

ERINNERUNG UND POSTERINNERUNG IM FRÜHWERK PATRICK MODIANOS

Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Christian-Albrechts-Universität
zu Kiel

vorgelegt von Ullrich Mansfeld,
geb. Cochanski



Kiel
30.01.2024

Erstgutachter: Prof. Dr. Javier Gómez-Montero

Zweitgutachter: Prof. em. Dr. Rainer Zaiser

Tag der mündlichen Prüfung: 6. Mai 2024

Durch den 2. Prodekan für Studium und Lehre,
Prof. Dr. Jörg Kilian, zum Druck genehmigt:

Inhalt

Vorwort	5
I. Einleitung	8
I.1. Zielsetzung	8
I.2. Korpus	12
II. Dialektik narrativen Erinnerns	14
II.1. L'inconscient du texte	18
II.2. Individuelle und kollektive Erinnerung	23
II.3. Erinnerung als Poetik der Zeit	31
II.4. Erinnerung als Repräsentation	45
II.5. Posterinnerung	51
II.6. Trauma	61
II.7. Vom Trauma zur Erzählung	81
II.8. Zum Verhältnis von Erinnerung und Literatur	97
II.9. Zwischenfazit	109
III. Historische und literarische Hintergründe	115
III.1. Die historische Situation in Frankreich 1940-1944	115
III.2. Ein Vertreter der <i>mode rétro</i> ?	123
IV. Paysage de mémoire	133
IV.1. Vom Zitat zur Verfremdung	135
IV.2. Psychogramme der Kollaboration	167
V. Erinnerung und Posterinnerung	176
V.1. La place de l'étoile	179
V.2. La ronde de nuit	213
V.3. Les boulevards de ceinture	239
V.4. Rue des Boutiques Obscures	254

V.5.	Synthese	259
VI.	Nachwort.....	281
VII.	Bibliographische Angaben	284
VII.1.	Primärwerke	284
VII.2.	Sekundärwerke	285
VIII.	Annex	298

Vorwort

„'Other people's memories' could be a subtitle of the corpus of Modiano's work“¹

Dieses Zitat von William VanderWolk fasst das Werk des französischen Autors Patrick Modiano gut zusammen. Seine Texte drehen sich immer wieder um das zentrale Thema Erinnerungen: die eigenen, die fremden, die überlieferten. In seinen Romanen werden unablässig Erinnerungen und ihre Versatzstücke gesammelt, diskutiert und aggregiert, bis sie – wie bei einem Palimpsest – eine dichte Schicht weben. Diese Schicht aus Erinnerungen trägt Modianos Erzählwelten.

Modiano, 1945 in Boulogne-Billancourt bei Paris geboren, behandelt in über dreißig Romanen verschiedene Epochen der jüngeren französischen Geschichte. Neben der Nachkriegszeit von 1945 bis 1968, den Studierendenrevolten (1963-1968) und dem Algerienkrieg (1954-1962) ist dies immer wieder die Zeit der deutschen Besatzung in Frankreich (1940-1944), der *Occupation*. Die Besatzung dient in diesen Texten oft als primäre oder sekundäre Zeitebene der Erzählung, prägt viele der Figuren und treibt den Großteil der Konflikte zwischen ihnen.

Ich selbst bin zum ersten Mal in meiner Studienzeit mit Modianos Texten in Berührung gekommen, als wir in einer sprachpraktischen Übung eine kurze Passage aus *Rue des Boutiques obscures* übersetzen sollten. Der kurze Ausschnitt machte mich, sowohl aufgrund der darin enthaltenen Themen als auch des einzigartigen Erzählstils, neugierig auf den Rest. Bereits in diesem „ersten“ Werk zeigen sich viele Elemente, die sich auch in anderen Erzählungen Modianos finden: Der (amnesische) Erzähler auf Vergangenheitssuche, das mosaikartige Zusammenfügen von Erinnerungen, die verirrten Wanderungen durch die Stadt und nicht zuletzt: die *Occupation* als zweite Zeitebene.

Diese Themen und Motive kehren wieder. Sie sind für die Erzähler stets auch in der eigenen Erinnerung und ihrer Familiengeschichte verankert. Und ein Großteil der Erzähler weist deutliche biografische Parallelen zum Autor Modiano auf: Sie sind

¹ VanderWolk 1998: 55.

häufig Männer jüdischen Glaubens, in Paris geboren, vaterlos, literarisch interessiert, dunkelhaarig und groß gewachsen. Ihr Alter entspricht meist dem Modianos zum Zeitpunkt des Erscheinens: Im Frühwerk jung, fast noch jugendlich, später erwachsen und schlussendlich gereift.

Dass ich die vorliegende Arbeit zum Abschluss bringen konnte, ist meiner anhaltenden Faszination für das Romanwerk Patrick Modianos zu verdanken. Er ist in der Zwischenzeit, auch dank der Verleihung des Literaturnobelpreises im Jahr 2014, auch in Deutschland vom „Geheimtipp“ zu einem durchaus bekannten Namen avanciert. Für mich sind aber andere Punkte dafür ausschlaggebend gewesen, mich mit seinem Werk zu beschäftigen.

Da ist zunächst der Erzählstil Modianos. Abschnitte mit kurzen, prägnanten Sätzen und präzisen Beschreibungen wechseln sich mit beinahe traumhaften Passagen ab. Elemente und Formulierungen werden variiert und wiederholt. Das Ergebnis sind Texte, die sich leicht lesen, aber beim erneuten Lesen stets neue Details preisgeben.

Dann ist da die Struktur. Durch die Erzählung auf mehreren zeitlichen Ebenen wird zusätzliche Spannung aufgebaut. Zudem entsteht, wie wir sehen werden, eine weitere Dimension, in der die Figuren miteinander in Beziehung treten können.

Und zuletzt ist da natürlich die Erinnerungsarbeit. Die Erzähler, die sich auf ihr Gedächtnis und das anderer nicht verlassen können, sammeln detektivisch Spuren. „Harte“ Objekte der Erinnerung, wie Dokumente und Bilder, werden den „weichen“, persönlichen Erinnerungen gegenübergestellt. Mit großer Akribie werden Verweise, Orte und Objekte eingeführt. Sie schaffen ein sehr präzises Bild der Umstände – aber die Personen bleiben häufig im Dunkeln. Letztendlich gelingt es nur selten, vollständig aufzuklären, wie es wirklich war.

Modianos Texte machen es, trotz ihrer Komplexität, dem Leser leicht, sich in ihnen zu verlieren. Das ist sicherlich auch ein Grund, warum ich stets zu ihnen zurückgekehrt bin und diese Arbeit letztendlich fertigstellen konnte.

Letztlich verdanke ich die Fertigstellung dieser Arbeit aber vor allem der unermüdlichen Unterstützung meiner Familie. Meine Frau Franziska und seit einigen Jahren auch unser Sohn Finn geben mir die Kraft, die dazu nötig war.

Besonders hervorheben möchte ich auch die Unterstützung durch Prof. Dr Javier Gómez-Montero, der mir stets mit Rat zur Seite gestanden hat, sowie durch meinen

guten Freund Dr. Facundo Reyna Muniain, der meine Verbindung in die akademische Welt geblieben ist, als mich mein Lebensweg anderswo hinführte.

I. Einleitung

I.1. Zielsetzung

Wie bereits eingangs erwähnt, weisen die Erzähler in Modianos Texten große biografische Ähnlichkeiten zum Autor selbst, teilweise auch zu seinem Vater, auf. Aufgrund dieser Wiederholungen ist es naheliegend, dass die Verbindungen zwischen Modiano und seinen Erzählern in der Fachliteratur bereits deutlich herausgearbeitet wurden. Das Eingangszitat von VanderWolk spiegelt daher nicht nur das Werk, sondern eine weit verbreitete Tendenz in der Modiano-Forschung gut wider. Es lautet in Gänze: „’Other people’s memories’ could be a subtitle of the corpus of Modiano’s work as well as the driving force behind the narrators’ desire to write“². VanderWolk schlägt, nicht ohne Grund, eine Brücke zwischen dem Autor einerseits und dem Erzähler und seiner Intention andererseits.

Deutlich wird aber auch, dass VanderWolk die Intention eindeutig bei den Erzählern und nicht beim Autor verortet. Es ist „the narrators“ Wunsch zu schreiben, nicht „the writer’s“.³ Diese Abgrenzung ist wichtig. Nicht alle Forschenden trennen hier so klar wie VanderWolk: Wer erinnert sich an was oder an wen? Zu welcher Bezugsebene gehören die einzelnen Elemente? Gibt es eine Erinnerung des Autors, des Erzählers, oder des Textes? Lässt sich aus der Analyse einer Erzählererinnerung eine Autorenerinnerung rückschließen?

In dieser Untersuchung möchte ich mich bemühen, ebenso klar zu trennen und eine Begriffsdiffusion zu vermeiden. Es ist wichtig zu betonen, dass diese Untersuchung damit nicht den Anspruch verfolgt, „korrekt“ zu analysieren, ebenso wenig, wie anderen Untersuchungen ein „inkorrekt“es Vorgehen unterstellt wird – vielmehr hoffe ich mit dieser Untersuchung die Modiano-Forschung an einer Stelle, an der diese noch eine kleine Lücke aufweist, um eine Facette zu bereichern.

Die einzelnen Texte sollen daher zunächst „für sich sprechen“ und in einem zweiten Schritt miteinander verglichen werden, um einen werkinternen Vergleich zu ermöglichen. Wie wir sehen werden, enthalten Modianos Erzählungen stets auch zahlreiche Verweise auf außertextliche Elemente – Orte, Personen, aber auch

² VanderWolk 1998: 55.

³ ebd.

biografische Angaben. Diese sollen ebenfalls zunächst in ihrem innertextlichen Kontext analysiert werden, bevor sie in einem zweiten Schritt miteinander und mit der außertextlichen Realität verglichen werden. Hier steht weniger die Frage nach der genauen Abbildung der historischen Realität als nach dem Effekt der Abbildung im Vordergrund – nicht das *Was* der Referenz, sondern das *Wie* und das *Warum* sollen vorrangig beleuchtet werden. Ziel ist es zu sehen, wie Erinnerung in den jeweiligen Texten funktioniert. Um diese Analyse durchführen zu können, muss zunächst ein entsprechendes theoretisches Fundament erstellt werden. Dies hat den Vorteil, dass sich die Theorie am Untersuchungsobjekt orientiert anstatt umgekehrt.⁴

Dazu werden zahlreiche unterschiedliche Modelle des Erinnerns beziehungsweise der Erinnerung untersucht und miteinander in einen produktiven Dialog gesetzt. Kern dieser Vorgehensweise ist, dass diese Modelle unterschiedlichen Fachgebieten entstammen können – wichtig ist ihre Anwendbarkeit auf die untersuchten Texte. Daher wird neben Konzepten der Psychoanalyse, der Soziologie und weiteren auch das Konzept der Posterinnerung herangezogen.⁵ Der auf Marianne Hirsch zurückgehende Begriff ist auch deshalb namensgebend für diese Untersuchung, weil er sowohl in der Theorie als auch in der Anwendung auf den Text wichtige neue Verbindungen und Erkenntnisse freilegt. So ist beispielsweise eines der Kernprobleme von Paul Ricœur's Erinnerungstheorie die Frage, ob Literatur Realität abbilden kann. Ricœur plädiert in diesem Zusammenhang dafür, Wahrhaftigkeit zu erzeugen, indem historische Diskurse mit dokumentarischen Zeugnissen verknüpft werden.⁶ Literatur und Wirklichkeit stehen durch ein System gegenseitiger Verweise in Verbindung. Eben diese Verweisarbeit leistet die Posterinnerung. Sie fügt sich ebenso harmonisch in die Theorie kollektiver Erinnerung von Maurice Halbwachs ein.

Auf einer praktischen Ebene eignet sich die Posterinnerung aber auch für die Analyse der Texte Modianos, da diese häufig mit dokumentarischen Quellen, wie zum Beispiel Texten und Bildern arbeiten. In einem der untersuchten Texte, *Les Boulevards de Ceinture*, entspinnst sich sogar die gesamte Handlung beim Betrachten einer Fotografie. Diese Anwendbarkeit bedeutet, dass der Posterinnerung im Rahmen dieser Untersuchung eine ebenso große Bedeutung zukommt wie der Erinnerung selbst. Am Ende der theoretischen Abhandlung soll ein Modell stehen, wie Erzählung

⁴ Vgl. Bayard 2004: 17.

⁵ Vgl. Hirsch 1997, Hirsch 2012.

⁶ Ricœur 2003: 225.

und Posterinnerung zu Erinnerung und Identität werden, das auf die untersuchten Texte angewandt werden kann.

Auch wenn in dieser Untersuchung die Texte Modianos im Vordergrund stehen sollen, bin ich im Verlauf der Erarbeitung immer wieder auf andere Autoren gestoßen, mit denen Modiano gemeinsam in Kategorien verortet wird. Die wohl bekannteste dieser Kategorien ist die „mode rétro“. Im Rahmen eines kurzen Exkurses möchte ich Modianos Zugehörigkeit zu dieser lose definierten Kategorie thematisieren – mit dem Ziel, daraus weitere Erkenntnisse für die Untersuchung der einzelnen Texte zu generieren.

Ein weiterer Begriff, der im Bezug auf Modiano häufig fällt, ist der des „paysage de mémoire“: Einer durchgängigen Welt der Erinnerungen, einer nicht nur text-, sondern werkinternen Realität. Aufgrund der zahlreichen wiederkehrenden Elemente und Verweise in den untersuchten Werken soll dieses Konzept theoretisch aufgeschlüsselt werden. Zudem werden nicht nur einzelne Elemente, sondern ganze Verweisarten untersucht. Dies bedingt die Beschäftigung mit der außertextlichen Realität, da die Frage zu klären ist: Verweisen die Texte auf die außertextliche Realität, oder aufeinander, oder auf ein Drittes, das allen Texten zugrundeliegende Substrat eines Modiano-typischen „paysage de mémoire“?

Im Anschluss werden die einzelnen Texte untersucht. Dazu wird unter anderem der Begriff des *inconscient du texte* von Jean Bellemain-Noël herangezogen, der nach meinem Kenntnisstand noch nicht ausführlich auf das Werk Patrick Modianos angewendet wurde.⁷ Bellemain-Noël plädiert dafür, den Text ohne außertextliche Elemente wie etwa die Biografie des Autors oder andere Texte zu rezipieren.⁸ Eine solche textimmanente Interpretation erscheint im Bezug auf die untersuchten Werke auch deswegen fruchtbar, weil diese stets in sich geschlossen sind.

Der „aus sich selbst heraus sprechende“ Text ist natürlich ein Konstrukt. Diese Lesart entspricht nicht den üblichen Lesegewohnheiten und wird daher explizit gewählt, um eine neue Perspektive auf die Texte zum Vorschein zu bringen und der existenten Modiano-Forschung somit eine neue Facette hinzuzufügen.

⁷ Vgl. Bellemain-Noël 1972.

⁸ Bellemain-Noël 1979: 190.

Eine rein textimmanente Betrachtung ist überdies auch nicht immer möglich; der aus sich selbst heraus sprechende Text ist eine literarische Fiktion, die in Grenzbereichen nur schwer aufrechtzuerhalten ist. Nicht zuletzt ist es ja auch ein sekundäres Ziel dieser Untersuchung, Vergleichbarkeit innerhalb des Werkes eines Autors zu erzeugen. Daher kann dieser nicht komplett ausgeklammert werden. Er soll allerdings nicht als „Schlüssel“ aufgefasst werden, damit stattdessen andere Aspekte in den Vordergrund treten können, wie beispielsweise die Erzähler und ihr Unbewusstes, ihre Erinnerungen innerhalb des Textes. In der Tat gleichen sich zahlreiche Topoi der Untersuchung – die diegetische Struktur des Werks, die Identität des Erzählers, Vaterfiguren und weitere. Diese sollen gezielt miteinander verglichen und schlussendlich im Rahmen einer Synthese zusammengeführt werden. Dazu werden aus den wiederkehrenden Elementen werkübergreifende, chronologische Entwicklungen abgeleitet. Auch wenn ein Werk gänzlich neue Aspekte einbringt oder eine thematische Weiterentwicklung gegenüber anderen Werken nimmt, wird dies thematisiert werden. Abschließend werden die gesammelten praktischen Erkenntnisse erneut auf das Theoriegebäude zurückgeführt und thematisiert, wie dessen Anwendbarkeit auf die Texte Modianos *ex post* zu beurteilen ist. Daraus ergeben sich, so hoffe ich, auch interessante Ansätze für weitere Untersuchungen.

I.2. Korpus

Das Werk von Patrick Modiano umfasst über 30 Romane. Daher muss für diese Arbeit notwendigerweise eine Vorauswahl getroffen werden, welche dieser Werke analysiert werden sollen. Diese Auswahl sollte nicht zufällig erfolgen, sondern Vergleichbarkeiten unter anderem hinsichtlich der Erzähler, ihrer Erinnerungen und der Inszenierung der Erinnerungen erzeugen. Um diese Vergleichbarkeiten zu schaffen, ist es von Vorteil, wenn sich die Rahmenbedingungen der Erzählungen gleichen.

Diese Vergleichbarkeit der Rahmenbedingungen beginnt beim historischen Substrat der Erzählung. Ein solches historisches Substrat ist das deutsche Besetzungsregime in Frankreich (1940-1944), die *Occupation*. Sie ist vor allem im Frühwerk Modianos, den ersten zehn Jahren seiner Schriftstellerkarriere vom Debüt *La Place de l'Étoile* im Jahr 1968 bis zu seinem Roman *Rue des Boutiques obscures* zehn Jahre später, omnipräsent. Die Besatzung dient in diesen Texten oft als primäre oder sekundäre Zeitebene der Erzählung, prägt viele der Figuren und treibt den Großteil der Konflikte zwischen ihnen. Um im Bilde der Palimpsest-artigen Schicht zu bleiben: Die Figuren stehen, egal auf welcher Zeitebene sie sich bewegen, im Frühwerk stets fest auf dem Boden der *Occupation*.

In den späteren Werken Modianos werden die Themen diverser. Die Erinnerungsarbeit verschiebt sich nun von den großen historischen Themen weg, hin zu „kleineren“, persönlicheren, wenn auch nicht weniger dramatischen Erinnerungen. Ein Beispiel hierfür sind Familiengeschichten, die im Frühwerk noch beinahe ausschließlich im Kontext historischer Ereignisse behandelt werden (und einen Teil ihrer Legitimation aus der Stützung auf echte Zahlen, Daten und Fakten zu erhalten scheinen). Sie werden nun aus der Sammlung verschiedener Blickwinkel und Erinnerungen aggregiert. Die beinahe monothematische Fokussierung, die das Frühwerk auszeichnet, weicht demzufolge einem variantenreicherem Umgang mit Erinnerungsprozessen und Erinnerungsinhalten. Dies ist einer der Faktoren, die zu einer Beschränkung des Untersuchungsgegenstandes auf das Frühwerk beiträgt.

Daher wird sich diese Arbeit auf die Untersuchung der folgenden Werke konzentrieren:

Im Debütroman *La Place de l'Étoile* (1968) erzählt ein junger Mann, Raphael Schlemilovitch, verschiedene Episoden aus seinem Leben. Diese spielen sowohl in der Nachkriegsgegenwart, der Zeit der *Occupation* als auch in der Vorkriegszeit. Der

Erzähler nimmt verschiedene Identitäten an: Als jüdischer Kollaborateur, orientalischer Playboy, verweichlichter europäischer Intellektueller, Oberschüler, Zuhälter, Gebirgsjäger, SS-Offizier und mehr. Letztendlich findet er sich bei einem Doktor Freud wieder, der dem Erzähler eine "jüdische Neurose" attestiert.

In *La Ronde de Nuit* (1969) nimmt der Erzähler, ein namenloser junger Mann im von den Nazis besetzten Paris, erneut zwei Rollen ein: Als *Swing Troubadour* ist er Teil einer Bande von Kollaborateuren. Als *Princesse de Lamballe* ist er Teil eines Widerstandsnetzwerks. Die Anführer beider Gruppen beauftragen ihn mit dem Tod des jeweils anderen Mannes. Auf der Suche nach seiner Zugehörigkeit und seiner Identität irrt der Erzähler bei Tag und bei Nacht durch Paris.

In *Les Boulevards de Ceinture* (1972) begibt sich der junge Schriftsteller Serge Alexandre im grünen Umland von Paris auf die Suche nach seinem Vater. Beim Betrachten einer Fotografie seines Vaters und von dessen Freunden fühlt sich der Erzähler in die Vergangenheit zurückversetzt und wird selbst zum aktiven Mitspieler in den Machenschaften der *Occupation*. Parallel erinnert er sich an sein letztes reales Aufeinandertreffen mit seinem Vater als Jugendlicher.

Villa Triste (1975) ist der erste Roman Modianos, der nicht im besetzten Frankreich spielt. Er nimmt zwar Anklang bei Topoi der *Occupation* und beim italienischen Faschismus, spielt aber während des Algerienkrieges der 1960er Jahre. Daher soll auf diese Erzählung nur am Rande eingegangen werden.

In *Rue des Boutiques Obscures* (1978) hat der Erzähler Guy Roland sein Gedächtnis verloren. Als er seine Anstellung als Privatdetektiv verliert, begibt er sich auf die Suche nach seiner eigenen Vergangenheit. Diese liegt in der Besatzungszeit. Anhand von Gesprächen mit Zeitzeugen, Fotografien, Zeitungsartikeln und eigener bruchstückhafter Erinnerungen rekonstruiert er die Geschichte eines abenteuerlichen Fluchtversuchs aus dem besetzten Frankreich.

Diese ersten fünf Romane Modianos sind es, die den Korpus der vorliegenden Untersuchung bilden.⁹ Ein besonderer Fokus liegt dabei auf der „trilogie de l'occupation“: den ersten drei Werken von *La Place de l'Étoile* bis *Les boulevards de ceinture*.

⁹ Der Erzählband *Livret de Famille* und das Drehbuch zu *Lucien Lacombe* werden nicht in diese Untersuchung mit einbezogen. Da die Erzählformen sich hier teils deutlich unterscheiden, ist das Herstellen von Vergleichbarkeiten in der Inszenierung von Erinnerungen (insbesondere im Kino) schwieriger.

II. Dialektik narrativen Erinnerns

Jede Untersuchung von Erinnerung in einem Romanwerk sollte sich zunächst der Frage widmen, was Erinnerung überhaupt ist. Teildisziplinen der Geschichtswissenschaften, Kulturwissenschaften, Psychologie und natürlich Literaturwissenschaften finden hierauf unterschiedliche Antworten. Daher kann im Rahmen dieser Untersuchung natürlich keine allgemeingültige Antwort formuliert werden. Stattdessen sollen die Ergebnisse dieser Teildisziplinen herangezogen werden, um eine Arbeitsdefinition der Erinnerung zu schaffen. Diese Arbeitsdefinition ist voll auf den Analysezweck ausgerichtet, arbeitet also so fokussiert wie möglich und so interdisziplinär wie nötig.

Dazu ist es sinnvoll, zielgerichtete sekundäre Fragestellungen aufzuwerfen. Diese lauten: Wie wird aus Ereignissen Erinnerung? Wie funktionieren Erinnerungsprozesse jenseits des Individuums? Wie ist das Verhältnis von Erinnerung und Erzählung?

Literatur im engeren Sinne, also das sprachliche Produkt, greift auf kulturelle Konstrukte im weiteren Sinne zurück, die außerhalb des Textes liegen. Daher ist Literaturwissenschaft auch immer Kulturwissenschaft. Erinnerung und Identität sind solche Konstrukte, die als prä-existent angenommen werden. Sie sind zudem, wie wir im Folgenden detailliert sehen werden, hochgradig interdependent. Gleichzeitig wirkt auch die Literatur, ob als einzelner Text oder kollektive Strömung, auf kulturelle Konzepte ein. Dadurch bedingen sich Erinnerung, Identität und Literatur gegenseitig. Da diese literaturtheoretische Arbeit einem interdisziplinären Anspruch verpflichtet ist, müssen diese Interdependenzen ausführlich analysiert werden, um ein Fundament für die Analyse der Erinnerungsarbeit im Textkorpus bereit zu stellen.

Von Maurice Halbwachs über Paul Ricoeur bis hin zu Jan Assmann befassen sich bereits seit Jahrzehnten Kulturwissenschaftler mit dem Konzept der kollektiven Erinnerung.¹⁰ In der kollektiven Erinnerung zeigt sich der unmittelbare Zusammenhang zwischen Erinnerung und kulturellen Konstrukten deutlich. Aus dieser kollektiven kulturellen Reziprozität leitet sich ein analoger Wirkungszusammenhang für die Ebene der individuellen Erinnerung ab, die für die Literaturanalyse meist von vordringlichem Interesse ist. Die genauen Wege und Möglichkeiten der Transmission von Erinnerungen und Zuschreibungen zwischen individueller und kollektiver Erinnerung

¹⁰ Vgl. Halbwachs 1950, Assmann 1992, Ricoeur 1983-1985.

stehen in diesen Modellen nicht im Vordergrund: Assmann spricht vom „geteilten Gedächtnis“, was eine automatische gegenseitige Teilhabe zwischen individueller und kollektiver Erinnerung impliziert.¹¹ Halbwachs postuliert die Notwendigkeit einer Instanz zur Transmission zwischen individueller oder kollektiver Erinnerung, identifiziert diese aber über die Teilnahme an kollektiven kulturellen Praktiken.¹² Im psychoanalytischen Teil der theoretischen Untersuchung wird deutlich werden, dass Erinnerungen mitnichten aus einem gemeinsamen Reservoir schöpfen, das durch bestimmte individuelle oder kollektive Erinnerungspraktiken aktiviert wird und Identität formt. Stattdessen stellen bereits das Formen, Bereitstellen und Verbalisieren von Erinnerungen Hürden auf dem Weg zur Erzählung des Geschehenen auf.

Den genannten kulturwissenschaftlichen Theoriegebäuden ist zudem gemein, dass narrativem Handeln bei der Erschaffung der eigenen Identität eine besondere Bedeutung beigemessen wird. Für Ricœur beispielsweise ist Erzählung ein „elementarer anthropologischer Modus der Orientierungsbildung“.¹³ Ein Anlegen, Verwalten und Synthetisieren diachroner Identitäten und Identitätswahrnehmungen erfordert Erinnerung und Selbsterzählung zur Strukturierung derselben. In der Lesart Ricœurs strukturiert Erzählung unsere Erinnerungen und somit auch unsere Identität.

Auf die Vorarbeiten der Kulturwissenschaft aufbauend, befassen sich auch zahlreiche Literaturtheoretiker mit Gedächtnistheorien, darunter Astrid Erll, Heiner Keupp und Ansgar Nünning.¹⁴ Sie heben die Bedeutung von narrativen Akten als Möglichkeit der Transmission zwischen individueller und kollektiver Erinnerung hervor. Für Erll beispielsweise ist eindeutig, dass Medien, darunter auch Literatur, „als Vermittlungsinstanzen und Transformatoren zwischen individueller und kollektiver Dimension des Erinnerns gedacht werden“ müssen.¹⁵ Von der einfachen Weitergabe von Erinnerungen im Familienkreis bis hin zu großflächiger medialer Repräsentation sind narrative Akte unabdingbar, um kollektive Erinnerungen zu erzeugen beziehungsweise Zugang zu ihnen zu erhalten. Dass diese medialen Botschaften nicht neutral sind, sondern ihr eigenes *inconscient* transportieren, macht jede Übermittlung zwischen individueller und kollektiver Erinnerung zu einem abgeschlossenen Narrativ

¹¹ Assmann 1992: 11.

¹² Vgl. Halbwachs 1950: 35-38.

¹³ Neumann 2005: 155; vgl. Ricœur 1985.

¹⁴ Vgl. Erll und Nünning 2005, Keupp et al. 1999.

¹⁵ Erll 2005: 251.

– und umgekehrt auch jedes Narrativ zu einer möglichen Übermittlungsinstanz für Erinnerung.

Marianne Hirsch widmet sich einer besonderen Form der Weitergabe zwischen Individuum und Gruppe: der „postmemory“ oder Posterinnerung.¹⁶ Der Begriff bezeichnet die intergenerationelle Weitergabe von familiären oder kulturellen Erinnerungen. Er wird notwendig, da die Verwerfungen des Gedächtnisses durch Traumata „breaks through and complicates the line the Assmanns draw connecting individual to family, to social group, to institutionalized historical archive.“¹⁷ Für Hirsch ist klar: Das Trauma überfordert die kultur- und geschichtswissenschaftlich etablierten Modelle der Transmission derart, dass weitere, sekundäre Erinnerungspraktiken zum Tragen kommen. Die Träger des kulturellen Gedächtnisses sind abwesend oder unwillig zu sprechen. Die Postmemory ist ein Modell dieser Erinnerungspraktiken, das zuerst angesichts von Übertragungsinstanzen wie Bildern, Briefen, Dokumenten und mündlicher Übermittlung formuliert wird: Die jüngere Generation erfährt durch diese Erinnerungen der älteren Generation derart, als wenn sie sie selbst erlebt hätte. Posterinnerungen bewegen Erinnerungsinhalte frei und in beide Richtungen zwischen Individuen und Kollektiven. Sie hängen im Wesentlichen davon ab, dass nachfolgende Generationen die Erinnerungen vorheriger Generationen in sich aufnehmen. Daher sind sie eng mit selbst- und fremdzugeschriebenen Gruppenzugehörigkeiten, also Fragen der Identität, verknüpft.

Zur Erforschung der Mechanismen dieser Transmission werden mehrere Begriffe aus der Psychoanalyse entlehnt werden. Dazu wird zunächst der bereits mehrfach benutzte Begriff des Traumas geklärt werden. Die moderne Definition des „Traumas“ sowie seiner konnexen Begriffe und Konzepte wurde durch Sigmund Freud geprägt und durch Caruth auf einen zeitgenössischen Stand der Forschung gebracht.¹⁸ Kühner baut hierauf einen identitätsbezogenen Traumabegriff auf, der insbesondere die Unvermittelbarkeit der traumatischen Erinnerungen zwischen Individuum und Gruppe betont.¹⁹ Diese Unvermittelbarkeit ist, bezogen auf Erll, vor allem medialer Art: Nicht alles, was erlebt wird, lässt sich erzählen. Damit ist das *punctum saliens* der traumatischen Posterinnerung bereits benannt.

¹⁶ Vgl. Hirsch 1997, Hirsch 2012.

¹⁷ Hirsch 2012: 33.

¹⁸ Vgl. Freud 1900, Caruth 1996.

¹⁹ Vgl. Kühner 2008.

In der psychoanalytischen Theorie nimmt das beispiellose Leiden des Holocaust eine Sonderstellung ein und hat zur Ausprägung eigener Begrifflichkeiten und Konzepte geführt – etwa bei Niederland, der diesbezüglich den Begriff des „survivor syndrome“ geprägt hat.²⁰ Daher werden auch Fallbeispiele aus der psychoanalytischen Praxis vorgestellt werden, die die verschiedenen Transmissionsmöglichkeiten und Bewältigungsstrategien illustrieren. Diese Beispiele verdeutlichen die Herausbildung traumatischer Erinnerungen bei Kindern von Überlebenden und Tätern gleichermaßen. Hinzu kommen Fallbeispiele, die das traumatische Potenzial von Familiengeheimnissen beleuchten. Serge Tisseron trennt die durch Kühner beschriebene Unvermittelbarkeit des Traumas in die Begriffe „indicable“, für die Generation der Eltern, und „innombrable“, für die Generation der Kinder.²¹ Damit stellt er die historischen, sozialen, psychologischen und narrativen Unterschiede zwischen Erzählung und Nacherzählung sowie Erleben und Nacherleben in den Vordergrund.

Ist die literarische Erzählung das geeignete Medium, um andernfalls unvermittelbare Traumata erfahrbar zu machen? Die Klärung dieser Frage erfordert eine Positionierung zu zwei wissenschaftlichen Problemstellungen. Erstens die Problemstellung der *mimesis*: Die „Legitimation [...] der dichterischen Fiktion – im Kontext des Wahrheitsanspruches, den sie aus der Wirklichkeit ableitet“, wie es Zaiser formuliert.²² Hier soll der in Bezug auf Modiano fruchtbare Ansatz von Ricœur zur Anwendung kommen, demzufolge sich Realität und Fiktion gegenseitig durch ein System inszenierter Verweise erzeugen.²³ Dies bedeutet gleichzeitig, dass Erinnerungen im Text inszenierter Natur sind. Zweitens begegnet uns das „Repräsentationsproblem“, wie es Saul Friedländer formuliert, das mit der *mimesis* eng verknüpft ist.²⁴ Kurz gefasst: Ist eine neutrale Repräsentation historischer Realitäten – in diesem Fall des Holocaust – möglich? Nein, meint letztlich nicht nur Friedländer, sondern mit verschiedenen, in ihrer jeweiligen Disziplin begründeten Argumenten auch Barthes, Bayard, Erll, White und andere.²⁵ Hier ist allerdings hervorzuheben, dass schon Aristoteles unter *mimesis* keine absolut neutrale Abbildung der textäußersten Realität versteht, sondern vielmehr eine *wahrheitsgemäße*: „Aus dem Gesagten ergibt sich auch, dass es nicht Aufgabe des Dichters ist mitzuteilen, was wirklich geschehen

²⁰ Vgl. Niederland 1964.

²¹ Vgl. Tisseron 1996.

²² Zaiser 2009: 21.

²³ Vgl. Ricœur 1983.

²⁴ Vgl. Friedländer 1992.

²⁵ Vgl. Barthes 1980, Bayard 2004, Erll 2005, White 1982.

ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte, das heißt das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit mögliche“.²⁶ Eine neutrale Wiedergabe historischer Realitäten, wie sie Friedländer fordert, ist also nicht vonnöten. Kriterium ist lediglich die *vraisemblance*, die der Text beim Rezipienten evoziert.

Wollen wir uns auf ein close reading des Textes konzentrieren, ohne ständig dessen *vraisemblance* prüfen zu müssen, erscheinen die Texthermeneutik nach Ricœur und die *textanalyse* nach Bellemin-Noël geeignet. Diese Ansätze „befreien“ die Literatur gleichsam davon, etwas anderes repräsentieren zu müssen als sich selbst. Auf dieser Grundlage wird die Erzählung zum Bindeglied zwischen Erinnerung und Identität, und gleichzeitig zum Bindeglied zu allen außertextlichen Elementen.

Wir werden sehen, dass historische Realität in den untersuchten Werken unablässig referenziert, in anderen Formen wiederholt, neu kombiniert und verfremdet wird. Innerhalb der Texte ist die Basis dafür stets die Erinnerung der Erzähler (und anderer Personen). Dennoch rekurrieren diese Elemente auf die außertextliche Realität. Hier verlassen wir notwendigerweise die strenge, postmoderne Texthermeneutik zugunsten eines praxisorientierten Ansatzes. Daher soll auch kurz auf die philosophische Hermeneutik nach Gadamer eingegangen werden, um Unterschiede herauszuarbeiten.

Aus den genannten Elementen entsteht somit eine Dialektik narrativen Erinnerns, die im darauffolgenden Teil der Untersuchung auf das Romanwerk Patrick Modianos angewandt werden wird.

II.1. L'inconscient du texte

Die Idee des *inconscient du texte* geht auf den französischen Psychologen und Literaturwissenschaftler Jean Bellemin-Noël zurück, der ihn 1972 in seinem Werk „Le Texte et l'Avant-Texte“ erstmals skizzierte.²⁷ In seinem Nachfolgewerk „Vers l'inconscient du texte“ beschreibt er das Konzept so:

La mise en récit littéraire d'une production inconsciente comporte [...] les éléments nécessaires à son interprétation, à la reconstitution d'un discours de désir, sans référence ni à ce que l'on sait par ailleurs de l'auteur, ni à ce que racontent ses autres œuvres [...]²⁸

²⁶ Aristoteles 1994: 29.

²⁷ Vgl. Bellemin-Noël 1972.

²⁸ Bellemin-Noël 1979: 190.

Auf dieser Grundlage entwickelt Bellemín-Noël das Vorgehen der *textanalyse*. Mit diesem Begriff begeben wir uns auf das Terrain der durch Freud und Lacan geprägten Psychoanalyse. Die englische Übersetzung von Bellemín-Noëls Konzept, „Textoanalysis“, macht diesen Verweis noch deutlicher. Angela Kühner hebt hervor, die „Psychologie leistet durch empirische Befunde und theoretische Konzepte zum kollektiven Erinnern [...], zum Geschichtsbewusstsein sowie zum sozialen und zum kommunikativen Gedächtnis einen zentralen Beitrag zum Gedächtnisdiskurs“.²⁹ In der Geschichte der Literaturwissenschaften sind Konzepte der Psychologie häufig und durchaus mit Erkenntnisgewinn auf das geschriebene Wort angewandt worden.

Bezogen auf Modiano: Indem wir in der Analyse seines Werkes das *inconscient du texte* betrachten, betrachten wir es gewissermaßen „ohne Ansehen der Person“. Denn wird die Intention des Textes mit der Intention des Autoren vermischt oder gleichgesetzt, dann wird der Text auf einen bewussten Sprechakt des Autors reduziert. Gehen wir dagegen davon aus, dass ein Text auch stets ein Unterbewusstes enthält, dann spricht der Text „für sich“. Michel Collot schreibt dazu, dass Bellemín-Noël den Autoren, sein „Lieblingsziel“, aus der Analyse „ausschließe“.³⁰

Wie allerdings steht es mit den zahlreichen Referenzen auf die außertextliche Realität in Modianos Texten? Eignet sich die *textanalyse* überhaupt für Texte, die derart stark auf die historischen Realitäten der *Occupation* Bezug nehmen? Aus Sicht Bellemín-Noëls ist es wesentlich leichter, diese aus der Analyse zu nehmen, als den Autoren:

Il faut reconnaître qu'on se débarrasse aisément du public, et même du monde auquel font référence les signes, lorsqu'on désire constituer un écrit en objet d'analyse, mais on a plus de mal à écarter le spectre de l'Auteur [...]³¹

Um diesen Widerspruch aufzulösen, sollen wie bereits erwähnt die zahlreichen außertextlichen Verweise gesammelt und aggregiert werden, um zu sehen, inwieweit aus ihnen ein *paysage de mémoire* entsteht. Hieran knüpft sich die Frage an, ob es in den Texten um eine detailgetreue Wiedergabe der historischen Realitäten geht – oder vielmehr darum, ein Imaginäres dieser Zeit zu konstruieren.

Wir sehen an diesem Zitat ebenso, dass es der Ausgangspunkt von Bellemín-Noëls Konzept war, den Text als einziges oder zumindest hauptsächliches „*objet d'analyse*“

²⁹ Kühner 2008: 211.

³⁰ Collot 1985: 76.

³¹ Bellemín-Noël 1972: 7-8.

zu behandeln und somit für sich sprechen zu lassen. In Hinblick auf Patrick Modiano erscheint dies umso wichtiger, da die Person Modiano aufgrund ihrer Prominenz den Diskurs um den Autoren Modiano natürlich mitgeprägt hat. Die Biografie des Autors wird in der Forschung häufig zitiert und ihre Spuren werden in literarischer Kleinarbeit aus den Texten herausgefiltert. Ein solches Vorgehen aber entzieht dem Text seinen Status als hauptsächliches „*objet d’analyse*“, was wohl kaum im Sinne Bellemin-Noëls sein dürfte:

Certes, dira-t-on ; mais qui est qui dans cette belle histoire? Un corps qui se souvient de soi-même et se rapporte à ce qu'il dit être son passé, avec ce qu'il pense être son vouloir, malgré toutes éclipses ; un discours qu'un « je » prend en charge et qui s'attribue d'être source continue malgré tous les clignotements. [...] Cette conscience que hante l'inconscient, peut-être qu'on appréhende cependant en quoi elle fait une vie ou comment elle ravaude une survie : mais la fiction littéraire, elle, que raconte-t-elle ? Elle se raconte. Elle parle de soi. Elle ne dit rien de plus de son auteur, qui l'a portée et mise au monde, que le discours de ma vie n'en dit de celle qui m'a porté et qui m'a mis au monde. Et le problème premier est peut-être ici. A viser l'écrivain, autant vouloir psychanalyser la mère d'un patient.³²

Aus gutem Grund spricht er also nicht vom Unterbewussten des Autors, sondern von demjenigen des Textes. In der Forschung zu Modiano wird allerdings häufig „die Mutter des Patienten analysiert“, um mit Bellemin-Noël zu sprechen.

Ein Beispiel: Medianos Debütwerk *La place de l'étoile*, das zahlreiche Facetten der jüdischen Identität thematisiert und parodiert, mit einem Besuch des Erzählers bei einem „Doktor Freud“, der ihn bekneigt, seine „jüdische Neurose“ fahren zu lassen (PE 153). Aufgrund der losen narrativen und zeitlichen Anbindung lässt sich über das Verhältnis dieses Kapitels zum Rest des Textes in vielerlei Hinsicht spekulieren: Ist alles vor dieser Szene nur ein Traum oder ein Therapiegespräch, wie Philippe Zard nahelegt?³³ Befinden wir uns auf einer übergeordneten diegetischen Ebene oder äußert sich hier gar der Autor Modiano anstatt des Erzählers Schlemilovitch, wie Alan Morris vermutet?³⁴

Betrachten wir diesen Abschnitt im Sinne des *inconscient du texte*, so wird klar: Die Szene muss nicht auf die außertextliche Instanz des Autors verweisen, um ihren narrativen Zweck zu erfüllen. Auch wenn sie die diegetische Ebene des übrigen Textes

³² Bellemin-Noël 1979: 8-9.

³³ Zard 2010: 77.

³⁴ Morris 1992: 145.

verlässt, verlässt sie nicht den Text an sich und bleibt ein Teil des „*objet d’analyse*“. Ganz im Gegenteil lassen sich derartige diegetische Sprünge weitaus besser *innerhalb* des Textes analysieren.³⁵

Daher soll im Rahmen dieser Arbeit der Text, soweit es möglich ist, für sich selbst sprechen. Anstatt sich ihm unter dem Eindruck eines existierenden Theoriegebäudes zu nähern, muss dieses Theoriegebäude in Hinblick auf den Text selbst errichtet werden.

Pierre Bayard, ein Schüler Bellemain-Noëls, weist darauf hin, welche Risiken darin stecken, dem Text *a priori* aufgrund außertextlicher Faktoren eine Deutung vorzugeben:

C'est à travers une théorie extérieure, et non produite à partir de l'œuvre, que celle-ci est lue, cette lecture orientée lui interdisant de développer sa propre théorie. Le fait de percevoir l'œuvre à travers un système constitué, quel que soit l'intérêt de ce système, a pour conséquent de négliger ce qu'elle pourrait apporter d'original à la réflexion sur le psychisme et donc de ne pas lui accorder toute l'attention qu'elle mérite.³⁶

So bemerkt Bayard beispielsweise über Freuds Lektüre von Jensens *Gradiva*, das Resultat von dessen Untersuchung sei mitnichten eine Übereinstimmung zwischen Freuds Theorie und Jensens Werk, sondern eine Übereinstimmung von Freuds Theorie und – Freuds Theorie selbst, nur eben auf das Werk angewandt.³⁷

Wenn der Text „für sich sprechen“, also die Untersuchungsrichtung vorgeben soll, muss sich das Theoriegerüst am Werk orientieren (und nicht umgekehrt). Diese Herangehensweise ist nicht ohne Probleme. „La lecture neutre n'existe pas“, schreibt auch Bayard.³⁸ In der Tat würde eine absolut neutrale Lektüre einen absoluten neutralen Leser voraussetzen, welcher selbstverständlich nicht existiert – es ist letztendlich ja auch die Annahme der Nichtneutralität der Textinstanzen, ob Autor oder Text, welche ein solches Vorgehen motiviert. Unter Umständen führt das Ziel, Literatur unvoreingenommen analysieren zu wollen, nur dazu, dass bewussten Zuschreibungen an den Text gegen unbewusste Zuschreibungen ausgetauscht werden.

³⁵ Akane Kawakami beobachtet so beispielsweise, dass diegetische Distanz in den Texten Modianos häufig eine emotionale Distanz des Erzählers zum Erzählobjekt ausdrückt, vgl. Kawakami 2015: 33.

³⁶ Bayard 2004: 17.

³⁷ Bayard 2004: 31.

³⁸ Bayard 2004: 32.

Eine komplett freie Form der Analyse ist also schlicht unmöglich; vielmehr scheint die Grenze des Machbaren, ein auf den Text abgestimmtes Modell aus verschiedenen theoretischen Ansätzen zu entwickeln, ohne dabei aus den Augen zu verlieren, welche Ansprüche diese ihrerseits an den Text stellen.

Um dieses Modell zu konstruieren, sollen Aspekte unterschiedlicher Provenienz miteinander zu einer Arbeitsthese narrativen Erinnerns kombiniert werden.

Diese muss zwei Ansprüchen gerecht werden: einerseits der Applikabilität auf den Text, andererseits einer internen Konsistenz und Kohärenz der verwendeten Bestandteile. Idealerweise ergänzen sich diese Ansätze positiv und ermöglichen eine mehrdimensionale Lektüre des Textkorpus. Ziel ist ein *close reading* ohne unnötige Abstraktionen.

Erinnerung ist also im Sinne der vorliegenden Untersuchung nicht zuerst die des Autoren, welche danach in Textform übertragen wird, sondern die Erinnerung im Text selbst: Die Art, wie Figuren, zumeist Erzähler, sich an persönliches, unpersönliches, kollektives, nationales, kulturelles und anderes Vergangenes erinnern, wie sie von dieser Vergangenheit berichten, welche Ergänzungen, Modifikationen und Auslassungen sie vornehmen, und, schlussendlich, welche Strategien sie einsetzen, um mit der traumatischen Erinnerung umzugehen, die durch sie umgangen, erschlossen, verstanden oder gedeutet werden muss.

II.2. Individuelle und kollektive Erinnerung

Für Ricœur, Assmann und viele weitere ist Erinnerung kein monolithisches Gebilde, das im Individuum abgeschlossen ist. Vielmehr entsteht Erinnerung im ständigen Kontakt des Einzelnen mit der Gruppe, dem Abgleich des individuellen Handelns mit kollektiven Erwartungen, von einzelidentitären Zuschreibungen zu gemeinschaftlich-identitären Zugehörigkeitsmarkern. Daher lohnt es sich, den Begriff des kollektiven Gedächtnisses näher zu beleuchten. Im Anschluss soll die Frage geklärt werden, durch welche Mechanismen aus (kollektiver) Erinnerung Identität wird – und umgekehrt.

Definition der kollektiven Erinnerung

Zunächst muss das Konzept der kollektiven Erinnerung detaillierter betrachtet werden. Erll bezeichnet es als „Sammelbegriff“ für so unterschiedliche Phänomene wie „Mythen, Tradition, historisches Bewusstsein, Archiv, Kanon, Denkmäler, Rituale der Kommemoration, Kommunikation im familiären Kreis, Lebenserfahrung und neuronale Netzwerke“.³⁹ Mehrere dieser Phänomene werden im Laufe dieser Untersuchung detaillierter betrachtet werden.

Um dieser Fülle des Begriffs Herr zu werden, lohnt die Rückbesinnung auf dessen Ursprünge bei Maurice Halbwachs.⁴⁰ Ausschlaggebend für die Genese des Begriffs „kollektives Gedächtnis“ ist die Feststellung, dass Gedächtnis stets auch ein soziales Phänomen ist. Somit, argumentiert Halbwachs, könne es tatsächlich keine ausschließlich individuellen Erinnerungen geben:

Nos souvenirs demeurent collectifs, et ils nous sont rappelés par les autres, alors même qu'il s'agit d'évènements auxquels nous seuls avons été mêlés, et d'objets que nous seuls avons vus. C'est qu'en réalité nous ne sommes jamais seuls. Il n'est pas nécessaire que d'autres hommes soient là, qui se distinguent matériellement de nous : car nous portons toujours avec nous et en nous une quantité de personnes qui ne se confondent pas.⁴¹

Halbwachs sieht unsere Wahrnehmung unserer Umwelt durch verschiedene „cadres sociaux“ bestimmt, denen wir angehören. Diese reichen vom Individuum bis zur Nation und umfassen beispielsweise Familien, Freundeskreise, regionale oder berufliche Identitäten. Eine der wesentlichen Wahrnehmungskategorien, die durch unser

³⁹ Erll 2005: 250.

⁴⁰ Vgl. Halbwachs 1950.

⁴¹ Halbwachs 1950: 2.

soziales Umfeld beeinflusst wird, ist unser Verständnis von Zeit, die für Halbwachs ein kognitives Erkenntnisschema ist.⁴² Dadurch wird nicht nur unsere Deutung des persönlichen Erlebens, sondern auch unsere temporale Einordnung dieser Ereignisse in ein diachrones Archivsystem durch unser soziales Umfeld bestimmt – mithin alle Elemente, die zur Herausbildung von Erinnerung nötig sind. Halbwachs untersucht also „das Gedächtnis als Kulturphänomen“, wie Jan Assmann beobachtet.⁴³

Erinnerung, auch individuelle Erinnerung, ist somit von sozialen Aspekten abhängig. Diese Abhängigkeit ermöglicht gleichzeitig, Erinnerungen innerhalb der Gruppe zu repräsentieren, zu teilen und wechselseitig anzunehmen.

Individuelles und kollektives Gedächtnis stehen sich nicht gegenüber, sondern sind voneinander abhängig:

[La mémoire collective] n'est pas entièrement isolée et fermée. Un homme, pour évoquer son propre passé, a souvent besoin de faire appel aux souvenirs des autres. Il se reporte à des points de repère qui existent hors de lui, et qui sont fixés par la société. [...] Notre mémoire ne se confond pas avec celle des autres. Elle est limitée assez étroitement dans l'espace et dans le temps. La mémoire collective l'est aussi : mais ces limites ne sont pas les mêmes. Durant le cours de ma vie, le groupe national dont je faisais partie a été le théâtre d'un certain nombre d'évènements dont je dis que je me souviens, mais que je n'ai connus que par les journaux ou par les témoignages de ceux qui y furent directement mêlés.⁴⁴

Daher sieht Halbwachs individuelles und kollektives Gedächtnis letztlich als untrennbar an. Elemente der kollektiven Erinnerung kontextualisieren sich nur durch Elemente der individuellen Erinnerung und umgekehrt.

Um ein Beispiel zu geben: Die individuelle Erinnerung erweitert die kollektive Erinnerung um das Wissen, wo man selbst war, als der Krieg ausbrach. Die kollektive Erinnerung erweitert die individuelle Erinnerung um das Wissen, welche globalen Ereignisse im Sommer der eigenen Hochzeit stattgefunden haben.

Die Trennlinien zwischen diesen Bereichen sind allerdings nicht eindeutig: Was, wenn das Individuum Teil eines Ereignisses ist, das sich in die kollektive Erinnerung einschreibt, etwa als Teilnehmer an einem Krieg oder als Überlebender eines Unglücks? Durch seine Zugehörigkeit zur Gruppe nimmt das Individuum schließlich

⁴² Halbwachs 1950: 122-124.

⁴³ Assmann 2002: 8.

⁴⁴ Halbwachs 1950: 36.

immer passiv oder aktiv an den Ereignissen in der Gruppe teil, selbst wenn es davon tatsächlich nur aus der Zeitung erfährt. Die Teilnahme am kollektiven Gedächtnis erzeugt die Zugehörigkeit zur Gruppe. Halbwachs weist bereits auf die Bedeutung eines Trägermediums für die Gruppenzugehörigkeit hin, das die kommunikative Teilnahme sichert. Die in der Frühmoderne beginnende massenmediale Verbreitung fördert daher die zeitgleiche Zugehörigkeit zu immer mehr und immer größeren „cadres sociaux“.⁴⁵ Sie bewirkt gleichzeitig eine immer weiterreichende Kollektivierung von Erinnerungen, aber auch eine immer größere Individualisierung durch einzigartige Kombinationen von Kollektivzugehörigkeiten.

Halbwachs plädiert daher dafür, die Dichotomie individuell-kollektiv zugunsten einer Unterscheidung zwischen autobiografischer und historischer Erinnerung aufzulösen.

Il y aurait donc lieu de distinguer en effet deux mémoires, qu'on appellerait, si l'on veut, l'une intérieure, l'autre extérieure, ou bien l'une mémoire personnelle, l'autre mémoire sociale. Nous dirions plus exactement encore : mémoire autobiographique et mémoire historique. La première s'aiderait de la seconde, puisque après tout l'histoire de notre vie fait partie de l'histoire en général. Mais la seconde serait, naturellement, bien plus étendue que la première. D'autre part, elle ne nous représenterait le passé que sous une forme résumée et schématique, tandis que la mémoire de notre vie nous en présenterait un tableau bien plus continu et plus dense.⁴⁶

Am kollektiven Gedächtnis teilzunehmen, bedeutet daher, an der fortwährenden Identitätsbildung der Gruppe beteiligt zu sein. Dies ist eine der wesentlichen Voraussetzungen für die fortgesetzte Zugehörigkeit zur Gruppe. Unterbricht ein Individuum oder eine Untergruppe die Zugehörigkeit zur Gruppe oder wird diese unterbrochen, gehen die autobiografischen Erinnerungen unter Umständen nicht mehr in das historische Gedächtnis über. Auch eine Unterbrechung des medialen Kontaktes zwischen Individuen oder Gruppen führt zu einer Nichtübernahme von Erinnerungen in das kollektive Gedächtnis.

Kühner weist darauf hin, dass Gruppen auch durch die betonte Kontinuität ihrer Erinnerungen eine identitäre Kontinuität erzeugen können.⁴⁷ Dabei entstehen unter Umständen neue Identitäten und Gruppenkonstellationen: Die Erfahrung des Holocaust und seiner (fehlenden) Transmission in die historischen Gedächtnisse der Nationen im Nachkriegseuropa löst zahlreiche europäische Juden aus ihrer nationalen

⁴⁵ Ell 2005: 251-252.

⁴⁶ Halbwachs 1950: 37

⁴⁷ Kühner 2008: 214-215.

Identität. Stattdessenbettet sie ihre Erfahrung in eine religiöse Identität, die das Erlebte besser kollektivieren kann, ein. Diese Veränderung in der medialen Zuschreibung bedingt auch einen medialen Wandel von Massenmedien wie etwa nationalen Zeitschriften hin zu mündlichen Übermittlungspraktiken und religiösen Zeremonien der Kommemoration.⁴⁸

Kulturelles und kommunikatives Gedächtnis

Halbwachs hebt hervor, dass individuelle Erinnerungen durch überindividuelle kognitive Schemata bedingt werden, die er als kollektive Erinnerungen bezeichnet. Diese kollektiven Erinnerungen trennt er scharf vom Gedächtnisbegriff der Geschichte, den er als inhärent problematisch betrachtet. Damit greift Halbwachs der Diskussion um das *emplotment* in den Geschichtswissenschaften vor, von der später noch einmal die Rede sein wird. Halbwachs differenziert innerhalb der kollektiven Erinnerung keine Unterkategorien aus, sondern betont stattdessen den gemeinsamen Herkunftscharakter aller kollektiven Erinnerungen als mentale Deutungsrahmen bestehend aus referenziellen Objekten und Objektzusammenhängen.

Ausgehend von einer detaillierteren Betrachtung der maßgeblichen Gruppen und Kommunikationsstrukturen trennt Jan Assmann den Sammelbegriff „kollektives Gedächtnis“ in ein kulturelles Langzeitgedächtnis und ein kommunikatives Kurzzeitgedächtnis.⁴⁹

Das kulturelle Gedächtnis beinhaltet „institutionell geformte und gestützte Erinnerungen“.⁵⁰ Es steht somit von allen kollektiven Erinnerungen dem historischen Gedächtnis am nächsten. Die Aufnahme von Erinnerungen in das kulturelle Gedächtnis erfordert einen institutionalisierten, normativen Prozess. Indem die Inhalte und die Abläufe des kulturellen Gedächtnisses festgeschrieben werden, erzeugt dieses gleichzeitig einen Sinn und ein einheitliches Zeitbewusstsein. Das kulturelle Gedächtnis ist also gegen das Vergessen gerichtet – der Prozess der Festschreibung zielt auf Weitergabe und Wiederholung ab. Daher wird es in „medial stabilisierten Formen“ tradiert.⁵¹ Diese sind meist nicht mündlicher Art. Aleida Assmann erläutert, dass Texte, die diese Funktion der Weitergabe des kulturellen Gedächtnisses erfüllen, durch eine institutionalisierte Rezeptionsästhetik kanonisiert sind. Ihr textimmanenter

⁴⁸ Vgl. Middleton und Edwards 1990.

⁴⁹ Vgl. Assmann 1992.

⁵⁰ Assmann 1991: 344.

⁵¹ Neumann 2005: 161.

Inhalt tritt hinter die medienimmanente Funktion zurück.⁵² Neumann gibt zu bedenken, dass der kulturelle Text auf diese Weise seiner Mehrdeutigkeit beraubt wird.⁵³ Damit ignoriert das kulturelle Gedächtnis das *inconscient du texte* zugunsten einer explizit präfigurierten Deutung. Für die vorliegende Untersuchung ist es daher von nachrangigem Interesse.

Zum kommunikativen Gedächtnis gehört insbesondere die mündliche Geschichte, das sogenannte „Generationengedächtnis“.⁵⁴ Bei diesem steht die persönliche transgenerationelle Weitergabe von Erinnerungen innerhalb einer Gruppe im Vordergrund. Es ist *per se* instabil und fragmentiert, da es auf Alltagsinteraktionen beruht. Die Zusammensetzung und somit die Identität der Gruppe ist durch das Nachwachsen und Verschwinden der Generationen einem ständigen Wandel unterworfen. Durch seinen Ursprung in der mündlichen Medialität der Gruppenmitglieder bezieht sich das kommunikative Gedächtnis auf einen fortschreitenden Zeitrahmen und erfasst so Ereignisse, die innerhalb einer menschlichen Lebensspanne liegen. Die erinnerte Vergangenheit existiert nur als perspektivistische Konstruktion, die auf den Bezugsrahmen der Gegenwart abgestimmt ist. Das vom Generationengedächtnis ausgehende Zeitbewusstsein bietet demzufolge ein auf die Gegenwart und auf biografische Rahmendaten von Einzelpersonen oder Generationen bezogenes Deutungsschema an, in das sich neue Erinnerungen einschreiben.

Dieser kommunikative Aspekt der Herausbildung kollektiver Erinnerungen steht im Einklang mit den Paradigmen des „linguistic turn“. Er verweist auf die durch Middleton und Edwards beobachtete Bedeutung der Kommunikation für die Entstehung der kindlichen Identität, darunter auch der kollektiven Identität.⁵⁵ Die Herausbildung kollektiver Identität und kollektiver Erinnerungen im Kind umfasst also immer einen performativen Aspekt. Erinnerungen der Eltern erzeugen identitäre Zuschreibungen bei den Kindern. Kühner spricht daher von „sozialer Erinnerungspraxis“ und verortet diese in erster Linie in der Familie.⁵⁶ Familien führen das soziale Gedächtnis fort, etwa durch das Teilen von Geschichten auf Familienfeiern oder durch Erzählungen am Küchentisch. Diese Erinnerungspraxis kann sowohl bewusst als auch unbewusst

⁵² Vgl. Assmann 1995.

⁵³ Neumann 2005: 163.

⁵⁴ Assmann 1992: 52.

