

Reenactment und Erinnerung bei Patrick Modiano

Einleitung

Der Begriff *re-enactment* wurde von dem englischen Philosophen und Historiker Robin G. Collingwood (1889–1943) geprägt. In seinem postum 1946 erschienenen Buch *The Idea of History* »beschreibt er das Reenactment als Methode zur Durchdringung historischen Quellenmaterials und damit als Methode zur Ermöglichung von Geschichtsschreibung«.¹ Während heutzutage der Begriff einerseits auf eine von Laien geübte Praxis des »Nacherlebens« beziehungsweise »Nachstellens« historischer Ereignisse oder Lebensumstände, andererseits auf performative Praktiken in Literatur, Theater und Kunst, aber auch in den Kulturwissenschaften verweist,² erscheint es im Hinblick auf eine Nutzbarmachung des Konzepts für die Literaturwissenschaft lohnend, auf das von Collingwood zur Illustration angeführte Beispiel des Schreibens einer Autobiographie zurückzukommen. Dabei unterscheidet Collingwood zwei Schritte beziehungsweise Aufgaben. Zunächst geht es um »recollecting« (»sich erinnern, sammeln«):

The first task is that of recollecting: he must search his memory for a vision of past experiences, and use various means of stimulating it, for example by reading letters and books that he once wrote, revisiting places associated in his mind with certain events, and so forth.³

Als Ergebnis dieses ersten Schritts sieht der Autobiograph vor seinem inneren Auge »a spectacle of the relevant parts of his own past life«. In einem zweiten Schritt geht es dann darum, die Gedanken des früheren Ichs wiederzuentdecken. Dafür bedarf es objektivierender Evidenz, etwa in Form von Dokumenten oder Zeugenaussagen:

-
- 1 Matthias Meiler, »Über das -en- in Reenactment«, in: Anja Dreschke et al. (Hg.), *Reenactments. Medienpraktiken zwischen Wiederholung und kreativer Aneignung*, Bielefeld 2016, S. 25–39, hier S. 25. – Es handelt sich um die überarbeitete Fassung eines Vortrags, den ich am 10. Mai 2019 an der Universität Zürich im Rahmen eines vom Zentrum für Historische Mediologie veranstalteten Workshops zum Thema »Reenactment« gehalten habe. Ich danke meinen Kolleginnen Martina Stercken und Margrit Tröhler für die Einladung und allen Teilnehmerinnen und Teilnehmern für die Diskussion meiner Thesen.
 - 2 Vgl. die Beiträge in Dreschke et al. (Hg.), *Reenactments* oder in Iain McCalman/Paul A. Pickering (Hg.), *Historical Reenactment. From Realism to the Affective Turn*, London 2010.
 - 3 Robin G. Collingwood, *The Idea of History* (1946), hg. v. Jan van der Dussen, Oxford 1993, S. 295.

Only by having some such evidence before me, and interpreting it fairly and squarely, can I prove to myself that I did think thus. Having done so, I rediscover my past self, and re-enact these thoughts as my thoughts; judging now better than I could then, it is to be hoped, their merits and defects.⁴

Die Distanz zwischen dem schreibenden und dem erlebenden beziehungsweise erinnerten Ich muss somit überwunden werden. Diese Überwindung stützt sich auf Quellen und deren Interpretation, aber sie kann auch durch die Rückkehr an Orte befördert werden, an denen bestimmte relevante Ereignisse der Vergangenheit stattgefunden haben. Das *re-enacting* zielt auf die Wiederaneignung der Gedanken, die das erinnerte Ich einst hatte (und man sollte vielleicht auch hinzufügen: der Gefühle und Gemütszustände beziehungsweise allgemein: des Erlebens). Dabei kommt es jedoch nicht zu einer vollständigen Rückkehr in den Zustand des früheren Selbst; die Distanz zwischen Jetzt und Einst bleibt insofern erhalten, als das frühere Ich vom Standpunkt des sich Erinnernden aus beurteilt wird (»judging now better than I could then, it is to be hoped, their merits and defects«). Damit ist dem Konzept des Reenactment konstitutiv eine Ambivalenz, ja geradezu eine Paradoxie eingeschrieben, zielt es doch auf die Aufhebung der Distanz zwischen Gegenwart und Vergangenheit bei gleichzeitiger Aufrechterhaltung dieser Distanz.

Dieses Konzept möchte ich im Folgenden auf Patrick Modiano anwenden. Im Zentrum seines Romanwerks steht der Zusammenhang von Erinnern und Vergessen.⁵ Dabei geht es einerseits um Erinnerungen der Protagonisten an ihre Kindheit und Jugend, andererseits um die Erinnerung an die kollektive Vergangenheit, bezogen insbesondere auf die Zeit der deutschen Besatzung während des Zweiten Weltkrieges. Diese von der offiziellen französischen Erinnerungskultur lange Zeit ausgeblendete Phase spielt für den Autor Modiano insofern eine zentrale Rolle, als die Eltern des am 30. Juli 1945, also kurz nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges, geborenen Autors sich während der *Occupation* kennengelernt haben und er somit ein »Produkt« dieser historischen Zeit ist. In seinen Texten, die häufig

4 Ebd., S. 296.

5 Vgl. etwa die Beiträge in Martine Guyot-Bender (Hg.), *Paradigms of Memory: the Occupation and Other Hi/stories in the Novels of Patrick Modiano*, New York 1998, Bruno Blanckeman, »Ligne éthique: l'écriture contre l'oubli«, in: ders., *Lire Patrick Modiano*, Paris 2014, S. 107–134, Aline Mura-Brunel, »Espace et temps – mémoire et oubli« sowie »À la recherche du temps perdu«, in: dies., *Les lieux du trouble: lecture de trois romans de Patrick Modiano*, Paris 2017, S. 46–54 und S. 132–138 sowie »Das Schreiben des Nicht-Erlebten. Georges Perec und Patrick Modiano« im vorliegenden Band, S. 381–401.

