

NORBERT OTTO EKE

„IHR DRÄNGT EUCH ZU“.
INSZENIERUNGEN MNEMONISCHER AUTOMATISMEN
UND EIPHANISCHEN ERSCHEINENS

Erscheinen

Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten,
Die früh sich einst dem trüben Blick gezeigt.
Versuch' ich wohl, euch dießmal fest zu halten?
Fühl' ich mein Herz noch jenem Wahn geneigt?
Ihr drängt euch zu! nun gut, so mögt ihr walten,
Wie ihr aus Dunst und Nebel um mich steigt¹.

Die Literatur ist reich an Bildern mnemonischer Ereignisse, die den Prozess des Schreibens in Gang setzen. Immer wieder setzen nicht allein Inszenierungen der Mneme wie in der zitierten „Zueignung“ aus Goethes *Faust* einen Anfang. In auffallender Weise sind es häufig auch Ereignisse eines epiphanischen Erscheinens, von denen aus sich das dann erzählend durchmessene Feld der Erinnerung öffnet. Konstitutiv für Phänomene mnemonischer ‚Zudrängungen‘ und epiphanischen Erscheinens in der Literatur sind dabei Momente der Unterbrechung und der Ruptur. Unterbrechungen und Rupturen lassen sich gleichermaßen beschreiben als Ausdrucksformen einer zeitlichen Modalität: als dem Augenblick geschuldetes Eindringen eines Anderen in den subjektiven Erfahrungsraum, das sich seinen eigenen Zeit|Raum schafft.

Befremdlich scheinen will dies, zumindest auf den ersten Blick, wenn man die aristotelische Vorstellung zum Maßstab nimmt, wonach das Schöne Ordnung in das Chaos des Wirklichen trägt (das Schöne als Analogon des Logos); befremdlich insofern, als weder das Moment der Diskontinuität im Augenblick der Unterbrechung bzw. der Ruptur noch die Konstituierung des Anderen zwingend das Ergebnis einer geordneten und ordnenden intentionalen Anstrengung sind, sondern sich auch kontingenten Dynamiken der Hervorbringung verdanken können. Kleist erklärt letzteres in seinem Aufsatz *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* (1805/06) geradezu zum ästhetischen Prinzip. Er beschreibt in diesem Aufsatz am Beispiel des Vorgangs eines plötzlichen Zündens des Gedankens, wie etwas allgemein gesprochen Neues (eine strukturierte Rede, eine ästhetische Form, eine politische

¹ Johann Wolfgang von Goethe, „Faust. Erster Theil“, in: ders., *Goethes Werke*, I. Abtheilung, Bd. 14, hg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen, Weimar, 1887, S. 5.

Formation) aus einer unberechenbaren Eingebung, einer nicht-geplanten bzw. nicht-kontrollierten Aktion heraus entsteht – und er macht diesen performativen Vorgang gleich auch noch auf der Textebene erfahrbar, indem er den Aufsatz als eine Art *unabgeschlossenes* Selbstgespräch („*Die Fortsetzung folgt.*“) in der *fingierten* Anwesenheit eines Adressaten, hier des Freundes Otto August Rühle von Lilienstern, der in einer der Überschrift folgenden An-Zeile mit seinen Initialen genannt wird, anlegt.

Sprechen und Reden bringen in den Beispielen, die Kleist in seinem Aufsatz anführt, Neues immer wieder gleichsam im Rücken der Redner hervor, für Kleist heißt dies: jenseits eines verstandesgeleiteten intentionalen Handelns. Dies als „erste Bewegung“ gleichsam kreativ für den kunstschöpfenden Prozess zu nutzen, darauf zielt bereits die Empfehlung, die Kleist dem Freund Rühle von Lilienstern in einem Brief aus dem zeitlichen Umfeld der Entstehung seines Aufsatzes mit auf den Weg gibt:

Ich höre, Du, mein lieber Junge, beschäftigst Dich auch mit der Kunst? Es gibt nichts Göttlicheres, als sie! Und nichts Leichtereres zugleich; und doch, warum ist es so schwer? Jede erste Bewegung, alles Unwillkürliche, ist schön; und schief und verschroben alles, sobald es sich selbst begreift. O der Verstand! Der unglückselige Verstand! Studiere nicht zu viel, mein lieber Junge. Deine Übersetzung des Racine hatte treffliche Stellen. Folge deinem Gefühl. Was Dir schön dünkt, das gib uns, auf gut Glück. Es ist ein Wurf, wie mit dem Würfel; aber es gibt nichts anderes.²

In seinem Aufsatz nun entfaltet Kleist diese hier mit dem Motiv des Würfelwurfs angedeutete Vorstellung der Kontingenz eindringlich zumal am Beispiel der Umstände, die zu der sogenannten *Donnerkeil*-Rede führten, mit der Mirabeau am 23. Juni 1789 die Initialzündung zur Konstituierung der Nationalversammlung als Vertretungsinstanz der Nation gab. Kleists Interpretation nach folgte Mirabeau dabei keinem politischen Kalkül oder einer intentional gerichteten Strategie; allein das anmaßende Verhalten des höfischen Zeremonienmeisters vielmehr habe ihn unwillkürlich zu einer Rede provoziert, die weder in der Art noch mit der ihr zukommenden Konsequenz geplant gewesen sei.

Die von Kleist hier seiner Argumentation zugrunde gelegte Denkfigur der zu Form, Struktur und Ordnung drängenden unberechenbaren Eingebung, die in Goethes Stanzas in der Form einer sich ‚hinzudrängenden‘ Erinnerung gedacht war, hat durch die Jahrhunderte hindurch bis in die aktuelle Gegenwartsliteratur hinein durchaus nichts von ihrer Faszinationskraft im ästhetischen Diskurs eingebüßt. Keineswegs aus heiterem Himmel erklärt etwa ein Autor wie der Büchner-Preis-Träger Wilhelm Genazino so in seinen im Wintersemester 2005/06 in Frankfurt gehaltenen Poetikvorlesungen die Augen-Blicke

² Heinrich von Kleist, „Brief an Otto August Rühle von Lilienstern, Königsberg, 31.8.1806“, in: ders., *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, Bd. 4, hg. v. Helmut Sembdner, München, Wien, 1982, S. 769-770: 769 f.

einer „schockhaften Erleuchtung im Alltag“³ geradezu zum Ferment des Poetischen. Im Grunde genommen schreibt Genazino, der in seiner Prosa in ganz eigentümlicher Weise einen Raum schafft nicht allein für die Sprache der Dinge, sondern auch für die im Selbstverständlichen und Vertrauten verstellte *Selbstwahrnehmung* des Individuums, über Kleist damit hinausgehend einen Gedanken weiter, den Hegel in der *Ästhetik* im Abschnitt über „Das Kunstschöne oder das Ideal“ mit dem Konzept der ‚durchgängigen Beseelung‘ zur Diskussion gestellt hat. Hegel macht der Kunst hier zur Aufgabe, durch die innere Durchbildung der Gegenstände in der Entfaltung des Einzelnen, des Details oder Ausschnitts das Ganze „erscheinen“ zu lassen.⁴ Damit es zu der „schockhaften Erleuchtung im Alltag kommt“, so Genazino – und darin besteht seine entscheidende Wendung gegenüber Hegels Vorstellung –, müsse „ein Stück *erinnerter Empfindung* in den Gehalt der *Epiphanie* hineingetragen werden.“⁵ D. h.: „Das Poetische ist etwas Halbauthentisches; eine Hälfte (oft sogar weniger als eine Hälfte) ist Wahrnehmung, die andere Hälfte (oft mehr als die Hälfte) ist Fiktion, Konstruktion, Magie, Überrumpelung: Ein aufglimmendes Bild [...] wird von seinem Betrachter vervollständigt.“⁶ Das beständige Zerlegen und das spielerische Rearrangement der derart angereicherten, aufgeladenen Wirklichkeitsbilder wiederum ist für ihn die Antwort der Literatur auf den fragmentarischen Charakter jeder Wirklichkeitserfahrung:

