

A Conversation on Deposits: The Journey of the Work

Eric Jacobson Uriel, let's begin with 1942 (*Poznan*). Can you first say something about the background to the work?

Uriel Orlow In 1995 I planned a trip to Poland and Hungary in order to trace some of the places where my family came from. Initially, my interest lay in migration and I focused on the migratory movements, which eventually brought my family to Switzerland. When I embarked on this trip I was aware that there wasn't going to be a lot there and I didn't plan to find specific addresses and so on. But the experience of not even finding traces of the communities my family was a part of had a profound effect on me and halted me in my tracks. The absence, so to speak, took over, and made the work I initially planned impossible. Instead, the question of representation became my central concern, or rather the impossibility of representation. One of the last recordings I made on this trip, before a period of feeling paralysed and unable to record anything, was of the Jewish mourning prayer 'Aw Harachamim', which was to become the soundtrack of 1942 (*Poznan*). I recorded it in a synagogue in

Ein Gespräch über Deposits: Die Entwicklung des Werks

Eric Jacobson Uriel, lass uns mit 1942 (*Poznan*) beginnen. Kannst du zuerst einmal etwas über den Hintergrund dieser Arbeit erzählen?

Uriel Orlow 1995 plante ich eine Reise nach Polen und Ungarn, um einige der Orte zu besuchen, aus denen meine Familie kam. Zuerst konzentrierte sich mein Interesse auf die Migration und die Wanderbewegungen, die meine Familie schließlich in die Schweiz brachten. Als ich mich dann auf die Reise machte, war mir klar, dass ich vor Ort nicht viel finden würde; ich hatte auch gar nicht vor, bestimmte Adressen oder Ähnliches aufzuspüren. Aber die Erfahrung, nicht einmal Spuren jener Gemeinden zu finden, denen meine Familie angehörte, beeindruckte mich tief und bremste mich völlig aus. Die Abwesenheit übernahm quasi das Ruder und machte die Arbeit, die ich eigentlich vorgesehen hatte, unmöglich. Stattdessen entwickelte sich das Problem der Darstellung zum Zentrum meines Interesses, oder eher noch die Unmöglichkeit jeder Darstellung. Eine der letzten Aufnahmen, die ich auf dieser Reise machte, bevor ein Gefühl der Lähmung weitere Aufnahmen bis auf weiteres unmöglich machte, war jene des jüdischen Trauergebets Aw Harachamim, das die Tonspur für 1942 (*Poznan*) bilden sollte. Ich nahm es in einer Synagoge in Szegeged in Südungarn auf. Dort begegnete ich

Szeged in southern Hungary. I came across – or rather was led to – Morton Klein, the former cantor of the once large Jewish community there. He was one of the handful of Jewish survivors still alive. He took me to the synagogue, which had only recently been restored – thanks to American donations, but which nevertheless remains largely unused because there is no community to use it. On the way to the synagogue he told me the terrible fate of his family who perished in the concentration camps, and when we got into the synagogue he just began singing this prayer and I recorded it. A year later I went to Poland to show a video that I'd made in the aftermath of this first Eastern European trip, and someone told me about the swimming pool in Poznań which the Nazis converted from a synagogue. Eventually, I used the mourning prayer as the soundtrack for the video I shot there; the recording lasts exactly as long as the water in the pool is visible in the video.

Jacobson So in a sense, two different communities are brought together in 1942 (Poznan)?

Otlow Yes. They are the two communities of my grandmothers, one originally from Hungary and the other from Poland...

Jacobson Why 1942?

Otlow 1942 was the year in which the synagogue was converted into a swimming pool by the Nazis. This information is given on a little plaque outside the building, which reads: 'Until 1942 this place was used as a ho use of worship.' It didn't say anything else,

Morton Klein (oder wurde ihm eher zugeführt), dem ehemaligen Kantor der einst großen jüdischen Gemeinde – er war einer der wenigen noch lebenden jüdischen Überlebenden. Er führte mich zur Synagoge, die erst vor kurzem – mit Hilfe amerikanischer Spenden – wieder hergestellt worden war, die aber dennoch zumeist unbenutzt bleibt, weil keine Gemeinde existiert, die sie nutzen könnte. Auf dem Weg schilderte er mir das schreckliche Schicksal seiner Familie, die in den Konzentrationslagern umkam, und als wir die Synagoge erreichten, fing er einfach an dieses Gebet zu singen und ich nahm es auf. Ein Jahr später fuhr ich nach Polen, um dort ein Video zu zeigen, das ich nach dieser ersten osteuropäischen Reise gemacht hatte, und jemand erzählte mir von der Synagoge in Poznań, welche die Nazis in ein Schwimmbad umgebaut hatten. Schließlich verwendete ich das Trauergebet als Soundtrack für das Video, das ich dort drehte; der Gesang dauert genau so lange, wie das Wasser des Schwimmbads im Video zu sehen ist.

Jacobson 1942 (Poznan) bringt also in gewisser Weise zwei verschiedene Gemeinden zusammen?

Otlow Ja. Es sind die Gemeinden meiner Großmütter, von denen die eine aus Ungarn und die andere aus Polen stammte ...

Jacobson Warum 1942?

Otlow 1942 war in das Jahr, in dem die Synagoge von den Nazis in ein Schwimmbad umgewandelt wurde. Diese Information wird auf einer kleinen Gedenktafel außen am Gebäude vermittelt, auf der es heißt: „Bis 1942 wurde dieses Haus als ein Ort des Gebets genutzt.“ Mehr steht da nicht und auch nicht, was damals konkret geschah. Für mich war dies ein entscheidender Aspekt des Gebäudes und seines Verhältnisses zur Ge-

1. Paradoxically, the omission of the event, the silencing of history on the plaque, can also be seen as an effective memorial; one which commands remembrance by not assigning a fixed material form to memory. See for example, James E. Young, *At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture* (New Haven, Conn., 2000) and *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning* (New Haven, Conn., 1993).