durch eine autobiographische Grundtendenz geprägt sind, kommt Modiano immer wieder auf diese dunklen Jahre zu sprechen, die sich diesen Texten gewissermaßen phantomatisch einschreiben.⁶ Entscheidend ist hierbei, dass Modiano selbst und seine Ich-Erzähler beziehungsweise Protagonisten, die ihm vielfach partiell ähnlich sind, aufgrund ihres Geburtsdatums keine persönliche Erinnerung an die Jahre 1940–44 besitzen können. Diese aber überschatten sozusagen die Jahre der frühen Kindheit und hinterlassen dort schemenhafte Spuren, die mittels der Erinnerung und anderer Verfahren rekonstruiert werden. Dabei kommt es zu Situationen, die man mit dem Konzept des Reenactment beschreiben kann.⁷ Ich möchte zwei Beispiele im Folgenden näher analysieren.

1. *Livret de famille*

Das 1977 erschienene Buch *Livret de famille* besteht aus 15 Kapiteln und erzählt in nicht-chronologischer Folge verschiedene Episoden aus dem Leben des Ich-Erzählers und in einem Fall auch aus dem Leben seiner Eltern. Programmatisch steht am Anfang die Geschichte der Eintragung des Namens der soeben zur Welt gekommenen Tochter des Ich-Erzählers in

-
- 6 Zum Begriff des Phantomatischen vgl. Pierre Bayard, »Les éléphants sont-ils allégoriques? À propos des *Racines du ciel* de Romain Gary«, in: *Europe* 926 (2006), S. 34–47. Bayard versteht unter einer phantomatischen Präsenz eine solche, die weder thematisch noch allegorisch ist, sich also jenseits des Symbolischen situier: »Le fantomatique ne relève pas du symbole, mais au contraire du non-symbolisable.« (S. 44) In Romain Garys 1956 erschienenem Roman *Les Racines du ciel*, der die Geschichte eines Mannes erzählt, der versucht, die von der Ausrottung durch Wilderer bedrohten afrikanischen Elefanten zu retten, lässt sich, wie Bayard nachweist, eine phantomatische Präsenz der Shoah erkennen: »Les victimes juives ne sont pas symbolisées dans le texte par les éléphants, elles font au contraire retour sans trouver place dans le langage, comme des morceaux éparés qui ne se constituent pas en un tout cohérent, et sans parvenir à écrire une histoire organisée.« (Ebd. – Die jüdischen Opfer werden im Text nicht durch die Elefanten symbolisiert, sie kehren im Gegenteil wieder, ohne in der Sprache einen Platz zu finden, wie verstreute Elemente, die sich nicht zu einem kohärenten Ganzen fügen und somit nicht dazu gelangen, eine wohlstrukturierte Geschichte zu erzählen.) Das Leben von Modianos Eltern während der *Occupation*, also vor der Geburt des Autors, existiert ebenfalls nur in verstreuter Form und ist nicht als kohärente Geschichte erzählbar.
- 7 Für eine Anwendung des Konzepts im Zusammenhang mit argentinischen Dokumentarfilmen über Gewalt und Traumatisierung in der Militärdiktatur vgl. Kirsten Kramer, »Memoria, posmemoria y re-enactment en el cine documental argentino«, in: *Verbum et lingua* 6 (2015), S. 27–39 (<http://www.verbumetlingua.cucsh.udg.mx/sites/default/files/V6%203%20Memoria%20posmemoria.pdf> – zuletzt aufgerufen am 18.3.2020).

das Geburtenregister beim Standesamt. Hier werden die Themen Herkunft, Identität, Zugehörigkeit und deren jeweiliges Gegenteil miteinander enggeführt. Damit wird das Sujet des Buches programmatisch eingeführt. Im dritten Kapitel begibt sich der Erzähler, dessen Identität und Herkunft ihm selbst äußerst unklar sind,⁸ in jenes Pariser Stadtviertel, in dem seine Großmutter einst gewohnt hat. Er verfügt allerdings nur über sehr wenige konkrete Informationen über seine Vorfahrin. »D'elle, je ne sais presque rien. Je ne connais pas son visage car toutes les photographies – s'il y en avait – ont disparu.«⁹ Das einzige, was er sicher weiß, ist, dass seine Großmutter eine Zeitlang – vermutlich in den 1930er Jahren – in der Pariser Rue Léon-Vaudoyer im siebten Arrondissement gewohnt hat. Da ihm aber die genaue Adresse nicht bekannt ist, versucht er sich ein Bild von der allgemeinen Umgebung zu machen. Immerhin, so der Erzähler, seien alle Häuser in dieser Straße zur selben Zeit, um 1900, erbaut worden, »de sorte que les mêmes entrées, les mêmes fenêtres, les mêmes encorbellements forment de chaque côté une façade monotone d'un bout à l'autre de la rue.«¹⁰ Von zwei Seiten aus, der Avenue de Saxe und der Rue Pérignon, herkommend begibt der Erzähler sich in die fragliche Straße und bleibt vor jedem der Hauseingänge stehen, von denen einer notwendigerweise derjenige sein muss, welcher zu dem Haus gehört, in dem die Großmutter einst wohnte. Auf den Spuren der Großmutter wandelnd, versucht der Erzähler gewissermaßen nachzuerleben, was sie erlebt haben mag: »Elle avait connu des fins d'après-midi paisibles comme celle-là, lorsqu'elle rentrait chez elle sous le même soleil et le long du même trottoir. Et l'on oubliait la guerre qui venait.«¹¹ In der Avenue de Saxe betritt der Erzähler eine Buchhandlung und vermutet, dass auch seine Großmutter diese gekannt haben könnte. Allerdings erweist sich diese Vermutung als Irrtum, als er von der Inhaberin erfährt, dass das Geschäft erst seit 15

8 »J'ignore en effet où je suis né et quels noms, au juste, portaient mes parents lors de ma naissance.« (Patrick Modiano, *Livret de famille*, Paris 2000, S. 12. – Mir ist nämlich unbekannt, wo ich geboren wurde und welche Namen meine Eltern bei meiner Geburt eigentlich hatten.)