Wir weigern uns gewöhnlich, die Verknüpfung zwischen den Dingen herzustellen. Es ist die Methode meiner Bücher, daß der Erzähler durch seine Phantasiearbeit die Einzelheiten miteinander verbindet und erst dadurch die Tiefendimensionen dieser sogenannten Banalitäten erfassen und für sich erarbeiten kann.⁷

Die unberechenbare Eingebung, wie sie Kleist in das Zentrum seiner Überlegung zu den Entstehungsdynamiken der Rede (des Kunstschönen) gerückt hatte, hat hier einen neuen Namen gewonnen: *Epiphanie*. Genazino bezeichnet damit (im Übrigen keineswegs als erster) ein Phänomen im Innern der Kunst: ihr *In-die-Erscheinung-Treten*⁸ – und er koppelt dieses Phänomen in augenfälliger Weise an die Logiken mnemonischer Erfahrungen (*erinnerte Empfindungen*).

³ Wilhelm Genazino, *Die Belebung der toten Winkel. Frankfurter Poetikvorlesungen*, München, Wien, 2006, S. 92.

⁴ Georg Wilhelm Hegel, „Vorlesungen über die Ästhetik I“, in: ders., *Werke*, Bd. 13, auf der Grundlage der Werke von 1832-1845, neu edierte Ausgabe, Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt/M., 1986, S. 203 f.

⁵ Genazino (2006), *Die Belebung der toten Winkel*, S. 22.

⁶ Ebd.

⁷ [Wilhelm Genazino], „Die Botschaft des Unscheinbaren. Gespräch mit Wilhelm Genazino“, in: *Neue deutsche Literatur* 43, 501 (1995), S. 100-108: 106.

⁸ Solche Epiphanien des Ästhetischen als Modi des In-die-Erscheinung-Tretens des Kunstwerks in einer artefaktualen Gestalt und Struktur unterscheiden sich von ästhetischen Epiphanien als Modi der Darstellung epiphaner Begebenheiten.

Genazinos Poetologie der „schockhaften Erleuchtung“ ist ein Beispiel dafür, in welcher Weise der ursprünglich sakrale Begriff der Epiphanie ungeachtet seines weit gefächerten ontologischen und theologischen Bedeutungsspektrums in der Theorie und Praxis der Ästhetik fortlebt als Beschreibungskategorie plötzlicher Präsenz.⁹ Im theologischen Kontext bezeichnet *Epiphaneia* (ἐπιφάνειά) zunächst einmal einen Modus des unerwarteten Indie-Erscheinung-Tretens¹⁰ eines Phänomens der Transzendenz in gestalteter oder ungestalteter Anschauungsform von unbestimmter, zumeist kurzer Dauer.¹¹ Innerhalb der jüdisch-christlichen Theologie markieren epiphanische Erscheinungen (Hierophanien, Theophanien, Christophanien, Angelophanien, Pneumatophanien etc.) die sichtbare Erscheinung und heilsvermittelnde Selbstexplikation Gottes. In der Thora begegnen diese Selbstoffenbarungen des aus der Transzendenz heraus wirkenden Gottes vor Zeugen insbesondere an entscheidenden Wendepunkten innerhalb der Geschichte Israels. Im Neuen Testament wiederum wird scharf unterschieden dann zwischen Epiphanien (die das Heilsgeschehen vorbereiten oder deuten) und den Erscheinungen des Auferstandenen (Osterereignis, Bekehrung des Paulus) einerseits sowie der durch vorbereitende Zeichen angekündigten eschatologischen Epiphanie oder Parusie des wiederkehrenden Menschensohnes zum letzten Gericht andererseits, die auch als zweite Epiphanie gedacht wird (vgl. dazu die in der paulinischen Theologie der Pastoralbriefe entwickelten Vorstellungen zur Zwischenzeit).

Im Hinblick auf die hier zur Diskussion stehende Fragestellung sind jenseits eines solchen Erscheinens der *Transzendenz innerhalb der Wirklichkeit* in religiöser, aber auch in säkularisierter Form (zu denken ist hier an Vorstellungen vom Einbruch des Übernatürlichen und Göttlichen in der Kunst nach der Vertreibung Gottes, wie sie sich beispielsweise für Derrida mit Artauds dionysischem Körpertheater verbunden hat¹²) vor allem zwei Aspekte der Epiphanieerzählungen von Bedeutung: Zum einen stellt bereits die Thora die Epiphanie verschiedentlich in den Rahmen von Strukturgründungen und Strukturbegründungen. Zu denken ist hier an die (ihrerseits wiederum heilsgeschichtlich bedeutsamen) Gründungs- bzw. Initiations- und die Legitimationsepiphanien in Gen 12 (Abraham errichtet aufgrund einer Epiphanie den ersten Altar im Heiligen Land) oder 1 Chron 21,26, wo Gott den von David errichteten Altar

⁹ Zur mittlerweile vielfältigen Verwendung des Begriffs in den Kulturwissenschaften vgl. Franziska Wilcken, „Traurige Maschinen“, in: *Fuge. Journal für Religion & Moderne 4: Der Schein des Unendlichen*, Paderborn, 2009, S. 7-19; Roberto Džugan, „Gottes Bilder. Filmische Erzählungen des epiphanen Augenblicks“, in: *Fuge. Journal für Religion & Moderne 5: Verwandlung. Epiphanie II*, Paderborn, 2009, S. 119-140.

¹⁰ Vgl. zu dieser Begriffsbildung: Günther Hauff (Hg.), *In Erscheinung Treteten. Heinrich Barths Philosophie des Ästhetischen*, Basel, 1990.

¹¹ Vgl. Elpidius Pax, „Epiphanie“, in: *Reallexikon für Antike und Christentum*, Bd. 4, hg. v. Theodor Klauser, Stuttgart, 1962, Sp. 832-909; ders., „Epiphanie“, in: *Handbuch theologischer Grundbegriffe*, Bd. 1, hg. v. Heinrich Fries, München, 1962, S. 288-293.

¹² Vgl. Jacques Derrida, *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt/M., 2003, S. 368.

durch vom Himmel fallendes Feuer konsekriert. Zum anderen ist die Epiphanie als Modus des In-die-Erscheinung-Tretens Widersacherin der chronologischen Zeit und ihrer linearen und narrativen Konstruktionen. Epiphanie als plötzliche Anwesenheit eines Anderen setzt die alte Zeit/Ordnung aus und begründet eine neue. Hier berührt sich die Vorstellung des epiphanischen Augenblicks mit derjenigen des *kairos*, der als gegenläufiges Moment zur Kontinuität des *chronos* das Kontinuum der Geschichte durchbricht und ein Neuansetzen der Zeit markiert. *Chronos*, die fließende Zeit, die vergeht und dem Menschen unzugänglich ist, und *kairos*, der plötzlich sich ereignende Augenblick, den es beim Schopf zu packen gilt, bilden zusammen eine Zeit, die einerseits gleich zu sein scheint, andererseits Raum bietet für geschichtliche Ereignisse. Von hier aus schwingen auch im Epiphanie-Begriff Vorstellungen der Diskontinuität, des Bruchs (im Zeitkontinuum), der Ruptur mit, zugleich damit solche der Verwandlung. Epiphanisches In-die-Erscheinung-Treten durchkreuzt das Präsens. Das etwa meint Plötzlichkeit im Sinne Karl Heinz Bohrer.¹³ Literatur re-inszeniert (und re-integriert) diese Rupturen in Form der Aussetzung und Irritation – wenn man so will: der Ent-Automatisierung – gewohnter Ordnungen und Weisen der Wahrnehmung.