⁵⁵ Vgl. Middleton und Edwards 1990.

⁵⁶ Kühner 2008: 222.

stattfinden. Welzer weist darauf hin, dass „nicht unbedingt explizit über Vergangenheit gesprochen werden muss, wenn konversationell Vergangenheit vermittelt wird.“⁵⁷ Jede Erzählung persönlicher Erlebnisse vermittele gleichzeitig einen Kontext von historischen Umständen. „Alles Erinnern ist sozial“ und „alles Soziale ist Erinnerung“, erklärt Kühner und verweist damit darauf, dass Alltag und Gedächtnis stark miteinander verschränkt sind.⁵⁸ Das Verhalten von Eltern oder anderen Familienmitgliedern im Alltag kann also kollektive Erinnerungen transportieren. Die Vermutung liegt nahe, dass dieses Verhalten nicht immer explizit verbal sein muss. Es ist sogar denkbar, dass die *Abwesenheit* von Sprache in Bezug auf bestimmte Themen bereits kollektive Erinnerungen transportiert. Dadurch wird die Sprachlosigkeit selbst zum Träger des Gedächtnisses, wenn auch nicht in seiner ursprünglichen Form. Dieses Konzept wird später als *indicable* noch einmal thematisiert werden.⁵⁹

Auch tragische Ereignisse finden in der Erinnerungspraxis eine Entsprechung. Diese (ritualisierte) Performanz der tragischen Erinnerung wird von Middleton und Edwards als „commemoration“ bezeichnet.⁶⁰ Die Etymologie des Wortes verdeutlicht bereits: Die commemoration schreibt die Ereignisse im kollektiven Gedächtnis fest, damit diese nicht in Vergessenheit geraten. Kühner schlägt als Übersetzung „Gedenken“ vor. Dieser Begriff ist stärker als der Ausgangsbegriff mit religiösen Praktiken, aber auch nationalen Erinnerungspolitiken verbunden. Der Begriff der Gedenkstätte etwa ist im allgemeinen Sprachgebrauch zu einem Bezeichner für einen Ort geworden, an dem an die Opfer des Holocaust erinnert wird. Dieser Ort des Gedenkens ist häufig ein symbolisch zurückerobter Ort des Geschehens. Auch Kühner hebt diesen Anspruch auf Deutungshoheit hervor:

Bei der commemoration / Gedenken geht es nicht mehr darum, zu streiten, *wie es war*, sondern zu feiern, oder zu betrauern, *dass es war*. Die Ereignisse selbst sind genau genommen gar nicht mehr Gegenstand des Erinnerns, zumindest nicht Gegenstand von sozialer Auseinandersetzung, denn Commemoration will eine einheitliche Interpretation.⁶¹

Beim Gedenken geht es also nicht um die Inhalte der kollektiven Erinnerung, sondern um ihre fortgesetzte Transmission und um die Affirmation ihres identitätsstiftenden Aspektes. Sie stellt also einen Erinnerungsort im Sinne Pierre Noras dar.⁶² Betrachten

⁵⁷ Welzer 2001: 16.

⁵⁸ Kühner 2008: 240.

⁵⁹ Vgl. Tisseron 1996.

⁶⁰ Middleton und Edwards 1990: 8.

⁶¹ Kühner 2008: 241; Hervorhebungen im Original.

⁶² Vgl. Nora 1997.

wir noch einmal die von Jan Assmann anhand kulturgeschichtlicher Paradigmen herausgearbeitete Dichotomie zwischen kulturellem und kommunikativem Gedächtnis: es lässt sich vermuten, dass das Gedenken einen Übergabeprozess zwischen kommunikativem und kulturellem Gedenken darstellt. Sein Ziel ist das Erinnern an den konsensfähigen Teil der kollektiven Erinnerungen. Autobiografische Erinnerungen werden dabei ritualisiert an das historische Gedächtnis übergeben.

Der typische Ablauf einer (religiösen oder nichtreligiösen) Gedenkzeremonie an den zweiten Weltkrieg etwa beinhaltet häufig autobiografische Berichte von Zeitzeugen. Diese Berichte werden durch die Performanz vor Publikum oder als Aufzeichnung in das historische Gedächtnis überführt. Eine weitere Transmissionsmöglichkeit sind Berichte durch Nachkommen verstorbener Zeitzeugen. Diese wird auch dadurch notwendig, dass Zeitzeugen natürlich versterben. Die Transmission ist damit so sehr eine Erinnerung von Ereignissen wie eine Erinnerung an Personen. Dritte, wie etwa politische Vertreter oder Geschichtswissenschaftler, verankern die Erinnerung in der Gegenwart. Dadurch werden die Ereignisse zeitgeschichtlich kontextualisiert oder ihre Bedeutung für die Gegenwart hervorgehoben.

Gleichzeitig bedeutet dies, dass Gedenken erst einsetzen kann, wenn dem autobiografischen Bericht des Einzelnen oder der Teilgruppe Bedeutung für die Identitätsbildung der Gruppe eingeräumt wird. Wenn die Erlebnisse der Betroffenen in das kollektive Gedächtnis keinen Eingang gefunden haben oder durch dieses als irrelevant verworfen wurden, ist das Gedenken unmöglich. Auf diese Art können auch getrennte Gedenkprozesse entstehen, die letztlich zu unterschiedlichen kulturellen Gedächtnissen führen. Es ist in diesem Falle auch möglich, dass sich das Individuum der Gruppe nicht mehr zugehörig fühlt, da sein autobiografisches Gedächtnis mit dem historischen Gedächtnis der Gruppe nicht mehr übereinstimmt. Geschichte, so Wineburg, wird

hochgradig selektiv erinnert. Es ist nicht einfach so, dass die Details historischer Ereignisse im Laufe der Zeit verblassen, sondern das, was von der Vergangenheit erinnert oder vergessen wird, wird permanent durch Gegenwartsereignisse und –Deutungen überformt: das reicht von staatlicher Erinnerungspolitik bis hin zu eher ungeformten sozialen Bedürfnissen, einige Elemente der Vergangenheit zu verwenden und andere in einer Art Latenzzustand ruhen zu lassen.⁶³

⁶³ Wineburg 2001: 202.

Durch die unterschiedlichen Erinnerungspraktiken fühlt sich das Individuum aus der Gruppe förmlich ausgeschlossen. Ein Beispiel hierfür stellt die Dissoziation zwischen militärischem Gedenken und religiösen Gedenken an den zweiten Weltkrieg dar. Wir werden sehen, wie die „offizielle“ Geschichtsschreibung der französischen Nachkriegsgesellschaft, insbesondere der *mythe de la résistance*, Personen mit abweichenden Erinnerungen exkludiert – und wie diese Exklusion auch auf deren Nachkommen übergreifen kann.

II.3. Erinnerung als Poetik der Zeit

Texthermeneutik und *Textanalyse*

Die im Hinblick auf das Untersuchungsziel wohl relevanteste kulturwissenschaftliche Theorie, die sich mit der narrativen Erinnerungsbildung beschäftigt, geht auf Paul Ricœur zurück. Ricœur's Hauptanliegen ist es, den Weg vom Ereignis zur Erinnerung, zum Vergessen und zum Erzählen aufzuzeigen.⁶⁴ Ricœur erarbeitet seine Theorie der Erinnerung auf Basis einer phänomenologischen und soziologischen Ideengeschichte der individuellen und kollektiven Erinnerung. Dieser Ansatz ermöglicht es ihm, phänomenologische und soziologische Ansätze trotz ihrer unterschiedlichen Provenienzen und Fokussierung miteinander in den interdisziplinären Kontakt zu bringen. Ricœur's eigenes Werk bewegt sich phasenweise zwischen den Polen Hermeneutik und Phänomenologie.⁶⁵ Mit *Temps et récit* gelangt er schließlich bei der strikten Texthermeneutik an, die im Sinne dieser Arbeit der gewinnbringendste Ansatz ist. Im Vordergrund der menschlichen Bewusstseinsbildung steht nun für Ricœur die poetische Funktion.⁶⁶

Durch diesen phänomenologischen Ansatz hebt das daraus resultierende Theoriegebäude den performativen Charakter der Erinnerung hervor. Nach dem „linguistic turn“ wendet sich Ricœur von der Anthropologie ab und der sogenannten Texthermeneutik zu; als solche bezeichnet er das Verstehen des Textes aus dem Text heraus, um ihn von der Intention des Autors zu trennen, gleichsam zu „entpsychologisieren“, so Meyer.⁶⁷ Ist die Entpsychologisierung des Textes methodisch mit einer Analyse des *inconscient du texte* vereinbar? Für Ricœur ergibt sich die Möglichkeit zur Texthermeneutik erst dadurch, dass der Text bereits in sich einen hohen Grad an Autonomie besitzt. Autonomie bedeutet hier, dass der Text eine eigene Intentionalität besitzt: Er enthält und transportiert *sui generis* seine eigene Intention, sodass er nicht mehr extern mit einer außertextlichen Intention aufgeladen werden muss. „Ce que le texte signifie ne coïncide plus avec ce que l'auteur a voulu

⁶⁴ Dabei geht es Ricœur zunächst nicht nur um das literarische Erzählen, sondern auch und vor allem um die wortwörtliche Äußerung von Erinnerungen; vgl. Ricœur 1983.

⁶⁵ Vgl. Scharfenberg 2011: 15-16.

⁶⁶ Ricœur bleibt dabei stets darauf bedacht, sein Gesamtwerk kohärent zu halten. So vermeidet er es, mit seiner Texthermeneutik in den expliziten Widerspruch zu seinen frühen Positionen wie der „philosophie de la volonté“ zu treten.

⁶⁷ Meyer 1991: 173.

dire“, schreibt Ricœur und sieht diese Trennung als wesentliches Konstruktionsmerkmal der Literatur an sich an.⁶⁸

Ihde nennt diesen Paradigmenwechsel „Ricœur’s own *linguistic turn*“.⁶⁹ In Wirklichkeit „entpsychologisiert“ Ricœur also nicht den Text selbst, wie Meyer vermutet, sondern das Verhältnis Text-Autor: Die Psyche des Autors soll in der texthermeneutischen Analyse keine Rolle spielen.

Scharfenberg gibt zu bedenken, dass eben jene Texthermeneutik, die wir hier zur Anwendung bringen wollen, auch über die literarische Anwendung hinaus als „Hermeneutik des Handelns und der historisch-sozialen Wirklichkeit“ nutzbar sein müsse.⁷⁰ Im Gegensatz zu strukturalistischen oder semiotischen Ansätzen kann sich also für Ricœur die Texthermeneutik nicht auf textinterne Analysen beschränken. Letztlich bleiben, so Ricœur, literarische Werke auf lebensweltliche Phänomene rückbezogen. Die Texthermeneutik muss also in der Lage sein, hinsichtlich ihres Gegenstands- und Anwendungsbereiches eine Aussage zu treffen. In Bezug auf die vorliegende Untersuchung bedeutet dies: Die Intention, die analysiert werden soll, ist stets die Intention des Textes, nicht die des Autors Modiano. Diese Intention speist sich allerdings aus einem historisch faktischen Hintergrund.

Diese Herangehensweise erscheint kongruent mit der *Textanalyse* Bellemín-Noëls. Beide gestehen dem Text einen hohen Grad an Autonomie beziehungsweise Intentionalität zu. Ein wesentlicher Unterschied liegt in der Performanz: Besitzt der Text inhärent eine Aussage, wie es Ricœur formuliert – ist er also in erster Linie Sprechwerk? Oder spricht er für sich selbst, wie Bellemín-Noël schreibt, ist also Sprechakt?⁷¹ Die Begründung für diesen Unterschied findet sich in der Herangehensweise. Diese ist bei Ricœur phänomenologisch, bei Bellemín-Noël aus Psychoanalyse und Literaturwissenschaft hybridisiert.

Diese unterschiedliche Herangehensweise erklärt auch, warum beide Theorien die Funktion des Textes unterschiedlich betrachten. Für Bellemín-Noël steht die poetische Funktion des Textes im Vordergrund, wenn es um dessen Intention geht. Für Ricœur hingegen ist klar, dass der Text nicht ohne referentielle Funktion auskommen kann

⁶⁸ Ricœur 1975: 111-112.

⁶⁹ Ihde 1971: 82.

⁷⁰ Scharfenberg 2011: 16.

⁷¹ Bellemín-Noël 1979: 8-9; Ricœur 1975: 111-112.

und dass „tout discours est à quelque degré relié au monde“.⁷² Das ist erklärlich, da Ricœur von der Fragestellung ausgeht, wie aus historischem Fakt durch Verarbeitung Erzählung (und mehr) entsteht.

Um dieses Spannungsfeld aufzulösen, bedarf es weiterer begrifflicher Klärung. Ricœur selbst versucht sich an einem Brückenschlag, wie Betty Rojtman schreibt:

Pour ménager un espace de conciliation entre fonction référentielle et fonction poétique, il [Ricœur] forge le concept de quasi-monde : monde imaginaire généré par la littérature, tel le paysage reconstruit de la Grèce ou de Byzance.⁷³

Mit dieser Konzeption der Textwelt oder textinternen Realität ist Ricœur dem Begriff des Imaginären von Iser sehr nahe.⁷⁴ Der Verweis „premier rang“, auf die geteilte Lebenswelt von Autor und Leser, wird durch einen Verweis „second rang“ ersetzt, also die referentielle Funktion innerhalb des Textes selbst.⁷⁵

Eben dieser Verweis „premier rang“ ist es auch, auf den Hans-Georg Gadamer abhebt, wenn er von der „Horizontverschmelzung“ von Autor und Leser spricht.⁷⁶ Die durch Gadamer vertretene Hermeneutik ist deutlich weniger rigide als die von Bellemin-Noël, denn der Urheber des Textes ist nicht ohne Funktion. Im Gegenteil kommt ihm als Schöpfer, aber nicht Interpreten des Werks eine wichtige Rolle zu. Wie Gadamer bezugnehmend auf Schleiermachers Axiom, man müsse den Text besser verstehen als der Dichter selbst ihn verstand, erklärt:

Daraus folgt auch - was die Hermeneutik nie vergessen sollte - , daß der Künstler, der ein Gebilde schafft, nicht der berufene Interpret desselben ist. Als Interpret hat er vor dem bloß Aufnehmenden keinen prinzipiellen Vorrang an Autorität. Er ist, sofern er selbst reflektiert, sein eigener Leser. Die Meinung, die er als Reflektierender hat, ist nicht maßgebend. Maßstab der Auslegung ist allein, was der Sinngehalt seiner Schöpfung ist, was diese „meint“.⁷⁷

Auch wenn Gadamer in diesem Zusammenhang von einem „Meinen“ der Schöpfung, also einer textimmanenten Intention, schreibt, vertritt er die Auffassung, dass die Intention des Autors durchaus berücksichtigt werden solle – als ein Faktor unter vielen, der das Verständnis des Textes formt. In der Tat lässt es sich nicht bestreiten, dass

⁷² Ricœur 1986: 140-141.

⁷³ Rojtman 2008 : 75.

⁷⁴ Vgl. Iser 1991.

⁷⁵ Ricœur 1986: 114.

⁷⁶ Gadamer 1960: 310-312.

⁷⁷ Gadamer 1960: 196.

auch in dieser Untersuchung unser Verständnis der Texte von der Tatsache geformt wird, dass diese von einem einzigen Autor stammen und in einem ähnlichen zeitlichen Kontext verfasst wurden; im Gegenteil benennt „das Frühwerk Modianos“ ja explizit den Untersuchungsgegenstand. Diese Kategorisierung zur Korpusbildung heranzuziehen, in der Analyse der Texte dann aber beiseitezulegen, ist ein Widerspruch. Unter Verweis auf Gadamer lässt er sich immerhin derart auflösen, dass der nicht-autorenbezogenen Analyse des Textes im Rahmen dieser Untersuchung ein höherer Stellenwert eingeräumt werden soll als üblich.

Für das theoretische Fundament dieser Untersuchung erscheint daher der postmoderne Ansatz Bellemin-Noëls besser geeignet als die philosophische Hermeneutik Gadamers, auch wenn letztere von größerer Allgemeingültigkeit ist. Dazu trägt bei, dass sich Bellemin-Noël und Ricœur also in einem Theorieansatz unter der Voraussetzung vereinen lassen, dass wir die Verweisarbeit der Texte auf die Textwelt beziehen und nicht auf die außertextliche Realität. Damit gewinnt die Frage, wie diese Verweise, also die Repräsentation innerhalb des Textes, funktionieren, an Relevanz.

Effet de réel und mimesis

Ricœur behandelt in *Temps et récit* die Frage, wie sich Zeit und Erzählung zueinander verhalten und aus dem Erleben ein Erzählen wird.⁷⁸ Zwischen diesen Polen verortet er die Schritte des Erinnerns und Vergessens. Diesen, insbesondere der Wechselwirkung zwischen Erinnern und Vergessen, widmet er sich später in *La mémoire, l'histoire, l'oubli*.⁷⁹ Im Rahmen dieser Untersuchung ist zudem interessant, dass Ricœur auch die individuelle und kollektive Schuld als Begleiterscheinungen des Erinnerungsprozesses sieht. Für Ricœur ist Vergebung keine Form des Vergessens, sondern ein weiterer möglicher Erinnerungsprozess und Spiegelbild der Schuld. Auf diese Weise entsteht ein Gesamtbild des Erinnerungsprozesses vom Erlebnis zur Erinnerung und zu allen ihren möglichen Resultaten: Vergessen und Vergessen wollen, Erzählen, Schuld und Vergebung.

Wie zahlreiche Theoretiker der Erinnerung beschäftigt sich auch Ricœur mit dem – um einen Begriff von Friedländer zu entlehnen – Repräsentationsproblem. Ricœur greift zur Erläuterung dieses Problems auf Barthes *effet de réel* zurück.⁸⁰ Er plädiert dafür,

⁷⁸ Vgl. Ricœur 1983.

⁷⁹ Vgl. Ricœur 2003.

⁸⁰ Ricœur 1983: 85.

den *effet de réel* nicht über seine Notationen, sondern über seine Annotationen aufzulösen. Dies bedeutet, den historischen Diskurs untrennbar mit dem dokumentarischen Beweis des Geschehenen zu verknüpfen.⁸¹ Auf diese Weise möchte er eine klare Abgrenzung zwischen narrativer Fiktion einerseits und zeitgeschichtlicher Realität andererseits schaffen:

Il faudra résister [...] à la tentation de dissoudre le fait historique dans la narration et celle-ci dans une composition littéraire indiscernable de la fiction, autant il faut refuser la confusion initiale entre fait historique et événement réel remémoré. Le fait n'est pas l'événement, lui-même rendu à la vie d'une conscience témoin, mais le contenu d'un énoncé visant à le représenter.⁸²

Ricœur betont hier gezielt die unterschiedlichen Provenienzen des historischen Fakts einerseits und der narratierten Erinnerung andererseits: Fakten sind epistemologisch, Erinnerung und Erzählung phänomenologisch. Diese unterschiedliche Herkunft der Begriffe erzeugt für ihn eine unüberwindbare Grenze. Eine direkte Abbildung der Realität in der Fiktion ist somit aus Ricœurs Sicht nicht möglich, da die feststehenden Tatsachen der äußeren Realität phänomenologisch nur näherungsweise repräsentiert werden können. „Le fait n'est pas l'événement“, historischer Fakt und Ereignis sind kategorisch unterschiedlich. Erst durch die subjektive Verarbeitung des Fakts steht ein Ereignis, das erinnert werden kann. Die Festschreibung von Erinnerungen als historische Fakten steht aus seiner Sicht am Ende eines potenziell endlosen epistemologischen Prozesses, der mit dem Bezeugen des Ereignisses beginnt und erst mit dem Erbringen eines dokumentarischen Beweises am Ziel angelangt ist. Damit trennt auch Ricœur *de facto* zwischen kommunikativem und kulturellem Gedächtnis – wie bei Jan Assmann existiert für ihn ein institutionalisierter Prozess der Sicherung der Erinnerungen, an dessen Ende kommunikative Inhalte kulturell objektiviert werden. Für Ricœur sind kommunikative und kulturelle Erinnerungen jedoch nicht *per se* unterscheidbar, sondern lediglich Erinnerungen in unterschiedlichen Phasen ihres Objektivierungsprozesses.⁸³

Im Gegensatz zur strikten Trennung von Fakt und Erinnerung macht Ricœur allerdings keinen systemischen Unterschied zwischen Erinnerung und Erfindung, beziehungsweise zwischen Fiktion und Fingiertem: Erinnerte Ereignisse sind

⁸¹ Ricœur 2003: 225.

⁸² Ricœur 2003: 227.

⁸³ Natürlich wird die große Mehrzahl der kommunikativen Erinnerungen niemals den Status der kulturellen Sicherung erreichen oder anderweitig normativ verankert werden.

„indiscernable de la fiction“, ohne dass dies den tatsächlichen Charakter der Realität berührt.⁸⁴

Für Ricœur, so Basseler und Birke, besitzen der Text und die außertextliche Realität somit stets einen „reziproken Wirkungszusammenhang“.⁸⁵ Fiktion kann niemals Realität werden, ebenso wie Realität niemals Fiktion werden kann; sie können sich lediglich gegenseitig *abbilden*. Dazu benötigen sie allerdings zwingend den gegenseitigen Verweis. Narrative Elemente verkomplizieren diese Verweisstruktur: Das Narrativ verweist nicht direkt auf den historischen Fakt, sondern auf den Versuch eines *énoncé* der Wahrnehmung derselben. Wie wir sehen werden, ist es vor dem Hintergrund dieser Untersuchung tatsächlich schwierig, davon zu sprechen, dass die Erzählungen die außertextliche Realität direkt *abbilden*. Allenfalls können wir vom Versuch sprechen, die kollektive Erinnerung an die außertextliche Realität abzubilden.

Ricœurs detailliertes mehrschrittiges Modell der Erinnerung, das er in *temps et récit* entwirft, inszeniert also lediglich Erinnerungsprozesse durch literarische Verweisakte, die die Illusion verschwimmender Grenzen zwischen Realität und Fiktion erzeugen.

Wie bringen wir dieses Modell anhand der untersuchten Texte nun zur Anwendung? Modianos Verarbeitung dokumentarischer Quellen zu narrativen Quellen greift auf gezielte Verfremdung und Verzerrung zurück. Hinzu kommt, dass Modianos Quellen oft mündlicher Art sind oder zu sein scheinen oder geschichtswissenschaftlich zum Entstehungszeitpunkt der Texte noch nicht aufgearbeitet waren. Die untersuchten Texte verfolgen nicht das Ziel, mit narrativen Mitteln eine historische Realität abzubilden. Vielmehr ist ihre Intention, wie wir sehen werden, das Entstehen einer psychologischen Realität, der sich auch die einfachen Einheiten von Ort und Raum unterzuordnen haben. Von den Techniken des Umgangs mit der historischen Realität in den untersuchten Werken soll später noch einmal die Rede sein. An dieser Stelle reicht die Feststellung, dass der *effet de réel* im Text nicht problematisch, sondern vielmehr gewollt ist. Die Texte inszenieren absichtlich die Illusion unvollständiger Erinnerung.

⁸⁴ Ricœur 2003: 227.

⁸⁵ Basseler, Birke 2005: 124; zum problematischen Begriff der Authentizität in der Literatur vgl. zudem Rössner, Michael und Uhl, Heidemarie [Hg.]: *Renaissance der Authentizität?*, Bielefeld: 2012.

Bezeugen und Erzählen

Der erste Schritt, um individuelle Erinnerungen im kollektiven historischen Bewusstsein (oder, im Sinne von Halbwachs, dem kollektiven Gedächtnis) festzuschreiben, liegt für Ricœur im Bezeugen, das er als „*mémoire archivée*“ bezeichnet.⁸⁶

Zeugnis abzulegen, erfordert zunächst ein Bekenntnis. Ricœur stellt fest: „*c'est le témoin qui d'abord se déclare témoin*“.⁸⁷ Noch bevor der Inhalt der Erinnerung verbalisiert worden ist, übt der Akt des Bezeugens somit bereits eine konstitutive Wirkung auf die Identität des Erinnernden aus. Das Individuum definiert sich im Laufe seiner Erinnerung laufend neu. Vom Zeugen kann es zum Täter, zum Betroffenen oder zum neutralen Beobachter werden. Erzählung erzeugt somit fortwährend eine diachrone Identität, welche von den erzählerischen Entscheidungen des Erinnernden abhängt. Diese Identität entsteht nicht durch die Realität der bezeugten Ereignisse, sondern lediglich aus der Schilderung derselben. Sie stellt also letztlich eine Selbstzuschreibung dar. Jedem Zeugnis, so Ricœur, wohnt gleichzeitig die Aufforderung inne, dem Zeugen zu glauben – und seine Schilderung notwendigerweise zu verifizieren oder zu falsifizieren.⁸⁸

Ricœur sieht aufgrund seines interdisziplinären Ansatzes eine Kommunikationslücke zwischen dem Lockeschen *self* beziehungsweise dem Descartesschen *ego* einerseits und der Halbwachsschen Gruppe andererseits. Es ist unmöglich, ein auf die Erschaffung kollektiver Identität abzielendes Zeugnis abzulegen, wenn keine Kommunikationsmöglichkeit mit dem Kollektiv besteht. Daher fügt er dazwischen eine weitere Ebene ein: den dialogischen Kontakt mit den „*proches*“, uns nahestehenden Personen. Das bedingt, dass Erinnerung für Ricœur ebenso wie für Halbwachs notwendigerweise eine sprachliche beziehungsweise repräsentative Komponente enthält.

Hier ergeben sich Anknüpfungspunkte, denn auch Halbwachs affirmsiert dabei die Möglichkeit der inneren, monologischen Repräsentation: Das Individuum ist „*jamais seul*“, agiert also auch auf sich gestellt stets in Funktion seiner sozialen

⁸⁶ Ricœur 2003: 201.

⁸⁷ Ricœur 2003: 204.

⁸⁸ Ricœur 2003: 206; auf unterschiedliche Strategien der narrativen Authentifizierung wird weiter unten detaillierter eingegangen werden.

Rahmenbedingungen, die es mit sich trägt.⁸⁹ Individuelle Erinnerungen konstituieren sich somit auch in Abwesenheit der Gruppe auf soziale Weise. Grossmann stellt fest, dass diese Art der Erinnerungskonstitution der kognitionspsychologischen Sicht bei Freud und Jung entspricht: „Ein wahrgenommener Inhalt wird, in die Sprache des Bewusstseins übersetzt, gespeichert und bei Bedarf wieder abgerufen“.⁹⁰ Für Halbwachs sind diese gespeicherten Inhalte allerdings nicht statisch, sondern werden bei ihrer Aktivierung oder Re-Aktivierung im Kontext der aktuellen identitären Zuschreibung aktualisiert. Dies, so Grossmann, zeigen die sich im Laufe der Jahrzehnte verändernden Erinnerungserzählungen von Überlebenden des Holocaust.⁹¹

Ricœur allerdings sieht Repräsentation als externe, nicht interne Performanz, die also einen anderen als Adressaten benötigt. Erinnerung, die nicht repräsentiert wird, bleibt für Ricœur eine unabgeschlossene „*mémoire empêchée*“.⁹² Durch die subkulturelle Ebene der „*proches*“ schafft Ricœur eine vermittelnde Instanz zwischen dem phänomenologischen Begriff der individuellen Erinnerung einerseits und dem soziologischen Begriff der kollektiven Erinnerung andererseits.

Auch Astrid Erll hebt hervor, dass eine vermittelnde Instanz für die Herausbildung kollektiver Erinnerungen benötigt wird; sie sieht allerdings an dieser Stelle nicht nur den dialogischen Kontakt mit der Kleingruppe, sondern die Medialität im Allgemeinen in der Pflicht:

Medien sind nicht nur für die individuelle und die soziokulturelle Dimension des kollektiven Gedächtnisses gleichermaßen relevant. Sie stellen auch die Schaltstelle zwischen beiden Bereichen dar. [...] Genau deshalb müssen Medien als Vermittlungsinstanzen und Transformatoren zwischen individueller und kollektiver Dimension des Erinnerns gedacht werden.⁹³

Damit meint Erll sowohl die Medialität von Kleingruppen, wie etwa bei der Kommunikation innerhalb der Familie, wie von Massenmedien. Ohne medialen Kontakt des Individuums zur Gruppe ist keine Weitergabe von kollektiven Erinnerungen möglich, weder vom Kollektiv zum Individuum noch vom Individuum zum Kollektiv. Damit versucht Erll, die Lücke zwischen phänomenologischer individueller

⁸⁹ Halbwachs 1950: 2.

⁹⁰ Grossmann 2002: 107.

⁹¹ Grossmann 2002: 108.

⁹² Ricœur 2003: 86-97.

⁹³ Erll 2005: 251.

Erinnerung und sozial konstruierter kollektiver Erinnerung durch eine Vermittlungsinstanz zu überbrücken, die sowohl sozialer als auch phänomenologischer Art sein kann. Somit wird die Narrativik des Mediums zur Brücke zwischen individueller und kollektiver Erinnerung.

Dieses Medium muss kein mündliches oder literarisches sein: Pierre Nora entwirft in *Les lieux de mémoire* eine Theorie der kollektiven Erinnerung als „Ort“ des Gedächtnisses.⁹⁴ Erinnerungsorte können konkret gedacht werden, wie beispielsweise die Stadt Paris oder die *Marseillaise*, oder abstrakt, wie der „Tod für das Vaterland“. Sie sind, im Sinne von Marshall McLuhans „the medium is the message“, Inhalt und Medium zugleich. Die ihnen innewohnende narrative Bedeutung wird durch das Kollektiv regelmäßig affirmiert und erneuert. Gleichzeitig wirken sie auf dieses normierend, weil sie ein fortwährendes Identitätsangebot an das Individuum bereitstellen. Durch Bezeugung der Zugehörigkeiten zum Erinnerungsort, wie beispielsweise durch das Erlernen und Singen der *Marseillaise*, bekennt sich das Individuum zur kollektiven Erinnerung und affirms gleichzeitig den Erinnerungsort selbst.

Ihr narrativer Gehalt stammt ursprünglich aus äußeren Zuschreibungen, ist aber jedweder Lenkung durch einzelne entwachsen und entfaltet sich gegenüber dem Einzelnen daher vielmehr aus sich heraus. Der Erinnerungsort verdeutlicht dadurch den gegenseitigen Grad der Beeinflussung von individuellen und kollektiven Erinnerungen durch andauernden medialen Kontakt. Gleichzeitig verdeutlicht die Eigendynamik des Narrativs die Gefahren für die Identitätsbildung des Individuums, das am nationalen, kulturellen oder religiösen Erinnerungsort nicht mehr teilhaben kann.

Kollektive Erinnerungen sind somit sozusagen ihre eigene Vermittlungsinstanz, da sie letztlich als Medien ihrer selbst verstanden werden können.

Zeitbewusstsein und *Totum Simul*

In *temps et récit* untersucht Ricoeur die Zusammenhänge zwischen der Zeit außerhalb und der Zeit innerhalb der Erzählung. Wie wir gesehen haben, sind diese Zusammenhänge nur Inszenierungen von Referenzialität, die allerdings die Wahrnehmungen des Referenzierten beeinflussen können. Die Strukturierung dieser

⁹⁴ Vgl. Nora 1997.

Inszenierungen durch die poetische Funktion ist in literarischen Texten besonders spürbar, da deren erzählerische Ordnung durch den Rezipienten leicht zerlegt und strukturell analysiert werden kann. Ricœur merkt an, auf diese Weise lasse sich jedes Werk „d'avant en arrière et d'arrière en avant“ lesen.⁹⁵

Ebenso wie für Halbwachs ist die Zeit für Ricœur ein kognitives Erkenntnisschema, das sozial konstruiert ist.⁹⁶ Das individuelle Bewusstsein für Zeit ist nicht genetisch angelegt, sondern ergibt sich aus der Erinnerung und den Gruppenzugehörigkeiten des Individuums, wie etwa der Generation. Die individuelle Kombination von Gruppenzugehörigkeiten und weitergegebenem Verständnis für Zeit erzeugt in jedem Individuum ein eigenes kognitives Schema. Gleichzeitig kann das Individuum davon ausgehen, dass sein Zeitbewusstsein mit anderen Mitgliedern seiner sozialen Gruppe zumindest teilweise übereinstimmt.

Auf Basis des gemeinsamen, kognitiv geprägten Vorverständnisses von Zeit erzeugt die Erzählung eine Konfiguration der Zeit im Text, die diesem eigen ist. Innerhalb der Textrealität werden somit eigene Zeitkonfigurationen möglich, die eine Befreiung von den Grenzen des kognitiven Zeitparadigmas ermöglichen – und letztlich wieder auf dieses verweisen.⁹⁷ Ohne das Vorverständnis der Zeit wäre dieser Ausbruch nicht möglich, ebenso wenig wie das Verständnis des Textes ohne eine texteigene Zeitkonfiguration. Textäußere und textinnere Zeit bedingen sich also unaufhörlich gegenseitig.

Durch diese Sichtweise sind Erinnerung und Narrativ nun miteinander derart verschmolzen, dass sich ein direkter zeitlicher Zusammenhang zwischen beiden nicht mehr feststellen lässt. Literatur benötigt immer eine solche „Eigenzeit“: Wäre sie abwesend, so fehlte dem Text auch das narrative Element.

Die diachrone Dimension der Identität, so Neumann, basiert „maßgeblich auf dem Erzählen von Selbstgeschichten, denn erst diese ermöglichen eine Synthese temporal differenter Erinnerungen“.⁹⁸ Zeugnis abzulegen, erschafft somit eine temporale Teilidentität, die danach mit anderen Teilidentitäten synthetisiert wird. Aus der Summe des „ich war“ entsteht ein permanent fortgeschriebenes „ich bin“. Um diese identitären Fragmente ordnen zu können, benötigt das Individuum eine poetische Funktion, die

⁹⁵ Ricœur 1983: 366.

⁹⁶ Vgl. Halbwachs: 122-123.

⁹⁷ Ricœur 1983: 5-7.

⁹⁸ Neumann 2005: 155.

den diachronen Ereignissen einen narrativen Sinn zuschreibt. Erneut ist es die (literarische oder nichtliterarische) Erzählung, die diese Funktion einnimmt und aus Teilerzählungen eine kohärente Gesamterzählung formt. Erinnerung benötigt somit die Narrativ, um Zeitbezüge herzustellen. Nur so kann sie ihre Funktion als Sinn und Identität stiftender Akt ausfüllen.

Damit aus einer Kette von Ereignissen ein Narrativ wird, bedarf es für gewöhnlich eines *emplotment*. Dieses verknüpft die Ereignisse zu einer logischen Folge, aus der sich nicht nur zeitliche, sondern auch kausale Zusammenhänge ergeben. Hierzu dient der erzählerische Akt. Für Ricœur ist es erst das Erzählen, das den Text in kommunikativer Hinsicht vervollständigt:

Nous pouvons, en tant que lecteur, rester dans le suspens du texte, le traiter comme texte sans monde et sans auteur ; alors nous l'expliquons par ses rapports internes, par sa structure. Ou bien nous pouvons lever le suspens du texte,achever le texte en paroles, le restituant à la communication vivante ; alors nous l'interprétons. Ces deux possibilités appartiennent toutes les deux à la lecture et la lecture est la dialectique de ces deux attitudes.⁹⁹

Eine reine Lektüre „sans monde et sans auteur“, wie Bellemin-Noël sie vorschlägt, ist also für Ricœur praktisch nicht möglich. Der Text bedarf noch eines Sprechaktes, um die textinterne Realität zu erzeugen.

Ricœur hebt hervor, dass jeder erzählerische Akt *per se* die Ebene des Zeitlichen durchbricht: Um die einzelnen Elemente sinnstiftend miteinander verknüpfen zu können, stellt sich die Erzählinstanz außerhalb der Textzeit, von wo aus sie die Zusammenhänge unabhängig von ihrer zeitlichen Abfolge beobachten kann. Ricœur nennt diese außertextliche Perspektive in Anlehnung an Boethius das „*totum simul*“.¹⁰⁰ Dessen Existenz bleibt meist unbemerkt, weil die zeitliche Abfolge in der Mehrzahl aller Erzählungen chronologisch präsentiert wird. Wir werden sehen, dass es sich in mehreren der untersuchten Texte anders verhält. Der Erzähler benötigt die Perspektive des „*totum simul*“, um zu wissen, was hervorgehoben werden muss. Indem er weiß, welche Informationen wie präsentiert werden müssen, kann er den nachfolgenden Ereignissen den vollen erzählerischen Impakt sichern. Die Erzählung funktioniert auf diese Weise als kohärentes Ganzes, dessen sich die Erzählerstimme jederzeit bewusst sein muss. Dies gilt auch, wenn ihre textinterne Rolle verlangt, dass

⁹⁹ Ricœur 1986 : 145-146.

¹⁰⁰ Ricœur 1983: 225.

sie keine vollständige Information besitzt. Das „*totum simul*“ garantiert letztlich die Chronologie der Ereignisse. Dies verändert die Analyse der Erzählsituation. Die Frage „wer erzählt?“ ist nicht nur eine Suche nach einer Erzählinstanz. Sie fragt auch nach deren Bewusstsein für die Ereignisse. Welche Bewusstseinsperspektive, fragt Ricœur, ist erforderlich, um den im Text wiedergegebenen Ereignissen einen narrativen Sinn zu verleihen?

Modianos Erzähler scheinen diejenige entscheidende Dichotomie des Ricœurschen Zeitverständnisses zu verkörpern, mit der dieser seine Untersuchung *Temps et récit* beginnt und auf welche er später noch einmal zurückkommt – die Unterscheidung zwischen der „*temps de l'âme*“ Augustins und der aristotelischen „*temps du monde*“.¹⁰¹ Während der Weltenlauf, an dem Aristoteles das Vergehen der Zeit festmachte, voranschreitet, erlebt der individuelle Geist andere Zeitkonfigurationen. Diese hängen von ihrer persönlichen Zeitwahrnehmung und –Erinnerung ab:

La première manière de penser la passéité du passé, c'est d'en retrancher l'aiguillon, à savoir la *distance temporelle*. L'opération historique apparaît alors comme une *dé-distanciation*, une *identification* avec ce qui jadis fût. [...] La trace, en tant que telle, n'est-elle pas elle-même présente ? Remonter la trace, n'est-ce pas rendre les événements passés auxquels elle conduit contemporains de leurs propres traces ?¹⁰²

In der Tat finden wir neben häufigen Analepsen in den untersuchten Texten auch ein zunächst zufällig erscheinendes Nebeneinanderher der Zeitformen: Modiano wechselt unvermittelt zwischen *passé simple*, *présent* und *futur*. Akane Kawakami beobachtet, dass die Texte dadurch nicht die Distanz zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit bestimmen, sondern „*the emotional distance between the narrator and the event described*“.¹⁰³ Wie wir sehen werden, sind in den untersuchten Romanen Modianos durch die Erzählweise zeitliche Zusammenhänge nicht immer eindeutig erfassbar. Daher ist Ricœurs Feststellung, auch das Bewusstsein des Erzählers könne durch sein Mitwirken am *totum simul* produktiv analysiert werden, von großer Bedeutung: Erst durch die Analyse des Erzählerbewusstseins kann die Erzählung in einer emotional sinnstiftenden Weise verstanden werden.

Auch Ricœur ist an einer identitären Definition der Vergangenheit gelegen, welche nicht zwischen der Wirkung des Ereignisses auf das Individuum und seinem

¹⁰¹ Ricœur 1985: 21-42.

¹⁰² Ricœur 1985: 256.

¹⁰³ Kawakami 2015: 33; Hervorhebung im Original.

physischen Ablauf trennt. Für Ricœur lässt sich somit die Zeitlichkeit der Erinnerung nicht über historische Daten, sondern nur über sein Erleben im Erzähler auflösen. Halbwachs prägt für diese Unterscheidung die Begriffe der „*mémoire autobiographique*“ und der „*mémoire historique*“.¹⁰⁴ Ricœur weist auf eine latente dissoziative Spannung zwischen beiden Instanzen hin. Erinnerung sei stets subjektiv empfunden, es existiere eine „*impossibilité de passer de la pensée du passé comme mien à la pensée du passé comme autre*“.¹⁰⁵ Daher versucht das Ich stets die Hoheit über seine eigenen Erinnerungen zu behalten. Entfernt es sich dabei vom Konsens der Gruppe, droht der Ausschluss aus dieser. Durch den Wunsch nach dem Beherrschenden der eigenen Erinnerungen können diese konfliktiv werden. Dazu und zu den damit verbundenen Erinnerungstraumata später mehr.

Es besteht jedoch ein großer Unterschied zwischen dem Erzählen von Ereignissen *ex post* und ihrem erneuten Durchleben. Ricœur stellt klar: „*repenser n'est pas revivre*“.¹⁰⁶ Er macht diesen Unterschied in erster Linie daran fest, ob auf diese Vergangenheit ein kritischer Gedankengang angewandt wird oder nicht. So wäre durchaus möglich, ein *revivre* zu konstatieren, wenn vergangene Ereignisse schlicht wiedergegeben werden, ohne sie zu kommentieren oder zu kontextualisieren. Die eingehendere Beschäftigung mit Ricœurs Gedankengängen aber zeigt, dass jedes Erzählen von der Perspektive des „*totum simul*“ stets auch immer eine kontextualisierende Funktion besitzt.

On peut se demander si réeffectuer le passé, c'est le repenser. Compte tenu du fait qu'aucune conscience n'est transparente à soi, peut-on concevoir que la réeffectuation va jusqu'à la part d'opacité que comporte aussi bien l'acte original du passé que l'acte réflexif du présent ? Que deviennent les notions de processus, d'acquisition, d'incorporation, de développement et même de critique, si le caractère *événemantiel* de l'acte de réeffectuation lui-même est aboli ? Comment appeler encore recréation un acte qui abolit sa propre différence par rapport à la création originale ?¹⁰⁷

Was sagt es also aus, wenn Figuren die Vergangenheit erneut durchspielen? Schließlich handelt es sich, mit Ricœur gesprochen, ja stets um eine persönliche oder als persönlich empfundene Vergangenheit. Ihr Bewusstsein, so Ricœur, ist sich seiner selbst nie bewusst. Wie also kann der Text seine Vergangenheit jemals produktiv miteinander in Interaktion bringen?

¹⁰⁴ Halbwachs 1950: 37.

¹⁰⁵ Ricœur 1985: 263.

¹⁰⁶ Ricœur 1985: 259.

¹⁰⁷ Ricœur 1985 : 263.

II.4. Erinnerung als Repräsentation

Identität und Erinnerung

„Memory makes us, we make memory“, stellt Elizabeth Tonkin fest.¹⁰⁸ Erinnerung und Identität bedingen sich gegenseitig. Ebenso wie das Individuum Erinnerungen anlegt, formen die Erinnerungen das Individuum. Zusätzlich zum *Was* lässt sich aber auch ein reziproker Wirkungszusammenhang des *Wie* konstatieren. Wer wir sind, beeinflusst, wie wir neue Erinnerungen schaffen – und was wir erleben, beeinflusst, wie wir uns selbst wahrnehmen. Wie Candau anmerkt, entsteht durch das komplexe Zusammenwirken von Erinnerung und Identität das, was wir das persönliche Narrativ nennen:

[C'est] la dialectique de la mémoire et de l'oubli qui s'épousent l'une l'autre, se fécondent mutuellement, se fondent et se refondent pour produire une trajectoire de vie, une histoire, un mythe, un récit.¹⁰⁹

Dabei gehören Erinnerung und Identität zunächst einmal zu unterschiedlichen Kategorien: die Erinnerung ist, wie wir bereits bei Ricœur gesehen haben, phänomenologisch, die Identität hingegen ontologisch. Ihre Gemeinsamkeit finden sie, so hebt Candau hervor, in ihrer Notwendigkeit zur Repräsentation. Wie bei Halbwachs gesehen, sind weder Erinnerung noch Identität rein intern gebildete Konzepte. Daher soll die Sichtweise von Keupp et al. übernommen und Identität als sozialer Herstellungs begriff im Sinne „alltäglicher Identitätsarbeit“ verwendet werden.¹¹⁰

Wie also wirken Erinnerungsarbeit und Identitätsarbeit zusammen? Bourdieu betont, dass die Vergangenheit fortwährend auf unser Selbst einwirkt.¹¹¹ Sie erzeugt Wahrnehmungen, Angewohnheiten und Denkweisen, die für unser Selbstverständnis integral werden. Diese Erinnerung, die wir in Entlehnung eines psychologischen Begriffs als unterbewusste Erinnerung bezeichnen können, beeinflusst unsere Identität also durch Einflussnahme auf das alltägliche Handeln.

Gleichzeitig werden die bewussten Identitätszuschreibungen des Individuums permanent mit der Erinnerung abgeglichen. Dies, so Lambek und Antze, hängt wesentlich davon ab, dass das Individuum den Eindruck vermittelt, seine Handlungen

¹⁰⁸ Tonkin 1992: 97-112.

¹⁰⁹ Candau 1998: 6.

¹¹⁰ Keupp et al. 1999: 30.

¹¹¹ Bourdieu 1997: 79.

und seine Identität stünden im Einklang.¹¹² Identität prüft und erzeugt sich also über das Medium der Erinnerung permanent selbst. Wer bin ich? Wie würde „ich“ in dieser Situation handeln? Diese affirmative Dependenz ist nicht ohne Risiko:

La mémoire est l'identité en acte mais elle peut *a contrario* menacer, troubler voire ruiner le sentiment d'identité, comme le montrent les travaux sur les souvenirs de traumas et de tragédies : [...] mémoires de l'Holocauste par exemple.¹¹³

Das Kernproblem der konfliktiven Erinnerungen scheint für Candau in der fehlenden Möglichkeit zur Repräsentation zu bestehen. Diese findet ihre Ursache in der grundsätzlichen „incommunicabilité des états mentaux“, über die auch gemeinsame soziale Rahmen und geteilte kollektive Erinnerungen niemals vollständig hinwegführen könnten.¹¹⁴ Daher ist es angebracht, die Repräsentationsmöglichkeiten von Erinnerungen zu untersuchen und zu klassifizieren.

Historische und narrative Repräsentation

Aus den Ausführungen zu kollektiver Erinnerung und Identität folgt: Die Weitergabe im kommunikativen Gedächtnis, die Weitergabe im kulturellen Gedächtnis und die fortgesetzte Identitätsarbeit benötigen eine Möglichkeit der Repräsentation. Ohne die Repräsentation von Erinnerung kann keine Transmission stattfinden. Daher ist es wichtig, die Inhalte dieser Erinnerung auf die Möglichkeit zu überprüfen, überhaupt repräsentierbar zu sein.

Saul Friedländer weist darauf hin, dass die Repräsentation des Holocaust transdisziplinär *per se* schwierig ist.¹¹⁵ Sie stößt auf mehrere Probleme. Das erste liegt im beträchtlichen propagandistischen Aufwand der Täter, der bis heute nachwirkt, und ihrer systematischen Verschleierung ihrer Verbrechen. Primo Levi erklärt, dass der physischen Vernichtung der Juden Europas ihre „dé-nomination“ vorausging: durch die Entziehung des Besitzes, Trennung von Familien und die Ersetzung ihrer Namen durch Matrikelnummern wurden zuerst ihre Erinnerungen und ihre Identitäten vernichtet.¹¹⁶

Das zweite durch Friedländer aufgeworfene Problem betrifft die Sprachlosigkeit der Opfer, die eine narrative Aufarbeitung durch die Betroffenen erschwert. Bruner weist

¹¹² Antze und Lambek 1996 : XVI.

¹¹³ Candau 1998: 8.

¹¹⁴ Candau 1998: 30.

¹¹⁵ Friedländer 1992: 8.

¹¹⁶ Levi 1987: 9.

darauf hin, dass die Narration für die Erinnerung zentral ist.¹¹⁷ Kinder lernen früh, dass sie ihre Erlebnisse narrativ strukturieren müssen, um sie zu repräsentieren. Diese Strukturierung ist die Transposition von Ricœurs „*totum simul*“ auf die Alltagswelt: die Erinnerung bedarf einer außerzeitlichen Instanz, die sie sortiert, um sie mit Sinn aufzuladen. Die Repräsentation bedarf jedoch nicht nur eines Erlebnisses und einer Struktur, sondern auch eines Adressaten: Wie Middleton und Edwards hervorheben, gehört zur Herausbildung der sozialen Intelligenz auch, zu erkennen, *wem was erzählt wird*.¹¹⁸ Ohne einen sozial geeigneten Adressaten kann keine Repräsentation der Erinnerung stattfinden. Findet sich dieser auch in der Gruppe der „*proches*“, wie sie Ricœur nennt, nicht, so kann dies zu einer Isolation innerhalb dieser Gruppe führen. Die Folge ist Sprachlosigkeit der Betroffenen, die sich nicht einmal gegenüber ihren nächsten Freunden und Verwandten äußern können.

Sperber trennt die Repräsentation von Identität und Erinnerung in eine interne „*représentation mentale*“ und eine externe „*représentation publique*“. Sobald eine mentale Repräsentation an ein anderes Individuum weitergegeben wird, wird sie zur öffentlichen Repräsentation. Sie ist „*une contagion*“.¹¹⁹ Dies bedeutet im Umkehrschluss, dass die öffentliche Repräsentation nach der Performanz durch die Adressaten als mentale Repräsentation aufgenommen wird. Diese Repräsentation bleibt ihren eigenen Vorstellungen vorbehalten. Ob Erinnerungen also durch öffentliche Repräsentation wirklich wirksam geteilt werden können, ist für Sperber unmöglich zu beurteilen. Daher spricht er lieber von einer kulturellen Repräsentation, welche „*un ensemble de représentation mentales et publiques*“ umfasst.¹²⁰

Hinzu kommt für die Geschichtswissenschaften ein drittes repräsentatives Problem: Wie können die Verbrechen des Zweiten Weltkrieges als historisch gesicherte Fakten ausgedrückt werden, ohne ihnen an emotionalem Impakt zu nehmen? Darf die Geschichtsschreibung überhaupt am emotionalen Impakt der Geschichte interessiert sein? Hayden White löste unter Historikern Diskussionen aus, als er feststellte, die Geschichtsschreibung sei nicht so neutral, wie sie sich darstelle: Aufgabe des Historikers sei das *emplotment*, also das Generieren eines Narrativs aus historischen Daten.¹²¹ Damit greift er letztlich nur Hegels *Vorlesungen über die Philosophie der*

¹¹⁷ Vgl. Bruner 1990.

¹¹⁸ Middleton und Edwards 1990: 17.

¹¹⁹ Sperber 1996: 8.

¹²⁰ Sperber 1996: 33.

¹²¹ Vgl. White 1982.

Geschichte wieder auf, in denen es heißt, Geschichte gebe nicht Ereignisse, sondern die Erzählung dieser Ereignisse wieder.¹²²

Diese Diskussion verweist letztendlich auf ein Grundproblem der Postmoderne, an dessen losen Fäden auch die Texte Modianos gerne ziehen: Die inhärente Unmöglichkeit des theoretischen Fundaments, narrative Fiktion und historische Realität voneinander zu trennen. Bereits Halbwachs, der den Begriff des „historischen Gedächtnisses“ ins Feld führt, weist darauf hin, dass dessen Termini sich im Grunde gegenseitig ausschließen. Historie impliziert für Halbwachs Bewusstsein, Erinnerung impliziert Unterbewusstsein. Historische Fakten, so Halbwachs, seien durch die Geschichtswissenschaften stets „choisis, rapprochés et classés“.¹²³ Die Geschichtsschreibung ist für Halbwachs *per se* eine Minderheitenangelegenheit, gesteuert durch Partikularinteressen und die Sichtweise nachfolgender Generationen. Das kollektive Gedächtnis hingegen ist für ihn authentisch, denn „c'est un courant artificiel de pensée continu [...] qui n'a rien d'artificiel puisqu'elle ne retient que ce qui en est encore vivant“.¹²⁴ Enzo Traverso sieht beide vor den gleichen Problemen, lediglich die Ansprüche unterschieden sich: „L'histoire a un trou, au même titre que la mémoire“.¹²⁵ Die Geschichte übernimmt das Repräsentationsproblem direkt aus den Erinnerungsprozessen, versucht es aber durch selbstaufgerlegte wissenschaftliche Standards und eine gewollte Objektivität zu überstreichen. Stephan Braese und Holger Gehle weisen darauf hin, dass die „theory of representation“, um die es Friedländer geht, ohne die „politics of memory“ nicht gut zu denken sei: „Repräsentation, Darstellung, ist gar nichts anderes als ein Kurzbegriff für das ersehnte ‚Heraustreten‘ aus Unmittelbarkeit“.¹²⁶ Unmittelbarkeit, eine der Grundvoraussetzungen für das persönliche Erleben, ist damit *per se* mit Repräsentation unvereinbar, denn diese erfordert, das Erlebnis mittelbar zu machen.

Letztlich aber gilt: Was nicht ohne Verlust an Inhalt oder Kontext dargestellt werden kann, kann genauso wenig verlustfrei historisch analysiert werden. Auch Saul Friedländer merkt an: Die kompromisslose Anwendung des „linguistic turn“ auf die Diskursivität der Geschichte birgt die Gefahr von Beliebigkeit oder gar Revisionismus.¹²⁷ Für Friedländer erzeugt sie aber nicht das Problem, sondern legt

¹²² Vgl. Hegel 1979.

¹²³ Halbwachs 1950: 68.

¹²⁴ Halbwachs 1950: 70.

¹²⁵ Traverso 2005: 29.

¹²⁶ Braese und Gehle 1999: 89.

¹²⁷ Vgl. Friedländer 1992.

nur ein per se bestehendes Problem offen zu Tage. Geschichtlicher Revisionismus ist laut Friedländer somit ein bewusster Akt, kein Nebenprodukt des Repräsentationsproblems.

Auch jeder sich neutral gebende geschichtswissenschaftliche Text besitzt ein *inconscient du texte*. Wenden wir uns also von der geschichtlichen Repräsentation ab und zur Literaturwissenschaft hin, die bessere Möglichkeiten bietet, mit derartigen Ambiguitäten umzugehen. Auch literarisches Erinnern, beobachten Braese und Gehle, bleibt „auf das Dokument verwiesen“.¹²⁸

Die Fiktion hingegen repräsentiert, was sie repräsentieren will. „La fiction [...] se raconte“, so Bellemin-Noël.¹²⁹ Sie ist vom Zwang befreit, etwas anderes zu repräsentieren als sich selbst. Das *emplotment*, das in der Geschichtswissenschaft zu erbitterten Diskussionen führte, ist für die Literatur *conditio sine qua non*. Schließlich weist auch White darauf hin, Historiker agierten grundsätzlich auf dieselbe Weise wie Schriftsteller.¹³⁰ Literatur ist immer auch Repräsentation, ganz gleich, ob es sich um Sachliteratur oder Fiktion handelt.

Im Gegensatz zur Geschichtswissenschaft, die im Grunde nur zwischen faktisch und nichtfaktisch trennt, hat die Literaturwissenschaft die Dichotomie reell – fiktiv um den Begriff des Imaginären erweitert, wie es Wolfgang Iser vorschlägt.¹³¹ Wie wir an späterer Stelle sehen werden, wird der strenge Authentizitätsbegriff, der in der Geschichtswissenschaft die referentielle Verknüpfung mit dem Beweis des Geschehenen verlangt, durch ästhetische und rezeptive Kategorien erweitert. Die dadurch hervortretenden Auswirkungen auf den repräsentativen Charakter des Textes gegenüber dem ursprünglichen Ereignis werden ebenso an späterer Stelle thematisiert werden.

Dadurch befreit die Literatur die Erinnerung auch vom Anspruch, die Wahrheit wiederzugeben. Dieser Anspruch ist, wie Kühner hervorhebt, auch in der außertextlichen Realität nur schwer haltbar:

¹²⁸ Braese und Gehle 1999: 90.

¹²⁹ Bellemin-Noël 1979: 9.

¹³⁰ White 1982: 115.

¹³¹ Vgl. Iser 1991.

Wenn Menschen mit Vergangenheit argumentieren, dann pflegen sie dabei einen äußerst flexiblen Umgang und bringen je nach Kommunikationsziel durchaus widersprüchliche und unterschiedliche Interpretationen ins Spiel.¹³²

Sperber betrachtet auch Texte als öffentliche Repräsentationen. Dabei ist der Text für ihn in erster Linie das Kommunikationsmedium eines Autors: „Une représentation publique est un moyen de communication entre un producteur et un utilisateur distincts de l'autre.“¹³³ Betrachten wir den Text aber aus dem Blickwinkel der (postmodernen) Texthermeneutik im Sinne Bellemin-Noëls, dann entfällt der Autor als Urheber des Textes.¹³⁴ Literatur dient laut dieser Betrachtungsweise somit innerhalb eines hermeneutischen Textes nur der eigenen Textintention. Damit kennt sie keine Distinktion zwischen mentaler und öffentlicher Repräsentation im Sinne Sperbers. Der Text entfaltet sich im Leser, nicht außerhalb. Dies bedeutet, dass die Literaturwissenschaften sich nicht um das Problem der Repräsentation kümmern müssen, sondern sich auf die Narration konzentrieren können. Sie können dabei voll auf den bereits festgestellten kommunikativen Aspekt der Herausbildung von (kollektiven) Erinnerungen abzielen – wie bei Wineburg gesehen, lässt sich jede Form des literarischen Erzählens als Arbeit am Topos der Erinnerung betrachten.

¹³² Kühner 2008: 256-257.

¹³³ Sperber 1998: 49.

¹³⁴ Die klassische Texthermeneutik, wie etwa bei Gadamer, erkennt den Autor dagegen durchaus als Sinn produzierende Instanz an (vgl. Gadamer 1960).

II.5. Posterinnerung

Die singuläre Beschäftigung insbesondere des frühen Patrick Modiano mit der Vergangenheit – *seiner* Vergangenheit, obgleich sie eben nicht seine persönliche Vergangenheit ist – hat seine Kritiker dazu veranlasst, ihm eine gewisse Obsession mit dieser Zeit zu unterstellen.¹³⁵ Obwohl der Begriff „Obsession“ zu psychopathologisch und nicht wirklich passend erscheint, kommt man nicht umhin, nach psychologischen Termini und Konzepten zu greifen, um das Romanwerk des Autors in Bezug zu dessen Vita zu setzen. Wie sonst sollte man sich einem Autor nähern, der sich mehr mit der Elterngeneration als der eigenen beschäftigt?

Mehr noch als Modiano, dessen Intention hinter dem Text ohnehin im Unklaren bleibt, sind aber auch die Erzähler seiner Texte besessen von Erinnerung und Vergangenheit. Daher lohnt sich die Beschäftigung mit der Theorie der Psychologie, um sich den Erzählnern und der Erzählstruktur der Texte informiert zu nähern.

Von daher soll im Rahmen dieser Untersuchung verstärkt auf theoretische Ansätze zurückgegriffen werden, die sich aus der Psychologie, insbesondere der Familien- und Traumapsychologie, ergeben. Diese Bereiche betreffen ganz unmittelbar diejenigen Phänomene des Erinnerns, die auch das zu untersuchende Romanwerk fokussiert: Transmission und Erzählen von Erinnerungen, Verdrängung und nicht zuletzt identitäre Fragen.