9 Ebd., S. 43. (Über sie weiß ich fast nichts. Ich kenne nicht ihr Gesicht, denn alle Photographien – wenn es denn welche gab – sind verschwunden.)

10 Ebd. (sodass von einem Ende der Straße zum anderen die immergleichen Eingänge, die immergleichen Fenster, die immergleichen Erker auf beiden Seiten eine eintönige Fassade bilden).

11 Ebd., S. 44. (Auch sie hatte so friedliche Spätnachmittage wie diesen erlebt, wenn sie unter derselben Sonne und entlang desselben Trottoirs nach Hause ging. Dabei dachte man nicht an den herannahenden Krieg.)

Jahren existiere. »On finit par ne plus savoir très bien la place exacte qu'occupaient les choses.«¹² Den Abschluss der Episode bildet eine durch die Familiengeschichte tradierte Erinnerung daran, dass die Großmutter während der Belagerung durch die Deutschen im Ersten Weltkrieg mit den Kindern zu einem Verwandten namens James Levy, der in Enghien wohnte, geflüchtet sei. Allerdings gibt es keinen Beweis für die Existenz dieses James Levy, der später angeblich von der Polizei abgeholt wurde und niemals zurückkehrte.

Im Kapitel XIV von *Livret de famille* besichtigt der Ich-Erzähler eine Wohnung, in der er als Kind zusammen mit seinen Eltern gelebt hatte. Die Wohnung befindet sich am Quai Conti in Paris und ist zur Vermietung ausgeschrieben; aus einer ihm selbst unbegreiflichen Neugierde meldet er sich bei dem Makler und lässt sich die leere Wohnung zeigen. Zufällig hat der Makler in einer anderen Wohnung seine Tasche vergessen, sodass er den vermeintlichen Wohnungsinteressenten bittet, allein in der Wohnung zu bleiben; er werde gleich zurückkommen. Als sich die Rückkehr des Maklers verzögert, erhält der Erzähler die Gelegenheit, sich daran zu erinnern, wie die Räume dieser Wohnung einst eingerichtet waren und welche Funktion sie für die Mitglieder der Familie hatten. Die besondere Situation, in der sich der Erzähler befindet, wird schon beim Überschreiten der Schwelle deutlich gemacht: »Un pincement au cœur. Cela faisait plus de quinze ans que je n'avais pas franchi ce seuil.«¹³ Die Begehung der Wohnung wird programmatisch zu einem Wiedereintauchen in die Vergangenheit; mehrfach wird im Text auf die Erinnerung des Erzählers hingewiesen (»je m'en souviens encore«,¹⁴ »Je me rappelais l'emplacement des meubles«¹⁵). Von der Erinnerung an die Einrichtung der einzelnen Zimmer gelangt der Erzähler sodann zur Erinnerung an bestimmte Situationen der Vergangenheit:

À quinze ans, lorsque je me réveillais dans cette chambre, je tirais les rideaux, et le soleil, les promeneurs du samedi, les bouquinistes qui ouvraient leurs boîtes, le passage d'un autobus à plate-forme, tout cela me rassurait.¹⁶

12 Ebd., S. 45. (Am Ende kennt man nicht mehr den genauen Platz, den die Dinge einnahmen.)

13 Ebd., S. 195. (Ein Stich im Herzen. Seit über fünfzehn Jahren hatte ich diese Schwelle nicht mehr überschritten.)

14 Ebd., S. 196.

15 Ebd., S. 197.

16 Ebd., S. 199.

Als ich fünfzehn war, öffnete ich, wenn ich in diesem Zimmer erwachte, die Vorhänge, und die Sonne, die Samstagsspaziergänger, die Buchverkäufer, die ihre Stände öffneten, ein vorbeifahrender Autobus mit Plattform, all das beruhigte mich.

Hinter der Erinnerung an die eigene an diesem Ort verbrachte Kindheit verbergen sich jedoch noch weitere, tiefer in der Vergangenheit gelegene Dimensionen. Der Fluchtpunkt aller Erinnerungen ist die Zeit der *Occupation*, in der sich die Eltern des Erzählers erstmals begegnet sind:

Et comme les couches successives de papiers peints et de tissus qui recouvrent les murs, cet appartement m'évoquait des souvenirs plus lointains, les quelques années qui comptent tant pour moi, bien qu'elles aient précédé ma naissance. À la fin d'une journée de juin 1942, par un crépuscule aussi doux que celui d'aujourd'hui, un vélo-taxi s'arrête, en bas, dans le renforcement du quai Conti, qui sépare la Monnaie de l'Institut. Une jeune fille descend du vélo-taxi. C'est ma mère. Elle vient d'arriver à Paris par le train de Belgique.¹⁷

Und wie die übereinanderliegenden Schichten von Tapeten und Stoffen, die die Wände bedecken, rief diese Wohnung entfernte Erinnerungen in mir wach, jene paar Jahre, die so wichtig für mich sind, obwohl sie vor meiner Geburt liegen. Am Abend eines Tages im Juni 1942, in einer ebenso milden Dämmerung wie der heutigen, hält ein Taxifahrrad unten in der vom Quai Conti abzweigenden Seitenstraße, die zwischen der Münzprägestalt und dem Institut de France liegt. Eine junge Frau steigt aus dem Fahrradtaxi. Es ist meine Mutter. Sie ist soeben mit dem Zug aus Belgien in Paris angekommen.