Erinnerung, Epiphanie, Text

Im „Momentanismus der Proustschen ‚mémoire involontaire‘“¹⁴ kommt das bislang zur Epiphanie Gesagte (Kontingenz, Unterbrechung, Strukturbildung) in geradezu idealtypischer Weise zusammen. Proust unterscheidet grundsätzlich zwischen der *mémoire volontaire*, also der Form einer bewusst gesteuerten, intellektuellen Gedächtnisleistung, und der *mémoire involontaire*, die als Ergebnis verschiedener, nicht gesteuerter Koinzidenzen der intellektuellen Gedächtnisleistung seiner Ansicht nach überlegen ist. Dieser Gedanke wird im ersten Teil von *À la recherche du temps perdu* ausgehend von dem angstbesetzten Drama des abendlichen Zubettgehens entfaltet, dem sich der Ich-Erzähler Marcel in seiner Kindheit in Combray ausgesetzt gesehen hatte.

[C]omme si Combray n'avait consisté qu'en deux étages reliés par un mince escalier, et comme s'il n'y avait jamais été que sept heures du soir. À vrai dire, j'aurais pu répondre à qui m'eût interrogé que Combray comprenait encore autre chose et existait à d'autres heures. Mais comme ce que je m'en serais rappelé m'eût été fourni seulement par *la mémoire volontaire, la mémoire de l'intelligence*, et comme les renseignements qu'elle donne sur le passé ne conservent rien de lui, je n'aurais jamais eu envie de songer à ce reste de Combray. Tout cela était en réalité mort pour moi.
Mort à jamais? C'était possible.

¹³ Karl Heinz Bohrer, *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt/M., 1981.

¹⁴ Ebd., S. 184.

Il y a beaucoup de hazard en tout ceci, et un second hazard, celui de notre mort, souvent ne nous permet pas d'attendre longtemps les faveurs du premier.

Je trouve très raisonnable la croyance celtique que les âmes de ceux que nous avons perdus sont captives dans quelque être inférieur, dans une bête, un végétal, une chose inanimée, perdues en effet pour nous jusqu'au jour, qui pour beaucoup ne vient jamais, où nous nous trouvons passer près de l'arbre, entrer en possession de l'objet qui est leur prison. Alors elles tressaillent, nous appellent, et sitôt que nous les avons reconnues, l'enchantement est brisé. Délivrées par nous, elles ont vaincu la mort et reviennent vivre avec nous.

Il en est ainsi de notre passé. C'est peine perdue que nous cherchions à l'évoquer, tous les efforts de notre intelligence sont inutiles. Il est caché hors de son domaine et de sa portée, en quelque objet matériel (en la sensation que nous donnerait cet objet matériel), que nous ne soupçonnons pas. Cet objet, il dépend du hazard que nous le rencontrions avant de mourir, ou que nous ne le rencontrions pas.¹⁵

Die Erinnerung an die keltische Mythologie legt den Kern der Theorie der *mémoire involontaire* als blitzhaftes Gewährwerden der in den vermeintlich niederen Körpersinnen (Geschmack, Geruch) abgelegten „Reserve[n] von Erinnerungen“¹⁶ offen, die Proust in der nun folgenden Madeleine-Episode entfaltet. Stoffliche Gegenstände bergen die Erinnerung; auf sie stößt man entweder nie oder nur zufällig; in dieser Zufallsbegegnung kehren sie wie die Toten in der keltischen Sage zurück ins Leben:

Il y avait déjà bien des années que, de Combray, tout ce qui n'était pas le théâtre et le drame de mon coucher, n'existait plus pour moi, quand un jour d'hiver, comme je rentrais à la maison, ma mère, voyant que j'avais froid, me proposa de me faire prendre, contre mon habitude, un peu de thé. Je refusai d'abord et, je ne sais pourquoi, me ravisai. Elle envoya chercher un de ces gâteaux courts et dodus appelés Petites Madeleines qui semblent avoir été moulés dans la valve rainurée d'une coquille de Saint-Jacques. Et bientôt, machinalement, accablé par la morne journée et la perspective d'un triste lendemain, je portai à mes lèvres une cuillerée du thé où j'avais laissé s'amollir un morceau de madeleine. Mais à l'instant même où la gorge mêlée des miettes du gâteau toucha mon palais, je tressaillis, attentif à ce qui se passait d'extraordinaire en moi. Un plaisir délicieux m'avait envahi, isolé, sans la notion de sa cause.¹⁷

Proust beschreibt hier das „Momentum des reinen ‚Jetzt‘“¹⁸ als Erfahrung des für sich allein gestellten glückhaften Augenblicks, der das Bedürfnis nach „Aufklärung der Ursache dieses Erlebnisses“¹⁹ und der Versuch, sich des ,un-

¹⁵ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu I*, Éditions publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié avec, pour ce volume, la collaboration de Florence Callu, Francine Goujon, Eugène Nicole, Pierre-Louis Rey, Brian Rogers et Jo Yoshida, Paris, 1987, S. 43 f. [Herv. N. O. E.].

¹⁶ Elisabeth Gülich, „Die Metaphorik der Erinnerung in Prousts *A la recherche du temps perdu*“, in: *Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur* 75 (1965), S. 51-74: 69.

¹⁷ Proust (1987), *À la recherche du temps perdu I*, S. 44.

¹⁸ Bohrer (1981), *Plötzlichkeit*, S. 191.

¹⁹ Ebd.

bekanntem Glückszustands‘ gleichsam experimentell, durch Wiederholung, zu versichern, nachgestellt sind. Als Rekonstruktion misslingt das zwar, Marcel aber wird in einen Erregungszustand versetzt, der ihm das Tor zur Kindheit sich öffnen lässt.

Et tout d’un coup le souvenir m’est apparu. Ce goût c’était celui du petit morceau de madeleine que le dimanche matin à Combray (parce que ce jour-là je ne sortais pas avant l’heure de la messe), quand j’allais lui dire bonjour dans sa chambre, ma tante Léonie m’offrait après l’avoir trempé dans son infusion de thé ou de tilleul.²⁰

In der Abfolge von sinnlicher Sensation, dem Momentum des *état inconnu* (unbestimmtes Glücksgefühl), dem vergeblichen Versuch seiner experimentellen Wiederholung und dem als Umschlag von Latenz in Evidenz gedachten plötzlichen *In-die-Erscheinung-Treten* der Erinnerung schießen Vergangenheit und Gegenwart, d. h. der *gegenwärtige* Augenblick des Glücksgefühls und ein *zurückliegender, vergessener* Augenblick des Glücks zusammen, ohne deckungsgleich zu sein. Die *mémoire involontaire* ist dabei retentionale Erinnerung im Sinne von Husserls Phänomenologie²¹, nicht Reproduktion; die Differenz zwischen den Erfahrungszeiten bleibt erhalten. D. h.: die *mémoire involontaire* holt nicht den ersten Glückszustand mimetisch ein, das erfahrene Glücksgefühl ist vielmehr eines des „sekundären ‚Augenblicks‘“²².