Es geht in diesem Abschnitt nicht darum, nahezulegen, dass alle Nachkommen von Überlebenden des Holocaust an psychischen Störungen leiden oder leiden müssten. Vielmehr soll untersucht werden, wie diese Störungen übertragen werden können und welche Formen sie annehmen können. Die in den Romantexten tatsächlich auftretenden Phänomene sollen auf diese Art besser verstanden und kontextualisiert werden.

Das Problem der pränatalen Erinnerung

Jede Besprechung des Romanwerkes von Patrick Modiano beginnt mit der Erkenntnis, dass dieser, obwohl 1945 geboren, eine erzählerische Vorliebe für die Epoche 1940-1944, also die Zeit der deutschen Besatzung in Frankreich, besitzt. Diese bietet den zeitlichen Rahmen für eine Vielzahl seiner Werke, die manchmal mehr, manchmal

¹³⁵ Julien 2010: 5

weniger offensichtlich durch die Grundstimmung dieser Zeit geprägt werden. Patrick Modiano selbst lässt eine seiner Figuren in *Livret de famille* das Problem wie folgt umschreiben:

Je n'avais que vingt ans, mais ma mémoire précédait ma naissance. J'étais par exemple sûr d'avoir vécu le Paris de l'Occupation puisque je me souvenais de certains personnages de cette époque et de détails infimes et troublants, de ceux qu'aucun livre d'Histoire ne mentionne. (LF 116)

Viele von Modianos frühen Werken stellen einen Versuch dar, sich diesem Erinnerungsvermögen „vor der Geburt“ narrativ zu nähern: es zu erleben, zu verstehen und aufzuarbeiten. Ausgehend von eben jenen Personen und Details, besitzen seine Romanfiguren ein Erinnerungsvermögen an diese durch ihn so häufig thematisierte Zeit. In den untersuchten Texten begegnet uns beispielsweise Eddy Pagnon in verfremdeter Form, der wenige Jahre vor Modianos Geburt dessen Vater Albert aus dem Gefängnis freibekommt. Ohne Pagnon, den Kollaborateur, kein Patrick Modiano.

Dominique Viart spricht in diesem Zusammenhang von einer „mémoire pré-natale“, die es Modianos Erzählern ermögliche, sich im Namen derer zu äußern, die sie eben nicht sind.¹³⁶ Durch sie hindurch kann er das Paris bereisen, in dem er nie gewohnt hat, er kann die Verfolgung und die Unterdrückung nachvollziehen, die er selbst nie erlebt hat, und er kann mit denjenigen in Kontakt treten, die er persönlich nie kennen gelernt hat. In wessen Namen also äußert sich Modiano? Viart vermutet, der Autor gebe in seinem Romanwerk all denjenigen eine Stimme, mit denen er sich durch ein identitäres Band verbunden fühlt: Da ist einerseits seine Familie, wie seine Mutter in *Livret de famille*. Sein Vater, diese große Leerstelle, in vielen Werken von *La ronde de nuit* bis *Rue des boutiques obscures*. Aber diese Form der Erinnerung betrifft auch Gruppen, denen er sich nahe oder zugehörig fühlt, wie etwa die internierten und deportierten Juden in *Dora Bruder* und schließlich die Franzosen im Allgemeinen, welche die Geschichte der deutschen Besatzung durchlebt haben, in den Werken der sogenannten "Trilogie de l'Occupation".

Modiano, der Spätgeborene, sähe sich somit als Nachfolger dieser Personen und Gruppen, deren individuelle und kollektive Erinnerung er zu teilen glaubt. Er meine sich an Ereignisse zu erinnern, an die er sich nicht erinnern kann, da sie zur Erinnerung eben dieser Personen und Gruppen gehören. Mehr noch, sie scheinen in Modianos

¹³⁶ Viart 2010 : 53.

Romanwerk die Erinnerungen und Identitäten zu verdrängen, die der Autor aufgrund seines Alters und seiner kulturellen Zugehörigkeiten besitzen „müsste“: Modianos Erzähler, insbesondere in seinem Frühwerk, gehören entweder zur vorangegangenen Generation (wie etwa Swing Troubadour in *La ronde de nuit* oder Guy Roland in *Rue des boutiques obscures*), versetzen sich erzählerisch in die Vergangenheit (wie in *La place de l'étoile* und *Les boulevards de ceinture*) oder identifizieren sich stärker über ihre kulturelle Vergangenheit als ihre Gegenwart (wie in *La place de l'étoile* und *Livret de famille*). Der den Erzähler behandelnde „Doktor Freud“ fragt zum Ende von *La place de l'étoile* ganz direkt „comment se fait-il que vous vous rappeliez tout cela, vous n'étiez pas né“ (PE 152). Wenn Modiano seine Erzähler Raphaël Schlemilovitch (wörtlich der Sohn des Schlemihls, eines jiddischen Ausdrucks für einen Narren und Unglücksraben), Swing Troubadour (nach einem Lied von Charles Trenet aus dem Jahr 1941) oder Serge Alexandre (nach Serge Alexandre Stavisky, einer jüdischen Skandalfigur im Vorkriegsfrankreich) nennt, dann legt er ihre Identität nicht in seiner Gegenwart an, sondern verankert sie in der Vergangenheit: die Namen, die sich die Erzähler geben, sind Selbstbezeichnungen, keine festen identitären Marker in einem Personalausweis. Die Selbstidentifikation mit Elementen eben dieser pränatalen Erinnerung verdeutlicht, dass diese einen höheren Stellenwert besitzt als die eigentliche, die kontemporäre Erinnerung.

Zudem zeichnet Modiano in vielen seiner Werke ein erstaunlich komplexes und detailgetreues Panorama der Besatzungsjahre, also der Zeit, die seiner Geburt unmittelbar vorangeht, inklusive zahlloser Anspielungen auf reale Personen und Ereignisse. Seine Werke stecken voller zunächst bizar scheinender Namen wie „Jean-Farouk de Méthode“ oder „Rachid von Rosenheim“, die aber tatsächlich auf einen wahren historischen Kern verweisen. Sie sind ganz konkrete Äußerungen derjenigen Erinnerungen, die im einleitenden Zitat angesprochen werden. Mit der Behauptung, diese fänden sich eben in keinem Geschichtsbuch, liegt Modiano aus damaliger Sicht größtenteils richtig: in der Tat beginnt die geschichtswissenschaftliche Aufarbeitung der Occupation eher zaghaft zu der Zeit, zu der Modiano *La place de l'étoile* veröffentlicht, und gewinnt erst in den siebziger Jahren an Traktion. Aus heutiger Sicht lassen sich diese historischen Werke freilich dazu nutzen, um mit Erstaunen zu konstatieren, wie sorgfältig Patrick Modiano bereits in seinen frühen Werken am Thema arbeitet. Es existieren zu dieser Zeit nur wenige explizite schriftliche Quellen zur Besatzung. Die meisten sind aus der Zeit unmittelbar nach der

Befreiung, wie etwa Jean Galtier-Boissières *Mon journal pendant l'Occupation* (1944) und die Artikel der freien französischen Presse zu den Prozessen prominenter Kollaborateure wie Luchaire, Bonny und Lafont.¹³⁷ Kurz darauf breitet sich, zugunsten der zahlreichen gaullistischen Mythen der Nachkriegszeit, der Mantel des Schweigens über die Geschehnisse, der im Großen und Ganzen bis zum Tode de Gaulles 1970 Bestand haben sollte.¹³⁸

Von einem logischen Standpunkt aus betrachtet muss diese pränatale Erinnerung unmöglich erscheinen. Wie also kommen diese Transmission und Appropriation von Erinnerungen zu Stande? Die logische Antwort muss lauten, dass sie aus der mündlichen Transmission innerhalb der erinnernden Gruppen heraus entsteht: der Familie, der jüdischen Gemeinde, der Bevölkerung von Paris. Modiano, der innerhalb dieser Gruppen aufwächst oder sich ihnen zugehörig fühlt, übernimmt sie gewissermaßen „ab der Wiege“. Dass dies in seinem spezifischen Fall geschieht, hängt, wie Alan Morris anmerkt, auch mit der Biografie des Autors zusammen.¹³⁹ Obwohl es in dieser Untersuchung um die Texte, nicht deren Autor, gehen soll, ist es sinnvoll, zur besseren Einordnung einige biografische Daten hervorzuheben:

Patrick Modiano ist der Sohn einer belgischen Schauspielerin und eines salonikischen Juden, der sich während der deutschen Besatzungszeit in Frankreich mit semilegalen Geschäften über Wasser hält. Für Maurud Müller und andere steht damit fest: Dass Patrick Modiano sich also derart unermüdlich narrativ in diese Zeit versetzt, hängt vor allem mit der Figur des Vaters zusammen.¹⁴⁰ Verfolgt, verhaftet und unter fragwürdigen Umständen wieder freigelassen, ist Albert Modiano auf seine Weise ebenso ein Überlebender des Holocaust wie diejenigen, die nach der Deportation den Horror der berüchtigten Lager in Auschwitz und Buchenwald überstanden. Modiano, so Dominique Viart, begegne dem abwesenden Vater in seinen Erzählungen; er definiere sich über ihn, indem er ihn inkarniert, beschreibt und kritisiert.¹⁴¹ Verfolgt man diesen Ansatz weiter und untersucht die unermüdliche Abarbeitung des Autors an der Vaterfigur, so führt dieser unweigerlich zurück zu Martin Bergmanns Feststellung, dass „children of survivors do not get to live their own lives“.¹⁴² Wie Angelika Bammer

¹³⁷ Diese werden in einem späteren Kapitel ausführlich vorgestellt.

¹³⁸ De Gaulle selbst hatte hier mit einer Radioansprache im Oktober 1944 den Ton angegeben, in der es hieß, die Kollaborateure seien lediglich „une poignée de misérables et d'indignes“ und „la plupart d'entre nous furent et sont des Français de bonne foi“ (de Gaulle 1970: 455).

¹³⁹ Morris 1992: 144.

¹⁴⁰ Vgl. Maurud Müller 2010.

¹⁴¹ Viart 2010: 37.

¹⁴² Bergmann 1982: 265.

kommentiert, bedeutet dies in der Praxis, dass Kinder häufig versuchen, das ge- oder zerstörte Leben ihrer Eltern „richtig“ zu leben, oder aber gegen ihre Erwartungshaltungen zu rebellieren.¹⁴³ Patrick Modiano, der seinen Vater nur ausschnitts- und bruchstückhaft kennen gelernt hat, scheint durch seine Erzählungen beides zu tun: viele seiner Werke stellen einen Versuch dar, das Leben des Vaters, insbesondere die „blinden Flecken“, zu rekonstruieren; gleichzeitig unterläuft seine permanente Beschäftigung mit der eigenen Identität aber auch die Erwartungshaltung, der Sohn möge ein „normales“ französisches Dasein führen. Auf diese Weise scheint das Verlangen nach der Rekonstruktion der Occupation dem Verlangen nach der Aufklärung der Rolle des Vaters geschuldet zu sein; hiernach würde der Autor Modiano hoffen, auch die Unsicherheit über seine eigene Rolle und Identität in *seiner* Zeit auflösen zu können. Eine kognitive Dissonanz wird offenbar: die unüberwindbare Distanz zwischen dem, was man erinnert und dem, was man wissen will, lässt sich auch durch die Konstruktion von etwas, was man zu erinnern glaubt, nicht verhindern. Das Imaginäre ist kein geeignetes Werkzeug, um Historizität herzustellen. Folgt man den Ansätzen von VanderWolk, Morris, Viart und weiteren, ist genau dies jedoch der Hauptantrieb Modianos beim Verfassen seiner Werke.

Lösen wir uns dagegen vom Autor und stützen uns auf ein *close reading* des Textkorpus, so wird deutlich, dass nicht Modiano, sondern vielmehr seine Erzähler die oben genannten Motive verfolgen: der Erzähler in *La place de l'étoile* wird zum imaginierten Double seines Vaters. Das Hauptmotiv in *Les boulevards de ceinture* ist die Aufklärung der Kriegsvita von Serge Alexandres Vater.¹⁴⁴ Jean versucht sich in *Voyage de noces* an einer Biografie von Irène und Rigaud. Und wer erzählt eigentlich *La ronde de nuit* – und wann? Auch ohne sich auf die Person des Autors selbst zu beschränken, ergibt sich also ein reichlicher Fundus an Versuchen, Erinnerung zu übertragen, zu transformieren, nachzustellen und zu imaginieren, für den wir zunächst einen geeigneten Untersuchungsrahmen schaffen müssen.

Der Begriff der Postmemory und seine Genese

Um besser zu verstehen, welche Mechanismen hier wirken, kommt Marianne Hirschs Term der „postmemory“ zum Einsatz. „Postmemory“ konkretisiert, worauf Viart mit der

¹⁴³ Bammer 1994: 99.

¹⁴⁴ Wenige Szenen verdeutlichen diesen Zwiespalt stärker als das Verhör in *Les boulevards de ceinture*, bei dem der Vater des Erzählers nicht ohne Stolz zu Protokoll gibt, er selbst sei zwar staatenlos, aber sein Sohn sei Franzose – nur kurz nachdem er versucht hat, ihn vor eine U-Bahn zu stoßen. Da verwundert es wenig, dass der Rest dieser Erzählung einen Versuch darstellt, dieser rätselhaften Figur näherzukommen und herauszufinden, was sie antreibt.

„mémoire pré-natale“ bereits hindeutet: die Möglichkeit, Erinnerungen unabhängig vom eigenen Erleben des Fakts zu bilden und zu erfahren. Posterinnerung ist keine Methode, sondern bezeichnet eine Struktur zur Transmission von Erinnerungen.¹⁴⁵ Gleichzeitig kann der Term auch für einzelne mit dieser Struktur übermittelte Erinnerungsinhalte gebraucht werden. Hirsch, eine Bildwissenschaftlerin, erarbeitet diesen Begriff zunächst angesichts von Familienfotografien, und erweitert ihn auf dieser Basis, um ihn insbesondere auf die Literatur anzuwenden. Sie definiert „postmemory“ wie folgt:

In my reading, postmemory is distinguished from memory by generational distance and from history by deep personal connection. Postmemory is a powerful and very particular form of memory precisely because its connection to its object or source is mediate not through recollection but through an imaginative investment and creation.¹⁴⁶

Im Rahmen dieser Arbeit wird der deutsche Begriff der Posterinnerung für das Phänomen, das Hirsch „postmemory“ nennt, verwendet werden. Hirsch betont, dass die Partikel „post“ allerdings keinesfalls impliziert, dass wir uns definitorisch jenseits des Bereichs der Erinnerung (und somit im Bereich der Geschichte) befänden. Vielmehr beschreibt er die Erfahrung der zweiten Generation, deren eigene Erinnerungen von denen der ersten überschattet werden – die gleichzeitig omnipräsent und unmöglich nachzuvollziehen, geschweige denn zu rekreieren sind.¹⁴⁷ Ähnlich wie andere „Post“-Konzepte, etwa Postmoderne, Poststrukturalismus oder Postkolonialismus, befindet sich auch die Posterinnerung in einem Spannungsfeld zwischen Kontinuität und Bruch mit dem Ausgangskonzept.¹⁴⁸ Posterinnerung, so Hirsch, bezeichnet Erinnerungen, die durch Narrative vorheriger Generationen bestimmt werden und die Herausbildung eigener prägender Erinnerungen hinauszögern, wenn nicht gleich verhindern. Damit bezieht sie sich auf die Internalisierungsphase der kindlichen Sozialisation, insbesondere die Introjektion: Durch denselben Prozess der Weitergabe, in dem Werte, Kultur, Sprache und Ideologie übertragen werden, erhält das Kind stets auch Erinnerungen.¹⁴⁹

Middleton und Edwards weisen darauf hin, dass die Übertragung von Erinnerungen im familiären Rahmen gleichsam am Küchentisch geschehe: Sie ist Teil des sozialen

¹⁴⁵ Hirsch 2012: 6.

¹⁴⁶ Hirsch 1997 : 22.

¹⁴⁷ Hirsch 1997 : 21-25.

¹⁴⁸ Hirsch 2012: 6.

¹⁴⁹ Vgl. Kogan 1998.

Alltags, findet bewusst und unbewusst statt.¹⁵⁰ Obwohl Jan Assmann diesen Teil der kollektiven Erinnerung als „kommunikatives Gedächtnis“ bezeichnet,¹⁵¹ muss dazu also kein gewollter Akt der Kommunikation stattfinden. Auch Nicht-Kommunikation, also der gezielte Ausschluss von Ereignissen aus den weitergegebenen Erinnerungen, transportiert Erinnerungen.

Diese familiären Strukturen von Mediation und Repräsentation, so Hirsch, vereinfachen es für die „Postgeneration“, sich emotional zu den Erinnerungsinhalten vergangener Generation zugehörig zu bekennen.¹⁵² Dabei greift die Posterinnerung bekannte, vorgefertigte Formen auf, etwa mündliche Tradition oder bildliche Übertragung. Beide Formen werden in den untersuchten Erzählungen aufgegriffen. Sie greifen überdies ineinander: In der familiären Transmission stützen Bilder die mündliche Weitergabe von Erinnerungen und umgekehrt.

Auch in den untersuchten Werken werden wir sehen, wie imaginierte bildliche Quellen und Narrativ ineinander greifen, um eine Struktur der Übertragung von Erinnerungen zu schaffen. Zu diesen kommen in den untersuchten Werken zudem Orte als Medien der Erinnerung. Insbesondere in *La ronde de nuit* wird Paris als städtischer Raum mit biografischen Verweisen derart aufgeladen, dass bereits die bloße Bewegung durch die Stadt geeignet ist, Erinnerungen auszulösen – beziehungsweise die Transmission von Posterinnerung in Gang zu setzen. Mit Pierre Nora können wir hier von Erinnerungsorten sprechen, auch wenn diese nicht auf das kollektive, sondern auf das individuelle und familiäre Gedächtnis bezogen sind. Die Definition der Posterinnerung von Marianne Hirsch bietet durchaus Raum, diese Erweiterung vorzunehmen. Hirsch selbst bewegt sich mit der Feststellung, es existiere ein „narrative of return“, deren Ziel es sei, „to walk where they once walked“, bereits auf die Anerkennung von Erinnerungsorten als mögliche Medien der Posterinnerung zu.¹⁵³ Die haptisch-visuelle Ästhetik und Erinnerungsfunktion von Bildern und Orten ähnelt einander; hinzu kommt beim Erinnerungsort die Funktion als Träger des Narrativs im Sinne von Lotman.

Im Hinblick auf die untersuchten Werke ist zudem eine Klassifizierung in zwei Arten der Posterinnerung von Belang, die Hirsch in späteren Arbeiten vornimmt: Die Unterscheidung zwischen der familiären und affiliativen Posterinnerung. Tatsächlich

¹⁵⁰ Vgl. Middleton und Edwards 1990.

¹⁵¹ Assmann 1992: 52.

¹⁵² Hirsch 2012: 39.

¹⁵³ Hirsch 2012: 205, jedoch geht es Hirsch bei dieser Rückkehr zunächst nicht um den Raum selbst, sondern vielmehr um sogenannte „objects of return“ (Vgl. Hirsch 2012: 203-212).

nämlich ist die Posterinnerung als Struktur der Transmission, wie der Blick in die Praxis zeigt, nicht auf familiäre Bindungen beschränkt. Schließlich existiert kein *ius sanguinis*, das zum Besitz bestimmter Erinnerungen berechtigen würde. Stattdessen ist es oft so, dass Posterinnerungen, im Sinne des Familiengeheimnisses bei Tisseron, zunächst wiederentdeckt werden müssen. Dazu werden sie durch einen Akt der Aneignung zugänglich gemacht. Im übertragenen Sinne: Die Kiste mit Familienfotografien auf dem Dachboden kann durch jedes Mitglied der nachfolgenden Generation entdeckt werden, nicht nur durch unmittelbare Verwandte. Um in den Bildern jedoch einen tieferen, auf das eigene Ich bezogenen Erinnerungsinhalt zu erkennen, ist in erster ein Akt der Aneignung notwendig. Daher ergibt die Unterscheidung von familiärer und affiliativer Posterinnerung Sinn. Hirsch beschreibt diese so:

To delineate the border between [...] *familial* and “*affiliative*” postmemory, we would have to account for the difference between an intergenerational vertical identification of parent and child within the family, and the intragenerational horizontal identification that makes that child’s position more broadly available to other contemporaries.¹⁵⁴

Dadurch rückt die Frage, ob die Posterinnerung unmittelbar auf Erinnerungsinhalte der eigenen Familie zugreift, in einem affiliativen System in den Hintergrund und wird durch die Frage ersetzt, ob eine Identifikation der Postgeneration mit den Erinnerungsinhalten grundsätzlich möglich ist und durch explizite Selbstzuschreibungen stattfindet. Dies ist vor allem im Hinblick auf das Ziel der vorliegenden Untersuchung von Belang, nicht in erster Linie die persönliche Biografie des Autors zu analysieren, sondern die Posterinnerung von Erzählern mit teils unklaren Familiengeschichten, die aber unzweifelhaft zur Postgeneration gehören. Durch die Struktur der affiliativen Posterinnerung werden Deklarationen wie etwa „*je me souvins que j’avais un père en Amérique*“ (PE 51-52), „*mon père, Alexandre Stavisky*“ (RN 152) oder „*C’EST MON PÈRE*“ (BC 181) zu Zugehörigkeitsbezeugungen, die geeignet sind, die Übertragung von Erinnerungsinhalten zuzulassen. Obgleich diese drei Erklärungen auf der Textebene nicht den gleichen Wahrheitsgehalt haben, stellen Sie eine Zuschreibung dar, die den jeweiligen Erzählern den Zugriff auf Erinnerungen der referenzierten Vätergeneration ermöglicht.

Dies bedeutet allerdings nicht, dass Posterinnerung stets eine durch die Postgeneration freiwillig in Gang gesetzte Transmission ist. Hirsch selbst greift in ihrer

¹⁵⁴ Hirsch 2012: 36.

Beschreibung der Effekte von Familienfotografien häufig auf die Begriffe „capture“ und „captivate“ zurück. Durch diese Terminologie deutet sie bereits eine gewisse Unfreiwilligkeit an: Fotografien sind in der Lage, Momente einzufangen, aber sie fangen auch die Aufmerksamkeit des Betrachters ein. Diese betrifft nicht nur Abgebildete, die fotografiert werden, sondern auch Betrachter. Ihre Medialität bedingt es, dass sie sowohl Betrachter als auch Abgebildete aus ihrer eigenen Zeitlichkeit herauslösen und in einen Zustand versetzen, den wir als „gemeinsame Nichtzeitlichkeit“ verstehen können. Diese gemeinsame Nichtzeitlichkeit ist Voraussetzung für das Funktionieren der Posterinnerung. Sie ist aber gleichzeitig auch ein Übergriff einer anderen Zeitebene in die Welt der Betrachtenden.

Hirsch berichtet von ihrer Nachbarin Chana, der nach dem Krieg geborenen Tochter zweier Überlebender des Holocaust. Chana wächst in einer Wohnung voller Fotografien von Halbgeschwistern auf, die sie nie kennen gelernt hat:

[...] how hard I thought it must be for Chana to live in the shadow of these legendary “siblings” whom she had already outlived in age, whom, because she had never known them, she could not mourn, whom her parents could never stop mourning. I thought that their ghostly presence might explain Chana’s pallor, her hushed speech, her decidedly unchildlike behavior.¹⁵⁵

Das Kind übernimmt Erinnerungen der Eltern an Geschwister, die es nicht verarbeiten kann: Es kann nicht um Unbekannte trauern, wird gleichzeitig aber tagtäglich mit der Trauer der Eltern konfrontiert und wächst in dieser auf. Das Resultat ist eine, wie wir aus Hirschs Beschreibung schließen können, stark beeinträchtigte emotionale Entwicklung des Kindes. Wir können diese beeinträchtigte Entwicklung direkt auf die traumatische Posterinnerung zurückführen.

Familiär übertragene Ideen und Erinnerungsinhalte durch eigene Ideen zu ergänzen und auch zu ersetzen, ist ein Teilprozess der Herausbildung der eigenen Identität des Kindes. Durch seine eigenen Erfahrungen reflektiert das Kind die Erfahrungen der Elterngeneration und ist in der Lage, sie zu modifizieren, validieren oder auch zurückzuweisen. Gelingt dies aufgrund interner (den Entwicklungsprozess des Kindes betreffender) oder externer (die übertragenen Ideen betreffender) Widerstände nicht, so entsteht durch die Nichtauflösbarkeit der äußeren Zuschreibungen in die innere Identität ein dissoziativer Effekt. Übermächtige Erinnerungen der Elterngeneration

¹⁵⁵ Hirsch 1997: 18.

können ein solcher Widerstand sein oder werden. Der dissoziative Effekt lässt sich im literarischen Sinne als Alterität auffassen. Im psychologischen und entwicklungspsychologischen Sinne dagegen sprechen wir von einem Trauma.

Ohne ein klares theoretisches Fundament bleibt eine solche Analyse allerdings stets auf der Ebene von anekdotischen Berichten wie dem Beispiel von Chana. Diese eignet sich noch nicht zur Untersuchung der Erzählungen. Daher müssen zunächst die bereits erwähnten Begriffe des Traumas und der Alterität expliziert und für die Untersuchung nutzbar gemacht werden.

II.6. Trauma

Um die Natur der Posterinnerung genauer zu verstehen, bedarf es daher zunächst einer spezifischeren Beschäftigung mit dem Begriff des Traumas. Umgangssprachlich bezeichnet der Traumabegriff mittlerweile eine große Bandbreite an psychischen Verletzungen und ist damit sowohl von der Definition von Freud als auch von der medizinischen Definition weit entfernt. Da die Nutzung des Begriffs die Gefahr birgt, in einen überstrapazierten und diffusen Diskurs einzusteigen, ist es umso wichtiger, eine auf den Zweck dieser Untersuchung abgestimmte Definition vorzunehmen.

Freud entlehnt den Begriff des psychischen Traumas aus dem physischen Trauma: eine von außen zugefügte Wunde. Somit bedarf das Trauma immer eines auslösenden Ereignisses als Einfluss „von außen“. Freud definiert daher auch das traumatisierende Ereignis: ein Schock, welcher sich in der Psyche des Opfers erst später bemerkbar macht. Er verwendet dazu das Beispiel eines Zugunglücks, dem der Patient zwar physisch unverletzt entkommt, aber dessen psychischer Schock ihn später einholt.¹⁵⁶

Seitdem hat der Begriff aber auch eine metaphorische Komponente gewonnen, so Kühner, was zu bis heute andauernden Definitionsproblemen führt.¹⁵⁷ Gesichert sei lediglich, dass ein Trauma vorliege, wenn ein Ereignis „für die psychischen Verarbeitungsmöglichkeiten des Menschen eine Überforderung darstelle“.¹⁵⁸ Hier ergibt sich für die Posterinnerung das erste Problem: Was ist das auslösende Ereignis? Die Erinnerung an den Holocaust ist ja kein Ereignis, sondern eine Situation.¹⁵⁹ Ist es also der nachwirkende Holocaust?

Definitorische Abhilfe finden wir bei Caruth. Sie stellt fest, dass das Trauma mitnichten auf ein einmaliges Ereignis beschränkt sei, sondern das kontinuierliche Erleben eben dieses Ereignisses miteinschließe:

The crisis at the core of many traumatic narratives [...] often emerges, indeed, as an urgent question: Is the trauma the encounter with death, or the ongoing experience of having survived it? At the core of these stories, I would suggest, is thus a kind of double telling, the oscillation between a *crisis of death* and the correlative *crisis of life*: between the story of the unbearable nature of an event and the story of an unbearable nature of its survival.

¹⁵⁶ Freud pt 3, sec. I, Chap. 3

¹⁵⁷ Kühner 2008: 34.

¹⁵⁸ Kühner 2008: 36.

¹⁵⁹ Ebenso ist auch die Posterinnerung keine Methode und kein Ereignis, sondern nach Hirsch eine Transmissionsstruktur (Hirsch 2012:31). Die in der vorliegenden Untersuchung verwendete Definition des Traumas sollte mit dieser Eigenschaft in Einklang zu bringen sein.

These two stories, both incompatible and absolutely inextricable, ultimately define the complexity of what I refer to as *history* [...]¹⁶⁰

Wir haben es hier somit mit einer unvereinbaren Untrennbarkeit des Erlebten und seines kontinuierlichen Erlebens zu tun. Das Grundproblem des psychischen Traumas lautet also für Caruth: Das traumatische Ereignis besitzt eine absolute Gegensätzlichkeit zum „normalen Leben“. Caruths Definitionsansatz ist auch deswegen für die vorliegende Untersuchung produktiv, da er mit dem soziologischen Ansatz übereinstimmt, Identität als kontinuierlichen Prozess anstatt als feststehende Tatsache zu denken.¹⁶¹ Das Trauma ist somit – wie die Erzählung auch – Performanz.

Caruths Ansatz ist mit Freud durchaus kongruent. Betrachten wir noch einmal Freuds Beispiel des Zugunglücks: Ein Zugunglück zu überleben, stellt für den Überlebenden allgemeine zivilisatorische Grundsätze in Frage. Das Ereignis verwischt die vorherigen Grenzen zwischen Normalität und Gefahr. Die Benutzung eines alltäglichen Verkehrsmittels, ein normales Ereignis, ist jetzt untrennbar mit der Gefahr verbunden. Gleichzeitig gewinnt die Gefahr, auch die Todesgefahr, für die Betroffenen an Normalität. Nach dem traumatischen Ereignis hat die Normalität für den Überlebenden ihre Bedeutung verloren. Sie ist nur noch in Relation zur überlebten Gefahr ausdrückbar. Daher kann Caruth nicht endgültig beantworten, ob das Trauma im Erleben der Gefahr oder im Überleben der Gefahr liegt. Caruths Zitat macht zudem deutlich, warum sich die „Rückkehr in die Normalität“ nach dem traumatischen Ereignis stets als schwierig, wenn nicht gar als unmöglich erweist: Das traumatische Ereignis definiert Normalität *a priori* und *a posteriori* vollkommen unterschiedlich. Das und Kleinmann betonen, dass sich die Vorstellungen von Normalität durch Traumata verändern.¹⁶² Die Normalität *a priori* existiert für den Überlebenden nicht mehr, aber sie ist noch die Normalität der anderen. Hier ergeben sich interdisziplinäre Übereinstimmungen zwischen den für diese Untersuchung gewählten Ansätzen: In soziologischer Hinsicht ist es derselbe Effekt, der Individuen aus dem kollektiven Gedächtnis und somit der Gruppe ausschließt. Mit Halbwachs gesprochen, stimmen autobiografisches Gedächtnis und historisches Gedächtnis nicht mehr überein. Ein solcher Ausschluss aus der Gruppe kann im Sinne Caruths als Teil des fortwährenden Traumas betrachtet werden.

¹⁶⁰ Caruth 1996: 7.

¹⁶¹ Vgl. Keupp et al. 1999.

¹⁶² Das und Kleinmann 2001: 23.

Dieser soziale Aspekt des Traumas wird auch von Fischer und Riedesser hervorgehoben. Sie definieren das traumatische Ereignis als Diskrepanzerlebnis – ein Bewusstwerden der Lücke zwischen der Bedrohungssituation und „individuellen Bewältigungsmöglichkeiten“ – welches zu einer dauerhaften „Erschütterung von Selbst- und Weltverständnis“ führt.¹⁶³ Dieses impliziert eine Störung von individueller und kollektiver Identität gleichermaßen. Sowohl die Selbstwahrnehmung als auch die Wahrnehmung der Umwelt werden nach Halbwachs von Gruppenzugehörigkeiten beeinflusst. Individuelle Bewältigungsmöglichkeiten sind ebenso sozial erworben. Ein Bruch im Weltverständnis bedeutet daher nichts anderes als die plötzliche Unbrauchbarkeit sozial erworbener kognitiver Schemata, die das traumatische Ereignis nicht erklären können. Diese Schemata sind nach Halbwachs auch für das Anlegen neuer Erinnerungen zuständig. Zerbrechen diese sozialen Konstrukte oder entfallen die Vermittlungsinstanzen für das traumatische Ereignis, verhindert dies das Archivieren der traumatischen Erinnerung, die zu einer „*mémoire empêchée*“ wird.¹⁶⁴ Hier zeigt sich, dass die vorliegende Untersuchung gut daran tut, kognitionspsychologische Ansätze zur Ergänzung von kulturwissenschaftlichen Erinnerungstheorien hinzuzuziehen. „Für erratische und dysfunktionale Erinnerungen gibt es in der konstruktivistisch funktionalistischen Gedächtnistheorie von Halbwachs keinen Ort“, fasst Aleida Assmann deren Mangel zusammen.¹⁶⁵

Bezeugen als Kern der Verarbeitung

Je komplexer und umfassender das traumatische Ereignis, desto stärker wird dieses Diskrepanzerlebnis zwischen der Normalität der Überlebenden und der Normalität der anderen. Diese Diskrepanz erschwert die Repräsentation des traumatischen Erlebnisses gegenüber anderen Mitgliedern der sozialen Gruppe. Die Mitteilung des traumatischen Erlebnisses erfordert Verständnis. Der Überlebende, der Zeugnis über das traumatische Ereignis ablegt, tut dies in der Erwartung, dass die Adressaten in der Lage sind, seinen Bericht zu verifizieren. Die Kernaussage jeder öffentlich mitgeteilten Erinnerung, so Ricœur, lautet: „*J'y étais. Croyez-moi*“.¹⁶⁶

Erwartet der Überlebende (begründet oder unbegründet) nicht, dass andere Mitglieder seiner sozialen Gruppe seinen Bericht verifizieren können, so wird er vermutlich kein

¹⁶³ Fischer und Riedesser 1998: 70.

¹⁶⁴ Vgl. Ricœur 2003: 86-97.

¹⁶⁵ Assmann 1999: 131.

¹⁶⁶ Ricœur 2003: 206.

Zeugnis über das traumatische Ereignis ablegen. Der Überlebende gelangt daher unter Umständen zu der Überzeugung: Ein Konsens zwischen seiner Normalität und der der anderen, ist nur durch das konsequente Verschweigen seiner traumatischen Erinnerungen möglich. Das Trauma ganz zu verstecken, ist allerdings nie vollständig möglich: Kühner hebt hervor, dass das traumatisierte Individuum allein durch sein Überleben andere Mitglieder seiner sozialen Gruppen an das Trauma erinnere.¹⁶⁷

Hinzu kommt die Belastung durch das Überleben selbst: Warum (nicht) ich? Das Narrativ des Traumas ist für den Überlebenden mit dem Narrativ des Lebens, das ihn danach umgibt, nicht kompatibel. Lacan stellt fest, dass diese besondere Verbindung von Leben und Tod durch das Trauma dadurch begünstigt wird, dass der Überlebende sein Überleben stets im Lichte der Erfahrungen des Todes, die ihn umgeben, kontextualisieren wird – und sein Überleben unweigerlich mit dem Sterben der in einer vergleichbaren Situation befindlichen Personen um ihn herum in Verbindung bringen wird.¹⁶⁸

Auf diese Weise entsteht eine Einbildung, durch das eigene Überleben direkt für den Tod anderer verantwortlich zu sein. Der Psychologe William Niederland prägte nach seiner Arbeit mit Holocaustüberlebenden den Begriff des „survivor syndrome“ und beobachtete die folgenden Symptome:

Chronische Angstzustände, Furcht vor erneuter Verfolgung, Depressionen, wiederkehrende Albträume, psychosomatische Störungen, Anhedonie, Rückzug aus dem gesellschaftlichen Leben, Müdigkeit, Hypochondrie, Konzentrationsstörungen, Reizbarkeit, eine misstrauische und feindliche Grundeinstellung, drastischer Wechsel der Selbstwahrnehmung und, in zahlreichen Fällen, Halluzinationen und Realitätsverlust.¹⁶⁹

Martin S. Bergmann, Milton E. Jucovy, Judith S. Kestenberg unterscheiden je nach der genauen Art der Handlungen, welche den Überlebenden retteten, drei Ausprägungen dieses Schuldgefühls: Zunächst die unbestimmte Schuld über das Überleben, während andere starben; ein Gefühl des Versagens, weil sie andere, häufig Freunde oder Familienmitglieder, nicht retten konnten, welches sich meist auf konkrete Akte bezieht, in denen sie den Auslöser für deren Tod zu erkennen glauben; schließlich ein Gefühl der Schuld wegen konkreter Handlungen, die ihnen zu direkten Lasten anderer das Überleben sicherten, wie etwa Gewalt, Leichenfledderei oder Geiz.¹⁷⁰ Des Pres

¹⁶⁷ Kühner 2008: 72.

¹⁶⁸ Lacan 1973: 33-34.

¹⁶⁹ Niederland 1964, zitiert nach Hass 1990: 8, übersetzt durch den Verfasser.

¹⁷⁰ Bergmann, Jucovy, Kestenberg 1982: n.pag.

beobachtet, dass das Überleben in dieser Situation eine „radikale Veränderung im Sinne des Selbst“ voraussetze.¹⁷¹

Die Verhaltensweisen, die die Überlebenden gerettet haben, erzeugen einerseits Schuldgefühle, werden aber andererseits als positiv wahrgenommen. Daher werden sie später als Verhaltensmuster wiederholt oder Kindern als Werte nahegebracht. Ein Beispiel hierfür finden wir in Art Spiegelmans *Maus*: Der Erzähler fragt sich, ob sein Vater ein geiziger Misanthrop geworden ist, weil er die Todeslager überlebt hat. Am Ende der Erzählung gelangt er schließlich zu der Einsicht, dass sein Vater die Todeslager nur überleben konnte, weil er ein geiziger Misanthrop war.

Des Pres warnt davor, das Trauma auf passives Erleiden zu reduzieren und die Interaktion zwischen physischem Überleben und psychischem Trauma zu simplifizieren:

Warum besteht noch immer die Vorstellung, die Gefangenen seien „wie Lämmer“ zur Schlachtbank gegangen? Warum fällt es trotz aller Gegenbeispiele so leicht, die Überlebenden als kindlich regressiv und gleichzeitig als abgefeimte Manipulanten zu sehen, die vor keinem Betrug und keinem Trick zurückschreckten, um ihr eigenes Leben zu retten? Dass die Überlebenden nicht wirklich überlebt, sie ein totes Leben geführt hätten und ihr Geist zerstört gewesen wäre, auch wenn sie körperlich gerettet wurden?¹⁷²

In der Tat wird man der Komplexität der Erfahrungen der Shoah nicht gerecht, wenn man psychologische Analysen von Opfern und Tätern auf derart einfache Konzepte herunterbricht.

Jede empfundene Schuld erzeugt unterschiedliche Strategien, mit ihr umzugehen. Diejenigen, welche glauben, durch eigenes Versagen direkt den Tod anderer Personen verursacht zu haben, leiden häufig unter posttraumatischen Episoden, während derer sie dieses Versagen immer wieder erneut durchleben. Dabei ist es für die empfundene Schuld nicht wichtig, ob die Überlebenden wirklich andere retten konnten oder nicht. Es reicht, wenn die Überlebenden annehmen, dass sie sich falsch verhalten haben und nur deswegen selbst noch am Leben sind.¹⁷³ Ein prägnantes Beispiel hierfür sind die Berichte von Überlebenden des Todeslagers Auschwitz, welche sich an der Verladerampe von ihren Kindern trennen ließen. Sie leben in der Annahme, die Kinder dadurch zum Tode verurteilt zu haben. Ob die Kinder an ihrer

¹⁷¹ Des Pres 1976: 23.

¹⁷² Des Pres 1976: 175.

¹⁷³ Hass 1990: 9.

Seite überlebt hätten, ist allerdings unmöglich zu sagen. Art Spiegelmans Mutter in *Maus* verdeutlicht das Problem durch die gegensätzliche Entscheidung – sie weigert sich, ihr Kind (Arts Bruder) bei einer polnischen Familie zu verstecken, so wie es Bekannte getan haben. Das andere Kind überlebt, ihres stirbt. Dass Anja Jahrzehnte später an schweren Depressionen leidet und schließlich den Suizid wählt, stellt Autor Spiegelman als indirekte Konsequenz dieser Entscheidung dar.

Dass der Holocaust die hier gegebene Definition des Traumas erfüllt, ist selbstverständlich. Aber der Holocaust ist nicht irgendein Trauma: Durch seine schieren Dimensionen ist er eines der größten und weitest verbreiteten Traumata der Menschheitsgeschichte. Der systematische Genozid kostete nicht nur Millionen das Leben, er hinterließ auch Millionen traumatisierte Überlebende. Der Abgrund des menschlichen Leids erzeugte psychische Gräben bei denen, die die Todeslager überlebten, aber auch bei denen, die vor der Deportation flohen oder sich versteckten, die Widerstand leisteten oder halfen – und bei den Mördern selbst.

Das Trauma als *indicible*

Traumata besitzen, wie Felman und Laub hervorheben, *per se* keine Möglichkeit, sich mitzuteilen – obwohl sie durch dokumentarische Beweise und regelmäßige emotionale Ausbrüche gekennzeichnet sind, enthalten sie keinerlei Mechanismus, an dem sie erfahren oder erklärt werden könnten.¹⁷⁴ Das Trauma ist somit unaussprechlich und kann deshalb, auch wenn das Kind alt genug ist, um es kognitiv zu verarbeiten, nicht diskutiert werden. Stattdessen bleibt es als diffuse Präsenz im Leben der Eltern, die sich seiner nicht entledigen können, und wirkt von dort aus auf das Leben des Kindes ein, die es nicht wirklich annehmen können. Anita Eckstädt schreibt über ein typisches derartiges Verbalisierungsproblem, „the few stories about war experiences that he had been told again and again were like isolated islands, incomprehensible and not intended as emphatic anchors to the pressing questions of a small child.“¹⁷⁵

Das Sensorium von Kindern für derartige Anomalitäten ist, auch wenn diese explizit niemals thematisiert werden beziehungsweise verheimlicht zu werden versuchen, sehr ausgeprägt. Kogan hebt hervor, dass es normal ist, wenn Kinder Nachforschungen über die Vergangenheit der Eltern anstellen, und dass die erwachenden kognitiven Fähigkeiten des Kindes auch einen gefestigten familiären Pakt des Schweigens

¹⁷⁴ Felman & Laub 1992: 57.

¹⁷⁵ Eckstädt 1982: 215.

durchbrechen können.¹⁷⁶ Das Unterbewusstsein des Kindes, hebt Serge Tisseron hervor, registriert sehr wohl nicht nur die Präsenz eines solchen belastenden Unausgesprochenen, sondern erkennt sehr präzise, worum es sich handelt, auch wenn es die Elterngeneration zu verbergen versucht.¹⁷⁷ Tisseron befasst sich mit dem Familiengeheimnis, derjenigen Form von Kommunikationsstrategie also, die ein dunkles Kapitel oder ein Trauma, das der Umwelt unter Umständen bekannt ist, vor der Kindergeneration zu verbergen versucht. Die Motivation dieser Verheimlichungen ist meist eine gutwillige – das Kind zu beschützen, den geeigneten Moment in seiner Entwicklung abzuwarten, es nicht mit vergangenen Problemen zu belasten etc. Diese gut intentionierten Versuche erkennen jedoch das Wesentliche: Das Problematische an Geheimnissen ist nicht ihr Inhalt, ganz gleich, wie erschreckend oder grausam dieser auch sein mag, sondern vielmehr die Abwesenheit einer klaren Kommunikationsstrategie gegenüber dem Kind.¹⁷⁸

Tisseron stellt ein generationelles Modell des Familiengeheimnisses auf, das aus der Sicht der Posterinnerung von Interesse ist: Die erste Generation, die das Geheimnis in sich trägt, ist zerrissen zwischen ihrem Wunsch, es zu teilen und sich seiner somit zu entledigen einerseits, und der Furcht vor den Konsequenzen andererseits. Daher weisen die ursprünglichen Träger des Geheimnisses immer unterbewusst auf das Geheimnis hin; sie teilen sich in Anspielungen und Fragmenten mit. Diese Kommunikation führt zu einem permanenten Risiko des emotionalen Bruchs mit dem Kind. Ein Elternteil kann so beispielsweise große Zuneigung für ein Kind empfinden – und es im nächsten Moment plötzlich zurückweisen, weil es unbewusst eine Handlung oder ein Wort benutzt hat, die auf das Familiengeheimnis hinweist.¹⁷⁹

Tisseron unterscheidet im Vergleich der Zugänge der verschiedenen Generationen zum Geheimnis die Begriffe *indicable*, unaussprechlich, und *innombrable*, unbeschreibbar. Ist das Geheimnis für die erste Generation unaussprechlich, das heißt konkret, aber aufgrund ihrer inneren Zerrissenheit unmöglich bewusst mitzuteilen, ist es für die zweite Generation nun unbeschreibbar, das heißt präsent, aber diffus.¹⁸⁰ Die Verheimlichungsstrategien, die Eltern anwenden, basieren häufig auf der Exklusion von allen Handlungen und Worten, die eine Assoziation mit dem Thema besitzen. Sie

¹⁷⁶ Kogan 2000: 163.

¹⁷⁷ Tisseron 1996: 41-43.

¹⁷⁸ Tisseron 1996: 46-47.

¹⁷⁹ Tisseron 1996: 49.

¹⁸⁰ Tisseron 1996: 49-50.

erzeugen gewissermaßen einen „blinden Fleck“, der auf die Existenz eines Geheimnisses im Zentrum der gesperrten Verweise hindeutet, aber das Geheimnis selbst nicht offenlegt. So ist für Kinder die Domäne des Geheimnisses meist klar umrissen, ohne dass sie eine konkrete Kenntnis von dessen Inhalt besäßen. Dies kann dazu führen, dass Kinder elterliche Traumata, wenn diese nicht ausgesprochen werden, auf andere Sachverhalte, die meist ihrem kindlichen Erfahrungshorizont entstammen, übertragen.¹⁸¹ Ihr Wunsch richtet sich somit meist auf die Aufklärung des Familiengeheimnisses mit dem Ziel, den Fragmenten oder gar Einbildungen, die sie besitzen, einen Kontext zu verleihen.

Nicolas Abraham bezieht derartige Ausschlusszonen auf Freuds Begriffe des *écorce*, der Schale, und des *noyau*, des Kernes. Ähnlich wie der Psychiater mehrere Schichten von Verteidigungsstrategien durchbrechen müsse, um den Kern zu lokalisieren und aufzudecken, müsse das Kind sich irgendwie einen Weg in den Bereich des Gesprächsverbots erschließen.¹⁸² Hierbei können ihm die Eltern nicht entgegenkommen – die Schale, ursprünglich dazu gedacht, den traumatischen Kern gegen das Äußere zu schützen, agiert ebenso als Barriere *von innen nach außen*. Sie ist es, welche aus dem Trauma ein *indicable* macht, es aus einem Wunsch der Verteidigung heraus so tief abschottet, dass es ohne Hilfe von außen grundsätzlich nicht überwunden werden kann. Hier zeigt sich das Grundproblem des Geheimnisses – und von Verheimlichungsstrategien überhaupt, die einen natürlichen Reflex zum Umgang mit Traumata darstellen: ursprünglich zum Schutz der eigenen Person oder der Entwicklung des Kindes gedacht, können sie sie ebenso gegen diese richten. Tisseron schreibt zu diesem Moment der Umkehr von der Schutzfunktion zum Schädlichen:

A quel moment, alors, cesser de considérer le secret comme une protection nécessaire pour le considérer comme une source de problèmes, pour soi et pour les autres ? Le secret cesse d'être un fait normal et devient un fait pathologique lorsque nous cessons d'être son

¹⁸¹ Tisseron nennt zwei anschauliche Beispiele hierzu. Einer seiner Patienten hatte seine panische Angst vor Blut anscheinend von seiner Mutter geerbt, die jedes Mal einen Schock bekam, wenn im Gespräch oder im Fernsehen Blut gezeigt wurde oder auch nur diskutiert wurde. Die tatsächliche Ursache jedoch war, dass sie früh anhand eines Blutgruppenvergleiches festgestellt hatte, dass das Kind nicht von ihrem Mann, sondern von ihrem Liebhaber stammte, und somit in ständiger Angst lebte, dass dieses Geheimnis entdeckt wurde (Tisseron 1996:49). Das andere Beispiel betrifft eine Frau, die ihre Angst vor nackten Füßen daran hinderte, ihr Kleinkind umzuziehen. In der Therapie erkannte die Frau, dass sie diese Angst nach dem frühen Tod des Vaters entwickelt hatte. Man hatte ihr zu verheimlichen versucht, dass dieser sich erhängt hatte – und das kindliche Unterbewusstsein mache aus dem geheimen Wort „pendu“, das für das Kind keinen Sinn hatte, das phonetisch ähnliche „pied nu“, auf das sich ihre Traumatisierung übertrug (Tisseron 1996: 93-96).

¹⁸² Abraham 1978 222-225.

« gardien » pour devenir son « prisonnier ». Autrement dit, lorsque le secret commence à nous « travailler ».¹⁸³

Die geschilderten Formen der Übernahme des Geheimnisses in der zweiten Generation zeigen, dass die Herausbildung pränataler Erinnerungen zu einem Spektrum der Möglichkeiten der Übernahme elterlicher Traumata, ob implizit oder explizit, gehören.

Laub weist darauf hin, dass die große Menge an psychologischen Daten insbesondere infolge des zweiten Weltkriegs belegt, dass eine Transmission von Erinnerungen und Traumata von Generation zu Generation möglich ist.¹⁸⁴ Wie Kühner schreibt, ist die Möglichkeit der transgenerationalen Weitergabe von Traumata mittlerweile „weit verbreitet und in der therapeutischen Erklärung und Behandlungsmethodik fest integriert“.¹⁸⁵ Die transgenerationale Weitergabe von Traumata ist nur möglich, weil sich das Kind selbst in einer Entwicklungsphase befindet. Das Trauma unterbricht diese Entwicklungsphasen und ersetzt sie durch fremde Entwicklungsphasen, die nicht abgeschlossen werden können. Das normale Durchlaufen der verschiedenen Lebensstufen ist beeinträchtigt. Dadurch, so Kogan, werden die Entwicklung und das Wachstum des Individuums gehemmt.¹⁸⁶ Die Weitergabe des Traumas an die Kinder führt daher zu Entwicklungsstörungen, die sich auf verschiedene Weisen äußern können. Diese Erkenntnis geht fundamental auf die Beobachtungen von V. Rakoff, J. Sigal und N. Epstein in einem jüdischen Krankenhaus in Kanada in den sechziger Jahren zurück.¹⁸⁷ Diese wiesen nicht nur bei Überlebenden des Holocaust, sondern auch bei deren Kindern Symptome von Traumata nach. Das Konzept der transgenerationalen Weitergabe von Traumata ist daher seit jeher mit dem Holocaust verknüpft. Der Holocaust, so Kühner, lässt die Transmission besonders sichtbar werden:

Diese zum Teil bekannten und gut nachvollziehbaren Phänomene werden jedoch durch die Extremtraumatisierung der Holocaust-Überlebenden nicht nur potenziert, sondern sie gehen offensichtlich eine spezifische Verbindung mit dem ursprünglichen Trauma ein. In diesem Sinne kann dann von Trauma-Weitergabe gesprochen werden [...]¹⁸⁸

¹⁸³ Tisseron 1996: 9.

¹⁸⁴ Laub 2001: 326.

¹⁸⁵ Kühner 2008: 60.

¹⁸⁶ Kogan 1998: 185-186.

¹⁸⁷ Vgl. Rakoff, Sigal, Epstein 1966.

¹⁸⁸ Kühner 2008: 62.

Kinder, die ein elterliches Trauma auf- und übernehmen, besitzen ihrerseits keinerlei Möglichkeit, das transformierte Trauma zu verbalisieren. Wie wir bei Bammer bereits gesehen haben, bleibt ihnen häufig nur, das Trauma nachzustellen, um es selbst zu erleben.¹⁸⁹ Brenner spricht in diesem Zusammenhang von einer „Holocaust-Realität“, in der die Kinder leben und die sie aufs Neue inszenieren.¹⁹⁰

Beispiele transgenerationaler Trauma-Weitergabe

Martin Bergmann bringt das Dilemma der Kinder auf den Punkt: „children of survivors do not get to live their own lives“.¹⁹¹ Stattdessen inszenieren sie die elterlichen Erfahrungen mit ihren eigenen Mitteln neu. Diese Inszenierung kann zahlreiche Formen annehmen, wie die folgenden Beispiele verdeutlichen. Wie wir im Laufe der Analyse sehen werden, finden sich die verschiedenen Inszenierungsstrategien in den untersuchten Romanen teilweise wieder.

Ilany Kogan berichtet über eine Patientin namens Gabrielle, die 1946 geboren wurde. Ihre Mutter, von den Entbehrungen des Holocaust gezeichnet, war während ihrer Kindheit oft krank. Sie starb im gleichen Jahr, in dem Gabrielles erstes Kind geboren wurde. Das Gefühl, durch die Mutter im Stich gelassen worden zu sein, löste in der Patientin den Wunsch aus, ihre eigenen Kinder, insbesondere ein behindertes Kind, zu verlassen. Sie träumte ständig vom Tod der Kinder und war sich unsicher, ob sie erschüttert oder erleichtert sein solle. Gabrielle, so Kogan,

war der schweren Traumatisierung der Mutter früh ausgesetzt, in einem Stadium, wo der Mechanismus der Introjektion-Projektion vorherrscht. Sie erlebte deshalb das Trauma der Mutter so, als ob es ihr selbst widerfahren wäre, und zwar zu einer Zeit, als ihr die Fähigkeit des Erwachsenen fehlte, eine solche Traumatisierung zu organisieren, zu konzeptualisieren und zu artikulieren. [...] Als Ergebnis davon empfand die Tochter es als notwendig, in der Vergangenheit der Mutter zu leben.¹⁹²

Dori Laub nennt den Fall eines Mannes, der in Auschwitz seine gesamte Familie verloren hatte. Er heiratete eine weitere Überlebende des Todeslagers, die ebenfalls ihre Familie verloren hatte. Um wiedergewinnen, was ihnen der Holocaust genommen hatte, zeugten sie gegen den Rat ihrer Ärzte zwei Kinder. Die zweite Ehefrau des Mannes starb nach der Geburt ihres zweiten Kindes an Komplikationen, woraufhin er

¹⁸⁹ Bammer 1994: 99.

¹⁹⁰ Brenner 2000: 120-122.

¹⁹¹ Bergmann 1982: 265.

¹⁹² Kogan 1998: 49-50.

mit seiner dritten Ehefrau zusammen seine Tochter großzog. Der Name der toten Mutter war im Elternhaus des Kindes tabu. Als diese Tochter erwachsen war, entschloss sie sich dafür, ein Kind per künstlicher Befruchtung zu zeugen und allein großzuziehen.¹⁹³ Hierin zeigt sich, wie sich das Trauma von einer Generation zur nächsten übertragen kann. Da es nicht erklärt werden kann, versucht sich der Vater der Erklärung durch ein Redeverbot zu entziehen. Dieses wiederrum befördert gerade das Interesse der Tochter an der abwesenden Mutter. Sie setzt dieses Interesse für sich um, indem sie sich entscheidet, selbst eine alleinerziehende Mutter zu sein. Auf diese Weise stellt sie nach Laub die Erfahrungen des Vaters nach, ein leibliches Kind „alleine“ zu erziehen, und versucht gleichzeitig, der toten Mutter das Leben als Mutter, das ihr zugestanden hätte, wiederzugeben. Derartige Transgender-Inszenierungen finden sich bei den Kindern von Überlebenden häufig, da diese versuchen, komplett Elternerfahrungen nachzustellen. Hierzu gehört auch die Inszenierung von andersgeschlechtlichen Eltern.

Das Eltern-Kind-Verhältnis in den Familien von Überlebenden wird hierbei durch den Wunsch nach Wiederherstellung und Umkehrung der Zerstörungen bestimmt.¹⁹⁴ Den Zustand *quo ante* vollständig wiederherzustellen, ist allerdings unmöglich. Wie wir bei Caruth gesehen haben, ist er durch das Trauma negativ konnotiert. Daher nehmen die zum Scheitern verurteilten Wiederherstellungsversuche oft einen zwanghaften Charakter an. Das Verbot, über die verstorbene Mutter zu sprechen, muss durch das Kind als irrational aufgefasst werden. Andere Kinder, wie etwa Kogans Patientin Josefa, versuchen die Familie wiederherzustellen, indem sie Kindern die Namen verstorbener Eltern geben.¹⁹⁵ Wie Gampel hervorhebt, verbindet sich mit Kindern, die nach Verwandten benannt werden, häufig ein Wunsch, diese zu ersetzen oder wiederzubringen.¹⁹⁶

Dieses Verhalten weist auf eine generelle Umdeutung des Eltern-Kind-Verhältnisses hin. Wie Hass schreibt, „several investigators have observed that many children of survivors acted as caretakers to their parents“.¹⁹⁷ Die Kinder, die das Trauma der Eltern kennen oder ahnen, möchten diese vor emotionalen Belastungen schützen. Daher, so Hass, lernen sie die normalen emotionalen Schwierigkeiten von Kindern und

¹⁹³ Felman und Laub 1992: 66-67.

¹⁹⁴ Bergmann und Jucovy 1982: 23.

¹⁹⁵ Vgl. Kogan 1998: 105-127.

¹⁹⁶ Gampel 1986: 123-131.

¹⁹⁷ Hass 1990: 61.

Jugendlichen vor den Eltern zu verbergen.¹⁹⁸ Daraus resultiert eine Umkehrung: normalerweise sind es die Eltern, die ihre emotionalen Probleme vor den Kindern verbergen, um diesen einen Schutzraum zu bieten. Die Kinder von Überlebenden aber lernen, die Elternrolle anzunehmen, um die verwundbaren Eltern nicht zusätzlich zu belasten. Ein Zerfall traditioneller Elternrollen ist die Folge; diese zeigt sich meist dann, wenn die Kinder selbst Kinder bekommen oder bekommen möchten.¹⁹⁹

Zudem besteht nicht nur die Gefahr, dass die Verfolgten die Sichtweisen der Verfolger internalisieren und „feelings of self-degradation derived from the Holocaust“ entwickeln;²⁰⁰ diese können auch auf die Kindergeneration überspringen oder erst durch diese entwickelt werden. Hass weist darauf hin, dass parallel zum Wunsch, die Eltern zu beschützen, auch Wut und Enttäuschung entstehen können: „Many children of survivors experienced intense anger because of the impairment of parental functioning and guilt-inducing attempts to control them.“²⁰¹ Die Kinder nehmen ihre Eltern als schwach wahr. Auf diese Weise entsteht ein bewusster oder unterbewusster Vorwurf: Die Opfer haben sich *zu Opfern machen lassen*, seien also schwächer gewesen als die Täter. Ihre Schwäche habe die Tat geradezu eingeladen. Diese Sichtweise befördert den emotionalen Bruch zwischen Eltern und Kindern. Bergmann schreibt über die Arbeit mit Kindern von Überlebenden, “time and time again it was noted that the awareness that the parents were helpless pawns in the hands of a malevolent destiny destroyed idealization of the parents at too early an age in the life of the child”.²⁰² Das Kind erstarkt gegenüber seinen emotional schwachen Eltern somit zu früh, was zum Konflikt führt.

