

## Archive, Testimony, and Trace: Uriel Orlow's Housed Memory

### Threshold

At its initial showing in the first year of the new millennium, the main part of Uriel Orlow's exhibition *Housed Memory* was installed in the hallway of the Wiener Library, a library and archive dedicated to the history of the Holocaust, in the building where the films and photographs which comprised the work, together with interviews of people who worked there, had been made.<sup>1</sup> The hallway is a liminal space, inside the fabric of the building, yet not quite inside the Library, so it is at once inside and outside. Here we encountered the first part of the installation, a presentation of videos and stills which duplicated the position of being at once inside and outside. We saw a series of long tracking shots of row after row of books and archive boxes, placing us outside their contents, while at the same time hearing people who work at the Library tell their stories, giving us inside perspectives and apparent access to their interior lives and personal memories. Additionally, the photo-sequence

1. *Housed Memory, The Wiener Library and RIBA architecture gallery, London, 2000.*

1. *Ausst.-Kat. Housed Memory. London, The Wiener Library und RIBA architecture gallery, 2000.*

## Archiv, Zeugenschaft und Spur: Uriel Orlows Housed Memory

### Schwelle

Bei ihrer ursprünglichen Präsentation im ersten Jahr des neuen Jahrtausends war der größte Teil von Uriel Orlows Ausstellung *Housed Memory* im Eingangsbereich der Wiener Library in London aufgebaut, in einer Bibliothek und einem Archiv also, die sich der Geschichte des Holocaust widmen. Das bedeutet, dass sie in eben jenem Gebäude stattfand, in dem die Filme und Fotografien, aus denen das Werk besteht, wie auch die Gespräche, die mit dort Arbeitenden geführt wurden, entstanden waren.<sup>1</sup> Die Eingangshalle ist ein Übergangsbereich. Sie befindet sich zwar bereits im Inneren des Bauegefüges, jedoch noch nicht ganz im Inneren der Bibliothek, sie ist also zugleich innen und außen. Dort traf man auf den ersten Teil der Installation, Videos und Standfotos, die diese Position des Zugleich-innen-und-außen-Seins verdoppelten. Man sah eine Serie langer Kamerafahrten entlang vieler Regale voller Bücher und Archivbehälter, deren Inhalt einem vorenthalten blieb. Zugleich hörte man, wie in der Bibliothek Beschäftigte ihre Geschichten erzählen, wodurch einem Innenansichten und scheinbar auch Zugang zu ihrem Innenleben und ihren persönlichen

allowed us access to places inside the Library that we can't physically reach, which also served to accentuate our exclusion. Translating this 'outsideness' from the spatial to the temporal register, the photos register as past-in-the-present, implying that they are themselves memorials to, or even memories of, the building itself, another archive. If this is an anticipation of some future destruction of the building – and the photos often stress processes of entropy, thus recalling Robert Smithson's slide lecture 'Hotel Palenque' (1969), which records the simultaneous processes of creation and destruction in a building close to the Mayan pyramids – it is all the more poignant since the Library itself is dedicated to archiving the attempted destruction of the Jewish people in the Shoah.

A second part of the installation of *Housed Memory* was outside the building, across the road in the gallery of the Royal Institute of British Architects. A monitor displayed a video of what appeared to be surveillance footage of the outside of the Wiener Library, taken from across the street, over which scrolled vertically the words of the thesaurus used as a basis for the classification of books and documents in the Wiener Library. At no point in the installation were we allowed to see the contents of the Library, inside the books and document boxes. Orlow's installation confronts us with the distinction between memory as locus and material inscription, and memory as recall of the past, between the externality of the support – the boxes and books, and the house itself, containing both the physical

Erinnerungen geboten wurden. Zudem gewährte einem die Fotoserie *Inside the Archive* Zugang zu ansonsten physisch unzugänglichen Bereichen innerhalb der Bibliothek, was erneut das Ausgeschlossensein der Betrachter betonte. Übersetzt man dieses ‚Draußensein‘ nun aus einer räumlichen in eine zeitliche Dimension, so fungieren die Fotos als Vergangenes-im-Gegenwärtigen, das heißt, sie selbst sind Erinnerungsstücke oder sogar Erinnerungen an das Gebäude und somit an ein weiteres Archiv. Versteht man dies als Vorwegnahme einer wie auch immer gearteten zukünftigen Zerstörung des Gebäudes – und tatsächlich stellen viele der Fotografien entropische Prozesse in den Vordergrund, wodurch sie an Robert Smithsons Diavortrag „Hotel Palenque“ (1969) erinnern, der zeitgleich Schaffens- und Zerstörungsvorgänge in einem Gebäude neben den Pyramiden der Maya aufzeichnet –, so bedeutet dies eine umso größere Zuspitzung, insofern die Bibliothek der Archivierung des Versuchs zur Vernichtung des jüdischen Volkes in der Shoah gewidmet ist.

Ein zweiter Teil der Installation, *The Wiener Library, London*, befand sich außerhalb des Gebäudes, in der Galerie des Royal Institute of British Architects auf der anderen Straßenseite. Auf einem Monitor war ein Video mit einer von dort aus gemachten Aufnahme der Wiener Library zu sehen, die anscheinend von einer Überwachungskamera stammte. Darüber liefen vertikal die Thesaurus-Schlagworte hinweg, die als Grundlage für die Klassifikation von Büchern und Archivalien in der Wiener Library dienen. Nirgendwo in der Installation war es uns also erlaubt, den Inhalt der Bibliothek in den Büchern und Dokumentenschachteln tatsächlich zu sehen. Orlows Installation konfrontiert uns mit der Unterscheidung zwischen dem Gedächtnis als Ort

supports of memory, and the direct traces of the past, such as photographs – and the voices of testimony. What is at stake in the relation between testimony and archive? In an insert to the French edition of his book on the archive, the philosopher Jacques Derrida asks, “How to respond to the relations between memory-aid, index, proof and testimony?” and he immediately adds, “Think of the debates around all the ‘revisionisms’”.<sup>2</sup>

2. Jacques Derrida, *Mal d'archive: Une impression freudienne*, Paris 1995, p.1.

2. Jacques Derrida, *Mal d'archive: Une impression freudienne*. Paris 1995, S. 1. [Übersetzung C.K.]

3. See <http://www.wiener-library.co.uk/libraryhistory.htm> and (Barkow, Ben. *Alfred Wiener and the Making of the Holocaust Library*. Mitchell Valentine & Company, 1997).  
3. Vgl. hierzu: <http://www.wienerlibrary.co.uk/libraryhistory.htm> sowie (Ben Barkow, *Alfred Wiener and the Making of the Holocaust Library*. London (Mitchell Valentine & Company) 1997).

4. See Frances Amelia Yates, *The Art of Memory*, London 1966.

4. Vgl.: Frances A. Yates *The Art of Memory*. London 1966.

## **Destruction and Recovery**

The source of the Wiener Library was the Central Jewish Information Office, established in Amsterdam in 1933 by two refugees from Nazism, Alfred Wiener and David Cohen, to collect and disseminate information about Jewish persecution in Nazi Germany. It was transferred to London in 1939, the year of the outbreak of the Second World War.<sup>3</sup> We might compare the history of the Wiener Library with that of another library that came to London to escape Nazism, the Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg (later: Warburg Institute), from where path-breaking research on the medieval and renaissance idea of ‘places of memory’ emerged.<sup>4</sup> In its structure, the Warburg Library repeats the idea of the Library of Alexandria, of a library that mirrors the cosmos. The destruction of the library w

The idea of the library takes on a particular resonance in the period of the emergence of Nazism and fascist book-burning, prelude to the Holocaust. The first library, the Library of Alexandria, prefigured the library

und materielle Einschreibung und dem Gedächtnis als Erinnerung der Vergangenheit, zwischen der Äußerlichkeit der Medien – den Schachteln und Büchern, und auch dem Haus selbst, das sowohl physische Gedächtnisstützen als auch direkte Spuren der Vergangenheit, Fotografien etwa, enthält – und den Stimmen der Zeugen. Worum geht es in dem Verhältnis zwischen Zeugenschaft und Archiv? In einer Beilage zur französischen Ausgabe seines Buches über das Archiv fragt der Philosoph Jacques Derrida: „Wie soll man auf die Beziehungen zwischen Gedächtnisstütze, Index, Beweisstück und Zeugenaussage antworten?“, und fügt gleich hinzu: „Man denke nur an die Debatten, die um all diese ‚Revisionismen‘ geführt wurden.“<sup>2</sup>

