

Das Schreiben des Nicht-Erlebten

Georges Perec und Patrick Modiano

Einleitung

Die Darstellung des Lagers ließ häufig schon aus der Perspektive der Überlebenden den Rekurs auf literarische Stilisierungsverfahren als geeignet und notwendig erscheinen. Man denke beispielhaft an die Texte von Jorge Semprún, der seine Lagererfahrung in den Büchern *Le grand voyage* (1963), *Quel beau dimanche!* (1980), *L'Écriture ou la vie* (1994) und *Le Mort qu'il faut* (2001) dargestellt hat. In diesen Texten bedient Semprún sich eines hochartifiziiellen, mit zeitlichen Vorgriffen und Rückblenden operierenden Erzählverfahrens und erzeugt einen mehrere Jahrzehnte umfassenden textuellen Gedächtnisraum. Er stellt sich damit in eine Tradition der Erinnerungserzählung, wie sie etwa von William Faulkner geprägt wurde, auf den Semprún sich in *Quel beau dimanche!* auch explizit bezieht.¹

Literarische Stilisierung ist immer auch mit Fiktionalisierung verbunden, worauf Semprún in *L'Écriture ou la vie* deutlich hinweist. So teilt er mit, dass der in *Le grand voyage* auftretende Résistance-Kämpfer Hans Freiberg eine Erfindung sei.² Die grundsätzliche Notwendigkeit der Fiktion als Darstellungsmittel wird ebenfalls diskutiert, und zwar – unmittelbar nach der Befreiung – von einem der Lagerinsassen, der angesichts des Fehlens von Dokumenten über die schrecklichen Geschehnisse des Lagers vorschlägt, man solle einen »film de fiction« inmitten der »réalité de Buchenwald encore visible« drehen.³

Wenn selbst aus der Perspektive eines unmittelbaren Zeugen wie Jorge Semprún die Ereignisse der Deportation, der Internierung und der Vernichtung als schwer darstellbar erscheinen und wenn daraus der Schluss

1 Jorge Semprun, *Quel beau dimanche!* (1980), Paris 1991, S. 339ff., insbesondere S. 351–353, wo der Stil von Faulkners *Absalom, Absalom!* pastichiert wird. (Da der Autor seinen Namen in seinen französischen Publikationen ohne Akut schreibt, verwende ich in den Fußnoten diese Schreibweise.) – Vgl. auch den Beitrag »Semiotische Probleme des Schreibens über Konzentrationslager. Primo Levi und Jorge Semprún« im vorliegenden Band, S. 337–357.

2 Jorge Semprun, *L'Écriture ou la vie*, Paris 1994, S. 46.

3 Ebd., S. 138; vgl. auch ebd., S. 211: »Il aurait fallu, en somme, traiter la réalité documentaire comme une matière de fiction.« (Kurz und gut, man hätte die zu dokumentierende Wirklichkeit als Stoff für eine Fiktion behandeln sollen.)

gezogen wird, dass die literarische Fiktion die Lücke der Darstellbarkeit zu füllen habe, so legt dies mindestens zwei Vermutungen nahe: Zum einen scheint es einen nicht-zufälligen Zusammenhang zwischen schriftlich fixierter Erinnerung und vorgängig vermittelten literarisch-diskursiven Mustern zu geben, mit anderen Worten: Das Schreiben über Erfahrung und Selbsterlebtes konvergiert offenbar mit literarisch-fiktionalem Schreiben – und dies, obwohl die Erfahrung, welche dargestellt werden soll, so fern wie nur irgend denkbar von vertrauten kulturellen Mustern situiert ist. Zum anderen zeigt sich, dass im Zentrum der Lagererfahrung etwas Unsagbares steht, eine Leerstelle, die mit herkömmlichen Begriffen und Darstellungsmitteln nicht zu füllen ist.

Diese im Zentrum stehende Leere, diese Unsagbarkeit, die schon für die unmittelbaren Zeugen gilt, wird nun noch erheblich potenziert, wenn der Autor einer Darstellung von der Erfahrung der Deportation nicht unmittelbar, sondern mittelbar – durch Eltern, Verwandte, Freunde – betroffen ist. Am Beispiel von Georges Perecs autobiographischem Roman *Wou le souvenir d'enfance* (1975) und von Patrick Modianos Rekonstruktionsversuch *Dora Bruder* (1997) möchte ich zeigen, mit welchen Mitteln eine Geschichte erzählt wird, die eigentlich nicht erzählbar ist, weil die eigene Anschauung fehlt und weil keine hinreichenden Dokumente vorhanden sind. Perec sucht die unter dem Zeichen von Krieg, Besatzung und Deportation stehende, vergessene eigene Kindheit durch einen fragmentarischen Erinnerungstext ebenso wie durch eine als Allegorie des *univers concentrationnaire* lesbare Fiktion einzuholen. Modiano unternimmt es, ausgehend von einer Zeitungsmeldung das Schicksal eines im Jahr 1941 vorübergehend verschwundenen und später deportierten jüdischen Mädchens, welches in einem dem Autor aus Kindheitstagen vertrauten Pariser Stadtviertel lebte, zu rekonstruieren und erzählt dabei in fragmentarischer Form auch seine eigene Lebensgeschichte. In beiden Fällen wird das eigene Vorgehen von einer Metaebene aus in seiner Problematik kommentiert. Die Texte loten mit unterschiedlichen Mitteln literarischer Stilisierung die Schwierigkeiten des Sprechens über ›Auschwitz‹ aus und ermöglichen einen Blick in den Abgrund des Grauens, weniger indem sie etwas sagen, als vielmehr indem sie in ihr Zentrum das (Ver-)Schweigen stellen. Auf diese Weise werden sie zu geradezu exemplarischen (Meta-)Texten über ›Auschwitz‹.⁴

4 Während Georges Perec zu den besterforschten Autoren der jüngeren französischen Literaturgeschichte gehört, gibt es zu Patrick Modiano eine bisher eher spärliche Forschungs-

1. Georges Perec: *W ou le souvenir d'enfance*⁵

Dieser 1975 in Buchform erschienene Text ist Produkt einer langen Genese, deren verschiedene Stadien im Kapitel II rekapituliert werden. Ausgangspunkt ist die schlichte Feststellung des Erzählers, er habe überhaupt keine Erinnerungen an seine Kindheit. Bis zu seinem zwölften Lebensjahr lasse sich seine Lebensgeschichte in wenigen Zeilen resümieren: Verlust des Vaters mit vier Jahren, Verlust der Mutter mit sechs, Überstehen der Kriegsjahre in verschiedenen Pensionen in Villard-de-Lans (das heißt: im von Deutschen nicht besetzten Teil Frankreichs), schließlich Adoption durch die Schwester seines Vaters im Jahr 1945. Am Nullpunkt des Schreibens steht also die Leerstelle des Wissens beziehungsweise der Erinnerung. Aber anders als in Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu*, dem paradigmatischen Erinnerungstext des 20. Jahrhunderts, in dem die zunächst verloren geglaubte Erinnerung an die eigene Kindheit vom Erzähler schließlich wiedergefunden wird, ist bei Perec der Erinnerungsausfall

literatur [diese Aussage galt im Jahr 2005, als dieser Beitrag geschrieben wurde; inzwischen sind auch zu Modianos Werk zahlreiche Untersuchungen erschienen, insbesondere nachdem er 2014 den Nobelpreis erhalten hat]. Die Studie von Timo Obergöker, *Écritures du non-lieu. Topographies d'une impossible quête identitaire: Roman Gary, Patrick Modiano et Georges Perec*, Frankfurt a. M. etc. 2004 stellt erstmals beide Autoren in einen systematischen Zusammenhang, den der literarischen Suche nach einer jüdischen Identität nach der Shoah. Die von Obergöker hauptsächlich behandelten Texte sind: Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, Modiano, *La Place de l'Étoile* und Perec, *W ou le souvenir d'enfance*. Zur Forschungslage siehe ebd., S. 22–25 und vor allem die ausführliche Bibliographie S. 357–379. (Meine Idee, Percs *W* mit Modianos *Dora Bruder* zu konfrontieren, entstand im Januar 2004; damals hatte ich keine Kenntnis von Obergökers Untersuchung.)