Moses Laufer schildert den Fall eines Sohnes von Holocaustüberlebenden, der kurz nach dem Tode des Vaters geboren wurde und im Alter von fünfzehn Jahren auch seine Mutter verlor. Der Sohn verfiel in eine tiefe Depression und entwickelte inzestuöse Gefühle gegenüber seiner verstorbenen Mutter, die er als Prostituierte ansah – eine Traumastrategie, wie sie leider auch bei überlebenden Frauen häufig anzutreffen ist.²⁰³ Ähnlich wie bei diesen führte sie auch bei dem untersuchten Jungen zur Asexualität. Auch mit seinem Vater identifizierte sich der Patient, verachtete ihn

¹⁹⁸ Hass 1990: 62.

¹⁹⁹ Bei Kogan beispielsweise stehen die Fälle der PatientInnen Gabrielle (Kogan 1998: 23-52), Josefa (Kogan 1998:105-127) und Sara (Kogan 1998:151-189) in einem direkten Zusammenhang mit ihren eigenen Kindern oder Kinderwünschen.

²⁰⁰ Bergmann und Jocovy 1982: 23.

²⁰¹ Hass 1990: 63.

²⁰² Bergmann 1982:265.

²⁰³ Laufer 1973: 364-370.

aber gleichzeitig aufgrund seiner „Schwäche“, die zu seinem Tod geführt hatte. Schließlich entschied sich der Patient, seine Ausbildung zu wechseln: Anstatt einer intellektuellen Laufbahn (wie der Vater) wählte er einen medizinisch-technischen Beruf, worin Laufer den Wunsch nach der symbolischen Heilung der verstorbenen Eltern erkennt.²⁰⁴

Auch Kogan schildert ähnliche Fälle, in denen Kinder körperliche und seelische Beeinträchtigungen der Eltern als Schwäche wahrnehmen. Dies gilt auch für äußere Verletzungen, die in der Gefangenschaft, während der Flucht oder als Folge entstanden.²⁰⁵ Diese integrieren sich in die Wahrnehmung der Kinder: sie sind nicht in der Lage, die Eltern ohne die Verletzungen zu sehen. Da die Verletzung „genetisch“ wird, versuchen die Kinder, sie erneut zu inszenieren. Der Stiefvater der Patientin Ruth beispielsweise war in Auschwitz kastriert worden und ließ sich später künstliche Hoden einsetzen. Ruth, die sich sexuell „leer“ fühlt, versucht diese Leere durch künstliche Brüste wieder aufzufüllen.²⁰⁶

Dieses Fallbeispiel demonstriert gleichzeitig die Schwierigkeiten von Kindern, für sich die Rollen beider Eltern oder des andersgeschlechtlichen Elternteils auszufüllen. Die Patientin überträgt die männliche Sexualität des Stiefvaters – ohne Hoden kein Sex – auf ihre eigene weibliche Sexualität. Obwohl kein biologischer Grund besteht, fühlt sie sich „ohne“ Brüste nicht zeugungsfähig. Gleichzeitig beginnt sie einen Bodybuilding-Kurs, den außer ihr nur Männer besuchen. Kogan urteilt: „Sie benutzte ihren Körper, um unbewusste Phantasien über die Körperempfindungen, Ängste und Emotionen auszudrücken, die ihr Stiefvater im Holocaust erlebt haben musste.“²⁰⁷ Die Patientin inkarniert also in ihrer Inszenierung des Stiefvaters auch dessen männlichen Körper.

Auerhahn und Laub schildern den Fall eines dreißigjährigen Patienten namens David, der seine jüdische Identität hinter sich zu lassen versuchte. Um dem streng geregelten Leben seines orthodoxen Vaters zu entfliehen, entsagte er allen jüdischen Kleidungs-, Essens- und Verhaltensnormen. Allerdings empfand er die Freiheit, die dieses Leben bot, als Kontrollverlust. Er kehrte zu seinem Vater zurück, arbeitete wieder in seinem Laden und lebte wieder in seinem Haus.²⁰⁸ Nicht allen Kindern von Überlebenden wird

²⁰⁴ Laufer 1973: 372-373.

²⁰⁵ Vgl. Kogan 1998:32 und Kogan 1998:96.

²⁰⁶ Kogan 1998:96-99.

²⁰⁷ Kogan 1998: 93-94.

²⁰⁸ Auerhahn und Laub 1998:33.

die jüdische Identität derart streng religiös vermittelt. Dennoch wird sie für viele von ihnen zu einem festen Bestandteil der eigenen Identität.

Häufig ist die emotionale Schwäche der Überlebenden für die Übertragung des Traumas auf ihre Kinder verantwortlich. Verglichen mit dem normalen Entwicklungsprozess erleben die Kinder die Eltern früh als hilflos. Die Kinder sind von dem Wunsch getrieben, diese Hilflosigkeit auszugleichen und sie gegenüber dritten zu verbergen. Auf diese Art und Weise verschieben sich die Rollen von Eltern und Kind. Es ist möglich, dass die Eltern gleichzeitig als schutzbedürftig und als verachtenswert wahrgenommen werden. Die Kinder nehmen insbesondere in beruflicher, familiärer, oder sexueller Hinsicht komplementäre Rollen zur Elterngeneration ein. Ihre eigenen Entwicklungsprozesse sind dabei retardiert oder außer Kraft gesetzt.

Das Trauma der Täter

Wie Bergmann, Jucovy und Kestenberg hervorheben, können die Täter von Genoziden, insbesondere des Holocaust, durch ihre Taten ebenso traumatisiert werden wie ihre Opfer. Auch das Phänomen der Posterinnerung ist nicht nur auf die Opfer beschränkt: Dan Bar-On stellte erstmals fest, dass das Trauma der Täter sich auf deren Kinder übertragen kann. Er arbeitete zunächst mit den Kindern der Täter, um mehr über die Verbrechen der Eltern zu erfahren. Dabei stellte er fest, dass die Kinder durch die Taten ähnlich traumatisiert waren wie deren Opfer.²⁰⁹

Gertrud Hardtmann sieht im Trauma der Täter einen Konflikt zwischen Schuld und Erinnerung. Die Täter möchten ihre Schuld vergessen und verschleiern, verlieren damit allerdings auch einen Teil ihrer Identität. Dadurch leben sie “permanently in restlessness and fear of being caught by its own shadow and its true face.”²¹⁰ Auerhahn und Laub beobachten, dass Opfer und Täter gleichermaßen den Screen-Memory-Effekt nutzen. Die Täter berichten dabei nur Fragmente und unwichtige Details, um den Eindruck zu erzeugen, sich mit ihrer Schuld auseinander zu setzen. Die schweren Verbrechen jedoch bleiben verborgen.²¹¹ Wie wir bereits bei Tisseron gesehen haben, erkennen Kinder jedoch immer die Ausschlusszone im Zentrum derartiger Geheimnisse. Die versteckte Schuld, die normalerweise depressiv ausgelebt wird, kann auch zu psychotischen Ausbrüchen führen. Hardtmann schildert

²⁰⁹ Bar-On 1996: 20.

²¹⁰ Hardtmann 1998: 92.

²¹¹ Auerhahn und Laub 1998: 27.

den Fall eines Patienten, der als Fünfjähriger von seinem S.S.-Vater krankenhausreif geprügelt wurde. Der Sohn hatte einen Brotbeutel auf dem Boden schleifen lassen; der Vater warf ihm vor, seinen guten Namen als Familienvater durch den Dreck zu ziehen. Der Zorn darüber, sich und seine Schuld in der Nachkriegsgesellschaft verstecken zu müssen, entlädt sich plötzlich gegen das Kind. Dieses kann mit den darin transportierten Inhalten – Schuld, Erinnerungen, Weltanschauungen – unmöglich umgehen.²¹² Aaron Hass beschreibt, dass diese Episoden aus einem Gefühl der Verfolgung heraus geschehen. Die Eltern fühlen sich als Angegriffene und sind sich daher keiner eigenen Schuld bewusst. Hass zitiert einen Patienten, den sein Vater zu überfahren versuchte und verfehlte: „That is referred to as the day I wrecked his car.“²¹³

Beim Versuch, ihre Schuld zu verstecken, zerstören die Täter also auch ihre eigene zusammenhängende Identität. Dieser Identitätsverlust wird durch die Kinder wahrgenommen:

For the children [...] this means that they grew up with partially 'faceless and history-less parents'. It is difficult for them to develop a defined identity of their own, to live a different history, and show a different face. To the extent that they develop this identity, they have to question the parental models and thus the yearning and loving feelings attached to them. They are orphans inside, reliant on surrogate mothers and fathers.²¹⁴

Damit gilt auch für die Kinder der Täter, was Bergmann für die Kinder der Opfer formulierte: es ist ihnen nur schwer möglich, ihr eigenes Leben zu leben.

Anita Eckstädt stellt hierzu den Fall eines jungen Mannes vor, den sie in den siebziger Jahren therapierte. Der Patient begann die erste Therapiesitzung mit den Worten „Das sind meine Hände, das sind die Hände meines Vaters. Mein Vater hat Blut an seinen Händen“.²¹⁵ Sein Vater war ein hochrangiger Parteifunktionär gewesen, der als Soldat gekämpft hatte und Schauprozessen vorstand. Der Sohn nannte immer wieder die militärischen Auszeichnungen seines Vaters, wenn er gebeten wurde, von sich selbst zu sprechen. Da es ihm nicht gelang, einen Dialog mit seinem Vater über dessen Schuld zu führen, träumte er immer häufiger von Kriegsszenarien, Inhaftierungen und Dialogen, in denen er mit seinem Vater sprach oder dessen Rolle einnahm.²¹⁶ Der

²¹² Hardtmann 1998: 88-89.

²¹³ Hass 1990: 65.

²¹⁴ Hardtmann 1998: 92.

²¹⁵ [Rückübersetzt aus dem Englischen] nach Eckstädt 1982: 200.

²¹⁶ Eckstädt 1982: 213-214.

Patient zeigte sich zudem, so Eckstädt, auf spektakuläre Weise nicht in der Lage, diese Erinnerungen des Vaters klar von der Fiktion zu unterscheiden:

He was so caught up in some of his fantasies that he did not know whether they were present reality, memories or products of his imagination. He felt that he was hiding behind the curtain with a rifle. Then he wanted to crawl along the wall under the “cover” of another curtain to cut off my only avenue of escape through the window. He imagined a comrade outside the house who would shoot me if I managed to get away from him. Had he been a child, one would have called this scenario a game.²¹⁷

Dieses Beispiel, so extrem es sich auch darstellen mag, verdeutlicht doch auf eine sehr plastische Weise, wie sich überfordernde Täterszenarien ähnlich zu überfordernden Opferszenarien fortpflanzen können. Bemerkenswert ist zudem, dass der Vater, der diesen Erinnerungsdruck auf den Sohn ausübt, während der Jugend des Sohnes großteils abwesend, in Kriegsgefangenschaft, war, und dieser durch seine Mutter, seinen Großvater und Haushälter erzogen wurde.²¹⁸ Die Posterinnerung entwickelt sich also hier nicht aufgrund eines direkten Einflusses oder Erwartungshaltungen des Vaters, sondern vielmehr des familiären Umfeldes, das durch die Abwesenheit selbst in gewisser Weise traumatisiert ist. Es ließe sich in der Tat sogar die Argumentation ins Feld führen, sie sei in diesem Falle das Ergebnis eines unterbewussten, aber gezielten Prozesses, den Sohn *in absentia* des natürlichen Familienoberhauptes zu dessen Stellvertreter zu formen.

Das „Kriegsspiel“ des Patienten ist hier eine Form des Versuches, das Trauma zu verarbeiten. Durch die widersprüchliche Umwelt herausgefordert, versucht er einerseits auf ein Muster zu rekurren, das im familiären Rahmen vermutlich von Erfolg war, die Imitation des Vaters. Andererseits versucht er, dessen Leben „richtig“ zu leben, indem er eben im Kampf siegreich ist, nicht verliert, sich nicht gefangen nehmen lässt. Dass dieses Verhalten absolut altersunangemessen ist (der Patient wird als Erwachsener von über dreißig Jahren beschrieben), unterstreicht den retardierenden Effekt auf die geistige Reife, der mit der Herausbildung von Posterinnerung unter Umständen einhergehen kann.

Der Vater dieses Patienten ist das, was Hardtmann „phantom fathers“ nennt: Väter, die nur durch die bruchstückhafte Erzählung Dritter zugänglich sind. Dies kann geschehen, wenn der Vater abwesend ist, aber auch, wenn er sich emotional

²¹⁷ Eckstädt 1982: 211.

²¹⁸ Eckstädt 1982: 200.

verschließt. Die Identität dieser Väter wird durch die Kinder mit Wunschdenken aufgefüllt. Auf diese Weise erschaffen sich die Kinder einen imaginären Vater, der ihre Sehnsucht nach Zuneigung besser befriedigt als der echte Vater.²¹⁹

Kollektive Traumata

Die intergenerationale Weitergabe von Traumata beruht auch auf Mechanismen der kollektiven Erinnerung. Sind diese Traumata also kollektive Traumata?

Um diese Frage zu beantworten, muss der Begriff des kollektiven Traumas klar gefasst werden. Kühner weist auf die Begriffsdiffusion durch die umgangssprachliche Definition des Traumas hin. Sie spricht dann von einem kollektiven Trauma, „wenn ein Individuum traumatisiert wird, weil es Mitglied einer Gruppe ist.“²²⁰ Das kollektive Trauma wäre somit von der Gruppenzugehörigkeit, also der Identität des Einzelnen, abhängig. Durch das kollektive Trauma gewinnt die kollektive Identität für den Einzelnen daher an Relevanz: Das Individuum kann sich schon durch eine periphere Zugehörigkeit zur Gruppe dem Trauma ausgesetzt sehen. Daher betont es seine Identität, um das Trauma sozial teilen und mitteilen zu können. Beispielsweise ersetzt so die identitäre Selbstzuschreibung als Jude nationale Identitäten. Wenn ich als Deutscher, Franzose oder Pole verfolgt werden kann, weil ich Jude bin, denkt das Individuum, ist dann nicht die jüdische Identität die Folgenschwerste? Dadurch wird die kollektive Identität zu einem traumatischen Element.

Auf diese Weise können sich alle Individuen, die sich mit der Gruppe identifizieren, kollektiv traumatisiert fühlen. Dazu muss dieses Trauma keine reale Grundlage in der persönlichen Biografie besitzen. Dies spiegelt die Position Keupps wider, dass Identität ein Prozess, kein abgeschlossener Fakt ist. Durch ihre Teilhabe an der Gruppe teilen Individuen also auch deren Traumata. Wie wir bei Halbwachs gesehen haben, bedeutet die Gruppenzugehörigkeit gleichzeitig, dass das Individuum am kollektiven Gedächtnis teilhat.

Jeffrey Alexander spricht von „cultural trauma“. Der kulturelle Begriff ist hier nicht im Sinne Assmanns gedacht, sondern verweist auf Max Weber.²²¹ Daher kann die

²¹⁹ Hardtmann 1998: 90.

²²⁰ Kühner 2008: 202.

²²¹ Vgl. Weber 1956.

Definition des kulturellen Traumas in die Definition des kollektiven Traumas übernommen werden.

Cultural trauma occurs when members of a collectivity feel they have been subjected to a horrendous event that leaves indelible marks upon their group consciousness, marking their memories forever and changing their future identity in fundamental and irrevocable ways.²²²

Für Alexander ist das Trauma somit eine Erweiterung der kollektiven Identität.

Durch die Konstruktion von kulturellen Traumata leisten Gruppen eine Therapieanstrengung: Sie erkennen das Vorhandensein individueller Traumatisierungen an und übernehmen diese in ihre kollektive Erinnerung und Identität. Dadurch übernehmen sie eine Verantwortung für das Trauma und dessen Überwindung, die das einzelne Gruppenmitglied entlasten soll. Durch diesen Akt der Inklusion sichern Gruppen ihren Fortbestand, integrieren neue Mitglieder, definieren ihre eigene Identität und erinnern an das Ereignis. Diese Ziele sind die gleichen, die Middleton und Edwards für die Praxis der „commemoration“ formulieren.²²³ Alexander weist allerdings darauf hin, dass Gruppen auch exklusiv handeln können:

Social groups can, and often do, refuse to recognize the existence of others' trauma, and because of their failure they can not achieve a moral stance. By denying the reality of others' suffering, people not only diffuse their own responsibility for the suffering but often project the responsibility for their own suffering on these others. In other words, by refusing to participate in what I will describe as the process of trauma creation, social groups restricts solidarity, leaving others to suffer alone.²²⁴

Hiermit liefert Alexander die theoretische Erklärung für ein tatsächlich auftretendes historisches Problem: Die Tendenz sekundär betroffener Gruppen, die Verantwortung für eine Tragödie bei primär betroffenen Gruppen, Teilgruppen oder Individuen zu sehen. So wird etwa in *Maus* geschildert, wie ein polnischer Jude nach seiner Rückkehr aus dem Konzentrationslager in sein Heimatdorf zurückkehrt. Als einziger Überlebender seiner Familie findet er sein Haus durch die Nachbarn in Besitz genommen vor und wird von diesen gelyncht, da „die Juden den Krieg über die Polen gebracht“ hätten. Der Erzähler Vladek wird gewarnt, nicht in seinen Heimatort zurückzukehren, sondern lieber gleich ganz woanders sein Glück zu suchen.

²²² Alexander 2004a: 1.

²²³ Vgl. Middleton und Edwards 1990.

²²⁴ Alexander 2004a: 1.

Hierin zeigen sich die möglichen identitären Veränderungen, die die Individuen durch individuelle und kollektive Traumata erleben können. Es ist also möglich, aufgrund des individuellen Traumas aus einer Gruppe ausgeschlossen zu werden und in einer anderen Gruppe Anschlussfähigkeit zu erleben. Gleichzeitig ist es möglich, das Trauma auf eine Gruppe zu übertragen, aus der man nur schwer exkludiert werden kann, etwa die Familie, und somit zu kollektivieren.

Alexander hebt mit Verweis auf Habermas hervor, dass kulturelle Traumata als Sprechakte verstanden werden können.²²⁵ Das Ziel dieser Sprechakte ist es, „to project the trauma claim to the audience-public“.²²⁶ Hier überträgt sich der bereits bei der kollektiven Erinnerung betrachtete Repräsentationsaspekt auch auf das kollektive Trauma. Um in diesem Sinne das Trauma als Narrativ zu verstehen, muss diese nach Alexander vier grundsätzliche Aspekte erklären können: Art und Ablauf des traumatischen Ereignisses, Identität des oder der Opfer, die Beziehung zwischen den Opfern und der Gruppe, sowie die Identität der Verantwortlichen.²²⁷ Der Vermittlungserfolg des Traumas ist von diesen Faktoren abhängig. Ein fünfter Faktor kommt hinzu: wie Kühner anmerkt, hat das Traumanarrativ eher Aussicht auf Erfolg, wenn sie sich an bestehende Mustererzählungen anlehnen oder anschließen kann.²²⁸ Dies können auch bereits existierende Trauma-Mustererzählungen sein. Für Kühner ist das kollektive Trauma damit kein Trauma im eigentlichen Sinne, da die traumatische Erfahrung unmöglich kollektiviert werden kann.

Die in den vorherigen Abschnitten geschilderten Beispiele aus der Praxis verschiedener Psychologen legen nahe, dass diese Sichtweise zu kurz greift. Allerdings erscheint es sinnvoll, an die Kollektivierung von Traumata hohe Anforderungen anzulegen. Wie sich in den vorherigen theoretischen Erwägungen und den Beispielen aus der psychotherapeutischen Praxis gezeigt hat, ist die Verbalisierung von Traumata allerdings nicht ohne weiteres möglich. Einer oder mehrere der vier genannten Aspekte können in der Vermittlungspraxis ein *indicable* im Sinne Tisserons darstellen. Dieses *indicable* führt unter Umständen zu einer transformierten Kollektivierung des Traumas: Das traumatische Narrativ, die keiner

²²⁵ Vgl. Habermas 1981.

²²⁶ Alexander 2004a:12.

²²⁷ Alexander 2004a: 12-15.

²²⁸ Kühner 2008: 254-255.

Mustererzählung zugeordnet werden kann und daher nicht anschlussfähig ist, überträgt sich nicht an das intendierte Kollektiv.

Der gescheiterte Vermittlungsversuch allerdings erzeugt seinerseits ein neues Trauma, wie wir im Hinblick auf die transgenerationale Transmission gesehen haben. Dieses kann noch schwerer verbalisiert werden und an eine Mustererzählung anknüpfen: da zunächst überhaupt nicht klar ist, woher das Trauma röhrt, fehlen eines oder mehrere der vier durch Alexander aufgeworfenen Kriterien. Diese sind dem sekundär traumatisierten Individuum (beziehungsweise der Gruppe) schlicht nicht bewusst. Es muss also das traumatisierende Ereignis, Opfer, Täter und gesellschaftlichen Zusammenhang aufklären, bevor es sein eigenes Trauma narrativieren kann.

II.7. Vom Trauma zur Erzählung

Die bislang geleisteten theoretischen Vorarbeiten haben die Voraussetzungen, Mechanismen und Auswirkungen der Posterinnerung aus Sicht der Kulturwissenschaften, Psychologie und Geschichtswissenschaften beleuchtet. In diesem Kapitel soll es darum gehen, wie aus Erinnerung, Posterinnerung, Identität und Trauma Erzählung wird. Zunächst müssen hierfür die verschiedenen Begrifflichkeiten des Narrativs, die in den genannten Fachrichtungen nebeneinanderher verwandt werden, in Übereinstimmung gebracht werden. Danach kann untersucht werden, wie die Konzepte der einzelnen Fachrichtungen in der literaturwissenschaftlichen Praxis in Erzählung umgewandelt werden.

Eine Begriffsdefinition des Narrativs

Um dem Ziel einer Arbeitsdefinition des narrativen Erinnerns näher zu kommen, bedarf es an dieser Stelle zuerst einer klaren Definition des Narrativs. Im Vorangegangenen wurde der Begriff des Narrativs in mehrfacher Hinsicht gebraucht. Dies ist vor allem dem interdisziplinären Ansatz der Untersuchung geschuldet: Soziologie und Psychologie verwenden den Begriff des Narrativs grundsätzlich eher im Sinne einer identitätsbildenden *Lebensgeschichte*, Kulturwissenschaften betonen ihre *Performanz*, die Geschichtswissenschaft gebraucht es meist im Sinne eines *emplotment*, die Literaturwissenschaft auch im Sinne des *plot* selbst. Dabei ergeben sich Überschneidungen: Halbwachs' Begriff des Narrativs etwa ist sowohl soziologisch als auch historisch gefasst und wird beispielsweise auf die Dichotomie zwischen autobiografischem und historischem Gedächtnis angewandt. Andere, wie Sperber, setzen Narrativ mit Repräsentation gleich, reduzieren es also komplett auf den performativen Aspekt und gebrauchen den Begriff dann interdisziplinär. Ricœur hingegen fasst den Begriff so soziologisch wie literarisch: die Texthermeneutik ermöglicht es ihm, den Text gleichzeitig als Autor und Nachricht zu sehen.

Diese Begriffsdiffusion des Narrativs führt auch daher zu einer möglichen Verwirrung, weil die analysierten Texte mehrere Instanzen enthalten, die sich alle als Narrativ bezeichnen ließen: In *Les boulevards de ceinture* etwa existiert neben der Rahmenerzählung und der Binnenerzählung eine übergeordnete zweite Rahmenerzählung, die wiederrum auf eine unausgesprochen bleibende Erzählung der

traumatischen Geschichte des Vaters rekurriert. Hier bedarf es dringend an (zumindest definitorischer) Klarheit.

Wie also soll der Begriff „Narrativ“ in dieser Untersuchung gebraucht werden? Halten wir uns an Gérard Genette. Bevor im Hauptteil dieser Untersuchung die einzelnen Texte analysiert werden können, muss zunächst stets deren erzählerische Fokalisierung geklärt werden. Aus der Klärung der einfachen Frage „Wer erzählt was?“ ergeben sich, wie wir sehen werden, häufig bereits erste Antworten oder Ansätze für die Folgefrage „Wer erinnert sich woran?“. Aus der Erzählanalyse wird beinahe von selbst eine Erinnerungsanalyse. Diese Analyse der Erzählsituation soll sich am Modell Genettes orientieren. Daher ist es nur sinnvoll, auch für die Definition des Begriffs der Erzählung auf Genette zurückzugreifen.

Genette erarbeitet in seinem *Discours du récit* eine multipolare Definition des Terms „récit“. Dieser ist den deutschen Begriffen des Narrativs und der Erzählung ähnlich, jedoch nicht vollständig mit ihnen kongruent. Daher bietet es sich an, aus jeder der Teildefinitionen Genettes einen einheitlichen deutschen Begriff für die Zwecke dieser Erzählung zu formen.

Zunächst bezieht sich Genette auf die alltägliche Verwendung des Begriffs und schreibt, „récit désigne l'énoncé narratif, le discours oral ou écrit qui assume la relation d'un évènement ou d'une série d'évènements“.²²⁹ Genette nennt das Beispiel der neunten bis zwölften Gesänge der *Odyssee*, die als Bericht an König Alkinoos angelegt sind. Der Begriff bezeichnet also die Weitergabe von Informationen mittels einer intradiegetischen Erzählung. Für diese Form der Erzählung war bereits vor Genette der Term „Binnenerzählung“ gebräuchlich, der auch in dieser Untersuchung verwendet werden soll. Der Binnenerzählung kommt im Rahmen dieser Untersuchung nur eine mindere Rolle zu.

Die aus literaturwissenschaftlicher Sicht sicher relevanteste Definition fasst „récit“ als diejenige Abfolge von Ereignissen und der Schilderung ihrer Beziehung zueinander, die das Subjekt der Handlung ausmachen. Die Literaturwissenschaft, so Genette, betrachtet also ein „ensemble d'actions et de situations considérées en elles-

²²⁹ Genette 1972: 67; Hervorhebung im Original.

mêmes“.²³⁰ Der Einfachheit halber soll für diese Form des „récit“ hier der Begriff „Erzählung“ gebraucht werden.

Genette stellt zudem fest: Dass sich ein Erzähler äußert, hat bereits einen sinnhaltigen Charakter, unabhängig davon, worüber er sich äußert. Der récit ist also auch „l’acte de narrer pris en lui-même“.²³¹ Dieser soll im Rahmen der Untersuchung als „Erzählakt“ bezeichnet werden. Im Rahmen der bereits angesprochenen Schwierigkeiten der Verbalisierung von Traumata und der Sprachlosigkeit durch Traumata kommt diesem Erzählakt eine erhöhte Bedeutung zu.

Wie also fügen sich die im Vorherigen gesehenen Definitionen in dieses Definitionsschema ein? Das historische Narrativ, wie White sie nennt, behält diese qualifizierte Bezeichnung. Die soziologische Definition der Erzählung als Lebensgeschichte lässt sich, Keupps Definition der Identität als Prozess vorausgesetzt, als „Identitätserzählung“ bezeichnen. Analog hierzu können wir von der psychologischen Definition des Narrativs (im Sinne einer Vermittlung eines Traumas) als „Traumaerzählung“ sprechen, wo der Begriff des Erzählaktes nicht ausreicht. Der kulturwissenschaftliche Repräsentationsgedanke, dessen Anwendung in der Literaturwissenschaft bereits beleuchtet wurde, ist in seinen relevanten Aspekten ebenso durch den Erzählakt abgedeckt.

Zudem muss Gérard Genette im Hinblick auf die bereits angesprochene Analyse der Erzählsituation unbedingt eine weitere Begriffsdefinition entlehnt werden: Der Erzähler. Ähnlich wie bei seiner Definition des „récit“ führt Genette auch hier eine funktionale Definition durch. Er gliedert den Erzähler in fünf verschiedene Funktionen: Die namensgebende Grundfunktion des Erzählers ist logischerweise die „fonction proprement narrative, dont aucun narrateur ne peut se détourner sans perdre en même temps sa qualité de narrateur“.²³² Vereinfacht ausgedrückt: Der Erzähler ist, wer die Erzählung erzählt. Die erzählerische Funktion garantiert, dass der Ablauf der Handlung geschildert wird.

Die zweite Funktion des Erzählers ist die sogenannte „fonction de régie“.²³³ Diese Funktion des Erzählers inkarniert, was Ricoeur das „totum simul“ nennt: das Wissen

²³⁰ Genette 1972: 67.

²³¹ Genette 1972: 67.

²³² Genette 1972: 261.

²³³ Genette 1972: 262.

darüber, wie die Objekte ideal zueinander in Beziehung gebracht werden müssen, um den Erzählzweck zu erfüllen. Gleichzeitig kann diese Regiefunktion einen metaerzählerischen Kommentar liefern.

Die dritte Funktion ist die kommunikative Funktion „qui rappelle à la fois la fonction « phatique » (vérifier le contact) et la fonction « conative » (agir sur le destinataire) de Jakobson“.²³⁴ Dieser explizite Kontakt des Erzählers zum Leser im Sinne von Sperbers „représentation publique“ tritt bei Modiano mehrfach unvermittelt auf.

Die vierte Erzählerfunktion ist die „fonction émotive“:²³⁵ Sie umfasst das Verhältnis des Erzählers zur Erzählung in emotionaler, intellektueller oder moralischer Hinsicht. Handelt es sich um eine Person im erzählten Text selbst, dann stehen ihre Gedanken zur Erzählung im Vordergrund.

Die letzte Funktion ist die des expliziten Kommentares des Erzählers zum Geschehenen. Diese „fonction idéologique“, so Genette, sei didaktisch an den Leser gerichtet.²³⁶ Der unpersönliche Erzähler eines Märchens beispielsweise, der uns am Ende die Moral der Geschichte präsentiert, erfüllt eine solche ideologische Funktion.

Diese Funktionen können durch jeden Erzähler in unterschiedlicher Weise ausgefüllt werden. Die einzige Funktion, die der Erzähler ausfüllen muss, um als Erzähler zu gelten, ist die erste. Alle weiteren Funktionen können theoretisch leer bleiben. Genette weist darauf hin, dass die Trennlinien zwischen den Funktionen zudem nicht eindeutig umrissen sind. Zudem können mehrere der Funktionen, etwa die ideologische Funktion, auch von außertextlichen Instanzen erfüllt werden.

Die durch Genette genannten Funktionen des Erzählers beziehen sich sowohl auf die Erzählung als auch auf den Erzählakt. Im Sinne der Texthermeneutik förderlich ist zudem, dass alle Funktionen textimmanent bleiben und der Erzähler somit die Textebene nicht verlässt.

Zusammenfassend lässt sich feststellen: in der vorliegenden Untersuchung genießen, trotz des interdisziplinären Charakters, die literaturwissenschaftlichen Termini Vorrang. Durch sie kontextualisieren sich alle weiteren Fachbegriffe. Im Zweifelsfall

²³⁴ Genette 1972: 262; Vgl. Jakobson 1966.

²³⁵ Genette 1972: 262.

²³⁶ Genette 1972: 263.

werden diese unter Angabe der Fachrichtung oder des Autors, denen sie entlehnt sind, angegeben, wie beispielsweise bei Hayden Whites „historischem Narrativ“.

Die narrative Wende in der Psychoanalyse

In der Psychologie werden narrative Konzepte im Sinne der Herausbildung und Transmission von Identität und Traumata verwendet. Kühner sieht die „narrative Psychologie“ als Antwort der Psychologie auf den „linguistic turn“.²³⁷

Dieser sogenannte „narrative turn“ der Psychoanalyse wurde wesentlich von Donald Spence und Roy Schafer betrieben, die damit ihrerseits die bereits durch Sigmund Freud richtungsimmanent angelegten dialogischen Charakter der Psychoanalyse zu dem aus ihrer Sicht logischen Ende weiterführen.²³⁸ Gleichzeitig eröffnet sich dadurch ein Widerspruch zwischen dem Zweck des psychoanalytischen Verfahrens und dem Vorgehen. Freud gibt zwar als Ziel an, ein „vollständiges Bild der vergessenen Lebensjahre des Patienten“ zu schaffen und somit Traumata durch Wiederaneignung verdrängter Erinnerungen zu überwinden.²³⁹ Freud betrachtet Erinnerung somit als spiegelbildliche Entsprechung des reell Geschehenen, das durch die menschliche Psyche allenfalls verstellt, verzerrt oder verborgen werden kann. Die tatsächliche Methodik der Psychoanalyse beruht allerdings bereits bei Freud auf narrativen Verfahren. Und wo ein Narrativ ist, ist die Konstruktion nicht weit.

Wie also soll die Psychoanalyse mit der Erkenntnis, dass das Selbst ein Konstrukt ist, umgehen? Schafer schlägt vor, das Selbst dazu in zwei Teile zu trennen: das aktive Selbst als Subjekt des Handelns, Nachdenkens und Erinnerns sowie das passive Selbst als Objekt und Desiderat dieser Akte.²⁴⁰ Damit trennt Schafer die narrative Selbstkonzeption in *Erzählen als* und *Erzählen über* – und erkennt gleichzeitig an, dass viele Aussagen beides beinhalten. Es handelt sich, so Schafer, um Kategorien, sodass mehrere aktive und mehrere passive Selbsterzählungen gleichzeitig aufrechterhalten werden können. Diese Selbsterzählungen können sich auch widersprechen oder aufeinander Bezug nehmen. Damit wird klar: Die Selbsterzählung ist bei Schafer keine einfache Nachricht, die vom Sender zum Empfänger gebracht und damit abgeschlossen ist. Vielmehr ist sie ein System von Erzählern, Empfängern, Kontexten

²³⁷ Kühner 2008: 243.

²³⁸ Vgl. Spence 1982, Schafer 1982.

²³⁹ Freud 1955:67.

²⁴⁰ Spence 1992: 21-25.

und Inhalten, welche sich aufeinander beziehen und miteinander kommunizieren. Diese Organisation, so Schafer, ist psychologischer Natur.²⁴¹

Wie wir bereits gesehen haben und im Folgenden weiter sehen werden, besitzt auch die Erinnerung einen eindeutig konstruierten Charakter. In den letzten Jahrzehnten hat sich gezeigt, dass therapeutische Verfahren, die eigentlich verborgene Erinnerungen aufdecken sollen, diese auch stattdessen *ex nihilo* erzeugen können. Diese Beobachtung erstaunt angesichts des narrativen Fundamentes, auf dem sowohl Psychotherapie als auch Gedächtnistheorie stehen, nicht. Dadurch begrenzt sich der Bereich, auf den die Psychotherapie einen Rückschluss erlaubt, auf die Psychotherapie selbst. Sie ist als Methode zur Aufdeckung verdrängter Erinnerungen nicht mit absoluter Sicherheit geeignet; daher muss sie um die Analyse der Übertragung ergänzt werden, um überhaupt noch eine Aussagekraft zu erhalten.²⁴² Wie Bohleber hervorhebt, kommt der Therapeut „nie in Kontakt mit der tatsächlichen Erinnerung, sondern immer nur mit deren Beschreibung durch den Patienten“.²⁴³ Diese Einschränkung ist im Kern dadurch begründet, dass Freud sich innerhalb der Diskurse seiner Zeit bewege und daher keinen Zugriff auf einen modernen Diskurs des Narrativs habe, so Schafer: „Freud viewed language as a transparent and sufficient medium“.²⁴⁴ Diese Betrachtungsweise hat sich überholt. Heute wissen wir, dass Sprache weder transparent noch (für eine eindeutige Kommunikation) hinreichend ist. Diese Transparenz und Eindeutigkeit herzustellen, mag somit als Vorbedingung einer erfolgversprechenden psychoanalytischen Behandlung erscheinen. Dabei verschiebt sie lediglich den Fokus der Analyse: Von der Wahrheit hinter der Sprache zur Wahrheit in der Sprache, letztlich also zur Analyse der Intransparenzen, die im Verlaufe der Analyse zu Tage treten.

Diese Einschränkung des tatsächlichen Erkenntnissspielraums, den die Psychoanalyse durch den „narrative Turn“ erfahren hat, erinnert an die Einschränkungen, die Bellemin-Noël und Bayard an der Reichweite und Aussagekraft der Literaturanalyse vorgenommen haben. Daher ließe sich abgewandelt mit Bayard sagen: „la psychoanalyse se raconte“.

²⁴¹ Spence 1992:27.

²⁴² Ihren Ursprung nimmt diese Idee bei Melanie Klein, die diese Übertragungsdynamik unter dem Begriff der Objektbeziehung fasst und feststellt, dass sich der erzählende Patient bewusst oder unterbewusst stets narrativ derart verorten wird, dass sich seine innere Welt im Therapiegespräch entfalten kann. Damit erhält eine Rezeptionsästhetik Eingang in die Psychoanalyse, die in dieser Form vorher nicht existierte (Vgl. Klein 1932).

²⁴³ Bohleber 2004: 43.

²⁴⁴ Schafer 1992: 148.

Das Ergebnis ist ein Prozess, der mehr Transmissionsverfahren als Wahrheitssuche ist. Ricœurs Ereigniskette *La mémoire, l'histoire, l'oubli* ließe sich problemlos um „la thérapie“ erweitern.

Dadurch kollabiert der rein phänomenologisch-medizinische Ansatz und macht den Weg frei für literarische Betrachtungsweisen. Die historische Wahrheit werde in der Psychoanalyse zusehends durch narrative Wahrheit ersetzt, so Spence.²⁴⁵ Damit verändert sich Wahrheit im Sinne dieser Untersuchung von einer äußeren zu einer inneren Bezugsgröße. Für das Therapiegespräch als Text bedeutet dies: Die außertextliche Realität wird durch die Textrealität ersetzt, der Text wird zum geschlossenen Verweiskreislauf, in dem Vergangenheit und Gegenwart sich referenziell gegenseitig bedingen. Ähnlich wie in der literarischen Erzählung existiert somit keine Vergangenheit *per se*, nur die Schilderung derselben durch einen mal besser, mal schlechter versteckten Jetzt-Erzähler. Die Idee einer kompletten diegetischen Trennung des Erzählers vom Erzählten scheint dadurch sowohl in der Psychoanalyse als auch in der Literatur kaum durchsetzbar.

Was bedeutet dies in Bezug auf das Trauma und seine Überwindung? Schließlich ist die Psychoanalyse einmal angetreten, reelle Traumata zu erkennen, zu erforschen und zu überwinden. Stattdessen aber, so Bohleber, muss sie sich nun der Erforschung des Narrativs an sich widmen, um im erkenntnistheoretischen Sinn überhaupt relevant zu bleiben.

Daher ist es an dieser Stelle sinnvoll zu untersuchen, wie diese Untersuchung des Narrativs überhaupt abläuft. Dekonstruktion ist das Schlüsselwort, so Schafer, und seine Aufzählung der Ziele dieser Dekonstruktion lohnt ein Zitat:

„The analysand's narratives are deconstructed through the analyst's steady focusing on first, their internal contradictions, their being founded on displacements, condensations, and marginalizations, and their erasures of expectable, emotion-laden crucial life-experience; and second, the hidden hierarchies of value in taken-for-granted polarities such as male-female, active-passive, and dominant-submissive. Psychoanalytic deconstruction brings out particularly the contradictory or otherwise incoherent types of overt and fantasized relationship that the analysand tries to develop [...]“²⁴⁶

²⁴⁵ Spence 1982: 288.

²⁴⁶ Schafer 1992: 157.

Wie wir im textanalytischen Teil dieser Untersuchung sehen werden, finden sich beinahe alle dieser Widersprüche – und Oppositionspaare, wie etwa aktiv-passiv – in den untersuchten Werken implizit oder explizit thematisiert wieder. Ähnlich wie der Analyst bei Schafer wollen wir also auch derart vorgehen, dass wir diese Widersprüche dekonstruieren und dabei aus narrativer Perspektive auf ihren Ursprung, Zweck und Wirkung eingehen.

Der Erzähler liefert ein Narrativ ab, das voller Widersprüche steckt. Diese Erzählung bietet dem Leser zahlreiche Fäden an, an denen er ziehen kann, um weitere Inkonsistenzen hervorzubringen (in Ermangelung einer reaktiven Dialogizität). Der Text bietet dem Leser also an, selbst zum Analysten zu werden. In ihm sind bereits die Ursprünge einer Analyse angelegt. Dies also ist das *inconscient du texte*: Die Summe aller zutage tretenden Widersprüche in dem Narrativ, die demjenigen zuwider zu laufen scheinen, was der Text explizit oder bewusst zu wollen vorgibt oder auch glaubt.

Texte bieten dieses *inconscient* nicht explizit oder bewusst an. Stattdessen wohnt jedem Text ein Unterbewusstsein inne, das je nach Situation näher oder weiter ab von der Oberfläche liegt.

Daher wird das wichtig, was Schafer als „Rhetorik“ bezeichnet.

Earlier I mentioned the need for persuasive rhetoric. [...] I should explain what I meant. If all cases are made through implicit or explicit dialogue, each case can be developed adequately only if its insecure or assailable aspects are recognized. [...] Rhetoric is, however, not something people choose to use; every way of speaking or writing is subject to analysis, and every way may be used more or less adroitly. Emphasizing and exploring how this is so is a conspicuous part of the linguistic turn in the recent history of ideas.²⁴⁷

Rhetorisch vorzugehen bedeutet hier, zunächst diejenigen Aspekte der Erzählung zu erkennen, die „unsicher“ sind. Damit sind Aspekte gemeint, die auf den Analysten besonders widersprüchlich, argumentativ schwach oder doppeldeutig wirken. Diese werden dann mit deutlicher Sprache benannt und in den Vordergrund geholt. Dieses Vorgehen soll auch im Rahmen der vorliegenden Untersuchung angewandt werden.

²⁴⁷ Schafer 1992: 150.

Der Familienroman als Paradigma

Unter dem Paradigma des linguistic turn ist die individuelle Identität eine „Erzählung des Selbst“, die kollektive Identität eine „Erzählung der Gruppe“.²⁴⁸ Wie werden diese Identitätszuschreibungen zu literarischen Erzählungen?

Um die „Erzählung des Selbst“ zu kontextualisieren, muss die Entstehung des Selbst beleuchtet werden. Dazu bedarf es eines kurzen Rückgriffs auf Freud. Freud spricht in seiner Untersuchung des „Familienromans“ von zwei distinkten Entwicklungsphasen eines Kindes in Bezug auf seine Eltern. In der ersten Phase malt es sich aus, es sei nicht das Kind seiner Eltern. Um diese Lücke zu füllen, erfindet das Kind andere Eltern und greift dabei auf mythische Archetypen zurück.²⁴⁹ In der zweiten Phase beginnt das Kind, zu verstehen, wie Geburt und Sexualität funktionieren. Es erlangt daher Sicherheit über die Identität seiner Mutter, aber bleibt sich seines Vaters unsicher. Dies ist der Ursprung des vielzitierten Begriffs der „ ödipalen Phase“: Das Kind erkennt die Mutter an und erhebt sie mental zum Zentrum der Familie, imaginiert sich aber einen anderen Vater.

Marthe Robert greift diesen Gedanken auf. Sie widmet sich den durch Freud angesprochenen mythischen Archetypen und weitet somit den literarischen Bezug seiner Theorie aus.²⁵⁰ Aus der ersten Phase leitet sie den Archetyp des „Findelkinds“ ab. Dieser ist in Mythologien, Sagen und Märchen, aber auch in modernen Geschichten für Kinder und Jugendliche präsent.²⁵¹ Aus Freuds ödipaler Vorstellung hingegen wird bei Robert das Motiv des „Bastards“: Der Held, der sich zu Recht oder Unrecht einbildet, er sei von anderer, noblerer Abstammung als sein Vater. Laut Robert deckt dieses Motiv weite Teile der westlichen Literatur ab – im Wunsch des Bastards, seinen Vater zu töten, zu ersetzen, zu übertreffen oder ihn zu besiegen, indem er seinen eigenen Weg beschreitet, seien sämtliche Thematiken des sozialen und ökonomischen Aufstiegs vertreten, die die moderne Literatur ausmachten.²⁵² Diese Herangehensweise ist natürlich stark generalisierend, da sie beinahe sämtliche literarische Motivationen auf ein primäres Element herunterzubrechen versucht.

²⁴⁸ Vgl. Kraus 1996.

²⁴⁹ Freud 1955: 227-231.

²⁵⁰ Robert selbst spricht von „une forme de fiction élémentaire“ auf halbem Wege zwischen Psychologie und Literatur (Robert 1972: 41).

²⁵¹ Um nur einige der bekannteren „changeling fantasies“ der Gegenwart zu nennen: Superman, Luke Skywalker, Harry Potter.

²⁵² Robert 1972: 60.

Wie Hélène Maurud Müller richtig anmerkt, ermöglicht es dieses durchaus weit gefasste Prozedere allerdings, den Übergang von der Psychoanalyse in die Literatur zu schaffen und dabei die grundlegenden Prämissen zu überführen.²⁵³ Aus Freuds Begriff des Romans im Sinne eines generellen Narrativs kann somit der Roman im Sinne des literarischen Mediums werden, ohne dass dies an der Validität von Freuds Beobachtungen etwas verändern würde. Über den sich daraus ergebende Gattungsbegriff des Familienromans sagt Maurud Müller, „ce n'est pas la famille réelle, mais les fantasmes qu'elle fait naître“.²⁵⁴ Es handelt sich also nicht unbedingt um den Roman der Familie selbst, sondern vielmehr um den Roman, der den Autor mit seinen Vorstellungen der Familie konfrontiert. Wir haben im vorangegangenen Abschnitt gesehen, dass die meisten Traumastrategien der zweiten Generation ähnlich funktionieren. Sie beziehen sich nicht mehr auf ein konkretes Faktum, sondern auf die aus einer mangelhaften Kommunikation entstehenden Einbildungen.²⁵⁵

In dieser Hinsicht zerfällt der Erzählakt für Marthe Robert in zwei grundsätzliche psychologische Motivationen, die jeweils mit einem ästhetischen Modell korrelieren: Einerseits die Flucht vor der Realität in Richtung einer erfundenen Welt, welche dem „Findelkind“-Motiv entspringt, andererseits die Reproduktion der Realität unter den eigenen Bedingungen, vulgo also deren Beherrschung, aus dem „Bastard“-Motiv heraus.²⁵⁶ Im Erzählakt fallen diese beiden Motivationen zusammen. Dieser unterwirft, so Robert, die Fantasie dem Kalkül, hängt dabei allerdings davon ab, geglaubt zu werden.²⁵⁷ Das Glaubwürdigkeitsproblem, das Marthe hier anspricht, erinnert an die Orientierung an Mustererzählungen für die Verbalisierung von Traumata, wie sie Kühner schildert.

Im Umkehrschluss bedeuteten Freuds und Roberts Überlegungen: Es existiere kein Erzählakt, der sich nicht bewusst oder unterbewusst aus einem dieser beiden Gründe – Flucht oder Unterwerfung – motiviere. Auch wenn diese Aussage der vielfaltigen Welt der literarischen Erzählung kaum gerecht wird, besitzt sie für die Erzählungen Modianos eine gewisse Gültigkeit. Daher erscheint es sinnvoll, diese beiden Gründe

²⁵³ Maurud Müller 2010: 65.

²⁵⁴ Maurud Müller 2010: 68.

²⁵⁵ Dass diese vergleichbar sind, liegt im Ursprung von Freuds „Familienroman“ begründet: Letztlich handelt es sich bei der Geburt und der Abstammung des Kindes um ein Familiengeheimnis im Sinne Tisserons, das jedes Kind wie selbstverständlich zu lösen hat. Da Sexualität gegenüber dem Kind nicht oder nur andeutungsweise thematisiert wird, aber als Tabuthema klar umrissen ist, füllt dieses diese Lücke mit eigenen Vorstellungen auf. Der Unterschied liegt allerdings darin, dass beinahe alle Kinder das Mysterium der menschlichen Fortpflanzung früher oder später von alleine durchdringen.

²⁵⁶ Vgl. Maurud Müller 2010: 65.

²⁵⁷ Robert 1972: 66-67; vgl. hierzu Iser 1991.

als erzählerische Strategien neu zu fassen. Diese Transformation ermöglicht es, sie mit den Traumastrategien der zweiten Generation, die wir in den Beispielen gesehen haben, zu vergleichen.

Aus literarischer Sicht ist die Flucht aus der Realität ein beinahe klassisches Motiv. Als erzählerische Strategie gefasst, erlaubt sie die Substitution von Elementen der Realität durch Elemente der Fantasie, wobei deren bedeutungstragende Beziehungen zueinander intakt bleiben. Wird beispielsweise im Rahmen einer Kindergeschichte aus der Stiefmutter eine Hexe und aus dem Vater ein gütiger König, so sind damit die signifiants verschoben, die für das Kind bedeutungstragenden Elemente und Beziehungen jedoch bleiben erhalten (moralischer Charakter, latente Sexualität, Verführung). Zudem thematisiert diese Welt implizit immer den nonverbalen Gegenstand, um den sie kreist. Ähnlich wie die Strategie der ersten Generation funktioniert sie daher durch Exklusion des traumatischen *noyau*. Die literarische Flucht aus der Realität erzeugt in der Praxis keine Aleatorien, sondern Allegorien. Vergleichen wir diese Erzählstrategie mit Traumastrategien, so fällt auf, dass sie sich zur Überwindung eines *indicable* eignet. Durch die gezielte Verschiebung traumatischer Elemente aus der Realität heraus können diese thematisiert werden, weil ihre Beziehungen untereinander intakt bleiben. Ähnlich wie bei einer Patientin Tisserons aus „pendu“ „pied nu“ wird, um das Ereignis in den Erfahrungshorizont des Kindes zu transponieren, erlaubt die Transformation dem Erzähler die Verarbeitung von Traumata, die er gezielt nicht verbalisieren kann.

Der Wunsch nach Beherrschung verbindet sich in erzählerischer Hinsicht mit einer Reihe weiterer sekundärer Motivationen: persönliche oder institutionelle Macht, Deutungshoheit der Ereignisse, Wahrheitssuche sowie Herausbildung, Affirmation oder Behauptung der eigenen Identität. Daher ist er mit Entmystifizierung anstatt Remystifizierung assoziiert. Als literarische Strategie führt er somit zu einer Transposition existierender Machtstrukturen in den Raum des Imaginären, allerdings verschoben und auf den Erzähler zentriert. Der Erzähler stellt die narrativen Strukturen nach, um sie selbst zu erfahren. Die Beispiele aus der psychologischen Praxis zeigen: In den Fällen, in denen das Trauma nachgestellt wird, handelt es sich um den Versuch, es zu beherrschen. Die Patientin, die bei ihrem traumatisierten, alleinerziehenden Vater aufwächst, wird ihrerseits zur alleinerziehenden Mutter. Der Patient, dessen verschwundener Vater Held des Nationalsozialismus war, gibt sich Kriegsspielen hin. Die Patientin, deren Stiefvater in Auschwitz kastriert wurde, lässt sich künstliche Brüste

implantieren. Hält die Flucht aus der Realität alle Identitäten und Beziehungen zueinander intakt, verschleiert aber die traumatisierenden *signifiants*, so verschiebt der Wunsch nach Beherrschung alle traumatisierenden *signifiants* direkt ins erzählerische Subjekt. Die Variationen des Themas sind die Rekonfiguration des Traumas ins Bekannte.

Es handelt sich also nicht um sich gegenseitig ausschließende literarische Strategien, sondern vielmehr um komplementäre Motive. Diese können, wie ursprünglich durch Freud beobachtet, auch in Form zweier distinkter Entwicklungsphasen auftreten. Beiden Phasen wohnt der Wunsch nach Verständnis inne: zunächst Verständnis im ursprünglichen Kontext, danach im eigenen. In diesem Sinne wäre die literarische Strategie daher zuerst von einem Wunsch nach Flucht geleitet. Sobald die indirekte Beschäftigung mit dem traumatischen Kern in der Erzählung einen Fortschritt im Sinne eines Verständnisses bewirkt hat, geht es um die Reproduktion unter eigenen Vorzeichen, um das eigene Trauma zu verarbeiten.

Literarische Posterinnerung

Marianne Hirsch bezieht die Posterinnerung von Anfang an ganz gezielt auf traumatische Episoden der Zeitgeschichte und, spezifischer noch, auf den Holocaust und die jüdische Identität im 20. Jahrhundert. Als eines ihrer wesentlichen Beispiele dient ihr Art Spiegelmans *Maus*, welches insbesondere zum frühen Werk Modianos beträchtliche Vergleichspunkte aufweist. Daher erscheint es sinnvoll, Hirschs Ansätze zu *Maus* zu rekapitulieren.

Hirsch macht deutlich, dass *Maus* nicht nur die Geschichte eines Holocaustüberlebenden ist – es ist die Geschichte eines Holocaustüberlebenden, erzählt durch dessen Sohn.²⁵⁸ Vladek Spiegelman erzählt seinem Sohn Art seine Geschichte, von den Anfängen im Vorkriegspolen über seine Zeit im Versteck und die Deportation, bis hin zur Gefangenschaft in Auschwitz und schließlich seiner Befreiung. Art wiederum kommentiert den Bericht des Vaters auf der Ebene, auf der er ihn erhält, und setzt ihn danach in Zeichnungen um. Dies bedeutet, dass wir „zugleich mehr und weniger“ erhalten als nur den Bericht Vladek Spiegelmans. Wir erhalten den Bericht Vladek Spiegelmans, wie er uns durch die ästhetischen, erzählerischen und stilistischen Entscheidungen Art Spiegelmans übermittelt wird.²⁵⁹ Diese

²⁵⁸ Hirsch 1997: 26.

²⁵⁹ Ibid.

Entscheidungen bewegen sich auf dem schmalen Grat zwischen dem, was erzählt wird, und dem, wie es weitererzählt wird – und das, obwohl der nominelle Anspruch lautet (und lauten muss), die Wahrheit wiederzugeben. Wie wir auch einleitend festgestellt haben, ist es hier gänzlich unmöglich, aus dem uns präsentierten Bericht dessen Wirkung auf den Autoren selbst zu rekonstruieren. Da wir es mit einer Vermittlung über mehrere Instanzen hinweg zu tun haben, müssen wir uns mit der Textebene begnügen, wie sie sich dem Leser präsentiert; diese Textebene freilich thematisiert bereits in sich alle Fragen, welche für gewöhnlich an die außertextuelle Ebene gestellt werden. Im Medium Comic ist es möglich, die Frage der Repräsentation des Berichteten noch während des Berichtes selbst zu thematisieren, indem diese auf die Ebenen des Textes und seiner visuellen Kadrierung zugewiesen werden. Diesen Luxus genießt der Roman freilich nicht.²⁶⁰

Am Bericht der Figur des alten Spiegelman und dessen Rezeption durch die Figur seines Sohnes sehen wir, wie sich das ohnehin konfliktive Verhältnis zwischen Erinnerung und Geschichte bei dem Versuch, diese Erinnerung weiterzugeben, unweigerlich weiter zuspitzen muss; insbesondere dort, wo es konkurrierende „offizielle“ Geschichtsschreibungen gibt. Hirsch als Bildwissenschaftlerin thematisiert dieses Verhältnis von Erinnerung und Zeugnis in den wenigen tatsächlichen Fotografien, die in *Maus* eingebunden werden. Diese durchbrechen die primäre ästhetische Ebene von *Maus*, die der *graphic novel*. Sie dienen gleichzeitig innerhalb der Erzählung als Indiz für die nur unzureichende Übertragbarkeit von Erinnerungen, wenn der Vater dem Sohn auch von all den Personen erzählt, von denen eben *kein* Bild existiert.²⁶¹

Bei näherer Betrachtung verkehrt sich diese Abwesenheit allerdings in ihr Gegenteil: *Maus* ist zwar nicht in der Lage, eine Fotografie dieser Personen zu reproduzieren, kann sie aber durch die Erzählung Vladeks und die Weitererzählung Arts eben doch greifbar machen, wenn auch nicht in ihrer ursprünglichen Form. Man vergleiche diese Form der Anwesenheit durch erzählerische Bewusstmachung der Abwesenheit mit dem Prozedere von Modiano in seinen Romanen der Spurensuche, insbesondere

²⁶⁰ Natürlich ist es in gewisser Weise eine narrative Illusion, wenn Spiegelman auf den Seiten seiner *graphic novel* so tut, als könnte er die Textebene unabhängig von visuellen Repräsentation in Szene setzen. Wie nicht erst Scott McCloud deutlich macht, sind im Medium Comic Text und Bild nicht sauber voneinander zu trennen. Bereits die Anordnung des Textes ist ein Akt der visuellen Darstellung; somit besteht keine Möglichkeit, „zuerst“ den Text wiederzugeben und sich dann über seine visuelle Repräsentation Gedanken zu machen, wie es Spiegelman zu tun vorgibt.

²⁶¹ Hirsch 1997: 29-34.

Dora Bruder: Modiano muss letztendlich vor der Aufgabe kapitulieren, das Schicksal der Titelfigur im Detail nachzuvollziehen. Die Anhaltspunkte, die er hat, reichen lediglich aus, um anzunehmen, dass sie deportiert und ermordet worden ist. Dennoch ist es ihm im Verlaufe seiner Erzählung gelungen, sich ihr anzunähern, vielleicht nicht die, aber *eine* Dora Bruder zu erschaffen. Er erzielt diesen Effekt, indem er seinen Erzähler die wenigen historischen Zeugnisse, die ihm vorliegen, mit seinen eigenen Erinnerungen ins Verhältnis setzen lässt, ähnlich wie Art Spiegelman im Verlaufe der Erzählung den Bericht seines Vaters mit seinen eigenen identitären Fragen zu vermischen beginnt.

Ein anderer präliminärer Vergleich betrifft die Fotografie, die die Erzählung in *Les boulevards de ceinture* in Gang bringt. Wieder inferiert Modiano aus einem Zeugnis, einer Fotografie (die in diesem Fall jedoch fiktiv zu sein scheint), die zugrunde liegende Situation. Über seine eigenen Erinnerungen an seinen Vater rekonstruiert der Erzähler die Vaterfigur, wie sie zur Zeit und in der Situation des Fotos gewesen ist, und beginnt mit ihr zu interagieren. Hier kommt Hirschs Aussage zum Tragen, das wichtige an jeder Familienfotografie sei nicht ihr Inhalt, sondern ihr Kontext.²⁶² Hirsch bezieht sich hier auf unscheinbare, friedliche Familienfotos von Holocaustopfern aus der Zeit vor dem Krieg, welche ihre gesamte Aussagekraft erst durch den Horror der darauffolgenden Ereignisse erhalten. In unserem Beispiel ist es ähnlich: obwohl Modiano aus dieser Fotografie heraus das gesamte Panorama der Erzählung erschafft, ist das Zentrale nicht, *wen* sie zeigt, sondern vielmehr, *wann* sie aufgenommen wurde – zur Zeit der Besatzung nämlich, einer Zeit, als der Erzähler seinen Vater nicht kannte. Er kann lediglich über dessen Aktivitäten spekulieren.

Diese Beispiele legen nahe, dass unser Verständnis von Geschichte hier nicht das Barthesche sein kann, dem zufolge Geschichte schlicht die Zeit vor unserer Geburt umfasst.²⁶³ Vielmehr müssen wir Geschichte so auffassen, dass sie das umschreibt, was sich der Erinnerung entzieht, und Erinnerung derart verstehen, dass sie nicht nur der Ausdruck des eigenen, unmittelbaren Erlebens ist. Wenn wir zugestehen, dass Erinnerung auch durch die Teilnahme an familiären oder kollektiven Erinnerungsstrukturen *ex post* geformt werden kann, dann ergeben sich hieraus mehrere grundlegende Feststellungen:

²⁶² Hirsch 1997: 20.

²⁶³ Barthes 1980 : 100.