## **Zerstörung und Rückgewinnung**

Die Anfänge der Wiener Library lagen im Central Jewish Information Office, das 1933 in Amsterdam von den vor den Nazis Geflüchteten Alfred Wiener und David Cohen gegründet wurde, um Informationen über die Judenverfolgung in Deutschland zu sammeln und zu verbreiten. 1939, in dem Jahr, als der Zweite Weltkrieg ausbrach, wurde es nach London überführt.<sup>3</sup> Man könnte die Geschichte der Wiener Library mit der einer weiteren Bibliothek vergleichen, die vor den Nazis nach London gerettet wurde, der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg, von der wegweisende Forschungsergebnisse zur Idee der ‚Gedächtnisorte‘ in Mittelalter und Renaissance ausgingen.<sup>4</sup> Ihrer Struktur nach wiederholt Warburgs Bibliothek die Grundidee der Bibliothek von Alexandria, einer Büchersammlung, die den Kosmos widerspiegeln sollte. Die Zerstörung der Bibliothek würde im Sinne dieses Gedankens auch die Zerstörung der Welt bedeuten.

5. Daniel Heller-Roazen,  
"Tradition's Destruction: on  
The Library of Alexandria",  
October no. 100 (2002),  
p.150-51.

5. Daniel Heller-Roazen,  
„Tradition's Destruction: On  
the Library of Alexandria",  
October, Nr. 100, 2002,  
S. 150-151.

as vulnerable to destruction. Daniel Heller-Roazen writes on its supposed destruction in the 1st century: "One might be tempted to suggest that, had there not been a fire to consume the Library, one would have had to be invented: What fate, after all, could await the universal archive other than its destruction?"<sup>5</sup>

So we should not think that what the philosopher Jacques Derrida calls 'mal d'archive', 'archive-sickness', is solely the province of the archive of Holocaust destruction, its preliminaries and aftermath. What then is special about the Holocaust archive? Perhaps that it is in remembrance of industrialised genocide? At once unique, and a part of a massive destruction of memory involved in the displacements of population and dissolution of tradition brought about by the economic and political changes of the 19th and early 20th century. If memory is always dependent on so-called external forms of support, which are therefore entirely intrinsic to it, it must be – and continue to be – profoundly affected by historical and social developments. In this way I think we can begin to understand the resonance of the archive today as a figure of its own obsolescence. Why a physical archive and a library of books now, in the age of digital memory and the internet?

The Wiener Library is unique, both as a collection of material dealing with the history of the Jews around the Holocaust, and insofar as it contains many singular documents. However, the meaning of the archive comes to be transformed in that it is a part of the history of progress, including technological progress. This

Die Idee der Bibliothek erlangte in der Frühzeit des Nazismus und der faschistischen Bücherverbrennung, die Vorboten des Holocaust waren, besondere Bedeutung. Die erste Einrichtung dieser Art, die Bibliothek von Alexandria, beschrieb bereits das Wesen der Bibliothek als verletzlich gegenüber zerstörerischen Einflüssen. Daniel Heller-Roazen schreibt über ihre Zerstörung, die vermutlich im 1. Jahrhundert stattfand: „Man mag sich zu der Mutmaßung verleitet fühlen, dass man, hätte es das Feuer, das die Bibliothek vernichtete, nicht gegeben, geradezu eines hätte erfinden müssen: Denn welches Schicksal, wenn nicht das der Zerstörung, könnte des Universalarchivs sonst harren?“<sup>5</sup>

Wir sollten also nicht glauben, dass das, was Jacques Derrida einmal als „mal d'archive“, „Archivübel“ bezeichnete, einzig und allein jenen Bereich eines Archivs betrifft, der die Zerstörungen des Holocaust, seine Vorbedingungen und Nachwirkungen dokumentiert. Was aber ist nun das Besondere an einem Archiv des Holocaust? Vielleicht die Tatsache, dass es sich der Erinnerung des industrialisierten Völkermords widmet? Der als solches sowohl einzigartig ist, als auch Teil einer massiven, mit Vertreibungen und Traditionsbrüchen einhergehenden Gedächtniszerstörung, die durch die ökonomischen und politischen Veränderungen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts bedingt wurde. Wenn das Gedächtnis sich denn immer auf so genannte externe Träger stützen muss, die ihm darum ganz und gar wesentlich sind, dann muss es auch den historischen und gesellschaftlichen Entwicklungen unterworfen sein und bleiben. Auf diese Weise, denke ich, können wir ansatzweise die heutige Bedeutung des Archivs als Figur seines eigenen Veraltens begreifen. Wozu bedarf es jetzt, im Zeitalter der digitalen Aufzeichnung und

history posits time as a continuum of improvement, leaving behind that which is obsolete. For the past to make a claim, then, it must precisely not limit itself to its place in the continuum, but rather interrupt it and break it open. This is why the idea of 'memory', rather than being a mere supplement or resource to history, becomes its counterweight. The library/archive then becomes a locus of contradictory meanings: the preservation and allocation of the past; and a resource for breaking with 'linear' history – and how much more so, when the archive is one of Holocaust documents and memories.

Orlow activates the contradictory meanings of the library/archive in his installation, by bringing oral testimony into confrontation with the physicality of the library's 'deposits'. Further, the connection with the technological logic of progress is suggested by the connotation of surveillance in the video that regards the Library from the outside, on which is superimposed the thesaurus of terms that form the basis for the operation of cataloguing. Today surveillance cannot but remind us of the security operations of the state, and the defense against so-called 'terror', and the danger of the abuse of the archive in legitimating oppression. Unavoidably, we have to confront the fact that Orlow commemorates the house of memory at a time when the 'total' memory of the internet is threatening to overwhelm the lives of those who have access to it.<sup>6</sup> The internet developed from the ARPANET, created by the US department of defense to be an indestruct-

6. Orlow has addressed these phenomena more recently in *Satellite Contact*, with Ruth

des Internet, eines materiellen Archivs, einer Ansammlung von Büchern?

Die Wiener Library ist einmalig, sowohl als Materialsammlung zur jüdischen Geschichte im Zusammenhang des Holocaust, als auch als Aufbewahrungsort zahlreicher einzigartiger Dokumente. Doch unterliegt die Bedeutung des Archivs insofern Veränderungen, als es Teil einer Fortschrittsgeschichte ist, zu der auch der technische Fortschritt gehört. Im Sinne dieses Geschichtsbildes ist Zeit als ein Kontinuum der Verbesserung zu verstehen, die alles Überflüssige zurücklässt. Soll die Vergangenheit einen Geltungsanspruch erheben, darf sie sich also gerade nicht auf ihren Platz in diesem Kontinuum beschränken, sie muss es unterbrechen und aufsprengen. Deshalb wird auch die Idee des ‚Gedächtnisses‘, statt der Geschichte nur als Nachsatz oder Quelle zu dienen, eigentlich zu deren Gegengewicht. Die Bibliothek, das Archiv wird zu einem mit widersprüchlichen Bedeutungen aufgeladenen locus: zu ihm gehört die Erhaltung und Anordnung des Vergangenen ebenso wie der Status eines Ausgangspunkts für den Bruch mit ‚linearer‘ Geschichtsschreibung – und um wie viel mehr trifft dies zu, wenn es sich um ein Archiv von Dokumenten und Erinnerungen zum Holocaust handelt.