- 5 Aus der Sekundärliteratur zu diesem Text möchte ich insbesondere folgende Untersuchungen nennen: Philippe Lejeune, *La Mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe*, Paris 1991; Helga Rabenstein, »Georges Perec: *W ou le souvenir d'enfance* – eine Spurensuche«, in: Werner Delanoy et al. (Hg.), *Lesarten. Literaturdidaktik im interdisziplinären Vergleich*, Innsbruck/Wien 1996, S. 32–51; dies., »Décomposition – Composition: le double mouvement de *W ou le souvenir d'enfance*«, in: Peter Kuon (Hg.), *Oulipo – Poétiques*, Tübingen 1999, S. 31–40; Bernard Magné, »Georges Perec oulibiographie«, in: Peter Kuon (Hg.), *Oulipo – Poétiques*, Tübingen 1999, S. 41–62; Astrid Poier-Bernhard, »Vergessen – Erinnern – Gedächtnis in der ›Oulibiographie‹ *W ou le souvenir d'enfance* von Georges Perec«, in: *Sprachkunst* 30 (1999), S. 321–331; David Bellos, »Les ›erreurs historiques‹ dans *W ou le souvenir d'enfance* à la lumière du manuscrit de Stockholm«, in: Steen B. Jørgensen/Carsten Sestoft (Hg.), *Georges Perec et l'histoire*, København 2000, S. 21–46; Hans Hartje, »*W* et l'histoire d'une enfance en France«, in: Steen B. Jørgensen/Carsten Sestoft (Hg.), *Georges Perec et l'histoire*, København 2000, S. 53–66.

nicht heilbar.⁶ In der Tat wird der Text in der Folge, wenn der Erzähler dann von seinen doch vorhandenen fragmentarischen Erinnerungen spricht, immer wieder deutlich machen, welch prekären Status diese Erinnerungen haben, wie sehr sie doch letztlich keine authentischen Erinnerungen, sondern nachträgliche Konstruktionen und Überformungen von Erinnerungen sind. Es lässt sich somit feststellen, dass das Schreiben bei Perec eine durch fehlende Erinnerungen verursachte Leerstelle supplementieren soll. Nicht die Erinnerung nährt das Schreiben, sondern das Schreiben legt einerseits vermeintliche Erinnerungen als Pseudo-Erinnerungen bloß und schafft andererseits Fiktionen, um das Nicht-Erinnerbare, da Nicht-Erlebte zu erzählen.

Im zweiten Absatz des Kapitels entsteht indes sogleich eine für die Widersprüche dieses Textes charakteristische Dissonanz, indem der Erzähler sich von den lapidaren Äußerungen des ersten Absatzes distanziert, sodass diese sich rückwirkend als aus der Perspektive des erlebenden, nicht aus der des erzählenden Ichs gesprochen erweisen: »Cette absence d'histoire m'a longtemps rassuré: sa sécheresse objective, son évidence apparente, son innocence, me protégeaient, mais de quoi me protégeaient-elles, sinon précisément de mon histoire, de mon histoire vécue, de mon histoire réelle [...]?»⁷ Hinter dem explizit Gesagten verbirgt sich somit ein Geheimnis, eine andere Wahrheit. Das erlebende Ich benutzt, so die Diagnose des Erzählers, das Fehlen eigener Erinnerungen an seine Kindheit dazu, sich selbst, seine private Geschichte, die ja doch stattgefunden hat, zu schützen. Diese Geschichte (»histoire«) steht in Opposition zur politischen Geschichte, die man im Französischen mit Majuskel (»grand H«) schreibt,

6 Eine gewisse Nähe zu Proust konstatiert auch Astrid Poier-Bernhard, »Vergessen – Erinnern – Gedächtnis«, S. 327, hier im Hinblick auf die insistierende Wiederholung des Temporaladverbs »longtemps« in einer Passage aus dem IV. Kapitel von *W.* – Der Proust'sche Erinnerungsausfall ist für die Erinnerungsliteratur des 20. Jahrhunderts von paradigmatischer Bedeutung. So wird er etwa von Samuel Beckett aufgegriffen und radikalisiert, indem die Erzähler seiner Romantrilogie (*Molloy*, *Malone meurt* und *L'Innommable*) zunehmend ohnmächtig werden und zunehmend weniger über gelebte und erzählbare Erfahrung verfügen, sodass sie gezwungen sind, diese Leerstelle durch Erfindungen zu supplementieren. Vgl. hierzu Thomas Klinkert, *Bewahren und Löschen. Zur Proust-Rezeption bei Samuel Beckett, Claude Simon und Thomas Bernhard*, Tübingen 1996. In der mit Proust beginnenden literarischen Reihe steht auch Georges Perec.

7 Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance* (1975), Paris 1995, S. 13. (Dieses Fehlen einer Geschichte hat mich lange Zeit beruhigt: seine trockene Objektivität, seine augenscheinliche Evidenz, seine Unschuld beschützten mich, wovor aber beschützten sie mich, wenn nicht vor meiner Geschichte, der von mir erlebten Geschichte, meiner wirklichen Geschichte [...].?)

worauf der Text mit einem Wortspiel alludiert: »une autre histoire, la Grande, l'Histoire avec sa grande hache, avait déjà répondu à ma place: la guerre, les camps.«⁸ Diese Opposition zwischen persönlicher »histoire« und politischer »Histoire« suggeriert, dass diese jener die Erzählbarkeit streitig macht, dass sie ihr sozusagen ins Wort fällt.⁹ Es geht also von Beginn an um das Problem der Darstellbarkeit von Geschichte. Und von Beginn an zeigt sich auch, dass Perec, wenn er von sich selbst, von seiner Kindheit erzählen möchte, nicht umhin kann, von Ereignissen zu sprechen, die aufgrund ihrer Monstrosität nicht nur prinzipiell schwer darstellbar sind, sondern die speziell jemanden wie ihn als Nachgeborenen mit einem im Grunde unlösbaren Darstellungsproblem konfrontieren, da er nicht unmittelbarer Zeuge jener Ereignisse gewesen ist. Auf der Grundlage dieser Aporie aber wird der Text sich konstituieren, indem er sie als Aporie reflektiert und indem er *via negationis* beziehungsweise allegorisch über die Dinge spricht, für die es eigentlich keine Worte gibt.

Mit dem Hinweis auf Krieg und Lager wird zum ersten Mal der später ausführlicher erläuterte Grund für das Verschwinden der Eltern angedeutet. Der Vater, Icek Judko Peretz, starb nämlich als Soldat im Zweiten Weltkrieg, die Mutter, Cyrla Peretz, geb. Szulewicz, wurde nach Auschwitz deportiert. Der Sohn dagegen überlebte den Krieg, weil es seinen Verwandten gelang, seine jüdische Herkunft zu verbergen. Damit aber ist klar, dass die politische Geschichte den jungen Perec nicht nur seiner Eltern, sondern auch seiner kulturellen Identität beraubte. Das Fehlen von Kindheitserinnerungen erscheint als ein Symptom des durch die Geschichte des 20. Jahrhunderts bewirkten Verlustes der eigenen Identität – und metonymisch damit verbunden natürlich auch des realen Verlustes der eigenen Eltern durch Krieg und Shoah. Diesen Verlust zu kompensieren, ist das Ziel von Perecs gesamtem Schreiben. So heißt es programmatisch im VIII. Kapitel: »Le projet d'écrire mon histoire s'est formé presque

8 Ebd. (eine andere Geschichte, die Große, die Geschichte mit ihrer großen Axt, hatte bereits an meiner Stelle geantwortet: der Krieg, die Lager). Das Wortspiel beruht auf dem Gleichklang des Buchstaben »H« und des Substantivs »hache« (›Axt‹).