Paradoxerweise kann das Verschweigen des Geschehens, die Zurückweisung der Geschichte auf der Plakette, auch als wirksames Denkmal gesehen werden; eines das Gedenken einfordert, ohne eine fixe Erinnerung vorzugeben. Siehe zum Beispiel: James E. Young, At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture, New Haven, Conn. (Yale University Press) 2000 und The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning, New Haven, Conn., 1993.

or specify what happened. For me this was a crucial aspect of the building and its relationship to history. The only pointers are the date and the location itself; in a way it says everything, even though everything – the event, history itself – is so wilfully omitted from the plaque.¹

Jacobson And now it is used for swimming. How did you manage to film there?

Odow Well, it was quite tricky. I went there several times and was never allowed in. Every time I was told to return later, say at 2pm or 3pm. But when I came back I was again refused entry and told to come back. I felt like a character in a Kafka novel. Eventually I understood that there were timed swimming sessions. This became useful for the filming, because I wanted to film the pool with just one swimmer in the water. I intuitively knew how I wanted to film the space, or perhaps how the space needed to be filmed.² So I waited until the end of the session. I knew I just had one take before having to leave with the others. It was a very strange and difficult experience. I was standing there in a swimming costume; I felt I was somehow complicit in the space and in the erasure of its original function.

Jacobson Could you describe again the sequence which you filmed?

Odow I wanted to film the space in such a way that it would speak for itself. I wanted the space to evoke its own history. I felt all I could do was trace the space, be its observer, its witness. And notice its architectur-

schichte. Die einzigen Hinweise sind das Datum und der Ort selbst; auf gewisse Art ist damit ja alles gesagt, obschon alles – was hier geschah und die Geschichte an sich – absichtlich nicht auf der Tafel erwähnt wird.¹

Jacobson Und jetzt wird das Gebäude zum Schwimmen genutzt. Wie gelang es dir, dort zu filmen?

Odow Das war ganz schön verzwickt. Ich ging mehrmals hin, wurde aber nie hinein gelassen. Jedes Mal sagte man mir, ich solle doch später wieder kommen, sagen wir um 14 oder um 15 Uhr. Aber wenn ich dann zurückkam, ging es wieder nicht, und mir wurde wieder gesagt, ich solle es später versuchen. Ich fühlte mich wie eine Figur in einem von Kafkas Romanen. Schließlich begriff ich, dass es festgelegte Schwimmzeiten gab. Das wurde fürs Filmen wichtig, weil ich das Bad mit nur einem Schwimmer im Wasser filmen wollte. Ich wusste sofort, wie ich den Raum filmen wollte, oder möglicherweise, wie der Raum gefilmt werden musste.² So wartete ich dann bis zum Ende der Öffnungszeiten. Ich wusste, dass ich nur einen Versuch hatte, bevor ich mit den Badenden gehen musste. Es war eine sehr merkwürdige und schwierige Erfahrung. Ich stand dort in der Badehose und hatte das Gefühl, mich mitschuldig am Raum und der Negierung seiner ursprünglichen Funktion zu machen.

Jacobson Kannst du noch einmal die gefilmte Sequenz beschreiben?

Odow Ich wollte den Raum so filmen, dass er ganz für sich sprechen würde. Ich wollte, dass der Raum seine eigene Geschichte evoziert. Ich wollte dem Raum nur folgen, sein Beobachter, sein Zeuge sein – und seine architektonische Besonderheit wahrnehmen. Nichts mehr und nichts weniger. So brachte ich mich an einem Ende des Schwimmbads in Position (hinten, wo sich die Ge-

2. *There is a curious inversion here between the subjective and the objective – where the suggestiveness of the place endows it with a power to affect its own representation. Es gibt hier eine merkwürdige Umkehrung zwischen dem Subjektiven und dem Objektiven – wo die Suggestivkraft des Ortes die eigene Repräsentation beeinflussen kann.*

3. *The point being made here concerns the work's non-revelatory agency. As opposed to history whose aim can be construed as the illumination of the past, the work relates to the past opaquely. Its ambition is not narration, explanation or analytical understanding of events in the past but rather the making of a felt connection with the past, the prompting of an intuitive understanding of its impact in the present. Wir zielen hier nicht auf die enthüllende Wirkung der Arbeit ab. Im Gegensatz zur Geschichte, deren Ziel als die Erhellung der Vergangenheit gelten kann, lässt diese Arbeit*

al specificity. Nothing more and nothing less. So I positioned myself at one end of the swimming pool (at the back, where the congregation used to be). I started filming from the tip of my feet and then turned the camera upwards until it filmed the space above and behind me. Effectively, I filmed the entire space apart from the gap which I inhabited in the space – and this in turn becomes the space of the viewer. So the video represents a 360 degree scan minus me holding the camera.

Jacobson So, in a sense, there are two dynamics at work here; one dynamic is that you have inhabited a space that has been gutted. I am referring here to a synagogue turned into a swimming pool and which continues to function as a swimming pool. The other dynamic is the creation of space for the participation of the viewer. We haven't had a chance to talk about the autobiographical dimension of the work and to what degree the work embodies a form of representation which might extend beyond the artist. The work did not begin with this project alone, but actually emerged from a crisis which you experienced prior to the work – a crisis regarding the image. So you open up space for the viewer to participate, to inhabit the image. Is this the way you understand the interplay between representation and the viewer?

Orlow Yes. It's an attempt to allow the image to work in its own way, to conjure something – though not completely independently from my own history or from my own concerns or reasons for making the work. Yet

meinde versammelte). Ich begann an meinen Fußspitzen zu filmen und drehte dann die Kamera aufwärts, bis sie den Raum vor, über und hinter mir aufnahm. Insgesamt filmte ich also den gesamten Raum außer der Lücke, die ich ausfüllte – und diese wird dann wiederum zum Raum für den Betrachter. Das Video stellt also eine 360-Grad-Aufnahme des Raumes dar, abzüglich mir selbst, mit der Kamera.

