

Wolfgang Ernst

## Gedächtnis. Ein Plattenbau

Im Unterschied zur menschelnden Erinnerung ist Gedächtnis (frei nach G. W. F. Hegel) mechanisch, ein Gestell – dem Plattenbauprinzip verwandt. Im anbrechenden Zeitalter maschineller Industrieproduktion argumentiert der Philosoph im Namen des *lebendigen Gesetzes* gegen das tote Prinzip der Bewegung von Apparaten.<sup>1</sup> In seiner Hegel-Biographie erklärt allerdings sein Nachlaßverwalter Karl Rosenkranz, daß Hegel selbst sich eine medienarchäologische Wissensmaschine gebaut hatte – ein Zettelkasten in Form von „Schiebfutteralen, denen auf dem Rücken eine orientierende Etikette aufgeklebt ist“<sup>2</sup>. Der Film *Brazil* zeigt es in surrealistischer Großaufnahme: das Umherfliegen zwischen Karteikästen, die selbst zum monumentalen Plattenbau werden. In den Fächern: Karteikarten, das mobile Äquivalent zur Platte – ein „heterotopischer“ (eher denn utopischer) Ort im Sinne Michel Foucaults.<sup>3</sup> Nun ist dies eine wissensarchäologisch-archivologische Weise der Präsentation von Material mit einer ins Mittelalter zurückführenden Tradition. Denn nicht anders wurden in den Florilegien die Texte in ihre thematischen Bestandteile aufgelöst und zum Motivsystem vereinigt; „die moderne Verzettelung des ‚Rohstoffs‘ läßt sich also historisch-philologisch als Nachvollziehen einer mittelalterlichen De- und Kompositionsweise rechtfertigen“.<sup>4</sup>

„Plattenbauten (als vermeintlich gebaute „Utopie“) basieren auf einem Plattensortiment, das in der Begrenzung der Kombinationen und der Reduktion auf wenige Typen zur Festschreibung reduzierter Möglichkeiten und somit zur Erstarrung eines variablen Systems führte“<sup>5</sup>. Um diese Festschreibung symbolisch rückgängig zu machen, setzt Annett Zinsmeister mit ihrer Arbeit das System Plattenbau wieder frei und stellt es in der Ausstellung *museutopia* als Spielmodell zur Disposition – als Freisetzung und vergangene Zukunft der Grundelemente, in unerwarteten Rekombinationen jenseits des Funktionalismus‘ der Planwirtschaft.

Auch Johann Gustav Droysen schlug in seiner geschichtswissenschaftlichen Methodik Mitte des 19. Jahrhunderts analog dazu eine remodularisierende Lektüre historiographischer Er-

zählungen vor (architextonischer Rückbau der Platte): „daß sie die neu kombinierten alten Nachrichten aus ihrer neuen Umgebung und Kombination herauslöse und soweit möglich in ihre alte Atmosphäre zurückbringe.“<sup>6</sup> Konkret rät er zur buchstäblichen Dekonstruktion von Leopold von Rankes *Deutsche[r] Geschichte im Zeitalter der Reformation* in ihre archivalischen Komponenten, um der Suggestion der narrativen Logik zu widerstehen: „Wie vortrefflich Rankes Auffassung und Darstellung ist, – man würde [...] über ihn hinaus zu den Archiven selbst gehen, die er benutzt hat; wenn man das nicht kann, seine Darstellung sich so zerlegen, daß man seine einzelnen archivalischen Angaben ablöst von der Form und dem Zusammenhang, in den er sie gestellt hat; man würde das Mosaikbild, das er komponiert hat, zerlegen, um sich die einzelnen Stiftchen zu einer neuen Komposition reinlich und handlich zurechtzulegen.“

Die konzeptionelle Arbeit *Plattenbau oder die Kunst, Utopie im Baukasten zu warten* zielt auf die utopischen Potentiale normierten Bauens – und ihren Verlust, *de- und reconstructing utopia*. Einer mögliche Wiedergewinnung geschieht im Medium des Archivs der Bilder, des kollektiven Gedächtnisses und der Baupläne. Dies ruft das Konzept eines digitalen Memory auf den Plan, das nicht nur intransitiv in Form der Bildmotive mit dem Verschwinden und Erinnern an die Platte und mit utopischen Leitbildern spielt, sondern transitiv das Prinzip Plattenbau selbst vollzieht – als Bildkombinationsform, also lose Kopplung (Medium), die zu einer festen Form sich fügt (Ding).