Nun hat die Theorie der *mémoire involontaire* über den mnemologischen Aspekt im engeren Sinne hinaus auch eine eminent poetologische Dimension, die bereits in dieser zur frühesten Schicht des Romanwerks gehörenden Passage sich andeutet mit dem Bild der sich entfaltenden und Form gewinnenden Papierstückchen in der japanischen Papierkunst:

Et dès que j’eus reconnu le goût du morceau de madeleine trempé dans le tilleul que me donnait ma tante (quoique je ne susse pas encore et dusse remettre à bien plus tard de découvrir pourquoi ce souvenir me rendait si heureux), aussitôt la vieille maison grise sur la rue, où était sa chambre, vint comme un décor de théâtre s’appliquer au petit pavillon, donnant sur le jardin, qu’on avait construit pour mes parents sur ses derrières (ce pan tronqué que seul j’avais revu jusque-là); et avec la maison, la ville, depuis le matin jusqu’au soir et par tous les temps, la Place où on m’envoyait avant déjeuner, les rues où j’allais faire des courses, les chemins qu’on prenait si le temps était beau. Et comme dans ce jeu où les Japonais s’amusent à tremper dans un bol de porcelaine rempli d’eau, de petits morceaux de papier jusque-là indistincts qui, à peine y sont-ils plongés s’étirent, se contournent, se colorent, se différencient, deviennent des fleurs, des maisons, des personnages consistants et reconnaissables, de même maintenant toutes les fleurs de notre jardin et celles du parc de M. Swann, et les nymphéas de la Vivonne, et les bonnes gens du village et leurs petits logis et l’église et tout Com-

²⁰ Proust (1987), *À la recherche du temps perdu I*, S. 46.

²¹ Vgl. Edmund Husserl, *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, hg. v.

Martin Heidegger, Reprint, Tübingen, 2000 [1928].

²² Bohrer (1981), *Plötzlichkeit*, S. 192.

bray et ses environs, tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé.²³

Mit der japanischen Papierfaltkunst verbindet sich der Vorgang einer Struktur- bildung bzw. Strukturentstehung (die versunkene Kindheit steigt aus der Teetasse auf, gewinnt Form und Kontur), die der Roman einerseits in einer Art metareflexiven Schleife ‚zur Sprache bringt‘, andererseits und zugleich in ästhetische Praxis ‚übersetzt‘: als Prozess der Entstehung des Kunstwerks aus dem epiphanen Augenblick dessen, was bei Kleist noch als unberechenbare Eingebung begegnet war. Sequenzielle Folgen ‚wieder gefundener‘ Erinnerungsbilder bilden auf der Textebene so ein Netz, aus dessen Verbindungen der Roman entsteht (vgl. dazu die vielen Gewebe- und Netzmetaphern, die neben den geologischen Bildmotiven den Roman durchziehen).²⁴ Fluchtpunkt dieses Vorgangs einer ästhetischen Konstruktion oder Organisation wiederum ist ein Modus erinnernder Vergegenwärtigung. Proust setzt die Geschichte des Erzählers Marcel nicht einfach aus der epischen Distanz eines rückschauenden Subjekts in Szene; er lässt vielmehr die Zeit des Erinnerns in die erinnerte Zeit ein.²⁵ Der Textraum selbst wird dabei zum Erinnerungsraum, mit dessen Entstehung zugleich das Kunstwerk des Romans ‚In-die-Erscheinung-tritt‘ und sich in diesem ‚In-die-Erscheinung-Treten‘ selbst thematisiert. „Spätestens mit dem Einsatz der Albertine-Handlung“ – Rainer Warning hat dieses Moment der Entstehung von Neuem aus der Erinnerung als Phantasma an einer signifikanten Stelle aus der Balbec-Episode eingehend beschrieben –

wird der Rückbezug der Erinnerung auf ein Erlebnissubstrat prekär. Das Erlebnissubstrat verliert den Charakter eines verlässlichen Ursprungs, es wird zunehmend diffus, geheimnisvoll und damit zum Motor einer Erinnerungsarbeit, deren Produktivität nicht mehr schlafende Bilder erweckt, sondern Bilder hervorbringt, die nie zuvor gesehen wurden.²⁶

²³ Proust (1987), *À la recherche du temps perdu I*, S. 47.

²⁴ Vgl. dazu Rainer Warning, „Vergessen, Verdrängen und Erinnern in Prousts *A la recherche du temps perdu*“, in: Anselm Haverkamp/Renate Lachmann (Hg.), *Memoria. Vergessen und Erinnern*, München, 1993, S. 160-194; ders., „Claude Simons Gedächtnisräume. ‚La Route des Flandres‘“, in: Anselm Haverkamp/Renate Lachmann (Hg.), *Gedächtniskunst. Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik*, Frankfurt/M., 1991, S. 356-384; Gülich (1965), *Die Metaphorik der Erinnerung*.

²⁵ Hans Robert Jauf, *Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts „A la recherche du temps perdu“*. *Ein Beitrag zur Theorie des Romans*, Frankfurt/M., 1986, S. 102 f.

²⁶ Ebd., S. 176 f. Warning hat zugleich die These aufgestellt, Prousts *Recherche* enthalte zugleich mit dem „säkularen Konzept von Erinnerung als Einholung von Vergangenheit dessen semiotische Subversion“ (ebd., S. 161). Erinnerung werde zum „prekären Produkt von ‚Nach-Schriften‘ und ‚Um-Schriften‘, die über keinen verlässlichen Ursprung verfügen, einen solchen Ursprung also auch nicht etwa repräsentieren, sondern nur supplementieren können. Den Supplementen sind mit Erinnerungsspuren immer auch Spuren eines Vergessens eingezeichnet, das von Vergangenen befreien, es aber auch nur verdrängen und also traumatisch präsent halten kann. Gegen den Mimetismus ihrer offiziellen Poetik setzt die *Recherche* ein imaginatives Erinnern, bei dem ästhetischer Reiz und epistemologische Negativität beständig miteinander in Konflikt geraten. Und so reicht denn die Folge ihrer Erinnerungsbilder von der eu-

Dies bildet eine Brücke zu W. G. Sebalds 2001 erschienenem Roman *Austerlitz*, meinem zweiten Beispieltext für die Dynamiken poetischer Hervorbringung.

Lücken im Erfahrungsraum: Epiphanie als Ausgangspunkt imaginiertes Erinnerungen

Sebald hat sich im Zusammenhang seiner Arbeit an *Austerlitz* nachweislich intensiv zumindest mit Teilen der *Recherche* auseinandergesetzt²⁷, und so lassen sich im Roman selbst auch zahlreiche Anspielungen und Zitate aus Prousts Werk nachweisen. Allerdings sind die Vorzeichen des epiphanischen Moments hier nun bekanntlich in signifikanter Weise ‚verkehrt‘. Sebald schichtet auf der Ebene der Narration so gleich zwei Erinnerungsbewegungen bzw. Rekonstruktions(ge-)schichten ineinander. Auf der einen Ebene erscheint der Roman als Rückblick eines Erzähler-Ichs auf dessen Begegnungen mit dem Kunst- und Architekturhistoriker Jacques Austerlitz, der 1939 als Fünfjähriger nach der Besetzung der Tschechoslowakei durch die Deutschen mit einem Kindertransport aus Prag nach England gelangte, dort als Jude zwar der Shoah entging, dies aber mit einem traumatischen Identitätsverlust bezahlte. Unter dem Namen Dafydd Elias wächst er in der Familie eines calvinistischen Predigerpaares in Wales, in einem ‚fremden‘ Leben also, auf und erfährt erst 1949 auf dem College durch seinen Geschichtslehrer André Hilary seinen wahren Namen. Seine ‚Geschichte‘ freilich erhält er damit noch nicht zurück. Dazu bedarf es erst des Initials einer zufällig von ihm während eines Besuchs in einem Antiquariat gehörten Radiosendung, die dem Modell der *mémoire involontaire* folgend – im Text selbst ist die Rede von einer „plötzliche[n] Offenbarung“²⁸ – den Erinnerungsraum öffnet. Vorangegangen war dem eine erste

phorischen Hingabe ans Faszinosum des Flüchtigen bis hin zur dysphorischen Erfahrung dieses Flüchtigen als eines unlösbaren Rätsels, dem das erinnernde Ich nachjagt bis zur Selbstverausgabung.“ (Ebd., S. 161 f.).

