

Erinnerungsmalerei zwischen Geschichte und Geschichten

Die Erinnerung ist die Gegenwart von Vergangenen.

Paul Ricoeur 1996

Unter dem Titel *Echoes*ⁱ dokumentiert die vorliegende Publikation ausgewählte Werke von Kotscha Reist (geb. 1963), die ab 2003 entstanden sind. Zugleich ist das Echo ein Leitbegriff, der die Malerei des Künstlers treffend charakterisiert.ⁱⁱ Schon seit Anbeginn seines künstlerischen Schaffens anfangs der neunziger Jahre pflegt Kotscha Reist eine Malerei, die als Echo auf persönliche Erinnerungen sowie auf die Kunst- und Zeitgeschichte entsteht. Der visuelle Widerhall zeigt sich einerseits an der Wahl der Motive, die aus Publikationen aller Art sowie aus dem Fundus privaten Fotomaterials stammen. Andererseits evoziert die vielschichtige Malweise mit verbleichenden Farben und gebrochenen Tönen, die manchmal durch lasierte Oberflächen zusätzlich getrübt werden, die Wirkungsweise eines Echos: Etwas dringt ans Ohr bzw. ans Auge, ist nicht in allen Details erkennbar und bildet ein lückenhaftes Gewebe von sich gegenseitig durchdringenden Stimmen. Als akustisches Phänomen steht das Echo in der Musik für den Umgang mit der Wiederholung und dem Abändern von bekannten Melodiefragmenten. Es kann metaphorisch jedoch auch als Strukturvorbild für das Wiederauftauchen vergessener oder sogar verdrängter Erinnerungen dienen.ⁱⁱⁱ

Nachbilder

Das visuelle Echo äussert sich in Form des Nachbildes. Ein Nachbild ist das, was von einem optischen Eindruck auf der Netzhaut als Nachwirkung des Reizmusters zurückbleibt.^{iv} Diese wahrnehmungsphysiologische Beschreibung lässt sich symbolisch ebenfalls auf den Umgang mit Erinnerungen übertragen: Ein Nachbild ist das, was sich als besonders erinnerungswürdig oder einprägsam erweist. So sind sowohl das akustische Phänomen des Echos wie das visuelle des Nachbildes mit Erinnerung verbunden. Sie verorten Kotscha Reists Werke im vitalen Feld der „Erinnerungsmalerei“, einer Tendenz der Nachkriegsmalerei, die sich beispielsweise im Schaffen von Luc Tuymans (geb. 1958), Peter Doig (geb. 1959) und Wilhelm Sasnal (geb. 1972) beobachten lässt und im Sog der Fotobilder – der nach fotografischen Vorlagen gemalten Gemälde – von Gerhard Richter und Andy Warhol entstanden ist.^v

„Erinnerungsmalerei“ ist kein offizieller kunsthistorischer Begriff für eine Grup-

pe von Künstlern, sondern eine Umschreibung für starke Ähnlichkeiten und Gemeinsamkeiten im Schaffen dieser gegenständlichen Maler. Sie alle zeigen ein grosses Interesse an der Verarbeitung bestehenden Bildmaterials und verwenden Vorlagen aus dem kulturellen Bildergedächtnis. Darin kommt zum einen eine Bewältigung des Einflusses neuer Medien wie Fotografie und Film auf die Malerei zum Ausdruck, und zum anderen geht es um die konzentrierte inhaltliche Verarbeitung von Ikonen des Alltags und der Zeitgeschichte. So wie Gerhard Richter mit seinen nach Fotografien von erschossenen Terroristen gemalten Historienbildern^{vi} erwirkt beispielsweise auch Luc Tuymans mit seinen Gemälden nach Fotografien des Holocausts und der belgischen Kolonialgeschichte eine Resonanz auf das Verdrängte und Unheimliche jüngster Zeitgeschichte.^{vii} Mit ihren ästhetischen Strategien ermöglichen die „Erinnerungsmaler“ eine subjektive und psychologische Deutung des Geschehens und fügen der etablierten Sicht auf gewisse historische Ereignisse neue Aspekte hinzu.