Annett Zinsmeisters Memory modularer Utopien, das im Kontext der o.g. Arbeit erscheint und sich spielerisch mit dem Verschwinden der Platte als Erscheinungsbild im Stadtraum auseinandersetzt, basiert auf einer photographischen Dokumentation der Typenserien im Originalzustand und wird als Kunstedition in eine virtuelle, interaktive Spielfläche umgesetzt. In diesem Sinn hat George Legrady unter dem Titel *Slippery Traces* (1996) ein Postkartenbilderspiel auf CD-ROM installiert.<sup>7</sup> Geschickt arrangiert, ergeben die Schnappschüsse den diskreten Effekt eines quasi-filmischen Narrativs. Ist ein Programm schreibbar, das eingegebene Postkartenbilder zu Stories sortiert (*Suchbilder* im aktiven Sinne)? Ein Algorithmus sucht hier nach der jeweils *best matching unit*; in ein Feld von Zufallsdaten sortiert er ähnlichkeitsbasiert neue Daten (Objekte) ein.

Verkehrte Utopien des Modularen: Zbigniew Liberas *Lego-KZ* wird vom Kurator der Ausstellung *Mirroring Evil: Nazi Imagery/Recent Art* (ab März 2002 im Jewish Museum von New York) Norman L. Kleeblatt dahingehend kommentiert, daß alle Bausteine für das gesellschaftlich Gute unter verkehrten Vorzeichen in Bausteine für gesellschaftlich Böses verwandelt werden können: „Man kann aus dem gleichen Mörtel und den gleichen Ziegelsteinen, aus denen Vernichtungslager gebaut werden, auch Häuser bauen, die Menschen gesund und glücklich machen.“<sup>8</sup> Damit korrespondiert der „modulare“ Charakter der modernen Machttechnologien, speziell des kolonialen administrativen Apparats („capable of being transplanted, with varying degrees of self-consciousness, to a great variety of social terrains“<sup>9</sup>).

Das Modul bezeichnet nicht schlicht die Fertigung vieler Einzelteile und deren Verbindung, sondern die Kombination vorgefertigter Teilsysteme, durch deren Variation ganz unterschiedliche Aggregate erzeugt werden können. IKEA, Lego, TV-Fernsehserien, Steckmodule eines Videospiele, Computersprachen: Programmabausteine. Die Antwort auf die Platte hieß nicht spielerische Remodularisierung, sondern Dekonstruktion. Das Modul ist „modern“ gedacht. Kalkül versus Vielfalt? Das Rekombinante bleibt im Denken der Moderne, es sei denn, es wird kalkuliert, gerechnet, *ars combinatoria*.

Modularisierung des (digitalen) Gedächtnisses, das rekombinant wird wie ein Plattenmodell? Oder gar das „house of memory“ der uralten Gedächtniskunst – als Plattenbau imaginiert? Das Archiv ist Klassifikation/Sortierung eher im kybernetischen denn im geschichtsontologischen Sinne. Heideggers Begriff von Gestell ahnte es: Das Wort nennt jetzt nicht mehr einen vereinzelt Gegenstand von der Art eines Büchergestells oder eines Ziehbrunnens. Ge-Stell nennt jetzt auch nicht irgendein Beständiges des bestellten Bestandes. Ge-Stell nennt das aus sich gesammelte universale Bestellen der vollständigen Bestellbarkeit des Anwesenden im Ganzen.<sup>12</sup>