²⁷ Vgl. Franz Loquai, „Max und Marcel. Eine Betrachtung über die Erinnerungskünstler Sebald und Proust“, in: Marcel Atze/Franz Loquai (Hg.), *Sebald. Lektüren*, Eggingen, 2005, S. 212-227: 213.

²⁸ W. G. (Winfried Georg) Sebald, *Austerlitz*, 4. Aufl., Frankfurt/M, 2008, S. 208. Die Szene dieser Epiphanie im Antiquariat, deren Besitzerin auf den sprechenden Namen Penelope Peacefull hört, liest sich im Zusammenhang folgendermaßen: „Es war still in dem Antiquariat, nur aus dem kleinen Radio, das Penelope wie immer neben sich hatte, drangen leise Stimmen, und diese zunächst kaum vernehmlichen, bald aber für mich geradezu überdeutlich werdenden Stimmen zogen mich derart in ihren Bann, daß ich ganz die vor mir liegenden Blätter vergaß und so reglos verharzte, als dürfte mir nicht eine einzige der aus dem etwas scharrenden Gerät kommenden Silben entgehen. Was ich hörte, das waren die Stimmen von zwei Frauen, die miteinander darüber sprachen, wie sie im Sommer 1939 als Kinder mit einem Sondertransport nach England geschickt worden waren. Sie erwähnten eine ganze Reihe von Städten – Wien, München, Danzig, Bratislava, Berlin –, aber erst als eine der beiden darauf zu sprechen kam, daß ihr Transport, nach einer zwei Tage lang dauernden Reise quer

Aufhebung der Grenze zwischen Vergangenheit und Gegenwart bei einem Aufenthalt Austerlitz' im Wartesaal eines Londoner Bahnhofs, der ihn die traumatische Verlusterfahrung seiner Kindheit halluzinativ in Form eines getriggerten Flashbacks hatte erfahren lassen (was zu seinem Zusammenbruch führt).²⁹ Das zufällig Gehörte wird zum Ausgangspunkt einer Recherche, die Austerlitz über verschiedene Stationen nach Prag zurückführt, wo sich ihm nach und nach seine Herkunft erschließt. Austerlitz rekonstruiert auf der Suche nach seiner Geschichte die Geschichte(n) anderer. Dabei durchwandert er geografische Räume, Sprachräume, Kulturräume und Erinnerungsräume, vor allem aber: architektonische Räume. Sie sind metonymische Gedächtnisräume, in denen „sich die europäische Geschichte sinnbildlich sedimentiert hat“³⁰, zugleich Erinnerungsorte, die – im Sinne Prousts – durchlässig sind gegenüber der Vergangenheit, was es wiederum dem Roman erlaubt, die blinden Flecken der Vergangenheit imaginativ zu füllen.³¹

Auf einer zweiten Ebene inszeniert der Roman so zugleich damit eine zweite Erinnerungsbewegung, hier diejenige einer als Urheber des Textes eingesetzten Erzählerinstanz. Dieser Erzähler ‚schreibt‘ vermittels der Rekonstruktion seiner Begegnungen mit dem durch Zufall der Vernichtung entgangenen Austerlitz eine ihm als Nichtjuden fernstehende Geschichte: das Wiederfinden der Biografien nach der Shoah. So erscheint *Austerlitz* als komplexes Schichten- und Schichtungsgefüge, dessen Bestandteile sich mit Nicolas Pethes folgendermaßen beschreiben lassen:

Die Romanfigur Austerlitz versucht, die Erinnerungen an ihre Eltern zu restituieren, der Erzähler versucht, die Wiederkehr von Austerlitz' Erinnerungen zu verbalisieren, und Sebald erinnert an die Geschichte der Kindertransporte. Damit betrifft Austerlitz' Suche das *individuelle*, sein Bericht an den Erzähler das *kommunikative* und Sebalds Romanprojekt das *kulturelle Gedächtnis*. In allen drei Fällen aber handelt es sich um ein Gedächtnis, über das die jeweils erinnernde Instanz nicht verfügt: Austerlitz nicht über das seiner Eltern, der Erzähler nicht über das von Austerlitz und Sebald nicht über das der von ihren Eltern getrennten Kinder. In allen drei Fällen müssen daher Erinnerungen, die man nicht hat,

durch das Deutsche Reich und durch Holland, wo sie vom Zug aus die großen Flügel der Windmühlen gesehen habe, schließlich mit dem Fährschiff PRAGUE von Hoek aus über die Nordsee nach Harwich gegangen sei, wußte ich, jenseits jeden Zweifels, daß diese Erinnerungsbruchstücke auch in mein Leben gehörten. Die Anschriften und Rufnummern am Ende des Programms mir aufzuschreiben, war ich vor Schrecken über die plötzliche Offenbarung außerstand. Ich sah mich nur warten, an einem Kai, in einer langen Zweierreihe von Kindern, von denen die meisten Rucksäcke trugen oder Tornister.“ (Ebd., S. 207 f.).

²⁹ Vgl. ebd. S. 200 f.

³⁰ Anne Fuchs, „Die Schmerzspuren der Geschichte“. *Zur Poetik der Erinnerung in W. G. Sebalds Prosa*, Köln, Weimar, Wien, 2004, S. 47.

³¹ Zu Sebalds Poetik des blinden Flecks vgl. Dora Osborne, „Blind Spots: Viewing Trauma in W. G. Sebald's *Austerlitz*“, in: *Seminar. A Journal of Germanic Studies* 43, 4 (2007), S. 517-533; Johanna Boley, „Zur Poetik blinder Flecken in W. G. Sebalds *Austerlitz* im Kontext der Nachkriegszeit“, in: Janusz Golec/Irmela von der Lühe (Hg.), *Geschichte und Gedächtnis in der Literatur vom 18. bis 21. Jahrhundert*, Frankfurt/M., 2011, S. 161-176.

imaginiert werden, um sie – als *déjà vu*, als mündlicher Bericht oder als Roman – erzählen zu können. Und man wird daher sagen können: indem Sebald von einer Romanfigur erzählt, die verlorengegangene sowie ihm fremde Erinnerungen zu rekonstruieren versucht, reflektiert er sein eigenes Verfahren, die Lücken des kulturellen Gedächtnisses mit den Mitteln der Fiktion zu füllen.³²

Die Imagination der Erinnerung als (Re-)Konstruktion einer fiktiven Zeugeschaft entspricht dem „Proustschen Sprung in die erzählte Erinnerung“³³, der im Schlussteil der *Recherche (Le Temps retrouvé)* in Marceles dichterischem Erweckungserlebnis im Hof des Hôtel des Guermantes kulminiert. Sebald wiederum verspiegelt dieses Verfahren im Roman in der Erinnerung seines Erzähler-Ichs an einen Besuch der nah bei Antwerpen gelegenen Festung Breendonk im Frühsommer 1967. Hier kommt es zu einer ganz unmittelbar auf die Madeleine-Episode der *Recherche* zurückverweisenden Epiphanie einer hindrängenden Erinnerung, die letztlich die Narration in signifikanter Weise unterbricht. Vorangegangen war dem Besuch der Festung eine erste Begegnung des Erzählers mit Jacques Austerlitz im Wartesaal des Antwerpener Bahnhofs und ein sich aus dieser Begegnung entspinnes langes Gespräch über den „Baustil der kapitalistischen Ära“³⁴, in dessen Verlauf Austerlitz seine Ansicht über den sich in der Architektur aussprechenden Wahnwitz der rationalen Vernunft und „die phobische Dimension der europäischen Kulturgeschichte“³⁵ entfaltet und in diesem Zusammenhang auf den (militärisch ineffektiven) Festungsbau als Sinnbild der Entkoppelung von technologischem Fortschritt und Ethik in der Moderne hingewiesen hatte. Dieses Gespräch gibt dem Erzähler den Anstoß dazu, die nahegelegene Festung zu besichtigen, die der SS zwischen 1940 und 1944 als Auffang- und Straflager gedient hatte. Die Monstrosität diese „Emblem[s] der absoluten Gewalt“³⁶ löst bei dem Besucher zunächst einmal völliges Unverständnis aus:

In meinem Kopf hatte ich von dem gestrigen Gespräch noch das Bild einer sternförmigen Bastion mit hoch über einem exakten geometrischen Grundriß aufragenden Mauern, aber was ich jetzt vor mir hatte, das war eine niedrige, an den Außenflanken überall abgerundete, auf eine grauenvolle Weise bucklig und verbacken wirkende Masse Beton, der breite Rücken, so dachte ich mir, eines Ungetüms, das sich hier, wie ein Walfisch aus den Wellen, herausgehoben hatte aus dem flandrischen Boden. [...] Von welchem Gesichtspunkt ich dabei die Anlage auch ins Auge zu fassen versuchte, sie ließ keinen Bauplan erkennen, verschob andauernd ihre Ausbuchtungen und Kehlen und wuchs so weit über meine Begriffe hinaus, daß ich sie zuletzt mit keiner mir bekannten Ausformung der

³² Nicolas Pethes, „Metalepse der Erinnerung – Zur Funktion von Fiktion bei der Restitution kollektiver Gedächtniskrisen – am Beispiel von W. G. Sebalds *Austerlitz*“, in: *Limbus* 1 (2008): Erinnerungskrisen – Memory Crisis, S. 13-33: 21.

³³ Bohrer (1981), *Plötzlichkeit*, S. 207.

³⁴ Sebald (2008), *Austerlitz*, S. 52.

³⁵ Fuchs (2004), „*Die Schmerzspuren der Geschichte*“, S. 50.

³⁶ Sebald (2008), *Austerlitz*, S. 27.

menschlichen Zivilisation, nicht einmal mit den stummen Relikten unserer Vor- und Frühgeschichte in irgendeinen Zusammenhang bringen konnte.³⁷

Dieses Unverständnis setzt sich fort beim Gang durch die Außenanlage, vorbei an der Hinrichtungsstätte und dem Arbeitsgelände:

Es war mir *undenkbar*, wie die Häftlinge [...] diesen Karren, angefüllt mit dem schweren Abraum, über den von der Sonne verbrannten, von steinharten Furchen durchzogenen Lehm Boden schieben konnten oder durch den nach einem Regentag bereits sich bildenden Morast, *undenkbar*, wie sie gegen die Last sich stemmten, bis ihnen beinahe das Herz zersprang, oder wie ihnen, wenn sie nicht vorankamen, der Schaufelstiel über den Kopf geschlagen wurde von einem der Aufseher.³⁸

Die Qual der Opfer übersteigt den Verstand desjenigen, der unter den ‚ganz normalen Männern‘ aufgewachsen ist, die als Wachpersonal und Aufseher zu den Tätern gehört hatten, „denn unter ihnen hatte ich ja gelebt bis in mein zwanzigstes Jahr.“³⁹

In einer Art Katabasis führt der Weg des Erzählers durch die Festungsanlage schließlich vor eine Grube in den Kasematten des Baus. Hier nun klärt sich in einer die Zeiten (Gegenwart, Kindheit des Erzählers, Lagerzeit) überblendenden Proust'schen Epiphanie das Bild:

Indem ich in diese Grube hinabstarrte, auf ihren, wie es mir schien, immer weiter versinkenden Grund, auf den glattgrauen Steinboden, das Abflußgitter in seiner Mitte und den Blechkübel, der daneben stand, hob sich aus der Untiefe das Bild unseres Waschhauses in W. empor und zugleich, hervorgerufen von dem eisernen Haken, der an einem Strick von der Decke hing, das der Metzgerei, an der ich immer vorbei mußte auf dem Weg in die Schule und wo man am Mittag oft den Benedikt sah in einem Gummischurz, wie er die Kacheln abspritzte mit einem dicken Schlauch. Genau kann niemand erklären, was in uns geschieht, wenn die Türe aufgerissen wird, hinter der die Schrecken der Kindheit verborgen sind. Aber ich weiß noch, daß mir damals in den Kasematten von Breendonk ein ekelhafter Schmierseifengeruch in die Nase stieg, daß dieser Geruch sich, an einer irren Stelle in meinem Kopf, mit dem mir immer zuwider gewesenem und vom Vater mit Vorliebe gebrauchten Wort „Wurzelbürste“ verband, daß ein schwarzes Gestrichel mir vor den Augen zu zittern begann und ich gezwungen war, mit der Stirn mich anzulehnen an die von bläulichen Flecken unterlaufene, griesige und, wie mir vorkam, von kalten Schweißperlen überzogene Wand. Es war nicht so, daß mit der Übelkeit eine Ahnung in mir aufstieg von der Art der sogenannten verschärften Verhöre, die um die Zeit meiner Geburt an diesem Ort durchgeführt wurden, denn erst ein paar Jahre später las ich bei Jean Améry von der furchtbaren Körpernähe zwischen den Peinigern und den Gepeinigten, von der von ihm in Breendonk ausgestandenen Folter, in welcher man ihn, an seinen auf dem Rücken gefesselten Händen, in die Höhe gezogen hatte, so daß ihm mit einem, wie er sagt, bis zu dieser Stunde des Aufschreibens nicht vergessenen

³⁷ Ebd., S. 33 f.

³⁸ Ebd., S. 37 [Herv. N. O. E.].

³⁹ Ebd., S. 37 f.

Krachen und Splintern die Kugeln aus den Pfannen der Schultergelenke sprangen und er mit ausgereckten, von hinten in die Höhe gerissenen und über den Kopf verdreht geschlossenen Armen in der Leere hing [...].⁴⁰

Während in der *Recherche* die epiphanische Erinnerung beglückend ist, was sich der Erkenntnis des hinter den Dingen verborgenen Sinns verdankt, verbindet sich für den Erzähler von *Austerlitz* das Wiederfinden der Zeit seiner Kindheit an der Folterstätte mit den wiederkehrenden Schrecken dieser Kinderzeit: Das Glücksmomentum des *In die Erscheinung tretenden* Vergangenen nimmt bei Sebald die Gestalt einer „gespenstischen Wiederkehr“ an, die „in verfremdeten Wahrnehmungsbildern aus der Tiefe der historischen Zeit im Bewußtsein des Subjekts erneut auftaucht.“⁴¹ Diese ‚Erinnerung‘ ist private Geschichte zunächst, die das außerhalb des eigenen Erfahrungshorizonts stehende Leiden der Opfer an dieser Stätte des Grauens, stellvertretend repräsentiert durch den gefolterten Jean Améry, als solche nicht einholt. Die traumatische Erfahrung Amérys wird an dieser Stelle in einem zweiten Schritt aber nun gleichsam „aufgefüllt“⁴² mit einer Lektüererfahrung, die den Weg in die nachgelagerte künstlerische Imagination bahnt. Der Erzähler erinnert so an die von Claude Simon in *Le Jardin des Plantes* fragmentarisch erzählte Lebensgeschichte des Malers Gaston Novelli, der nach seiner Befreiung aus dem Lager den Anblick der ‚zivilisierten‘ Menschen nicht mehr ertragen und sich in die Wildnis Südamerikas zurückgezogen hatte. Dort lebte er jenseits der Zivilisation zunächst bei einem indigenen Naturvolk, kehrte später nach Europa zurück und begann seine Erfahrungen in Bilder zu ‚übersetzen‘.