Zu diesen Strategien gehört die kühle Atmosphäre, die in ihren Gemälden herrscht und je nach Lesart entweder eine emotionale bzw. historische Distanz zum Ereignis nahelegt oder latente Feindseligkeit signalisiert. Ihre Motive sind meistens in sachlichem Stil gemalt. Dennoch verweigern sie die banale Dokumentation, indem der gewählte Bildausschnitt oder der Blickpunkt eine Identifikation des Gegenstandes erschweren. Die Maler konzentrieren sich mit Vorliebe auf Nebensächlichkeiten in einem Gesamtzusammenhang und blasen diese zum Hauptgegenstand des Bildes auf, wie wenn sie das Vorbild einer erneuten Spurenlese unterziehen würden. Die anspielungsreichen Werktitel geben kurze, rätselhafte Verweise und suggerieren eine fragmentarische Erzählung – eine Taktik, die die Bilder mit Bedeutung auflädt und sich selbst bei den Ausstellungstiteln beobachten lässt. „Malerei im Schwebezustand“ oder „Malerei der gesuchten Latenz“ sind treffende Umschreibungen dieser Methode, die gezielt kompositorische Mehrdeutigkeit schafft, um damit eine semantische Offenheit zu erzeugen, die stets neue Deutungen erfordert.^{viii}

Zeitgenössische Historienmalerei

Kotscha Reist verfolgt die Beschäftigung mit der jüngsten Zeitgeschichte in indirekter und verschlüsselter Weise. So zeigt *Haus 203* (2003, [Abb. S. xx](#)) eine Kapelle für amerikanische Soldaten während des Zweiten Weltkrieges. Die Gesichtslosigkeit des Einfamilienhauses, das für religiöse Zwecke umgewidmet wurde, erweckt den Anschein von Normalität und Bürgerlichkeit. Niemand sieht ihm die existenziellen Dra-

men an, die sich hinter der anonymen Fassade abspielen und lediglich eine Fussnote im Krieg gegen „den wachsenden globalen Terrorismus“ hinzufügen. Genauso belanglos wie das Äussere ist auch der Titel, der nur aus der Hausnummer besteht. Die fehlende Identität bewirkt aber auch, dass das Haus überall stehen könnte, und dass der Golfkrieg sowie die moralisch-ethischen Fragen, die er aufwirft, auf diese Weise unangenehm nahe rücken.

Einen ähnlich nachdenklich stimmenden Blick gewährt das Gemälde *Deadbodybag* (2008, Abb. S. xx), das auf einer einen Artikel über Kollateralschäden im Gazastreifen illustrierenden Fotografie basiert. Auf dieser Zeitungsfotografie ist die Leiche eines versehentlich getöteten Kindes zu sehen, die in einem Leichensack in einem kahlen Krankenhauszimmer liegt und auf ein grausames Detail im bereits jahrzehntelangen Konflikt zwischen Israel und Palästina hinweist. Die Malerei wurde annähernd auf das Schwarz-Weiss der Vorlage reduziert und räumt einem unerklärlichen Lichtereignis den grössten Raum ein. Darunter liegt die Kinderleiche. Der schwarze horizontale Balken begrenzt den fast schon das Gemälde auflösenden Lichthof. Die Dominanz des Lichts ist nicht logisch zu erklären, sondern übernimmt eine Doppelfunktion: einerseits als Zone malerischer Eigendynamik, und andererseits als sinnbildlicher Einbruch des Irrationalen, das grosse Tragödien begleitet.

Diese am Rande des eigentlichen Geschehens beobachteten Details geraten bei Kotscha Reist ins Zentrum des Interesses und damit des Bildes. Er nimmt sie gleichsam unter die Lupe und interpretiert sie neu, getreu seiner Überzeugung, dass sich „[die] Hauptsache [...] vielleicht sogar leichter aus einem unbeachteten Bereich eines Ortes oder einer Handlung herauslesen [lässt]. Wenn etwas schon im Rampenlicht steht, ist es meistens laut und verfälscht. Ich will in die stillen Zonen eindringen.“^{ix} Mithilfe der malerischen Verfremdung und der neu gesichteten Nebenschauplätze arbeitet er die Absurdität und den Wahnsinn des Geschehens heraus, und legt so den Finger auf etwas, was von der breiten Öffentlichkeit so bisher nicht zur Kenntnis genommen worden war. Es sind diese kleinen Schocks der Erkenntnis, die dem Malen von „Bildern von Bildern“^x ein neues kritisches Potential und zugleich die Möglichkeit einer subjektiven Stellungnahme abgewinnen. Dies öffnet einen Spielraum für eine zeitgenössische Historienmalerei^{xi}, die sich nach dem „Ende der Geschichte“ im Sinne einer linearen zusammenhängenden auf zivilisatorische und ideologische Verbesserung ausgerichteten Entwicklungsgeschichte neu formulieren muss. Die Idee des historischen Fortschritts wurde im Nachhall postmoderner Theo-