Shannons Informationstheorie setzte anstelle von Wörtern und Bildern nurmehr Zahlen; Foucault hat diese neue Architektur unter dem Begriff „Andere Räume“ als heterotopischen Ort definiert – in einer Weise, welche die Architektur an den Computer selbst übergibt: „Heutzutage setzt sich die Lagerung an die Stelle der Ausdehnung, die die Ortschaften

ersetzt hatte. Die Lagerung oder Platzierung wird durch die Nachbarschaftsbeziehungen zwischen Punkten oder Elementen definiert; formal kann man sie als Reihen, Bäume, Gitter beschreiben. Andererseits kennt man die Bedeutsamkeit der Probleme der Lagerung in der zeitgenössischen Technik: Speicherung der Information oder der Rechnungsteilresultate im Gedächtnis einer Maschine, Zirkulation diskreter Elemente mit zufälligem Ausgang [...], Zuordnung von Markierten oder codierten Elementen innerhalb einer Menge, die entweder zufällig verteilt oder univok oder plurivok klassiert ist.“<sup>13</sup>

Die kybernetisch dynamische Ordnung hat die mnemotechnische Raumordnung schon vor allen modernistischen Utopien abgelöst, seitdem Descartes an die Stelle des mnemotechnischen Raummodells die Zahl setzte und Leibniz Schriftzeichen digital auf Null und Eins reduzierte. In seiner Dyadik im Zusammenhang mit dem Reduktionismus der *Characteristica Universalis* ist das Gedächtnis praktisch nicht mehr existent, es sei denn: als Arbeitsspeicher. Mit Derrida könnte man vielleicht sagen, daß das Gedächtnis den Raum seiner Erzählung nur erbringt, indem es sich in die Periode seiner Zählung setzt<sup>14</sup> – die Serie der Platte.

### **Gedächtnishallen**

Die Ursprünge der Gedächtniskunst, das Memorieren von Bildern und/in Räumen ist das rhetorische Dispositiv, welches die Idee des Memory-Spiels und das Bild des Plattenbaus buchstäblich elementar miteinander verknüpft. Es begann mit einem Unfall: Die durch einen zusammengestürzten Raum getöteten und zur Unkenntlichkeit deformierten Teilnehmer eines griechischen Gastmahls können vom einzig Überlebenden Dichter Simonides anhand ihrer Sitzanordnung wieder identifiziert werden. Der das in seiner Anweisung der Redekunst berichtet, Quintilian (*Institutio oratoria* 11,2, 11-16), hält diese Geschichte für erfunden; es liegt jedoch offenbar eine enge Verflechtung von Totenkult, Ahnenverehrung, der räumlichen Aufstellung von Ahnenbildern (*imagines*) und Gedächtniskunst vor.<sup>15</sup> Gedächtnis, so die *ars memoriae*, operiert mit Ort(ung)swissen und (utopischen) Nicht-Orten. „Was sich da ins Gedächtnis ruft, ist ein Denken, das sich nicht ganz auf das Erinnern verläßt, sondern sich *architektonal* aus Ordnungen von memorierten Orten, Daten, Umständen fügt und das Gedächtnis – gemäß dem Rat antiker Mnemotechnik – analog einem Bauwerk anlegt.“<sup>16</sup>

Auch Aleida Assmann sieht mit der antiken Mnemotechnik „eine unverbrüchliche Verbindung zwischen Gedächtnis und Raum“ gestiftet.<sup>17</sup> Ein Gedächtnisspeicher (Plattenbau, buchstäblich) ist eine radikal synchrone Lagerung von identischen Aussagen, dessen Variablen die Inhalte (Bewohner) sind. Das antike Traktat *Ad Herennium* beschreibt den Gang durch eine imaginäre Topographie, in der gerade die *parerga* (Statuen, Ornamente) die *loci* des Gedächtnisses darstellen; Vitruvs Architekturtraktate arbeiten damit. Im 16. Jahrhundert will Giulio Camillo ein Gedächtnistheater buchstäblich realisieren, wo der Betrachter von der Bühne aus einen Saal erblickt, der gemäß der Gedächtniskunst eingerichtet ist.