Erstens ist die Dimension der Erinnerung somit nicht mehr eine biografisch-subjektive, sondern eine perspektivisch-subjektive. Dies bedeutet, dass wir zum Beispiel nicht mehr aufgrund rein biologischer Sachverhalte von der Erinnerung einer Generation sprechen können, sondern lediglich aufgrund gemeinsamer sozialer Zugehörigkeiten und Gewichtungen des Geschehenen.

Zweitens ist die Grenze zwischen Erinnerung und Geschichte wesentlich fluider, und – wichtiger noch – in beide Richtungen durchlässig. Dies bedeutet einerseits, dass nicht im Sinne Noras unweigerlich aus Erinnerungen Geschichte werden muss,²⁶⁴ sondern dass Erinnerung durch generationelle Transmission „am Leben erhalten“, d.h. theoretisch unbegrenzt lange im Raum der Erinnerung behalten werden kann. Andererseits eröffnet sich aber auch die Möglichkeit, durch Appropriation aus Geschichte wieder Erinnerung werden zu lassen. Bei beiden dieser Möglichkeiten wird die Erinnerung unweigerlich diffundiert und transformiert. Diese Transformationsleistung, wie bereits durch Hirsch angesprochen, ist stets kreativer Art. Damit ist die Posterinnerung, denn von nichts anderem sprechen wir hier, so konstruiert wie jede andere Form der Erinnerung auch.

Drittens erlaubt uns dieses Verständnis von Erinnerung auch eine einfachere Übertragung von Erinnerungen durch Akte des Erzählers. Jede Erzählung ist in der Lage, Geschichte durch die Einbeziehung von Erinnerungen des Erzählers – ob unmittelbar oder mittelbar – zu bereichern. Wenn wir, wie oben bereits thematisiert, das pure Gefühl von Zugehörigkeit oder Nähe als wichtigste Voraussetzung zur Teilhabe an der Erinnerung ansehen, dann bedeutet dies letztendlich nichts weiter, als dass Erzählung nicht nur im Erzähler denjenigen kreativen Akt darstellen kann, den die Bildung der Posterinnerung voraussetzt, sondern dass sie auch im Adressaten den Grundstein für die Bildung seiner eigenen Erinnerung legen kann.

Hier gelangen wir letztendlich zu der Feststellung, dass die Erzählung, wenn wir sie durch den Blickwinkel der Posterinnerung betrachten, eine interessante enunziative Funktion ausübt: Der Sprechakt kodifiziert die Posterinnerung im Sprecher, wie wir anhand von *Maus* gesehen haben. Er bezieht sich auf die unkontroverse außersprachliche Realität, welche wir als die historischen Fakten beziehungsweise das historische Substrat bezeichnen. Im Adressaten evoziert die Nachricht eine Auseinandersetzung mit seiner wie auch immer gearteten Betrachtungsweise dieses

²⁶⁴ Nora 1989 : 7.

Substrats und führt so unter Umständen zur Herausbildung seiner eigenen Erinnerung oder Posterinnerung.

VanderWolk zitiert Terdiman, wenn er anmerkt, dass Erinnerung das Ursubstrat jeder Psychoanalyse ist – sie ist ihr Motiv, Hauptantrieb und größtes Hindernis zugleich.²⁶⁵

²⁶⁵ Vgl. VanderWolk 1997: 23.

II.8. Zum Verhältnis von Erinnerung und Literatur

Michel de Certeau bezeichnet das Verhältnis der Geschichte zu den Geschichten treffend als „Bruderkrieg“.²⁶⁶ Die Formulierung verdeutlicht: Erinnerung und Literatur sind wesensverwandt, aber auf dasselbe Substrat angewandt stellen sie dies letztlich stets unterschiedlich dar.

Welche Rolle kommt der Literatur bei der Bildung von individuellen und kollektiven Erinnerungen zu? Yosef Hayim Yerushalmi schreibt über die Bedeutung des Romans für die Aufarbeitung und Bewahrung des Holocaust:

„Der Holocaust hat bereits mehr historische Forschungstätigkeit ausgelöst als jedes andere Ereignis der jüdischen Geschichte, doch für mich steht außer Zweifel, dass sein Bild nicht am Amboß des Historikers, sondern im Schmelziegel des Romanciers geformt wird.“²⁶⁷

Yerushalmi spricht von einem „Bild“, das „geformt wird“, und verweist damit auf das Anschauliche und das Plastische, das die literarische Aufarbeitung – im Gegensatz zur historischen Aufarbeitung – möglich mache. Bei Yerushalmi erscheint Literatur ein gezielter Erinnerungsakt zu sein. So wie die Erinnerung bei Tonkin das Individuum erschafft, so erschafft die Literatur bei Yerushalmi die kollektive Erinnerung.²⁶⁸ Damit ergäbe sich ein zirkulärer Wirkungszusammenhang: Text, kollektive Erinnerung, Individuum, individuelle Erinnerung, Text und so weiter.

Erll und Nünning heben drei unterschiedliche Kategorien im Verhältnis von Erinnerung und Literatur hervor: das „Gedächtnis der Literatur“, das „Gedächtnis in der Literatur“ und „Literatur als Medium des Gedächtnisses“.²⁶⁹ Ersteres verstehen sie im Sinne der Intertextualität der Literatur, die sich vorangegangener Texte durch Verweise „erinnert“. Diese Verweise reichen von abstrakt, etwa bei Verweisen auf Gattungen oder Topoi, bis zu konkret, wenn auf bestimmte Texte verwiesen wird. Die zweite Kategorie bezeichnet die literarische Darstellung und Verfahren der Darstellung individueller und kollektiver Erinnerung. Auf diese Kategorie wird später detaillierter eingegangen werden. Die dritte Kategorie schließlich widmet sich dem medialen Einfluss, den Literatur auf Erinnerung ausübt, etwa in Gestalt gemeinsamer Erinnerung

²⁶⁶ de Certeau 1997: 58-59.

²⁶⁷ Yerushalmi 1988: 104.

²⁶⁸ Vgl. Tonkin 1992.

²⁶⁹ Erll und Nünning 2005: 2; Hervorhebungen im Original. Erll und Nünning benutzen den Begriff des Gedächtnisses anstelle dessen der Erinnerung.

stiftender Texte.²⁷⁰ Diese ist für Erll und Nünning wissenschaftlich allerdings noch emergent.

Erll und Nünning beantworten die Mimesis-Frage „kann Literatur Erinnerung sein?“ also wie folgt: Literatur stellt Erinnerung dar. Damit liegen sie, wie wir gesehen haben, auf einer Linie mit Ricœurs *Mimesis*-Begriff, nach dem Literatur Realität lediglich inszeniert – und somit auch Erinnerung stets inszeniert ist. Also tritt unweigerlich die Frage nach dem *Wie* dieser Inszenierung in den Vordergrund.

Strategien des Authentifizierens

Die Inszenierung der Realität im literarischen Text bedingt Authentizität – oder vielmehr frei nach Barthes einen „Effekt des Authentischen“. An dieser Stelle kann und soll nicht der gesamte ästhetische Diskurs des historisch teils diffusen Authentizitätsbegriffs wiedergegeben werden. Stattdessen soll die durch Susanne Knaller und Harro Müller getroffene Feststellung reichen, dass Authentizität „zu einem Hauptwort der ästhetischen Moderne“ geworden ist.²⁷¹ „Authentisch“ avanciert, neben dem konstitutiven Merkmal „schön“, zu einem sekundären Code des Kunstsysteams. Literarischen Texten Authentizität zuzubilligen, verleiht ihnen also zugleich einen ästhetischen Gehalt und eine moralische Autorität. Daher sollen hier die unterschiedlichen Formen dieser Authentifizierung erläutert und zueinander in ein produktives, textangemessenes Verhältnis gesetzt werden.

Grundsätzlich unterscheiden Knaller und Müller drei Formen der Authentizität: Ästhetische Authentizität, also die „Autorität, Souveränität des Werkes als Steigerungsbegriff von Autonomie“; Referenzauthentizität, also „Abbildung, Mimesis [und] Kopie“; sowie rezeptive Authentizität, „eine provisorische Selbst- oder Fremdzuschreibung, die im Laufe der Geschichte(n) stets auch anders ausfallen könnte“.²⁷²

Der Verweis auf die außertextliche Realität als Strategie der Betonung ist bemüht, den Effekt des Authentischen durch die Referenz auf das unzweifelhaft Authentische zu erzeugen. Ästhetische Authentizität hingegen geht von einem dem Text inhärenten ästhetischen Mehrwert aus, der sich nicht auf dessen Autor beziehungsweise Autorität zurückführen lässt, sondern aus sich selbst entsteht. Rezeptive Authentizität dagegen

²⁷⁰ Vgl. Erll und Nünning 2005.

²⁷¹ Knaller und Müller 2006: 12.

²⁷² Knaller und Müller 2006: 12-14.

ermöglicht die Fassung von Rezeptions- und Wiederholungskunst unter den Authentizitätsbegriff, da Authentizität keine inhärente Ästhetik, sondern nur eine Zuschreibung derselben erfordere.

Antonius Weixler führt zudem den Begriff der „relationalen Authentizität“ ein, die sich aus der Wahrhaftigkeit der Darstellung ergäbe.²⁷³ Anstatt nach außen führt der Verweis nach innen, auf andere Objekte. Die Verweiskette soll somit als Ganzes authentifiziert werden.

Jochen Mecke weist darauf hin, dass Authentizität nicht nur die Inszenierung der außertextlichen Wirklichkeit umfasst, sondern auch die (Selbst-)Zuordnung von Texten zu literarischen, kulturellen und kognitiven Kategorien, etwa durch intertextuelle Verfahren. Dabei gewinnt die Rezeptions- und Wiederholungsästhetik methodisch an empfindlicher Bedeutung: Mecke betont, dass zwischen Hinweis und Verweis aus ästhetischer Sicht erhebliche Unterschiede bestehen – postmoderne Texte könnten sich durch Verweise einen ästhetischen Gehalt zubilligen, den sie aus sich heraus nicht besäßen.²⁷⁴

Achim Saupe hinterfragt diese Trennung zwischen referentiellen, relationalen und zugeschriebenen Authentizitätsbegriffen:

Authentizität rekurriert sowohl auf Kontexte in der Welt und ergibt sich erst durch bestimmte Darstellungskonventionen, die wiederum bestimmte Rezeptionsweisen hervorrufen. Gleichzeitig erscheint der Authentizitätsbegriff zu stark mit der Subjektivität des Autors als referentiellem Angelpunkt der Wahrheit des Erzählten verbunden zu sein [...]²⁷⁵

Saupe hat Recht: Die Authentizität eines narrativen Elements beeinflusst notwendigerweise unsere Beurteilung der Authentizität aller anderen. Die Konventionen der Darstellung sind überdies nicht für alle Elemente gleich, aber die Darstellung aller Elemente gemeinsam beeinflusst unsere Beurteilung der Authentizität des Gesamten dennoch. Der Realismus hat letztlich verdeutlicht, dass die Authentizität der gesamten Erzählung nicht an der referentiell authentischen Darstellung des kleinsten narrativen Elementes hängt. Authentizität kann aber auch nicht allein *sui generis* aus der nahtlosen Referenzkette der Elemente entstehen. Genau so wenig kann sie allein durch Zuschreibung geschaffen werden. Authentizität

²⁷³ Weixler 2012: 4.

²⁷⁴ Mecke 2006: 112-113.

²⁷⁵ Saupe 2015: 138.

ist also letztlich immer gleichen Teils äußerlich referentiell, innerlich relational und auch aus sich heraus entstehend. Die Chancen für die Authentifizierung durch den Leser erhöhen sich, wenn das narrative Element implizit sowohl referentiell als auch relational authentifiziert werden kann und explizit als authentisch benannt wird. Das Authentische, so Saupe, ist „eng mit der historischen Erfahrung, dem Erinnern, Berichten, Bezeugen und Beglaubigen verknüpft, und somit auf einer Ebene subjektiver und emotionaler Geschichtserfahrung und ihrer (auto-)biografischen Repräsentation angesiedelt“.²⁷⁶ Die ästhetische Authentizität blendet Saupe hier aus, da sie mit autobiografischer Repräsentation nicht vereinbar ist. Sie entsteht nicht aus der *Mimesis* tatsächlicher Ereignisse, sondern vielmehr aus deren Ästhetisierung. Wie Susanne Knaller und Harro Müller hervorheben, ist der Text hierbei nicht autorintentional reduktibel.²⁷⁷ Er steht vielmehr – ganz im Sinne Bellemain-Noëls – autonom für sich selbst, ohne dabei die ihm durch den Autor verliehene *Autorität* zu verlieren.

Hieraus lässt sich schließen: Texte gewinnen Authentizität nicht nur aus dem Verweis auf die außertextliche Realität, sondern auch aus ihrem eigenen ästhetischen Gehalt sowie Verweisen auf andere Texte. Diese Authentizität betrifft nicht nur einzelne Elemente, sondern kann innerhalb des Textes weitergegeben und „verliehen“ werden. Der Charakter dieser Verweise beeinflusst allerdings stark den inhaltlichen und ästhetischen Gehalt des Textes. Die Repräsentation historischer Ereignisse ist durch das Vorhandensein einer referentiellen, relationalen, rezeptiven oder ästhetischen Authentizität nicht automatisch ebenso authentisch. Auch das Telos der Verweise verschiebt sich von der außertextlichen Realität und tatsächlichen Ereignissen weg zu anderen Texten oder der textinneren Authentizität hin. Dadurch gewinnt die Frage nach der gegenseitigen Beeinflussung von Authentizität und Repräsentation an Bedeutung.

Was „darf“ literarische Fiktion?

Wie wir sehen werden, arbeitet Patrick Modiano in seinem Romanwerk zwar nah am historischen Modell, aber stets durch eine oder mehrere Ebenen der Verfremdung hindurch. Die äußere, innere und selbstbehauptete Authentizität der Erzählung wird regelmäßig unterbrochen oder in Frage gestellt. Dabei werden Erinnerungen

²⁷⁶ Saupe 2015: 142-143.

²⁷⁷ Knaller und Müller 2006: 12.

transponiert, separiert und zu einem neuen Zusammenhang kombiniert. Personen und Orte werden umbenannt, fiktive und historische Elemente interagieren, Realität wird je nach narrativem Zweck kondensiert oder extrapoliert. Dies wirft die Frage nach den Grenzen der historischen Fiktion auf. Wie fiktiv kann historische Fiktion werden, bevor sie nicht mehr als historische Fiktion bezeichnet werden kann? Letztlich ist diese Frage die literarische Seite der aus der historischen Aufarbeitung bekannten *emplotment*-Diskussion. Sobald die Frage „darf Geschichte erzählen?“ mit ja beantwortet worden ist, stellt sich automatisch die Anschlussfrage: „Wie frei darf die Erzählung sein?“ Grundsätzlich gilt, frei nach Elfriede Jelinek: „Literatur darf alles“. Aber je stärker Literatur diese Freiheit ausnutzt, desto gravierender die Auswirkungen auf ihr Repräsentationspotenzial. Aufgrund ihrer vergleichsweise einfachen diskursiven Anschlussmöglichkeiten, betonen Stephan Braese und Holger Gehle, prägt die Literatur den Diskurs: „Philosophie, Literaturwissenschaften und Literaturgeschichte treten damit in den Status von Leitwissenschaften ein“.²⁷⁸ Muss Literatur tatsächliche individuelle Erinnerungen verarbeiten, um über diese diskursiven Anschlussmöglichkeiten einen Bezug zur kollektiven Erinnerung an tatsächliche Ereignisse herzustellen?

Jan Strümpel begrüßt zwar einerseits, dass durch eine konsequente Anwendung literaturwissenschaftlicher Kategorien auf jüdische Erinnerungsliteratur „hermeneutische Normalität“ entstanden ist, verweist aber auf die inhärenten Gefahren, im Umkehrschluss alle entsprechenden fiktionalen Texte als Teil der Erinnerungsliteratur zu betrachten:

Die Texte der Augenzeugen bilden nur noch einen Zweig der Erinnerungskultur, in der immer extensiver, subtiler und bewußter erzeugt und das Erzeugte analysiert wird. Es ist mittlerweile keine Frage authentischer Erfahrung mehr, Zeugnis ablegen zu können – es soll auch „witness through the imagination“ [nach Lilian Kremer] geben.²⁷⁹

Hier gelangt die texthermeneutische Sichtweise an ihre Grenzen, da sie dem einzelnen Roman zwar Fehler in der Objektreferenz nachweisen kann, diese Fehler sich aber nicht aus der Autorenschaft und somit dem Vorhandensein oder Nicht-Vorhandensein eines tatsächlichen Erlebens begründen lassen. Das Bezeugen erfordert, wie wir bei Ricœur gesehen haben, in erster Linie eine Selbstzuschreibung des Zeugens, nicht einen historisch verbürgten Anteil an den Geschehnissen. Das Zeugnis beginnt mit der

²⁷⁸ Braese und Gehle 1999: 80.

²⁷⁹ Strümpel 1999: 10.

Affirmation und gestaltet sich erst danach durch eine Erzählung narrativ aus. Imagination ermöglicht es also tatsächlich, Zeugnis abzulegen. Aber besitzt dieses Zeugnis auch eine ästhetische, historische, moralische oder literarische Autorität?

Dirk Rupnow hat die unterschiedlichen Positionen zu dieser Frage anschaulich zusammengefasst.²⁸⁰ Konkret geht es den Stimmen, die er zu Wort kommen lässt, um die mögliche oder unmögliche Authentizität von Holocaust-Erzählungen.

„Für mich ist klar: Mit der Gaskammer kann man keine Fiktion machen“, so Claude Lanzmann, Philosoph und Autor des Dokumentarfilms *SHOAH*. Elie Wiesel schreibt, ein „Roman über Auschwitz ist entweder kein Roman, oder er handelt nicht von Auschwitz“.²⁸¹ Diese absoluten Positionen verdeutlichen die Grenzen nicht nur der Repräsentation, sondern auch der Dichotomie reell-fiktiv. Tatsächlich ist mit der Gaskammer bereits ausgiebig Fiktion gemacht worden – auch durch Lanzmann selbst. Auch er ist eines *emplotment* im Sinne einer guten Sache „schuldig“, denn *SHOAH* ist bei allem dokumentarischen Anspruch ein Film mit einer klar gewählten Aussage.

Wie wir sehen werden, repräsentieren nicht alle Romane von Patrick Modiano ausschließlich den kollektiven *paysage de mémoire* des besetzten Frankreichs – sie sind vielmehr einer individuellen beziehungsweise familiären Erinnerung verpflichtet, die den nationalen, kulturellen oder religiösen kollektiven Erinnerungen durchaus zuwiderläuft.

Für Yerushalmi ist klar, dass es der Romancier ist, der das Bild des Holocaust formt. Er bezieht dabei explizit keine Stellung zum Wahrheitsgehalt dieses Prozesses. Der Romancier formt das Bild der Geschichte mit seinen Geschichten – mal mehr und mal weniger historisch korrekt, mal mehr und mal weniger repräsentativ, mal mehr und mal weniger individuell.

Wiederaufgreifen, Verfremden und Fingieren müssen dabei als legitime Mittel des Umgangs mit konfliktiven Erinnerungen gelten – auch und gerade wenn es nicht die eigenen sind. Katharina Hacker etwa schreibt, ihr Roman *Nichts als Liebe* sei „nichts als der Versuch, durch eine andere, erfundene Geschichte diese Geschichte Saul Friedländers zu verstehen“.²⁸² Der Roman greift die Autobiografie Friedländers *Wenn die Erinnerung kommt* in Form eines Dialogs der Erzählerin mit dem Protagonisten

²⁸⁰ Rupnow 2015: 91-93.

²⁸¹ Wiesel 1987: 202-203.

²⁸² Hacker 2003: 267.

Moshe Fein auf. Dieser metatextuelle Ansatz stellt Erzählung und Nacherzählung von Erinnerungen auf eine subjektive Stufe: Die Erinnerungen zu erzählen kann ebenso eine Form der Vergangenheitsbewältigung darstellen, wie sie zu rezipieren und nachzuerzählen. Axel Dunker spricht in diesem Zusammenhang von einem „ästhetischen Mehrwert“ des Romans gegenüber dem Erinnerungstext.²⁸³ Dies führt zurück zu den bei Knaller und Müller dargestellten unterschiedlichen Kategorien von Authentizität, insbesondere der ästhetischen beziehungsweise referenziellen Authentizität. Das Nacherzählen oder Neuerzählen von Erinnerungen hingegen erzeugt rezeptive Authentizität, nicht aber einen Mehrwert an Authentizität gegenüber dem „Original“. Der eigentliche Mehrwert ist narrativer Art.

Wie wir gesehen haben, stellen Erinnerungen und Erinnerungstexte bereits narrative Akte dar. Das Nacherzählen oder Neuerzählen verknüpft die subjektiven Verbindungen des Erinnerten durch einen performativen Akt neu und eignet sie dem neuen Text an. Falls diese Verbindungen, wie durch Mecke gefordert, belastbar sind, entsteht auf diese Weise eine neue, ganzheitliche Authentizität des Textes: aus sich heraus, aus seinem Hinweischarakter auf die außertextliche Realität und andere Texte sowie aus seinen belastbaren innertextlichen Relationen. Aus Erzählung entsteht also nicht zwangsläufig ein mehr an Authentizität, aber unter Umständen ein ganzheitlich authentischerer Text, gehaltvolle Verweisarbeit vorausgesetzt. Neubearbeitungen repräsentieren daher die tatsächlichen Ereignisse nicht auf die gleiche Art wie die originalen Erinnerungstexte, aber sie repräsentieren sie dennoch. Der wesentliche Unterschied liegt durch den Wiederholungscharakter auf der Ebene der rezeptiven Authentizität, die sich komplett anders gestaltet.

Ruth Klüger nutzt den Begriff „Wirklichkeitsbewältigung“, nicht Vergangenheitsbewältigung, um über Literatur zu sprechen, die sich mit der Geschichte befasst.²⁸⁴ Der Telos dieser Literatur, impliziert Klügers Formulierung, liegt nicht in der Vergangenheit, sondern bleibt zeitlos auf die jeweilige Gegenwart des Textes, des Autoren und des Lesers bezogen: Der Autor bewältigt seine gegenwärtige Wirklichkeit, der Leser eine andere. Damit wird sie dem Ansinnen Hackers, dass konfliktive Erinnerungen von allen Parteien selbst und anders verarbeitet werden müssen, gerecht.

²⁸³ Dunker 2015: 227.

²⁸⁴ Klüger 2000: 50-51.

Im Sinne der Textanalyse tritt die Intention des Autors hinter die Intention des Textes zurück. Dies verleiht dem Text neue Möglichkeiten zur Repräsentation, da er nicht an das faktische Erleben oder eine verbürgte Autorenschaft gebunden ist. Die maßgebliche Zielvorgabe ist, in Anlehnung an Klüger, die Bewältigung der Textwirklichkeit. Der Erzählakt stellt diesen Versuch zur Wirklichkeitsbewältigung dar, der das Fingieren vollumfänglich rechtfertigt, wenn nicht gar erfordert. Ob diese Textwirklichkeit durch historische Objektreferenzen nahtlos authentisch erscheint, ist zweitrangig.

Das Tabu als sozialer, psychologischer und literarischer Begriff

Das Tabu wird durch den Psychologen Wilhelm Wundt als der „älteste ungeschriebene Gesetzeskodex der Menschheit“ bezeichnet.²⁸⁵ Damit ist es älter als Psychoanalyse und Literatur. In seiner einfachsten Form beschreibt es Personen, Orte, Ereignisse und Handlungen, die die Gruppe zu vermeiden hat. Das Tabu stellt einen wesentlichen Bestandteil des normativen Prozesses zur Herausbildung der Gruppe dar. Die verbreitete Annahme ist, dass sich Gruppen durch Eingrenzung nach innen und Ausgrenzung nach außen konstituieren. Die Existenz des Tabus legt jedoch nahe, dass es auch ein konstitutives Element der Abgrenzung *nach innen* gibt – ein Element innerhalb der Gruppe, das nicht benannt, betreten oder beschrieben werden darf.

Das soziale Tabu ist somit der Prototyp des psychologischen und literarischen Tabus. Als solches lohnt es sich zu betrachten, welche Eigenschaften das Tabu besitzt und wie sich diese in die Literatur übertragen. Wundts Definition legt nahe, dass das Tabu nur solange als solches zu betrachten ist, wie es informell geformt und weitergegeben wird. Erhält es also, beispielsweise durch eine Verschriftlichung, offiziellen Charakter, dann verliert es seinen Charakter als Tabu und wird stattdessen zu einer Norm, Regel oder Gesetz. So ist auch erklärlich, dass Tabus regelmäßig durch Bilder-, Schrift- oder Wortverbote geschützt werden sollen.

Freud widmet sich dem Tabu in einer auf die Psychologie der Frühzeit fokussiertem Werk, *Totem und Tabu*. Für Freud liegt die Signifikanz des Tabus für die Psychologie besonders in den Ursprüngen. Er definiert es als Konsequenz der Urängste, die seit Beginn der Menschheitsgeschichte wirken. Für Freud entspringt das Tabu aus der Mythologisierung dieser Urängste, wodurch es widersprüchliche Eigenschaften erhält:

²⁸⁵ Wundt 1906: 308.

„Auf der einen Seite bedeutet es heilig, gesegnet; aber auf der anderen Seite bedeutet es unheimlich, gefährlich, verboten und unrein“.²⁸⁶

Das Gruppenphänomen Tabu übt auf das Individuum eine beträchtliche kulturelle Anziehungskraft aus. Ein Faktor für diese Anziehungskraft ist, dass das Tabu in erster Linie mithilfe von Verboten definiert wird. Diese Verbote geben dem Tabu eine neue Dimension, den „Reiz des Verbotenen“. Der duale Charakter, der bereits bei Freud hervortritt, überträgt sich also von der Gruppe auf das Individuum. Der Widerspruch zwischen heilig und unheimlich, der für Freud das Spannungsfeld bildet, in dem das Tabu entsteht, wird zu einem Widerspruch zwischen anziehend und abstoßend.

Das gilt insbesondere dort, wo das Tabu Elemente des Makabren enthält. Insbesondere im Kontext des Erzählens von Kriegs- und Todeserfahrungen kommt dieses Element zum Greifen. Nicht nur zufällig zitiert in Jonathan Littells in „Die Wohlgesinnten“ Protagonist Maximilian Aue die Stelle aus Platos „Republik“, in der Leontius sich nicht vom Anblick der Hingerichteten vor dem Tore abwenden kann.

Leontius, Aglaions Sohn, wie er vom Piraeus her die nördliche Mauer entlang außen heraufging und bemerkte, dass bei dem Scharfrichter Leichname liegen, begehrte einerseits, sie zu sehen, und empfand andererseits doch Abscheu und wandte sich ab und kämpfte eine Weile und verhüllte sich, lief zuletzt dann aber, von der Begierde überwältigt, mit weit aufgerissenen Augen zu den Leichnamen hin und rief aus: „Da habt ihr's denn, ihr Unseligen! Seht euch satt an dem edlen Anblick!“²⁸⁷

Leontius gibt die Schuld an seinem Handeln seinen Augen, also dem Körper, der dem Geist nicht gehorche. Er führt damit sein Handeln auf sein Unterbewusstes, das bei Plato natürlich noch nicht als solches benannt war, zurück. In ihm kämpft der „Gedanke“, also die *ratio* beziehungsweise das Ego, gegen das „Verlangen“, also das manifeste Id. Das Id gewinnt und diktiert damit das Handeln des Individuums.

Gleichzeitig widersetzt sich Leontius damit dem Willen der Gruppe. Die Gruppe, hier die Bürger Athens, lässt die Hinrichtung außerhalb der Mauern stattfinden. Leontius wird ihrer nur gewahr, da er vom Piräus nach der Stadt heraufgeht, also „von außen“ kommt. Damit ist der Tod gewissermaßen von innen unsichtbar geworden. Wesentlicher noch ist, dass die Gesellschaft sich nach innen schützt, indem das schmutzige Geschäft der Hinrichtung nach außen verbannt wird. In der Tat gehen nicht

²⁸⁶ Freud 1913: 41.

²⁸⁷ Littell 2008: 141.

nur literarische, sondern auch reale Gesellschaften so vor; als Beispiel sei hier nur der im mittelalterlichen Europa vorkommende Galgenhügel außerhalb der Stadt genannt. Die Hinrichtung erfüllt wesentliche Merkmale des Tabus: Sie ist für die soziale Hygiene der Gruppe erforderlich, aber im Verborgenen durchzuführen. Für das Begräbnis Hingerichteter gelten meist andere Regeln. Und von den Hingerichteten wird nicht gesprochen. Diese verschiedenen Bezeugungs-, Bezeichnungs-, und Beschreibungsverbote dienen letztlich dem Zweck, die Mitglieder der Gruppe von dem notwendig empfundenen Handeln der Gruppe zu entlasten, zu exkulpieren und auch zu beschützen.

Der Tabubruch ist daher auch immer ein Ringen des Individuums mit der Gruppe. Leontius widersetzt sich dem ungeschriebenen Gesetz. Der Effekt ist eine Übernahme des Tabuisierten aus dem Bereich des Verbotenen in den Bereich des Öffentlichen. Dies hat Auswirkungen auf die Verarbeitung des Tabuisierten im kollektiven Gedächtnis. Das Tabu wird *per se* nicht, nur angedeutet oder nur unvollständig tradiert. Im Sinne Abrahams ist es die umgebende Verbotsstruktur, die *écorce* oder Schale, die im kollektiven Gedächtnis weitergegeben wird. Diese weist mal mehr, mal weniger deutlich auf den eigentlichen Inhalt des Tabus hin. Erst durch den Tabubruch wird das Tabuisierte selbst Inhalt des kommunikativen Gedächtnisses oder Generationengedächtnis im Sinne Assmanns.

Wenn der Tabubruch also letztlich, frei nach de Saussure, der Übergang vom Tradieren des Bezeichnenden zum Tradieren des Bezeichneten ist, dann erfordert dieser Übergang ein Wissen um das Bezeichnete. Tabus, deren kultureller *noyau* vollständig und unwiederbringlich in Vergessenheit geraten ist, können demnach nicht wirklich gebrochen werden. Allerdings muss die Gruppe auch bereit sein, das Wissen, das der Tabubruch bringt, zu akzeptieren. Damit kommt der informellen Bewahrung des Tabuisierten eine besondere Bedeutung zu. Diese wird meist von Individuen oder kleinen Gruppen, beispielsweise Familien, erledigt, bis die Gesamtgruppe in der Lage ist, den Tabubruch zu verkraften und zu verarbeiten.

Wie wir bereits bei Ricœur gesehen haben, ist ein wesentlicher Bestandteil des kollektiven Erinnerns zunächst das „Bezeugen“. Dieses Bezeugen erfordert es, dass sich der Zeuge als solcher erklärt. Leontius tut dies. Er erklärt seine Augen, zu seinem öffentlich bekundeten Widerwillen, als Zeugen. Sie haben gesehen, und Leontius kann nun vom Tabu berichten.

Auch bei Littells Protagonisten Aue selbst, der ja Plato lediglich zitiert, erfüllt das Zeugnis eine wichtige Funktion. Das Zitat steht im Rahmen eines großen Berichtes, der die gesamte Erzählung umfasst. Der Erzähler schildert seine Erzählsituation eingangs wie folgt:

Früher kritzelte ich meine Notizen auf kleine Karteikärtchen, auch mit kleinen Karos; jetzt habe ich beschlossen, das Ganze zusammenhängend aufzuschreiben. Wozu, weiß ich nicht so recht. Gewiss nicht zur Erbauung meiner Nachkommenschaft. Wenn ich in diesem Moment plötzlich stürbe, sagen wir, an einem Herzinfarkt oder einem Schlaganfall, und wenn meine Sekretärinnen dann diese Schublade aufschlössen, würden sie sicherlich einen Schock bekommen, die Bedauernswerten, und meine Frau ebenfalls. Die Karten würden schon genügen. Man wird alles verbrennen müssen, um einen Skandal zu vermeiden. Mir ist das egal, ich bin dann tot. Schließlich schreibe ich nicht für euch, auch wenn ich mich an euch wende.²⁸⁸

Der Erzähler legt Zeugnis ab, um Zeugnis abzulegen. Der Frage nach einer externen Motivation verweigert er sich ebenso wie einem konkreten externen Adressaten. Publikum und Adressat sind in seiner Erzählung nicht deckungsgleich. Der potenzielle Tabubruch schreckt Aue nicht ab.

Wie also ist das Verhältnis von Tabu und Erinnerung zu betrachten? Wenn das Tabu vor allem durch das Individuum gelöst werden kann, dass entgegen dem Diktum der Gruppe Zeugnis ablegt, dann benötigt dieses Individuum zunächst Zugang zum Tabuisierten. Diesen Zugang erhält es entweder durch seine Zugehörigkeit zu der Gruppe, die das Tabu ursprünglich ausgesprochen hat – beispielweise als Teil einer Familie, die eine Familienerinnerung verdrängt, oder als Franzose, wenn Frankreich alle Elemente der Kollaboration und Mittäterschaft unter der *Occupation* verschweigt. Das Tabu ist also in erster Linie im Binnenverhältnis zwischen individueller und kollektiver Erinnerung wirksam. Wenn, wie Halbwachs schreibt, sich Elemente der kollektiven Erinnerung durch Elemente der individuellen Erinnerung kontextualisieren, kann das Tabu somit zum Konflikt zwischen dem Individuum und seiner Gruppe erzeugen. Die Teilnahme am kollektiven Gedächtnis erzeugt die Zugehörigkeit zur Gruppe – hier aber existiert ein Element des kollektiven Gedächtnisses, an dem explizit nicht teilgenommen werden soll beziehungsweise das zu bezeugen verboten ist. Dadurch tritt der skizzierte Konflikt insbesondere dort auf, wo die Teilnahme der Gruppe durch einen narrativen Erinnerungsakt stattfindet.

²⁸⁸ Littell 2008: 16.

II.9. Zwischenfazit

Aufgrund des narrativen Charakters der Erinnerungsbildung spricht Ricoeur von der „mémoire empêchée“, wenn den Betroffenen keine Möglichkeiten zur Verbalisierung ihrer traumatischen Erlebnisse zur Verfügung stehen.²⁸⁹ Zwischen Trauma und Alltag bedürfe es einer „Arena“, in der sich der pathogene Hintergrund frei äußern und entfalten könne.²⁹⁰ Nicht nur die Psychoanalyse, auch andere narrative Strategien können diese Transmissionsinstanz eröffnen.

So argumentiert beispielsweise Hirsch aus Sicht einer Familienpathologie: Die Überforderung durch die Vergangenheit der Eltern führt unter Umständen zur Blockierung der Herausbildung eigener Erinnerungen. Eigene Erinnerungen des Kindes erscheinen gegenüber den übermächtigen Erinnerungen der Eltern trivial und pathetisch. Das Kind kann daher nicht im Sinne eines normalen Reifeprozesses an der eigenen Identität arbeiten. Stattdessen werden die Erinnerungen und identitären Komplexe der Eltern (im Sinne Luhmanns) übernommen und fortgeführt. Hierzu zählen auch die Identitäten, die den Eltern durch die Verfolger zugewiesen wurden, sowie die Akte der Verfolgung selbst. Eine Posterinnerung entsteht, bei der elterliche Ereignisse wieder und wieder durchlebt und aufgearbeitet werden, bis sie durch das Kind als die eigenen angenommen werden.

Wie wir bei Kogan, Hass, Laufer, Auerhahn und Laub, sowie Bergmann, Jucovy und Kestenberg gesehen haben, können sich traumatische familiäre oder kollektive Erinnerungen tatsächlich auf das Kind übertragen, wenn sie dessen Fähigkeiten zur Verarbeitung übersteigen. In diesem Falle beginnt das Kind damit, das traumatische Ereignis und das fortwährende Trauma der Eltern auf sich selbst zu beziehen und hierdurch womöglich vermindert oder verzögert eigene Erinnerungen anzulegen. Diese durchlebt das Kind nun stellvertretend für die Elterngeneration, die ihre Erinnerungen selbst nur durch Verdrängen, Verschließen oder konsequentes Nichtverbalisieren ertragen kann. Da die Elterngeneration das Trauma nicht verarbeiten kann, versucht die Kindergeneration, dieses „für sie zu lösen“.

Wie die genannten Beispiele aus der therapeutischen Praxis der Überlebendengeneration und ihrer Kinder verdeutlichen, existiert eine Vielzahl von

²⁸⁹ Ricoeur 2003: 86-97.

²⁹⁰ Ricoeur 2003: 85.

Strategien, um mit übertragenen Traumata umzugehen. Die Strategien der Kinder und die Strategien der Eltern verfolgen letztendlich die gleichen Ziele: Wiederaufbau und Umkehrung des Zerstörten. Hinzu kommen das Vervollständigen der nur lückenhaften Erinnerungsfragmente und das Verstehen von Motiven und Zusammenhängen. Um diese Wünsche umzusetzen, wiederholen die Kinder Handlungsmuster und inszenieren das Trauma neu. Sie nehmen Opfer- oder Täteridentitäten an. Sie treffen unterbewusste Entscheidungen, beispielsweise in der Berufs- und Familienplanung, die auf „Heilung“ des elterlichen Traumas abzielen. Hinzu kommen in mehreren Beispielen Fantasien, Albträume und Tagträume sexueller, gewalttätiger oder militärischer Art. Sowohl die Herausbildung als auch die Überwindung des Traumas sind dabei für Täter- und Opfer-Erfahrungen größtenteils deckungsgleich. Daher überrascht es nicht, dass sich auch ihre Erinnerungs- und Posterinnerungsschemata gleichen.

Die literarische Identitätserzählung

Seit der Entwicklung einer konstruktivistischen Gedächtnistheorie durch Halbwachs gilt die Erinnerung als maßgeblich für die Erschaffung, Sicherung und Weiterentwicklung der sozialen Identität des Individuums. Neumann hält fest, dass die „Inszenierung des konstitutiven Zusammenhangs von Erinnerung und Identität zu den dominanten und rekurrenten Themen der zeitgenössischen Literatur“ gehört.²⁹¹ Mit Blick auf Assmann können wir sogar einen Schritt weitergehen und feststellen: Die Inszenierung *ist* der konstitutive Zusammenhang von Erinnerung und Identität. Die Transformation von Erinnerungen in interne oder externe Identitätszuschreibungen erfordert einen repräsentativen Akt. Ab dem Moment, in dem sich der Zeuge zum Zeugen erklärt, erschafft dieser repräsentative Akt Identität. Wie wir gesehen haben, ist die literarische Erzählung – zumal unter dem Paradigma des *inconscient du texte* – auf besondere Art und Weise für diese Identitätserzählung geeignet: Sie repräsentiert je nach Bedarf persönliche, unpersönliche, individuelle, kollektive, familiäre, kulturelle, religiöse und andere Erinnerungen.

Literatur, die Erinnerungen inszeniert, inszeniert sich letztlich selbst. Der Erzählakt ist sowohl die Performanz der konfliktiven Erinnerungen als auch ihrer Bewältigung. Er erschafft die Textwirklichkeit, ist aber auch das Werkzeug zur

²⁹¹ Neumann 2005: 149.

„Wirklichkeitsbewältigung“.²⁹² Das verwundert kaum, denn auch der Erzähler erschafft sich im Erzählakt selbst. Erzählung ist letztlich im positiven wörtlichen Sinne Selbstzweck. Die Erzählung steht dabei unter keinem externen Zwang zur Repräsentation, da ihr einziges Ziel sie selbst ist. Wie es Jean Bellemin-Noël ausdrückt: „La fiction [...] se raconte“.²⁹³

Erzählungen können Traumata also durch Transformation bewältigen. Gleichzeitig ist die Erzählung selbstbegrenzt genug, um nicht zusätzlich auch die Traumata anderer bewältigen zu müssen. Der Erzähler bleibt maßgeblich handelnde Person. Aber auch Dritte, etwa Autoren und Leser, können aus der Beschäftigung mit der Erzählung, der Performanz des Textes beim Verfassen oder Rezipieren, eine Bewältigungsleistung erbringen.

Exkurs: Vergleichbarkeit traumatischer Erzählungen

Jede Untersuchung von Traumata besitzt eine ethische Komponente. Wer das Trauma untersucht, ist versucht, zumindest *en passant* ein moralisches Urteil zu treffen. Wie bereits die Diskussion um die geschichtswissenschaftliche Repräsentation des Holocaust verdeutlicht, nimmt auch der bemüht neutrale Beobachter ein *emplotment* vor, das eine bewusste oder unterbewusste historische Didaktik wiederspiegelt. Zwei grundsätzliche Gefahren ergeben sich für die Analyse: Zum einen die Gefahr, das Ergebnis der Analyse durch *a priori* existierende moralische Kategorien vorwegzunehmen. Zum anderen die Gefahr, durch rigorose Analyse zu einer Aussage zu gelangen, die mit den eigenen moralischen Grundvorstellungen nicht übereinstimmt. Wer sein moralisches Urteil in die Analyse miteinbezieht, setzt sich ersterem Risiko aus; wer es gezielt beiseitelässt, geht letzteres Risiko ein.

Traumata und Erinnerungen lassen sich, wie bis hierhin geschehen, mit interdisziplinären Ansätzen definieren, analysieren und vergleichen. Sie besitzen aber auch reale Kontexte, Auswirkungen, Täter und Opfer, die dadurch ebenso definiert, analysiert und verglichen werden. Jede Untersuchung, die derart verfährt, muss gewährleisten, dass das Vergleichen nicht zu einem Relativieren wird.

Dies gilt insbesondere für die Beschäftigung mit dem Holocaust. Saul Friedländer forderte, den Holocaust wissenschaftlich als unvergleichbare Kategorie zu

²⁹² Vgl. Klüger 2000:50-51.

²⁹³ Bellemin-Noël 1979: 9.

betrachten.²⁹⁴ Das Ziel der vorliegenden Untersuchung aber ist es, erzählerische Erinnerungsprozesse mithilfe einer interdisziplinären Methodik zu verstehen – von der großen Teile im Hinblick auf und in Reaktion auf den Holocaust erarbeitet wurden. Insbesondere die Forschung an Traumata und kollektiven Erinnerungsprozessen verdanken der fortgesetzten wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Holocaust viel. Ist es ethisch korrekt, diese wissenschaftlichen Fortschritte in einem veränderten Kontext zur Anwendung zu bringen?

Führen wir uns noch einmal das Ziel dieser Untersuchung vor Augen: Es sollen Posterinnerungen in literarischen Texten analysiert werden, die vor dem Hintergrund des Holocaust stattfinden, aber dem „kollektiven Trauma“ des Holocaust nur bedingt entsprechen. Diese Posterinnerungen entspringen, wie wir gesehen haben, aus der intergenerationalen Transmission von Traumata. Das Vernichtungssystem der Deportationen und der Todeslager schwebt wie ein Damoklesschwert über den literarischen Personen. Sie entgehen ihm durch explizite oder implizite Zusammenarbeit mit den Besatzern. Ihre Traumaerzählungen weichen daher von dieser Mustererzählung des Holocaust empfindlich ab.

Die Personen Modianos entziehen sich der simplen Dichotomie von „héros“ und „salaud“ (RN 40). Sie vereinen, wie wir sehen werden, Elemente von Tätern und Opfern gleichermaßen. Dies macht den Vergleich mit beiden heikel. Gleichzeitig steht die Analyse vor dem Problem, dass es keine dezidierte Forschungsliteratur für diesen Sonderfall gibt. Aus diesem Grund müssen Traumastrategien herangezogen werden, die sich auf die Mustererzählungen von Täter- oder Opfererinnerungen beziehen. Dass diese nicht einfach entkontextualisiert verwendet werden können, liegt auf der Hand. Aber wie bereits Eckstädt und Bar-On feststellten, sind die transgenerational weitergegebenen Traumata bei Tätern und Opfern des Holocaust vergleichbar. Auch die Traumastrategien der Kinder ähneln sich, wie wir anhand der Beispiele aus der psychotherapeutischen Praxis gesehen haben.

William Niederland beobachtete in seiner Beschreibung des "survivor syndrome" früh, dass sich Opfer wie Täter fühlten, weil sie überlebt hatten und andere nicht. Gleichzeitig schildert Hardtmann, dass sich Täter als Opfer empfanden, da sie ihre Aktionen verbergen mussten. Die Opfer empfinden also auch Schuld, die Täter empfinden auch Verfolgung: Dies sagt wenig über den Grad ihrer tatsächlichen Schuld

²⁹⁴ Vgl. Friedländer 1992.

aus. Es wird deutlich, dass hier nicht historische Fakten, sondern persönliche Empfindungen im Vordergrund stehen. Dieses Empfinden aber ist es, wie wir bei Alexander gesehen haben, das die Identität und die Teilnahme an kollektiven Erinnerungen steuert. Subjektive Zugehörigkeitsgefühle können sich für die Traumatisierung als bedeutender erweisen als tatsächliche Erlebnisse. Wenn innerhalb dieser Erzählung also Täterhandlungen nach den gleichen Maßstäben wie Opferidentitäten analysiert werden, dann ist dies eine rein methodische Entscheidung, die keine historische Wertung oder Festlegung enthält.

Daher erscheint es notwendig, sich für die vorliegende Untersuchung von der geschichtswissenschaftlich motivierten moralischen Dichotomie Täter-Opfer zu lösen. Aufgrund der Erkenntnisse aus der psychotherapeutischen Praxis soll dieses durch ein Täter-Opfer-Kontinuum abgelöst werden, auf dem sich die Betroffenen selbst verorten müssen. Die ethische Gefahr dieses Vorgehens liegt auf der Hand. Es lädt die Täter geradezu ein, sich selbst zu exkulpieren. Sie können sich, da sich die Symptome gleichen, als Opfer fühlen und darstellen. Sie sind ja schließlich auch Betroffene eines Traumas, also ihrerseits Opfer.

Daher bedarf es einer differenzierten Annäherung an das Thema. Diese benötigt unter anderem eine präzise Aufarbeitung der historischen Hintergründe, vor denen die literarischen Erzählungen stattfinden. Sie benötigt zudem eine genaue Betrachtung der Handlungen innerhalb der Erzählung selbst im Rahmen eines aufmerksamen *close reading*.

Die beste Versicherung sowohl gegen unbeabsichtigte ethische Aussagen als auch gegen ein unterbewusstes *bias* erscheint die Offenlegung der eigenen moralischen Grundvorstellungen zu sein. Im Sinne von Genettes „fonction idéologique“ des Erzählens sollen diese Grundvorstellungen daher hier expliziert werden. Als Autor der vorliegenden Untersuchung bin ich der Meinung, dass sich der Holocaust in der Tat nicht für beliebige methodische Vergleiche anbietet. Es lässt sich allerdings mit Berechtigung argumentieren, dass die Traumata in den untersuchten Werken keine beliebigen Traumata sind, sondern direkt mit dem Holocaust in Verbindung stehen. Nur vor dessen Hintergrund kontextualisieren sich Identität und Handeln der Personen im Textkorpus – auch und gerade Assoziationen, Aussagen und Aktionen, die dem Leser oder anderen Personen zunächst unverständlich erscheinen. Dies rechtfertigt den methodischen Rückgriff auf soziologische, psychologische und historische

Konzepte, die für die Beschäftigung mit dem Holocaust erarbeitet wurden. Sie dienen letztlich dem besseren Verständnis der Texte. Eine Analyse oder ein moralisches Urteil über außertextliche Personen ist dagegen nicht im Sinne der Untersuchung. Durch dieses Heranziehen für die Analyse fiktionaler Texte wird dabei der äußerst reale Horror des Holocaust weder fiktionalisiert noch relativiert.

III. Historische und literarische Hintergründe

Wie die bis hierhin vorgestellten interdisziplinären Ansätze, aber auch die teils verstörenden Fälle aus der psychologischen Praxis verdeutlichen, ist das Ziel dieser Untersuchung die Analyse komplexer Texte, die sich einer mehr als nur komplexen Epoche widmen. Um die Zusammenhänge zu verstehen, die in den behandelten Texten wirksam werden, reicht ein kurorisches historisches Wissen nicht aus. Um die Intention der Texte besser zu verstehen, ist es also unumgänglich, ihren Kontext detailliert aufzuklären. Auf diese Weise soll der Ursprung der Texte und ihrer Textintention erklärt werden.

Der Text repräsentiert schließlich, im Sinne von Bellemin-Noël, nichts außer sich selbst – aber auch Ricœur merkt im Rahmen seiner Texthermeneutik an, dass es dies immer vor einem gewissen Hintergrund tue. Dieser Hintergrund sind seine Zeit und die Zeit, die er erzählt, im gleichen Maße. Daher ist es sinnvoll, sich mit beiden zu beschäftigen. Ansonsten läuft der Leser Gefahr, das volle Ausmaß eines Textes zu verpassen, wie bereits Bourdieu warnt:

Comme Manet, autre grand hérésiarque, Baudelaire est victime du succès de la révolution qu'il a opérée : les catégories de perception que nous appliquons à ses actions et à ses œuvres, et qui sont le produit du monde issu de cette révolution, les font apparaître comme normales, naturelles, évidentes [...]²⁹⁵

Vor diesem Hintergrund sollen die jeweiligen historischen Referenzrahmen der untersuchten Werke in Hinblick auf deren inhaltlichen Charakter untersucht werden.

III.1. Die historische Situation in Frankreich 1940-1944

Zweck und Mittel deutscher Besatzungspolitik

Von 1938 bis 1945 überzieht das sogenannte Dritte Reich unabhängige Nationen in ganz Europa mit Krieg. In diesen Nationen, die es zumeist durch rücksichtslose militärische Überfälle erobert, errichtet es Besatzungsregimes. Eines dieser Besatzungsregimes bietet den Hintergrund der untersuchten Texte. Daher lohnt es sich, die historische Situation kurz zu beleuchten.

²⁹⁵ Bourdieu 1997: 101-102.

Um das grundsätzliche Wesen der deutschen Besatzung insbesondere in Frankreich zu verstehen, wenden wir uns Raphael Lemkin zu, der die Umorganisation Europas durch die deutschen Besatzer bereits 1944 sehr präzise beschreibt.²⁹⁶

Die deutsche Besatzung verfolgt, wie Lemkin hervorhebt, in der gesamten deutschen Einflusszone militärische, wirtschaftliche, gesellschaftliche und rassische Ziele gleichermaßen. Diese lauten: Zerschlagung oder Einziehung zum Kriegsdienst von Armee und Polizei, Ausbeutung von Industrie und Landwirtschaft, zentralisierter Arbeitsdienst in Rüstung und Versorgung, Umerziehung der Jugend, Gleichschaltung der öffentlichen Medien, Zerstörung von Intelligenz und politischer Klasse sowie umfassender Genozid an Juden, Sinti und Roma und zahlreichen weiteren als minderwertig betrachteten Volks- und Glaubensgemeinschaften.²⁹⁷

Diese Ziele greifen ineinander und werden unterschiedlich priorisiert, je nachdem, wie die Besatzer den militärischen, wirtschaftlichen, gesellschaftlichen und rassischen „Zustand“ des Landes beurteilen. Lemkin unterscheidet hier zwischen einer Politik der Absorption, einer Politik der Plünderung und einer Politik der erzwungenen Kollaboration.²⁹⁸

Von Absorption spricht Lemkin in Gebieten wie Österreich, Luxemburg oder dem Sudetenland, in denen bereits präexistente Aspekte deutscher Kultur, Gesellschaft und Sprache existieren. Dort ziele die Besatzungspolitik auf die Herauslösung der Region aus ihrer eigentlichen Nation, die kulturelle Umerziehung, die rassische Säuberung und die vollständige Assimilation in das Reich ab.

Eine Plünderungspolitik sieht Lemkin dort, wo die Besatzer in der Organisation einer Kollaborationsregierung gescheitert sind. Diesen Gegenden, insbesondere Polen, der Ukraine, Weißrussland und Teilen Russlands, würden systematisch und ohne Rücksicht auf ihre langfristige Stabilität Material, Arbeitskraft und Lebensmittel entzogen.

²⁹⁶ Lemkin prägt als erster den Begriff des Genozids als Versuch der Ausrottung einer Volksgruppe durch Entziehung der Lebensgrundlage und Gewalt. Lemkin spricht von einer systematischen Liquidierung der Juden in den Ghettos oder „in special trains in which they are transported to a so-called ‚unknown‘ location“ (Lemkin 1944: 89). Damit haben er und andere westliche Beobachter bereits den Charakter, nicht aber das gesamte Ausmaß der Judenvernichtung in Europa erkannt – Lemkin zitiert den American Jewish Congress, der die Opferzahl 1944 auf 1,7 Millionen Personen schätzt.

²⁹⁷ Lemkin 1944: viii-xiv.

²⁹⁸ Lemkin 1944: 8-9.

Frankreich schließlich fällt für Lemkin in die Kategorie der erzwungenen Kollaboration. Als erzwungene Kollaboration bezeichnet Lemkin die politische, militärische und polizeiliche Unterwerfung und die Bereitstellung von militärischen, wirtschaftlichen und personellen Ressourcen im Gegenzug für eine Restautonomie unter der Besatzung. Dies ermöglicht es den Besatzern, ihre auf Krieg und Genozid gerichteten Ziele auf friedliche, also relativ einfache Weise zu erreichen. Lemkin betont, dass diese Kollaboration stets auch eine Kollaboration der politischen Klassen bedingt. Neben Frankreich zählt Lemkin hierzu die Niederlande, Belgien, Dänemark, Norwegen, die Tschechoslowakei, Estland, Lettland und Litauen.

Innerhalb dieser Klassifizierungen ergeben sich selbstverständlich aufgrund komplexer Faktoren wie Zeitpunkt und Umständen der Besatzung, existierenden Institutionen, politischen Strukturen, wirtschaftlicher Stärke und interner politischer Machtkämpfe unter den Besatzern gravierende Unterschiede. Daher ist es sinnvoll, auf die Situation in Frankreich gesondert einzugehen.

Besatzungspolitik und –Institutionen in Frankreich

In Frankreich entwickelt sich unter dem deutschen Regime eine besondere Form der systematischen Verfolgung Andersdenkender und –gläubiger, vor allem Juden, Sinti und Roma, Kommunisten und Homosexueller, welche sich mit der gezielten wirtschaftlichen Ausbeutung Frankreichs verbindet. Die von 1940 bis 1944 andauernde Besatzung wird in dieser Untersuchung mit dem französischen Wort der *Occupation* bezeichnet.

Die *Occupation* ist nur teilweise mit der Situation in anderen besetzten Ländern vergleichbar. Das Land wird zunächst in eine besetzte und eine nicht-besetzte Zone geteilt. In der nicht-besetzten Zone entsteht das Kollaborationsregime von Vichy. Aber auch in der besetzten Zone, unter anderem in Paris, behalten französische Organe zumindest nominell eine gewisse Handlungsfreiheit. Zusätzlich schaffen die Deutschen neue Institutionen, die die französischen Institutionen direkt oder indirekt kontrollieren. Dies führt sowohl auf deutscher wie auf französischer Seite zu unklaren Verantwortlichkeiten und Doppelstrukturen. Daher unterscheidet sich die *Occupation* deutlich von Kollaborationsregierungen wie in Dänemark oder der direkten Herrschaft der S.S. unter Reinhard Heydrich im „Protektorat Böhmen und Mähren“. Die Situation in Frankreich ist nicht menschlicher, aber intransparenter und vielschichtiger als in anderen Besatzungszonen. Wie wir sehen werden, wird diese Vielschichtigkeit in den

Texten Modianos aufgegriffen, um einen sich wirklichkeitsnah gebenden *paysage de mémoire* zu erzeugen. Daher ist es sinnvoll, sich mit den konkreten historischen Gegebenheiten zu befassen.

Grundsätzlich lassen sich drei verschiedene Phasen der Besetzungszeit unterscheiden, die, wie wir sehen werden, auch bei Modiano unterschiedlich beschrieben und gewertet werden: eine friedliche Anfangsphase, Druck und Deportationen sowie die Endphase.

Vom Beginn der Occupation im Juni 1940 bis zum April 1942 konsolidieren die Deutschen in Paris zunächst ihre Macht: Zunächst agieren S.S., Abwehr, Gestapo und militärisches Oberkommando aneinander vorbei und stellenweise sogar gegeneinander, bevor sich schlussendlich im Mai 1942 die Gestapo durchsetzen kann und die Aufsicht über die anderen deutschen Polizeidienste erhält.²⁹⁹ Für die Franzosen ist es durch die Rationierung von Nahrungsmitteln und die steigende Inflation eine entbehrungsreiche, jedoch zumindest als friedlich empfundene Zeit.³⁰⁰ Für die deutschen Besatzer und ihre Kollaborateure hingegen stellt insbesondere Paris eine reiche, fröhliche „Oase“ inmitten eines vom Krieg verwüsteten Europas dar, wie Delarue schreibt.³⁰¹

Im Mai 1942 dann folgt die Zäsur durch den Einmarsch der deutschen Truppen in das bis dahin linientreue, formell aber freie Vichy-Frankreich. Durch den Kurs Pétains und seiner Regierung verärgert und zudem durch den sich schlecht entwickelnden Russlandfeldzug unter steigendem militärischem und wirtschaftlichem Druck, zieht die deutsche Verwaltung zudem im gesamten Land immer weitreichendere Befugnisse an sich. Sowohl die wirtschaftliche Ausbeutung als auch die Deportationen nehmen stark zu.

Mehr als die Hälfte aller Deportationen von Juden in Frankreich fällt in den Zeitraum zwischen Juli und Dezember 1942.³⁰² Hierzu gehören auch die sogenannten *rafles du Vélodrome d'Hiver*, eine großangelegte Verhaftung von Juden in ganz Paris vom 15. Juli 1942.³⁰³ Diese, obwohl von den deutschen Besatzern im Rahmen der „Aktion

²⁹⁹ Delarue 1962: 269; Galtier-Boissière schreibt dazu scherhaft, „mieux vaudrait un Gauleiter“, dann wären die Rationierung und die Hungersnot mit einem Schlag beendet (Galtier-Boissière 1944: 42).

³⁰⁰ Jackson 2003: 325-326.

³⁰¹ Delarue 1968: 24-25.

³⁰² Mémorial de la Shoah, http://1942.memorialdelashoah.org/histoire_ete_1942.htm, konsultiert am 07.04.16.

³⁰³ Lévy 1967: 11-31.

Reinhardt“ geplant, wurde durch die reguläre französische Polizei durchgeführt.³⁰⁴ Sie richteten sich insbesondere gegen staatenlose Juden, von denen die meisten ursprünglich aus dem deutschen Reich, vor dem russischen Bürgerkrieg oder dem armenischen Genozid geflohen waren. Bei einer ähnlichen *rafle* 1943 wird auch Patrick Modianos Vater Albert, ebenfalls staatenlos, aber im Besitz von falschen Papieren, verhaftet und ins Lager Drancy gebracht, von wo er vermutlich durch die Intervention von Eddy Pagnon, Chauffeur der „Bande de la rue Lauriston“, entlassen wird (vgl. FR 48). Ebenso in diese Zeit, von Frühjahr 1942 bis Ende 1943, fällt auch die Hochphase der sogenannten „bureaux d’achat“.³⁰⁵

Im Laufe des Jahres 1944 dann zeichnet sich durch die sukzessiven Landungen der Alliierten Kräfte in Sizilien, Italien, Südfrankreich und der Normandie die kommende Niederlage Deutschlands immer deutlicher ab. Spätestens mit dem „D-Day“ am 6. Juni und dem Stauffenberg-Attentat vom 22. Juli 1944 wird klar, dass Teile des deutschen Militärs Paris, wenn nicht den Krieg, bereits verloren geben und den geordneten Rückzug planen.³⁰⁶ Vor dieser angespannten Lage nehmen die Verhaftungen, Folterungen und Erschießungen durch die Kollaborateure zu;³⁰⁷ im Gegenzug agiert insbesondere in Paris die Résistance immer offener. Gleichzeitig intensiviert die S.S. die Verfolgung und deportiert nun auch gegen den Widerstand der französischen Behörden französische Juden, Kommunisten, Sinti und Roma und deren Familien.