Bei der ›Begehung‹ der Wohnung, die man als ein Reenactment betrachten kann, geht es somit um zwei Formen von Vergegenwärtigung des Vergangenen; zum einen erinnert sich der Erzähler an selbsterlebte Zustände und Ereignisse, die mit der Zeit zusammenhängen, die er in dieser Wohnung verbracht hat. Die direkte Begegnung mit der Räumlichkeit dieser Wohnung löst die Erinnerung an diese Zeit wieder aus. Eine zweite Form von Erinnerung, die sich damit verbindet, und die für Modianos Schreiben insgesamt typisch ist, bezieht sich auf jene Zeit, an die weder der Autor noch sein Erzähler eine direkte Erinnerung haben kann, weil sie vor seiner Geburt liegt. Diese sekundäre Erinnerung bedarf also der Unterstützung durch Medien oder Erzählungen; es handelt sich um eine Erinnerung zweiten Grades, eine Erinnerung, die auf Umwegen vermittelt wur-

17 Ebd., S. 199f.

de und deren Realitätsstatus unsicher ist.¹⁸ Durch die Präsenz in der Wohnung wird ein doppelter Erinnerungsprozess ausgelöst, insofern, wie der Text es programmatisch verdeutlicht, die vor der Geburt liegende Zeit durch Zeugnisse und Dokumente zugänglich gemacht werden kann. Diese Dokumente befanden sich einst in den Schubladen eines Sekretärs, der in der Wohnung stand:

Je me suis souvenu qu'entre les deux fenêtres, à proximité des étagères de livres, il y avait un secrétaire dont j'explorais les tiroirs lorsque j'habitais cette chambre. Parmi les vieux briquets, les colliers de pacotille et les clés qui n'ouvrent plus aucune porte – mais quelles portes ouvraient-elles? – j'avais découvert de petits agendas des années 1942, 1943 et 1944, qui appartinrent à ma mère et que j'ai perdus depuis. À force de les feuilleter, je connaissais par cœur toutes les indications brèves qu'elle y avait consignées. Ainsi, un jour de l'automne 1942, elle avait noté: »Chez Toddie Werner – rue Scheffer.«¹⁹

Ich erinnerte mich daran, dass sich zwischen den beiden Fenstern, in der Nähe der Bücherregale, ein Sekretär befand, dessen Schubladen ich in diesem Raum zu erkunden pflegte, als ich darin wohnte. Inmitten der alten Feuerzeuge, Trödelketten und Schlüssel, die zu keiner Tür mehr passten – aber welche Türen hatten sie früher wohl geöffnet? –, hatte ich kleine Kalender aus den Jahren 1942, 1943 und 1944 entdeckt, die meiner Mutter gehörten und die ich seither verloren habe. Da ich sie immer wieder durchgeblättert hatte, kannte ich all die kurzen Notizen, die sie darin eingetragen hatte, auswendig. So hatte sie beispielsweise eines Tages im Herbst 1942 geschrieben: »Bei Toddie Werner – Rue Scheffer.«

Was der Erzähler über die Zeit vor seiner eigenen Geburt weiß, beziehungsweise zu wissen glaubt, verdankt er also bestimmten Quellen, die er damals in dem Sekretär gefunden hat, sowie Gesprächen mit Zeitzeugen, insbesondere einem Gespräch mit Flo Nardus, einer Bekannten seiner Eltern, die er im Juli 1976 in Tunesien trifft. Die Anwesenheit in der Wohnung löst eine doppelte Erinnerung an die Vergangenheit aus, die sich durch Intensität und Dichte auszeichnet. Da der Erzähler scheinbar ohne konkrete Absicht in die Wohnung gegangen ist und der sich auf mehrere Stunden ausdehnende Aufenthalt nicht vorhersehbar war, lässt sich diese Episode so verstehen, dass es die physische Präsenz in der Wohnung vermag, die mit dieser Räumlichkeit verbundenen Erinnerungen auszulösen,

18 Vergleichbare Phänomene findet man in Claude Simons *La Bataille de Pharsale*, wie in dem Beitrag »Intermedialität und Gedächtnis bei Claude Simon« dargelegt wird, im vorliegenden Band, S. 359–379.

19 Modiano, *Livret de famille*, S. 200.

so als ob der Erzähler durch das Überschreiten der Schwelle in die Vergangenheit hineingegangen wäre und sozusagen der *genius loci* das Abwesende vergegenwärtigt hätte. Die erwähnten Medien wie Photographien und andere Dokumente sowie das Gespräch mit Flo Nardus werden ja ebenfalls nur erinnert, sind also nicht konkret real anwesend; die Vergangenheit entsteht hier als Verbindung von Erinnerung und phantasmatischer Rekonstruktion durch ein Reenactment, durch das Eindringen in einen metonymisch mit dieser Vergangenheit verbundenen Raum.

Es ist auffällig, dass, wie es häufig bei Modiano der Fall ist, die Vergangenheit überschattet wird durch eine stets zu befürchtende Katastrophe. Dabei handelt es sich um die in der *Occupation* allgegenwärtige Gefahr, der auf der Flucht lebende Juden wie der Vater des Erzählers ausgesetzt waren. So erfährt der Erzähler von Flo Nardus, dass sein Vater sich einen Monat lang in einer bestimmten Wohnung versteckt hatte, da er keine Papiere besaß und vor den Razzien Angst hatte. An einer anderen Stelle erfährt man, dass der Vater und die Mutter zwei entwurzelte Menschen waren, »deux papillons dans cette nuit du Paris de l'Occupation où l'on passait si facilement de l'ombre à une lumière trop crue et de la lumière à l'ombre«.²⁰ Eines Tages erhielt der Vater einen Anruf von einem Unbekannten, der ihn bei seinem wahren Namen nannte; daraufhin floh er aus Paris.