Er nahm ihre Gewohnheiten an und stellte, so gut es ging, ein Lexikon ihrer fast nur aus Vokalen und vor allem aus dem in unendlichen Variationen betonten und akzentuierten Laut A bestehenden Sprache zusammen, von der, wie Simon schreibt, an dem Institut für Sprachwissenschaft in São Paulo nicht ein einziges Wort verzeichnet ist. Später, in sein Heimatland zurückgekehrt, begann Novelli mit dem Malen von Bildern. Das Hauptmotiv, dessen er sich dabei in immer neuen Ausprägungen und Zusammensetzungen bediente – *filiform, gras, soudain plus épais ou plus grand, puis de nouveau mince, boîteux* –, war das des Buchstabens A, den er in die von ihm aufgetragene Farbfläche hineinkratzte, einmal mit dem Bleistift, dann mit dem Pinselstiel oder einem noch größeren Instrument, in eng in- und übereinander gedrängten Reihen, immer gleich und doch sich nie wiederholend, aufsteigend und abfallend in Wellen wie ein lang anhaltender Schrei.

AA
AA

⁴⁰ Ebd., S. 41 f.

⁴¹ Katharina Münchberg, „Glückhafte Vergegenwärtigung, unheimliche Wiederkehr. Zwei Formen der Erinnerung bei Proust und W. G. Sebald“, in: *Cahiers d'études Germaniques* 48, 1 (2005), S. 159-172: 161.

⁴² Axel Dunker, „Das fiktionale Gedächtnis der Dinge. Zu W. G. Sebalds *Austerlitz*“, in: Sabine Kyora/Axel Dunker/Dirk Sangmeister (Hg.), *Literatur ohne Kompromisse. ein buch für jörg drews*, Bielefeld, 2004, S. 455-468: 458.

AA
 AA⁴³

Auch diese Darstellung eines epiphanen Augenblicks, in der „ein realer Ort, ein Bericht über etwas, das an diesem Ort geschehen ist, und eine Passage aus einem fiktionalen Text (die wieder eine ‚reale‘ Quelle haben mag) [...] miteinander in Beziehung gesetzt“⁴⁴ werden, ist lesbar als metareflexive Schleife, mit der Sebald sich nicht nur der Frage nach der Angemessenheit von Shoah-Erzählungen durch die Nachgeborenen (und obendrein von Nichtjuden) stellt, sondern die als solche auch den Konstitutionsprozess des Textes spiegelt. Hier

eng in- und übereinander gedrängten Reihen, immer gleich und doch sich nie wiederholend, aufsteigend und abfallend in Wellen wie ein lang anhaltender Schrei.

AA
 AA
 AA

Wenn auch Austerlitz an jenem Junimorgen des Jahres 1967, an dem ich schließlich nach Breendonk hinausgefahren bin, auf dem Antwerpener Handschuhmarkt nicht mehr sich eingefunden hat, so über-

in den Kasematten als einem für die Erinnerung durchlässigen Ort im Sinne Prousts werden Ohr und Auge auf ihre körperhafte Funktion reduziert und von ihrer intellektuellen Steuerung gleichsam abgekoppelt. Der Erzähler erleidet an dieser Stelle gleichsam eine visuelle Störung – der anhaltende Schrei breitet sich wie ein Querriegel im Text aus, unterbricht die Narration; er setzt eine Zäsur, die wiederum zum Ausgangspunkt der Nach-Schrift der fiktiven Biografie des ebenso fiktiven Jacques Austerlitz wird, mit dessen Augen der Erzähler gleichsam nun auf die Katastrophengeschichte des 20. Jahrhunderts blickt.

Die individuelle *mémoire involontaire* (die Erinnerungsbilder heraufbeschwört, deren Angemessenheit hier nicht zur Diskussion steht, da sie die Brücke zu der nicht verstehbaren anderen Geschichte der Opfer bildet) wird an dieser Stelle überführt in die künstlerische Imagination, welche die blinden Flecken der Erfahrung, das wovon man nicht erzählen kann, im Anschluss an andere Narrationen mit fiktiven Geschichten füllt. Was aus dem epiphanischen Augenblick heraus zur Evidenz drängt, ist eine Art „periskopisches Erzählen“, d. h. eine Art „um ein, zwei Ecken herum“-Erzählen, für das Sebald in Tho-

⁴³ Sebald (2008), *Austerlitz*, S. 43 f.

⁴⁴ Dunker (2004), *Das fiktionale Gedächtnis der Dinge*, S. 458.

mas Bernhards Prosa ein Vorbild gefunden hat.⁴⁵ In der Fluchtlinie dieses Verfahrens stellt Sebald dem *authentischen* Gedächtnis der Zeugen, mit deren Schwinden zwar weniger dem Faktischen der Shoah das Vergessen droht, wohl aber der „innere[n] Wahrheit des erlebten Entsetzens“⁴⁶, das Fiktionsgedächtnis der Literatur an die Seite, das Geschichte von der Seite einer konstruierten (imaginären) Zeugenschaft her erzählt.

Noch einmal betritt der Erzähler am Ende des Romans, dreißig Jahre nach seinem ersten Besuch, die Festung, die nun „im Lichte der Romangeschichte zum konkreten Zeichen für ein individuelles Lebensschicksal geworden ist.“⁴⁷ Im Unterschied zu Proust schließt Sebald damit die imaginierte Erinnerung in einen Rahmen ein, was ihren fiktiven Charakter stärkt. „Ich holte aus meinem Rucksack“, heißt es hier, „das Buch heraus, das mir Austerlitz bei unserem ersten Treffen in Paris gegeben hatte. Es war von dem Londoner Literaturwissenschaftler Dan Jacobson [...] und handelte von der Suche des Autors nach seinem Großvater, dem Rabbi Yisrael Yehoshua Melamed, Heschel genannt.“⁴⁸ Und ganz zuletzt: „Ich las am Wassergraben der Festung von Breen-donk das fünfzehnte Kapitel von *Heshel's Kingdom* zu Ende, und machte mich dann auf den Rückweg nach Mechelen, wo ich anlangte als es Abend wurde.“⁴⁹

Neutralisierte Epiphanien, Automatismen und Emergenz: Brückenschläge, ungeklärte Theologumena

Das Konzept der Epiphanie als strukturbegründendem Modus der Diskontinuität und der Ruptur, wie ich es im Vorangegangenen in der Fluchtlinie von Goethes Modell der sich zudrängenden Erinnerung, Kleists früher Theorie performativer Sprechakte sowie Genazinos Entwicklung einer Ästhetik der epiphanischen Überwältigung am Beispiel der Inszenierungen mnemonischer *Zündungs-Ereignisse* in den Romanwerken Prousts und Sebalds zu plausibilisieren versucht habe, will nicht einer Sakralisierung oder Resakralisierung der Kunst das Wort reden und schon gar nicht den technisch-artifiziellen Aspekt der Kunstproduktion, das Gemachte, kleinschreiben. Das auf den vorangegangenen Seiten entfaltete Modell der ‚Epiphanie‘ bzw. des Epiphanischen im Sinn einer kontingenten Strukturentstehung bietet meines Erachtens vielmehr Berührungspunkte zu Autopoiesis- und Emergenz- als Strukturentstehungs-

⁴⁵ [W. G. Sebald], „Ich fürchte das Melodramatische. Gespräch mit Martin Doerry und Volker Hage (2001)“, in: W. G. Sebald, „*Auf ungeheuer dünnem Eis*“. *Gespräche 1971 bis 2001*, 3. Aufl., hg. v. Torsten Hoffmann, Frankfurt/M: 2012, S. 196-207: 204.