Bei Modiano haben wir es nur selten, und dann meist nur kurz, mit der ersten Phase der Besatzung zu tun. In seinen Texten wird neben der stillen, depressiven Katerstimmung des Jahres 1944 eher die Glücksritterzeit zwischen 1942 und 1943 thematisiert, in der die Verhältnisse komplett ins Wanken geraten waren und, wie es in *La Ronde de Nuit* heißt, förmlich aus dem Nichts ganze Banden von ruchlosen Kriminellen und zwielichtigen Geschäftsleuten zu entstehen scheinen.³⁰⁸

Die bureaux d’achat

Daher ist es sinnvoll, sich einmal mit den tatsächlichen Mechanismen zu befassen, unter denen diese Banden entstehen und arbeiten konnten. Eine Schlüsselfigur hierin ist sicherlich Hermann Brandl (1896-1947). Brandl, obwohl eigentlich ein Agent der

³⁰⁴ Berlière 2001: 54.

³⁰⁵ Ory 1976: 47.

³⁰⁶ Galtier-Boissière 1944: 220.

³⁰⁷ Jackson 2003: 635-637.

³⁰⁸ Vgl. RN 144.

Abwehr, arbeitet dennoch in Paris *de facto* für die Gestapo. Hierin zeigt sich die Undurchschaubarkeit der inoffiziellen Machtverhältnisse der Besatzung. Brandl organisiert unter dem Pseudonym „Otto“ in Paris die sogenannten „bureaux d'achat“, an die die Besatzer sowohl wirtschaftliche als auch polizeiliche Aufgaben ausgliederten.³⁰⁹

Diese Büros, wie etwa das „Büro Berger“ oder das „Büro Marcias-Reoyo“ wurden durch die Besatzer mit dem Ziel gegründet, Bestand und Ertrag der französischen Wirtschaft in den deutschen Kriegsaufwand umzuleiten, da die Kriegssteuer, die Frankreich ebenso wie anderen besetzten Ländern auferlegt worden war, dessen Kosten bei weitem nicht auffangen konnte. Zunächst zur Vereinfachung des Handels mit kooperationswilligen französischen Industriellen gedacht, entwickeln sie sich schnell zu florierenden Schwarzmärkten, in denen nicht nur industrielle und militärische Waren, sondern auch von der Rationierung betroffene Luxusgegenstände, Nahrung, durch die Büros selbst geraubte Kunstschatze und illegale Dienstleistungen getauscht werden.³¹⁰

Zusätzlich zu ihren wirtschaftlichen „Aufgaben“ erfüllen diese Büros gleichzeitig diejenigen polizeilichen Aufgaben, mit denen S.S. und Gestapo – auch aufgrund ihrer Übereinkünfte mit anderen deutschen Organen oder den französischen Behörden – nicht direkt in Verbindung gebracht werden möchten oder dürfen: sie verhaften und foltern Juden, Mitglieder der Résistance, Kommunisten, Flugblattschreiber und weitere.³¹¹ Somit bestand zwischen der physischen Verfolgung und der wirtschaftlichen Ausbeutung im Grunde kein Unterschied mehr.³¹²

Die Auswirkungen auf den polizeilichen Aspekt kommen bei Modiano am häufigsten zum Tragen: Die französische Polizei existiert noch und steht im Dienst der Besatzer.³¹³ Sie ist es, die den Großteil der Verhaftungen durchführt. Die Polizei kann

³⁰⁹ Über das „Büro Otto“ verlassen innerhalb der 20 Monate seiner Aktivität Waren im Wert von 50 Milliarden Franc das Land, und hierbei handelt es sich lediglich um die dokumentierten Transaktionen (Ory 1976: 47).

³¹⁰ Delarue 1962: 295.

³¹¹ Le Boterf 1974: 16.

³¹² Insbesondere jüdische Geschäftsleute wurden schnell als „leichte Opfer“ ausgemacht, da sich ihre Waren unter Gewaltandrohung einfach beschlagnahmen oder zu Spottpreisen kaufen ließen (Ory 1976: 35-36).

³¹³ Der Kern der polizeilichen Situation in Frankreich ist das sogenannte Heydrich-Bousquet-Abkommen von 1942: René Bousquet als Leiter der französischen Polizei gelingt es, deren Auflösung, Verhaftung und Einziehung in den Kriegsdienst zu verhindern, wie es vorher unter anderem in Dänemark geschehen war, und stattdessen eine Kooperation deutscher und französischer Sicherheitsdienste zur „tâche commune de maintenir le calme et l'ordre d'une façon toujours efficace“ zu vereinbaren (Berlière 2001: 31-37). Diese Zusammenarbeit erhält zwar einerseits die französische Polizei, bedingt aber gleichzeitig deren geschlossene Kooperation mit den Machthabern. Daher sind es französische Polizisten, die die „rafles“ am 15. Juli 1942 durchführen. Bousquet bleibt trotz seiner Zusammenarbeit mit den Besatzern straffrei und stirbt 1993, bevor ein neuer Gerichtsprozess gegen ihn eröffnet werden kann.

jedoch nicht für illegale Tätigkeiten wie die Beschlagnahmung von Wertsachen herangezogen werden, die für die vollständige Ausbeutung des Landes unumgänglich sind. Daher beschäftigen die Besatzer zusätzlich ein Heer von kriminellen Handlangern. Diese sind mit vagen Befugnissen und dem wichtigen „Ausweis“ ausgestattet, wodurch die reguläre Polizei keine Gewalt mehr über sie hat. Auf diese Weise entsteht zunächst aus wirtschaftlichen Gründen eine parallele Struktur, der immer weitere polizeiliche Aufgaben übertragen werden.

Der Erzähler von *La ronde de nuit*, „Swing Troubadour“, der sich einer dieser Banden anschließt, drückt die Rolle des fiktiven „Service du square Cimarosa“, der sich stark an existierende Büros wie die „Bande de la rue Lauriston“ und das Büro Berger anlehnt, wie folgt aus:

Notre rôle : procéder à diverses enquêtes, perquisitions, interrogations, arrestations. Le « Service du square Cimarosa » cumulera deux fonctions : celles d'un organisme policier et d'un « bureau d'achat » stockant les articles et les matières premières introuvables d'ici quelque temps. (RN 112-113)

Von all diesen Büros, welche häufig als „Gestapo française“ bezeichnet werden, beschäftigt sich Modiano am meisten mit der sogenannten „Bande de la rue Lauriston“, die auch als Bande Bonny-Lafont bekannt wurde. Geleitet wurde sie durch Henri Chamberlain (1902-1944), genannt Lafont (auch Laffont), dessen Vorkriegsvita die Höhepunkte Zuhälterei, zivilen Ungehorsam und Diebstahl umfasst, sowie Pierre Bonny (1895-1944), einen ehemaligen Polizeiinspektor, der 1933 vor allem durch seinen Anteil an der Stavisky-Affäre Bekanntheit erlangt hatte.³¹⁴ Durch etwa zwanzig auf Chamberlains Betreiben aus der Haft entlassene Verbrecher verstärkt, nutzt die Bande ihre Sonderrechte (darunter Bewegungsfreiheit während der Ausgangssperre, das Tragen von Waffen und die Verhaftung im Namen ordentlicher Polizeidienste), um sich durch Diebstahl, Schmuggel und Erpressung selbst zu bereichern.³¹⁵

Unbedingt erwähnt werden muss auch ein prominenter „Mitarbeiter“ von Bonny und Chamberlain, Joseph Joanovici (1902-1965), ein Jude bessarabischer (rumänischer) Herkunft. Auf ihn lassen sich in allen frühen Werken Modianos Verweise finden – entweder in direkter Form (wie in *La place de l'étoile*) oder durch Personen, die

³¹⁴ Le Boterf 1975 : 181-185.

³¹⁵ Delarue 1962: 290. Von der Unantastbarkeit derartiger Verbrecherbanden zeugt der Überfall von Albert Danos, einem der Mitglieder der „Bande de la rue Lauriston“ und drei Komplizen auf Geldtransporteure des C.I.C. im Februar 1941, bei dem sie am helllichten Tage acht Millionen Francs erbeuten können (Le Boterf 1974 : 47).

Anleihen bei ihm zeigen (wie in *La ronde de nuit* und *Les boulevards de ceinture*). Durch Brandl als Einkäufer installiert, zeichnet Joanovici zeitweise für drei Viertel der Metallexporten von Frankreich nach Deutschland verantwortlich, muss aber die Hälfte seiner Kommission unter der Hand an die durch Brandl vertretene Gestapo abführen. Dank seiner Verbindungen mit Brandl, Bonny und Lafont der direkten Judenverfolgung entzogen, finanziert er allerdings im Geheimen auch Elemente der Résistance und der Untergrundpresse. Zudem verbirgt er weite Teile seiner Geschäftstätigkeit vor der Überwachung der Besatzer, die er damit ebenso um große Summen bringt und denunziert mit dem Ende der Besatzung sowohl Bonny als auch Lafont bei der französischen Polizei.³¹⁶

Vergleichbar ist der Fall des Weißrussen Michel Szkolnikoff (1895-1945), genannt „Monsieur Michel“. Szkolnikoff, der unter dem direkten Schutz von S.S.-Hauptsturmführer Fritz Engel steht, wird durch die Arbeit für „Otto“ zu einer der wohlhabendsten Personen Frankreichs.³¹⁷ Im Gegensatz zu Joanovici scheinen Szkolnikoffs Motive gänzlich finanzieller Natur zu sein, weswegen er durch die Geschichtsschreibung eindeutig als Kollaborateur beurteilt wird. Zudem muss er sich für seine Taten nie öffentlich verantworten: Als er Engels Gunst verliert und somit als Jude unmittelbar bedroht ist, flieht er nach Spanien, wo er 1945 unter ungeklärten Umständen zu Tode kommt.³¹⁸ Auch alle Versuche, Joseph Joanovici für seine Handlungen während des Krieges vor Gericht zur Verantwortung zu ziehen, scheitern. Die öffentlich geführten Prozesse gegen ihn werden zur juristischen Farce. Sie stärken dennoch das öffentliche Bewusstsein für die teils widersprüchlichen Biografien während der *Occupation*.³¹⁹

Épuration und Prozesse

Noch im Oktober 1944 beginnt die sogenannte *épuration*, die durch eine Radioansprache von de Gaulle angestoßene Entfernung aller Kollaborateure, Faschisten und Antisemiten aus dem Justizsystem, den Universitäten, den Behörden, der Armee und anderen Bereichen.³²⁰ Diese sollen entlassen, unter Umständen auch angeklagt, ihre Pensionen annulliert und ihre Posten durch treue Résistants

³¹⁶ Roux 1999: 78-81.

³¹⁷ Roux 1999: 76.

³¹⁸ Roux 1999: 76.

³¹⁹ Le Boterf 1975: 185-186.

³²⁰ de Gaulle 1970: 455

übernommen werden.³²¹ Zudem wird ab 1944 vor einem hohen Gericht gegen die politischen Führer des als verräterisch eingestuften Vichy-Regimes verhandelt, darunter Staatschef Pétain, Ministerpräsident Laval und seine Minister wie Pascal Jardin sowie das gesamte Parlament.³²²

Die Hauptanstrenkungen in dieser Hinsicht finden in den Jahren 1947 bis 1950 statt, ab 1951 gehen die Fallzahlen stark zurück.³²³ Die Amnestiegesetze von Januar 1951 und August 1953 läuten eine Epoche des Schweigens ein, die bis zum Tode Charles de Gaulles 1970 Bestand hat.³²⁴ Die Lesart, dass es in erster Linie die integrative Kraft de Gaulles ist, die diesen gesellschaftlichen Konsens aufrecht erhält, verdeutlicht der Prozess gegen den „Henker von Lyon“, Paul Touvier: Nachdem er im Jahr 1971 durch de Gaulles Nachfolger Georges Pompidou begnadigt wird und nach Frankreich zurückkehren kann, bricht ein Proteststurm los, obwohl Touviers Taten nach dem damaligen Rechtsverständnis verjährt oder durch das Kriegsrecht gedeckt sind. Dennoch zwingt die öffentliche Meinung Pompidou zum öffentlichen Meinungswchsel, sodass 1979 ein Prozess gegen Touvier eröffnet werden kann (der freilich in der Zwischenzeit erneut das Land verlassen hatte).³²⁵ Dennoch signalisiert der Fall Touvier den Beginn einer neuen Beschäftigung mit dem Erbe der Occupation; zwischen 1979 und 1984 werden, insbesondere auf Betreiben der Aktivisten und Anwälte Beate und Serge Klarsfeld, mehrere öffentlichkeitswirksame Prozesse gegen straffrei oder gar im Amt verbliebene Funktionäre wie Jean Leguay, Réné Bousquet und Maurice Papon geführt.³²⁶

III.2. Ein Vertreter der *mode rétro*?

Klassifizierung der *mode rétro*

Patrick Modiano wird häufig als ein, wenn nicht gar der Vertreter einer Bewegung der französischen Nachkriegsliteratur gesehen: der *mode rétro*.³²⁷ Diese Klassifikation eröffnet, so sie zutrifft, zahlreiche Vergleichsmöglichkeiten mit Texten anderer

³²¹ Baruch 2003: 13.

³²² Lottman 1986: 299-319; Pétain selbst wird wegen Hochverrats zum Tode verurteilt, das Urteil jedoch aufgrund seines hohen Alters nicht vollstreckt. Er stirbt 1951 im Alter von 95 Jahren.

³²³ Bancaud und Baruch 2003: 486.

³²⁴ Lottman 1986: 463-471; ein erstes Amnistiegesetz vom August 1947 hatte bereits geringere Akte der Kollaboration durch Minderjährige bis 18 straffrei gestellt, bei solchen, die danach für die Forces Françaises Libres gekämpft hatten, auch bis 21 (ibid).

³²⁵ Lottman 1986: 476-478.

³²⁶ Lottman 1986: 478-480.

³²⁷ Beispielsweise durch Rousso 1987, Warehime 1987, Morris 2000.

Autoren. Ist sie unzutreffend, so ist es sinnvoller, die Texte Modianos auf einer eigenständigen Basis zu untersuchen. Die Einordnung in die *mode rétro* entscheidet daher entscheidend für die weitere Vorgehensweise dieser Untersuchung.

Daher sollen zunächst verschiedene mögliche Definitionen der *mode rétro* wiedergegeben und verglichen werden. Anschließend wird erläutert werden, ob Modiano diesen entspricht.

Wie Akane Kawakami schreibt:

The term *mode rétro* is commonly used to describe the many works of fiction set in the Occupation which appeared after 1970, usually by writers of a generation too young to have experienced the war. Born in 1945, Modiano falls into this category by virtue of age and theme, and some reviewers have therefore chosen to view his work solely in this light.³²⁸

Mit dieser Definition greift Kawakami, die der Einordnung Modianos in die *mode rétro* widerspricht, jedoch zu kurz. Zwar merkt sie an, dass das Jahr 1970 als Todesjahr Charles de Gaulles entscheidende Bedeutung für die *mode rétro* besitzt, geht aber nicht ausreichend auf die singuläre Bedeutung de Gaulles, seiner Deutung der Kriegszeit und der Effekte des Gaullismus auf diese Bewegung ein.³²⁹

Daher erscheint es angebracht, zusätzlich die Definition von Alan Morris heranzuziehen, der den Begriff erstmals in die Aufmerksamkeit rückte. Morris sieht drei wesentliche Faktoren als wichtig für die Herausbildung der *mode rétro* an:³³⁰ Zunächst die unmittelbare Nachkriegszeit, in der verschiedene Schriftsteller, Journalisten und Wissenschaftler ein durchaus differenziertes Bild des Krieges zeichnen. Darunter sind Romane wie *Drôle de jeu* (1945) von Roger Vailland, in dem die Résistance als Affäre von Hasardeuren und Abenteurern dargestellt wird, *Le Chemin des écoliers* (1946) von Marcel Aymé, der nicht nur die Mechanismen des Schwarzmarktes unter der Besetzung offen beschreibt, sondern sich auch in ausführlichen Anmerkungen mit dem Zustand im Nachkriegsfrankreich auseinander setzt, und Jean-Louis Curtis' *Les Forêts de la nuit* (1947), das das komplette Panorama des besetzten Landes auf der Bühne einer kleinen Ortschaft repräsentiert, inklusive Figuren von Kollaborateuren, Profiteuren, Résistants und Pétainisten, die trotz ihres archetypischen Charakters in ihrem Handel differenziert und nachvollziehbar

³²⁸ Kawakami 2015: 69.

³²⁹ Kawakami 2015: 69.

³³⁰ Morris 1992: 7-36.

bleiben.³³¹ Insbesondere Aymé und Curtis treten mit ihren Werken erbitterte Debatten im Feuilleton los, welche die Positionierungen der politischen Lager im Gaullismus bereits vorwegzunehmen scheinen; so schreibt *Le Figaro Littéraire* über *Les Forêts de la nuit*, solch ein „Fußtritt durch diesen Geschichtenerzähler sei alles, was der verratenen, geprügelten Résistance noch gefehlt habe“.³³² Das Werk wird 1947 mit dem Prix Goncourt ausgezeichnet, dennoch, so Morris, „this handful of dissidents was never likely to prevent the birth and growth of *le résistancialisme* [...] France was only too willing to convince herself she had resisted all along.“³³³ Autoren wie Vailland, Aymé, Curtis und auch Jean Genet sehen sich in der Folge zunehmend an den Rand gedrängt; sie zählen nicht nur unter der Occupation, sondern auch im Gaullismus zu den Verlierern. Dies gilt auch für die Verfasser kritischer Artikel und Kriegstagebücher, wie etwa Alfred Fabre-Luce, der in *Au nom des silencieux* (1945) auch die Verbrechen der Résistance benennt und die Kriegsjahre als Geschichte einer Machtergreifung de Gaulles analysiert, oder Jean Galtier-Boissière, dessen *Journal pendant l'Occupation* (1944) die erstaunlichen Gesinnungswandel seiner Mitbürger vor, während und nach der Besetzung protokolliert.

Mit dem Gaullismus, der zur Leitideologie des Nachkriegsfrankreich wird, kommt ein zweites maßgebliches Element für die Entstehung der *mode rétro* hinzu. Der gaullistische Mythos – oder *résistancialisme*, wie Morris ihn nennt – beginnt bereits während der Kriegsjahre mit dem Wirken der Exilregierung de Gaulles, das Radioansprachen, Flugblätter, Aufrufe zum Widerstand und den militärischen Einsatz der Armeen des freien Frankreichs umfasst. Der tatsächliche Effekt der Anstrengungen de Gaulles im Exil ist daher schwer messbar, da er und seine Getreuen nach dem Krieg ihre eigenen Chronisten gewesen sind. Klar ist jedoch, welche grundsätzliche Kommunikationsstrategie die Gaullisten verfolgen: Bis zu de Gaulles Tod 1970 redet der Gaullismus als Staatsräson der vierten Republik in ihren zahlreichen offiziellen und inoffiziellen Funktionen drei grundsätzlichen Thesen das Wort: Erstens, dass die Aktionen der Résistants der Ausdruck des Widerstandswillens eines ganzen unterdrückten Volkes gewesen seien; zweitens, dass das gesamte französische Volk geeint hinter seiner Exilregierung und den mit ihr verbündeten Alliierten gestanden habe; drittens, dass es sich bei den Kollaborateuren um eine

³³¹ Wie Morris 1992: 18 anmerkt, ähnelt diese Vorgehensweise derjenigen von Jean-Louis Borys weniger bekanntem Werk *Mon village à l'heure allemande* (1945).

³³² Rousseaux, André: „Les Forêts de la nuit“, in *Le Figaro Littéraire*, 2. Oktober 1947, S.2.

³³³ Morris 1992: 20.

zahlenmäßig geringe Zahl moralisch verirrter Individuen gehandelt habe, die Frankreich an den Feind verraten haben.

Stellvertretend für zahlreiche Dokumente sei hier lediglich aus einer Rede Charles de Gaulles vom 31. Dezember 1944 zitiert:

Sauf un nombre infime de malheureux qui ont consciemment préféré le triomphe de l'ennemi à la victoire de la France et qu'il appartient à la Justice de l'État de châtier équitablement, la masse immense des Français n'a jamais voulu autre chose que le bien de la patrie, lors même que beaucoup furent parfois égarée sur le chemin.³³⁴

De Gaulle verfolgt hier offensichtlich zwei Ziele: Das erste ist, die Franzosen aus jedweder Verantwortung für die Kriegsverbrechen, welche auf dem besetzten Territorium der französischen Nation begangen wurden, zu entlassen. Für ihn steht der Widerstandskampf in einer direkten Kontinuität zum Krieg 1939-1940; er beurteilt ihn daher nach Kategorien des militärischen Sieges oder der militärischen Niederlage. Die komplexe Realität derjenigen kriminellen Machenschaften der Kollaboration, deren Ziel nicht der „triomphe de l'ennemi“, sondern die eigene Bereicherung oder das reine Überleben war, blendet de Gaulles Dualismus aus. Dieser Ansatz bereitet den Weg für de Gaulles zweites Ziel: sich zum moralischen Anführer eines geeinten, wahren, ewigen Frankreichs zu erklären, dessen Volks- und Kampfgeist auch während der Besatzung niemals in Frage stand. Dieses Frankreich beschwore er vorher bereits in seiner Rede zur Befreiung eines Paris „libéré par son peuple avec le concours des armées de la France, [...] de la France qui se bat, de la seule France, de la vraie France, de la France éternelle“.³³⁵ Dominique Veillon merkt dazu an, dass der Gebrauch der Phrase „la France éternelle“ pikantweise auf Pétain zurückgeht, der mehrfach auf die Formulierung „gardez confiance en la France éternelle“ als Durchhalteparole während der Besatzung zurückgriff.³³⁶ Die ideologische Konzeption von de Gaulles „vraie France“ ist somit auch in einer Kontinuität zum Vichy-Regime zu sehen. Dies zeigt sich insbesondere in der Unterschlagung des erheblichen Beitrages der französischen Kommunisten zum Widerstand gegen die Besatzer,³³⁷ ebenso wie in der systematischen Ausblendung des Kriegsbeitrages de Gaulles kolonialer Truppen: Bevor de Gaulles Armee triumphal im befreiten Paris einzieht, ersetzt er die

³³⁴ De Gaulle 1970: 445.

³³⁵ De Gaulle 1970: 440.

³³⁶ Veillon 1984: 81.

³³⁷ Vgl. de Beauvoir, Simone: *La Force des Choses*, Paris : Gallimard, 1963.

afrikanischen Soldaten, die zu diesem Zeitpunkt die Mehrheit seiner kämpfenden Truppen bildeten, für den Anlass durch europäische „Paradesoldaten“.³³⁸

In eine mehrjährige Abwesenheit von der aktiven Politik hinein veröffentlichte de Gaulle 1954 den ersten Band seiner *Mémoires de guerre*. Aus Sicht nachfolgender Generationen jedoch erscheint das Werk, so Pascal Ory, wie eine „Fortsetzung der Politik mit anderen Mitteln“ und in erster Linie zur Schaffung eines Personenkultes um den Verfasser bestimmt.³³⁹ Die Veröffentlichung bleibt jedoch nicht nur unkontrovers, sie bestimmt auch die Wahrnehmung des Krieges durch die Franzosen nachhaltig. Als der dritte und letzte Band der *Mémoires de guerre* 1959 erscheint, ist de Gaulle bereits Präsident Frankreichs.

Zudem beginnt nach dem Krieg die sogenannte *Épuration*, welche vordergründig die Entfernung von Kollaborateuren aus dem Staatsdienst zum Zweck hat, jedoch auch zahlreichen Antisemiten und Mitgliedern der Vichy-Regierung die Unbedenklichkeit bescheinigt und somit ihre Rückkehr in die Gesellschaft ermöglicht. Hierzu gehört auch die Wiederaufnahme antisemitischer Autoren in den Kreis der Intellektuellen, wie etwa Louis-Ferdinand Céline, der 1951 amnestiert aus dem dänischen Exil zurückkehrt, oder Robert Brasillach, dessen Werk von Maurice Bardèche posthum verlegt wird.

Während der 1950er und 1960er Jahre erscheinen nur wenige gegenüber dem gaullistischen Mythos kritische Werke, wie etwa Jean Paulhans *Lettres aux directeurs de la Résistance* (1952), Roger Peyrefittes *La Fin des ambassades* (1953), Jacques Laurens *Le Petit Canard* (1954) und Claude Jamets *Le Rendez-vous manqué de 1944* (1964). Diese sind inhaltlich und programmatisch durchaus disparat und reichen von einer Kritik an Kriegsverbrechen der Résistance, wie bei Paulhan, bis hin zur nüchternen Beschreibung der Karriere kollaborationistischer Beamter bei Peyrefitte. Ein gemeinsames Programm entwickelt die Kritik am Gaullismus während dieser Zeit nicht.

Werke der *mode rétro*

De Gaulles Tod 1970 schließlich ist das dritte und letzte maßgebliche Element für die Entstehung der *mode rétro*. Bereits seit den Studentenprotesten im Mai 1968 hatte de Gaulle gesellschaftlich, politisch und auch intellektuell unter starkem Druck gestanden.

³³⁸ Briand, Luc et Deraedt, Aude : "Libération de Paris : pourquoi il n'y a (presque) pas de Noirs sur les photos", *La Libération*, 20.08.2014.

³³⁹ Ory 1979: 95ff.

Diese Proteste wurden von einer neuen Generation getragen, die den Krieg nicht oder nicht bewusst miterlebt hatte. Von ihr ging, so Marcel Ophüls, auch der Impuls für die *mode rétro* aus.³⁴⁰ De Gaulles Rücktritt 1969 und Tod 1970, so Morris, „simply confirmed what most people already knew: the Gaullist era had finally come to an end.“³⁴¹ Die Mitglieder dieser Generation, die der *mode rétro* zuzurechnen sind, sind mit den Jahren der Occupation durch ihre persönlichen Biografien verbunden. Marie Gatard (*1932) beispielsweise, deren Vater gemeinsam mit Jean Moulin zu Tode kommt, gibt an, ihn zweimal verloren zu haben – einmal durch seinen Tod, ein zweites Mal durch den Mythos, der um ihn gesponnen wurde. Wie Bergmann hervorhebt,

Children of partisans or ghetto fighters faced an easier task psychologically, because they could continue to idealize their parents. However, even in these instances, children were at times overawed and overwhelmed by their parents' past.³⁴²

André Harris' (1933-1997) Vater, in Frankreich als Mitglied des britischen Intelligence Service erschossen, ist als Ausländer gar ganz aus der offiziellen Darstellung der Résistance ausgeklammert. Morris rechnet auch Jacques Bonny (1934-2013), Sohn des berüchtigten Gestapisten Pierre Bonny, zu den Autoren der *mode rétro*, ebenso wie Pascal Jardin (1934-1980), Sohn des Vichy-Ministers Jean Jardin.³⁴³ All diese Autoren stellen ihre unvollständigen Erinnerungen an die Kriegszeit, aber auch an die unfassbar und vage erscheinenden Eltern, ins Zentrum ihres literarischen Schaffens.

Ähnlich wie Anita Eckstädt in der therapeutischen Praxis sieht auch Morris in seiner Untersuchung der Autoren der *mode rétro* keinen Unterschied zwischen Opfer- und Täterkindern:

Far from being limited in its impact, the postwar mythification hit children on both sides of the political divide, and hit them equally hard. Gatard's basic predicament and subsequent riposte accordingly come to resemble those of Jacques Bonny. She too is plagued by a father who is permanently absent [not only] because he is dead, but absent as well because the myth has transformed him [...]³⁴⁴

Die *mode rétro* wendet sich gegen die Mystifizierung sowohl der Täter als auch der Opfer. Anstatt aber auf die Heraushebung der historischen Wahrheit gerichtet zu sein, merkt Morris an, ziele sie vielmehr auf die Etablierung einer subjektiven Wahrheit.³⁴⁵

³⁴⁰ Ophüls 1980:222.

³⁴¹ Morris 1992: 80.

³⁴² Bergmann 1982: 265.

³⁴³ Morris 1992: 82-83, 123-125.

³⁴⁴ Morris 1992: 85.

³⁴⁵ Moriss 1992: 129.

„Au diable la chronologie“, bemerkt Jardin und erläutert, er sei lediglich daran interessiert, Ordnung in sein persönliches Chaos zu bringen – auch wenn ihm dabei historische Fakten widersprüchen.³⁴⁶ Er schildert Jean Jardin, wie er sich an ihn erinnert und nicht, wie sich die Geschichtsbücher an ihn erinnern. Die Subjektivität des Erlebnisses ist ein konstitutives Merkmal. Die Autoren der *mode rétro* haben miterlebt, wie die „offizielle“ Geschichtsschreibung ihre Familiengeschichte (aus ihrer Sicht) verfälscht. Daher misstrauen sie der Objektivität der gewollt objektiven Geschichtsschreibung. Sie stellen ihr einen eigenen, auf persönlicher Erfahrung basierenden Wahrheitsbegriff gegenüber. Somit sieht Morris den Kern der literarischen Bewegung auch in einem Akt der Selbsttherapie durch den Schreibakt hindurch begründet. Morris sieht das Schreiben in erster Linie als Akt der Fiktion, nicht des Fingierens, und kommt somit zu dem Schluss, die *mode rétro* beruhe zumindest in Teilen auf „fabricating a personal myth of the past“.³⁴⁷ Hier lässt sich der Dualismus, auf dem der Wahrheitsbegriff der *mode rétro* aufbaut, gut erkennen: Die Objektivität hat versagt, die Geschichtsschreibung ist einem Mythos aufgesessen. Diesem gaullistischen Mythos wird daher ein persönlicher Mythos gegenübergestellt. In klarer Abgrenzung zur „historischen Wahrheit“ wird eine „persönliche Wahrheit“ geschildert. Möchte die Geschichtsschreibung durch Objektivität und neutrale Distanz Glaubwürdigkeit erzeugen, so möchte die *mode rétro* das gleiche Ziel explizit durch emotionale und persönliche Nähe erreichen.

Aus diesen drei Elementen – verdrängte Kriegs- und Nachkriegsliteratur, gaullistischer Mythos und eine intellektuell erstarkende Nachkriegsgeneration – entsteht die *mode rétro*. Wir können sie also nach Morris derart definieren: Die *mode rétro* ist die Neuverhandlung einer mystifizierten Zeit, durch eine unbeteiligte, aber betroffene Generation, auf Basis vorhandener, aber verdrängter, Quellen und persönlicher Erinnerungen.

Zur Zugehörigkeit Patrick Modianos

Ist Modiano nun ein Autor der *mode rétro*? Nein, meint Akane Kawakami, die diese Zuordnung eine unglücklich vereinfachte Betrachtung seines Werkes nennt.³⁴⁸ Für sie liegt die Gemeinsamkeit der Bewegung darin, einen rechtfertigenden Narrativ zu bilden, der uns von seinem Wahrheitsgehalt überzeugen soll. Auch Pascal Jardin, der

³⁴⁶ Jardin 1978: 27.

³⁴⁷ Morris 1992: 129.

³⁴⁸ Kawakami 2015: 69.

offen erkläre, die historische Chronologie interessiere ihn nicht, arbeite in Wirklichkeit lediglich an einer Gegendarstellung, die durch emotionale Nähe Vertrauen schaffen und somit Wahrheit substituieren solle. Die emotionale Bindung der Autoren der *mode rétro* zu ihrem Stoff hindere sie daran, eine historische Wahrheit zu präsentieren. In Modianos Werk hingegen, so Kawakami, „there is no sense that he is trying to convince the reader of the truth of his account. His narratives are neither didactic nor justificatory.“³⁴⁹

Ist Modiano nun also kein Autor der *mode rétro*? Doch, meint Alan Morris und stellt die Biografie Modianos in den Vordergrund:

Of all the young authors whose problems were to crystallise into the *mode rétro*, the one who stands out head and shoulders above the rest is Patrick Modiano. Born into the France of 1945 of a half-Hungarian, half-Belgian, Flemish-speaking actress and a mysterious, Mediterranean, Jewish *apatriote*, Modiano was, from birth, a cultural orphan, an intricate mixture of differing, and often contradictory impulses.³⁵⁰

Morris verdeutlicht hier noch einmal seine Sichtweise der *mode rétro*, die letztendlich das Destillat biografischer „Probleme“ sei. Diese führten dazu, so Morris, dass Modiano „found himself drawn into fiction writing, attracted, amongst other things, by the freedom it gave him to reconstruct his past and hence establish an alternative life history for himself.“³⁵¹ Hier begibt sich Morris sofort auf das problematische Terrain der Verknüpfung von Werk und Biografie: er legt nahe, Modianos Biografie sei schon aufgrund seiner Abstammung *per se* problematisch und habe nur in die Künste führen können. Man ersetze nur Modiano durch Schlemilovitch, und obiges Zitat könnte direkt aus dem ersten Teil von *La place de l'étoile* stammen. Somit bedient Morris exakt jenen Exotismus, den Modianos Erzähler gerne lächerlich machen: Für ihn scheint der biografische Zusammenhang zwischen dem Sohn einer „half-Hungarian, half-Belgian, Flemish-speaking actress and a mysterious, Mediterranean, Jewish *apatriote*“ und dem sich in Metamorphosen als jüdischer Dandy ergehenden Raphaël Schlemilovitch eindeutig. Werk und Autor verschwimmen somit bei Morris.

Zwar versucht Morris, Werk und Biografie zugleich für seine Einordnung heranzuziehen. Allerdings leitet er seine Betrachtung des Werkes von der Biografie ab, gelangt also über die Autoren- zur Textanalyse. Dadurch besitzen sowohl seine

³⁴⁹ Kawakami 2015: 71.

³⁵⁰ Morris 1992: 144.

³⁵¹ Morris 1992: 144.

Analyse des Werkes und seine Einordnung des Autors wesentliche Konstruktionsfehler.

Die Betrachtungsweise Kawakamis dagegen, die Schreibintention Modianos sei verschieden von derjenigen der *mode rétro*, stößt auf den logischen Widerspruch, dass das Endergebnis im Text bei Modiano und Jardin das gleiche ist: die Abwesenheit historischer Wahrheit. Zudem bedingt ihre Einschätzung eine klare Abgrenzung zwischen reell und fiktiv, die für diese Untersuchung und, wie bereits angemerkt, für eine Untersuchung der Erzählungen Modianos im Allgemeinen ohnehin nur begrenzt sinnvoll erscheint. Halten wir es stattdessen also mit Iser und konstatieren: fingiert wird ohnehin überall im gleichen Umfang. Kawakami stellt das Werk in den Mittelpunkt ihrer Klassifizierung, Morris die Biografie. Da die Biografie des Autors im Rahmen dieser Untersuchung, soweit möglich, aus der Textanalyse herausgehalten werden soll, erscheint Kawakamis Betrachtungsweise die für die Untersuchung sinnvollere.

Im Lichte des Anspruches dieser Untersuchung, weder die Schreibintention noch die Biografie noch den Peritext zu untersuchen, sondern lediglich den Text selbst, ergeben sich somit zwei unterschiedliche Betrachtungsmöglichkeiten: Nach der ersten ist Modiano kein Schriftsteller der *mode rétro*. Seine Texte sind Romane, keine Geschichtsbücher oder Memoiren, und arbeiten mit eindeutigen Markern von Ahistorizität, häufig bereits ab dem ersten Satz. Die Fiktionalität des Textes liegt offen zur Schau, ein Anspruch auf Umdeutung der historischen Ereignisse wird nicht erhoben – insbesondere deswegen nicht, da die untersuchten Romane ohne eindeutige Auflösung enden, also meist überhaupt keinen konkurrierenden Deutungsversuch anbieten. Modiano besitzt zwar die Biografie, um der *mode rétro* zugerechnet zu werden, seinen Texten aber fehlt der wichtige Aspekt der Neuverhandlung, ebenso wie sie nicht an einer Entmystifizierung interessiert scheinen.³⁵² Stattdessen betreiben Modianos Texte ein ergebnisoffenes Spiel mit dem Mythos, exemplifiziert durch eine systematische Verfremdung der historischen Wahrheit, die ein *paysage de mémoire* anstelle eines Vertrauen erweckenden oder überzeugenden Berichtes erzeugen soll. Wenn überhaupt, dann mystifizieren die Texte die Historie sogar noch mehr.

³⁵² Bis zu seinem logischen Schlusspunkt gedacht legt dieser Ansatz nahe, dass es im Sinne dieser Untersuchung überhaupt keine *mode rétro* geben könne, da hier nur anhand der Inhalte, Intentionen und des Unterbewussten des Textes selbst gearbeitet werden soll.

Nach der zweiten Sichtweise ist zwar nicht notwendigerweise Modiano, wohl aber mehrere seiner textinternen Erzähler Vertreter der *mode rétro*: Die Textintention selbst ist mit dem Motiv der Rechtfertigung konform. Modianos Erzähler sind bemüht, ihr eigenes Handeln und das von Vaterfiguren zu erklären. Raphaël Schlemilovitch beispielsweise befindet sich nach dieser Sichtweise in *La Place de l'étoile* in einer einzigen, konstanten Rechtfertigungsschleife. Swing Troubadour versucht nicht nur, sein eigenes Handeln nachvollziehbar dazustellen, sondern auch, dem Andenken einer fingierten Vaterfigur gerecht zu werden: „Mon père, Alexandre Stavisky. Il aurait honte de moi.“³⁵³ Auch Serge Alexandres Versuch, seinen Vater durch Imagination zu entmystifizieren, entspricht Morris‘ Definition vollauf. Dies würde im Umkehrschluss bedeuten, dass der *paysage de mémoire* der Texte Modianos, das – wie an anderer Stelle besprochen – in sich kohärent bleibt, letztlich nichts anderes als die imaginierte historische Realität der Textebene ist.

Diese beiden Sichtweisen widersprechen sich nicht, sondern ergänzen einander produktiv. Der Begriff der *mode rétro* kann also derart für diese Untersuchung nutzbar gemacht werden, dass wir ihn auf die Text- anstatt die Autorenebene anwenden. Das biografische Element der *mode rétro* kommt auf diese Weise nach wie vor zum Tragen, verschiebt sich aber zur Figur, anstatt – wie Morris – dem Autor ein „Problem“ konstatieren zu müssen. Auch die Verdrängung von vorherigen Quellen und Erinnerungen thematisieren Modianos zitierfreudige Erzähler innerhalb der Texte immer wieder. Ihre Verarbeitung in den Texten, die diese als Vertreter der *mode rétro* lesbar werden lässt, ist letztendlich nichts anderes als der Ausdruck der Posterinnerung des Textes selbst.

³⁵³ RN 167.

IV. Paysage de mémoire

Das Ziel dieses Untersuchungsteils ist es, zu untersuchen, wie die untersuchten Werke die Figuren darstellen, mit denen die Erzähler im besetzten Frankreich in Kontakt treten. Bevor wir uns allerdings der Frage widmen können, wie dargestellt wird, muss erst einmal geklärt werden, was überhaupt dargestellt wird. Keine Untersuchung der narrativen Darstellung der deutschen Besatzung in Frankreich kann ohne eine kurze Zusammenfassung der realen Verhältnisse zu jener Zeit auskommen. Diese kann im Rahmen dieser Untersuchung natürlich keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben, sondern muss sich damit begnügen, diejenigen Aspekte der Occupation wiederzugeben, welche direkt das Romanwerk Patrick Modianos berühren.

Die untersuchten Werke sind vor nunmehr beinahe einem halben Jahrhundert erschienen; sie beziehen sich auf eine Zeit, die noch einmal über zwanzig Jahre davor liegt. War die kollektive Erinnerung der Franzosen damals eine Unmittelbare und die Erinnerung von Patrick Modiano und seinen Zeitgenossen nur eine Generation entfernt, so gehört heute auch die damalige kollektive Erinnerung zur Posterinnerung, wenn nicht in den Bereich der Geschichtsbücher. Daher muss in einer Untersuchung, die diese nicht mehr existente kollektive Erinnerung zum Gegenstand hat, diese durch die Geschichtsschreibung vertreten werden. Dieses Vorgehen ist nicht optimal, lässt sich aber insofern rechtfertigen, dass es vordringlich um Genauigkeit von Erinnerungsprozessen geht, nicht etwa um Genauigkeit von Erinnerungsinhalten.

Etwa zur selben Zeit, zu der die untersuchten Werke erscheinen, beginnt auch die ernstzunehmende wissenschaftliche Aufarbeitung dieses Themas. In den späten sechziger Jahren unternehmen es erste Historiker, aus den bis dahin disparaten Schilderungen zu Occupation und Kollaboration geordnete Zustandsbeschreibungen des besetzten Frankreichs zu erstellen. Hier ist vor allem François Delarue zu nennen, der mit seinem Werk *Trafics et crimes sous l'Occupation* (1968) das Netz von Kriminalität und wirtschaftlichen Verstrickungen etwas entwirrt und ein erstes Schlaglicht nicht nur auf deren Mechanismen, sondern auch auf die Protagonisten der Kollaboration wirft. Im Laufe der siebziger Jahre kommen nennenswerte Arbeiten von Hervé le Boterf (*La vie parisienne sous l'Occupation*, 2 Bände, 1974-1975) und von Pascal Ory (*Les collaborateurs*, 1976) hinzu.

Aus heutiger Sicht helfen diese Werke dabei, diejenigen Elemente des erinnernden Erzählens nachzuvollziehen, die damals eben noch nicht historisierend verschriftlicht

waren, sondern allenfalls in der diffusen Erinnerung der Franzosen existierten.³⁵⁴ Wie unmittelbar diese Erinnerung zu diesem Zeitpunkt noch ist, zeigt sich beispielsweise bei Delarue: Dieser nennt an einer Stelle absichtlich keine Namen, um zu diesem Zeitpunkt noch politisch aktive Personen nicht zu beschädigen – ein inkriminierender Hinweis auf den teilweise fadenscheinigen Charakter der *épuration* von Justiz, Administration und Behörden nach Kriegsende.³⁵⁵ Gleichzeitig zeigt sich in dieser Einlassung auf, welche engen Grenzen dem öffentlichen Reden über die kollektive Erinnerung dieser Jahre gesetzt sind. Delarue nimmt es somit als gegeben hin, dass der Schutz der politischen Verhältnisse seiner Zeit Vorrang vor den individuellen und kollektiven Erinnerungen von Zeugen und Opfern besitzt. Die Erzähler in den untersuchten Werken gehören zu dieser Gruppe. Daher ist das Verhältnis zwischen den historischen Quellen, die uns als Annäherung der kollektiven Erinnerung dienen sollen, und der Erinnerung der Erzähler zwiespältig. Dies hängt mit der Motivation zusammen, aus der heraus über die *Occupation* berichtet beziehungsweise erzählt wird. Wer sich des Themas vor dem Hintergrund der Aufklärung historischer Zusammenhänge annimmt, setzt andere Schwerpunkte und erhält andere Resultate, als derjenige, der Erinnerungsarbeit in erster Linie aufgrund nicht aufgearbeiteter individueller und kollektiver Traumata betreibt. Daher können uns die historischen Werke als zweifellos wertvolle Leitfaden in die Welt der *Occupation* dienen, die zu verstehen helfen, wie Erinnerung in den untersuchten Erzählungen funktioniert. Den emotionalen Impakt oder sogar traumatischen Gehalt der einzelnen historischen Fakten können sie allerdings unmöglich transportieren.

Daher soll das fingierte Frankreich der Erzählung auf Berührungs punkte mit dem realen Substrat abgeglichen werden. Wo bedienen sich die Erzähler historischer Personen? Wo werden zeitgenössische Quellen zitiert? Hieraus wird eine Auflistung der Romanfiguren und ihrer historischen Basis erstellt, aus deren Abgleich und nachfolgender Aggregation sich dann letztendlich die verschiedenen Methoden entnehmen lassen, mit denen aus Erinnern Erzählung wird.³⁵⁶ Am Ende dieser

³⁵⁴ Zum Verhältnis von Geschichtsschreibung und Erinnerung s.o.

³⁵⁵ Delarue 102; nach dem Beginn der *épuration* durch das Dekret de Gaulles erreichen die Prozesse und Entlassungen von Funktionären in den Jahren 1947-1950, in denen jeweils über 100 Fälle gezählt werden, ihren Höhepunkt (Bancaud und Baruch 2003: 486). Zwischen der Hälfte und drei Vierteln dieser Entscheidungen werden durch das *conseil d'état* wieder annulliert, ab 1950 nehmen die Fallzahlen stark ab (ibid).

³⁵⁶ Zu vielen, aber nicht zu allen Romanfiguren Modianos finden sich reale Entsprechungen oder Inspirationen. Bei denjenigen Figuren, welche im Folgenden nicht erwähnt werden, drängt sich natürlich die Erklärung auf, dass Modiano Namen und Biografien schlicht erfunden hat. Da aber die sorgfältige Recherchearbeit für diese Untersuchung viele Verweise ans Licht gebracht hat, die auch in der entsprechenden Forschungsliteratur bislang

Teiluntersuchung werden diese Methoden dann auf ihren narrativen Zweck hin miteinander verglichen, um den Prozess des Erinnerns deutlicher hervorzuheben.

Zuletzt noch ein Wort zu den biografischen Angaben dieses Abschnitts: Diejenigen unter den Kollaborateuren, die das Ende der Besatzung und das Kriegsende 1944/1945 überleben, bemühen sich danach zumeist nach Leibeskräften, aus den Geschichtsbüchern zu verschwinden. Bei nicht wenigen der im Folgenden genannten Personen fehlt daher das Todesjahr. Von manchen sind nicht einmal ein tatsächlicher amtlicher Name oder ein Geburtsjahr bekannt. Der Autor bittet diese fehlenden Daten zu entschuldigen.

IV.1. Vom Zitat zur Verfremdung

In den drei untersuchten Erzählungen werden die Kollaboration und ihre Schlüsselfiguren ausführlich, wenn auch unter teilweise unterschiedlichen Fokussierungen, beleuchtet. In *La place de l'étoile* stellt die Welt der Kollaboration nur eines von zahlreichen Themen rund um die jüdische Identität im Nachkriegsfrankreich dar. Der Protagonist, Raphaël Schlemilovitch, schließt sich hier nach einer für ihn enttäuschenden Etappe bei der pro-deutschen Miliz unter Joseph Darnand der sogenannten „französischen Gestapo“ an, welche ihn stärker von sich zu überzeugen vermag:

Je me sentais plus à l'aise en compagnie de Pierre Bonny, d'Henri-Chamberlin-Laffont [sic] et de leurs acolytes. Et puis, je retrouvai, Rue Lauriston, mon professeur de morale, Joseph Joanovici. Pour les tueurs de la Gestapo, nous étions, Joano et moi, les deux juifs de service. (PE 120)

Auffällig ist, dass in *La place de l'étoile* im Gegensatz zu *La ronde de nuit* und *Les boulevards de ceinture* Namen oder Orte nicht oder kaum verfremdet werden. Dies bedeutet zum Beispiel, dass Henri Chamberlain, genannt Lafont, hier noch unter (so gut wie) wahren Namen in der 93, Rue Lauriston wirkt.³⁵⁷ In *La ronde de nuit* tritt er dann als Henri Normand, genannt „le Khédive“, auf. Der Name „Normand“ verweist

noch nicht zu finden waren, ist es durchaus möglich, dass auch die hier fehlenden Figuren ein reales Substrat besitzen, welches lediglich *noch* obskurer ist, als die hier Genannten.

³⁵⁷ Nachtclubs, Bars und Bordelle werden dagegen in keinem der Werke verfremdet; in *La place de l'étoile* wird so beispielsweise das „One Two Two“ genannt (PE 147), ein Bordell, das sowohl hohe deutsche Offiziere als auch die „Bande de la rue Lauriston“ frequentierten (Le Boterf 1975: 153, 155-156, 183).

hierbei auf eine Tarnidentität Chamberlains, unter der er in den 1930er Jahren in einer Polizeikantine arbeitete und dabei mehrere tausend Franc hinterzog.³⁵⁸

Die durch Normand geleitete Bande benennt sich nach ihrem Hauptquartier, Square Cimarosa 3 bis, als „service du square Cimarosa“. Dieses Gebäude stellt eine Hybride der Rue Lauriston mit dem „Büro Berger“ in der 180, Rue de la Pompe dar, das vor allem für die Folterszenen und die dissonante Atmosphäre Pate steht:

Au milieu de blessés gisant sur le parquet, le plus souvent nus ou à demi-nus, les hommes de Berger circulaient, bavardaient, mangeaient et buvaient, plaisantaient, et faisaient aussi des affaires.[...] Parfois, pendant qu'on torturait quelqu'un, Zimmer se mettait au piano et jouait une sonate ou un concerto, égrenant au milieu des râles et des sanglots une phrase sensible de Mozart ou de Beethoven.³⁵⁹

Der Pianist Zimmer wird in *La ronde de nuit* durch Monsieur Philibert vertreten, den zweiten Anführer des „service du square Cimarosa“, in dem wir den durch die Affäre Stavisky bekannt gewordenen Polizeiinspektor Pierre Bonny wiedererkennen. Le Khédive stellt dem Erzähler Philibert, den er „Pierre“ nennt (RN 132), mit den Worten vor, dass ein ehemaliger Minister ihn einmal „le premier flic de la France“ genannt habe (RN 34). Tatsächlich hatte Justizminister Henry Chéron über Pierre Bonny gesagt, dieser sei „le premier policier de France“. ³⁶⁰

Auf der Textebene entsteht somit eine große Unsicherheit über die tatsächlichen Identitäten – auch bei denjenigen Namen, die wir explizit kennen. Heißt beispielsweise „le Khédive“ wirklich Henri Normand oder ist dieser Name ebenso wie in der außertextlichen Realität nur eine Tarnidentität, derer sich ein innertextlicher Henri Chamberlain bedient? Ist Philibert, mit Vornamen „Pierre“, der tatsächliche Name seines Komplizen, oder nur eine Verballhornung der Initialen P.B., die beispielsweise für einen textinternen Pierre Bonny stehen könnten?

Indem sie sich selbstgewählter Tarnnamen und solcher, die es sein könnten, bedient, schafft die Erzählung eine Barriere nicht nur zwischen sich und der außertextlichen Realität, sondern auch zwischen sich und der innertextlichen Realität. Der Erzähler ist sich dieser Ambivalenz durchaus bewusst und verweist daher darauf, dass „toutes les personnes dont je parle ont existé. Je pousse même la rigueur jusqu'à les désigner sous leurs véritables noms“ (RN 131). Gleichzeitig aber verwendet er auch für die

³⁵⁸ Delarue 1968: 120.

³⁵⁹ Delarue 1968: 129.

³⁶⁰ Leduc 2015: 99.

Widerstandskämpfer des R.C.O. im Text nur deren Pseudonyme wie „Saint-Georges“ oder „Picpus“, dabei kennt er deren echte Namen und Anschriften. Er signalisiert somit: „Le Khédive“ ist definitiv nicht der außertextliche Chamberlain. Er ist eine in sich geschlossene, fiktive Figur, die er hier unter ihrem wahren Namen auftreten lassen möchte – ohne dass der Leser sich sicher sein kann, ob dies tatsächlich geschieht.

In *La place de l'étoile* sind die Köpfe der Besatzungsmacht, der Kollaborationsregierung und der „Büros“ also ebenso wie die Orte der Kollaboration direkte Verweise auf die außertextliche Realität, wie es mit Otto Abetz, Abel Bonheur, Bonny und Chamberlain geschieht. In *La ronde de nuit* jedoch werden diese größtenteils eingestellt. Erhalten bleiben sie dort, wo es sich um Verweise auf die deutschen Autoritäten handelt, die nicht persönlich in Erscheinung treten. So wird in *La ronde de nuit* nur erwähnt, „j'interviendrai auprès d'Otto“ (RN 17). Dadurch wird die Verweisarbeit in sich geschlossener und von außen undurchdringlicher, denn es gibt hier keinen direkten außertextlichen Bezug mehr. Die innertextliche Relation bleibt allerdings erhalten, denn es wird aus diesem kurzen Fragment deutlich, dass es sich bei „Otto“ um eine hochgestellte deutsche Autoritätsperson handeln muss. Gleichzeitig wird durch die Unvollständigkeit der Eindruck verfestigt, dass es sich bei der Erzählung nicht um die Verschriftlichung von Geschichte, sondern von Erinnerungen handelt.

Analog zum *unreliable narrator* haben wir es in den untersuchten Texten also unter Umständen mit einem „unzuverlässigen Erinnerer“ zu tun. Die Beschäftigung mit den historischen Figuren der Kollaboration zeigt, dass zumindest in der außertextlichen Realität eine Vielzahl an Spitz- oder Tarnnamen existierte, die von einer Tendenz zur Verschleierung und Hochstapelei getragen wurde. Dadurch ist nicht immer auf den ersten Blick ersichtlich, ob – und wenn ja, wie – die Erinnerung oder Erzählung ungenau ist. Handelt es sich um Verfremdungen oder schlicht um die Namen, unter denen die Erzähler die Genannten kennen gelernt haben? So erklärt sich, dass diese historische Tendenz zu Hochstapelei und Verfremdung stellenweise in einer regelrechten Namenskonfusion mündet. So tritt beispielsweise Frédéric Martin, der sich selbst wahlweise „Rudy de Mérode“, „Rudi von Montaigne“ oder „Le prince de Mérode“ nennt, in *La place de l'étoile* als „Rudy“ Martin (PE 129) oder als „Jean-Farouk de Mérode“ (PE 149) auf; in *La ronde de nuit* schließlich wird er zu „Jean-Farouk de Méthode“ (RN 14).³⁶¹ Handelt es sich hier um unterschiedliche Personen? Oder haben

³⁶¹ Der historische Frédéric Martin verstand tatsächlich direkt Hermann Brandl alias „Otto“ und leitete später sein eigenes „Büro“; seine Zugehörigkeit zur Bande Lauriston beziehungsweise zum „Service du square Cimarosa“ stellt

wir es in den verschiedenen Erzählungen mit unterschiedlichen Erinnerungen an eine Person zu tun?

Im Rahmen dieser Untersuchung soll davon ausgegangen werden, dass die untersuchten Figuren ein reales Substrat *innerhalb* des Textes besitzen. Dieses Substrat koinzidiert wahrscheinlich, aber nicht notwendigerweise, mit der außertextlichen, historischen Realität, die der kollektiven Erinnerung entspricht. Es ist möglich, dass durch die Erinnerung beziehungsweise Posterinnerung innerhalb der Erzählungen Verfremdungen auftreten. Dieser Effekt wird dadurch verstärkt, dass viele Namen innerhalb der Erzählung so geschrieben werden, wie sie gesprochen werden. So begegnen dem Erzähler in *Les boulevards de ceinture* eine „Sylviane Quimphe“ und unter den Autoren des fiktiven Magazins *C'est la vie* befindet sich ein „Suaraize“ – was der phonetischen Schreibweise der historischen Figuren Sylviane Quimfe und Georges Suarez entspricht, zu denen die Romanfiguren große Ähnlichkeiten aufweisen. Der entstehende Eindruck ist der eines Erzählers, der niemals verschriftlichte und somit wahrscheinlich mündlich tradierte Namen aufschreibt.

Für diese Untersuchung bedeutet dies konkret: Wenn der Erzähler in *La place de l'étoile* mit „Rudy“ Martin beziehungsweise „Jean-Farouk de Mérode“ interagiert, dann ist dieser, wie wir im *close reading* des Textes sehen werden, ohnehin eine imaginäre Person, die seiner Posterinnerung entspricht. Es ist also möglich, dass hinter diesen beiden Personen gleichermaßen eine einzige innertextliche Person steht, die wiederum an eine außertextliche Person angelehnt ist. Für die Untersuchung ist allerdings vor allem von Belang, dass der Erzähler diese innertextliche Person aus den Tiefen seiner Erinnerung beziehungsweise Posterinnerung „beschwört“, diese also mit persönlichen oder familiären Traumata verknüpft ist. Daher soll untersucht werden, wie sich die innertextliche und außertextliche Verweis- und Verfremdungsarbeit der drei Erzählungen unterscheidet.

Verfremdung und Vermischung

Für die Helfer und Mittäter wird vor allem in *La ronde de nuit* eine Mischtechnik eingesetzt, die Personen der außertextlichen Realität direkt übernimmt, verfremdet oder neu kombiniert. Die Geschäftsleute des „bureau“ am square Cimarosa sind eine

hier somit einen narrativen Kunstgriff durch Modiano da, der durch das Hinzufügen eines prominenten Mitgliedes vermutlich das Profil der durch ihn beschriebenen Banden stärken wollte.

Mischung aus existierenden Personen wie Violette Morris und Pierre Costantini, Neuerfindungen, Kombinationen und kleinen wie großen Verfremdungen:

Il y avait là [...] le « baron » Gaétan de Lussatz, danseur mondain, double passeport monégasque et français ; Pols de Herder, gentleman-cambrioleur ; Rachid von Rosenheim, Monsieur Allemagne 1938, tricheur professionnel [...] le « mage » Ivanoff, bulgare charlatan, « tatoueur officiel des églises coptes » ; Odicharvi, indicateur à la préfecture dans les milieux russes blancs [...] ; Jean le Houleux, journaliste, ancien trésorier du Club de Pavois et maître chanteur ; les frères Chapochnikoff dont je n'ai jamais su la raison sociale ni le nombre exact. (RN 143)

Gaétan de Lussatz ist eine nur leicht veränderte Schreibweise von Gaétan de Lussats (1888-1962), angeblicher Baron mit monegassischem Pass. De Lussats war einer derjenigen Marseiller Gangster, die im Laufe der Affäre Stavisky durch Inspektor Pierre Bonny für den Mord an Magistrat Albert Prince verantwortlich gemacht wurden; wie die anderen besitzt er ein sicheres Alibi und wird freigelassen, was zum öffentlichen Sturz Bonnys führt.³⁶² Die ahistorische Präsenz von „Lussatz“ in Paris, ganz zu schweigen von seiner Nähe zum Bonny-Pastiche Monsieur Philibert, lässt vermuten, dass Modiano hier vielmehr einen gezielten Verweis auf die Affäre Stavisky setzen wollte.

In „Pols de Herder“ lässt sich Serge de Lenz (1892-1945) erkennen, der ebenso wie dieser als „gentleman-cambrioleur“ bezeichnet wurde.³⁶³ Dieser arbeitete nicht für Lafont, sondern stand eher „Rudy“ Martin nahe. Ganz im Gegenteil war es Lafont, der ihn schließlich nach einem Golddiebstahl den deutschen Behörden anzeigte und auslieferte, woraufhin de Lenz von 1943 bis 1945 in Oranienburg und Buchenwald inhaftiert war.³⁶⁴

Rachid von Rosenheim, dessen körperliche Stärke ihn zu einem der hauptamtlichen Folterknechte im square Cimarosa macht, ist vermutlich ein Verweis auf Friedrich Bergers Chauffeur Rachid „King Kong“ Zulgadar, der als Erfinder des „supplice de la baignoire“ gilt.³⁶⁵ Hierbei handelt es sich um eine dem sogenannten „Waterboarding“ nicht unähnliche Foltertechnik, bei der das Opfer für immer längere Abstände unter Wasser festgehalten wird und so glaubt, ertrinken zu müssen.