Jacobson In einem gewissen Sinn sind hier also zwei Dynamiken am Werk. Eine besteht darin, dass du dich in einem Raum befindest, der ausgeweitet wurde – ich beziehe mich hier auf die Synagoge, die zu einem Schwimmbad gemacht wurde und weiterhin auch als Schwimmbad dient. Die andere Dynamik liegt in der Schaffung eines Raumes für die Anteilnahme des Betrachters. Wir hatten bisher keine Möglichkeit, über die autobiographische Dimension dieser Arbeit zu sprechen und darüber, in welchem Maße diese Arbeit eine Form der Darstellung verkörpert, die über die Person des Künstlers hinaus geht. Die Arbeit fing ja nicht mit diesem Projekt an, sondern entwickelte sich aus einer von dir zuvor durchlebten Krise – einer Krise des Bildes. So erschließt du also einen Raum für den Besucher, um teilzunehmen, um dieses Bild zu beleben. Verstehst du dies als interaktives Element zwischen Darstellung und dem Betrachter?

Orlow Ja. Es ist ein Versuch, das Bild auf seine eigene Weise wirken zu lassen, etwas herauf zu beschwören – und zwar nicht vollkommen losgelöst von meiner eigenen Geschichte oder meinen eigenen Interessen und Gründen für die Herstellung dieser Arbeit. Damit jedoch diese Beschwörung funktioniert, muss der Betrachter in der Lage sein, auch ohne meine Geschichte, ohne jedwelche Hintergrundinformationen, ohne die

die Vergangenheit im Unklaren. Ihr Bestreben ist nicht die Erzählung, die Erklärung oder das analytische Verstehen vergangener Ereignisse, sondern eine gefühlte Verbindung mit der Vergangenheit und die Anleitung zu einem intuitiven Verständnis ihrer Auswirkung in der Gegenwart.

4. In this operation, recognition – as a task for the viewer – takes on an important role in the work. Indeed, recognition itself historicises the work. Walter Benjamin expressed this in his notion of the historical index of the readability which stresses the importance of the present context of reading something, i.e. that documents become understandable at certain times Cf. Walter Benjamin, 'The work of art in the age of its mechanical reproducibility' in *Illuminations*, 1973.

Das Erkennen – als eine Aufgabe des Betrachters – nimmt in dieser Arbeit eine wichtige Rolle ein; es historisiert sie gleichsam. Walter Benjamin drückte dies mit seinem Begriff

for this evocation to work, the viewer needs to be able to enter the work without my history, without any background information, without the same concerns, but still have an experience of it³.

Jacobson This imbues the work with a particular quality, precisely where one might expect a reference, there is none, nor is there a pre-formed image of the subject of the work. There is no victim or victimizer; no simple message communicated.

Ordow Yes, there's no narrative. The story isn't told as such. Instead, I'm trying to let the architecture and architectural signs, speak in their own language, through the image and by way of association⁴.

Jacobson Does this also have to do with the crisis you felt in representation you mentioned earlier? Or is this a different problem?

Ordow I think it's very much connected. Questions around the representation of the unrepresentable have preoccupied me since that first trip to Eastern Europe, during which image-making came to such an abrupt halt. After that, it was clear to me that if I was still going to 'produce' images, I needed to look for images which work differently, which, instead of operating on the level of representation, are part of a mechanism of reproduction; that is literal images.

Jacobson So the work is not simply an attempt to overcome the experience, but to confront the problem that experience presents: the need to represent what you are seeing, but feeling unable to do it, to find a form of representation appropriate to what has taken place.

gleichen Interessen in diese Arbeit einzudringen und trotzdem eine eigene Erfahrung davon zu tragen.³

Jacobson Das macht gerade das Besondere dieser Arbeit aus: Genau dort, wo man einen Hinweis erwartet, gibt es keinen, und es gibt auch kein vorgegebenes Bild des Themas der Arbeit. Es gibt keine Opfer und keine Täter – keine simple Botschaft.

Ordow Das stimmt, es gibt keine Narration. Die Geschichte wird nicht als solche erzählt. Stattdessen lasse ich die Architektur und die architektonischen Merkmale im Bild und in der Assoziation in ihrer eigenen Sprache sprechen.⁴

Jacobson Bezieht sich dieses auch auf die von dir erwähnte Krise der Darstellung? Oder ist dies ein anderes Problem?

Ordow Ich denke, dass es da sehr viele Verbindungen gibt. Fragen nach der Darstellung des nicht Darstellbaren haben mich seit meiner ersten Reise in den Osten Europas beschäftigt, während der das Bildermachen zum vorher erläuterten abrupten Ende kam. Danach war ich mir im Klaren darüber, dass wenn ich noch Bilder 'produzieren' würde, ich nach solchen suchen müsste, die anders funktionierten, die anstatt über die Repräsentation über ihre Teilhabe an einem Mechanismus der Reproduktion wirkten, die nichts als Bilder sind.

Jacobson Also ist die Arbeit nicht nur ein Versuch, diese Erfahrung zu überwinden, sondern sich dem Problem dieser Erfahrung zu stellen: die Notwendigkeit, das darzustellen was man sieht, aber sich außerstande fühlt zu zeigen, eine dem Geschehenen angemessene Form der Darstellung zu finden.

Ordow Anfangs suchte ich in der Vergangenheit nach Belegen für die Vergangenheit, obwohl ich aus der

vom "historischen Index der Bilder" aus, der die Bedeutung des vorhandenen Kontextes für die Lesbarkeit betont, durch den Dokumente zu bestimmten Zeiten verständlich werden. Vgl. Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt 1973.