So wie der Vater in der Zeit der *Occupation* immer am Rande des Abgrunds stand und Gefahr lief, von den Nationalsozialisten oder ihren Helfern ergriffen und deportiert zu werden, erschien es auch dem jungen Erzähler, als er in der Wohnung lebte, so, als müsste jeden Moment eine unerwartete Katastrophe eintreten. Er spricht von »[l]a catastrophe que je craignais, sans très bien savoir laquelle«.²¹ Seine enge persönliche Verbindung mit der Zeit der deutschen Besatzung manifestiert sich auch in dem folgenden Zitat, welches im Zusammenhang mit einem Besuch im Jardin d'Acclimatation in der Erzählgegenwart steht und in dem er sich an das Leben im Verborgenen erinnert, das sein Vater führen musste:

Trente-trois ans avaient passé. Les bâtiments en brique des écuries où se réfugiait mon père n'avaient certainement pas changé depuis, ni les obstacles, les barrières blanches, le sable noir de la piste. Pourquoi ici plus que dans n'importe

20 Ebd., S. 208 (zwei Schmetterlinge in diesem Paris der Besatzungszeit, wo man so leicht vom Schatten in ein viel zu grelles Licht und vom Licht in den Schatten geriet).

21 Ebd., S. 199 (die Katastrophe, vor der ich mich fürchtete, ohne genau zu wissen, welche es war).

quel autre endroit, ai-je senti l'odeur vénéneuse de l'Occupation, ce terreau d'où je suis issu?²²

Dreiunddreißig Jahre waren vergangen. Die Ziegelgebäude der Stallungen, wo mein Vater sich versteckte, hatten sich seitdem sicher nicht verändert ebenso wenig wie die Hindernisse, die weißen Barrieren, der schwarze Sand des Weges. Warum habe ich hier mehr als an irgendeinem anderen Ort den giftigen Geruch der Besatzungszeit gespürt, jenes Humus, aus dem ich hervorgegangen bin?

Der Erzähler von *Livret de famille* ist nicht identisch mit dem Autor Patrick Modiano; die beiden haben aber viel gemeinsam. Beispielsweise erzählt das erste Kapitel von der Geburt der Tochter des Erzählers, deren Vorname, *Zénaïde*, bei einem Besuch des Standesamtes in das Geburtenregister eingetragen wird. Zeitlich lässt sich dieser Moment auf das Jahr 1972 datieren, wie aus einer Textstelle erschießbar ist, in der auf das Jahr 1942 hingewiesen wird, während die Jetzt-Zeit mit »ce soir, trente ans plus tard«²³ bestimmt wird. Der reale Autor, Modiano, hat zwei Töchter, deren eine *Zina* heißt und 1974 geboren wurde. Insofern kann man die Art und Weise, wie Modiano in diesen und auch in anderen Büchern von sich selbst erzählt, als eine Form von Autofiktion²⁴ bezeichnet. Es geht ihm offenbar darum, sein Leben mit den Mitteln der Erinnerung, der Imagination und der Fiktionalisierung zu bespiegeln und in immer neuen Varianten zu rekonstruieren beziehungsweise gar zu erfinden. Gerade die Tatsache, dass die wichtigsten Jahre seiner Existenz vor seiner Geburt lagen, erzeugt in seinem Leben, so wie er es in seinen Erzähltexten darstellt, ein Gefühl der Trauer und Nachdenklichkeit, welche ihm zum Anlass werden, die Vergangenheit immer wieder neu heraufzubeschwören.

22 Ebd., S. 202.

23 Ebd., S. 14f.

24 Vgl. hierzu Thierry Laurent, *L'Œuvre de Patrick Modiano: une autofiction*, Lyon 1997 und Blanckeman, »L'autofiction: l'année 1977; la partition autofictionnelle«, in: ders., *Lire Patrick Modiano*, S. 38–50. Der Begriff geht bekanntlich auf Serge Doubrovsky zurück, der ihn auf der Umschlagrückseite seines Romans *Fils*, Paris 1977 bestimmt als »[f]iction, d'événements et de faits strictement réels« (Erfindung von ausschließlich realen Ereignissen und Fakten). Es handelt sich also um ein paradoxes Genre, welches Fiktion und Faktizität so verbindet und überlagert, dass sie ununterscheidbar werden.

2. *Dora Bruder*

Eine besonders radikale Variante seines Schreibens, bei der wiederum Formen von Reenactment zum Einsatz kommen, findet sich in dem 1997 erschienenen Buch *Dora Bruder*. In diesem Text geht es, wie im vorangegangenen Beitrag²⁵ dargelegt wurde, darum, dass der Ich-Erzähler, der ebenfalls starke Ähnlichkeit mit Modiano besitzt, nach Spuren eines Mädchens sucht, das als Tochter einer aus Wien eingewanderten jüdischen Familie während der deutschen Besatzung in den Jahren 1941–42 zunächst von zu Hause ausgerissen ist und eine Zeitlang in Paris versteckt gelebt hat, bevor sie zu ihren Eltern zurückkehrte und dann, wie zahllose andere jüdische Menschen, von den Nationalsozialisten deportiert und ermordet wurde: Zusammen mit ihren Familienangehörigen wurde sie am 18. September 1942 nach Auschwitz deportiert. Einen ersten Hinweis auf die Existenz dieses Mädchens findet der Erzähler in einer Zeitung vom 31. Dezember 1941; es handelt sich um eine Suchanzeige, die die Eltern, die am Boulevard Ornano wohnten, veröffentlicht hatten. Ihre damals 15 Jahre alte Tochter war von zu Hause ausgerissen und spurlos verschwunden.