rien aufgegeben, und unter Einfluss feministischer sowie postkolonialer Theorien wuchs die Einsicht, dass die Geschichtsschreibung in mehrere, einander ergänzende Geschichten anstelle eine für alle gleich gültige Geschichte mündet. Die Stilbrüche und offenen Stellen innerhalb der „Erinnerungsmalereien“ verhindern den Rückfall hinter diese Erkenntnisse, indem eine abschliessbare allgemein gültige Deutung des Dargestellten unmöglich bleibt. Parallel dazu wird der Wahrheitsgehalt der Fotografie, die als Vorlage für die Gemälde dient, mit den Mitteln der Malerei infrage gestellt. Denn obschon Fotografie lange Zeit als Beleg für Wahrheit in der Geschichtsschreibung galt, ist ihre Wahrhaftigkeit heute ebenfalls eine Frage der Deutung.

Persönliche Geschichten

Im Windschatten dieser Einsichten kam es in den neunziger Jahren zum Aufschwung des Autobiografischen in der Bildenden Kunst. Neben die Neusichtung von Geschichte als Beschäftigung mit kollektiver Vergangenheit trat die Beschäftigung mit der eigenen Geschichte als Garant von persönlicher Identität und – weil eigene Erfahrungen besonders glaubwürdig sind – von Authentizität. Zugleich wuchs das Bewusstsein, dass biografische Erzählungen nicht nur einander gleichen und bis zu einem gewissen Grad austauschbar sind, sondern auch den Konventionen der Selbstdarstellung unterliegen und somit starke fiktive Elemente beinhalten können.^{xii}

In Kotscha Reists Schaffen äussert sich das Persönliche ebenso indirekt wie das Historische. Mit dem Fiktiven oder auch Generischen biografischer Erzählungen beschäftigt sich der Künstler in seinem erfundenen Porträt *Die Mutter* (2005, Abb. S. 2005). Das Gemälde suggeriert den Ausschnitt einer Fotografie aus den sechziger Jahren. Eine blonde Frau trägt ein mit einer grossen Schleife geschmücktes Cocktailkleid und greift sich kokett in ihre Locken, während sie am Fotografen vorbei jemanden anlächelt. Der angedeutete Hintergrund verweist ebenso wie die verblichenen, blaustichigen Farben und die Unschärfe auf einen privaten Schnappschuss. Trotz ihrer Stimmigkeit gibt es diese Vorlage nicht, sondern das Bild ist eine Erfindung des Malers, der sich Gedanken über das familiäre Umfeld eines Bekannten machte, der mit massiven Suchtproblemen kämpfte und in seiner Kindheit von der Mutter verlassen worden war. *Die Mutter* ist eine fiktive Schöpfung Reists in seinem Bestreben, den Bekannten und seine Schwierigkeiten besser zu begreifen. An die Stelle der Wahrheit tritt die Wahrscheinlichkeit, denn alle Facetten entsprechen einem plausiblen Porträt einer lebenslustigen Frau, die sich möglicherweise lieber den

aufregenden Seiten des Lebens zuwendet und sich so aus der elterlichen Verantwortung stiehlt.

Die Beschäftigung mit dem Biografischen manifestiert sich aber auch in anekdotischen Gedenkbildern wie *Das Versprechen in Ligurien* (2003, [Abb. S. xxi](#)), bei dem das Motiv im Werktitel zwar benannt, aber im Gemälde selbst nur verschlüsselt dargestellt wird. Dieses zeigt zwei querformatige, gerahmte Landschaftsausschnitte in einem ansonsten leeren Bildraum. Das eigentliche Thema verbirgt sich hinter der vorgeblichen Etüde über Gegenständlichkeit und Abstraktion. Denn das Gemälde handelt in Wirklichkeit von der Erinnerung an den Ort in Ligurien, an dem der Künstler und seine zweite Frau sich ihr Eheversprechen gaben. In diesem Moment in einem Restaurant sah Kotscha Reist durch das Sonnendach auf die umgebende Landschaft und konnte die Spur eines Baumwipfels erkennen. Und somit ist die fragmentarische Wahrnehmung der Landschaft so unverbrüchlich mit der Erinnerung an den wichtigen emotionalen Augenblick verbunden, dass er stellvertretend dafür gemalt wird, ganz im Bestreben, die zentrale Aussage des Bildes zu evozieren und nicht zu illustrieren.^{xiii}