Orlow aktiviert in seiner Installation die sich widersprechenden Bedeutungen von Bibliothek/Archiv, wenn er mündliche Zeugenaussagen mit der Materialität der ‚Ablagerungen‘ [*deposits*] der Bibliothek konfrontiert. Darüber hinaus wird auf die technische Fortschrittslogik durch den Überwachungscharakter des Videos angespielt, in dem die Bibliothek von außen beobachtet wird und über das mit dem Schlagwortschatz das Ausgangsmaterial des Katalogs hinweg läuft. Heutzutage

MacLennan, *double channel video/sound*, 60 minutes (2004–2005).

6. Orlow hat sich dieser Phänomene vor kurzem in der Arbeit *Satellite Contact* (mit Ruth MacLennan, Zweikanalvideo mit Sound, 60 Min., 2004–05) angenommen.

7. See Uriel Orlow, and Ruth MacLennan, *Re: the Archive, the Image, and the Very Dead Sheep*, London 2004, p. A37.  
7. Vgl. Uriel Orlow und Ruth MacLennan, *Re: the Archive, the Image, and the Very Dead Sheep*, London 2004, S. A37.

8. Hal Foster et al., *Art since 1900: Modernism, Antimodernism and Postmodernism*. London 2004.

ible communications network. The destruction of memory by the internet is not as a result of its physical housing – it was constructed precisely to avoid this fate – but rather because of its very proliferation: too much memory resulting, at the limit, in no memory at all. The title of the video *Housed Memory* has a double sense, according to whether it is read as ‘house of memory’ or ‘memory of the house’; the house as a material container for its documents, or the house as that which itself embodies memories, and perhaps, in a sense, remembers, as seemed to be the suggestion of the still images in *Inside the Archive*, presented on a small monitor at the entrance to the Wiener Library.<sup>7</sup>

### Act of Memory

The idea of memory has been prominent throughout the history of visual art in the West. Until the modernist emphasis on the sheer presence of the work of art, what were pictures for if not to remember what had taken place, or to create memories? However, the extent to which the archival has become central to contemporary art – to the point that an important recent history of modern and contemporary art, *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, concluded with a section on ‘The Archival Impulse’ – is the result of a particular history<sup>8</sup>. The very emergence of modernist visuality is tied to a crisis of memory in the 19th century, connected with the French Revolution and industrialisation. On the one hand, experience detached itself from the weight of the past and

erinnert uns Überwachung in jedem Fall an staatliche Sicherheitspolitiken, an die Verteidigung gegen so genannten ‚Terror‘ und an die Gefahr, dass Archive auch zur Legitimation von Unterdrückung missbraucht werden können. Wir haben uns unvermeidlich mit der Tatsache auseinanderzusetzen, dass Orlow hier zu einer Zeit an das Gehäuse des Gedächtnisses erinnert, in der das ‚totale‘ Gedächtnis des Internet die Leben derer zu verschlucken droht, die Zugang zu ihm haben.<sup>6</sup> Das Internet wurde aus dem ARPANET entwickelt, das vom Verteidigungsministerium der Vereinigten Staaten als unzerstörbares Kommunikationsnetzwerk geplant war. Die Zerstörung des Gedächtnisses ist nicht Resultat seiner materiellen Basis – gerade um diesem Schicksal zu entgehen, war es ja aufgebaut worden – sondern seines Wildwuchses: durch ein Zuviel an Gedächtnis und Speicherung wird im Extremfall ein Nichts. Der Titel des Videos *Housed Memory* hat eine doppelte Bedeutung, je nachdem ob man es als ‚Haus des Gedächtnisses‘ oder ‚als Gedächtnis des Hauses‘ versteht, ob also das Haus ein materielles Gehäuse der in ihm bewahrten Dokumente ist oder ob es selbst Erinnerungen verkörpert und in gewisser Weise selbst erinnert, wie es die Standfotos von *Inside the Archive* anzudeuten scheinen, die auf einem kleinen Monitor am Eingang der Wiener Library ausgestellt werden.<sup>7</sup>

### Gedächtniskunst

Die Idee des Gedächtnisses durchzieht deutlich sichtbar die gesamte westliche Kunstgeschichte. Wofür waren Bilder – vor der modernistischen Betonung der reinen Präsenz des Kunstwerks – bestimmt, wenn nicht für die Erinnerung an das Geschehene oder zur Schaffung von Erinnerungen? Doch das Ausmaß, mit dem das

became something light, fleeting and transient. On the other, memory had to be 'constructed' as a substitute for what had been lost. It is in this context that mechanical forms of recording – photography, phonograph, cinema – were to develop and be used in creating an archive of a rapidly transforming present. The scope of this epoch is marked out by Eugène Atget's photographs of Paris of the late 19th and early 20th century, and Bernd and Hilla Becher's documentation of vanishing industrial architecture, which they began to publish in 1967. It is just at that moment that we see the beginning of a second wave of memory-art, which began retrospectively to work through the traumas of the Second World War and the Holocaust. This wave would include Joseph Beuys, Christian Boltanski, Annette Messager, and Jochen Gerz among many others. Whereas previous historical disasters were commemorated in monuments, these artists replace the monument with the relic or the anti-monument. The relation to memory is subject to another mutation with a third wave of artists, emerging in the 1980s and 1990s, whose approach involved not so much the fetish or anti-fetish of memory, but rather processes of investigation, documentation, archiving and dissemination, as in the work of Mary Kelly, Susan Hiller, Hans-Peter Feldmann, Vera Frenkel, Mark Dion and Thomas Hirschhorn. Furthermore, with the increased use of film and video in the visual arts, the possibility of an intersection is created between artists and filmmakers who have concerned themselves with ques-

Archivalische zu einem zentralen Thema der zeitgenössischen Kunst geworden ist – es geht so weit, dass das letzte Kapitel einer wichtigen neuerdings veröffentlichten Geschichte der modernen und zeitgenössischen Kunst, *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism and Postmodernism* den Titel „The Archival Impulse“ trägt – ist das Resultat einer besonderen Geschichte.<sup>8</sup> Überhaupt ist das Aufkommen modernistischer Visualität eng an die Krise des Gedächtnisses im 19. Jahrhundert in Verbindung mit der Französischen Revolution und der Industrialisierung geknüpft gewesen. Einerseits löste sich die Erfahrung von der Last der Vergangenheit und wurde zu etwas Leichtem, Flüchtigem, Transitorischen. Andererseits musste Gedächtnis als Ersatz dessen ‚konstruiert‘ werden, was verloren gegangen war. In diesem Kontext sollten sich mechanische Formen der Aufzeichnung – Fotografie, Phonographie, Film – entwickeln und zu der Erschaffung eines Archivs der sich rasch wandelnden Gegenwart gebraucht werden. Die Spannweite dieser Epoche erstreckt sich von Eugène Atgets Fotografien aus dem Paris des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts bis zu Bernd und Hilla Bechers Dokumentation der verschwindenden Industriearchitekturen, die sie im Jahr 1967 zu zeigen begannen. Genau in diesem Moment kann man das Auftreten einer zweiten Welle von Gedächtnis-Kunst feststellen, die sich rückwirkend mit den Traumata des Zweiten Weltkriegs und des Holocaust auseinandersetzen begann. Zu dieser Welle sind Joseph Beuys, Christian Boltanski, Annette Messager, Jochen Gerz und andere zu zählen. Hatte es bei vorangegangenen historischen Katastrophen eine Form des Gedenkens durch Denkmäler gegeben, so ersetzen die genannten Künstler nun diese Monumente durch den Überrest oder das

tions of memory, such as Chris Marker, Danièle Huillet and Jean-Marie Straub, and Chantal Akerman. This opens up for exploration the relation between the image and time which finds further expression in Orlow's *Housed Memory*.