9 Der Gegensatz von individueller »histoire« und kollektiver »Histoire« ist eines der großen Themen von Claude Simon; vgl. insbesondere seinen Roman *Histoire*, Paris 1967. Zu Affinitäten zwischen Claude Simon und Georges Perec vgl. Thomas Klinkert, »Der Text als Bildmedium? Zu Text-Bild-Beziehungen bei Claude Simon und Georges Perec«, in: Beate Ochsner/Charles Grivel (Hg.), *Intermediale. Kommunikative Konstellationen zwischen Medien*, Tübingen 2001, S. 117–146.

en même temps que mon projet d'écrire.«¹⁰ Eine solche Rückeroberung der geraubten Vergangenheit kann aber mangels authentischer Erinnerungen nur mithilfe der Fiktion gelingen. Die Autobiographie erweist sich als notwendigerweise gekoppelt an eine fiktionale Allo(bio)graphie. Dies zeigt sich ebenfalls programmatisch schon im II. Kapitel, in dem wir erfahren, dass der Erzähler mit dreizehn Jahren eine (multimedial realisierte) Geschichte erfunden habe:

À treize ans, j'inventai, racontai et dessinai une histoire. Plus tard, je l'oubliai. Il y a sept ans, un soir, à Venise, je me souvins tout à coup que cette histoire s'appelait »W« et qu'elle était, d'une certaine façon, sinon l'histoire, du moins une histoire de mon enfance.¹¹

Als ich dreizehn Jahre alt war, erfand, erzählte und zeichnete ich eine Geschichte. Später habe ich sie vergessen. Vor sieben Jahren, eines Abends in Venedig, erinnerte ich mich plötzlich daran, dass diese Geschichte »W« hieß und dass sie in gewisser Weise, wenn schon nicht die Geschichte, so doch zumindest eine Geschichte meiner Kindheit war.

Die verlorene Vergangenheit wird im Modus der Fiktion wiedergewonnen – und sie entzieht sich sogleich von neuem, indem sie ihrerseits dem Vergessen anheimfällt. Die später »in Venedig« wieder gewonnene Erinnerung an die vergessene erfundene Geschichte, welche man als eine Art fiktionaler Deckerinnerung¹² betrachten kann, ist ihrerseits fragmentarisch: »Tout ce que j'en savais tient en moins de deux lignes: la vie d'une société exclusivement préoccupée de sport, sur un îlot de la Terre de Feu.«¹³ Auffällig ist hier die Analogie zwischen vergessener Kindheit und vergessener Geschichte von W: Beide, so heißt es, lassen sich in wenigen Zeilen zusammenfassen (»mon histoire tient en quelques lignes« und »tient en moins de deux lignes«).

Es liegt somit eine Serie von Ereignissen des Verlustes durch Vergessen und der Wiedergewinnung durch Fiktion beziehungsweise durch partielle Erinnerung an das Erfundene und Vergessene vor. Diese Serie ermöglicht zugleich die Rekonstruktion der Textchronologie: (1) Die real erlebte

10 Perce, *W ou le souvenir d'enfance*, S. 41. (Das Projekt, meine Geschichte aufzuschreiben, entstand fast gleichzeitig mit meinem Projekt, Schriftsteller zu werden.)

11 Ebd., S. 14.

12 Zum Begriff der Deckerinnerung vgl. Sigmund Freud, »Über Deckerinnerungen«, in: *Gesammelte Werke*, hg. v. Anna Freud et al., Frankfurt a. M. 31969, Bd. 1, S. 531–554.

13 Perce, *W ou le souvenir d'enfance*, S. 14. (Alles, was ich davon wusste, passt in weniger als zwei Zeilen: das Leben einer ausschließlich mit Sport beschäftigten Gesellschaft, auf einem Eiland in Feuerland.)

Kindheit des Erzählers (1936–1945) fällt unter dem Eindruck der sie prägenden traumatisierenden Verlusterfahrungen (verlorene Eltern, verlorene Heimat, verlorene jüdische Identität) dem Vergessen anheim; sie schrumpft auf wenige Zeilen zusammen. (2) Der Erzähler erfindet später (mit 13 Jahren, also 1949) eine Geschichte mit dem Titel *W*, welche er aber wieder vergisst. (3) Als er sich dieser von ihm erfundenen Geschichte im Jahr 1967 (»il y a sept ans«, vom Schreibzeitpunkt 1974 aus gesehen)¹⁴ wieder erinnert, wird ihm rückwirkend bewusst, dass es sich nicht um eine beliebige Fiktion, sondern um eine Geschichte seiner Kindheit handelte – und zwar eine Allegorie der metonymisch mit seiner Kindheit verbundenen Erfahrung des Konzentrationslagers (obwohl das an dieser Stelle noch nicht explizit gesagt wird, sondern erst auf S. 219f.). Die Erinnerung an die erfundene und zwischenzeitlich vergessene Geschichte ist sehr fragmentarisch; die Geschichte schrumpft wie die Geschichte der Kindheit auf wenige Zeilen zusammen. (4) Anhand von Zeichnungen, die im Zusammenhang mit der Geschichte *W* entstanden waren, erfindet der Erzähler diese Geschichte später neu und publiziert sie in der *Quinzaine littéraire* zwischen September 1969 und August 1970. (5) Im Jahr 1974 schreibt Perec das Buch *W ou le souvenir d'enfance*, in welches der in der *Quinzaine littéraire* erschienene Text mit einfließt. Auf der in diesem Text stark ausgeprägten Kommentarebene wird das vielfach gebrochene Verhältnis zwischen der Ursprungserfahrung (»mon enfance«) und den verschiedenen Stadien ihrer semiotischen Bearbeitung (»mon fantasme olympique« und »*W*«) reflektiert:

Aujourd'hui, quatre ans plus tard, j'entreprends de mettre un terme – je veux tout autant dire par là »tracer les limites« que »donner un nom« – à ce lent déchiffrement. *W* ne ressemble pas plus à mon fantasme olympique que ce fantasme olympique ne ressemblait à mon enfance. Mais dans le réseau qu'ils tissent comme dans la lecture que j'en fais, je sais que se trouve inscrit et décrit le chemin que j'ai parcouru, le cheminement de mon histoire et l'histoire de mon cheminement.¹⁵

Heute, vier Jahre später, beginne ich damit, diese langsame Entschlüsselung zu terminieren – und damit meine ich ebenso »die Grenzen ziehen« wie »auf den Begriff bringen«. *W* ähnelt genauso wenig meinem olympischen Phantasma,

14 Zur Chronologie vgl. die Angaben in Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, S. 14, wo man erfährt, dass der Schreibzeitpunkt (»Aujourd'hui«) vier Jahre nach dem Erscheinen des Textes in der *Quinzaine littéraire* (September 1969 bis August 1970) situiert ist, also im Jahr 1974.

15 Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, S. 14.

wie dieses olympische Phantasma meiner Kindheit ähnelte. Aber ich weiß, dass in dem Netzwerk, in das sie verwoben sind, wie in der Lesart, die ich daraus gewinne, der Weg eingeschrieben und beschrieben ist, den ich zurückgelegt habe, der Weg meiner Geschichte und die Geschichte meines Weges.

Damit macht Perec von Beginn an klar, dass die erzählte Geschichte nicht die einer authentisch erinnerten Kindheit ist, sondern dass es sich vielmehr um eine komplexe Vernetzung von Erlebtem, Erinnertem und Erfundenem handelt, in der sich die auf direktem, mimetischem Wege nicht sag- und darstellbare Wahrheit des eigenen Lebens, der eigenen Erfahrung verbirgt. Die von der politischen Geschichte (»Histoire«) verdrängte beziehungsweise in den Schatten gestellte persönliche Geschichte (»histoire«) kann nur wiedergewonnen werden durch eine Lektüre, welche die Vernetzung zwischen den Kindheitserlebnissen, die im Schatten von Krieg und Shoah standen, und den verschiedenen Stadien ihrer späteren semiotischen Bearbeitung entziffert. Die Wahrheit ist also nur indirekt darstellbar, sie steht zwischen den Zeilen und ist Produkt der strukturellen Beziehungen zwischen den Teilelementen des Textes.¹⁶

Diese Beziehungen möchte ich nun kurz und exemplarisch analysieren. Dazu bedarf es einer summarischen Beschreibung der Struktur des Gesamttextes.¹⁷ Dieser besteht aus zwei Teilen; der erste Teil enthält die Kapitel I bis XI, der zweite die Kapitel XII bis XXXVII.¹⁸ In beiden Teilen gibt es eine regelmäßige Alternanz von kursiv und recte gesetzten Kapi-

16 In dem auf dem Buchrücken abgedruckten Paratext weist Perec selbst auf diesen Sachverhalt hin, indem er sagt: »Il y a dans ce livre deux textes simplement alternés; il pourrait presque sembler qu'ils n'ont rien en commun, mais ils sont pourtant inextricablement enchevêtrés, comme si aucun des deux ne pouvait exister seul, comme si de leur rencontre seule, de cette lumière lointaine qu'ils jettent l'un sur l'autre, pouvait se révéler ce qui n'est jamais tout à fait dit dans l'un, jamais tout à fait dit dans l'autre, mais seulement dans leur fragile intersection.« (Dieses Buch enthält zwei einfach alternierende Texte; man könnte fast meinen, dass diese nichts gemeinsam haben, doch sind sie unentwirrbar miteinander verflochten, als ob keiner von ihnen für sich allein existieren könnte, als ob allein aus ihrer Begegnung, aus dem fernen Licht, das sie wechselseitig aufeinander werfen, das enthüllt werden könnte, was niemals ganz im einen und niemals ganz im anderen gesagt wird, sondern nur in ihrer zerbrechlichen Verbindung.) Diese Stelle zitiert auch Poier-Bernhard, »Vergessen – Erinnern – Gedächtnis«, S. 325.