Einem ähnlichen Muster folgen Kotscha Reists zahlreiche Astbilder, die seit seinem Atelieraufenthalt in New York 1999 entstanden sind. Damals inspirierte ihn das dünne Liniengefüge eines kahlen Bäumchens im Winter zur gestalterischen Auseinandersetzung mit pflanzlichen [und](#) abstrakten Linien. 2009 kulminierte das Thema in der grossformatigen Darstellung einer stattlichen blattlosen Baumkrone. *From my Window* (2008/9, [Abb. S. xxi](#)) enthüllt den Ursprung von Reists Faszination für Astlinien und zeigt den Blick aus seinem ehemaligen Kinderzimmer auf den Baum vor dem Haus. Als ungebändigtes Kind musste er einige Male wegen kleinerer Unfälle das Bett hüten und hatte Zeit für das Betrachten des stattlichen Geästs. Die frühen körperlichen Erfahrungen sind in das Bild des Baumes eingeflossen. Daher malt Kotscha Reist kaum je belaubte oder üppig blühende, sondern stets nackte und zerbrechliche Äste.

Malerei als Gedächtnis

Die Neigung zur Verschlüsselung der Themen und zur Vermeidung von eindeutigen oder schnell lesbaren Inhalten sowie die verschleierte Malweise deuten darauf hin, dass Kotscha Reist nicht das Anekdotische der Erinnerung an sich interessiert, sondern die Arbeitsweise des Erinnerns selbst.^{xiv} Die Analogien sind unübersehbar und

verweisen auf die generelle Gedächtnisfunktion der Malerei, die „als Medium, als Gedächtnis im Sinne einer visuellen Struktur, die Erinnerungen dauerhaft in Bildern speichert.“^{xv} Nicht nur war die Malerei vor der Erfindung der Fotografie die visuelle Archivarin der Wirklichkeit, sondern Erinnerungen werden auch als Bilder im Gedächtnisvorgang realisiert.^{xvi} Ungeachtet der Unterschiede zwischen erinnerten und tatsächlichen Bildern vergegenwärtigen beide etwas Abwesendes. Sowohl in der Erinnerung an sich wie in der „Erinnerungsmalerei“ Kotscha Reists wird etwas Abwesendes oder Vergangenes ins Bild gesetzt. Denn wie bereits ausgeführt wurde, basieren seine Motive häufig auf Dokumenten des Vergangenen, die er neu sichtet, oder auf Erinnerungen, die ihn wiederkehrend heimsuchen. In dieser Sichtweise können seine Technik und sein Stil ebenfalls in Analogie zum Erinnerungsvorgang verstanden werden: Er malt dünnflüssig in mehreren Schichten, die sich wie Erinnerungsfetzen überlagern; er setzt das Motiv so ins Bild, dass Auslassungen erzeugt werden, als ob man sich nicht mehr klar entsinnen könnte; und er wählt Farben, die in ihrer verblichenen Farblosigkeit an alte Fotografien erinnern und auf diese Weise eine nostalgische oder befremdliche Atmosphäre schaffen.

Erinnerungen sind ihrem Wesen nach unstabil, sie werden vergessen oder verändern sich je nach dem Zusammenhang, in dem sie erzählt werden. Es gibt ein stetes Wechselspiel zwischen Wahrnehmung und Erinnerung: Jede Wahrnehmung kann zur Erinnerung werden, und umgekehrt beeinflussen Erinnerungen neue Wahrnehmungen und bewerten sie aufgrund der bisherigen Erfahrung.^{xvii} Kotscha Reists ambivalente Konstellationen erzeugen ein schwebendes Gefühl, wie es auch Erinnerungen eigen ist. Er präsentiert dem Betrachter Darstellungen von Wahrnehmungen, die Erinnerungen wachrufen können, oder umgekehrt Erinnerungen, welche zur ästhetischen Wahrnehmung freigegeben werden. Nicht umsonst ist im Begriff der Wahrnehmung die Frage nach der Wahrheit enthalten. Doch Wahrheit gibt es weder in der Wahrnehmung noch in der Erinnerung an sich, sondern sie ist eine Frage der individuellen Interpretation. Nur das, was vor dem individuellen Erfahrungshorizont wahrhaftig erscheint und im Einklang mit gesellschaftlich verbindlichen und anerkannten Konventionen ist, besitzt Wahrheit für die betreffende Person.