Gegenüber dem emphatischen Sinne gibt es nicht einmal ein Gedächtnis, nur Speicher; daher gilt es, einem Rat Sigmund Freuds folgend, „das Gerüst nicht für den Bau [zu] halten“<sup>18</sup>. So wird aus dem Gedächtnishaus das Regal, das Fach, das Gerüst. Der Kulminationspunkt von Speicherarchitektur ist zugleich der Anfang vom Ende der festgefügt Verortung des buchbasierten Wissens in Architektur. Um 1900 fand in den wissenschaftlichen Bibliotheken ein solcher Zuwachs an Bücherbeständen statt, daß alle Vorausberechnungen über die Größe der Büchermagazine und die Bücherbeförderung sich als hinfällig erwiesen. Das daraus resultierende speicherarchitektonische Prinzip, einen Zentralbau auf modulare Erweiterbarkeit hin anzulegen, kommt an den aporetischen Punkt des aus der wissenschaftlichen Katalogistik und aus der Komputistik vertraute Halteproblems: „Büchereien, die einer unbegrenzten Größe entgegengehen, sind mit Dutzenden an den Bau gewandten Millionen doch nur auf beschränkte Zeit ausreichend vorgesehen, obwohl ein großer Teil gleich für lange Jahre zinslos fertig da liegt und erhalten werden muß.“<sup>19</sup> Während die Schauseite und die mittlere Nord-Süd-Achse des Gebäudes der (seit 1918 so genannten) Preußischen Staatsbibliothek in Berlin Unter den Linden von repräsentativen Kriterien bestimmt wird, richtet sich die Höhenentwicklung des *lhne*-Gebäudes nach den modularen Maßen der Büchergeschosse. An manchen Fassadenteilen entsprechen einem erkennbaren Stockwerk mehrere dahinter liegende Magazingeschosse: Speicherarchitektur und architektonisch-dekoratives Interface liegen im Widerstreit: Die großen, eindrucksvollen Säle mit den hohen bücherbedeckten Wänden sind verschwunden; in nüchterner Gleichmäßigkeit reiht sich in niedrigen Speichergeschossen, deren Anordnung vom Britischen Museum aus die Bibliothekswelt erobert hat, Gestell an Gestell, keinerlei ästhetische Freude weckend, aber außerordentlich praktisch.<sup>20</sup>

Fächer in Speichern von Bibliotheken, Archiven und Museen haben immer schon dem Gesetz der reinen Modularität gehorcht. Das vatikanische *Museo Gregoriano Profano* in Rom hat museologisch die Forderung nach modularer Verarbeitung von antiker Artefakte umgesetzt: durch eine strukturelle, flexible, archivartige Präsentation derselben, ohne länger seine Speichertechniken von den didaktischen Ausstellungsformen zu separieren. Gedächtnis wird so untrennbar von seiner Darstellung. Warum also nicht Schluß machen mit der Trennung zwischen analytischer Datenspeicherung resp. -verarbeitung und narrativer Präsentation, indem das Archiv transitiv geschrieben und die Datenbank ausgesprochen wird. Geschichte archäologisch begreifen heißt, geschwätzig Erzählung durch schweigende Berechnung zu ersetzen.

Vom Werden und Verschwinden der Platte: das Speicherfach selbst ist schon das Gedächtnis dieser modularen Utopie als leerer Ort, als Nicht-Ort (harrend der Variablen). Das Gedächtnis einer Utopie: das leere Fach, der reine Speicherplatz.