17 Genaueres hierzu bei Rabenstein, »Spurensuche«, und bei Poier-Bernhard, »Vergessen – Erinnern – Gedächtnis«.

18 Wie Magné, »Georges Perec oulibiographe«, S. 48 zeigt, liegt dieser Kapitelanordnung eine »structure numérique nouvelle, fondée sur des données biographiques« zugrunde: die 37 Kapitel verweisen auf Percs Geburt am 7.3.(1936); die 11 Kapitel des ersten Teils auf das offizielle Todesdatum von Percs Mutter: 11.2.(1943); die 26 Kapitel des zweiten Teils schließlich auf die Anzahl der Buchstaben des Alphabets. Diese Zusammenhänge,

teln, wobei jeder Teil mit einem kursiv gesetzten Kapitel beginnt. Der erste Teil endet auch mit einem kursiven Kapitel, der zweite dagegen nicht, woraus eine Asymmetrie resultiert. Die Kapitel XI und XII und somit die beiden Teile des Textes sind durch eine durch Auslassungszeichen markierte Lücke getrennt. Die nicht-kursiven Kapitel enthalten Perecs fragmentarische Kindheitserinnerungen, wobei festzustellen ist, dass diese Erinnerungen immer wieder als fragwürdig dargestellt werden. Die kursiven Kapitel des zweiten Teils haben die Insel W zum Gegenstand, in der das gesellschaftliche Leben ausschließlich auf sportlichen Wettkampf ausgerichtet ist: »[...] *W est aujourd'hui un pays où le Sport est roi, une nation d'athlètes où le Sport et la vie se confondent en un même magnifique effort.*«¹⁹ Die Welt von W ist aufgrund des totalitären Anspruchs, den dort der Sport erhebt, und aufgrund der absoluten, häufig grausamen Willkür, mit der die Sportler behandelt werden, eine Allegorie der Konzentrationslager. Im ersten Teil wird in den kursiven Kapiteln die Geschichte von Gaspard Winckler erzählt, einem Deserteur, der unter diesem falschen Namen in Deutschland lebt und von einem Otto Apfelstahl den Auftrag erhält, nach dem echten Gaspard Winckler zu suchen, der bei Feuerland Schiffbruch erlitten hat und seither verschwunden ist. Wincklers Ich-Erzählung beginnt mit folgenden Worten: »*J'ai longtemps hésité avant d'entreprendre le récit de mon voyage à W.*«²⁰ Obwohl die Verbindung zwischen Wincklers autobiographischer Erzählung und der Beschreibung von W nicht weiter expliziert wird und obwohl Winckler als Ich-Erzähler im zweiten Teil des Buches nicht mehr vorkommt, darf aufgrund dieses Hinweises doch vermutet werden, dass Winckler der Autor der Darstellung von W ist. Somit ließe sich der Gesamttext als Alternanz zweier Texte beschreiben, deren einer den Status der wie auch immer prekären autobiographischen Selbstaussage des Autors Georges Perec besitzt, während der andere als Fiktion dieses Autors mit dem fiktiven Erzähler Gaspard Winckler ausgewiesen ist.

so Magné, spricht Perec am Ende des VIII. Kapitels explizit aus: »l'écriture [26] est le souvenir de leur mort [11] et l'affirmation de ma vie [37]« (Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, S. 59; die in eckigen Klammern eingefügten Zahlen stammen von Magné).

19 Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, S. 92 (im Text kursiv – [...] W ist heute ein Land, in dem der Sport König ist, eine Nation von Athleten, in der der Sport und das Leben in Form einer großartigen Anstrengung ineinanderfließen).

20 Ebd., S. 9 (im Text kursiv – Ich habe lange gezögert, bevor ich damit angefangen habe, meine Reise nach W. zu erzählen).

Zwischen den beiden Texten bestehen zahlreiche Korrespondenzen, so dass man den fiktionalen Text über W nicht nur als Allegorie der nicht-darstellbaren Leerstelle der Konzentrationslager, sondern auch als Allegorie des autobiographischen Textes von Perec lesen kann. Ein deutliches Indiz hierfür ist die Verdoppelung des Namens Gaspard Winckler: der Erzähler heißt so, weil er, um unterzutauchen, einen falschen Namen benötigte. Der rechtmäßige Inhaber dieses Namens aber ist jener Verschollene, den zu suchen der Erzähler beauftragt wird. Während Winckler der Erzähler ein Erwachsener ist, handelt es sich bei dem Verschollenen um ein Kind. Damit wird signalisiert, dass es sich um eine allegorische Suche des Erzählers nach sich selbst, nach der eigenen Vergangenheit handelt. Der Verschollene ist in der Nähe der Insel W bei Feuerland verschwunden. Anders als seine ihn begleitende Mutter, die man im Schiffswrack tot aufgefunden hat, weiß man bei Winckler nicht, ob er tot ist oder noch lebt. Wenn W für das Konzentrationslager steht und Winckler in dessen Nähe verschwunden ist, dann ließe sich dieses Verschwinden – in Verbindung mit dem Tod der Mutter – durchaus allegorisch für den Identitätsverlust des jungen Georges Perec lesen. Nach diesem Verschwindenen sucht der Schriftsteller Perec ebenso, wie der Erzähler Winckler nach dem Verschollenen sucht. Weitere Korrespondenzen zwischen Perec und Winckler wären zu nennen: Beide sind Waisen, beide wurden adoptiert;²¹ in beider Geschichte kommt die Stadt Venedig vor;²² Perecs Name lautete ursprünglich Peretz: »en hongrois [...], c'est ainsi que l'on désigne ce que nous appelons ›Bretzel‹ (›Bretzel‹ n'est d'ailleurs rien d'autre qu'un diminutif (Beretzele) de Beretz, et Beretz, comme Baruk ou Berek, est forgé sur la même racine que Peretz [...])«;²³ als Winckler sich mit Otto Apfelstahl im Hotel Berghof trifft, fragt dieser ihn: »*Voulez-vous des bretzels?*«;²⁴ auch der Buchstabe W, welcher als Name der Insel fungiert, hat seine Bedeutung in der autobiographischen Erzählung, und zwar im Zusammenhang mit dem Buchstaben X, welchen Perec als Ausgangspunkt einer »géométrie fantasmagique« bezeichnet, »dont le V dédoublé constitue la figure de

21 Ebd., S. 11, 13.

22 Ebd., S. 10, 14.

23 Ebd., S. 51 (so nennt man auf ungarisch [...] das, was wir ›Brezel‹ nennen [›Brezel‹ ist übrigens nichts anderes als eine Diminutivform [Beretzele] von Beretz, und Beretz, wie Baruk oder Berek, wurde nach derselben Wurzel wie Peretz gebildet). Sachlich sind die behaupteten etymologischen Bezüge übrigens inkorrekt; vgl. Bellos, »Les ›erreurs historiques‹«, S. 34.