Dem Erzähler ist aus seiner Jugend das Stadtviertel um den Boulevard Ornano sehr vertraut. Als allererstes teilt er uns eine Reihe von Erinnerungen mit, die er mit diesem Bezirk verbindet und die sich auf verschiedene Zeitpunkte aus den 1950er und 60er Jahren beziehen. Er kennt sogar ein neben dem Haus mit der Nummer 41, in dem die Familie Bruder damals lebte, gelegenes Kino, welches er in den Jahren 1965 bis 1968 häufig aufsuchte. Die Geschichte von Dora Bruder, einer ermordeten Jüdin, die im Leben kaum Spuren hinterlassen hat, berührt sich also auf eigentümliche Weise mit Modianos eigener Geschichte. Was die Berührung dieser beiden zeitlich völlig getrennten Lebensgeschichten ermöglicht, ist der Raum:

En 1965, je ne savais rien de Dora Bruder. Mais aujourd'hui, trente ans après, il me semble que ces longues attentes dans les cafés du carrefour Ornano, ces itinéraires, toujours les mêmes – je suivais la rue du Mont-Cenis pour rejoindre les hôtels de la Butte Montmartre : l'hôtel Roma, l'Alsina ou le Terrass, rue Caulaincourt –, et ces impressions fugitives que j'ai gardées : une nuit de printemps où l'on entendait des éclats de voix sous les arbres du square Clignancourt, et l'hiver, de nouveau, à mesure que l'on descendait vers Simphon et le boulevard

25 »Das Schreiben des Nicht-Erlebten. Georges Perec und Patrick Modiano«, im vorliegenden Band, S. 381–401.

Ornano, tout cela n'était pas dû simplement au hasard. Peut-être, sans que j'en éprouve encore une claire conscience, étais-je sur la trace de Dora Bruder et de ses parents. Ils étaient là, déjà, en filigrane.²⁶

1965 wusste ich nichts über Dora Bruder. Aber heute, dreißig Jahre später, scheinen mir diese langen Wartezeiten in den Cafés an der Ornano-Kreuzung, diese stets gleichen Wege – ich ging die Rue du Mont-Cenis entlang, um zu den Hotels auf der Butte Montmartre zu gelangen: dem Hotel Roma, dem Alsina oder dem Terrass in der Rue Caulaincourt – und diese flüchtigen Eindrücke, die ich behalten habe: In einer Frühlingsnacht hörte man Stimmenfetzen unter den Bäumen auf der Grünanlage Clignancourt, und erneut im Winter, als man in Richtung Simphon und Boulevard Ornano ging, all das war kein Zufall. Vielleicht war ich, ohne dass ich mir dessen klar bewusst war, bereits auf den Spuren von Dora Bruder und ihren Eltern gewesen. Sie waren unterschwellig schon da.

Ein weiterer Berührungspunkt ist die Tatsache, dass der Vater von Modiano in derselben Zeit wie Dora Bruder im besetzten Paris lebte und ebenso wie Dora zu einem bestimmten Zeitpunkt von der Polizei aufgegriffen wurde; der Erzähler stellt sich sogar vor, dass möglicherweise zufällig sein Vater und Dora Bruder im selben Polizeiwagen transportiert worden seien. Auch wenn diese Vorstellung letztlich durch nichts beweisbar ist, gibt es doch immerhin gewisse Parallelen zwischen dem Vater und Dora Bruder, denn beide wurden in der NS-Zeit von den Behörden verfolgt und beide hatten sich geweigert, ihre jüdische Identität erfassen zu lassen und gehörten damit zu den Illegalen. Ein weiterer Berührungspunkt zwischen dem Erzähler und Dora ist die Tatsache, dass dieser selbst in seiner Jugend von zu Hause ausgerissen ist und er sich daher sehr gut einfühlen kann in die mutmaßliche Situation, in der die von zu Hause geflüchtete Dora sich befinden haben muss.

Aufgrund all dieser Gemeinsamkeiten entwickelt der Erzähler ein außerordentliches Interesse für Dora Bruder und versucht mit allen Mitteln, auf direkte und indirekte Art und Weise ihr Leben zu rekonstruieren. Dabei ist er, abgesehen von sehr wenigen Dokumenten, weitgehend auf Hypothesen, Vermutungen und Spekulationen angewiesen. Ein Mittel des Nachvollzugs ist auch hier wieder eine Form von Reenactment; der Erzähler begibt sich in das Stadtviertel, in dem Dora nach ihrer Flucht vermutlich versteckt war, und wandelt gewissermaßen auf ihren Spuren. Eine der Quellen, mit denen er sich der Geschichte Doras anzunähern versucht, ist eine Filmkomödie aus dem Jahr 1941 mit dem Titel *Premier rendez-vous*.

26 Patrick Modiano, *Dora Bruder*, Paris 1999, S. 10–11.

»Je me disais que Dora Bruder avait peut-être assisté, un dimanche, à une séance de ce film dont le sujet est la fugue d'une fille de son âge.«²⁷ Möglicherweise, so denkt der Erzähler, hat Dora Bruder diesen Film damals im Kino gesehen und sich von der dargestellten Handlung zu der eigenen Flucht anregen lassen. Allerdings ergibt ein genauer Vergleich zwischen der filmischen Fiktion und dem, was man aus Doras Wirklichkeit rekonstruieren kann, kaum Ähnlichkeiten. Dennoch übt der Film eine starke Wirkung auf den Erzähler aus; er fühlt sich unwohl beim Betrachten des Films und kommt zu dem Schluss, dass sich in diesen Film die Blicke der damaligen Zuschauer eingepägt haben:

J'ai compris brusquement que ce film était imprégné par les regards des spectateurs du temps de l'Occupation – spectateurs de toutes sortes dont un grand nombre n'avaient pas survécu à la guerre. [...] Et tous ces regards, par une sorte de processus chimique, avaient modifié la substance même de la pellicule, la lumière, la voix des comédiens. Voilà ce que j'avais ressenti, en pensant à Dora Bruder, devant les images en apparence futiles de *Premier rendez-vous*.²⁸

Plötzlich wurde mir klar, dass dieser Film vom Blick der Zuschauer der Besatzungszeit durchdrungen war – Zuschauer aller Art, von denen viele den Krieg nicht überlebt hatten. [...] Und all diese Blicke hatten in einer Art chemischen Prozesses die Substanz der Filmrolle, das Licht, die Stimmen der Schauspieler verändert. Dies war mein Gefühl, wenn ich an Dora Bruder dachte, angesichts der scheinbar belanglosen Bilder von *Premier rendez-vous*.