### **Zwischen Plattenbau und Memory-Spiel: das Photoalbum**

Bildgedächtnis und die Kunst, Utopie im Baukasten zu warten: Am Beispiel des Fotoalbums läßt sich nachzeichnen, wie zunächst die Ordnung der Bilder noch der Form des Buches unterworfen wird. Die Struktur des Buches, des Kodex mit seinem Dispositiv des Blätterns, hatte die Ästhetik der Platte medienkulturell längst eintrainiert. Das Photoalbum [...] ist eine Form, welche die Eigenschaften des Buches mit denen der Ausstellungswand (und des Memory-Spiels) rekombiniert und als neue Form erscheint.<sup>21</sup> Das Photoalbum entsteht um 1858 in einer eigenständigen Form, deren Grundprinzip in der Möglichkeit besteht, das Standardformat der Visitenkarte in die Seiten einstecken zu können.

Michel Foucault war der Überzeugung, „daß die heutige Unruhe grundlegend den Raum betrifft – jedenfalls viel mehr als die Zeit. Die Zeit erscheint wohl nur als eine der möglichen Verteilungen zwischen den Elementen im Raum“; die Frage der Anordnung der Bilder in einem Raum ist immer auch die nach der Form ihres künstlichen und kulturellen Gedächtnisses.<sup>22</sup> Welche „Speicher“ empfangen die „Bilderflut“ des Photographischen und wie kanalisieren sie diese? Gemäldegalerie und „Bilderwand“ in Barock und Klassizismus zeigten

nicht einfach Bilderfülle oder Fluten, sondern entfalteten programmatische und poetologische Aussagen unter Einbeziehung mnemotechnischer Anordnung.

Das Weiß der Buchseite, das dem Album den Namen gibt, bekommt einen Schlitz, vier Schlitz, die die Seite quadrieren. Durch diesen Schlitz wird die Photographie geschoben und erscheint auf der Seite, die nun „Kulisse“ heißt. Natürlich gab es verschiedene Systeme mit Pappriegeln u.ä., die jedoch alle auf dem Prinzip der *variablen Anordnung* basieren. Die Bilder werden nicht eingeklebt oder geklebt, sondern bleiben lose gekoppelte Elemente, deren Austausch jederzeit möglich ist. Das ermöglicht Bildfolgen ebenso wie Umordnung, Aktualisierung, aber auch Revision.<sup>23</sup>

Das Album wird so zum Orte der Montage visueller Kombinationen, die zugleich simultan und geschichtet sind wie das Memory-Spiel. Als lose Kopplung ist das Album „Medium“, nicht Form (Heider/Luhmann), und damit offen für Rekontextualisierung, wie etwa erbeutete Photoalben deutscher Soldaten nach 1945: „Allied officers [...] took photos out of context and added them to the files used as evidence in the prosecution of war criminals at Nuremberg [...] patterns of storage and control that were inimical to research at worst.“<sup>24</sup>

Als Ludwig Wittgenstein seine Arbeit an den *Philosophischen Untersuchungen* resümiert, erklärt er alle Versuche, seine Ergebnisse zu einem Ganzen zusammenschweißen, als mißlungen. „So ist dieses Buch eigentlich nur ein Album.“<sup>25</sup> Das Album visualisiert als Dispositiv vor allem die variable Anordnung (das Montageprinzip) sowie das Prinzip der zeitoffenen Serie. Montierbarkeit impliziert buchstäblich visuelle Kontingenz und ist zugleich das Problem aller Bilderordnungen. Im überlieferten Photoalbum eines namentlich nicht identifizierten SS-Angehörigen (Zentrale Stelle der Landesjustizverwaltungen, Ludwigsburg, Duplikat-Negativ Nr. 1178 u. 1182) stehen das Photo eines lachenden Gruppenbilds (Soldaten und junge Frau) neben der Aufnahme einer Erhängung von zwei „Partisanen“.<sup>26</sup>

Das Album *reorganisiert* die Erinnerung im Rahmen des Photographischen. Es bildet sich ein neues Dispositiv des Gedächtnis, das, technisch gesprochen, in temporären Speichern als *random access memory* besteht, also dynamisierten Gedächtnissen, die kontingente Zugänge schaffen. Diese neuen Gedächtnisse, die das „große technische System“ unserer zeitgenössischen Massenmedien sind, operieren erstmals mit Redundanzen und Kontingenzen,

dem Effekt ihrer repetitiven Zirkulation und der rekursiv statistischen Auswahlverfahren der Quoten (Bickenbach). Das Album korrespondiert mit der Platte nicht nur als Serie der vielen Bilder, sondern auch hinsichtlich der Serialität des Einzelelements als Hintereinander im Produktionsprozeß (Fließband).