24 Ebd., S. 26. (Möchten Sie Brezeln?)

base et dont les enchevêtrements multiples tracent les symboles majeurs de l'histoire de mon enfance«²⁵ das X setzt sich aus zwei an ihrer Spitze verbundenen V zusammen; verlängert man die Enden des X um rechtwinklig angehängte Fortsätze, so bildet man ein Hakenkreuz, dessen Bestandteile, wenn man sie auseinander nimmt und nebeneinander stellt, die SS-Runen ergeben. Gleichzeitig aber kann man aus dem Grundbestandteil V auch den Davidsstern erzeugen. Der Buchstabe W enthält in sich also sowohl das Judentum als auch den Nationalsozialismus.

Man erkennt an diesen wenigen Beispielen, wie Perec durch das Medium der Schrift und mithilfe der literarischen Fiktion eine eigengesetzliche Welt erzeugt, die er der ursprünglichen Leere entgegenstellt. Diese Welt ist keine dokumentarische Rekonstruktion der Vergangenheit und des Verlorenen, sondern eine Welt, die einerseits ganz eingebunden ist in die Ordnungsprinzipien literarischer Strukturen, die aber andererseits durch Ähnlichkeiten mit der Wirklichkeit modellhaft auf diese verweist und somit in der Vorstellungswelt des Lesers eine Ahnung dessen entstehen lässt, was die Opfer des Krieges und der Shoah erlitten haben, und ihm eine Vorstellung von der Unwiederbringlichkeit des Verlorenen vermittelt. Gerade indem der Erzähler Perec sich dem Verbot unterwirft, über das von seinen eigenen Eltern erlebte Grauen ebenso wie über die eigene Trauer direkt zu sprechen, macht er das Ausmaß dieses Grauens und dieser Trauer erahnbar. Das Schweigen, welches im Zentrum dieses Textes steht, wird durch die zwischen dem ersten und dem zweiten Teil befindlichen Auslassungspunkte vielleicht am eindringlichsten ikonisiert.²⁶

25 Ebd., S. 106 (eine phantasmatische Geometrie [...] deren Basisfigur das verdoppelte V ist und deren multiple Verflechtungen die wichtigsten Symbole der Geschichte meiner Kindheit nachzeichnen).

26 Ebd., S. 85. Man könnte sagen, dass diese Auslassungszeichen eine *mise en abyme* des Gesamttextes und des in ihm angewandten fragmentarisch-elliptischen Rekonstruktionsverfahrens sind und dass dieser Gesamttext somit ein Beispiel für jenes »Schreiben aus dem Nichts« ist, von dem Uwe Schleypens Dissertation handelt: *Schreiben aus dem Nichts. Gegenwartsliteratur und Mathematik – das Ouvroir de littérature potentielle*, München 2004 (Schleypens untersucht von Perec hauptsächlich den Roman *La Disparition*).

2. Patrick Modiano: *Dora Bruder*

Der 1997 erschienene Text *Dora Bruder* erzählt die Geschichte einer Spurensuche.²⁷ Ausgangspunkt ist folgende Vermisstenmeldung, die der Erzähler im Jahr 1988 (Erzählzeitpunkt sind die Jahre 1996/1997) in der Ausgabe vom 31. Dezember 1941 der Zeitung *Paris-Soir* entdeckt hat:

PARIS

On recherche une jeune fille, Dora Bruder, 15 ans, 1 m 55, visage ovale, yeux gris-marron, manteau sport gris, pull-over bordeaux, jupe et chapeau bleu marine, chaussures sport marron. Adresser toutes indications à M. et Mme Bruder, 41 boulevard Ornano, Paris.²⁸

PARIS

Gesucht wird ein junges Mädchen, Dora Bruder, 15 Jahre alt, 1 m 55 groß, ovales Gesicht, grau-braune Augen, grauer Sportmantel, bordeauxroter Pullover, marineblauer Rock und Mütze, braune Sportschuhe. Hinweise bitte an Herrn und Frau Bruder, 41 Boulevard Ornano, Paris.

Dem Erzähler ist das Stadtviertel um den Boulevard Ornano aus seiner eigenen Lebensgeschichte wohlvertraut. Er erinnert sich verschiedener Phasen seines Lebens (Mai 1958, Winter 1965, die Jahre zwischen 1965 und 1968), in denen er sich in diesem Stadtviertel aufzuhalten pflegte. Aufgrund dieser räumlichen Nähe, der damit verbundenen gemeinsamen Paris-Erfahrungen und aufgrund der Tatsache, dass auch der Erzähler in seiner Jugend einmal von zu Hause ausgerissen ist,²⁹ verspürt er eine besondere Affinität zu dem verschwundenen Mädchen. Es erscheint ihm im Rückblick, als habe er schon vor 30 Jahren, ohne noch von der Existenz Dora Bruders zu wissen, insgeheim nach Spuren von ihr gesucht: »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.«³⁰

Ziel der Spurensuche des Erzählers ist es, die Lücke zwischen Doras Verschwinden am 14. Dezember 1941 und ihrer Deportation nach Ausch-

27 Vgl. hierzu Peter Fröhlicher, »Métafiction et intertextualité dans *Dora Bruder* de Patrick Modiano«, in: Hans Felten/David Nelting (Hg.), *Contemporary European Literature. Common Tendencies and Developments in European Languages with an Emphasis on Narrative and Poetry*, Frankfurt a. M. 1999, S. 69–73; Jeanne Bem, »*Dora Bruder* ou la biographie déplacée de Modiano«, in: *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises* 52 (2000), S. 221–232, sowie Timo Obergöker, *Écritures du non-lieu*.

28 Patrick Modiano, *Dora Bruder* (1997), Paris 1999, S. 7.

29 Ebd., S. 77f.

30 Ebd., S. 10f. (Vielleicht war ich, ohne mir dessen klar bewusst zu sein, bereits auf der Spur von Dora Bruder und ihren Eltern. Sie waren unterschwellig schon anwesend.)

witz am 18. September 1942 zu füllen: »[...] j'avais lu son nom, BRUDER DORA – sans autre mention, ni date ni lieu de naissance – au-dessus de celui de son père BRUDER ERNEST, 21.5.99. Vienne. *Apatride*, dans la liste de ceux qui faisaient partie du convoi du 18 septembre 1942 pour Auschwitz.«³¹ Gegenstand des Textes ist vor allem die Geschichte dieser Spurensuche, durch die hindurch sich dann allmählich ein sehr fragmentarisches Bild der Ereignisse aus den frühen Vierzigerjahren abzeichnet, einer Zeit, die vor der Geburt des Erzählers liegt – er wurde 1945 geboren.

Die starke Identifikation des Erzählers mit dem ihm völlig unbekanntem jüdischen Mädchen Dora Bruder erklärt sich, wie man erst allmählich erfährt, aus seiner eigenen Familiengeschichte und insbesondere aus der Beziehung zu seinem Vater. Ähnlich wie bei Perec handelt es sich also auch bei Modiano zum Teil um eine Geschichte der eigenen Eltern und damit implizit um die eigene Geschichte, sodass der Text zugleich eine Biographie und eine Autobiographie enthält.³² Bei seiner Spurensuche versucht sich der Erzähler eine Kopie von Dora Bruders Geburtsurkunde zu beschaffen. Dafür benötigt er eine spezielle Genehmigung, die man nur im Palais de Justice erhalten kann. Als er diesen betritt, verläuft er sich und fühlt sich plötzlich wie in einem Alpträum. Der Erzähler erinnert sich, dass ihm etwas Ähnliches 20 Jahre zuvor widerfahren ist, als er seinen Vater, Albert Modiano, im Krankenhaus La Pitié-Salpêtrière besuchen wollte.³³ Nach stundenlangem Umherirren hatte er damals die Suche nach seinem Vater schließlich aufgegeben: »J'ai arpenté les cours pa-

31 Ebd., S. 54. ([...] ich hatte ihren Namen gelesen, BRUDER DORA – ohne sonstige Angabe, weder Datum noch Ort der Geburt – über dem Namen ihres Vaters BRUDER ERNEST, 21.5.99. Wien. *Staatenlos*, auf der Liste derjenigen, die am 18. September 1942 nach Auschwitz deportiert wurden.)