Auch die Bedeutung von Kotscha Reists Bildern ist nicht festgeschrieben im Sinne einer einzigen Wahrheit, sondern ändert sich von Interpretation zu Interpretation. Was zunächst als Reflexion der Erzählfähigkeit zeitgenössischer Malerei erscheint, erhält eine zusätzliche philosophische Dimension durch die Überlegungen

des Geschichtsphilosophen Paul Ricoeur: Sowohl für die kollektive Geschichte wie auch für persönliche Geschichten gilt, dass in ihnen die Wahrheit stets „unentschieden, plausibel, wahrscheinlich, anfechtbar, kurz: immer im Prozess des Umschreibens begriffen“ ist.^{xviii} In diesem Lichte besehen sind Kotscha Reists Werke auch Meditationen über die Wahrhaftigkeit von Wahrnehmung und Erinnerung sowie eine Einladung, Geschichte und Geschichten in Malerei und Wirklichkeit stets von neuem zu hinterfragen.

Kathleen Bühler

ⁱ Das griechische „eché“ bedeutet „Schall“. „Echo“ [gr.-lat.] das; -s, -s: 1. Wiederhall. 2. Resonanz, Reaktion auf etwas (z. B. auf einen Aufruf); oft in Verbindungen: ein – (= Anklang, Zustimmung) finden, kein – haben, 3. Wiederholung eines kurzen □ Themas (3) in geringerer Tonstärke (Mus.). *Das Fremdwörterbuch*, Duden Bd. 5, 4. Auflage, Mannheim, Wien, Zürich 1982, S. 205.

ⁱⁱ In Ovids Legende von Echo und Narziss – im Jahr 8 n. Chr. verfasst – wurde die Nymphe Echo mit dem Verlust der Sprache bestraft, weil sie Juno von ihren Nebenbuhlerinnen abgelenkt hatte. Später verliebte sich Echo in Narziss und folgte ihm auf die Jagd, konnte ihn aber nicht direkt ansprechen, sondern nur wiederholen, was jener in den Wald rief. Narziss, der an seiner Selbstliebe zugrunde gehen würde, wies Echo ab und liess sie einsam im Wald zurück. „Dennoch haftet die Lieb’, und wächst von dem Schmerze der Weigrung. / Wachsame Sorge verzehrt den schwindenden Leib zum Erbarmen; / Ganz verschrumpft ihr die Haut vor Magerkeit; und es entfliegt ihr / Jeglicher Saft in die Luft; nur Laut und Gebeine sind übrig. / Tönend bleibt der Laut; das Gebein wird in Felsen verwandelt. / Immer noch lauscht sie im Wald’, und nie auf dem Berge gesehen, / Wird sie von allen gehört; ein Nachhall lebet in jener.“ Ovid, *Metamorphosen*, in der Übertragung von Johann Heinrich Voss, Frankfurt am Main 1990, S. 78. In Ovids Dichtung ist die Geschichte Echos untrennbar mit Gefühlen der Sehnsucht und dem Empfinden von Verlust verbunden.

ⁱⁱⁱ Christian Bielefeldt, „Echo“, in: Nicolas Pethes, Jens Ruchatz (hg.), *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*, Hamburg 2001, S. 131.

^{iv} Bei „positiven“ Nachbildern – wenn man in eine Lichtquelle blickt – entsprechen die Helligkeits- und Farbwerte denen des ursprünglichen Reizmusters. Beim „negativen“ Nachbild kehren sie sich um.

^v Peter Osborne erkennt in der Malerei nach fotografischen Vorlagen eine Wiederaneignung der Fotografie sowie deren Dokumentations- und Wahrheitsanspruch durch die Malerei. Peter Osborne, „Painting Negation: Gerhard Richter’s Negatives“, in: *October*, Nr. 62 (Herbst 1992), S. 107–8.