Aby Warburgs Notizkästen, Warburg Institute

Die Skala des Memory-Spiels schreitet demgegenüber alle Stufen der Problematik von *image-based image retrieval* im Bereich digitaler Bildsuchmaschinen ab: Hier besteht die Grundlage im Zusammenerinnern (Sammeln, *legen*) identischer Motive auf diskreten Karten. Eine kompliziertere Variante ist das Zusammenbringen von nicht identischen, aber als symbolisch zusammenhängender Bildern (etwa eine Person in Frontal- und Rückenansicht), und schließlich wäre eine

– im Sinne Panofskys – ikonologische Ebene denkbar, die auf Assoziationen beruht, die sich allein kultureller Wissensarchäologie verdankt. So operieren assoziative Bildkartenwerke als Gedächtnistraining, wie es auch Professor Dal-Bianco als Leiter der Gedächtnisambulanz der Universitätsklinik Wien, Abt. für Neurologie, einsetzt. Zwischen Medium und Form: An der Grenze zum Verzetteln erweist sich jedes Gedankensystem als instabil (wie auch Aby Warburg angesichts seines Zettelkastens erfuhr). Ein zirkuläres Bildgedächtnis: Logik des Schaltkreises (und des Comics) sowohl als mentales wie als Bildkartenmodell (verräumlichte Modelle sind Verdinglichungen der *ars memoriae*). Die Platte wird damit rekursiv. Auto-assoziative Netzwerke, analog zu neurologischen Bildmustern (bildbasierten Bildsortierung), sind derzeit das Objekt von Computerwissenschaften. „You have to imagine a matrix of parallel-switched neurons whose synaptic links react on themselves in loops with the aim of being able to store a great deal of content at the same time.“<sup>27</sup>

Gilt dieses Memory-Spiel ebenso für das kollektive Bildgedächtnis des 20. Jahrhunderts? „Die Erinnerung. So ein Memory-Spiel mit Bildern, an denen sich das Gedächtnis festhält. Weil Sehen schon Glauben ist.“<sup>28</sup>