⁴⁶ Joachim Paech, „Entsetzte Erinnerung“, in: Sven Kramer (Hg.), *Die Shoah im Bild*, München, 2003, S. 13-30: 14.

⁴⁷ Münchberg (2005), *Glückhafte Vergegenwärtigung, unheimliche Wiederkehr*, S. 166.

⁴⁸ Sebald (2008), *Austerlitz*, S. 418 f.

⁴⁹ Ebd., S. 421.

konzepten, die im Kontext der Automatismen-Forschung zur Diskussion stehen. Gemeinsam ist ihnen ein Moment der Opazität, insofern sie die Entstehung von Strukturen nicht im Letzten aus den Eigenschaften ihrer Elemente zu erklären imstande sind. Zurück bleibt ein Rest, eine rätselhafte Leerstelle, ein blinder Fleck (oder: toter Winkel im Sinne Genazinos) in der Theorie. Bereits Adorno hat in der *Ästhetischen Theorie* den „Augenblick des Erscheinens“ des ästhetischen Mehrs einerseits „Transzendenz“ genannt, andererseits aber auch darauf bestanden, Kunstwerke seien „neutralisierte und dadurch qualitativ veränderte Epiphanien.“⁵⁰ Das erklärt für sich noch nicht die kontingente Dynamik ästhetischer Hervorbringungen, nimmt dem In-die-Erscheinung-Tretenden aber das Über-Sinnliche. Vor allem eröffnet es möglicherweise einen ‚schrägen‘ Blick von der Seite auf ungeklärte Theologumena der Automatismen-Forschung.

Literatur

- Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie*, hg. v. Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt/M., 1973.
- Bohrer, Karl Heinz, *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt/M., 1981.
- Boley, Johanna, „Zur Poetik blinder Flecken in W. G. Sebalds *Austerlitz* im Kontext der Nachkriegszeit“, in: Janusz Golec/Irmela von der Lühe (Hg.), *Geschichte und Gedächtnis in der Literatur vom 18. bis 21. Jahrhundert*, Frankfurt/M., 2011, S. 161-176.
- Derrida, Jacques, *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt/M., 2003.
- Dunker, Axel, „Das fiktionale Gedächtnis der Dinge. Zu W. G. Sebalds *Austerlitz*“, in: Sabine Kyora/Axel Dunker/Dirk Sangmeister (Hg.), *Literatur ohne Kompromisse. ein buch für jörg drews*, Bielefeld, 2004, S. 455-468.
- Džugan, Roberto, „Gottes Bilder. Filmische Erzählungen des epiphanen Augenblicks“, in: *Fuge. Journal für Religion & Moderne 5: Verwandlung. Epiphanie II*, Paderborn, 2009, S. 119-140.
- Fuchs, Anne, „*Die Schmerzspuren der Geschichte*“. *Zur Poetik der Erinnerung in W. G. Sebalds Prosa*, Köln, Weimar, Wien, 2004.
- Genazino, Wilhelm, *Die Belebung der toten Winkel. Frankfurter Poetikvorlesungen*, München, Wien, 2006.
- Ders., „Die Botschaft des Unscheinbaren. Gespräch mit Wilhelm Genazino“, in: *Neue deutsche Literatur* 43, 501 (1995), S. 100-108.
- Goethe, Johann Wolfgang von, „Faust. Erster Theil“, in: ders., *Goethes Werke*, I. Abtheilung, Bd. 14, hg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen, Weimar, 1887.

⁵⁰ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, hg. v. Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt/M., 1973, S. 125.

- Gülich, Elisabeth, „Die Metaphorik der Erinnerung in Prousts *A la recherche du temps perdu*“, in: *Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur* 75 (1965), S. 51-74.
- Günther Hauff (Hg.), *In Erscheinung Treten. Heinrich Barths Philosophie des Ästhetischen*, Basel, 1990.
- Hegel, Georg Wilhelm, „Vorlesungen über die Ästhetik I“, in: ders., *Werke*, Bd. 13, auf der Grundlage der Werke von 1832-1845, neu edierte Ausgabe, Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt/M., 1986.
- Husserl, Edmund, *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, hg. v. Martin Heidegger, Reprint, Tübingen, 2000 [1928].
- Jauß, Hans Robert, *Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts „A la recherche du temps perdu“*. Ein Beitrag zur Theorie des Romans, Frankfurt/M., 1986.
- Kleist, Heinrich von, „Brief an Otto August Rühle von Lilienstern, Königsberg, 31.8.1806“, in: ders., *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, Bd. 4, hg. v. Helmut Sembdner, München, Wien, 1982, S. 769-770.
- Loquai, Franz, „Max und Marcel. Eine Betrachtung über die Erinnerungskünstler Sebald und Proust“, in: Marcel Atze/Franz Loquai (Hg.), *Sebald. Lektüren*, Eggingen, 2005, S. 212-227.
- Münchberg, Katharina, „Glückhafte Vergegenwärtigung, unheimliche Wiederkehr. Zwei Formen der Erinnerung bei Proust und W. G. Sebald“, in: *Cahiers d'études Germaniques* 48, 1 (2005), S. 159-172.
- Osborne, Dora, „Blind Spots: Viewing Trauma in W. G. Sebald's *Austerlitz*“, in: *Seminar. A Journal of Germanic Studies* 43, 4 (2007), S. 517-533.
- Paech, Joachim, „Entsetzte Erinnerung“, in: Sven Kramer (Hg.), *Die Shoah im Bild*, München, 2003, S. 13-30.
- Pax, Elpidius, „Epiphanie“, in: *Handbuch theologischer Grundbegriffe*, Bd. 1, hg. v. Heinrich Fries, München, 1962, S. 288-293.
- Pax, Elpidius, „Epiphanie“, in: *Reallexikon für Antike und Christentum*, Bd. 4, hg. v. Theodor Klauser, Stuttgart, 1962, Sp. 832-909.
- Pethes, Nicolas, „Metalepse der Erinnerung – Zur Funktion von Fiktion bei der Restitution kollektiver Gedächtniskrisen – am Beispiel von W. G. Sebalds *Austerlitz*“, in: *Limbus* 1 (2008): Erinnerungskrisen – Memory Crisis, S. 13-33.
- Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu I*, Éditions publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié avec, pour ce volume, la collaboration de Florence Callu, Francine Goujon, Eugène Nicole, Pierre-Louis Rey, Brian Rogers et Jo Yoshida, Paris, 1987.
- Sebald, W. G. (Winfried Georg), *Austerlitz*, 4. Aufl., Frankfurt/M, 2008.
- Ders., „Ich fürchte das Melodramatische. Gespräch mit Martin Doerry und Volker Hage (2001)“, in: W. G. Sebald, *„Auf ungeheuer dünnem Eis“*. Gespräche 1971 bis 2001, 3. Aufl., hg. v. Torsten Hoffmann, Frankfurt/M., 2012, S. 196-207.
- Warning, Rainer, „Claude Simons Gedächtnisräume. „La Route des Flandres““, in: Anselm Haverkamp/Renate Lachmann (Hg.), *Gedächtniskunst. Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik*, Frankfurt/M., 1991, S. 356-384.
- Warning, Rainer, „Vergessen, Verdrängen und Erinnern in Prousts *A la recherche du temps perdu*“, in: Anselm Haverkamp/Renate Lachmann (Hg.), *Memoria. Vergessen und Erinnern*, München, 1993, S. 160-194.
- Wilcken, Franziska, „Traurige Maschinen“, in: *Fuge. Journal für Religion & Moderne 4: Der Schein des Unendlichen*, Paderborn, 2009, S. 7-19.