32 Vgl. hierzu Jeanne Bem, »*Dora Bruder* ou la biographie déplacée de Modiano«, S. 225f.: »Cette identification paradoxale à l'objet biographé, Dora, rend plus complexe l'autobiographie qui est nécessairement inscrite dans ce livre. Il y aurait une autobiographie en creux, comme une négation par Dora interposée de l'existence même de quelqu'un qui s'appelle Patrick Modiano [...]. Et d'autre part, il y aurait l'autobiographie ordinaire d'un individu né en 1945, écrivain.« (Diese paradoxe Identifikation mit dem Gegenstand der Biographie, Dora, macht die notwendigerweise in diesem Buch enthaltene Autobiographie noch komplexer. Es ist so etwas wie eine Autobiographie in Hohlform, wie die Negation der Existenz eines Menschen, der Patrick Modiano heißt, vermittelt durch Dora [...]. Und auf der anderen Seite ist es die gewöhnliche Autobiographie eines 1945 geborenen Individuums, eines Schriftstellers.)

33 Modiano, *Dora Bruder*, S. 17f.

vées jusqu'à ce que le soir tombe. Impossible de trouver mon père. Je ne l'ai plus jamais revu.»³⁴

Nach dieser ersten Erwähnung des Vaters, welche ihn in ein Äquivalenzverhältnis zu Dora Bruder setzt, insofern beide zum Ziel einer alpträumhaften Suche des Erzählers gemacht werden, ist von ihm lange Zeit nicht mehr die Rede. Erst als die Nachforschungen des Erzählers Fortschritte machen und er herausgefunden hat, dass Dora Bruder am 13. August 1942 in das Lager Drancy eingeliefert wurde, kommt wieder sein eigener Vater ins Spiel. Dieser war nämlich im Februar 1942 bei einer Polizeirazzia verhaftet worden, weil er keinen Ausweis bei sich trug.³⁵ In dem Polizeiwagen, der ihn zum Sitz der *Police des questions juives* brachte, befand sich auch ein etwa 18-jähriges Mädchen:

Mon père avait fait à peine mention de cette jeune fille lorsqu'il m'avait raconté sa mésaventure pour la première et la dernière fois de sa vie, un soir de juin 1963, où nous étions dans un restaurant des Champs-Élysées, presque en face de celui où il avait été appréhendé vingt ans auparavant. Il ne m'avait donné aucun détail sur son physique, sur ses vêtements. Je l'avais presque oubliée, jusqu'au jour où j'ai appris l'existence de Dora Bruder. Alors la présence de cette jeune fille dans le panier à salade avec mon père et d'autres inconnus, cette nuit de février, m'est remontée à la mémoire et bientôt je me suis demandé si elle n'était pas Dora Bruder, que l'on venait d'arrêter elle aussi, avant de l'envoyer aux Tourelles.

Peut-être ai-je voulu qu'ils se croisent, mon père et elle, en cet hiver 1942. Si différents qu'ils aient été, l'un et l'autre, on les avait classés, cet hiver-là, dans la même catégorie de réprouvés. Mon père non plus ne s'était pas fait recenser en octobre 1940 et, comme Dora Bruder, il ne portait pas de numéro de »dossier juif«. Ainsi n'avait-il plus aucune existence légale et avait-il coupé toutes les amarres avec un monde où il fallait que chacun justifie d'un métier, d'une famille, d'une nationalité, d'une date de naissance, d'un domicile. Désormais il était ailleurs. Un peu comme Dora après sa fugue.³⁶

Mein Vater hatte dieses junge Mädchen kaum erwähnt, als er mir zum ersten und letzten Mal in seinem Leben von seinem gefährlichen Abenteuer erzählte, als wir eines Abends im Juni 1963 in einem Restaurant auf den Champs-Élysées waren, fast genau gegenüber dem, in dem er zwanzig Jahre zuvor festgenommen worden war. Er hatte keine Angaben über ihr Aussehen, ihre Kleidung gemacht. Ich hatte sie fast vergessen, bis zu dem Tag, an dem ich von der Existenz von Dora Bruder erfuhr. Dann kam mir die Anwesenheit dieses jungen Mäd-

34 Ebd., S. 18. (Ich irrte durch die gepflasterten Höfe bis zum Anbruch des Abends. Es war unmöglich meinen Vater zu finden. Ich habe ihn nie mehr wiedergesehen.)

35 Ebd., S. 62f.

36 Ebd., S. 63.

chens in dem Polizeiwagen zusammen mit meinem Vater und anderen Fremden in jener Februarnacht wieder in Erinnerung, und bald fragte ich mich, ob sie nicht Dora Bruder war, die ebenfalls gerade verhaftet worden war, bevor man sie nach Les Tourelles schickte.

Vielleicht wollte ich, dass sich die Wege von ihr und meinem Vater im Winter 1942 kreuzten. Egal, wie unterschiedlich sie waren, beide waren in diesem Winter in dieselbe Kategorie von Ausgestoßenen eingeordnet worden. Auch mein Vater hatte sich im Oktober 1940 nicht registrieren lassen, und wie Dora Bruder hatte er keine »jüdische Akte«. Damit besaß er keine rechtliche Existenz mehr und hatte alle Verbindungen zu einer Welt abgebrochen, in der jeder einen Beruf, eine Familie, eine Nationalität, ein Geburtsdatum, einen Wohnsitz nachweisen können musste. Von nun an war er woanders. Ein bisschen wie Dora nach ihrer Flucht.

Die Identifikation mit Dora Bruder erklärt sich also aus der Tatsache, dass der Vater des Erzählers nicht nur in einer Ähnlichkeitsbeziehung zu dem jüdischen Mädchen steht, indem er ebenso wie sie Opfer nationalsozialistischer Verfolgung wurde (mit dem Unterschied allerdings, dass es ihm gelang, sich dieser Verfolgung zu entziehen), sondern auch möglicherweise in einer Kontiguitätsbeziehung, indem jenes Mädchen, welches im Februar 1942 mit dem Vater zusammen im Polizeiwagen transportiert wurde, Dora Bruder gewesen sein könnte. Weitere Nachforschungen ergeben dann zwar, dass Letzteres nicht stimmen kann,³⁷ doch beruht die phantasmatische Identifikation des Erzählers mit Dora Bruder und ihren Schicksalsgenossinnen auf der Ähnlichkeit eines kollektiven gemeinsamen Schicksals, welches der Schreibakt der Anonymität und dem Vergessen entreißen soll:

Il se peut que cette inconnue ait échappé, comme mon père, au sort commun qui leur était réservé. Je crois qu'elle demeurera toujours anonyme, elle et les autres ombres arrêtées cette nuit-là. Les policiers des Questions juives ont détruit leurs fichiers, tous les procès-verbaux d'interpellation pendant les rafles ou lors des arrestations individuelles dans les rues. Si je n'étais pas là pour l'écrire, il n'y aurait plus aucune trace de la présence de cette inconnue et de celle de mon père dans un panier à salade en février 1942, sur les Champs-Élysées. Rien que des personnes – mortes ou vivantes – que l'on range dans la catégorie des »individus non identifiés«.³⁸

Es ist möglich, dass diese Unbekannte, wie mein Vater, dem für sie vorgesehenen Schicksal entkommen konnte. Ich glaube, sie wird immer anonym bleiben, sie und die anderen Schatten, die in dieser Nacht verhaftet wurden. Die Polizei

37 Ebd., S. 64.

38 Ebd., S. 64f.

für jüdische Angelegenheiten hat ihre Akten, alle Verhörprotokolle im Zusammenhang mit Razzien oder einzelnen Verhaftungen auf der Straße vernichtet. Wäre ich nicht da, um es aufzuschreiben, so gäbe es keine Spur mehr von der Anwesenheit dieser unbekanntenen Person und meines Vaters in einem Polizeiwagen auf den Champs-Élysées im Februar 1942. Lauter Menschen – tot oder lebendig – die man als »nicht identifizierte Individuen« einordnet.