### **Inside and Outside the House**

Jacques Derrida, speaking in the Freud Museum in London, which was Freud's last home after his exile from Austria as a result of the Nazi persecution of the Jews there, reminds us that the word 'archive', deriving from the ancient Greek *arkheion*, initially meant "a house... the residence of the superior magistrates, the archons..."<sup>9</sup>. The archive was thus 'originally' associated with a house, and with the authority of the law. We might understand this relation to the law in at least two senses: first, in terms of the historical association of the archive with the courts, and municipal and state power; second, the 'law' of the archive in relation to its organisation based on signs and numbers. (Derrida calls this 'the power of consignation', p.3). If the archive is a form of memory, it is the kind that philosophy has characterised as 'external' or 'pros-thetic' memory. The history of the distinction between 'inward' and 'external' memory runs from Plato, for whom writing is a supplement that will disable true memory, to Hegel, for whom the process of the history of human self-consciousness ends with a philosophical act of Erinnerung; a memory that will internalize all that was external. "But where does the outside com-

Anti-Monument. Die Beziehung zum Gedächtnis wird dann bei einer dritten Welle von Künstlern, die in den achtziger und neunziger Jahren bekannt wurden, einer weiteren Veränderung unterzogen. Deren Herangehensweise hatte nicht so sehr mit dem Fetisch- oder Anti-Fetisch-Charakter des Gedächtnisses zu tun, sondern vielmehr mit Verfahren der Recherche, der Dokumentation, der Archivierung und der Verbreitung, wie etwa in den Werken von Mary Kelly, Susan Hiller, Hans-Peter Feldmann, Vera Frenkel, Mark Dion und Thomas Hirschhorn. Und weiter hat sich mit dem zunehmenden Einsatz von Film und Video in der bildenden Kunst die Möglichkeit gemeinsamer Interessen zwischen Künstlern und Filmemachern abgezeichnet, die sich mit Gedächtnisfragen beschäftigen, wie zum Beispiel Chris Marker, Danièle Huillet, Jean-Marie Straub und Chantal Akerman. Dies eröffnet neue Perspektiven bei der Erforschung des Verhältnisses von Bild und Zeit, das in Orlows *Housed Memory* weiter ausgearbeitet wird.

### **Das Innen und das Außen des Hauses**

Als Jacques Derrida im Londoner Freud Museum sprach, Freuds letzter Zuflucht nach seiner Exilierung aus Österreich, erinnerte er uns daran, dass das Wort 'Archiv', das vom altgriechischen *arkheion* kommt und ursprünglich ein „Haus, die Residenz der Magistratsoberen, der Archonten“ bedeutete.<sup>9</sup> Demzufolge war das Archiv 'ursprünglich' mit einem Haus verbunden, und mit der Macht des Gesetzes. Diese Beziehung zum Gesetz kann man auf mindestens zwei verschiedene Arten verstehen: zunächst durch die historische Verbindung des Archivs mit den Gerichten sowie der Macht von Gemeinwesen und Staat; zweitens im Sinne eines ‚Gesetzes‘ des Archivs in Bezug auf seine Organisation durch

9. Jacques Derrida, *Archive Fever: a Freudian Impression*, Chicago 1996, p.2.

9. Jacques Derrida, *Dem Archiv verschrieben. Eine Freud-sche Impression*, übersetzt von Hans-Dieter Gondek und Hans Naumann, Berlin 1997, S. 12.



mence?" Derrida asks, "This question is the question of the archive." (p.8)

The title of Orlow's project, *Housed Memory*, plays precisely on this tension. Is the 'house' part of the memory, or is the memory something more intangible contained in this shell? Where, exactly, are we to locate 'memory' in the Wiener Library: in its documents, or in the minds of its users and keepers? What is the 'place' of memory? In either case, memory is threatened with destruction, first by death, and then by the obliteration of its physical traces. Another question is whether there is a destruction at work within archival desire itself? The desire to memorize or to make memorable is the desire to repeat. Derrida writes:

"Since the death drive is also, according to the most striking words of Freud himself, a drive of aggression and destruction (*Destruktion*), it does not impel only to forgetting, to amnesia, to the annihilation of memory, as *mnēmē* or *anámnesis*, that is to say the archive, the deposit, the whole documentary and monumental set-up as *hupómnēma*, mnemotechnic supplement or representative, auxiliary or aide memoire. Because the archive [...] would never be either memory or anamnesis in their spontaneous, living experience. Totally to the contrary: the archive takes place in the place of the ordinary and structural failure of such memory.

There is no archive without a place of consignment, without a technique of repetition and without a certain exteriority. No archive without an outside.

Zeichen und Zahlen (Derrida nennt dies „die Macht der Konsignation“, S. 3). Wenn das Archiv eine Form des Gedächtnisses ist, dann eine solche Form, die in der Philosophie als ‚externes‘ oder ‚prothetisches‘ Gedächtnis bezeichnet wird. Die Geschichte der Unterscheidungen zwischen dem ‚inneren‘ und dem ‚externen‘ Gedächtnis erstreckt sich von Platon, für den die Schrift einen Zusatz darstellte, der das wahre Gedächtnis auslöschte, bis zu Hegel, für den der geschichtliche Prozess des menschlichen Selbstbewusstseins mit einem philosophischen Akt der Erinnerung endet, einem Gedächtnis, das all das internalisieren soll, was extern war. „Doch wo beginnt das Außen?“ fragt Derrida: „Diese Frage ist die Frage des Archivs.“ (S. 8)

Der Titel von Orlows Projekt *Housed Memory* spielt genau auf diese Spannung an. Ist das ‚Haus‘, das Gehäuse, Teil des Gedächtnisses, oder ist das Gedächtnis etwas schwerer Zugängliches, das in dieser Schale enthalten ist? Wo genau wäre das ‚Gedächtnis‘ in der Wiener Library zu verorten: in ihren Dokumenten, oder in den Vorstellungen ihrer Benutzer/innen und Bewahrer/innen? Was ist der ‚Ort‘ des Gedächtnisses? In jedem Fall ist das Gedächtnis von Zerstörung bedroht, zuerst vom Tod, dann durch die Tilgung seiner materiellen Spuren. Eine andere Frage wäre, ob nicht auch dem archivalischen Begehren etwas Destruktives innewohnt. Das Verlangen zu erinnern oder erinnerlich zu machen ist das Verlangen nach Wiederholung. Derrida schreibt: „Da der Todestrieb, gemäß den bezeichnendsten Worten von Freud selbst, zugleich ein Aggressions- und Destruktionstrieb ist, treibt er nicht nur ins Vergessen, in die Amnesie, in die Vernichtung des Gedächtnisses – als *mnēme* oder *anámnesis* –, sondern befiehlt auch die radikale Ausstreichung, wahrlich die Ausmerzung des-

[...] And let us note in passing a decisive paradox [...]: if there is no archive without deposit in some exterior place which assures the possibility of memorisation, of repetition, or reproduction or of re-impression [*ré-impression*: also 'reprinting'], then remember also that repetition itself, the logic of repetition, indeed the repetition-compulsion remains, according to Freud, indissociable from the death drive. Therefore from destruction. Consequence: in that which makes possible and conditions archiving we find nothing other than that which exposes to destruction, and in truth menaces with destruction, introducing a priori forgetting and the archiviolithic [*archiviolithique*] at the very heart of the monument. In the "by heart" itself. The archive works always and a priori against itself." (pp.11–12)

A liminal work, *Housed Memory* plays on the two extremes or limits of memory as defined by Derrida: the interiority associated with the voice, and the exteriority of the physical support. The tracking shot of the shelves ('shelf' was one of the possible meanings associated with the Greek and Latin terms for 'library')<sup>10</sup> supporting the volumes and boxes is seen from outside and contrasted with the voices of those who work in the archive, which often speak of memory. The two limits of memory are juxtaposed: memory as testimony, given in speech; and memory as the physical 'stuff' retained by the library. What we are not allowed to see, except in the form of labels, is the writing that mediates between the two. Thus the 'inwardness' of spoken memories and experiences is brought into proximity

10. According to Daniel Heller-Roazen, "'shelf,' 'box,' of 'cup-board,' as well as 'archive' or 'papyrus-roll collection' could translate the ambiguous term invoked by the works that refer to the Alexandrian holdings." Daniel Heller-Roazen, loc. cit., p.138.