^{vi} Für eine sorgfältige Besprechung der Fotomalerei Gerhard Richters als Historienmalerei, siehe David Green, „From history painting to the history of painting and back again: reflections on the work of Gerhard Richter“, in: David Green, Peter Seddon (hg.), *History painting reassessed. The representation of history in contemporary art*, Manchester University Press: Manchester, New York 2000, S. 31–49.

^{vii} In der Rezeptionsgeschichte dieser Künstler – insbesondere Luc Tuymans und Peter Doig – wird immer wieder das Freudsche Konzept des Unheimlichen herangezogen, um die künstlerische Beschäftigung mit dem Abgründigen zu analysieren, sowie um den Verfremdungseffekt zu erklären, den die besonderen Kompositionsstrategien erzeugen.

^{viii} Ulrich Loock verwendete die Begriffe unter anderem für die Malerei von Kotscha Reist und interpretierte sie dergestalt, dass bei dieser Vorgehensweise in unterschiedlich gewichteten Zwischenstellungen zwischen malerischer Eigenständigkeit und Referentialität Möglichkeiten aufgetan werden „für eine Malerei, die sich auf keine Programmatik (mehr) verlassen kann.“ Ulrich Loock, „Malerei im Schwebestadium“, in: *Babette Berger, Corinne*

Bonsma, Pascal Danz, Silvia Gertsch, Kotscha Reist, Ausst.-Kat. Kunsthalle Bern 1996, S. 7.

^{ix} „Ich will in die stillen Zonen eindringen.“ Michael Krethlow im Gespräch mit Kotscha Reist“, in: *Kotscha Reist. La vie suspendue*, hrsg. von der Kommission für Kunst und Architektur des Kantons Bern, Atelier Verlag 2002, S. 13.

^x Ulrich Loock, „Sasnals Nominalismus“, in: Carina Plath, Beatrix Ruf (Hg.), *Wilhelm Sasnal. Night Day Night*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Zürich 2003, S. 97.

^{xi} „Historienmalerei“ meint hier den wie immer gearteten Versuch, Vergangenes, das von öffentlichem Interesse ist, darzustellen. Vgl. Green/Seddon 2000.

^{xii} Zur Problematik des Autobiografischen in der Gegenwartskunst siehe *Ego Documents. Das Autobiografische in der Gegenwartskunst*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bern 2008.

^{xiii} *La vie suspendue* 2002 (wie Anm. 10), S. 12.

^{xiv} Andreas Fiedler strich bereits das Uneindeutige von Kotscha Reists Malerei heraus und deren Analogie zur menschlichen Wahrnehmung, während Claudia Jolles die „nostalgischen“ Aspekte – im Sinne der Aufladung mit persönlichen Geschichten, ohne dass der Erzähler selbst ins Bild treten würde – von Reists Bildfindungen sowie deren Rhetorik des Assoziativen untersuchte. Andreas Fiedler, „Das Ganze ist mehr als die Summe seiner Teile“, Kunsthalle 1996 (wie Anm. 8), S. 34–40. Claudia Jolles, „ist. ist. es. Zwischen Indizienmalerei und assoziativer Annäherung“, in: *La vie suspendue* 2002 (wie Anm. 10), S. 5.

^{xv} Sibylle Omlin, Beat Wismer, „Vorwort“, in: *Das Gedächtnis der Malerei. Ein Lesebuch zur Malerei im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Sibylle Omlin und Beat Wismer, Aargauer Kunsthaus Aarau 2000, S. 10.

^{xvi} Paul Ricoeur, *Das Rätsel der Vergangenheit* [frz. Original, *La marque du passé*, 1998], Essener Kulturwissenschaftliche Vorträge, Band 2, Göttingen 1998, S. 28.

^{xvii} Siehe dazu den Philosophen Henri Bergson: „Unsere Vergangenheit dagegen ist das, was nicht mehr wirkt, aber wirken könnte, was wirken wird, wenn es sich einer gegenwärtigen Empfindung einfügt und von ihr Vitalität entleiht. In dem Augenblicke allerdings, in dem sich die Erinnerung so in Wirksamkeit aktualisiert, hört sie auf, Erinnerung zu sein und wird wieder Wahrnehmung.“ In: Henri Bergson, *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist* [frz. Original, *Matière et Mémoire*, 1896], Hamburg 1991, S. 240.

^{xviii} [Rätsel der Vergangenheit \(wie Anm. 16\), S. 40.](#)