³⁶² Jankowske 2002: 233.

³⁶³ Eder 2007: 188

³⁶⁴ Ibid.

³⁶⁵ Delarue 1968: 127; es könnte allerdings auch ein Verweis auf ein iranisches Mitglied von Odicharias Bande sein, der in den Polizeiakten als „Raschid Oberchmuckler“ auftaucht [In den Augen des Autoren ist es extrem unwahrscheinlich, dass dies sein echter Name gewesen sein könnte].

Der Scharlatan Ivanoff ist eine Verfremdung des bei Boterf nur „Popov“ genannten Magiers, der vermutlich aus dem Raum der damaligen Sowjetunion stammte.³⁶⁶ Popovs überlieferte „sessions divino-sexuelles“³⁶⁷ werden bei Ivanoff zur „paneurythmie sexuélo-divine“ (RN 26).

Der Name Odicharvi ist eine Verfremdung von Henri Odicharia, dem Anführer des oft als „Gestapo des Géorgiens“ bezeichneten Büros „Cité Antin“ in der 52, Avenue de Wagram.³⁶⁸ Auch wenn er durch den Autor zu Normands Befehlsempfänger im square Cimarosa verfremdet wurde, bleibt die Beschreibung seiner „speziellen Talente“ durchaus erhalten.³⁶⁹

Jean le Houleux ist eine Anspielung auf Jean Lestandi, Herausgeber von *Le Pilori* und eine der tonangebenden Figuren der Pariser Journalistenszene während der Occupation: Als Schatzmeister der besatzungsfreundlichen Journalistenvereinigung „Le cercle du Grand-Pavois“ galt er, so Roux, als deren heimlicher Leiter.³⁷⁰

Die unzählbaren Brüder Chapochnikoff sind ein Verweis auf Yvan Chapochnikoff (*1908), einen Filmproduzenten, der während des Krieges als Mitglied des Büros „Pimetex“ Geschäfte machte.³⁷¹

Emprosine Marousi, „princesse byzantine, toxicomane et lesbienne“ (RN 143) ist eine Verfremdung von Euphrosine Mourousi (*1907), tatsächlich Prinzessin byzantinischer Abkunft.³⁷² Der Name, den Modiano ihr gibt, weißt gleichzeitig durch den Wortstamm „Emp-“ auf ihre noble Abstammung hin.

„La « baronne » Lydia Stahl, qui aimait le champagne et les fleurs fraîches“ (RN 143) bezieht sich auf den Tarnnamen einer russischen Spionin namens Lydia Chkalov (*1885), die 1934 enttarnt und in einem publikumswirksamen Prozess zu fünf Jahren Gefängnisstrafe verurteilt worden war.³⁷³

Zu Ihnen gesellen sich die Männer fürs Grobe:

Enfin, n'oublions pas de citer les membres du personnel affectés aux opérations strictement policières : Tony Breton, bellâtre, sous-off de la Légion et tortionnaire avisé ;

³⁶⁶ Le Boterf 1975:185.

³⁶⁷ Ibid.

³⁶⁸ Eder 2007: 140.

³⁶⁹ In *La place de l'étoile* tritt Henri Odicharia noch unter seinem echten Namen auf (PE 129).

³⁷⁰ Roux 1999: 83.

³⁷¹ Eder 2007: 23.

³⁷² Eder 2007: 107-135.

³⁷³ Dalin 1955: 66-67.

Jo Reocreux, tenancier de maison close ; [...] Armand le Fou : « Je vais les buter, les buter, tous les buter » ; Codébo et Robert le Pâle, relégables, utilisés comme portiers et gardes du corps ; Danos « le mammouth » ou « Gros Bill » ; Gouari ; « l'Américain », braqueur, travaillant à la pige... (RN 144)

Wie Baptiste Roux schreibt, stehen für diese „polizeilichen Mitarbeiter“ des square Cimarosa (in Wahrheit kaum mehr als bezahlte Schläger, Leibwächter und Mörder) in erster Linie die aus der Haftanstalt Frèsnes entlassenen Helfer Henri Chamberlains Pate:

« Armand le fou » renvoie à un authentique tueur, d'origine pied-noir, familier de la rue Lauriston, « Danos, 'le mammouth' ou 'gros Bill' renvoie à Albert Danos, dit « le Danois » ou « le bel Abel », habitué des officines de collaboration [...].³⁷⁴

Tony Breton könnte durchaus eine Verfremdung von Odicharias Handlanger Tony Berrueta, einen der wenigen Franzosen innerhalb der „georgischen Gestapo“, sein.³⁷⁵ Die durch Modiano verwendeten Namen „Jo Reocreux“ und „Gouari, l'Américain“ hingegen lassen sich vermutlich auf die Straftäter Jo Attia, „Jo le Corse“ und Réné Mâle, genannt „Riri l'Américain“ zurückführen.³⁷⁶ „Codébo“ schließlich verweist auf Charles Codebo, Inhaber des Bordells „Moulin Garlant“, welcher tatsächlich unter Chamberlains Schutz stand.³⁷⁷

Im „Service du square Cimarosa“ vereinen sich somit Figuren mit Anleihen bei so gut wie allen bekannten und berüchtigten „bureaux d'achat“ und Diensten der Hauptstadt: Die „Bande de la rue Lauriston“, das „Büro Berger“, die „Gestapo des Géorgiens“, die Banden von „Rudy“ und Serge de Lenz, deutsche wie russische Spione und Vorkriegsmafiosi wie Gaëtan de Lussats. Durch diese Zusammenlegungen entsteht mit dem „Service du square Cimarosa“ eine einzelne Bande, die beinahe alle Facetten der Kollaboration widerspiegelt, die sich auch in historischen Untersuchungen finden. Daher kann davon ausgegangen werden, dass diese „Mischtechnik“ das kollektive Gedächtnis jener Zeit gut abbildet. Der Erzähler von *La ronde de nuit* bedient sich aus eben diesem kollektiven Gedächtnis, um seinen *paysage de mémoire*, das imaginierte Paris der Besatzungszeit, zu bevölkern.

³⁷⁴ Roux 1999 : 85; der echte Name von „Armand le Fou“ war Pierre Loutrel (1916-1946), genannt „Pierrot le Fou“.

³⁷⁵ Eder 2007: 140.

³⁷⁶ Diese Annahme ergibt sich aus dem Abgleich der durch Baptiste Roux zitierten Liste von aus Frèsnes entlassenen Mittätern der Rue Lauriston (Roux 1999: 86) mit Modianos Aufzählung der Personen am square Cimarosa (RN 129).

³⁷⁷ Le Boterf 1975 : 155-156.

Das Exotische als Kontrast zur Bürgerlichkeit

Zudem wird in allen untersuchten Werken das Exotische als Stilmittel verwendet, um den *paysage de mémoire* zu erzeugen und gegenüber der Lebenswelt des Nachkriegsfrankreich abzugrenzen. Dieses Stilmittel lehnt sich erneut an die außertextliche Realität an: Zahlreiche historische Kollaborateure verwenden bunt vermischt französische, deutsche, arabische, slawische und asiatische Namen und Namensfragmente für ihre fantastischen Pseudonyme. Auch innerhalb der Texte werden derartige Techniken zur Benennung der Kollaborateure eingesetzt. So begegnen uns etwa in *Ronde de Nuit* Figuren wie Rachid von Rosenheim, Paulo Hayakawa oder die „Baronin“ Lydia Stahl. Auf der Textebene lässt sich davon ausgehen, dass dies zum Großteil nicht ihre wirklichen Namen sind. Schließlich ist auch der Name „Swing Troubadour“, den der Erzähler von den Kollaborateuren erhält, ein Deckname. Anhand der Beschreibung seiner Entstehung können wir erfahren, wie nahtlos sich dieser Name in das Personal am Square Cimarosa einfügt:

Le comte Baruzzi sortait d'une serviette noire une liasse de billets qu'il montrait à Frau Sultana. Un peu plus loin, Rachid von Rosenheim, Paulo Hayakawa et Odicharvi parlaient avec animation. D'autres, que je ne distinguais pas. Il me sembla que tous ces gens s'effritaient sur place à cause de leur trop grande volubilité, de leurs gestes saccades et des parfums lourds qu'ils exhalaien. Monsieur Philibert me tendait une carte verte barrée de rouge. – Vous faites désormais partie du service, je vous ai inscrit sous le nom « Swing Troubadour ». Ils m'entouraient tous en brandissant des coupes de champagne. – À la santé de Swing Troubadour ! me lança Lionel de Zieff et il éclata d'un gros rire qui lui congestionna le visage. – À la santé de Swing Troubadour ! glapit la baronne Lydia. (RN 46)

Der Vater des Erzählers in *Les boulevards de ceinture* benutzt während der „années troubles“ den Namen „Baron Chalva Deyckeaire“. An dieser Identität werden im Text mehrfach Zweifel geäußert, was angesichts der Homophonie zu „de Caire“ und der Information, dass Chalva in Alexandrien geboren sei (BC 87), nicht verwundern kann. Diese Information ist freilich nicht gesichert, sondern entstammt lediglich dem Nansen-Ausweis des Vaters und ist ebenso ambivalent wie seine Aussage, er sei tatsächlich türkischer Staatsbürger (BC 31).

Auch der Erzähler benutzt in *Les boulevards de ceinture* offensichtlich ein Pseudonym:

- Je ne connais même pas votre nom...
- Serge Alexandre.

Je m'étais inscrit sous cette identité au registre de l'auberge.

- Eh bien, monsieur... Alexandre, a déclaré Marcheret d'une voix traînante, je vous propose un porto-flip. (BC 45)

Diese Anonymisierung wird nicht nur seinen Gesprächspartnern auf der imaginierten Ebene, wie Marcheret und Murraille, sondern auch dem Leser gegenüber aufrechterhalten. So gibt „Serge Alexandre“ nach einem Blick auf den Pass seines Vaters nur an, dieser trage „le même nom que moi“ (BC 87). Auch der Sohn sieht im Umfeld der „années troubles“ also die Notwendigkeit zur Verschleierung der eigenen Identität, die von Marcheret, der selbst vermutlich zu Unrecht einen Adelstitel trägt, schlicht als solche zur Kenntnis genommen wird. Somit fügt sich der Erzähler perfekt in das Spiel der falschen und teils exotischen Identitäten ein, das in Barbizon betrieben wird.

Die physischen Attribute des Erzählers, die über die untersuchten Werke hinweg gleichbleiben – groß, dunkelhaarig, schlank, schüchtern – bleiben dabei nondescript, werden aber durch andere ebenso häufig als „typisch Französisch“ gelesen wie als „typisch jüdisch“.

Raphaël Schlemilovitch in *La Place de l'étoile* wird einerseits direkt zu Beginn der Erzählung als „negroïde“ sowie als „libano-ganaque“ beschimpft und gibt an, in der Tat orientalische Vorfahren zu besitzen.³⁷⁸ Trotz dieser internen und externen Zuweisungen einer „exotischen“ Identität ist es Schlemilovitch möglich, unter dem Namen seines toten Freundes Jean-François des Essarts auch gegenüber der militärischen und gesellschaftlichen Elite als blau- und reinblütiger Franzose durchzugehen. Der Erzähler bietet dabei in allen untersuchten Werken eine beinahe leere Projektionsfläche für die Erwartungen anderer. In *Ronde de Nuit* bemühen sich sowohl der Lieutenant als auch der Khédive, in Swing Troubadour den beinahe archetypischen französischen Helden oder Verbrecher zu sehen. Und Maurice Sachs ermutigt Schlemilovitch, nicht nur jüdische Rollen zu interpretieren, sondern zu spielen, wen auch immer er wolle (PE 31). Hier kehrt in Gestalt der Aussagelosigkeit der exotischen Identitäten die durch Kawakami thematisierte ambivalente Leere des Erzählers zurück.³⁷⁹

³⁷⁸ PE 11, 14.

³⁷⁹ Vgl. Kawakami 2015: 7-24.

Somit findet sich das Exotische nicht nur in den Beschreibungen der Kollaborateure, sondern auch in den Beschreibungen von jüdischer Identität. Dieser Effekt ist in *La place de l'étoile* besonders ausgeprägt. Dort ist es vor allem der Vater von Raphaël Schlemilovitch, dessen Kleidungsstil stets ausführlich beschrieben wird:

Rue Sainte-Catherine, les gens se retournaient sur notre passage. Sans doute à cause du complet mauve de mon père, de sa chemise vert Kentucky et de ses éternelles chaussures à guêtres d'astrakan. Je souhaitais qu'un agent de police nous interpellât. Je me serais expliqué une fois pour toutes avec les Français [...] (PE 66)

Die Kombination aus (für diese Zeit) außergewöhnlichen Farben, Stoffen und Herkunftsorten erzeugt im Text den Effekt des Exotischen, der vor allem bei den Franzosen für Verunsicherung und Feindschaft sorgt. Mehr noch, das Exotische wird sogar explizit als Grund für die Verfolgung genannt:

Le 16 juillet 1942, Gérard avait fait monter Schlemilovitch père dans une traction noire: « Que dirais-tu d'une vérification d'identité rue Lauriston et d'un petit tour au vel d'hiv ? » Puis, contemplant le costume bleu Nil de Schlemilovitch père, ses gants de chevreau violet et son foulard tango, Gérard avait ajouté : « Un vrai dandy! Vous ferez fureur à Auschwitz ! » Schlemilovitch fils avait oublié par quel miracle Schlemilovitch père s'arracha des mains de ce brave homme. (PE 132)³⁸⁰

Indem sich die Erzählungen des Exotischen als Stilmittel bedienen, erzeugen sie gleichzeitig einen starken Kontrast zur französischen Gesellschaft, die als konformistisch sowie kulturell, politisch und intellektuell als uniform geschildert wird.

In *Les boulevards de ceinture* steht der Vater des Erzählers etwas verloren im bürgerlichen Salon der Familie Pessac, die geschockt von seinem blassgrünen Hemd sind (BC 80). Hier genügt schon eine nicht-konforme Farbe, um sich den Spott und Missmut der Franzosen zuzuziehen. Der Vater, so scheint es, zieht allein durch sein Äußerstes mörderischen Hass auf sich.

Insbesondere in *La place de l'étoile* wird ein starker Gegensatz zwischen Franzosen und kosmopolitischen Juden entworfen, deren Darstellung sich stärker an antisemitischen Verschwörungstheorien zum „Weltjudentum“ zu orientieren scheint als an der Realität. So tritt Lévy-Vendôme, um das Schloss Fougeire-Jusquiames zu „erobern“, als Fakir mit Turban auf, begleitet von seinen afrikanischen Handlangern

³⁸⁰ In der Folio-Ausgabe von 2015 ist der Hinweis auf Auschwitz verschwunden; dort heißt es nur noch: „Le 16 juillet 1942, Gérard avait fait monter Schlemilovitch père dans une traction noire: « Que dirais-tu d'une vérification d'identité rue Lauriston et d'un petit tour au vel d'hiv ? » Schlemilovitch fils avait oublié par quel miracle Schlemilovitch père s'arracha des mains de ce brave homme.“ (ibid.)

Mustafa und Mouloud und einem Zigeunerorchester, welches jüdische Weisen spielt. In dieser Vermischung von den Franzosen fremden Kulturkreisen zeigt sich, dass diese Inszenierung auf maximale Entgegengesetztheit zum Schloss und dessen Eigentümern abzielt. Lévy-Vendôme ist hier weniger eine echte Person als ein Schreckgespenst; in der Tat bezeichnet er sich selbst als „vampire“ (PE 138).

Diese Darstellung von jüdischem Exotismus orientiert sich also nicht an einer außertextlichen Realität, sondern vielmehr an der Vorstellung der Erzähler, wie ihre jüdische Identität durch andere rezipiert wird. Der Erzähler in *La place de l'étoile* möchte sich den Standpunkt der Franzosen zu eigen machen; Serge Alexandre hat in *Les boulevards de ceinture* seine Zeit als Oberschüler bei der „ur-französischen“ Gastfamilie Pessac verbracht. Aus dieser Perspektive rezipieren und reproduzieren die Erzähler ein xenophobes Bild von jüdischer Ästhetik.

Transformationen von Erinnerungen

Wie wir bereits gesehen haben, transformieren die Erzähler in den untersuchten Werken unablässig Erinnerungen in Erzählung. Diese Erinnerungen bedienen sich nicht nur familiärer oder mündlicher Überlieferung, sondern auch öffentlich zugänglicher Quellen, beispielsweise Berichten von Zeitzeugen.

Einen solchen Zeitzeugenbericht verfasst etwa Jean Galtier-Boissière, Verleger und Autor. Sein Werk *Mon journal pendant l'Occupation* erscheint noch 1944 und ist somit eines der unmittelbarsten Dokumente der Besetzungszeit. Im Rahmen seiner Tagebucheinträge dokumentiert Galtier-Boissière insbesondere den Umgang der Intellektuellen, in deren Kreisen er sich bewegt, mit der Besatzung. Dabei entsteht eine detaillierte Beschreibung der wirtschaftlichen, politischen und kulturellen Mechanismen der Occupation.³⁸¹

In einem seiner Tagebucheinträge beschreibt Galtier-Boissière das Dorf Barbizon unweit von Paris, in dem seine Mutter wohnt:

Aujourd'hui, Barbizon souffre une nouvelle invasion, celle des gangsters de presse et d'affaires. Luchaire y maria sa fille avec un certain comte Guy de Voisins, qui passe pour faire le trafic d'or et qui s'est imposé en payant cash à Grant, le barman, dix bouteilles de vin à 2500 francs pièce. Le monastère a été acheté par un de Wiet, préteur marquis,

³⁸¹ Galtier-Boissière darf unter der Besatzung nicht publizieren, schließt den Verlag und arbeitet lediglich als Buchhändler. In seinem Tagebuch berichtet er von Treffen mit kollaborationistischen Journalisten wie Luchaire, die ihm helfen könnten, die nötigen Erlaubnisse für die Wiedereröffnung seines Verlages zu besorgen – eine entsprechend politische verlegerische Haltung natürlich vorausgesetzt, worauf Galtier-Boissière nicht eingeht.

multimillionnaire de fraiche date, et on voit passer à cheval, dans l'Allée aux Vaches, une « marquise » d'Abrantès.³⁸²

Diese Beschreibung der „Invasion“ von Barbizon scheint die direkte Vorlage für die Beschreibung des Dorfes in *Les boulevards de ceinture* zu sein. Auch wenn in der Erzählung der Ort keinen Namen erhält und es stattdessen nur heißt, es handele sich um „l'un des plus jolis villages de Seine-et-Marne et des mieux situés“ (BC 27), erkennen wir in den Personen und Zusammenhängen eindeutig Verfremdungen der außertextlichen Realität wieder.³⁸³

Aus den wenigen Sätzen Galtier-Boissières wird in *Les boulevards de ceinture* ein komplexes Portrait der Kollaboration im Pariser Umland. Diese Transformation der Realitäten des besetzten Frankreich in eine fiktionalisierte Form hinein ist es, die uns im Folgenden beschäftigen wird.

Die geschilderten Personen und ihre Beziehungen untereinander lassen sich im Text deutlich wiedererkennen: Aus Jean Luchaire (1901-1946), Chefredakteur der *Nouveaux Temps* und Herausgeber der Wochenzeitung *Toute la vie*, bei dem es sich um einen der meinungsstärksten und einflussreichsten Journalisten im besetzten Frankreich handelte, wird Jean Murraille, der Herausgeber von *C'est la vie*.³⁸⁴ Über Murraille heißt es am Ende der Erzählung, er sei erschossen worden (BC 199), wie der historische Luchaire auch. Aus dem Barman Grant wird der Barman Grève. Und anstatt der Tochter Corinne Luchaire (1921-1950) ist es in *Les boulevards de ceinture* Murrailles Nichte Annie – auch sie ist Schauspielerin – die seinen Freund Comte Guy de Marcheret heiratet.

In der Romanfigur Guy de Marcheret scheinen sich zwei reale Personen zu vermischen. Guy de Marcheret (1914 – 1949), der in Moskau geboren wurde und sich tatsächlich als Sohn des ausgewanderten Grafen Alexandre de Marcheret d'Eu ausgab, arbeitete zunächst für den „Dienst Wilhelm“ in Dijon, später für das „Büro Berger“ in Paris. Durch seine akzentfreie Beherrschung mehrerer Sprachen zogen diese ihn häufig zu Spionagetätigkeiten heran.³⁸⁵ Die Romanfigur ähnelt allerdings, insbesondere in der Beziehung zu Murraille und zu dessen Nichte Annie, eher dem

³⁸² Galtier-Boissière 1944 :188.

³⁸³ Dies ist im Romanwerk von Patrick Modiano nicht der letzte Verweis auf Barbizon beziehungsweise die hier genannten Figuren. So heißt es in *Fleur de Ruine* über den Kollaborateur Eddy Pagnon, der den Vater des Erzählers nach seiner Verhaftung 1943 als aus der Internierung befreite, er habe die Bande der Rue Lauriston kurz vor der Befreiung von Paris verlassen und sich zurückgezogen „à Barbizon avec sa maîtresse, la marquise d'A“ (FR 49).

³⁸⁴ Ory 1976 : 78.

³⁸⁵ Eder 2007: 209-220.

historischen Guy de Voisins (eigentlich Guy de Voisins-Lavernière). Zudem fließen auch Elemente des Anführers des „Büro Berger“, Friedrich Berger, ein, dessen grobe Umgangsformen, Akzent und Hintergrund als Fremdenlegionär Marcheret in *Les boulevards de ceinture* teilt.³⁸⁶

Ein Grund für diese Vermischung von Personen könnte darin bestehen, dass Guy de Voisins-Lavernière ein Kleinganove und Schwindler war, der nur eine kurze Ehe mit Corinne Luchaire führte und abtauchen musste, nachdem er seinen Schwiegervater bestohlen hatte.³⁸⁷ Zwischen Guy de Marcheret und Jean Luchaire bestehen, soweit es aus Quellen ersichtlich ist, keine direkten Bezugspunkte. Dadurch jedoch, dass Guy de Voisins zumindest teilweise durch Marcheret ersetzt wird, der als Mitglied des Büro Berger in dessen blutiger Schlussphase direkt für mehrere Massenhinrichtungen verantwortlich war,³⁸⁸ gewinnt die Figur an Gefährlichkeit. Die Elemente, die Friedrich Berger entlehnt sind, erfüllen eine ähnliche Funktion. Diese Vermischungen unterschiedlicher Aspekte der kollektiven Erinnerung zu einer Figur machen diese in *Les boulevards de ceinture* zum Sinnbild der Brutalität:

Marcheret. [...] Sous son aspect jovial, je le soupçonne d'être particulièrement dangereux. Je regrette que nos rapports à vous et à moi ne dépassent pas le terrain de la stricte courtoisie, car je vous mettrai en garde contre ce type. Vous avez tort, « papa », de fréquenter des individus de cette espèce. Ils finiront par vous jouer de mauvais tours. (BC 120)

Bei der durch Galtier-Boissière beschriebenen „Marquise d'Abrantès“ handelt es sich um Sylve le Ray d'Abrantès (*1912), geboren Sylviane Quimfe.³⁸⁹ Serge Alexandre macht aus ihr die Figur der Sylviane Quimphe, was entweder eine phonetische Korrektur oder aber die bloße Übertragung des ihm mündlich überlieferten Namens in die Schriftform darstellt. Sylviane Quimphe schildert dem Erzähler ihre Kindheit und Jugend, die sich von der historischen Figur deutlich unterscheidet (BC 78-82). Erhalten bleibt allerdings ihre Vorliebe für den Reitsport, über die auch Galtier-Boissière berichtet (BC 58-59, BC 137-139).

³⁸⁶ In der Tat wirft der Akzent des „comte“ im Ort Fragen auf, vgl. BC 31.

³⁸⁷ Delarue 1968: 32.

³⁸⁸ In zwei Fällen gab Marcheret sich hierbei als alliierter Agent aus und warb unter den zum Kampf bereiten Pariser Studenten Freiwillige, die durch die Amerikaner bewaffnet werden sollten; tatsächlich aber warteten am Übergabeort die Männer des Büro Berger und richteten die jungen Leute systematisch hin (vgl. Eder 2007: 216-220).

³⁸⁹ Ihr Adelstitel ist authentisch; sie verliert ihn 1947, als ihr Ehemann die Ehe aufgrund ihrer Aktivitäten während des Krieges annulieren lässt (Ory 1976: 94).

Angesichts des sich in Barbizon niederlassenden „Marquis“ de Wiet schließlich wird deutlich, wie die kollektive Erinnerung und historische Quellen in der Erzählung transformiert werden, um die Figur des Vaters in die Welt der Besatzung einzubinden. Dabei möchte ich zunächst ausdrücklich darauf hinweisen, dass Lionel de Wiet (*1899-?) eine belegte historische Person ist, die nicht mit Albert Modiano, Patrick Modianos Vater, identisch sein kann. De Wiet, Sohn eines französischen Diplomaten, wegen Betrugs Zellengenosse Henri Chamberlains im Gefängnis von Toulouse, gründet 1937 zusammen mit Jean Luchaire die Filmfirma Centrazur. Durch den Krieg zunächst finanziell ruiniert, gründet er sein eigenes „bureau d'achat“, dem auch Luchaires Schwiegersohn Guy de Voisins angehört.³⁹⁰

Die Rolle des historischen Lionel de Wiet innerhalb des Beziehungsgeflechtes von Barbizon wird durch „Baron“ Chalva de Deyckecaire übernommen, den der Erzähler in *Les boulevards de ceinture* als seinen Vater erkennt.³⁹¹ Dieser bewohnt, analog zum durch Galtier-Boissières beschriebenen Kloster von Barbizon, ein großes Anwesen namens „Le Prieuré“ samt Kapelle (BC 53). Und ebenso wie de Wiet, der in Istanbul geboren wurde, gibt er zu Protokoll, türkischer Staatsbürger zu sein (BC 31).

Mit „Lionel de Zieff“ existiert in *La ronde de nuit* eine weitere Figur, die sich an Lionel de Wiet anlehnt. Äußerlich ähneln sich beide Romanfiguren stark; beide werden als dicklich, stark schwitzend, mit einem Hang zu farbenfrohen Anzügen und Accessoires beschrieben (vgl. RN 25-32, BC 38, BC 47).

Deyckecaire betreibt in Paris ein undurchsichtiges Netz von Geschäften:

- Malheureusement, me dit Murraille, notre ami Deyckecaire est comme nous. Ses occupations le retiennent à Paris.
- Lesquelles ? hasardai-je.
- Rien d'intéressant, dit mon père.
- Mais si ! dit Marcheret, je suis sûr que M. Alexandre aimerait que tu lui expliques toutes tes combinaisons financières ! Savez-vous que Chalva – il prenait un ton moqueur – est un chevalier d'industrie ! Il pourrait donner des leçons à Sir Basil Zaharoff !
- Ne le croyez pas, murmura mon père. (BC 54)

Die Geringschätzung durch seine „Freunde“ Murraille und Marcheret, die sich hier bereits andeutet, scheint darin begründet, dass diese in Geschäftsdingen vom

³⁹⁰ Eder 2007: 77-80.

³⁹¹ Zudem wird in einem Artikel aus *C'est la vie* über das Pariser Nachtleben auch kurz die Präsenz eines de Wiet bei einer mondänen Veranstaltung erwähnt (BC 35).

tüchtigen Deyckecaire profitieren (BC 120), ihn, der staatenloser Jude ohne Papiere ist, allerdings nur so lange protegieren, wie es ihnen selbst dienlich ist:

Cela suffisait pour reconstruire votre [Deyckecaires] histoire. Murraille, connaissant vos talents de courtier, vous avait placé à la tête d'une prétendue « Société française d'achats », dont le rôle consistait à stocker les produits les plus divers et à les écouter ensuite au prix fort. Il s'adjugeait les trois quarts des bénéfices. Au début, tout allait bien, vous étiez content d'occuper un grand bureau rue Lord-Byron, mais depuis peu, Murraille n'avait plus besoin de vos services et vous jugeait encombrant. Rien de plus facile, en ce temps-là, que de se débarrasser d'un individu de votre espèce. (BC 160)

Die Situation Deyckecaires verweist hier somit unmittelbar auf den Lebenslauf Joseph Joanovicis, der innerhalb der „Trilogie de l'Occupation“ eine besondere Rolle einnimmt. Ebenso wie Joanovici wird auch Deyckecaire von den Machthabern als Einkäufer installiert, der ihren Reichtum durch die organisierte Ausbeutung der französischen Industrie, Landwirtschaft und Kunst mehren wollen. Obwohl ihn sein Minderheitsanteil an den von ihm geführten Geschäften reich gemacht hat, bleibt seine Situation dementsprechend prekär.

Damit zeigt die Figur nicht nur Anleihen beim Profiteur de Wiet, sondern verweist auch ganz direkt auf die berüchtigten „Büros“ und deren Doppelrolle als Polizei- und Handelsorgane. Diese Verweise schreiben sich direkt in die kollektive Erinnerung der Franzosen ein: Zu der Zeit, als Modiano die „Trilogie de l'Occupation“ veröffentlicht, ist der erst wenige Jahre zuvor verstorbene und niemals verurteilte Joanovici innerhalb Frankreichs eine umstrittene Figur. Die Debatte, ob und welchen Handlungsspielraum Jonanovici besaß und ob sein Motiv eher Geldgier oder Selbsterhaltungstrieb war, wird auch in der Kunst geführt; sie dauert überdies bis heute an.³⁹²

Diese Ambiguitäten macht sich *Les boulevards de ceinture* nun zu Nutze, indem sie auf die Figur des „Baron“ Chalva de Deyckecaire übertragen werden. Ähnlich wie im Falle Joanovicis ist es schwer zu beurteilen, zu welchen Teilen Chalva Täter oder Opfer ist. Indem die Figur im wirtschaftlichen System der Kollaboration starke Anleihen an Joseph Joanovici nimmt, agiert sie innerhalb einer Dynamik der gegenseitigen Abhängigkeit, die sich unilateral nur schwer durchbrechen lässt. Somit erscheinen dem Leser verschiedene Grade der Kompromittierung denkbar. Andererseits aber nimmt

³⁹² Als vorläufige Anfangs- und Endpunkte seien hier lediglich der furose, rechtfertigende Monolog des „Mafioso Alessandrovici“ in Marcel Aymés *La tête des autres* (1952), und die biografische bande dessinée *Il était une fois en France* (2007-2012) von Fabien Nury und Sylvain Vallée genannt.

die Erzählung Anleihen beim Profiteur de Wiet: Chalva de Deyckecaire steht an eben jener Position, die de Wiet im Beziehungsnetz der Kollaborateure einnimmt. Diese Verankerung macht, bei aller Ambiguität der Handlungen und Handlungsspielräume, gleichzeitig sehr deutlich, dass die Vaterfigur in *Les boulevards de ceinture* fest in das System der Kollaboration eingebunden ist.

Marianne Hirsch betont, dass Posterinnerung auch dann zum Tragen kommt, wenn keine direkte familiäre Beziehung zwischen dem Erinnerungsinhalt und dem Erinnernden besteht:

Postmemorial work [...] strives to *reactivate* and *re-embody* more distant political and cultural memorial structures by reinvesting them with resonant individual and familial forms of mediation and aesthetic expression. In these ways, less directly affected participants can become engaged in the generation of postmemory [...]³⁹³

Dadurch ermöglichen sie es auch, an den gemeinsamen kulturellen Erinnerungsstrukturen teilzunehmen, wenn keine direkte Verbindung zum Erinnerungsinhalt besteht. In *Les boulevards de ceinture* erschafft sich der Erzähler somit eine direkte familiäre Beziehung zu den *bureaux d'achat*. Dadurch verknüpft er seine eigene Biografie mit der kollektiven Erinnerung der Franzosen.³⁹⁴

Intellektuelle und Kriminelle Kollaboration

Stärker noch als die Darstellung der Machenschaften der Bande der Rue Lauriston fokussiert *La place de l'étoile*, dessen Interesse vor allem der jüdischen Identität in Frankreich gilt, die intellektuelle Kollaboration mit den deutschen Besatzern. Insbesondere geht es hier um die Schriften von Drieu la Rochelle, Robert Brasillach und Maurice Sachs vor und während der Zeit des Krieges. Ausgangspunkt hierfür ist ein Treffen des Erzählers Raphaël Schlemilovitch mit Maurice Sachs selbst (der zu Protokoll gibt, seinen Tod nur vorgetäuscht zu haben), die ihm als Initialzündung dient, sich in mehreren (fiktiven) Essays mit den antisemitischen und deutschlandbegeisterten Autoren zu beschäftigen.

Pierre Drieu la Rochelle (1893-1945) ist, was seine Bekanntheit und das Niveau seiner Vorkriegsarbeiten anbelangt, sicherlich der profilierteste Intellektuelle, der sich der Kollaboration verschrieb. Sein semi-autobiografisches Werk, *Gilles*, thematisiert ausführlich die archetypische Figur der „Jüdin“, die im Text Unschuld, Hure und

³⁹³ Hirsch 2012: 33.

³⁹⁴ Ähnliches geschieht in *La ronde de nuit*, wenn sich der Erzähler als Sohn von Alexandre Stavisky bezeichnet.

Verführerin zugleich ist.³⁹⁵ Seine politischen Überzeugungen vor dem Krieg sind unstet; er tritt verschiedensten Gruppen und Bewegungen bei, nur um sie kurze Zeit später zu verlassen. Mit dem deutschen Einmarsch erwägt er zuerst, nach Großbritannien zu fliehen, bekommt aber aufgrund seiner antisemitischen Einstellung den Posten des Chefredakteurs der *Nouvelle Revue Française* angeboten und bleibt in Frankreich.³⁹⁶ Er nutzt diese, um seine Vision eines von „Juden, Päderasten und Freimaurern“ gesäuberten Europa zu verbreiten.³⁹⁷ Zusehend desillusioniert, nimmt er sich im März 1945 das Leben.³⁹⁸

Robert Brasillach (1909-1945) dagegen nähert sich bereits im Laufe der 1930er Jahre dem Faschismus an: Treffen mit belgischen und deutschen Faschisten formen seine politischen Überzeugungen, während er für die Zeitschrift *Je suis partout* zu schreiben beginnt.³⁹⁹ Diese erscheint ab 1941 erneut, mit Brasillach als Chefredakteur. *Je suis partout* positioniert sich unter Brasillach eindeutig als antikommunistisch und antisemitisch, mit einer starken Betonung auf Kameradschaft und Jugendkultur – Ideale, die Brasillach in den Besatzern wiedererkennt.⁴⁰⁰ Er wird 1945 zum Tode verurteilt, obwohl namhafte Intellektuelle eine Petition zu seinen Gunsten unterzeichnen.⁴⁰¹

Maurice Sachs (1906-1945) ist ein vor dem Krieg eher wenig bekannter Schriftsteller, der dem Umfeld von André Gide und Jean Cocteau zuzuordnen ist. 1942 gelangt er mit dem Arbeitsdienst nach Deutschland, wird in Hamburg-Fuhlsbüttel inhaftiert und spioniert für die Gestapo seine Mitgefangeinen aus.⁴⁰² Es besteht Unsicherheit, ab wann genau Sachs für die Gestapo tätig war; so lässt sich nicht klären, ob er explizit eingesperrt wurde, um im Gefängnis als Informant tätig zu sein oder ob nicht sogar sein gesamter Arbeitsdienst durch die Gestapo zum Zweck der Spionage arrangiert wurde.⁴⁰³ Als sich die alliierten Truppen nähern, wird Sachs mit den anderen Häftlingen zusammen auf einen Marsch Richtung Norden geschickt und nahe Neumünster

³⁹⁵ Sartre 1946:61.

³⁹⁶ Jackson 2003 : 255-257.

³⁹⁷ Pierre Drieu la Rochelle 1939 : 99.

³⁹⁸ Jackson 2003: 258.

³⁹⁹ Tucker 1975: 98-101.

⁴⁰⁰ Tucker 1975: 228-232.

⁴⁰¹ Jackson 2003: 682.

⁴⁰² Raczymow 1988: 424-425.

⁴⁰³ Ibid.

erschossen.⁴⁰⁴ Sein bekanntesten Werke, *Le Sabbat* und *Derrière cinq barreaux*, erscheinen posthum.⁴⁰⁵

Wie Schutz hervorhebt, zielt Modiano mit den Auszüge aus Schlemilovitchs Essays in *La place de l'étoile* darauf ab, die intellektuelle Kooperation aus der sexuellen Anziehungskraft der „starken“ deutschen Besatzer auf die unterlegenen Franzosen heraus abzuleiten.⁴⁰⁶ So urteilt Schlemilovitch über Drieu la Rochelle:

Mais le Drieu collaborateur? Je l'explique aisément : Drieu était fasciné par la virilité dorique. En juin 1940, les vrais Aryens, les vrais guerriers, déferlent sur Paris : Drieu quitte avec précipitation le costume de Viking qu'il avait loué pour brutaliser les jeunes filles juives de Passy. Il retrouve sa vraie nature : sous le regard bleu métallique des S.S., il mollit, il fond, il se sent soudain des langueurs orientales. Bientôt il se pâme dans les bras des vainqueurs. [...] Il fut la courtisane juive, L'Esther Gobseck de la Collaboration.⁴⁰⁷ (PE 24)

Und über Robert Brasillach:

La deuxième partie de mon étude s'intitule : « Robert Brasillach ou la demoiselle de Nuremberg ». « Nous avons été quelques-uns à coucher avec l'Allemagne, avouait-il, et le souvenir nous en est resté doux. Sa spontanéité rappelle celle des jeunes Viennoises pendant l'Anschluss. Les soldats allemands défilaient sur le Ring et elles avaient revêtu, pour leur jetes des roses, de très coquets dirndles. Ensuite, elles se promenaient au prater avec ces anges blonds. Et puis venait le crépuscule enchanté où l'on embrassait un jeune S.S. Totenkopf en lui murmurants des lieds de Schubert. Mon dieu, que la jeunesse était belle de l'autre côté du Rhin ! ... (PE 24-25)

Damit ist Modiano ganz bei Jean-Paul Sartre, der in seinem Essay *Qu'est-ce qu'un collaborateur* eine Mischung aus Masochismus und Homosexualität als treibende Kraft der Kollaboration ansah.⁴⁰⁸ In der Tat ist es zwar so, dass Jouhandeau, Montherlant, Brasillach sowie Bernard Faÿ homosexuell waren und bei Drieu la Rochelle wie bei Lucien Rebatet (in *La place de l'étoile* Rabatête) die „Entmännlichung“ Frankreichs und die offene Bewunderung für die virile Kraft der Deutschen wiederkehrende Motive sind.⁴⁰⁹ Brasillach greift auch selbst auf diese Motivik zurück, wenn er, wie in *La place de l'étoile* beinahe wörtlich zitiert, schreibt: „Les Français de quelque réflexion, durant

⁴⁰⁴ Raczymow 1988: 448-449.

⁴⁰⁵ Belle 1979: 189.

⁴⁰⁶ Schutz 2000 : 889.

⁴⁰⁷ Bei Esther Gobseck handelt es sich um eine „demi-mondaine“ aus *Splendeurs et misères des courtisanes* von Honoré de Balzac.

⁴⁰⁸ Vgl. Sartre 1945.

⁴⁰⁹ Jackson 2003: 257-258.

ces années, auront plus ou moins couchés avec l'Allemagne, non sans querelles, et le souvenir leur en restera doux".⁴¹⁰

Dennoch erscheint dieser Erklärungsversuch sehr heteronormativ motiviert – und wird zudem in *La place de l'étoile* in einem sehr scharfen, zynischen Ton präsentiert. Diese Gleichsetzung von Homosexualität und moralischem Versagen muss erstaunen, vor allem da sich in den gebrochenen Lebensläufen von Drieu, Brasillach und anderen wahrlich genug andere Erklärungsmuster für ihr Verhalten während des Krieges finden ließen, wenn man sich ihnen psychologisch nähern möchte.

Auch abseits dieser (aus heutiger Sicht eher geschmacklosen) Einlassungen wird in *La place de l'étoile* die intellektuelle Kollaboration im Allgemeinen stets zunächst als ein Produkt individueller Schwäche beziehungsweise individuellen Versagens aufgefasst. Insbesondere Maurice Sachs (der als Maurice Ettinghausen geboren wurde) wird als Jude präsentiert, der sich unter dem gewaltigen Impakt der Besatzung selbst verleugnet. Für ihn selbst stellt diese Selbstverleugnung jedoch nur eine Etappe im Spiel mit verschiedenen Identitäten dar:

Maurice, lui, s'inquiétait de mon racisme exacerbé.

- Vous rabâchez de vieilles histoires, me disait-il. Nous ne sommes plus en 1942, mon vieux ! Sinon je vous aurais vivement conseillé de suivre mon exemple et d'entrer dans la Gestapo, pour vous changer les idées ! On oublie très vite ses origines, vous savez ! Un peu de souplesse. On peut changer de peau à loisir ! De couleur ! Vive le caméléon ! Tenez, je me fais chinois sur l'heure ! apache ! norvégien ! patagon ! Il suffit d'un tour de passe-passe ! Abracadabra ! (PE 31)

Stil und Inhalt von Sachs Aussage werden im Monolog des Grafen Lévy-Vendôme erneut aufgegriffen, der bei seiner Inbesitznahme von Schloss Fougeire-Jusquiames eine ähnlich frenetische Arie von Transformationen vorführt: er nimmt Anleihen beim Jud Süss, gibt an, aus dem Schloss ein orientalisches Bordell machen zu wollen, und nennt sich selbst einen „vampire“, der der Marquise das Blut aussaugen wolle (PE 102-103). Der Unterschied zwischen beiden besteht darin, dass Sachs durch seine Transformationen versucht, seine jüdische Rolle hinter sich zu lassen, während sich Lévy-Vendôme immer tiefer in eine karikaturhafte jüdische Identität hineinsteigert. Derartig in all seiner Brutalität entblößt, verschwindet der Vicomte hiernach aus der Handlung. Aber auch Sachs scheitert in seiner Transformation letztendlich: Sein

⁴¹⁰ Brasillach 1964 : 612.

„Schüler“ Schlemilovitch sieht ihn, aller Veränderungen zum Trotz, in erster Linie im Kontext seiner Kriegsvita. Der Vorschlag, seine intellektuellen Entgleisungen doch bitte als vergangen abzutun und sich der Zukunft zuzuwenden, evoziert sicher nicht nur durch Zufall den Umgang, den die französischen Intellektuellen nach dem Krieg mit den Rassisten in ihrer Mitte, wie Céline und Bousquets, pflegen.

In *Les boulevards de ceinture* dann vereinen sich zwei Sachverhalte, die in *La place de l'étoile* noch voneinander getrennt behandelt werden: Die intellektuelle Kooperation einerseits und die kriminelle wie wirtschaftliche Kooperation andererseits.⁴¹¹ Mit dem Auftauchen Jean und Annie Murrailles, Robert Lestandis und anderer Autoren und Künstler, die wie selbstverständlich mit Mitgliedern der „Büros“ interagieren und genau wie diese von der Ausbeutung Frankreichs profitieren, stellt der Text beide Ausprägungen auf die gleiche moralische Stufe.

Dies geschieht mitunter zu Lasten der historischen Sachverhalte: Wenn Murraille, der Verleger, in seinem Verhältnis zu Deycke Caire dieselbe dominierende Rolle einnimmt, die Hermann Brandl gegenüber Joseph Joanovici hatte, dann verkennt dies, dass der reale Jean Luchaire, bei all seinem intellektuellen und publizistischen Einfluss, den er als Präsident der „Association de la presse parisienne“ genoss, nicht dieselbe tatsächliche Macht ausübte wie Brandl.⁴¹²

Es scheint sich also um eine bewusste erzählerische Entscheidung zu handeln, um den Zusammenhang zwischen intellektueller und krimineller Kollaboration noch einmal deutlicher hervorzuheben. Tatsächlich aber besaß Luchaire, der in der Rue Lauriston ein und ausging, insbesondere zu Laffont ein gutes Verhältnis, das er besonders dazu nutzte, für seine Zeitschriften und Magazine Papier und Druckerschwärze aufzutreiben.⁴¹³ Die Verstrickungen der Presse mit der kriminellen Seite der Kollaboration sind also durchaus vorhanden.

Gleichzeitig thematisiert *Les boulevards de ceinture* hier auch und gerade im Bezug auf die französische Presse das Problem des intellektuellen Antisemitismus. Insbesondere im Gegensatz zu *La place de l'étoile* reduziert der Text die intellektuelle

⁴¹¹ In *La ronde de nuit* wird diese Verbindung durch die Nennung des Journalisten und Denunzianten Jean le Houleux alias Jean Lestandi (s.o.) bereits kurz thematisiert, der allerdings nur in einer Szene auftaucht (RN 143). Le Houleux ist auch der Name, den Modiano dem Karikaturisten von *C'est la vie* gibt (BC 35).

⁴¹² Wie Pascal Ory hervorhebt, dienten große Teile der Kollaborationspresse letztlich nur der Bereicherung der Gruppe um Luchaire, der sich nach und nach von der tatsächlichen Leitung „seiner“ Blätter zurückzog (Ory 1976 : 77-78, 217). In seinem politischen Posten als Informationsminister der Exil-Regierung von Deutschlands Gnaden in Sigmaringen (1944-1945) besaß Luchaire keine politische Gestaltungsmöglichkeit.

⁴¹³ Le Boterf 1974 : 184; Ory 1976: 175-176.

Kollaboration nicht nur auf eine bloße Willfährigkeit gegenüber den Deutschen Besatzern oder einen geheimen Wunsch nach persönlicher oder kollektiver Unterdrückung. Stattdessen speist sie sich aus dem Geltungsdrang und Profitstreben von Teilen der konservativen und katholischen französischen Elite.

Hier ist vor allem die Figur Robert Lestandis, die sich eben auch bei dem bereits in *La place de l'étoile* thematisierten Robert Brasillach bedient, von Interesse. In seinen Tiraden bricht sich somit letzten Endes nur ein weit verbreiteter latenter Antisemitismus Bahn:

Je lui ai dit que je lisais avec plaisir ses « échos » hebdomadaires dans *C'est la vie*, qu'il poursuivait, à mon avis, une belle et courageuse entreprise de salubrité publique. Il m'a répondu, oh ! qu'il n'avait pas de mérite à cela. Il n'aimait pas les juifs, voilà tout, et le journal de Murraille lui permettait de s'exprimer sans détours sur la question. Ça changeait de la presse pourrie d'avant-guerre. Bien sûr, Murraille avait un penchant pour l'affairisme et la facilité et il était certainement « demi-juif », mais bientôt « on éliminerait » Murraille au profit d'une équipe de « purs ». Des gens comme Alin-Laubreaux, Zeitschel, Sayzille, Darquier, lui-même. Et surtout Gerbère, le plus doué d'entre eux.⁴¹⁴ Des camarades de combat. (BC 182-183)

Dieser Antisemitismus scheint nun im Gegensatz zu *La place de l'étoile* endgültig systemimmanent zu sein. Anstatt ihn, wie noch in seinem Debütroman, als Verfehlung, im Falle von Sachs gar Verrat, des Einzelnen zu betrachten, lenkt die Erzählung nun das Augenmerk darauf, dass jeder Antisemitismus ein Produkt der Gesellschaft ist. Auch er ist kaum vom System der Verfolgung zu trennen, das ihm – gemeinsam mit der Abwesenheit anders denkender Intellektueller im öffentlichen Diskurs – Bühne und Boden bereitet, sich darzustellen. Seinerseits rechtfertigt der Antisemitismus die systematische Verfolgung und Ausbeutung, durch die sich die Kollaborateure bereichern.

Im Kleinen kann man dies angesichts des „Judentennis“ aus *Les boulevards de ceinture* besichtigen (BC 176). Dieses „Spiel“, von Gerbère vorgeschlagen, kann nur stattfinden, weil den Opfern durch Repressalien sämtliche Rechte entzogen wurden und sich die Täter gleichzeitig durch ihren Reichtum und ihren Einfluss sicher fühlen dürfen. Der Antisemitismus liefert dabei durch diverse physiognomische, psychologische und phrenologische Erklärungsversuche die intellektuelle

⁴¹⁴ Hierbei handelt es sich um Verweise auf den realen Verleger Alain Laubreaux, den deutschen Attaché Zeitschel, den Autoren Paul Sézille, den französischen „Kommisar für Judenangelegenheiten“ Louis Darquier de Pellepoix und den Journalisten Eugène Gerber.

Legitimation. Diese sind selbstverständlich von einer fragwürdigen Qualität; so gibt Gerbère zu Protokoll, er erkenne einen Juden allein am Rücken (BC 177). Dieses „Spiel“ geht auf einen tatsächlichen Artikel von Pierre-Antoine Cousteau (Bruder des Meeresforschers Jacques-Yves Cousteau) in *Je suis partout* mit dem Titel „Savez-vous jouer au tennis juif?“ zurück.⁴¹⁵

Verweistechniken auf historische Quellen

Wie wir gesehen haben, arbeiten die Texte in der Darstellung der Kollaboration sehr eng an den historischen Quellen. Diese stellen letztlich eine Möglichkeit dar, die Erzählung auf eine größere Bandbreite an Posterinnerungen zugreifen zu lassen. Indem sich die Erzählungen entlang der Dokumentation der Occupation bewegen, ist es ihnen möglich, einen *paysage de mémoire* zu erstellen, das sich zugleich auf Fakten bezieht und die widersprüchliche Erinnerung an diese Jahre bedient. Daher sind sämtliche hier getroffenen narrativen Entscheidungen in erster Linie aus dem Blickwinkel ihrer Effekte auf die Erinnerungsarbeit der Erzähler zu betrachten. Dies bedeutet, dass die Verweisarbeit der jeweiligen Texte im Grunde mit deren Erzählsituation kongruent sein müsste.

An dieser Stelle soll nun geklärt werden, welche unterschiedlichen Verweistechniken zum Einsatz kommen, um diese historische Realität in den untersuchten Texten wieder aufzugreifen. Hieran schließt sich natürlich die Frage nach den Effekten an, den diese verschiedenen Darstellungsweisen evozieren.

In mehreren Werken begegnen uns eindeutige und unverfremdete Verweise auf Personen der außertextlichen Realität. Eine derartige, sorgfältig gewählte, Explizitierung erzeugt den Effekt der direkten Argumentation. In *La ronde de nuit*, wo ansonsten die Verfremdung vorherrscht, wird so zum Beispiel Joseph Joanovici direkt genannt und in einen argumentativen Kontext eingebettet:

Quelques livres : *d'Alcibiades au Capitaine Dreyfus*, une anthologie des traîtres, Joanovici tel qu'il fût, *Les mystères du Chevalier d'Éon*, *Fregoli*, *l'homme de nulle part*, m'éclairent sur mon compte. Je me sentais des affinités avec ces gens-là. (RN 122)

Der Sinn dieser Passage ist eindeutig: Der Erzähler, den sein doppeltes Spiel mit Kollaborateuren und Résistants aufzureiben droht, beginnt sich mit berühmten historischen Verrätern, Doppelagenten und Staatenlosen zu identifizieren. Die

⁴¹⁵ Cousteau, Pierre-Antoine: „Savez-vous jouer au tennis juif?“, *Je suis partout*, 27.06.1942.

genannten Buchtitel sind fiktiv, die Personen allerdings nicht. Mit Dreyfus, Joanovici und dem an anderer Stelle genannten Judas Iskariot hat die Auflistung historischer Verräter zudem einen deutlich sichtbaren jüdischen Einschlag.⁴¹⁶

Eine ähnliche Funktion erfüllen die wiederkehrenden Verweise auf die „Affäre Stavisky“. Diese dreht sich um den Geschäftsmann und Betrüger Alexandre-Serge Stavisky (1886-1934), „Monsieur Alexandre“ (auch Sacha Alexandre Stavisky oder Serge Alexandre Stavisky genannt), welcher zwischen 1926 und 1933 ein Netz von Scheinfirmen errichtet. Bestens vernetzt und durch hohe Persönlichkeiten gedeckt, bringt Stavisky über eine Filiale des Crédit Municipal falsche Kredite im Umfang von 240 Millionen Francs in Umlauf. Die Affäre mündet schließlich 1934 im Selbstmord Staviskys, dem eine Reihe von Verhaftungen, ein blutiger Aufstand auf der Place de la Concorde, die Entlassung des Polizeipräsidenten Chiappe und der Rücktritt des Arbeitsministers Dalimier folgen.⁴¹⁷

Die Affäre Stavisky gehört zwar nicht in den direkten Kontext der Occupation, erzeugt aber in der französischen Öffentlichkeit ein großes Bewusstsein für die Korruption und die staatliche Hilflosigkeit unter der dritten Republik.⁴¹⁸ Diese veritable Staatskrise trägt sicherlich, wie Tucker anmerkt, nicht unwesentlich zum Aufstieg des Faschismus und der offenen Bewunderung für den „starken Führer“ Hitler bei, welche die Kollaboration zumindest begünstigt.⁴¹⁹ Zudem taucht mit dem zunächst gefeierten, dann entlassenen Inspektor Pierre Bonny eine Schlüsselfigur der Affäre im Kontext der Kollaboration wieder auf. Nicht nur die Nennung von Alexandre Stavisky selbst, sondern auch von in die Affäre verstrickten Figuren wie dem Pierre-Bonny-Pastiche Monsieur Philibert und dem Mafioso Gaétan de Lussatz in *La ronde de nuit* verweisen auf die kollektive französische Erinnerung an die Affäre Stavisky.

Im Rahmen dieser Untersuchung lässt sich zudem unmöglich der Umstand ignorieren, dass Stavisky Jude mit osteuropäischen Wurzeln ist. Neben Joseph Joanovici ist Stavisky die andere wiederkehrende jüdische Figur in den untersuchten Werken: Schlemilovitchs Vater arbeitete als sein Sekretär (PE 43). Der Erzähler in *La ronde de nuit* bezeichnet ihn als seinen verstorbenen Vater (RN 109); schlussendlich gibt er zu Protokoll, „mon père, Alexandre Stavisky [...] aurait honte de moi“ (RN 174). Der Name

⁴¹⁶ Zur Durchbrechung des Zeitrahmens der Erzählung durch die Nennung Joanovicis s.o.

⁴¹⁷ Leduc 2015: 56-74.

⁴¹⁸ Jankowski 2002: 194-197.

⁴¹⁹ Tucker 1975: 89-91.

des Erzählers in *Les boulevards de ceinture*, Serge Alexandre, ist ebenso ein eindeutiger Verweis auf Stavisky. Wenn Joanovici, wie es in *La place de l'étoile* heißt, der „professeur de morale“ des Erzählers ist (PE 120), so repräsentiert Stavisky die moralische Verkommenheit des Vorkriegsfrankreich, das die konservativen Eliten selbstverständlich den Juden anlasten.

Orte, Personen und Zusammenhänge werden also durch die Verfremdung narrativ neu kontextualisiert oder mit zusätzlicher Bedeutung aufgeladen. Indem sie mit neu eingeführten Elementen, etwa dem Erzähler, interagieren, werden das Handeln dieser Personen und die Funktionsweise der Besetzungsökonomie verdeutlicht.⁴²⁰ Gleichzeitig spitzen sich die Charaktere durch diese Verfremdungen gegenüber der außertextlichen Realität weiter zu: wenn aus Henri Chamberlain, genannt Lafont, Henri Normand, genannt „Le Khédive“ wird, dann unterstreicht dieser Titel noch einmal das Bedürfnis des historischen Chamberlain, seine Macht durch einen legitimen Titel zu unterstreichen, welches in dem Ausruf „On m'appellera Monsieur le Prefét! MONSIEUR LE PRÉFET DE POLICE, entendez-vous?“ gipfelt (RN 33). Aus Inspektor Pierre Bonny wird „Monsieur Philibert“, der am Piano mit geschlossenen Augen klassische Stücke spielt. Durch diese künstlerischen Fähigkeiten erhält Bonnys Biografie des entehrten Polizisten, der zum Kriminellen wird, eine weitere tragische Note des sozialen Abstiegs.

Viele dieser Namensverfremdungen und Allusionen bleiben über das gesamte Romanwerk Modianos hinweg bestehen, werden aber unter Umständen auch neu kombiniert.⁴²¹ So wird der reale Guy de Voisins sowohl in *La ronde de nuit* als auch in *Les boulevards de ceinture* zur verfremdeten Figur. Die an ihn im „Service du square Cimarosa“ angelehnte Figur „Mickey de Voisins, la ‚soubrette‘, prostitué homosexuel“ (RN 143) allerdings wird gänzlich anders charakterisiert als der grobschlächtige Fremdenlegionär Guy de Marcheret in *Les boulevards de ceinture*. In *Lucien Lacombe* schließlich finden wir mit den aus Paris geflüchteten Dandy Jean-Bernard de Voisins eine weitere Verfremdung von Guy de Voisins wieder. Seine Geliebte, die Schauspielerin Betty Beaulieu, kann wie Annie Murraille aus *Les boulevards de*

⁴²⁰ In der Tat ließe sich nicht erkennen, dass durch das Eingreifen oder Handeln der Erzähler irgendeine Veränderung an den Taten der beschriebenen „Büros“ eintrate; egal, ob sich diese mit einer Zuschauerrolle begnügen (*La Place de l'Étoile*), aktiv in die Handlung eingreifen (*La ronde de nuit*) oder mit dem Vorteil der Erkenntnis ex post Figuren von ihrem Tun abzubringen versuchen (*Les boulevards de ceinture*).

⁴²¹ Hierbei sind natürlich die unter Klarnamen in *La Place de l'Étoile* auftretenden Figuren, aus denen später verfremdete Versionen werden, gesondert zu betrachten.

ceinture den gleichen (imaginären) Film namens *La Nuit de Rafles* als Höhepunkt ihrer Cinematographie ausweisen (BC 73, LL 49).⁴²²

Zusammenlegungen dieses Typs finden sich öfter: So stehen beispielsweise für Robert Lestandi, Redakteur bei *C'est la vie*, sowohl der Direktor des Blattes *Au pilori*, Jean Lestandi de Villani, als auch der Autor und Dramatiker Robert Brasillach, mit dem die Romanfigur wesentliche Charakterzüge teilt, gleichermaßen Namenspate.

Maud Gallas aus *Les boulevards de ceinture* ist sogar eine aus drei Verweisen zusammengesetzte Figur: Die Schauspielerin Maud Sacquard lehrt ihr ihren Vornamen. Den Nachnamen entnimmt sie dem Schauspieler Lucien Gallas, Besitzer des Cabaret *Baccarat*, in dem deutsche Offiziere und Kollaborateure verkehrten. Und die Betreiberin des *Baccarat*, Ginette Leclerc, nach dem Krieg Zellengenossin von Sylviane Quimfe in Fresnes, stellt den Bezug zu den Figuren des Romans her.⁴²³

Manche Figuren schließlich, wie der englische Jockey Dédé Wildmer, tauchen in mehreren Werken auf, sind aber miteinander derart kongruent, dass es sich tatsächlich um die Fortschreibung ein und derselben Person handeln könnte. Der in *Les boulevards de ceinture* auftretende, häufig betrunkene Wildmer, von dem es heißt, er habe früher nur Wasser getrunken (BC 173), könnte so in der Tat mit demjenigen Wildmer aus *Rue des boutiques obscures* identisch sein, der nach dem vermuteten Tod des Protagonisten schwer depressiv nach Paris zurückkehrt (RB 186-188). Ebenso ist es gut möglich, dass Guy de Marcherets georgischer Jugendfreund aus der Ehrenlegion der gleiche „Weißrusse“ Odicharvi ist, der auch beim „Service du square Cimarosa“ aktiv ist, oder dass Jean le Houleux aus *La ronde de nuit* und der Karikaturist Le Houleux aus *Les boulevards de ceinture* dieselbe Person sind.

