die Einschreibung des Wissens in ein Dokument und codiert seine Überlieferbarkeit an eine Zukunft. Das Wissen und seine Anwendung in einer Zukunft beruhen darauf, dass es Materialien gibt, auf denen sich das Wissen einschreiben kann, denn ein nicht eingeschriebenes Wissen ist (nach Foucault) kein Wissen. Man muss es gar nicht erst lesen. Es ist immer schon da. Aber wenn Wissen nicht nachträglich mit einem Material versehen wird, wie man früher einen Text ausdruckte, damit er »in der Welt ist« – ist ein Text im Computer, der jederzeit verändert werden kann, in der Welt?

Zusammenfassend können wir sagen, dass die Beziehung zwischen Wissen und Materialität nicht von der Art ist, dass *erst* ein Wissen entsteht, das *nachträglich* materiell abgelegt wird. In Resnais' Höhle des Wissens kommt das Wissen als aristotelische Form nicht nachträglich in die Welt, wo es einer Materie auf- und eingeprägt wird. Jedes Material bringt seine eigenen epistemischen Bedingungen immer schon mit und prägt durch sie das Wissen. Kein Wissen betritt die Welt ohne irgendeine Form der Materialisierung, weil es eines Materials bedarf, um überhaupt zu erscheinen. Wissen bildet sich überhaupt erst um oder mit Materialien und Materialitäten – die ihrerseits auch ein Wissen enthalten –, und zwar nicht, weil Wissen Speicher braucht, um es zu konservieren, sondern weil das Wissen (z. B. eines Buches) immer auf älteren Materialien und ihren Bedingungen aufbaut, die uns sagen, was wir mit ihm machen sollen und was wir überhaupt mit ihm sollen. Schließlich fällt unsere Idee von Wissen ebenso wenig vom Himmel wie seine Inhalte – und sei es nur das Wissen um die stoffliche Beschaffenheit eines Material. Wissen ist immer gleichursprünglich mit seiner Materialisierung – mit einem

Material, das uns sagt, wie wir mit diesem Wissen umgehen und was wir mit ihm anfangen sollen.

In unserer Zivilisation gibt es nur dort Wissen, wo es epistemisches Material, das heißt Materialität gibt. Weil das Wissen materiell verfasst ist, bringt es seine Codierungen, Befehle und Anweisungen immer schon mit – weswegen man das Wissen nicht metaphorisch oder nachträglich als materiell verstehen darf: Man muss es von seiner Materialität her denken. Die Materialität ist kein ›Speicher‹ von Wissen, Wissen entsteht erst durch materielle Operationen; das Materielle ist nichts, was später zum Wissen hinzukommt, um es zu konservieren, sondern dasjenige, was zuallererst da sein muss, damit Wissen überhaupt sein kann. Wissen ist Materialität, die Materialität ist ins Wissen eingebaut wie der Grundstein in ein Gebäude – und kehrt die schwierige Beziehung zwischen Wissen und Materialität um, ihre Funktion, ihre Hierarchie, ihre Zeitlichkeit, wie Butor 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.²⁹

- 1 Online zu sehen unter der URL: http://www.youtube.com/watch?v=i0RVSZ_yDjs (letzter Zugriff 07.07.2017). Vgl. dazu Hesper, Stefan: »Der sterbliche Körper des Geistes. Die Bibliothek als Gedächtnismetapher in *Toute la mémoire du monde* von Alain Resnais«, in: Winter, Scarlett / Schlünder, Susanne (Hg.): *Körper – Ästhetik – Spiel. Zur filmischen écriture der Nouvelle Vague*, München 2004, S. 61–70.
- 2 Alle Übersetzungen des Kommentars von *Toute la mémoire du monde* basieren auf der Arte-Fassung des Films.
- 3 Foucault, Michel: »Die Heterotopien«, in: ders.: *Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge*, Frankfurt/M. 2005, S. 7–22, hier: S. 16.
- 4 Ebd.
- 5 Benjamin, Walter: »Julien Green«, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1980, S. 328–334, hier: S. 334.
- 6 Butor, Michel: *Die Stadt als Text*, Graz/Wien 1992, S. 12.
- 7 Ebd.
- 8 Ebd.
- 9 Vgl. Ebeling, Knut: »Too much (light). Blendung, Exzess und die Dekonstruktion des Sehens«, in: Busch, Kathrin / Draxler, Helmut (Hg.): *Theorien der Passivität*, München 2013, S. 142–159.
- 10 Bachelard, Gaston: *Poetik des Raumes*, Frankfurt/M. 1987, S. 47.
- 11 Ebd., S. 46.
- 12 Ebd., S. 47.
- 13 Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt/M. 1997, S. 263–277.
- 14 Ebd., S. 266.
- 15 Original: »Les hommes ont peur d'être ensevelis sous tous les écrits alors, pour préserver leur liberté, ils construisent des forteresses.«
- 16 Bataille, Georges: *Die innere Erfahrung*, München 1999, S. 64.
- 17 Farge, Arlette: *Der Geschmack des Archivs*, Göttingen 2011, S. 8.
- 18 Benjamin, Walter: »Ausgraben und Erinnern«, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 4, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1980, S. 400–401, hier: S. 400.
- 19 Kittler, Friedrich: *Short Cuts*, Frankfurt/M. 2002, S. 36.
- 20 Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*, Frankfurt/M. 1973, S. 15–22.
- 21 Farge: *Der Geschmack des Archivs*, S. 9.
- 22 Foucault: *Archäologie des Wissens*, S. 183–190.
- 23 Ebd., S. 184.
- 24 Vgl. Ebeling, Knut: »Das technische Apriori«, in: Engell, Lorenz / Siegert, Bernhard / Vogl, Joseph (Hg.): *Kulturgeschichte als Mediengeschichte (oder vice versa?)*, Weimar 2006, S. 11–22.
- 25 Foucault, Michel: *Einführung in Kants Anthropologie*, Frankfurt/M. 2010, S. 85.
- 26 Foucault: *Archäologie des Wissens*, S. 158.
- 27 Ebd., S. 187.
- 28 Butor: *Die Stadt als Text*, S. 12.
- 29 Ebd., S. 13.