5. *The absence of memory is at the heart of the post-Freudian definition of trauma. It is precisely because an event cannot be remembered (due to being 'too much' for the psychic system or occurring 'too early' to be absorbed) that it has a belated, traumatic effect. See for example Jean Laplanche, Fantasma originaire, Fantomes des origines, Origines du fantasme, Paris 1985 or Cathy Caruth, Unclaimed Experience, Baltimore 1996.*

Das Fehlen von Erinnerung ist Kern der post-freudianischen Definition des Traumas. Gerade weil ein Geschehnis nicht erinnert werden kann (weil es für das psychische System „zu viel“ ist oder „zu früh“ aufgetreten

Orlow Initially, I was looking for evidence of the past in the past, even though I was going there in the present. Eventually, I realised that I had to look for its signs in the present. This meant that there was no need to find documentary images or footage of what the synagogue looked like before in order to represent its history.

Jacobson One thing that occurred to me, and I mentioned this to you before, is that the space to which we are directed, as viewers, directs our view to the space in which the Bimah would have stood, literally the stage upon which the Ark and the Torah scrolls would have been kept. The Bimah would have also indicated the direction to which one traditionally prays in a synagogue, which is toward the East, toward Jerusalem. Having become acutely aware of the original space, its direction, and how it must have been before its desecration, I also became aware of the particular way in which you filmed it. It seems as if you are actually performing a full bow in reverse, in the direction where once a full bow might have been expected, if this was a synagogue, and in prayer.

Orlow Yes, I was very conscious of where I stood in the building and which way I faced. I didn't think about the action as you describe it, this reverse... but it makes sense, that I was enacting a religious ritual. It was intuitively enacted.

Jacobson You mentioned that this was an attempt to present something without focusing on the totality of the image, and yet, at the same time, there is an

Gegenwart kam. Doch dann stellte ich fest, dass ich nach diesen Belegen auch in der Gegenwart suchen muss. Das bedeutet, dass ich keine dokumentarischen Bilder oder Filme zu suchen brauchte, die mir zeigen wie die Synagoge früher aussah, um ihre Geschichte darzustellen.

Jacobson Mir fiel auf – und ich habe dir das schon früher einmal gesagt – dass der Raum, auf den wir als Betrachter verwiesen werden, unseren Blick auf den Ort richtet, an dem sich die Bimah befände, also der Ort von dem die Thora gelesen würde. Die Bimah würde auch die Ausrichtung vorgeben, in welcher man traditionsgemäß in einer Synagoge betet – nach Osten hin, in der Richtung Jerusalems. Dies führte mir den ursprünglichen Raum, seine Ausrichtung und seinen Zustand vor der Entweihung vor Augen, und es wurde mir auch klar, wie du das gefilmt hattest. Es scheint, als ob du eine umgekehrte tiefe Verbeugung machst, in jene Richtung, in welche einst eine tiefe Verbeugung erwartet worden wäre, in einer Synagoge, während des Gebets.

Orlow Ja, ich war mir sehr bewusst, wo ich im Gebäude stand, und in welcher Richtung. Ich dachte nicht an diese Bewegung, wie du sie beschreibst, diese Umkehrung... aber ein religiöses Ritual erscheint mir passend. Ich habe das intuitiv ausgeführt.

Jacobson Du hast erwähnt, dass dies ein Versuch war, etwas zu zeigen, ohne auf eine Totalität des Bildes abzielen, und doch ist es gleichzeitig ein Versuch, eine 360-Grad-Sicht auf die Dinge zu geben, die ja ein Ganzes wäre.

Orlow Es war wohl ein Versuch, den ganzen Raum zu zeigen, der aber die Unmöglichkeit dessen mit einschließt, da man selbst einen Teil des Gebäudes einnehmen muss. Im Sehen gibt es immer einen blinden Fleck,

ist, um verarbeitet zu werden), hat es einen verspäteten, traumatischen Effekt. Vgl. zum Beispiel: Jean Laplanche, *Fantasma originaire, Fantômes des origines, Origines du fantasme*, Paris 1985 oder Cathy Caruth, *Unclaimed Experience*, Baltimore 1996.

6. The notion of haunting is closely connected to trauma. Without memory there cannot be any image. Instead, the traumatic event returns as a spectre (or symptom). As such, the traumatic economy (as opposed to that of the sublime with which it shares the 'too much' and the inability of absorption) is defined by repetition rather than representation.

Der Begriff der Heimsuchung ist dem Trauma nah verbunden. Ohne Erinnerung kann es kein Bild geben. Stattdessen kehrt das traumatische Ereignis als Erscheinung (oder als Symptom) zurück. So wird die traumatische Ökonomie (im Gegensatz zum Erhabenen, mit dem es sich das ‚zu viel‘ und die Unfähigkeit der

attempt to give what one might call a 360 degree perspective, which would be the whole.

Otdow I guess it was an attempt to show the whole space, but incorporating the impossibility of this, because one has to occupy part of the building. There is always a blind spot in vision, which in turn becomes a kind of blind spot in memory; a reminder that it is impossible to remember fully; or to go even further – that memory itself is impossible and we have to deal with history without memory, because the historical event is beyond the reach of experience: a trauma.⁵ And it is because an event cannot be remembered that it haunts us.⁶ This goes back to the question of representation. Because memory is difficult, one cannot use an image of the synagogue as it was used. It cannot be remembered, yet its history still haunts the place.

Jacobson I would now like to move to the second project called *Housed Memory*. Could you tell me how this began?