Das Betrachten dieses Films vollzieht sich somit für den Erzähler ebenfalls wie eine Art Reenactment, denn er beschreibt diesen Film so, als wäre er die reale Spur einer Vergangenheit, die gekennzeichnet ist durch das massenhafte spurlose Verschwinden von unschuldigen Menschen. Technisch gesehen ist ein Film tatsächlich eine Spur des Realen, von der Seite der Produktion her betrachtet. Diese Idee überträgt der Erzähler metaphorisch auf die Seite der Rezeption, so als würden sich im Trägermedium des Films die Spuren der Blicke einschreiben, die diesen Film einst betrachtet haben. Wenn dem so wäre, dann würde eine erneute Betrachtung des Films einen geradezu physischen Kontakt mit der verschwundenen Vergangenheit ermöglichen. Diese Präsenz des Vergangenen ist nicht real,

27 Ebd., S. 79. (Ich dachte, dass Dora Bruder vielleicht an einem Sonntag bei einer Vorführung dieses Films, der von der Flucht eines Mädchens in ihrem Alter handelt, anwesend war.)

28 Ebd., S. 80.

sondern phantasmatisch imaginiert; sie wird durch ein Reenactment erzeugt.

Eine weitere Form des Reenactments ist, wie schon erwähnt, die räumliche Annäherung an Dora Bruder, welche nicht nur Teil der Lebensgeschichte des Erzählers und somit in seiner Erinnerung situiert ist, sondern welche er auch gezielt an zwei Sonntagen im April 1996 unternimmt. So, wie der Erzähler von *Livret de famille* jene Straße abschreitet, in der seine Großmutter einst gewohnt hat, begibt der Erzähler von *Dora Bruder* sich in jene Gegend von Paris, in der Dora sich während ihrer ersten Flucht aufgehalten haben muss. Geradezu halluzinatorisch scheint sich bei dieser Spurensuche Doras Präsenz zu manifestieren; der Erzähler glaubt sie förmlich zu erblicken:

J'ai eu la certitude, brusquement, que le soir de sa fugue, Dora s'était éloignée du pensionnat en suivant cette rue de la Gare-de-Reuilly. Je la voyais, longeant le mur du pensionnat. Peut-être parce que le mot »gare« évoque la fugue.²⁹

Ich war mir plötzlich sicher, dass Dora am Abend ihrer Flucht aus dem Internat entlang dieser Straße der Gare-de-Reuilly gelaufen war. Ich sah sie, wie sie die Wand des Internats entlanglief. Vielleicht, weil das Wort »Bahnhof« an Flucht erinnert.

Auf den letzten Seiten des Buches beschreibt der Erzähler jene Gegend von Paris, in der er nach den Spuren von Dora Bruder gesucht hat, und registriert dabei, dass zahlreiche Häuser inzwischen abgerissen und neu gebaut worden sind. Die Leerstelle, welche durch das Verschwinden der Menschen während des Krieges hinterlassen wurde, wird durch den Abriss der Häuser bekräftigt und verstärkt. Trotz dieser Strategie der Auslöschung findet der Erzähler immer wieder bruchstückhaften Zugang zu jener Vergangenheit, etwa in Gestalt eines Trödlers, mit dem er, wie er sich erinnert, in den 1960er Jahren ins Gespräch kam, und von dem er erfuhr, dass er selbst als Angehöriger einer aus Polen eingewanderten jüdischen Familie der Deportation nur mit viel Glück entgangen ist. Dieser Trödler erinnert ihn einerseits an seinen Vater, andererseits stellt er ihn in einen Bezug zu Dora Bruder:

Il aurait pu très bien avoir connu Dora Bruder, du côté de la porte de Clignancourt et de la Plaine. Ils habitaient le même quartier et ils avaient le même âge.

29 Ebd., S. 129.

Peut-être en savait-il long sur les fugues de Dora... Il y a ainsi des hasards, des rencontres, des coïncidences que l'on ignorera toujours...³⁰

Er hätte Dora Bruder sehr wohl kennenlernen können, in der Gegend der Porte de Clignancourt und der Ebene. Sie lebten in der gleichen Nachbarschaft und waren gleich alt. Vielleicht wusste er eine Menge über Doras Fluchten... Es gibt solche Zufälle, Begegnungen, Zusammentreffen, die immer im Verborgenen bleiben werden...