sen, was sich niemals auf die *mnéme* oder die *anámnesis* reduzieren lässt, nämlich das Archiv, die Konsignation, das dokumentarische oder monumentale Dispositiv als *hypómnema*, mnemotechnisches Supplement, Hilfsmittel oder Gedächtnisstütze. Denn das Archiv [...] wird niemals das Gedächtnis noch die Anamnese in ihrer spontanen, lebendigen und inneren Erfahrung sein. Sondern ganz im Gegenteil: das Archiv hat Statt (*a lieu*) an Stelle (*au lieu*) einer ursprünglichen und strukturellen Schwäche besagten Gedächtnisses. – Kein Archiv ohne einen Ort der Konsignation, ohne eine Technik der Wiederholung und ohne eine gewisse Äußerlichkeit. Kein Archiv ohne Draußen. – [...] Und halten wir im Vorübergehen ein entscheidendes Paradoxon fest [...]: Wenn es kein Archiv gibt ohne Konsignation an irgendeinem äußeren Ort, der die Möglichkeit der Memorisation, der Wiederholung, der Reproduktion oder der Re-Impression sicherstellt, so sollten wir uns zudem in Erinnerung rufen, dass die Wiederholung selbst, die Logik der Wiederholung, ja der Wiederholungszwang nach Freud untrennbar bleibt vom Todestrieb. Also von der Destruktion. Konsequenz: selbst in dem, was die Archivierung ermöglicht und bedingt, werden wir niemals etwas anderes finden als das, was der Destruktion ausgesetzt und wahrlich mit Destruktion bedroht, indem es a priori das Vergessen und das Archiviolithische in das Herz (*coeur*) des Monumentes einführt. Sogar in das ‚Auswendige‘, das ‚aus dem Gedächtnis‘ (*par coeur*). Das Archiv arbeitet allzeit und a priori gegen sich selbst.“ (S. 24–26)

Als Schwellenwerk spielt *Housed Memory* auf die Extreme oder Grenzen des Gedächtnisses an, wie Derrida sie festgelegt hat: das Innere in Verbindung mit der Stimme, das Äußere mit dem materiellen Träger. Die

10. Nach Daniel Heller-Roazen 2002, a. a. O., vgl. Anm. 5, S. 138, kann man „Regal“, „Schachtel“ und „Schrank“ ebenso wie „Archiv“ oder „Papyrusrollen-Sammlung“ verwenden, um dem von jenen Werken wachgerufenen zwiespältigen Begriff gerecht zu werden, der sich auf den Bestand der Bibliothek von Alexandria bezieht.

11. See Emmanuel Levinas, *“The Trace of the Other”*, in: *Deconstruction in Context*, edited by Mark Taylor, Chicago 1986, pp. 345–59.

11. Emmanuel Levinas, *Die Spur des Anderen, Untersuchungen zur Phänomenologie und zur Sozialphilosophie*, Freiburg 1998, 4. Aufl.

with the physical support – quite literally in the case of the shelvin – of the archive. Since this is a recording, we are reminded that ‘inward’ memory also depends on a support. What is at stake here is the relation not just of memory, but of testimony, to the archive. Orlow juxtaposes the tracking shot of closed books and archive boxe – we can only read the titles and numbers, there is a sense of exclusion here – with the voices of those who work in the Library, some of whom are survivors themselves, others witnesses to the witnesses. Among other things, the archive is an archive of traces. What, then, is the relation of testimony to trace? What becomes of the trace of testimony itself? The French philosopher of ethics, Emmanuel Lévinas, insists on the distinction between the trace as the trace of the other person, the absolutely singular other, who makes an ethical demand on me, and the trace as a clue, like the track of an animal.<sup>11</sup> According to the first definition, the archive itself cannot avoid reducing the trace of the other to the material trace as clue, which then becomes historical evidence. However, rather than opposing two kinds of trace, as Lévinas does, we could see the trace as internally divided, and the archive as one of the places where the stakes of this division are manifested. What becomes apparent here is the tension between evidence and testimony. Which is why Derrida draws attention to the relation between the question of memory posed by the archive and revisionist histories of the Holocaust, including attempts to deny it. To fight revisionism, it is neces-

Kamerafahrt entlang den Regalen (‘Regal’ war eine der möglichen Bedeutungen der griechischen und lateinischen Begriffe für ‚Bibliothek‘)<sup>10</sup>, die die Bände und Schachteln tragen, wird von außen betrachtet und mit den Stimmen der im Archiv Arbeitenden kontrastiert, die oft vom Gedächtnis sprechen. Die beiden äußeren Grenzen des Gedächtnisses werden einander gegenübergestellt: Gedächtnis als Zeugenaussage, die im gesprochenen Wort abgelegt wird – und Gedächtnis als das materielle ‚Zeug‘, das in der Bibliothek aufbewahrt wird. Was wir, außer durch Beschriftungen, nicht sehen sollen, ist die Schrift, die zwischen beiden vermittelt. Auf diese Weise wird das ‚Innerliche‘ der gesprochenen Erinnerungen und Erfahrungen – ganz buchstäblich im Falle der Regale – in die Nähe des materiellen Trägers des Archivs gerückt. Da es sich hier um Aufzeichnungen handelt, werden wir daran erinnert, dass auch das ‚innerliche‘ Gedächtnisses eines materiellen Trägers bedarf. Worum es hier geht, ist nicht nur das Verhältnis des Gedächtnisses zum Archiv, sondern auch das der Zeugenaussage. Orlow stellt die Kamerafahrt der geschlossenen Bücher und Archivkästen – man kann nur die Titel und Faszikelnummern erkennen, wodurch der Eindruck des Ausgeschlossenseins entsteht – den Stimmen der Bibliotheksangestellten gegenüber, von denen einige selbst Überlebende des Holocaust sind, andere sind Zeugen von Zeugen. Unter anderem ist das Archiv auch ein Archiv der Spuren. Wie nun verhält sich die Zeugenaussage zur Spur? Der französische Philosoph Emmanuel Lévinas besteht auf einer Unterscheidung zwischen der Spur als Spur einer anderen Person, des absolut einzigartigen Anderen, der einen ethischen Anspruch an mich richtet – und der Spur als Hinweis, wie Tierfährten etwa.<sup>11</sup> Im Sinne der

12. For the distinction of the saying and the said, see Emmanuel Levinas, "The Trace of the Other", in: loc. cit. and Emmanuel Lévinas, *Otherwise Than Being: Or, Beyond Essence*, Hague 1981.

12. Zur Unterscheidung zwischen dem Sagen und dem Gesagten, vgl. Emmanuel Levinas, *Die Spur des Anderen*, a. a. O., vgl. Anm. 11; sowie ders., *Jenseits des SEins oder anders als Sein geschieht*, Freiburg 1998.

sary to have recourse to evidence (and here the Wiener Library is an invaluable resource). However, the risk is that we forget the distinction between evidence and testimony, that testimony, as what Lévinas would call the 'saying', disappears into the evidence of the 'said' and the third-person narratives of history.<sup>12</sup>

Orlow implies nothing else with his video of testimonies and the almost endless tracking shots of the containers of books, than that these vestiges are like the remains in a tomb. As we hear the voices of those who work in the Library, we remain excluded from its contents, as if to suggest that to hear a testimony is precisely not to appropriate it. To be more precise about the position of the beholders, we are outside the contents of the library – all we see are boxes and covers – but the tracking shot does not allow us the position of an overview. We are not inside, yet at the same time too close for comfort.