Otdow It started with my being involved in pre-production research for a documentary film on Herschel Grynszpan (which was not made eventually).⁷ My research involved a trip to the various archives in Germany, an experience which had quite a profound effect on me. There was such a wealth of preserved material, so many details. We came across many documents which had not been seen by anyone since 1945 because they had just come from East German archives. So this question formed itself: what do these

der dann wiederum zu einer Art blindem Fleck des Gedächtnisses wird; eine Erinnerung daran, dass die vollkommene Erinnerung unmöglich ist, oder, um noch weiter zu gehen, dass die Erinnerung an sich unmöglich ist und wir uns mit Geschichte ohne Gedächtnis beschäftigen müssen, weil das historische Geschehen jenseits individueller Erfahrung liegt – und somit ein Trauma bedeutet.⁵ Und weil ein Ereignis nicht erinnert werden kann, sucht es uns heim.⁶ Dies führt uns zur Frage der Repräsentation zurück. Weil die Erinnerung unmöglich ist, kann man nicht ein Bild der Synagoge verwenden, wie sie ursprünglich genutzt wurde. Daran kann nicht erinnert werden, und doch sucht diese Geschichte den Ort heim.

Jacobson Ich würde jetzt gerne auf das zweite Projekt eingehen: *Housed Memory*. Kannst du mir erklären, wie es dazu kam?

Otdow Es begann damit, dass ich an der Recherche für einen geplanten Dokumentarfilm über Herschel Grynszpan mitarbeitete (der schließlich nie zustande kam).⁷ Teil meiner Arbeit war eine Reise zu verschiedenen Archiven in Deutschland, eine Erfahrung, die mich tief beeindruckte. Es gab eine derartige Fülle konservierten Materials, so viele Details. Wir fanden viele Unterlagen, die seit 1945 niemand mehr in der Hand hatte, da sie gerade aus den ostdeutschen Archiven kamen. So entstand dann die Frage: Was sagen diese Archive aus? Worin liegt ihre materielle Bedeutung über die in ihnen enthaltenen Informationen hinaus, welche sowieso nie zur Gänze erfasst werden können? Aber diese Frage musste im Hintergrund bleiben, während ich an diesem Projekt arbeitete und meine Perspektive die eines Historikers sein musste – auf der Suche nach Unterlagen, die sich auf ‚unsere‘ Geschichte

Verarbeitung teilt), eher durch Wiederholung statt durch Darstellung definiert.

7. Herschel Grynszpan, at the age of eighteen, assassinated a German embassy official in France. This was used by Nazi propaganda as the pretext for the November Pogrom (Kristallnacht) in 1938.

Herschel Grynszpan ermordete im Alter von achtzehn Jahren einen deutschen Botschaftsangehörigen in Frankreich. Dies wurde von der Nazi-Propaganda als Vorwand für das Novemberpogrom (Kristallnacht) 1938 konstruiert.

archives mean? What is their material signification, not just the information they hold which can never be comprehensively accessed anyway? But this question needed to remain in the background as I was doing specific research, so my perspective had to be that of an historian – looking for documents which related to ‘our’ story. I began to realise that this meant that the archive itself, and the meaning of its materiality, was overlooked.

It wasn’t until a few years later that I approached the Wiener Library in London, one of the oldest Holocaust archives, which has its origins in the early 1930’s, in Berlin. I became an artist-in-residence there as part of the Art Council’s Year of the Artist residency scheme. One of the things that interested me initially was the fact that the collection, as is the case with most archives, can only be accessed through a catalogue and thus on the whole remains invisible. I wanted to document the archive in its entirety, even though it is not graspable as such. It cannot be known as a totality. I also wanted to avoid the common approach to the archive which is essentially selective; in relation to Holocaust memory this means that often the fate or story of one person or family is researched and told in order to make the inconceivable totality of the historical event somehow graspable. I wanted to address the impossible totality of which the archive and its collection are a metaphor. I wanted to approach the archive from a sheer material point of view. So

bezogen. Ich begann zu realisieren, dass dadurch das Archiv selbst und die Bedeutung seiner Materialität übersehen wurden.

Erst einige Jahre später wandte ich mich an die Wiener Library in London, eines der ältesten Holocaust-Archive, das seinen Ursprung im Berlin der frühen dreißiger Jahre hat. Ich wurde dort artist-in-residence im Rahmen eines Programms des Arts Council zum Jahr der Kunst. Zu Beginn beschäftigte mich die Tatsache, dass sich die Sammlung, wie die meisten Archive, nur über einen Katalog erschließt und dadurch als Ganzes unsichtbar bleibt. Ich wollte das Archiv in seiner Gesamtheit dokumentieren, obwohl diese als solche nicht erfahrbar ist. Das Archiv kann nicht als Ganzes begriffen werden. Ich wollte auch die übliche Annäherungsweise an ein Archiv vermeiden, die im Wesentlichen selektiv ist; in Bezug auf ein Gedächtnis des Holocaust bedeutet dies, dass häufig das Schicksal oder die Geschichte einer Person oder einer Familie erforscht und erläutert wird, um daran die unbegreifliche Gesamtheit der historischen Ereignisse irgendwie erfahrbar zu machen. Ich wollte diese unmögliche Gesamtheit selbst ansprechen, für die das Archiv und seine Sammlung als Metapher stehen. Ich wollte mich dem Archiv aus einem rein materiellen Blickwinkel nähern. Deshalb begann ich, die ganze Sammlung, Regal um Regal, zu filmen – woraus ein neunstündiges Video wurde.

Jacobson Es gibt auch eine Tonspur für diese Arbeit.
Otlow Ja, während meines Aufenthalts zeichnete ich Gespräche mit allen, die an der Wiener Library arbeiten auf; mit ungefähr fünfundzwanzig Leuten – Bibliothekaren, Katalogisierern, Konservatoren, Archivaren –, die alle unterschiedliche archivische Arbeitsweisen repräsentierten. Und dann gab es auch noch die

I started to film shelf by shelf, the entire collection – which became a 9-hour video.

Jacobson There is also a soundtrack to this work.