Wie bei Perec, so zeigt sich also auch bei Modiano, dass das Schreiben eine kompensatorische, eine supplementäre Funktion übernehmen soll. Es soll die Opfer der Deportation ihrer Anonymität und somit dem Vergessen entreißen und versteht sich als Akt des Widerstandes gegen das spurlose Verschwinden durch die Shoah. Damit hängt die vom Text stark hervorgehobene Äquivalenz zwischen dem Vater und Dora Bruder zusammen, deren Spur wir noch weiter nachgehen müssen. Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass der Sohn einmal seinen Vater vergeblich in einem Krankenhaus gesucht und ihn darauf nie wiedergesehen hat. Das Verhältnis zum Vater war, wie man später im Buch erfährt, überschattet von der Trennung zwischen Vater und Mutter.³⁹ Als Bindeglied und Assoziationsbrücke zwischen der Verhaftung des Vaters und der Darstellung der Vater-Sohn-Beziehung dient die Erinnerung des Erzählers an eine andere Fahrt im Polizeiwagen (»panier à salade«), welche er im Jahr 1963 zusammen mit seinem Vater erlebt hat und der er einen »caractère symbolique«⁴⁰ zuspricht. Er wurde damals von seiner Mutter zum Vater geschickt, um diesen um ausstehende Unterhaltszahlungen zu bitten. Die Frau des Vaters hatte wegen dieser vorgeblichen Belästigung die Polizei gerufen, und so war es dazu gekommen, dass der Vater mit dem angeblichen »voyou«, seinem eigenen Sohn, im Polizeiwagen abgeholt wurde. Während der Fahrt denkt der Sohn daran, dass sein Vater 21 Jahre zuvor schon einmal in einem solchen »panier à salade« gegessen hat, und kann es nicht fassen, dass sein Vater keinerlei Einwände dagegen erhebt, dass nun sein eigener Sohn festgenommen und abtransportiert wird. Dies schmerzt ihn um so mehr, als er seinerseits so sehr am Schicksal seines Vaters Anteil nimmt, dass er an einem Buch zu schreiben begonnen hat, in welchem er mit den antisemitischen Verfolgern seines Vaters abrechnen möchte. Zwar sagt der Erzähler, er sei seinem Vater nicht böse,⁴¹ doch lässt sich zwischen den Zeilen deutlich erkennen, wie enttäuscht er über die Gleichgültigkeit des

39 Ebd., S. 68–72.

40 Ebd., S. 68.

41 Ebd., S. 71.

Vaters ist. Das Buch *Dora Bruder*, in dem er nicht nur dieser völlig Unbekannten, sondern auch seinem eigenen Vater ein Denkmal setzt, lässt sich unter anderem auch als Versuch interpretieren, diese Erfahrungen zu bewältigen.

Der Versuch, die Vergangenheit zu rekonstruieren, die wenigen noch vorhandenen Spuren der Verschwundenen mithilfe von Archivbesuchen, Zeugenaussagen und Ortsbesichtigungen zu sichern und zu dokumentieren, konfrontiert den Erzähler indes permanent mit seiner eigenen Ohnmacht angesichts der Leere, welche die Deportierten hinterlassen haben. So sagt er über Dora Bruders Eltern:

Ce sont des personnes qui laissent peu de traces derrière elles. Presque des anonymes. Elles ne se détachent pas de certaines rues de Paris, de certains paysages de banlieue, où j'ai découvert, par hasard, qu'elles avaient habité. Ce que l'on sait d'elles se résume souvent à une simple adresse. Et cette précision topographique contraste avec ce que l'on ignorera pour toujours de leur vie – ce blanc, ce bloc d'inconnu et de silence.⁴²

Es sind Menschen, die wenige Spuren hinterlassen. Fast anonym. Sie heben sich nicht von bestimmten Straßen in Paris ab, von bestimmten Vorstadtlandschaften, wo ich zufällig entdeckte, dass sie gelebt hatten. Was man über sie weiß, ist oft nichts als eine Adresse. Und diese topographische Präzision steht im Kontrast zu dem, was über ihr Leben für immer unbekannt bleiben wird – diese Leerstelle, dieser Block aus Nicht-Wissen und Stille.

Diese Leere – »ce bloc d'inconnu et de silence« – ist nicht nur für Dora Bruders Eltern charakteristisch, sondern für die Gesamtheit der von der Shoah Betroffenen. Sie kann durch nichts gefüllt, sie kann lediglich sichtbar gemacht werden, etwa indem der Erzähler Briefe wörtlich zitiert, in denen Angehörige den Polizeipräfekten von Paris um Hilfe bei der Suche nach ihren verhafteten Verwandten bitten,⁴³ oder den letzten Brief eines Internierten, den dieser geschrieben hat, kurz bevor er in ein Lager deportiert wurde.⁴⁴ Das Schmerzliche an diesem Brief ist das, was ungesagt bleibt, was der Leser aber durch sein historisches Wissen unwillkürlich ergänzt: nämlich dass die im Brief formulierten Wünsche und Hoffnungen, die sich auf Alltägliches wie Essen und Trinken beziehen, durch die Deportation und Vernichtung auf unfassbare und entsetzliche Weise zunic-

42 Ebd., S. 28.

43 Ebd., S. 84–86.

44 Ebd., S. 121–127.

te gemacht worden sind. Es ist die Erkenntnis, dass alles Gesagte und Sagbare letztlich inkommensurabel mit dem Geschehenen ist.

Angesichts der wenigen Dokumente über Dora Bruder ist der Erzähler auf Vermutungen angewiesen, doch wenn er schon nicht ihr Leben erzählen kann, so kann er immerhin von Personen erzählen, die ein ähnliches Schicksal wie sie erlitten haben. So berichtet er auf S. 92–100 von Schriftstellern, die allesamt in den letzten Jahren des Zweiten Weltkriegs gestorben sind: Friedo Lampe, Felix Hartlaub, Roger Gilbert-Lecomte, Ruth Kronenberg, Albert Sciaky alias François Vernet, Robert Desnos. Einige von ihnen stehen in einem engen Bezug zum Leben des Erzählers: So hatte Sciaky, der Mitglied der Résistance war, eine Zeitlang in der Wohnung gelebt, welche später der Vater des Erzählers mit seiner Familie bewohnen sollte. Desnos ist ebenso wie Patrick Modiano Autor eines Buches mit dem Titel *La Place de l'Étoile*, was Modiano aber erst erfuhr, nachdem sein eigenes Buch publiziert war. Diese Koinzidenzen, welche Modianos Leben schon vor seiner Geburt in einen ungeahnten und verborgenen Bezug zu den Ereignissen der Shoah und des Zweiten Weltkrieges stellen, sind einerseits seiner Beziehung zu Dora Bruder äquivalent (wir erinnern uns, dass es zahlreiche Korrespondenzen zwischen Modianos und Dora Bruders Leben gibt) – andererseits verweisen sie metonymisch und metapoetisch auf den Schreibakt selbst. Und an einer Stelle konvergieren beide Themenbereiche, zum einen die Suche nach Dora Bruder, zum anderen das literarisch-fiktionale Schreiben: dieses nämlich erweist sich als das einzig plausible Mittel einer Annäherung an den sich entziehenden Gegenstand »Dora Bruder«:

En décembre 1988, après avoir lu l'avis de recherche de Dora Bruder, dans le *Paris-Soir* de décembre 1941, je n'ai cessé d'y penser durant des mois et des mois. L'extrême précision de quelques détails me hantait: 41 boulevard Ornano, 1 m 55, visage ovale, yeux gris-marron, manteau sport gris, pull-over bordeaux, jupe et chapeau bleu marine, chaussures sport marron. Et la nuit, l'inconnu, l'oubli, le néant tout autour. Il me semblait que je ne parviendrais jamais à retrouver la moindre trace de Dora Bruder. Alors le manque que j'éprouvais m'a poussé à l'écriture d'un roman, *Voyage de noces*, un moyen comme un autre pour continuer à concentrer mon attention sur Dora Bruder, et peut-être, me disais-je, pour élucider ou deviner quelque chose d'elle, un lieu où elle était passée, un détail de sa vie.⁴⁵

45 Ebd., S. 53.

Im Dezember 1988, nachdem ich die Suchanzeige für Dora Bruder in *Paris-Soir* vom Dezember 1941 gelesen hatte, dachte ich monatelang darüber nach. Die extreme Präzision einiger Details verfolgte mich: Boulevard Ornano 41, 1 m 55, ovales Gesicht, grau-braune Augen, grauer Sportmantel, bordeauxroter Pull-over, marineblauer Rock und Hut, braune Sportschuhe. Und die Nacht, das Unbekannte, das Vergessen, das Nichts ringsherum. Es schien mir, dass ich niemals auch nur die geringste Spur von Dora Bruder finden würde. Der Mangel, den ich fühlte, bewog mich dann dazu, einen Roman, *Voyage de Noces*, zu schreiben. Dieses Mittel war mir gerade recht, um meine Aufmerksamkeit weiterhin auf Dora Bruder zu richten und vielleicht, so dachte ich, etwas über sie in Erfahrung zu bringen oder zu erraten, einen Ort, an dem sie gewesen war, ein Detail ihres Lebens.