### Words and Things

Orlow commemorates the archive as a specific place or location at the moment of its obsolescence. It is in this light that his emphasis on the physicality of the Wiener Library may be seen as an act of mourning. Geoffrey Batchen writes of the "shift in archival emphasis from the storage of objects to the flow of data:"

With all information – no matter what its original form – now able to be stored and transmitted as data, the nature of the archive has also been transformed. The archive is no longer a matter of discreet objects (files,

ersten Definition kann das Archiv selbst nicht vermeiden, dass die Spur des Anderen auf die materielle Spur als Hinweis reduziert wird, die dann zum historischen Beweisstück wird. Doch statt wie Lévinas von zwei unterschiedlichen Arten der Spur auszugehen, könnte man die Spur auch als in sich geteilt verstehen und das Archiv als einen Ort, an dem sich die Bedingungen dieser Teilung zeigt. Was hier in Erscheinung tritt, ist die Spannung zwischen Beweisstück und Zeugenaussage. Weshalb Derrida auch die Aufmerksamkeit auf das Verhältnis zwischen der vom Archiv aus gestellten Gedächtnisfrage und revisionistischen Geschichtsschreibungen des Holocaust lenkt, einschließlich der Versuche, ihn zu leugnen. Um sich dem Revisionismus entgegenzustellen, bedarf es des Rückgriffs auf Beweisstücke (und die bietet die Wiener Library in unschätzbare Fülle). Doch besteht das Risiko, dass wir den Unterschied zwischen Beweisstück und Zeugenaussage vergessen könnten, dass die Zeugenaussage, als das, was Lévinas das ‚Sagen‘ nennen würde, im Beweis des ‚Gesagten‘ und in den aus der dritten Person verfassten Narrativen der Geschichte verschwindet.<sup>12</sup>

Orlow deutet mit seinen auf Video aufgezeichneten Zeugenaussagen und dem fast endlosen Kamerafahrten an den Buchbehältern entlang an, dass diese Überreste menschlichen Überresten in einem Grab ähnlich sind. Zwar hören wir die Stimmen der Bibliotheksangestellten, doch bleiben wir von der Entschlüsselung des Inhalts ausgeschlossen, ganz so, als wollte die Arbeit uns vermitteln, dass das Hören einer Zeugenaussage gerade nicht angemessen ist. Um die Betrachterposition etwas genauer zu bestimmen: wir befinden uns außerhalb des Inhalts der Bibliothek – wir sehen nur Schachteln und Einbände –, doch die Kamerafahrt erlaubt uns keine

13. Geoffrey Batchen, "The Art of Archiving", pp.46–49 in: Schaffner, Ingrid, Matthias Winzen, Geoffrey Batchen, and Hubertus Gassner, *Deep Storage: Collecting, Storing, and Archiving in Art*. Munich/ New York 1998, p.47.
13. Geoffrey Batchen, „The Art of Archiving“, Ingrid Schaffner et. al. (Hg.), *Deep Storage*. München/New York 1998, S. 46–49, hier: S. 47.

books, art works, etc) stored and retrieved in specific places (libraries, museums, etc). Now the archive is also a continuous stream of data, without geography or container, continuously transmitted and therefore without temporal restriction (always available in the here and now).<sup>13</sup>

This historical transformation of the archive is indicated in the part of Orlow's installation where the thesaurus that is the basis for the cataloging of the Wiener Library collection is scrolled over surveillance or security-type footage of the outside of the building: the scrolling action suggests at once the Torah scroll, and the scrolling action on a computer word processor. It is not that the process of classification is new, rendering the singular as the simula – Derrida reminds us that the archive was always concerned with what he calls 'consignation' – the stamping, one might say, of objects with signs, that we see on the box-labels in Orlow's shelf-videos – but rather that when the object already takes the form of information its relation to the sign will have changed.

Orlow's video *The Wiener Library, London* addresses this through the use of the thesaurus of the Library collection. The thesaurus is not the classification system itself, which would be alphabetical or chronological, but rather its basis. The relation to terms involves both closure and openness: on the one hand, it allows documents to be assigned to a category or identified by a term, thus introducing what may be a singular document into a system of relations; on the other hand, it

Überblicksposition. Wir sind nicht drinnen, und doch allzu nah.

### Worte und Dinge

Orlow erinnert an das Archiv als einen spezifischen Ort oder Platz im Moment seines Veraltens. In eben diesem Sinne der Betonung des Materiellen an der Wiener Library dürfen wir vielleicht einen Akt des Trauerns erkennen. Geoffrey Batchen schreibt von einer „Schwerpunktverschiebung bei den Archiven, die von der Aufbewahrung von Gegenständen in den Datenstrom übergeht“: „Jetzt, da man alle Informationen – ganz gleich, welches ihr Ursprungsformat war – in Datenform speichern und übermitteln kann, hat sich auch das Wesen des Archivs gewandelt. Beim Archiv geht es nicht mehr um diskrete Objekte (Akten, Bücher, Kunstwerke usw.), die an bestimmten Orten (Bibliotheken, Museen usw.) aufbewahrt und abgerufen werden. Jetzt ist auch das Archiv ein unendlicher Datenstrom, ohne Geographie oder Gehäuse, ständig in Übertragung, darum auch ohne zeitliche Einschränkungen (immer verfügbar im Hier und Jetzt).“<sup>13</sup>

Diese historische Wandlung des Archivs zeigt sich in jenem Teil von Orlows Installation, in dem der Schlagwortbestand des Katalogsystems an der Wiener Library als Überlagerung des an Überwachungsvideos erinnernden Materials von der Außenseite des Gebäudes über den Bildschirm läuft: die Abrollbewegung erinnert gleichermaßen an die Torah-Rolle wie auch an das Scrolling in einem Textverarbeitungsprogramm am Computer. Nicht dass der Vorgang des Klassifizierens, bei dem das Einzigartige zum Ähnlichen wird, etwas Neues wäre – Derrida erinnert uns daran, dass es beim Archiv immer schon um das geht, was er ‚Konsignation‘ nennt

14. The thesaurus has been of interest to other artists, including Pierre Bismuth, who in *Synonyms* (1994) brought out its arbitrariness and unpredictability.

14. Auch andere Künstler haben sich mit dem Wortregister beschäftigt, etwa Pierre Bismuth, der in seiner Arbeit *Synonyms* (1994) deren Willkür und Unberechenbarkeit betonte.

creates the possibility for associations between documents which may in other senses be heterogeneous. The thesaurus itself involves arborescent relations of likeness and unlikeness – a sub-term can give rise to further sub-terms, and so on ad infinitum, creating new associations and connections.<sup>14</sup> The thesaurus that scrolls on the screen in relation to the Library is a very distant descendant of the *pinakes* or ‘Tables’ of the Library of Alexandria, the very first version of the card catalogue or index. Heller-Roazen describes how the ‘Tables’, the archive of the archive, transformed what it transmitted. “For the Alexandrian ‘Tables’ were not a repetition of the past, but their summary recapitulation, and, like the Library itself, the *pinakes* conserved what went before them to the very degree that they destroyed it.” (p.145) Orlow discusses the difference between a taxonomy and a thesaurus in his essay “Chris Marker: The Archival Power of the Image”:

“In linking images or collection-items by shared qualitative criteria, rather than by quantitative measures, this inventory constitutes a thesaurus of the collection rather than a taxonomy or classification. For, whereas the former loosely groups instances conceptually (words/images sharing a concept), the latter tightly organizes the archive nomologically (according to a law: alphabetically, chronologically, etc.). This difference is crucial: classification is linear, laying out flat the vast heterology that is the archive, taming difference through a system that is based on sameness – items or terms belonging to the same letter of the alphabet,

– das Kennzeichnen, wie man es nennen könnte, von Objekten mit Zeichen, wie wir es bei den Signaturen in Orlows Regal-Videos sehen – eher geht es darum, dass, wenn der Gegenstand die Form der Information aufgenommen hat, er sich in seinem Verhältnis zum Zeichen verändert haben wird.