Orlow Yes, during the residency I recorded conversations with everybody who works at the Wiener Library; about twenty-five people, librarians, cataloguers, conservators, archivists, each representing different archival practices. And then there were also volunteers and researchers. I was interested in how they thought about their own work with the collections, what their relationship to the documents and materials is and how they consider the archive and its roles in general.

In *The Wiener Library, London*, I filmed the building from the outside; simply a building in a London street, but which nevertheless represents a kind of memorial. And superimposed onto the physical architecture of the building is the conceptual architecture of the thesaurus, which is the structure that enables the archive to be searched by way of key-words.

Jacobson So this functions as an index, as a cross-listing of themes?

Orlow That's right. The principle is associative rather than classificatory, which would operate according to some kind of order, whether that is chronological, alphabetical, according to size etc. Classification is an important aspect in every archive. But this key-word list is non-linear; it is thesaurical and rhizomorphic. It creates associations and links between documents and their shared themes.

Freiwilligen und die Forscher. Mich interessierte, was sie über ihre Arbeit mit den Sammlungen denken, was ihr Verhältnis zu den Dokumenten und Materialien ausmacht und wie sie das Archiv und seine Aufgaben im allgemeinen sehen.

In *The Wiener Library, London*, filmte ich das Gebäude von außen; ein einfaches Gebäude in einer Londoner Straße, das aber trotzdem als eine Art Denkmal fungiert. Und über die physische Architektur des Gebäudes ist die Begriffsarchitektur des Thesaurus gelegt, der die Struktur bildet, über die sich das Archiv durch Schlüsselbegriffe eröffnet.

Jacobson Das funktioniert also als Index, als Liste der Querverweise und Themen?

Orlow Ja, genau. Es folgt als Prinzip eher der Assoziation als der Klassifikation, die ja immer einer Ordnung folgt, sei sie nun chronologisch, alphabetisch, der Größe entsprechend usw. Klassifikation ist ein wichtiger Aspekt innerhalb jedes Archivs. Aber diese Schlagwortliste ist nicht linear; sie ist thesaurisch und rhizomorph. Sie stellt Assoziationen her und Verbindungen zwischen Dokumenten und ihren Themen.

Jacobson Was geschah, als diese zwei Arbeiten in der Ausstellung *Deposits* zusammen kamen? Immerhin umfassen sie ja einen Zeitraum von sieben Jahren.

Orlow Indem ich die beiden Arbeiten als *Deposits* zusammen gebracht habe, bin ich mir viel klarer darüber geworden, was ich damit vorhatte, welche Methoden ich in Bezug auf Geschichte und Repräsentation verwendet habe. Und auch darüber, was ich zu vermeiden suchte: dokumentarische Bilder, Bilder aus der Vergangenheit. Die zwei Arbeiten stellen zwei Herangehensweisen dar: 1942 (*Poznan*) dokumentiert eine tatsächliche historische Stätte, einen Ort, der noch besteht, wohingegen

8. Brighton Media Centre Gallery, where the exhibition *Deposits* was presented in 2002, faces Brighton Synagogue. By situating the works in the exhibition in a discursive space between gallery and synagogue, a new kind of inter-face emerged which responded to the specificities of the work whilst developing new correspondences and juxtapositions of meaning and experience.

Brighton Media Centre Gallery, in der die Ausstellung *Deposits* 2002 gezeigt wurde, liegt gegenüber der Synagoge von Brighton. Indem die Arbeiten mit dieser Ausstellung in einen Dialog zwischen Galerie und Synagoge gebracht wurden, entstand eine neue Art der Auseinandersetzung, die, auf die Besonderheit der Arbeiten Rücksicht nehmend, neue Verbindungen und Kontraste anschaulich machte.

Jacobson What has happened by bringing these two bodies of work together in the exhibition *Deposits*? I mean, it encompasses essentially a seven year time-span?

Otlow By bringing the two bodies of work together as *Deposits*, I've become much clearer about what I'm trying to do, what methodology I have employed in relation to history and representation. And also about what I tried to avoid: documentary images, images from the past.

The two works represent two approaches: 1942 (*Poznan*) documents an actual historical site, a place that still exists, and the works made during the Wiener Library residency approach the practice and material of documented history. Each work tries to avoid a conception of history defined by the past and instead concentrates on the present where history is evoked, where history becomes a question, or even an ethical command; but also by being conscious that one cannot get a hold of the past, there's no mastery of history.

And then there is another aspect... namely, what happens here, in the exhibition where the work is placed in a temporary home. There are a number of aspects in the work which are only activated by its being positioned in relation to a particular context. ⁸

Jacobson From a philosophical and theological perspective, the question of representational images is a unique problem, without a doubt, since God is not represented by a visual image in Judaism. There is in

sich die Arbeiten, die während meiner Zeit an der Wiener Library entstanden, an die Praxis und das Material der dokumentierten Geschichte annähern. Jede dieser Arbeiten versucht, eine Auffassung der Geschichte, als durch die Vergangenheit definiert, zu vermeiden und konzentriert sich stattdessen auf die Gegenwart, in der Geschichte wach gehalten wird, in der Geschichte zur Frage wird, oder sogar zum ethischen Auftrag; aber im Bewusstsein, dass man Geschichte nicht fassen kann, dass es keine beherrschbare Geschichte gibt.

Und dann gibt es noch einen anderen Gesichtspunkt... nämlich was in der Ausstellung geschieht, in der die Arbeiten eine vorübergehende Heimstatt finden. Es gibt einige Aspekte in der Arbeit, die nur durch ihre Positionierung in einem bestimmten Kontext augenfällig und aktiviert werden.⁸

Jacobson Aus einer philosophischen und theologischen Perspektive ist die Frage der Darstellung durch Bilder zweifellos ein einzigartiges Problem, da Gott im Judentum nicht im Bild dargestellt wird. Aus einer religiösen jüdischen Perspektive gibt es tatsächlich ein Verbot der Darstellung Gottes im Bild, und dieses Problem wird ebenfalls im Holocaust und seiner Darstellung aufgeworfen, obgleich das Verhältnis mit Gott ein sehr entferntes ist. Ich fragte mich, ob dies alles etwas mit der Krise zu tun hatte, die du vorher erwähntest. Ist die Arbeit an irgendeiner Stelle eine bewusste Reflektion dieses Problems?