## Anmerkungen

- 1 Georg Friedrich Wilhelm Hegel, *Über die wissenschaftlichen Behandlungsarten des Naturrechts, seine Stelle in der praktischen Philosophie und sein Verhältnis zu den positiven Rechtswissenschaften*, in: ders., *Gesammelte Werke* Bd. 4: *Jenaer Kritische Schriften*, hg. v. Hartmut Buchner/Otto Pöggeler, Hamburg 1968, S. 482f.
- 2 Karl Rosenkranz, *Georg Friedrich Wilhelm Hegels Leben*, Berlin 1844, S. 12f. Dazu Friedrich Kittler, *Die Nacht der Substanz*, Bern 1989, S. 18f.
- 3 Michel Foucault: *Andere Räume*, in: *Aisthesis. Wahrnehmung heute*, Leipzig 1990, S. 34-46
- 4 Peter von Moos, *Consolatio. Studien zur mittellateinischen Trostliteratur über den Tod und zum Problem der christlichen Trauer*, München 1971, Darstellungsband, S. 8
- 5 Projektbeschreibung Annett Zinsmeister
- 6 Johann Gustav Droysen, *Historik*. Historisch-kritische Ausgabe von Peter Leyh 1: *Die Vorlesungen von 1857*, Rekonstruktion der ersten vollständigen Fassung aus den Handschriften, Stuttgart-Bad Cannstatt 1977, S. 155
- 7 Produziert mit Rosemary Comella, CD-ROM *artintact 3* des Zentrums für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe 1996
- 8 Zitiert nach: Jörg Lau, *Infantile Rebellion. Eine Ausstellung in New York provoziert die Überlebenden des Holocaust*, in: *Die Zeit* Nr. 12 vom 14. März 2002, S. 51
- 9 Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London 1983, S. 14
- 10 Dazu Joachim Metzner, *Der Computer – eine sozialpädagogische Herausforderung?*, in: Jürgen Fritz (Hg.), *Computer in der Jugendarbeit*, Mainz 1987, S. 145-152
- 11 Karin Leydecker, *Warte, bis es dunkel wird*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* Nr. 67 vom 20. März 2002, S. 52
- 12 Martin Heidegger, *Das Ge-Stell*, in: ders., *Gesamtausgabe* Bd. 79 (Bremer Vorträge 1949), Frankfurt/M. 1994, S. 24-45 (32)
- 13 Foucault 1990, S. 36f.
- 14 Eva Meyer, *Architektur des Gedächtnisses*, in: dies., *Architexturen*, Basel/Frankfurt/M. 1986, S. 75-92 (84, 90)
- 15 Stefan Goldmann, *Statt Totenklage Gedächtnis. Zur Erfindung der Mnemotechnik durch Simonides von Keos*, in: *Poetica* 21, Heft 1/2 (1989), S. 43-66
- 16 Meyer 1986, S. 75
- 17 Aleida Assmann, *Zur Metaphorik der Erinnerung*, in: dies./Dietrich Harth (Hg.), *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt/M. 1991, S. 13-35 (14)
- 18 Meyer 1986, S. 80

- 19 Paul Ladewig, *Politik der Bücherei*, Leipzig 1912, S. 83. Siehe auch den Film von Alain Resnais über die Pariser Bibliothèque Nationale: *Toute la mémoire du monde* (1956)
- 20 Fritz Milkau, *Die Bibliotheken*, in: *Die allgemeinen Grundlagen der Kultur der Gegenwart*, 2. verb. u. verm. Aufl. Berlin u. a. 1912, S. 580-631 (609f., 605)
- 21 Matthias Bickenbach, *Das Dispositiv des Photoalbums: Mutation kultureller Erinnerung. Nadar und das Pantheon*, demnächst in: *Medien der Präsenz*, hg. v. Jürgen Fohrmann, Köln
- 22 Foucault 1990, S. 37
- 23 Bickenbach ebd.; siehe auch Markus Krajewski, *ZettelWirtschaft. Die Geburt der Kartei aus dem Geist der Bibliothek*, Berlin 2002
- 24 Sybil Milton, *The Camera as Weapon: Documentary Photography and the Holocaust*, in: *Simon Wiesenthal Center Annual 1/1984*, S. 45-68 (61f.)
- 25 Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt/M. 1971, Vorwort, S. 9f.
- 26 Dieter Reifarth/Viktoria Schmidt-Linsenhoff, *Die Kamera als Täter*, in: Hannes Heer/Klaus Naumann (Hg.), *Ver-nichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941-1944*, Hamburg 1995, S. 475-503 (481f)
- 27 Jeanette Schulz über ihre Arbeit *Gedächtnistraining* (2000), im Gespräch mit Hans Ulrich Obrist, in: *ars viva 00/01 – Kunst und Wissenschaft*, Katalog zur Ausstellung der Förderpreisträger des Kulturkreises der deutschen Wirtschaft im Bundesverband der Deutschen Industrie e.V., Oktober-Dezember 2000, Staatliche Galerie Moritzburg Halle, Katalog Berlin 2000, S. 27
- 28 *Welchen Bildern trauen? In den Kunst-Werken wird über Bilderpolitik und Kriegsbildrhetorik diskutiert*, Pressemit-  
notiz in: taz Berlin lokal Nr. 6654 vom 19. Januar 2002, S. 30