Orlows Video *The Wiener Library, London* geht durch seine Verwendung des Schlagwortregisters der Bibliotheks-sammlungen darauf ein. Das Schlagwortregister ist nicht das Klassifikationssystem selbst, das wahrscheinlich alphabetisch oder chronologisch aufgebaut wäre, sondern es fungiert als dessen Grundlage. Die Beziehung zu Begriffen bedeutet zugleich Schließung und Offenheit: einerseits ermöglicht sie, Dokumente einer Kategorie zuzuordnen oder sie über einen Begriff zu identifizieren, wodurch ein Einzeldokument in ein ganzes System von Beziehungen eintritt; auf der anderen Seite ermöglicht sie, dass ansonsten heterogene Dokumente einander zugeordnet werden. Das Begriffsregister selbst verfügt über sich verzweigende Beziehungen von Ähnlichkeit und Unähnlichkeit – aus einem Unterbegriff können sich weitere Unterbegriffe bilden, und so weiter ad infinitum; es entstehen neue Zuordnungen und Verbindungen.<sup>14</sup> Das Wortregister, das mit seinem Bezug zur Bibliothek über den Bildschirm läuft, ist ein sehr entfernter Nachkomme der *pinakes* oder ‚Tafeln‘ der Bibliothek von Alexandria, der ersten Form eines Kartenkatalogs oder Verzeichnisses. Heller-Roazen beschreibt, wie die ‚Tafeln‘, das Archiv der Archive, das von ihnen Übermittelte veränderten. „Denn die alexandrinischen ‚Tafeln‘ waren keine Wiederholung der Vergangenheit, sondern deren zusammenfassende Rekapitulation, und wie die Bibliothek selbst erhielten die *pinakes* das Geschehen vor ihrer Zeit genau in dem

originating in the same year, being related to the same place etc. – imposing order through a movement from the many to the one. The inventory-building of the thesaurus, on the other hand, is rhizomorphic, starting from similarities and affinities and proceeding three-dimensionally from the one to the many, from similarity to difference. [...] As such, the thesaurus enables a radically different kind of access to the archive from that gained through classification. Classification privileges individual items of a collection through a structure which allows their precise tracking while the thesaurus creates a conceptual architecture for the archive that highlights the connections between items.”<sup>15</sup>

The fundamental distinction is between the ‘nomological’ (the law – alphabetical, chronological), and the ‘rhizomorphic’ – moving through analogical bifurcations according to similarity and difference. In *Re: the archive* Orlow writes of his “fascination with a fundamental arbitrariness that inhabits the archive, that is, the principle of chance involved in any archival research; something which seems only heightened by the migration to online-catalogue systems which promote thesaurical, associative, chance-encounters with documents.” (A51)

### **Unmasterable Remembrance**

Paradoxically, in *Inside the Archive* the still image has to do with change, and the moving image with stillness. The sequence of still images tend to take as their subject the effect of time on the archive: the signs of age

Maße, in dem sie es wiederum zerstörten.“ (S. 145) Orlow geht auf den Unterschied zwischen einer Taxonomie und einem Register in seinem Aufsatz „Chris Marker: The Archival Power of the Image“ ein: „Indem es Bilder oder Sammlungsstücke durch gemeinsame qualitative Kriterien und weniger nach quantitativen Gesichtspunkten verbindet, stellt dieses Inventar eher ein Register der Sammlung als eine Taxonomie oder eine Klassifikation dar. Denn während die vormalig locker gebildeten Gruppen begrifflich Beispiele aufführen (Wörter/Bilder treffen sich auf der begrifflichen Ebene), organisieren die letztgenannten Formen das Archiv auf streng nomologische Weise (gemäß einem Gesetz: alphabetisch, chronologisch usw.). Dieser Unterschied ist ganz entscheidend: Klassifikation ist linear, sie führt zu einer flachen Anordnung der ausgedehnten Heterologie des Archivs und zähmt Differenz durch ein auf Gleichheit basierendes System – Gegenstände oder Begriffe, die dem selben Buchstaben des Alphabets zuzuordnen sind, im selben Jahr entstanden sind, sich auf denselben Ort beziehen, usw. – und stellt Ordnung durch eine Bewegung vom Vielen zum Einen her. Die Inventarbildung des Wortregisters ist andererseits rhizomorph, es geht von Ähnlichkeiten und Verwandtschaften aus und schreitet dreidimensional vom Einen zum Vielen voran, von der Ähnlichkeit zur Differenz. [...] Das Wortregister als solches ermöglicht einen radikal anders gearteten Zugang zum Archiv als den, der sich durch Klassifikation gewinnen lässt. Klassifikation bevorzugt einzelne Sammlungsstücke durch eine Struktur, die deren präzise Wiederauffindung erlaubt, das Wortregister dagegen verschafft der Sammlung eine Begriffsarchitektur, in deren Mittelpunkt die Verbindungen zwischen den Sammlungsstücken stehen.“<sup>15</sup>

15. Uriel Orlow, “Chris Marker: The Archival Power of the Image”, in: Comay, Rebecca, ed. *Chris Marker: the Archival Power of the Image*. Toronto 2002, pp.444–5.

15. Uriel Orlow, „Chris Marker: The Archival Power of the Image“, Rebecca Comay (Hg.), *Chris Marker: The Archival Power of the Image*, Toronto 2002, S. 444–445.

and deterioration on the building. The images are still, while the building is changing. By contrast, the moving images of the video *Housed Memory* show the shelves and their contents as static, emphasizing the archive as a repository that seeks to protect its contents from the effect of time. If the movement of the camera is an analogue for the flow of time, the voices provide the present, while the boxes and books intimate both past and future: they contain items that refer to and are from the past, while their unopened condition implies a state of potential. The past is simultaneously closed – the dead can not be brought back to life, what happened cannot be undone – and open, in that its meaning is never definitive and may always be changed by future events and actions. The researcher and the reader will at once discover the past (that is what marks the difference between history and fiction, and provides the pretext for going to an archive) and remake it, for example by creating a narrative out of the connections that she or he discovers.

The sequence of handheld tracking shots of the shelves is some nine hours long, beyond the patience of a single viewer, it seems endless. It connects the journey – think of Chantal Akerman's film *D'Est* – with the infinity of the library described by Borges in his récit "The Library of Babel". What these tracking shots suggest is the unmasterability of the archive. The long tracking shot with the camera close to the books and boxes on the shelves denies the possibility of any overview. Susan Stewart draws attention to the

Die grundlegende Unterscheidung verläuft zwischen dem ‚Nomologischen‘ (dem Gesetz – alphabetisch, chronologisch) und dem ‚Rhizomorphen‘ – und bewegt sich nach Maßgabe von Ähnlichkeit und Differenz über analoge Verzweigungen. In dem Buch *Re: the archive, the image, and the very dead sheep* schreibt Orlow von seiner „Begeisterung für die fundamentale Willkür, die dem Archiv innewohnt, das heißt, für das Zufallsprinzip, das zu jeder archivalischen Forschung gehört; das ist etwas, das sich durch den Übergang zu Online-Katalogisierungssystemen, die registerartige, assoziative Zufallsbegegnungen mit Dokumenten in den Vordergrund stellen, nur verstärkt wird.“ (A51)

### **Nicht zu bewältigende Erinnerung**

Paradoxerweise steht bei *Inside the Archive* das Standbild immer noch in Zusammenhang mit Veränderung, ebenso wie das bewegte Bild zum Stillstand. Ihrer Tendenz nach hat die Reihung von Standbildern die Auswirkung der Zeit auf das Archiv zum Thema: Zeichen der Alterung und des Verfalls an dem Gebäude. Die Bilder stehen still, das Gebäude dagegen verändert sich. Demgegenüber zeigen die Bewegtbilder in dem Video *Housed Memory* die Regale und ihre Inhalte als statisch und betonen den Lagercharakter des Archivs, durch den seine Inhalte vor den Auswirkungen der Zeit geschützt werden sollen. Bildet die Kamerabewegung eine Analogie zum Zeitfluss, dann liefern die Stimmen den Anteil der Gegenwart, während die Schachteln und Bände sowohl an die Vergangenheit als auch an die Zukunft denken lassen: sie enthalten Gegenstände, die sich auf Vergangenheit beziehen und ihr entstammen, doch deutet ihr ungeöffneter Zustand auch eine gewisse Potentialität an. Die Vergangenheit ist zugleich abgeschlossen – die



coincidence of the development from the studiolo to the cabinet of curiosities with the advent of the spatial continuity of modern visuality: “Via perspective, any material can be organised within the visual field; what unifies the space is the single viewer. There is a direct relation between a collection organised only by means of the subjective experience of the collector and the scopic capacity of single-point perspective to organise any view.”<sup>16</sup> Stewart goes on to contrast the linked cell-like structures of medieval memory with the representational grid of the renaissance.