Wie bei Perec ist es die Leere, welche den fiktionalen Schreibakt in Gang setzt: »le manque que j'éprouvais m'a poussé à l'écriture d'un roman«. Und dieser Schreibakt bewirkt die Annäherung an den verlorenen Gegenstand mit dem Mittel der Als-Ob-Handlung, als welche man die Fiktion ja auch bezeichnen kann.⁴⁶ Paradoxerweise gelingt Modiano eine unbewusste Annäherung an die Wirklichkeit, wenn er nämlich seine Protagonisten Rigaud und Ingrid in *Voyage de nocés* an der Metrostation Nation aussteigen und sie durch Seitenstraßen gehen lässt, welche auch die reale Dora Bruder gekannt haben muss, was Modiano aber erst Jahre später erfahren hat:

Ces petites rues sont voisines de la rue de Picpus et du pensionnat du Saint-Cœur-de-Marie, d'où Dora Bruder devait faire une fugue, un soir de décembre au cours duquel la neige était peut-être tombée sur Paris.

Voilà le seul moment du livre où, sans le savoir, je me suis rapproché d'elle, dans l'espace et le temps.⁴⁷

Diese kleinen Straßen liegen in der Nähe der Rue de Picpus und des Internats Saint-Cœur-de-Marie, von wo aus Dora Bruder an einem Dezemberabend, als als es in Paris möglicherweise geschneit hatte, weglaufen sollte.

Dies ist der einzige Moment in dem Buch, in dem ich ihr, ohne es zu wissen, räumlich und zeitlich nahe kam.

46 Vgl. Rainer Warning, »Der inszenierte Diskurs. Bemerkungen zur pragmatischen Relation der Fiktion«, in: Dieter Henrich/Wolfgang Iser (Hg.), *Funktionen des Fiktiven*, München 1983, S. 183–206 sowie die Beiträge im ersten Teil des vorliegenden Bandes (»Angewandte Fiktionstheorie«).

47 Modiano, *Dora Bruder*, S. 54.

Schluss

Die Untersuchung hat ergeben, dass die beiden Texte von Georges Perec und Patrick Modiano – bei allen romanästhetischen Unterschieden, die hier nicht betrachtet werden konnten – eine Reihe signifikanter Gemeinsamkeiten aufweisen. In beiden Texten wird versucht, eine zentrale Leerstelle im Leben der Protagonisten zu füllen: die vom Verlust der eigenen Eltern durch Krieg und Shoah überschattete Kindheit des Erzählers Georges Perec und der damit verbundene Identitätsverlust; die mit dem Schicksal des eigenen Vaters identifizierte Geschichte von Dora Bruder bei Patrick Modiano. Ausgehend von diesen Leerstellen versuchen beide Texte durch fiktionales Schreiben und eine metapoetische Reflexion über dieses Schreiben dem Nichts etwas entgegenzustellen, welches einerseits die Leerstelle füllt und sie andererseits als solche umso deutlicher sichtbar macht. Indem sie nicht direkt über die schrecklichen Ereignisse des Krieges und der Vernichtungslager schreiben, sondern über vermeintlich alltägliche Dinge, gelingt es den Texten, das in ihrem Zentrum stehende Un-sagbare der Shoah greifbar zu machen und diesem doch seine letztlich rational nicht erfassbare und mit Worten nicht zu beschreibende Alterität nicht zu nehmen. Zugleich erkennt man, dass die historiographische Aufgabe, die beide Texte sich stellen, jeweils im Verbund steht mit einer autobiographischen Rekonstruktion und dass dieses seinem Anspruch nach dokumentarische Schreiben aufgrund der zentralen Leerstelle der zu erzählenden Geschichte auf die Hilfe der literarischen Fiktion angewiesen ist. So reihen die Texte sich in eine bestimmte Tradition der fiktionalen Erinnerungserzählung ein, welche durch Autoren wie Proust, Beckett oder Claude Simon repräsentiert wird. Damit wiederum wird deutlich, dass Grundprobleme des literarischen Schreibens im 20. Jahrhundert nicht nur in ›rein fiktionalen‹ Texten eine grundlegende Rolle spielen, sondern auch in solchen, die wie die hier untersuchten, vor dem Hintergrund der Shoah entstandenen zumindest partiell historiographisch sein wollen.

Literaturverzeichnis

Bellos, David, »Les ›erreurs historiques‹ dans *W ou le souvenir d'enfance* à la lumière du manuscrit de Stockholm«, in: Steen B. Jørgensen/Carsten Sestoft (Hg.), *Georges Perec et l'histoire*, København 2000, S. 21–46.

- Bem, Jeanne, »Dora Bruder ou la biographie déplacée de Modiano«, in: *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises* 52 (2000), S. 221–232.
- Freud, Sigmund, »Über Deckerinnerungen«, in: *Gesammelte Werke*, hg. v. Anna Freud et al., Frankfurt a. M. 31969, Bd. 1, S. 531–554.
- Fröhlicher, Peter, »Métafiction et intertextualité dans *Dora Bruder* de Patrick Modiano«, in: Hans Felten/David Nelting (Hg.), *Contemporary European Literature. Common Tendencies and Developments in European Languages with an Emphasis on Narrative and Poetry*, Frankfurt a. M. 1999, S. 69–73.
- Hartje, Hans, »W et l'histoire d'une enfance en France«, in: Steen B. Jørgensen/Cars-ten Sestoft (Hg.), *Georges Perec et l'histoire*, København 2000, S. 53–66.
- Klinkert, Thomas, *Bewahren und Löschen. Zur Proust-Rezeption bei Samuel Beckett, Claude Simon und Thomas Bernhard*, Tübingen 1996.
- , »Der Text als Bildmedium? Zu Text-Bild-Beziehungen bei Claude Simon und Georges Perec«, in: Beate Ochsner/Charles Grivel (Hg.), *Intermediale. Kommunikative Konstellationen zwischen Medien*, Tübingen 2001, S. 117–146.
- Lejeune, Philippe, *La Mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe*, Paris 1991.
- Magné, Bernard, »Georges Perec oulibiographe«, in: Peter Kuon (Hg.), *Oulipo – Poétiques*, Tübingen 1999, S. 41–62.
- Modiano, Patrick, *Dora Bruder* (1997), Paris 1999.
- Obergöker, Timo, *Écritures du non-lieu. Topographies d'une impossible quête identitaire: Romain Gary, Patrick Modiano et Georges Perec*, Frankfurt a. M. etc. 2004.
- Perec, Georges, *W ou le souvenir d'enfance* (1975), Paris 1995.
- Poier-Bernhard, Astrid, »Vergessen – Erinnern – Gedächtnis in der ›Oulibiographie‹ *W ou le souvenir d'enfance* von Georges Perec«, in: *Sprachkunst* 30 (1999), S. 321–331.
- Rabenstein, Helga, »Décomposition – Composition: le double mouvement de *W ou le souvenir d'enfance*«, in: Peter Kuon (Hg.), *Oulipo – Poétiques*, Tübingen 1999, S. 31–40.
- , »Georges Perec: *W ou le souvenir d'enfance* – eine Spurensuche«, in: Werner Delanoy et al. (Hg.), *Lesarten. Literaturdidaktik im interdisziplinären Vergleich*, Innsbruck/Wien 1996, S. 32–51.
- Schleppen, Uwe, *Schreiben aus dem Nichts. Gegenwartsliteratur und Mathematik – das Ouvroir de littérature potentielle*, München 2004.
- Semprun, Jorge, *Quel beau dimanche!* (1980), Paris 1991.
- , *L'Écriture ou la vie*, Paris 1994.
- Simon, Claude, *Histoire*, Paris 1967.
- Warning, Rainer, »Der inszenierte Diskurs. Bemerkungen zur pragmatischen Relation der Fiktion«, in: Dieter Henrich/Wolfgang Iser (Hg.), *Funktionen des Fiktiven*, München 1983, S. 183–206.