Otlow Ich denke, dass dies ein wirkliches Problem für mich war, aber dann zu einer Grundlage meiner Arbeiten wurde; sie liegt im Zentrum aller anderen Fragen, diese größere Frage der Repräsentation und ihrer Unmöglichkeit, der Unmöglichkeit der Darstellung von Gott, und der Unmöglichkeit der gelungenen

fact a prohibition, from a religious Jewish perspective, of representing God in an image, and this problem often comes up in terms of the Holocaust and its representation, although the relationship with God is very distanced. I was wondering if this had anything to do with the crisis you mentioned previously. Is the work a conscious reflection on this problem at any point?

Ordow I think this used to be a more acute problem for me, but has now become something that underlies the work; it is at the heart of all the other questions, this larger question of representation and of its impossibility, the impossibility of representing God, and the impossibility of representation as such to ever succeed, to ever be enough. What worries me is the way that representation creates the assumption that an image of something that is essentially unrepresentable is being provided. I think it's a very complicated problem and it's difficult to articulate it. I suppose this is what pushes me to make work... this search for a different kind of representation; less powerful in one way and more powerful in another. Attempting to find images that can still exist, that can still operate; images that can bear the problem and do not necessarily have to overcome it. In terms of the method, it's about struggling with two orders: trying to leave the order of representation and trying to enter the order of repetition, where the image works as a re-enactment of something, of a place, or event, rather than just representing it. In the same way, one could think of symptoms as repetitive instances of a trauma, and

oder hinreichenden Darstellung als solcher. Mich beunruhigt, dass Darstellung die Annahme zulässt, ein Bild von etwas, das im Wesentlichen undarstellbar ist, könnte geschaffen werden. Ich denke, dies ist ein sehr komplexes Problem und es ist schwierig, darüber zu sprechen. Ich denke, dass gerade dies mich dazu bewegt, Kunst zu machen... diese Suche nach einer anderen Art der Darstellung; die auf eine Weise weniger leistungsfähig und auf andere dann doch mehr zu leisten vermag. Zu versuchen, Bilder zu finden, die in sich bestehen können, die in sich funktionieren; Bilder, die das Problem aushalten können und es nicht notwendigerweise überwinden müssen. In den Begriffen der Methodik geht es um das Ringen mit zwei Systemen: dem Versuch, das System der Darstellung zu verlassen und in das System der Wiederholung einzudringen, in dem das Bild als eine Nachschöpfung eines Ortes oder Ereignisses funktioniert, anstatt diese bloß abzubilden. Auf die gleiche Weise könnte man Symptome als sich wiederholende Momente eines Traumas denken, und nicht als die Repräsentationen dieses Traumas. Andererseits jedoch können Bilder das System der Repräsentation nie vollständig verlassen und in das System der Wiederholung eindringen.

Jacobson Ich verstehe, dass es nicht dein Ansatz war, aber es drängt sich doch der Eindruck auf, dass die Arbeit einer traditionellen jüdischen Herangehensweise verbunden ist, die vor der Darstellung des Göttlichen zurückweicht und stattdessen die Verpflichtung zur täglichen Wiederholung und Routine wählt. Im Judentum fragt man deshalb nie oder zumindest nur selten nach dem Glauben an Gott, sondern konzentriert sich eher auf das Gebot der Pflicht. Die Pflichten – man kann sie sehr begrenzt betrachten, oder man kann sie als

not representations of that trauma. But then again, images can never completely leave the order of representation and enter the order of repetition.

Jacobson I understand that this was not your initial approach, but I find it compelling that the work is interwoven into a traditional Judaic approach, in the sense that one shies away from the representation of the divine and one chooses instead the commitment to daily repetition and routine. So, in Judaism, one never asks, or at least rarely asks, about belief in God, but rather focuses on the commandment to obligation. The obligations – one could see them in a very limited sense, or one can also see them as a repetition and an engagement with tradition.

Orlow Yes, I think that's interesting. Perhaps the 'Enlightenment' equivalent to this ritualistic relationship to God is the notion of the sublime. The concept of the sublime deals with the unrepresentable by coming up with a concept that masters it, rather than leaving it as unrepresentable and thus surrendering to the power of repetition. But the notion of the sublime is very different from the rituals that repeat an act and produce a gesture because representation is impossible, because God cannot be shown. I think in this tension there is a correlation to the Holocaust and to memory and representation in the aftermath of trauma. The notion of the sublime is often employed in Holocaust-related work, (showing an enormous mass of bodies, for example) in an attempt to represent and eventually overcome the enormity of the Holocaust.

Wiederholung und Auseinandersetzung mit der Tradition sehen.

Orlow Ja, das ist interessant. Möglicherweise ist der Begriff des Erhabenen das Äquivalent der ‚Aufklärung‘ zu diesem rituellen Verhältnis mit Gott. Der Begriff des Erhabenen nähert sich dem Undarstellbaren durch die Entwicklung eines Konzepts zu seiner Bewältigung anstatt es undarstellbar zu belassen und so der Kraft der Wiederholung anheim zu geben. Aber der Begriff des Erhabenen unterscheidet sich sehr von jenen Ritualen, die eine Tat wiederholen und eine Geste schaffen, da die Darstellung unmöglich ist, weil Gott nicht abgebildet werden kann. Ich denke, in dieser Spannung liegt auch ein Bezug zum Holocaust und zur Erinnerung und Darstellung infolge eines Traumas. Der Begriff des Erhabenen wird häufig in Arbeiten verwendet, die mit dem Holocaust in Verbindung stehen (und die zum Beispiel eine große Anzahl von Körpern zeigen), um die Ungeheuerlichkeit des Holocaust darzustellen und schließlich zu überwinden.