16. Susan Stewart, “An After and a Before”, in: *Deep Storage*, op. cit., pp. 292–3.

16. Susan Stewart, „An After and a Before“, in: Ingrid Schaffner et. al. (Hg.), *Deep Storage*, a. a. O., S. 292–293.

Orlow’s tracking shots in *Housed Memory* suggest at once continuity and discontinuity, the infinite line, but one that goes nowhere, and is ruptured again and again. Equally, the viewer is not allowed to step back, there is no subject-centered view of the whole. The still images of *Inside the Archive* also provide no more than a series of fragments. And when a stable viewpoint is given in *The Wiener Library, London* it is from outside the building, and compromised by being associated with surveillance. This is appropriate to the event to which this particular archive, the Wiener Library, is largely dedicated. But it is also overwhelming – and some of the testimonies of the people who work there attest to this.

### **The Memory of a Building**

In 1996 Uriel Orlow made a video, only 6 minutes long, that presages the concerns that were to be elaborated over the coming years. As this video projection begins,

Toten sind nicht ins Leben zurückzuholen, was geschehen ist, lässt sich nicht ungeschehen machen – und sie ist offen, da ihre Bedeutung sich niemals endgültig verfestigt und noch immer durch zukünftige Anlässe und Handlungen veränderbar ist. Die Forscher und die Leser werden zugleich die Vergangenheit entdecken (das ist es, was den Unterschied zwischen Geschichte und Fiktion ausmacht und den Anlass liefert, ein Archiv aufzusuchen) und sie neu erschaffen, etwa indem sie aus den von ihnen entdeckten Verbindungen eine Erzählung schaffen.

Die Sequenz ohne Stativ gefilmter Kamerafahrten entlang den Regalen dauert etwa neun Stunden, wodurch die Geduld eines einzelnen Betrachters deutlich überfordert wird; die Sequenz scheint endlos. Sie verbindet das Motiv der Reise – man denke etwa an Chantal Akermans Film *D’Est* – mit der Unendlichkeit der Bibliothek, wie sie von Borges in seiner Erzählung *Die Bibliothek von Babel* beschrieben hat. Die lange Kamerafahrt, die ganz nahe an den Büchern und Schachteln vorbeiführt, leugnet die Möglichkeit eines irgendwie gearteten Überblicks. Susan Stewart lenkt unsere Aufmerksamkeit darauf, dass die Entwicklung vom Studiolo zur Kunst- und Wunderkammer mit dem Aufkommen räumlicher Kontinuität in der modernen Visualität zusammenfiel:

„Durch die Perspektive kann jedes beliebige Material im visuellen Feld organisiert werden; der einzelne Betrachter ist es, der den Raum vereinheitlicht. Es besteht eine direkte Beziehung zwischen einer lediglich durch die subjektive Erfahrung eines Sammlers geordnete Sammlung und der skopischen Fähigkeit der Zentralperspektive, jede Art des Blicks zu organisieren.“<sup>16</sup> Im weiteren stellt Stewart die miteinander verbundenen zellähn-

we see a tiled floor. The camera rises in a vertical pan to show a swimming pool with a lone swimmer. We hear singing in Hebrew: it is the mourning prayer, 'Aw Harakhamim' (sung by the former cantor of the Jewish community in Szeged, Hungary). The camera continues its steady, inexorable movement, and the viewer who is familiar with Jewish places of worship begins to see, in the austere and beautiful symmetry of the building, the structure of a synagogue, with its seating area over the main door, and vaulted ceiling. The title, *1942 (Poznan)* contains the clue: the site is the Poznań Synagogue, converted into a swimming pool by the Nazis in 1942. Through the juxtaposition of the image with the sung prayer that takes us beyond the visible, Orlow releases an evocative power of the image that calls up the repressed memory of the place, turning it into a memorial to those who once worshipped there, most of whom would have perished. If the swimming pool contains the suggestion of baptism (as well as, perhaps, the Jewish ritual baths), the pull of the prayer works precisely against an art of resurrection – the dead are not resurrected by being represented, nor are they redeemed. Art may help initiate a process of mourning which is not a refusal to let go, but precisely the opposite. Similarly, *Housed Memory* refuses the idea of the archive as 'crypt' to preserve forever the remains, like an outside hidden on the inside. Rather Orlow shows that the archive too has a temporal, finite dimension and may be integrated into memory and everyday life, although not, of course, without loss and forgetting.

lichen Strukturen des mittelalterlichen Gedächtnisses dem Darstellungsraster der Renaissance gegenüber. Orlows Kamerafahrten bei *Housed Memory* deuten zugleich auf Kontinuität und Diskontinuität, auf eine unendliche Linie, aber eine, die nirgendwo hin verläuft und immer wieder unterbrochen wird. Gleichermäßen ist es den Betrachter/innen unmöglich, sich zu distanzieren, es gibt keine subjektzentrierte Gesamtsicht. Die Standfotos bei *Inside the Archive* bieten auch nicht mehr als eine Serie von Fragmenten. Und wenn es bei *The Wiener Library, London* einen festen Bilckpunkt gibt, dann einen von der Außenseite des Gebäudes her, der allerdings durch die Assoziation mit Überwachungsbildern relativiert wird. Das entspricht dem Ereignis, dem sich dieses besondere Archiv, die Wiener Library, vor allem widmet. Doch es ist auch überwältigend – und einige der Aussagen der dort Beschäftigten bezeugen dies.

### **Das Gedächtnis eines Gebäudes**

Im Jahr 1996 stellte Uriel Orlow ein nur sechs Minuten langes Video her, indem sich die Interessen bereits andeuteten, die in den folgenden Jahren ausgearbeitet werden sollten. Zu Beginn dieser Videoprojektion sieht man einen gefliesten Boden. Die Kamera steigt in einem vertikalen Schwenk auf und zeigt ein Schwimmbecken mit einem einsamen Schwimmer. Wir hören Gesang in hebräischer Sprache: es ist das Trauergebet Aw Harakhamim (das vom ehemaligen Kantor der jüdischen Gemeinde von Szeged in Ungarn gesungen wird). Die Kamera setzt währenddessen ihre gleichmäßige, unerbittliche Bewegung fort, und Betrachter, die mit jüdischen Kultstätten vertraut sind, beginnen in der strengen und schönen Symmetrie des Gebäudes die Struktur einer Synagoge mit ihrem Sitzbereich über der

Hauptpforte und ihrer gewölbten Decke zu erkennen. Der Titel *1942 (Poznan)* enthält den Hinweis: der Ort, der hier zu sehen ist, ist die Synagoge von Poznań, die von den Nazis im Jahr 1942 zu einem Schwimmbad umgebaut wurde.

Durch die Gegenüberstellung des Bildes und des gesungenen Gebets, das uns in einen Bereich jenseits des Sichtbaren führt, setzt Orlow die Beschwörungskraft des Bildes frei, welches das verdrängte Gedächtnis des Ortes ins Bewusstsein ruft, und macht es zu einem Denkmal für jene, die dort einst ihren Glauben praktizierten – die meisten von ihnen werden wohl nicht mehr leben. Das Schwimmbecken mag eine Andeutung der Taufe (oder vielleicht auch ritueller Waschungen im Judentum) darstellen, das Gebet deutet in eine Richtung, die der Kunst der Wiedererweckung entgegengesetzt ist – durch ihre Darstellung werden die Toten nicht auferweckt, und sie werden auch nicht erlöst. Kunst mag hier die Entstehung eines Trauerprozess auslösen, der nicht in einer Weigerung besteht, loszulassen, sondern im genauen Gegenteil. In ähnlicher Weise weist *Housed Memory* auch die Vorstellung vom Archiv als einer ‚Krypta‘ zur ewigen Aufbewahrung von Überresten zurück, als würde ein Außenraum in einem Innenraum verborgen. Vielmehr zeigt Orlow, dass auch das Archiv eine zeitliche, endliche Dimension hat und in Gedächtnis und Alltagsleben eingebaut werden kann, was jedoch naturgemäß nicht ohne Verluste und Vergessen vonstatten geht.

Übersetzung: Clemens Krümmel