Interessant ist hier wie auch in *Livret de famille* die Verbindung und Überlagerung unterschiedlicher Zeitebenen, die aus der Perspektive des auf Spurensuche befindlichen Erzählers, der in Form eines Reenactments den Raum durchschreitet, zu einem dichten Gewebe verknüpft werden, in welchem die wenigen Fäden der Vergangenheit durchschimmern, die auf Dora Bruders Existenz verweisen. Sehr deutlich und schmerzhaft wird bewusst gemacht, dass die dürftigen Spuren dieser Existenz einer Auslöschung und Zerstörung entgegenstehen, die sich sowohl historisch als auch im Städtebau manifestiert. Immer wieder verweist der Erzähler auf den Eindruck von Leere, der sich ihm beim Aufenthalt in jenem Stadtviertel aufdrängt. In einer Engführung stellt der Text die Beschreibung des Stadtviertels von Dora Bruder in seiner Entleerung neben die Erwähnung von Deportationen und den Namen einzelner Deportierter, um auf diese Weise *pars pro toto* den Verschwundenen ein Gedächtnis zu bereiten. Der Eindruck von Leere und Verschwinden überwiegt zwar, doch glaubt der Erzähler, in bestimmten Stadtvierteln ein Echo von Dora Bruders Präsenz zu verspüren: »Je ne peux pas m'empêcher de penser à elle et de sentir un écho de sa présence dans certains quartiers. L'autre soir, c'était près de la gare du Nord.«³¹

Schluss

In den beiden hier untersuchten Texten von Patrick Modiano werden Strategien des Reenactments zum Einsatz gebracht. In beiden Fällen geht es um eine doppelte Perspektive auf die Vergangenheit. Aufgrund der speziellen Familiengeschichte des Autors ist die eigene lebensgeschichtliche

30 Ebd., S. 135.

31 Ebd., S. 144. (Ich kann nicht umhin, an sie zu denken und in bestimmten Stadtvierteln ein Echo ihrer Präsenz zu vernehmen. Neulich an einem Abend war es so in der Nähe der Gare du Nord.)

Vergangenheit konstitutiv verbunden mit der Geschichte der *Occupation*. Diese für ihn selbst nicht zugängliche Zeit schreibt sich phantomatisch in seine eigene Lebensgeschichte ein und spielt bei allen Erinnerungsvorgängen und Rekonstruktionen eine zentrale Rolle. In *Livret de famille* erinnert sich der Erzähler in der verlassenen Wohnung, in der er seine Kindheit verbracht hat, an die eigene Vergangenheit und sekundär, vermittelt durch Photographien und andere Dokumente sowie durch Erzählungen und Gespräche, an die Vorvergangenheit, die Zeit der eigenen Eltern und ihres Überlebens während der deutschen Besatzung. In *Dora Bruder* sucht der Erzähler nach Lebenszeugnissen und Spuren einer verschwundenen Jüdin und begibt sich, ebenfalls in Form eines Reenactments, in die Straßen des Stadtviertels, in dem Dora lebte und sich zeitweise während ihrer Flucht aus dem Elternhaus versteckt hielt. Auch hier wird die Suche nach einer in der Zeit der *Occupation* lebenden Person geknüpft an die eigene Lebensgeschichte, insofern der Erzähler das Stadtviertel von Dora Bruder aus seiner eigenen Jugend sehr gut kennt und er außerdem Parallelen zwischen der Geschichte seines Vaters und der Geschichte von Dora hervorhebt. Das Reenactment erweist sich als eine von möglichen Strategien der Erinnerung, und es zeigt sich, dass Modiano dabei auch die Grenzen des Verfahrens mitreflektiert. Es ist, wie ihm immer wieder deutlich wird, im Grunde unmöglich, die Vergangenheit zu restituieren, zumal es sich um eine Vergangenheit handelt, die durch massive Zerstörungen und das Verschwinden ganzer Bevölkerungsgruppen geprägt war. Neben den wenigen schriftlichen Dokumenten, die erhalten geblieben sind, ist es allenfalls möglich, die Vergangenheit phantomatisch aufleben zu lassen. Der Erzähler, der durch die Straßen um den Boulevard Ornano wandert, glaubt, ab und an Spuren von Dora Bruders einstiger Präsenz zu begegnen. Indem die Texte von Modiano von den Erinnerungs- und Suchbewegungen des Erzählers berichten, werden sie selbst zu Medien eines phantasmatischen Reenactments.

Literaturverzeichnis

- Bayard, Pierre, »Les éléphants sont-ils allégoriques? À propos des *Racines du ciel* de Romain Gary«, in: *Europe* 926 (2006), S. 34–47.
- Bruno Blanckeman, *Lire Patrick Modiano*, Paris ²2014.
- Collingwood, Robin G., *The Idea of History* (1946), hg. v. Jan van der Dussen, Oxford 1993.
- Dobrovsky, Serge, *Fils*, Paris 1977.

III. Literatur und Gedächtnis

- Dreschke, Anja et al. (Hg.), *Reenactments. Medienpraktiken zwischen Wiederholung und kreativer Aneignung*, Bielefeld 2016.
- Guyot-Bender, Martine (Hg.), *Paradigms of Memory: the Occupation and other Histories in the Novels of Patrick Modiano*, New York 1998.
- Kramer, Kirsten, »Memoria, posmemoria y re-enactment en el cine documental argentino«, in: *Verbum et lingua* 6 (2015), S. 27–39 (<http://www.verbumetlingua.cucsh.udg.mx/sites/default/files/V6%203%20Memoria%20posmemoria.pdf> – zuletzt aufgerufen am 18.3.2020).
- Laurent, Thierry, *L'Œuvre de Patrick Modiano: une autofiction*, Lyon 1997.
- McCalman, Iain/Pickering, Paul A. (Hg.), *Historical Reenactment. From Realism to the Affective Turn*, London 2010.
- Meiler, Matthias, »Über das -en- in Reenactment«, in: Anja Dreschke et al. (Hg.), *Reenactments. Medienpraktiken zwischen Wiederholung und kreativer Aneignung*, Bielefeld 2016, S. 25–39.
- Modiano, Patrick, *Livret de famille* (1977), Paris 2000.
- , *Dora Bruder* (1997), Paris 1999.
- Mura-Brunel, Aline, *Les lieux du trouble: lecture de trois romans de Patrick Modiano*, Paris 2017.