Jacobson Diese Konzepte erinnern mich sehr an die deutsche Diskussion um das Konzept des Erhabenen, die im dortigen ästhetischen Diskurs recht prominent verhandelt wird, und den Begriff der Vergangenheitsbewältigung, den du schon zuvor erwähntest.

Orlow Ja, die Bewältigung – eine Art, die Vergangenheit zu überwinden; sie impliziert Stärke anstelle von Machtlosigkeit im Angesicht der Vergangenheit; den Versuch, diese Situation der Ohnmacht gegenüber einem Ereignis zu überwinden...

Jacobson Dies war die deutsche Herangehensweise an den Holocaust in der Nachkriegsära. Dein Projekt fügt sich in diese Art der ‚Bewältigung‘ nicht so einfach ein. Die Vergangenheit besitzt eine Form von Macht – eine

Jacobson These concepts remind me of the very Germanic discussion, both of the concept of the sublime, which features so prominently in German aesthetic discourse, and the notion of ‘Vergangenheitsbewältigung’ [conquering/overcoming the past] which you mentioned earlier.

Ordow Yes, ‘Bewältigung’, a kind of overcoming of the past; it implies power, rather than powerlessness, in the face of the past, the attempt to overcome this situation of impotence vis-à-vis an event...

Jacobson This has been the post-war German approach to the Holocaust. Your project does not simply go along with this type of ‘overcoming’. ‘Das Vergangene’, the past, has a kind of ‘Gewalt’ – a ‘force’ which transcends this overcoming, but through a different form of repetition, by creating a kind of sacral or near sacral space.

Ordow Yes, that’s right. *Shoah*, Lanzmann’s film, is one of the first attempts of not trying to overcome, not trying to master...

Jacobson For this reason I was quite surprised when you told me a moment ago that you only saw Lanzmann’s film after completing these works.

Ordow Yes, but when I saw it, it had a very strong effect on me... I empathised with his project. I think there is a strong affinity. Also in terms of the length of the work, which cannot easily be watched completely.

Jacobson Yes, there are very clear parallels. Perhaps now would be a good time to open the discussion to questions from the audience.

Kraft, die über diese Bewältigung hinaus geht, jedoch durch eine andere Form der Wiederholung, durch die Schaffung einer Art sakralen oder beinahe sakralen Raums.

Ordow Ja, das stimmt. *Shoah*, der Film Lanzmanns, ist einer der ersten Versuche, nicht zu bewältigen, nichts zu meistern...

Jacobson Deshalb war ich ganz überrascht, als du mir sagtest, du hättest Lanzmanns Film erst gesehen nachdem du diese Arbeiten gemacht hattest.

Ordow Ja, aber als ich ihn sah, hat er mich stark berührt... Ich konnte sein Projekt nachempfinden. Ich denke, dass es da eine große Nähe gibt. Auch in der Länge der Arbeit wird dies deutlich, die ja nicht leicht als Ganzes gesehen werden kann.

Jacobson Da gibt es ganz deutliche Parallelen. Möglicherweise ist jetzt ein guter Zeitpunkt, um das Gespräch für Fragen aus dem Publikum zu öffnen.

Frage: Uriel, Du sagtest, dass du das Bild des Schwimmbads als eine Art reinen Bildes, ohne überlagerte Symbolik darstellen wolltest, aber wird es nicht durch den Ton gelenkt?

Ordow Ich wollte, dass das Bild zu einer Plattform wird, auf der Assoziationen möglich werden, und ich glaube, der Ton trägt dazu bei, dass dies geschieht. Er deutet eine andere Präsenz an und verweist auf etwas außerhalb des Bildes. So kann er als historischer Auslöser funktionieren. Denn abgesehen vom Titel gibt es keinerlei Hinweis darauf, was in diesem Raum geschehen ist. Der Ton wird auch direkt mit dem Wasser verbunden. Er klingt nur, so lange das Wasser sichtbar ist.

Frage: Es lässt auch Assoziationen zu den rituellen Bädern und den Duschen zu.

Question Uriel, you said that you wanted to present the image of the swimming pool as a kind of clean image, without intrusion of symbols, but the soundtrack obviously does steer it somehow, doesn't it?

Orlow I wanted the image to become a platform where associations take place, and I think the soundtrack for me is something which allows that to happen. It suggests another presence, it points to something outside of the image, off-frame. As such, it can operate as an historical trigger. For, apart from the title, there is no indication of what has happened in this space. The sound is also profoundly linked to the water. The sound is only there as long as the water is visible.

Question It also provokes associations of ritual baths and showers...

Orlow Yes, that's right. I think there is something poignant about how sport replaced religion, how this place for sport, and grooming, and the cult of the body, replaced a religious edifice under the Nazi regime. The water itself can be seen as purifying, yet at the same time, it inhabits this space in a very uneasy way. It plays an important role, both literally and metaphorically.

From a conversation between Uriel Orlow and Eric Jacobson during the Deposits exhibition, Brighton Media Centre Gallery, Brighton, November 2002.

Orlow Ja, das stimmt. Ich denke, es ist bezeichnend, wie Sport die Religion ersetzte, wie unter dem Nazi-Regime ein Gebäude des Glaubens von einer Stätte des Sports, der Körperpflege und des Körperkults verdrängt wurde. Das Wasser selbst kann als reinigend angesehen werden und doch füllt es diesen Raum auf sehr unbehagliche Weise. Es spielt buchstäblich und metaphorisch eine wichtige Rolle.

Aus einem Gespräch zwischen Uriel Orlow und Eric Jacobson während der Ausstellung Deposits, Brighton Media Centre Gallery, Brighton, November 2002.

Übersetzung: Axel Lapp