Auf diese Weise entsteht ein dichtes Netzwerk der untersuchten Romane, die eben nicht nur auf denselben historischen Kern verweisen und diesen andauernd weiter abändern, sondern auch gegenseitige Referenzen etablieren.

Ähnlich wie im Wandel von der direkten Nennung von Orten und Figuren der Occupation in *La place de l'étoile* zur Verfremdung eben jener in eine stärker narrative Form hinein in *La ronde de nuit* zeigt sich hier, dass ein imaginäres Paris entsteht, das

⁴²² Ihr Nachname verweist vermutlich auf das *Beaulieu*, ein Kabarett, dass die Résistance als einen der wesentlichen Versammlungsorte der Kollaborateure ansah (Eder 2007: 241); auch in *Les boulevards de ceinture* wird auf einen Club namens *Beaulieu* Bezug genommen (BC 13-14).

⁴²³ Eder 2007: 101.

nicht explizit an bestimmte Personen angebunden ist, sondern an Mechanismen, Zusammenhänge und Stimmungen.⁴²⁴ Dazu passt, dass Orte weit weniger verfremdet und vermischt werden als Personen.

Diese Vorgehensweise stärkt letztendlich den Impakt des Erzählten und die Stellung des Erzählers im Text. Dieser verfremdet gezielt, um seinem *paysage de mémoire* durch die Anlehnung an die kollektive Erinnerung den Anstrich des Authentischen zu verleihen und dennoch darin frei erzählerisch tätig werden zu können. Der Erzähler behält seine Unabhängigkeit: er erzählt und erinnert, ohne dabei dem Diktat des historisch Geschehenen unterworfen zu sein. Somit erzeugt Verfremdung der Erinnerungen ein aussagekräftigeres *inconscient du texte*; die Verfremdungen führen in ihrer Gesamtheit zum Entstehen einer Stimmung, welche der Leser wahrnehmen und interpretieren kann.

Von *La place de l'étoile* über *La ronde de nuit* bis hin zu *Les boulevards de ceinture* lässt sich auf diese Art eine Tendenz weg von der Nennung tatsächlicher Namen und hin zur Verfremdung beobachten. Zunächst betrifft diese die Schlüsselfiguren wie Bonny und Chamberlain (als Philibert und le Khédive), greift dann aber auch auf Nebencharaktere wie Eugène Gerber und Jean Lestandi (als François Gerbère und Robert Lestandi) über. In *Les boulevards de ceinture* werden reale Namen nur noch im Rahmen der für Modiano typischen, porträtartigen Listen genannt, wie sie etwa in den Zitaten aus Murrailles Magazin *C'est la vie* vorkommen. Zudem werden durch die Verfremdung eigenen Figuren organischer in die Erzählung eingebunden. Dies betrifft in erster Linie die Interaktionen der Erzähler mit real existierenden Personen der Zeitgeschichte, die sich somit vollziehen können, ohne dadurch die Glaubwürdigkeit des *paysage de mémoire* aufs Spiel zu setzen.

Der direkte Verweis, wie wir ihm in *La place de l'étoile* und mit Einschränkungen auch in *La ronde de nuit* begegnen, evoziert natürlich am Unmittelbarsten die tatsächlichen historischen Gegebenheiten der Occupation. Wenn der Erzähler die "bande de la rue Lauriston" beim Namen nennt, so kann er sich sicher sein, direkt auf etwas zu verweisen, das in die kollektive Erinnerung der Pariser eingegangen ist. Auch die Namen ihrer Köpfe, denen direkt nach dem Krieg der Prozess gemacht wurde, sind in der Allgemeinheit bekannt. Gelangen wir dann jedoch auf die Ebene der Handlanger und der Glücksritter, zielt die Verweisarbeit nicht mehr auf konkrete Figuren, sondern

⁴²⁴ Mithin die Kriterien, die nach Lotman an narrative Spatialität angelegt werden.

auf die Reproduktion einer bestimmten Atmosphäre ab. Die Namen einzelner Kollaborateure wie Lionel de Wiet oder Euphrosine Mourousi mögen nicht in das kollektive Gedächtnis eingegangen sein, aber die Gesamtheit des in der rue Lauriston versammelten halbseidenen Personals dagegen schon. Diese Mischung aus Kriminalität, Prostitution und Schwarzmarkt, mitsamt exotischer Namen, offensichtlicher Tarnidentitäten und schillernder Lebensläufe wird durch die Erzähler aus der Erinnerung in die Erzählung transformiert, ohne dass sich die Erzählung dazu exakt an die außertextliche Realität halten müsste.

Damit ist auch schon ein wesentlicher Aspekt des verfremdeten oder kombinierten Verweises, den wir den indirekten Verweis nennen wollen, benannt: er zielt nicht auf die konkrete, sondern vielmehr auf die diffuse Erinnerung ab. Um ihn zu verstehen oder ihm zu folgen, bedarf es keiner detaillierten Kenntnis der realen Umstände oder Personen. Gleichzeitig ermöglicht er es, das Verweiselement, anstatt es ganz in den Dienst eines außertextlichen Elementes (der Erinnerung) zu stellen, stärker innerhalb des Textes auzurichten.

Wie wir an den beschriebenen Fällen des Khédive und Monsieur Philibert sehen, gewinnen diese gegenüber ihren realen Vorlagen durch Verfremdung beziehungsweise Kombination an narrativem Potenzial. Auch dieses narrative Potenzial bezieht sich letztlich auf kollektive Erinnerungen wie den Griff der Kollaborateure nach den respektablen Titeln und Insignien des „alten“ Frankreich und die Verstrickung des Bürgertums in die Kollaboration. Der indirekte Verweis streut somit breiter, indem er mehrere Facetten der kollektiven Erinnerung gleichzeitig repräsentieren kann. Gleichzeitig besitzt er den unbestreitbaren Vorteil, durch diese breite Aufstellung auch mehr Zugangsmöglichkeiten zu bieten. Der direkte Verweise bezieht sich auf genau ein Faktum; kennt der Leser dieses nicht, ist ihm der Zugang verweigert. Der indirekte Verweis, der sich auf mehrere kollektive Erinnerungen zugleich beziehen kann, ist zwar nur selten in Gänze nachzuvollziehen, dafür ist seine Verweisaussage auch nie gleich Null.

Auf diese Weise verweisen die Erzählungen mehr als auf die tatsächlichen Personen der Kollaboration auf deren Atmosphäre. So schreibt beispielsweise Delarue über die Atmosphäre während der abendlichen Dinners bei Michel Szolnikoff:

[Il y avait] un Belge qui vendait de la toile à bâche par kilomètres carrés ; trois frères corses, recherchés par le parquet de Marseilles pour diverses histoires louches ; une Alsacienne,

« Joséphine », qui trustait les parfums dont les dames S.S. étaient friandes [...] ; et un commerçant palois avec lequel Michel parlait « chevaux ». Ajoutons quelques étrangers « de marque », un marquis espagnol, membre de l'ambassade ; un personnage étrange, se disant Turc et attaché consulaire, quelques femmes aux nationalités variables, quelques hommes d'affaires, notaires et agents immobiliers, deux banquiers, ainsi que des trafiquants de toutes sortes [...]⁴²⁵

Es fällt leicht, sich bei dieser Beschreibung an die Aufzählungen diverser halbseidener Gestalten bei Modiano erinnert zu fühlen, insbesondere an seine Beschreibung der „bande de la rue Lauriston“ (PE 119-120), des "service du square Cimarosa" (RN 143-144) und die Artikel von „Monsieur Tout-Paris“ (BC 32-34). Auch ohne die Nennung von Namen gemahnen etwa die drei korsischen Brüder an die „frères Chapochnikoff“ aus *La ronde de nuit*, während der angebliche türkische Diplomat genauso gut Chalva de Deyckeaire aus *Les boulevards de ceinture* sein könnte. Dies muss nicht bedeuten, dass der Erzähler einen direkten Verweis auf die außertextliche Quelle bei Delarue setzen wollte; vielmehr unterstreicht es, wie gut das Verweisnetzwerk auf die Atmosphäre dieser Zeit funktioniert. Am besten lässt sich dies anhand der ausufernden Beschreibungen der Personen im "service du square Cimarosa" nachvollziehen: Auch einem Leser, der in keinem der Namen Personen der außertextlichen Realität wiedererkennt, wird durch die Aggregation der evozierenden Effekte, den diese Namen haben, ein *paysage de mémoire* vermittelt. Wer mit Namen „Jean-Farouk de Méthode“, „Lydia Stahl“ und „Pols de Herder“ vielleicht wenig anfangen kann, bekommt dennoch anhand der bunten Mischung und fantasievollen Namen einen Eindruck von der Atmosphäre, die im square Cimarosa herrscht.

Verweis und Textrealität

Es ist nicht das Ziel dieser Untersuchung, die Erinnerungen oder Posterinnerungen des Autors Patrick Modiano an die Besatzungsjahre auf den Prüfstand zu stellen, sondern vielmehr die Erinnerungsarbeit innerhalb der Texte selbst zu betrachten. Der Verweis, wie wir ihn bislang gesehen haben, führt stets von der Erzählung auf eine textäußere Realität, also von der Erzählung auf die historischen Spuren, die die Occupation im individuellen, kollektiven und offiziellen Gedächtnis hinterlassen hat. Lösen wir uns nun von der textübergreifenden Ebene des Autors Modiano und seiner Transposition der textäußeren Realität in den Rahmen der Erzählung, so eröffnet sich die Betrachtung des Textes als in sich geschlossenes Verweissystem. Der Verweis

⁴²⁵ Delarue 1968: 99-100.

führt nun von der Erzählung zu einer zugrunde liegenden Realität im Text selbst, die wir der Einfachheit halber als „Textrealität“ bezeichnen wollen. Seine Bezugsgröße ist nun nicht mehr der Autor, den wir wie so häufig beschrieben weder analysieren wollen noch können, sondern der jeweilige Erzähler, der als Textelement sehr wohl Untersuchungsgegenstand ist. Anstelle eines Modiano, der im Text auf ein Element seiner historischen Realität verweist, steht nun ein Serge Alexandre, Swing Troubadour oder Raphaël Schlemilovitch, dessen Verweise sich stets auf *seine* Realität, die Textrealität, beziehen.

Konsequent zu Ende gedacht, zeigt sich nun in jedem der untersuchten Texte eine große Übereinstimmung zwischen der Verweisarbeit und der „Erinnerungssituation“, so wie sie vorab herausgearbeitet wurde. Dies ist vor allem dem Verhältnis zwischen Texterinnerung und Textrealität geschuldet. Wie wir bereits gesehen haben, ist im Sinne der Erinnerungssituation nicht unbedingt von Belang, ob Ereignisse tatsächlich derart stattfinden, wie sie durch die Erzähler geschildert werden, da letztlich die emotionale Wahrheit der Aussage die entscheidende Größe ist. Kurz gesagt, können also auch falsche Ereignisse wahre Erinnerungen sein. Ähnliches gilt für den Verweis, der der Erinnerung eng verwandt ist. Auch unwahre Schilderungen besitzen schließlich einen Verweischarakter, welche wahr oder falsch sein kann, und dieser Verweis eben ist es, dem hier nachgegangen werden soll. Wichtig ist also vielmehr, ob sich die Erzählung auf Elemente bezieht, die innerhalb des Textes als real anerkannt werden.

Betrachten wir nun unter diesen Gesichtspunkten *La place de l'étoile*, so ist es müßig zu versuchen, genaue Grenzziehungen vorzunehmen und bestimmte Teile des Textes als reell oder fiktiv zu kennzeichnen. Wie wir bereits gesehen haben, scheitern derartige Versuche oder verlieren sich nach kurzer Zeit in den Details ihrer Analyse. Es genügt, festzustellen, dass viele Ereignisse innerhalb der Erzählung sicherlich nicht in dem Sinne real sind, stattgefunden zu haben. Sie beziehen sich aber innerhalb der Textrealität auf tatsächliche Personen und Orte, ungeachtet dessen, ob der Erzähler sich nur vorstellt, mit diesen in Kontakt zu treten. Stärker noch als in den anderen Werken ist hier klar, dass manche Schilderungen innerhalb der Erzählung sich offenkundig widersprechen oder nur als traumatischer Exkurs stattgefunden haben können. Sie entsprechen dennoch realen Erinnerungen. So ist unerheblich, ob Schlemilovitch tatsächlich mit dem israelischen Geheimdienstkommandanten Bloch durch das besetzte Paris fährt – für uns interessant ist vielmehr, dass innerhalb des Textes die Existenz aller dieser einzelnen Elemente gesichert ist, die der Erzähler

Schlemilovitch in der Folge vermischt und neu kombiniert: Es gibt eine Erinnerung an das besetzte Paris inklusive der Kollaborateure Bonny und Lafont, die auf eine textäußere wie textinnere Realität verweist. Stärker als in den anderen Werken deklariert sich die Textrealität in *La place de l'étoile* als mit der Realität des Lesers kongruent. Daher ist es nicht erstaunlich, dass *La place de l'étoile* von den untersuchten Texten am Häufigsten mit direkten Verweisen arbeitet. Dies besitzt den Nebeneffekt, dass in der Textrealität auch Elemente und Personen zweifelsfrei existieren, die in der Realität des Lesers nicht anzutreffen sind, wie etwa Jean-François des Essarts oder der Vicomte de Lévy-Vendôme. Einzig Schlemilovitchs Interaktion mit diesen Elementen steht zu bezweifeln, wobei dieser Zweifel auch nicht in der Nichtvereinbarkeit mit der äußeren Realität, sondern mit der Textrealität begründet liegt. Wenn Schlemilovitch sich zum offiziellen Juden des dritten Reiches ausruft, dann scheitert diese Idee nicht daran, dass es solch eine Position in der Realität des Lesers nicht gab oder gibt, sondern daran, dass sie in der Textrealität nicht anerkannt wird:

Ils passèrent devant l'hôtel Majestic. Les fenêtres de la grande bâtisse étaient obscures. Pour se rassurer, il se dit qu'Otto Abetz, flanqué de tous les joyeux drilles de la Collaboration, l'attendait dans le hall et qu'il présiderait un dîner franco-allemand. Après tout, n'était-il pas le juif officiel du III^e Reich? (PE 128)

Das Gebäude bleibt dunkel, Abetz tritt nicht in Erscheinung und Schlemilovitch wird schließlich ohne Rücksicht auf seine „offizielle Funktion“ in den Räumen der Gestapo, 3 bis place des États-Unis, gefoltert. Aber auch diese Szene wird ihrerseits wiederum durch andere Episoden, unter anderem den Epilog von Schlemilovitch in der Praxis des Doktor Freud, innerhalb der Textrealität entwertet. Stabil bleiben lediglich die Verweise an sich, solange nicht versucht wird, diese in einen temporalen, kausalen oder narrativen Zusammenhang zu stellen.

Vergleichen wir diese Erinnerungssituation nun mit *La ronde de nuit*, so wird klar, dass wir es dort mit einer anderen Verweisschematik zu tun haben: Swing Troubadour erfindet mit Coco Lacour und Esmeralda zwei Figuren, deren Existenz in der Textrealität angezweifelt werden darf. Die Quelle dieses Zweifels ist der Erzähler selbst, der gegen Ende des Textes zu Protokoll gibt, diese seien lediglich Auswüchse seiner eigenen Vorstellungskraft, Einsamkeit und Angst. Hier stoßen wir unweigerlich auf das unüberwindbare Epimenidesparadox des *unreliable narrator*, der ja der einzige Zugangspunkt des Lesers zum Text ist. Sobald sich der Erzähler einmal als nicht vertrauenswürdige Quelle deklariert hat, leidet hierunter natürlich der Wahrheitsgehalt

der gesamten Erklärung, einschließlich des ursprünglichen Dementis. Somit wird es dem Leser in *La ronde de nuit* schwierig, die Textrealität zu verorten. Sämtliche Aussagen des Erzählers sind kompromittiert. Hierzu passt, dass viele außertextliche Verweise in *La ronde de nuit* verfremdet sind. Die Textrealität, die wir vermuten müssten, wenn wir Swing Troubadour beim Wort nähmen, ist definitiv nicht die Unsere; Personen, Namen und Orte sind zu verfremdet und verzerrt. Im Gegensatz zu *La place de l'étoile* aber sind es nun die Ereignisse, die dem Leser als wahrscheinlich vermittelt werden, da insbesondere die Handlungen des Erzählers reale Konsequenzen haben. Sein Verrat an den résistants des R.C.O. bleibt nicht nur abstrakt, sondern wird mitsamt seiner Folgen wiedergegeben. Es ist also, im Rahmen des Zweifels am Erzähler, durchaus davon auszugehen, dass er tatsächlich so handelt, wie er es dem Leser schildert. Seine Schilderungen entbehren also nicht einer gewissen internen Konsistenz, beziehen sich aber auf eine zu hinterfragende Textrealität.

Kommen wir bei der Deutung von *La ronde de nuit* auf die These zurück, dass der Erzähler die Besatzungsjahre nicht selbst erlebt hat und es seine Posterinnerung ist, die sich im Text äußert, so wäre diese durchaus zu erklären geeignet, warum viele der textinternen Verweise derart vage, kombiniert oder verschoben ausfallen. Der Verweis bezöge sich somit eben nicht mehr auf eine gegenwärtige Textrealität, sondern auf eine vergangene Textrealität, welche vergessen, verdrängt und unscharf geworden ist. Gleichzeitig erfüllen sie eine zweite Verweisfunktion auf die gegenwärtige Textrealität, wie eben im Falle des Lieutenants, dem zwar die Zukunft gehört, der aber aus der Perspektive des Erzählers bereits wieder die Vergangenheit repräsentiert. Folgerichtig ist der Verweisgehalt der Figur beinahe Null; sie bleibt Chiffre, Archetyp, *repräsentiert* mehr, als sie tatsächlich ist. Wie auch der Erzähler, der sich keinen Namen gibt und seinem eventuellen Biografen nur rät, er möge ihn der Einfachheit halber „un homme“ nennen, reduziert sich Lieutenant Dominique auf seine Funktion. Seine Gegenspieler Khédive und Philibert sind zwar plastischer, nirgends aber erfahren wir, ob die Namen, unter denen sie in der Erzählung firmieren, ihre tatsächlichen sind.⁴²⁶ Der indirekte Verweis wäre somit an dieser Stelle ein Ausdruck der Posterinnerung, während der direkte textinterne Verweis ein Ausdruck der Erinnerung ist.

⁴²⁶ Schließlich teilen beide ihre Vornamen mit den historischen Bonny und Chamberlain, während „Henri Normand“ ein tatsächlich von Chamberlain benutzter Tarnname war und „Philibert“ den Indizien P.B. entspricht.

Diese Hypothese lässt sich anhand von *Les boulevards de ceinture* erhärten, wo wir es eindeutiger sichtbar mit einer Erinnerungssituation zu tun haben, die sich der Posterinnerung als Mittel zur Erzählung bedient. Der Erzähler imaginiert die Ereignisse angesichts der spärlichen Informationen, die ihm zur Verfügung stehen: einer Fotografie des Vaters und einiger anderer Figuren. Figuren, Orte und Ereignisse sind hier beinahe gänzlich aus der Posterinnerung des Erzählers rekonstruiert; zu welchem Grad sie in der textinneren Realität tatsächlich existieren, bleibt offen. So ist absolut fraglich, ob die Figuren Chalva Deyckecaire, Guy de Marcheret oder Jean Muraille in der Textrealität tatsächlich diese Namen tragen; schließlich bürgen hierfür nur der falsche Pass des Vater und die wenigen Aussagen des Barmans Grève, der sich freilich nicht an alle Namen und Zusammenhänge präzise erinnert. Nach dieser Logik des textinternen Verweises stellte nun beispielsweise die Romanfigur der Sylviane Quimphe nicht zwangsläufig eine phonetische Korrektur oder Verfremdung durch den Autor Patrick Modiano dar, der sich damit auf eine historische Sylviane Quimfe bezieht, sondern könnte schlicht dem Erzähler Serge Alexandre geschuldet sein, der die Aufzählung der Namen durch den Barman nach bestem Wissen und Gewissen in die Schriftform überträgt. Der tatsächliche Name der Figur in der Textrealität ist dem Leser nicht zugänglich, er bleibt hinter der Erinnerungsarbeit Alexandres verborgen. Dass in *Les boulevards de ceinture* beinahe keine direkten Verweise auf die textäußere Realität mehr existieren, sondern durchweg mit Verfremdungen gearbeitet wird, ist mit diesem Fingieren konsistent. Alexandres Posterinnerung ist von seiner Textrealität sehr weit entfernt und verweist nur noch indirekt auf diese, da er dort, wo er nicht rundheraus imaginiert, nur Bruchstücke zusammensetzt. Folgerichtig sind die Verweise dort, wo er erinnert, gänzlich anderer Art. Während der Episode, die den ersten Kontakt des Erzählers mit seinem Vater schildert, wird diese Schilderung nur an wenigen konkreten Elementen festgemacht. Sie orientiert sich vielmehr an Eindrücken, Orten, Stimmungen. Wo Details fehlen, gibt der Erzähler dies offen zu, ja entschuldigt sich sogar für sein schlechtes Gedächtnis.⁴²⁷ Diese Art der Erinnerung steht im klaren Kontrast zum Überfluss an Namen, Details und Zusammenhängen, die die Passagen der Posterinnerung kennzeichnen. Somit vermeidet *Les boulevards de ceinture* beinahe jeden direkten Verweis auf seine Textrealität, die kaum greifbar bleibt.

⁴²⁷ BC 112.

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass erstaunlicherweise ausgerechnet das am Phantastischsten erscheinende der untersuchten Werke, *La place de l'étoile*, in referentieller Hinsicht fair mit dem Leser spielt. Der Grund hierfür ist, dass es nicht als systematisch verschobene Posterinnerung, sondern in Form einer Assoziationskette strukturiert ist, die sich zwischen den Episoden stets kurz auf eine dem Leser vertraute Ebene der Textrealität zurückzieht. Es erhebt also keinen Anspruch auf eine *vraisemblance* der Ereignisse, wohl aber auf die der Textrealität, und steht damit im Widerspruch zu *La ronde de nuit*, wo die Ereignisse glaubhaft wirken sollen, die Textrealität aber gezielt zu verschleiern versucht wird. Ähnliches gilt für *Les boulevards de ceinture*, wo der Vermittlungsmodus der tatsächlichen Erinnerungen vage bleibt, die Posterinnerung aber in einer hohen Detaildichte geschildert wird, obwohl diese Details beinahe sämtlich imaginiert sind. Der Erzähler, der ja letztlich durch diese Arbeit einen Aufschluss über die Vergangenheit zu erhalten versucht, kann diesen nicht nur nicht bekommen, sondern gibt seine Ahnungslosigkeit gewissermaßen direkt vermittelt an den Leser weiter.

IV.2. Psychogramme der Kollaboration

Wie wir bereits festgestellt haben, lassen sich die untersuchten Werke im Kontext der Ricœurschen Definition der Zeit verstehen, die aus *agir* und *souffrir* entsteht, also aus Handeln und (Er)leiden, aus der aktiven Gestaltung im und der passiven Teilnahme am Prozess der Geschichte. Diese ist natürlich sowohl gegen ein übertrieben fatalistisches als auch heroisches Geschichtsverständnis leicht in Stellung zu bringen. Insbesondere ist sie eine Antithese zum öffentlichen Bild des Krieges im gaullistischen Nachkriegsfrankreich, das sich in seiner Hingabe an die Mythen der Herrschaft „von außen“ und des Widerstandes „von innen“ beider Modi ausgiebig bedient.⁴²⁸

Für die Schilderung der Besatzung in den untersuchten Erzählungen dagegen ist die aus Ricœurs Zeitverständnis entspringende Feststellung zentral, dass die Widrigkeiten der Geschichte nicht nur erlitten werden, sondern ohne aktive Beteiligung nicht erst entstünden. Vor diesem Hintergrund ergibt es Sinn, sich mit der Figur des Kollaborateurs als bereitwilligem Handlanger eben jener Widrigkeiten auseinander zu setzen.

⁴²⁸ Zur Gaullistischen Erinnerungskultur s.o.

In der „Trilogie de l’Occupation“ scheinen die Kollaborateure die einzigen Bewohner, die dieses Paris noch hat. Die Straßen sind leer, die Geschäfte geschlossen, die Herrschaftssitze verwaist. Wer es sich leisten kann, ist geflohen; der Rest ist im inneren Exil. In *La ronde de nuit* vergleicht der Erzähler die Kollaborateure mit Ratten, die erscheinen, um die Stadt in Besitz zu nehmen (RN 24). Der Lieutenant sagt über die Gangster, diese „tiennent le haut du pavé“ (RN 105). Die Erzählung bedient sich somit einer Metaphorik der physischen Annexion der Stadt. Wie wir sehen werden, wird die Stadt dazu räumlich zwischen Tag und Nacht, Rive gauche und Rive droite, Widerstandskämpfern und Kollaborateuren aufgeteilt werden.

Paris als Ort der Erinnerung wird nach Pierre Nora verstanden, dessen reichhaltige Forschung zu Erinnerung und Erinnerungskultur den Begriff des „lieu de mémoire“ prägt, dessen sich die Arbeit bedient.⁴²⁹ Diesen Gedankengang führen Étienne François und Thomas Serrier in ihrer Untersuchung europäischer Untersuchungsorte fort und gehen dabei auch auf den identitätsstiftenden Charakter der europäischen Katastrophen des 20. Jahrhunderts ein, was für diese Untersuchung von besonderem Belang ist.⁴³⁰ Innerhalb dieser tragischen Erinnerungskomplexe gehen sie auch gesondert auf Paris als zentralen Ort ein. Hier empfiehlt sich, mit Andreas Sohn die Stadt in ihrer Ganzheit als Ort des Erinnerns und der Erinnerung zu betrachten.⁴³¹ Diese Betrachtung bedingt ein solides raumtheoretisches Fundament. Aus kulturanthropologischer Sicht erscheint hier das Konzept des „Nicht-Ortes“ nach Marc Augé zielführend (der in klarer sprachlicher Abgrenzung zum Programm der Postmoderne die *surmodernité* ausruft).⁴³² Zudem soll die soziologisch motivierte Idee einer „pratique de l’espace“ nach Michel de Certeau mitsamt ihrer klaren begrifflichen Trennung in „Ort“ und „Raum“ übernommen werden, da diese in der Analyse der Primärtexte ermöglicht, das „potenzielle“ Paris von dem unter der *occupation* tatsächlich existenten Paris zu scheiden.⁴³³

Die Mitte der Gesellschaft ist in allen drei untersuchten Werken gleichermaßen abwesend. Mit ihr fehlen bestimmte gesellschaftliche Leitlinien: Der Lieutenant hofft, dass „Le Bien, La Liberté, La Morale“ bald wieder hergestellt sein werden (RN 100). Bis dahin müssen er und die Seinen sich verstecken und im Untergrund agieren. Auch

⁴²⁹ Nora, Pierre: *Erinnerungsorte Frankreichs*, München 2005.

⁴³⁰ François, Étienne und Serrier, Thomas: *Lieux de mémoire européens*, Paris 2012.

⁴³¹ Sohn, Andreas : *Paris als urbarer Memorialraum*, Memoria 2006.

⁴³² Augé, Marc : *Non-lieux : Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris 1992

⁴³³ de Certeau, Michel : *L’invention du quotidien. 1, Arts de faire*, Paris 1990.

der Erzähler Swing Troubadour befürchtet, dass er tot sein werde, bevor „La Morale, La Justice, L’Humain“ wieder offen zu Tage treten (RN 67-68). Auch der Kollaborateur Muraille sieht in *Les boulevards de ceinture* sein Ende kommen „avec l’article 75 et douze balles dans la peau“ (BC 174).⁴³⁴

Auffällig ist, dass die Herstellung von Moral und öffentlicher Ordnung somit sowohl für die Kollaborateure als auch für die Résistants nicht von ihren Handlungen abhängt, sondern ohne Möglichkeit der Einflussnahme ihrerseits von außen induziert wird. Die Besatzung wird somit zu einer Rahmenbedingung, mit der sich die Personen auf die eine oder andere Art und Weise arrangieren können, die sie aber nicht verändern können. Dazu passt, dass die Besatzung nicht beim Namen genannt wird. Stattdessen spricht man beispielsweise von „une drôle d’époque“ (BC 41) oder „les temps tristes“ (RN 101).

Diese betuliche, beschönigende, verlogene Darstellung stellt gleichermaßen eine Weigerung dar, den Enunzierenden in irgendeinen Bezug zur historischen Realität zu setzen. Sie versucht ihn von der Unmittelbarkeit des besetzten Frankreich zu entkoppeln, in der Hoffnung, der damit verbundenen Unbill so zu entgehen. Alle wissen, was gemeint ist, aber niemand formuliert es. Der Rückzug ins *souffrir*, das Erdulden der Besatzung, das Wegsehen und Tolerieren: auch sie sind, mit Hannah Arendt gesprochen, eine Form des *agir*. Auf diese Art und Weise wird den Kriminellen tatsächlich das Feld überlassen.

Die Kollaboration als „organisiertes Chaos“

In allen drei Werken besitzen die Kollaborateure die Eigenschaft, plötzlich wie aus dem Nichts zu erscheinen. In *La ronde de nuit* sagt der Erzähler über die Genese der Kollaborateure des „bureau du square Cimarosa“ aus, diese seien „brusquement surgi du black-out, d’une période de désespoir et de misère, par un phénomène analogue à celui de la génération spontanée“ (RN 144). Es liegt nahe, den Impetus für diese spontane Entstehung darin zu suchen, dass diese sich in verwaisten Räumen ausbreiten konnte. Nach dieser Lesart wäre es die Abwesenheit staatlicher und polizeilicher Organe, die eine Besetzung durch unorganisierte Elemente erst ermöglicht hätte.

⁴³⁴ Artikel 75 des Code Pénal, der bis heute gilt, umfasst den Straftatbestand der Zusammenarbeit mit dem Feind. Durch das Comité Français de Libération Nationale war dieser Straftatbestand 1943 aus dem Exil auf zahlreiche Handlungen, darunter Propaganda für den Feind, ausgedehnt worden (Vgl. Baruch 2003).

Begünstigt wird diese Interpretation dadurch, dass es in *La ronde de nuit* und *Les boulevards de ceinture* keinen direkten Kontakt zwischen den Erzählern und den deutschen Besatzern selbst gibt. Stattdessen bekommen diese es stets mit ihren „Statthaltern“, wie etwa dem Khédive, Monsieur Philibert, Guy de Marcheret oder Jean Murraille zu tun. Die polizeilichen Elemente, mit denen die Erzähler interagieren, sind irreguläre Banden. In *La place de l'étoile* glaubt Raphaël Schlemilovitch dagegen, dass seine guten Kontakte zu den offiziellen Machthabern Deutschlands, etwa Otto Abetz und Adolf Hitler, ihn beschützen könnten. Er muss aber feststellen, dass er trotz seiner Verbindungen sowohl gegenüber der Miliz Darnands (PE 64) als auch gegenüber der „Géstapo Française“ hilflos ist (PE 175). Die deutsche Besatzungsmacht wirkt somit in allen drei Werken abwesend oder zumindest zugunsten der Kollaborateure in den Hintergrund gerückt. Pierre Daprini bemerkt dazu bezogen auf das Gesamtwerk Modianos, bei diesem erscheine die Besatzung wie eine „affaire intérieure française“. ⁴³⁵

Hierin äußert sich wieder die strukturelle Besonderheit der Occupation verglichen mit anderen Teilen Europas, wo Wehrmacht und S.S. die direkte Kontrolle über Verwaltung und Sicherheit übernahmen: Diverse französische Organe wurden nominell beibehalten und zur Kooperation verpflichtet, während die deutschen Sicherheitsbehörden gleichzeitig ein eigenes Netzwerk aus zivilen Handlangern, Milizionären und Zuträgern errichteten.⁴³⁶ Daher können sich Schlemilovitch und sein Vater auch einem „Ratespiel“ hingeben, ob man sie nach der Verhaftung zur Rue Lauriston, zur Gestapo, zur französischen Polizei oder zur Miliz fahren würde.⁴³⁷

Die Situation ist dadurch für den Erzähler in den untersuchten Werken lediglich so undurchsichtig wie diejenige, die sich den Franzosen in Wirklichkeit präsentierte. Dadurch nähern sich die Erzählungen an das diffuse kollektive Gedächtnis an diese Zeit an.

Hier zeigt sich zudem ein wesentlicher Entwicklungsschritt zwischen *La place de l'étoile* und der Darstellung der Besatzungszeit in späteren Werken. Zwar scheint sich, nicht nur aufgrund von teilweise übernommenen Namen, eine direkte Linie von den kurzen Episoden in der Rue Lauriston in *La place de l'étoile* zur Darstellung des

⁴³⁵ Daprini 1989 : 198.

⁴³⁶ Zur politischen Situation im besetzten Frankreich s.o.

⁴³⁷ PE 63-64; letztlich erscheint die Situation allerdings komplett imaginiert, da sie während einer Taxifahrt in Bordeaux stattfindet.

„Service du square Cimarosa“ in *La ronde de nuit* ziehen zu lassen. Inwieweit Orte und Hauptakteure der historischen „bande de la rue Lauriston“ in beide Schilderungen einfließen, wurde bereits dargelegt. Dadurch wirkt es so, als werde in *La ronde de nuit* ausführlich dargestellt, was in *La place de l'étoile* nur ein Thema unter vielen war. So heißt es in *La place de l'étoile* über die „Mitarbeiter“ der Rue Lauriston:

Yasmine me fit connaître quelques individus douteux : Jean-Farouk de Mérode, Paulo Hayakawa, la vieille baronne Lydia Stahl, Sophie Knout, Rachid von Rosenheim, M. Igor, T.W.A. Levy, Otto da Silva et d'autres encore dont j'ai oublié les noms. Je fis avec tous ces lascars le trafic d'or, écoulai de faux zlotys, vendis à qui désirait les brouter de mauvaises herbes comme le haschisch et la marijuana. (PE 120)

In *La ronde de nuit* wird beinahe dasselbe Personeninventar erneut aufgegriffen. Nun allerdings bleibt es nicht bei der Namensnennung. Stattdessen erhalten wir auch kurze Lebensläufe sowie Betätigungsfelder:

Il y avait là le « marquis » Lionel de Zieff, condamné jadis pour vols, abus de confiance, recel, port illégal de décorations ; Costachesco, banquier roumain, spéculations boursières et faillites frauduleuses ; le « baron » Gaétan de Lussatz, danseur mondain, double passeport monégasque et français ; Pols de Herder, gentleman-cambrioleur ; Rachid von Rosenheim, Monsieur Allemagne 1938, tricheur professionnel ; Jean-Farouk de Méthode, propriétaire du cirque d'automne et de l'*heure mauve*, proxénète, interdit de séjour dans tout le Commonwealth ; Ferdinand Poupet dit « Paulo Hayakawa », courtier d'assurances, tête brûlée, faux et usage des faux ; Otto da Silva, « el rico plantador », espion en demi-solde ; le « comte » Baruzzi, expert en objets d'art et morphinomane ; le « mage » Ivanoff, bulgare charlatan, « tatoueur officiel des églises coptes » ; Odicharvi, indicateur à la préfecture dans les milieux russes blancs ; Mickey de Voisins, « la soubrette », prostitué homosexuel ; l'ex-commandant d'aviation Costantini [...] (RN 143)

Zieff, Méthode et Helder dirigeaient le département de cuirs. [...] Costachesco, Hayakawa et Rosenheim avaient choisi les métaux, matières grasses et huiles minérales. L'ex-commandant Costantini opérait dans un secteur plus restreint mais plus rentable : verrerie, parfumerie, peaux de chamois, gâteaux secs, vis et boulons. Aux autres, le Khédive confiait des missions délicates : Lussatz était chargé de la surveillance et de la protection des fonds qui arrivaient chaque matin square Cimarosa en quantité considérable. Le rôle de da Silva et Odicharvi consistait à récupérer l'or et les devises étrangères. (RN 144-145)

Diese Ausführungen dienen nicht nur dazu, die schillernden Hintergründe und den halbseidenen Charakter der Kollaborateure zu betonen, sondern auch dazu, die Struktur der Büros offen zu legen. Im Gegensatz zu *La place de l'étoile* werden nicht

nur lediglich Namen und Verbrechen genannt, sondern diese werden aufeinander bezogen und als konkrete Aufgabenbereiche sortiert. Auf diese Art und Weise entsteht in der Erzählung eine Struktur der organisierten Ausbeutung. Aus den merkwürdigen Lebensläufen der einzelnen Figuren werden plötzlich, im Kontext der Aufgabenteilung des „service du square Cimarosa“, konkrete Talente, welche wiederum in Handlungskapital für das Büro umgemünzt werden können. Gemeinsam decken die Mitarbeiter der Bande alle wichtigen wirtschaftlichen Bereiche ab; sie handeln dabei zwar auf den eigenen Vorteil bedacht, werden aber auch für Sonderaufgaben zugewiesen. Das Chaos, was die Erzähler wahrnehmen, es folgt letztendlich einer – wenn auch lockeren – Organisation.

Dies zeigt sich auch darin, dass unterhalb der Ebene der Abenteurer und Glücksritter eine Ebene von „hommes de main“ besteht, die sich aus Auftragsmördern, Folterknechten und Leibwächtern unter der Kontrolle des Khédive und von Philibert zusammensetzt (RN 146). Diese nehmen vor allem „Polizeiaufgaben“ wahr. Wenn also der Khédive in *La ronde de nuit* nach dem Titel des Polizeipräsidenten verlangt (RN 33), dann verbirgt sich darin auch der Wunsch nach Anerkennung „von oben“ für die durch ihn vollbrachte Ordnungsleistung, aus einem im Grunde gänzlich ungeeigneten Haufen von Kriminellen durch geschickte Aufgabenverteilung und Personalführung tatsächlich so etwas wie eine strukturierte polizeiliche Organisation geformt zu haben.

Diese Struktur entsteht nicht aus sich heraus, sondern ist eine direkte Fortführung der historisch belegten Vorgaben der außertextlichen Besatzungsmacht: gesellschaftliche Verfolgung, politische Gleichschaltung, wirtschaftliche Ausbeutung. Obwohl also die Kollaboration ihre eigene Dynamik besitzt, aus der heraus sie sich gegen eine Ursprungsgesellschaft wendet, benötigt sie immer noch eine externe Kraft, mit der sie kooperieren kann. In den untersuchten Werken steht die innertextliche Dynamik der Interaktion zwischen Kollaborateuren und Erzähler im Vordergrund. Diese findet allerdings vor einem impliziten inner- wie außertextlichen Hintergrund des Systems der Besatzung statt.

Individuelle oder gesellschaftliche Tendenz?

In einem Interview erklärte Patrick Modiano einmal die Faszination, die von der Figur des Kollaborateurs ausgeht, so: „J'aime observer les gens qui se salissent, qui n'ont

pas peur des pires compromissions.“⁴³⁸ Wir können dies allerdings nicht nur auf die Kollaborateure bezogen verstehen, sondern auch auf die Erzähler und, wie wir sehen werden, deren Väter. Was genau umfassen diese „compromissions“? Auf die untersuchten Werke bezogen können wir sie als Bereitschaft sehen, die eigene Moral und die Wertvorstellungen der Gesellschaft zugunsten des Überlebens und der persönlichen Bereicherung zu opfern. Das bedeutet, dass das Individuum im Konflikt mit der Gesellschaft steht. Die Möglichkeit zur „compromission“ entsteht überhaupt erst durch die bereits beobachtete Abwesenheit der Mehrheitsgesellschaft und ihrer Wertvorstellungen.

In den untersuchten Werken entsteht Kollaboration daher durchgängig aus einem Konflikt zwischen Individuum und Gesellschaft. Wie wir bereits gesehen haben, überwiegen in *La place de l'étoile*, das ohnehin sehr subjektorientiert ist, zunächst die individuellen Erklärungen. Auch diese finden allerdings vor dem Hintergrund gesamtgesellschaftlicher Entwicklungen statt: Die Kollaboration von Maurice Sachs und Drieu la Rochelle beispielsweise wird vom Erzähler in seinen Essays direkt aus ihren Biografien heraus abgeleitet. Er schildert zunächst ihre unterschiedlichen Jugenden und fragt dann „Vers 1940, la tragédie s'abat sur l'Europe. Comment vont réagir nos deux muscadins?“ (PE 29) Hier zeigt sich wieder der Konflikt zwischen *agir* und *souffrir* im Sinne einer Hilflosigkeit des Individuums vor den großen Zäsuren der Geschichte.

In *La ronde de nuit* erzählt der Khédive dem Erzähler mehrfach von seiner Jugend und kommt dabei zu dem Schluss, diese habe trotz seiner hohen moralischen Ambitionen gar nicht anders enden können als in seiner heutigen Situation als Krimineller und Kollaborateur:

Voyez-vous mon cher petit, reprend le Khédive (on dirait vraiment qu'il va fondre en larmes), je n'ai pas reçu d'instruction. J'étais seul quand on a enterré mon père et j'ai passé la nuit couché sur sa tombe. Et cette nuit-là il faisait très froid. À quatorze ans, la colonie pénitentiaire d'Eysses. Le bataillon disciplinaire ... Fresnes... je ne pouvais rencontrer que des voyous comme moi... (RN 30)

Pourtant, mon petit, j'ai toujours eu soif de respectabilité. Ne me confondez pas, s'il vous plaît, avec les personnes qui sont ici... [...] Voyez-vous, mon petit, reprend le Khédive – tous les rats ont profité des 173ero173ts « évènements » pour remonter à la surface ! Moi-même... mais ceci est une autre histoire ! Ne vous fiez pas aux apparences ! Bientôt je

⁴³⁸ *L'Arche*, Oktober/November 1972, Interview mit Françoise Jaudel, S. 61; zitiert nach Roux, Baptiste: *Figures de l'occupation dans l'œuvre de Patrick Modiano*, Paris 1999, S. 35f.

recevrai dans ce salon les gens les plus respectables de Paris ! On m'appellera Monsieur le Préfet ! (RN 32-33)

Der Auf- beziehungsweise Abstieg des Individuums findet für ihn immer im Kontext der gesellschaftlichen Bewertung statt. Daher erklärt sich auch, dass der Khédive versucht, seinen Status zu kodifizieren, indem er einen Titel erlangt, der seiner „Leistung“ und seiner Funktion unter den Kollaborateuren angemessen ist. Auch sein Partner, Monsieur Philibert, bewegt sich in dem gleichen Spannungsfeld: Seine Vergangenheit als ehemaliger Polizeiinspektor und als ausgebildeter Pianist weisen ihn als Mitglied des Bildungsbürgertums aus, aus dem er allerdings in die Kriminalität abgestiegen ist. Sowohl der Khédive als auch Philibert geben sich nicht gerne mit den übrigen Kollaborateuren ab, denen sie sich moralisch eindeutig überlegen fühlen.

In der Tat erscheinen die anderen Mitglieder des „service du square Cimarosa“ im Gegensatz zum Khédive und Philibert eindimensional zu sein. Sie sind lediglich triebgesteuert. „Ça fait plaisir de bouffer par ce temps de restrictions“, ruft Lionel de Zieff, Frau Sultana zerreißt ihre Corsage und präsentiert ihre Brüste und Pols de Helder gibt damit an, wie teuer der überall verschüttete Cognac sei (PE 28). Essen, Trinken, Tanzen, Sex und persönliche Bereicherung: Das ist der moralische Kompass der Kollaborateure. Ihre Bedürfnisse sind also in erster Linie auf das Individuum konzentriert. Ernst Jünger, selbst einer der Besatzer, bemerkt dazu in seinem *Second Journal Parisien*: „En de telles époques, manger, manger bien et beaucoup donne un sentiment de puissance.“⁴³⁹ Im Gegensatz zu ihnen verspürt der Khédive nur den „soif de la respectabilité“, also das nicht-körperliche Bedürfnis nach gesellschaftlicher Geltung und Anerkennung.

Der „Soif de la respectabilité“ ist letztendlich ein Verlangen, zur Gesellschaft „nach den eigenen Regeln“ dazuzugehören, gleichzeitig anerkannt zu werden und ihr den eigenen Stempel aufzudrücken. So ist auch Guy de Marcheret in *Les boulevards de ceinture* ungehobelt und triebgesteuert, gibt aber durch eine bürgerliche Hochzeit und seinen vermutlich erfundenen Adelstitel zu verstehen, dass es ihn in die Mehrheitsgesellschaft zieht. Ähnlich wie der Khédive und Philibert sind auch Murraille und Marcheret Profiteure und Randfiguren, die allerdings darauf abzielen, ihre gesellschaftliche Marginalisierung zu überwinden und zur französischen Gesellschaft dazu zu gehören. Die Occupation ist letztendlich nur der Rahmen, innerhalb dessen

⁴³⁹ Jünger 1998, p. 148.

sie ihren Ambitionen offen und ungehindert nachgehen können, auch weil viele andere aus der Öffentlichkeit verschwunden sind.

Mit dem Kriegsende verschwinden die prominenten Kollaborateure so schnell, wie sie gekommen sind, aber der gesellschaftliche Rand, beziehungsweise die gesellschaftlichen Erscheinungen, aus denen sie hervorgehen, sind weiterhin vorhanden.

V. Erinnerung und Posterinnerung

Die Posterinnerung, wie sie aus dem bisher Behandelten hervorgeht, entspringt in ihrem Kern stets aus dem Konflikt zweier Erinnerungen: der des Kindes und der einer weiteren Person oder Gruppe. Im spezifischen Falle des Holocaust ist diese zweite Person meistens der oder die Überlebende, das Elternteil, dessen Erinnerung im Kind eine Überforderung kreiert, welche zur Blockade führt. Letztendlich ist die traumatische Posterinnerung im Kern ein Kommunikationsproblem. Sie entsteht im Zusammenwirken von Verteidigungsmechanismen, welche ihr Erklären unmöglich machen, und des Versagens von Verständnismechanismen, welche im kindlichen Alter nicht in der Lage sind, mit dem traumatischen Kern umzugehen. Wenn das Kind somit durch einen Akt der Transformation das Trauma in sich aufnimmt, so entsteht daraus die Posterinnerung. Fortan trägt das Kind zwei Erinnerungen in sich, seine eigene und die der Eltern, die nun in ihm selbst zum Konflikt kommen. Unbewusst entsteht so ein System von Assoziationen, welche aus der Erinnerung auf die Posterinnerung verweisen. Der Konflikt bedingt Interaktion. Erinnerung und Posterinnerung kommunizieren miteinander, sie beziehen sich aufeinander und kommentieren einander.

Es ist im Lichte dieser permanenten Kommunikation und der Schwierigkeiten der Kommunikation mit den eigentlichen Eltern nicht erstaunlich, dass diese Kommunikation zwischen Erinnerung und Posterinnerung im Kind einen Stellvertretercharakter für die unmögliche Kommunikation zwischen Eltern und Kind zugewiesen bekommt. Wenn der andere unzugänglich ist, sei es, dass er sich verschlossen hat, abwesend oder auch verstorben ist, so wirkt die Posterinnerung, welche er hinterlassen hat, dennoch ungebrochen nach. Aus den vom anderen übernommenen Elementen wird durch den Wunsch nach Verständnis und Austausch auf diese Weise die Verkörperung dieses anderen. Das konfliktive Ich dissoziiert sich in ein Ich und ein Du, welche auf verschiedene Weisen zueinander in Bezug gesetzt werden können. Diese Bezüge können direkte Gespräche sein, aber auch Positionstausche oder Transpositionen.

Daher sollen im Folgenden die Werke, auf die sich die vorliegende Untersuchung stützt, in Bezug auf ihre Erzählsituation analysiert werden. Ein besonderes Augenmerk wird dabei nicht nur auf der enunziativen Figuration des Erzählers liegen, sondern auch auf der kommunikativen Situation im Allgemeinen. Wenn der Kontakt zwischen

Erinnerung und Posterinnerung sich in der Erzählung niederschlägt, so ist anzunehmen, dass diese jeweils durch wiederkehrende Elemente, wenn nicht ganze Figuren repräsentiert werden, welche miteinander ins Gespräch kommen. Die Rolle des Erzählers ist hierbei von besonderem Interesse, ebenso wie die seiner Adressaten. Da es insbesondere um das Verhältnis des Erzählers zu seiner Erzählung in Form von konfliktiven Erinnerungen geht, lässt sich hier auch von einer „Erinnerungssituation“ sprechen, die es zu analysieren gilt. Aus dieser Grundkonstellation über *La place de l'étoile*, *La ronde de nuit*, *Les boulevards de ceinture* und *Rue des Boutiques obscures* hinweg ergeben sich Vergleichbarkeiten und letztlich auch eine Entwicklung des Verhältnisses von Erinnerung und Posterinnerung innerhalb des Gesamtwerkes Modianos.

Auch Alan Morris stellt einleitend fest, dass nicht nur die Subjektivität von Modianos Werken ein besonderes Merkmal der Texte ist, sondern auch deren Alterität:

Parler de l'identité [...] c'est supposer une stabilité, le fait de rester identique à soi-même à travers le temps et dans l'espace, de pouvoir surmonter les forces de l'érosion, de l'effritement, de la dispersion. Bref, c'est suggérer une victoire sur l'altérité. Cependant, dans les romans de Patrick Modiano, une telle victoire n'est jamais acquise, ne peut jamais s'acquérir.⁴⁴⁰

In der folgenden Untersuchung soll daher auch thematisiert werden, inwieweit seine Erzähler eben nicht in der Lage sind, der Erosion der Zeit stand zu halten. Sie zeigen sich machtlos vor den Verwerfungen und Veränderungen im Stadtbild, in der Politik, in den Erinnerungen anderer und in ihren eigenen. Die Vergangenheit ist bei Modiano automatisch Alterität; sie lässt das Subjekt, seine vielen Ich-Erzähler, sprachlos und verwirrt zurück. Der Kontakt mit der Vergangenheit, vergangenen Ichs und vergangenen Vätern dissoziiert die Erzähler, lässt ihre Wahrnehmung verschwimmen und ihre Berichte intransparent werden. Daher ist es umso wichtiger, zu fragen: Wer ist das Subjekt, wer erzählt hier? Setzt er sich mit einem anderen auseinander oder mit seiner eigenen Alterität? Welchen Effekt haben die „forces de l'érosion“ auf die Erzählung selbst? Dies wird umso wichtiger, als dass wir häufig mit dem Namen das eindeutigste Element für eine Identifikation des Subjektes vermissen. Erzähler und andere Romanfiguren Modianos werden uns grundsätzlich mit einem darunter

⁴⁴⁰ Morris 2000: 13-14.

liegenden Zweifel an ihren echten Identitäten präsentiert. Auch die Methoden, durch die dieser Zweifel in den Text gelangt, werden im Folgenden untersucht werden.

Der Zusammenhang zwischen Alterität und Posterinnerung ist dabei in eine Richtung zwingend: jede Posterinnerung ist immer eine Alterität, sie ist Ausdruck von Dissoziation sowie des Zerfalls des Subjektes.

V.1. La place de l'étoile

La place de l'étoile zitiert viele Themen an, die in späteren Werken in komplexerer Weise zum Gegenstand eigener Texte werden. So finden wir unter anderem die kurze Episode in der Rue Lauriston, wesentlich erweitert, als Grundlage des „service du square Cimarosa“ in *La ronde de nuit* wieder. Analog hierzu scheinen die Begegnungen zwischen Vater und Sohn Schlemilovitch die Blaupause für *Les boulevards de ceinture* zu liefern, wo der junge Serge Alexandre nach dem Krieg zum ersten Mal seinem Vater begegnet, ebenso wie die kurze Episode zu Schlemilovitchs Arbeit für *Je suis partout* bereits Alexandres Arbeit für *C'est la vie* vorwegnimmt. Zudem verhandelt das Werk auf geringem Raum und in einer zunächst beliebig erscheinenden Abfolge eine Vielzahl von Themen: Antisemitismus Kollaboration und die Besatzung, jüdische und arabische Rachegelüste für die Kreuzzüge, den jungen Staat Israel. Vordergründig kreisen all diese um die zentrale Frage der jüdischen Identität, von der ersten Seite, auf der der Erzähler Raphaël Schlemilovitch als „moisissure de ghettos terriblement puante“ beschimpft wird (PE 11) bis zur letzten, auf der ihm ein Psychiater eine „neurose judaïque“ attestiert (PE 153). Die Neurose empfiehlt sich in der Tat als beste Erklärungsweise dieses mäandernden Textes, der sich auf den ersten Blick als zufällig zusammengeworfen präsentiert: Handlungsstränge werden angefangen und nach nur kurzer Zeit unvollständig abgebrochen, Erzählort und -Zeit wechseln abrupt, Überleitungen laufen ins Leere, Figuren tauchen plötzlich fernab ihres ursprünglichen Kontextes erneut auf. Timothy Scherman schlägt daher vor, das Buch im Sinne von Raymond Queneaus *Exercices de style* zu lesen.⁴⁴¹ Gegen diesen Ansatz spricht allerdings, dass es sich bei Schlemilovitch offensichtlich um einen einzigen, konstanten Erzähler handelt: Schlemilovitch erinnert sich an alle seine vorherigen Exkurse und Erlebnisse. In ihm bleibt die Erzählung trotz aller Zeitsprünge und Widersprüche konstant. Der Erzähler durchlebt Jahrzehnte in beliebiger Reihenfolge und bleibt doch immer ein „jeune homme“ (PE 152). Auch offensichtliche Paradoxa wie etwa seine eigenen Tode werden in die persönliche Biografie Schlemilovitchs mit aufgenommen. Wenn Schlemilovitch etwa sagt: „Malheureusement, l'uniforme des chasseurs alpins me rappelait celui de la Milice, dans lequel j'étais mort vingt ans auparavant“ (PE 78), ist diese Aussage im Sinne der Textrealität konsistent. Erinnerung und Posterinnerung

⁴⁴¹ Scherman 1992: 290.

werden beibehalten. Die Erzählung überspringt scheinbare Widersprüche einfach, um sich auf die für die Identität konstitutiven Elemente zu konzentrieren. Daher ist es sinnvoller, sich auf die interne Logik des Textes einzulassen und ihn beim Wort zu nehmen. In diesem Sinne drängt sich ein *close reading* von *La place de l'étoile* auf, das die Schlüsselemente der Texterinnerung detailliert untersucht.

Das *close reading* konzentriert sich dabei auf eine Untersuchung der folgenden Aspekte: Grundsätzliche Struktur des Textes, Vaterfiguren, die Verhaftung als Posterinnerung, Schlemilovitch und Sartre, Schlemilovitch und Céline sowie Doppelgänger innerhalb der Handlung.

La place de l'étoile befasst sich ausführlich mit Louis-Ferdinand Céline und Jean-Paul Sartre. Beide kommen sowohl mit ihren tatsächlichen Texten als auch mit fingierten Texten zu Wort und treten gleichzeitig unter ihren echten Namen und unter Pseudonym auf. *La place de l'étoile* kann als Ideenwettstreit zwischen Céline und Sartre und ihren stark unterschiedlichen Thesen zur jüdischen Identität aufgefasst werden: Schlemilovitch wendet sich mal dem Antisemiten Céline, mal dem wohlmeinenden Sartre zu, auch wenn er beide eher ironisierend wahrnimmt. Daher soll auch Schlemilovitchs Verhältnis zu Sartre, Céline und ihren Stellvertretern im Text ausführlich untersucht werden.

Der Text als Therapie?

Der assoziative Charakter der plötzlichen Themen-, Zeit- und Ortswechsel in *La place de l'étoile* lässt diese zunächst willkürlich erscheinen. In der Tat haben wir es aufgrund der zahlreichen Ellipsen, abbrechenden und neueinsetzenden Handlungsstränge mit einem *stream of consciousness* zu tun. „C'était le temps où“ beginnt die Erzählung und verortet die erzählte Zeit scheinbar in der Vergangenheit (PE 11). Schon vier Seiten später wechselt die Erzählung ohne erkennbaren Grund ins Präsens, springt aber nach nur einem Absatz wieder zurück in die Vergangenheit. Ab da wechselt der Text mit beinahe jedem Abschnittswechsel zwischen présent, passé simple und imparfait. Eine Auswirkung auf die Chronologie der Ereignisse scheint dies nicht zu besitzen. Akane Kawakami bemerkt hierzu, dass die Tempora bei Modiano im Allgemeinen nicht verwendet werden, um die Distanz zwischen Erzählzeit und erzählerter Zeit zu bestimmen, sondern „to characterise the *emotional* distance between the narrator and

the event described“.⁴⁴² Wie Ewert hervorhebt, ist die Benutzung unterschiedlicher Zeiten in rascher Folge und ohne strukturelle Notwendigkeit auch eine Absage an die klare Hermeneutik des Krimi-Genres und somit an die induktive Logik im Allgemeinen.⁴⁴³ Schon Barthes, merkt Ewert an, sieht die Vergangenheitsformen als Ausdruck einer in sich sinnhaltigen Welt, die hier außer Kraft gesetzt ist.⁴⁴⁴ *Imparfait* und *passé simple* sind in sich stets teleologisch; ihre Durchmischung mit dem *Präsens* hebt diese Teleologie in *La place de l'étoile* auf. Daher sind wir gut beraten, die narrative Reihenfolge des Textes, wiewohl scheinbar chaotisch, als ihre chronologische Reihenfolge anzuerkennen. Diese Lesart funktioniert, da der Text keinerlei Vorgriffe, aber eine große Anzahl an Rückgriffen enthält. Diese funktionieren narrativ, nicht historisch: Schlemilovitch erinnert sich im Nachkriegsfrankreich, wie er zwanzig Jahre zuvor als Milizionär im Krieg gefallen ist (PE 78). Seine Durchsetzungskraft in der Schulhofprügelei röhrt aus seiner Zeit als „S.S. Schlemilovitch“ her, obwohl er nicht mehr weiß, ob dieser an der Ostfront oder in den Ardennen gefallen ist (PE 59). Mehr noch: er kann sich als „le plus grand proxénète du IIIème Reich“ (PE 109) auch daran erinnern, wie er seinem Freund Des Essarts die Bremsen sabotiert hat – zwanzig Jahre später. Die Szene endet in der totalen Verwirrung des Erzählers: „Où suis-je? Vienne ? Genève ? Paris ? Et cette femme qui me retient par le bras s'appelle-t-elle Tania, Loïtia, Eva Braun ?“ (PE 111). Somit herrscht Chaos in der Erzählsituation, aber Stringenz in der Erzählung.

Die Erzählung selbst ist geordnet, aber ihr Inhalt ist wirr. Die Erinnerung ist vertrauenswürdig, aber das Erinnerte nicht. Diese Unterscheidung erscheint vielleicht auf den ersten Blick spitzfindig, ist aber wichtig für die Beantwortung der Frage, ob Schlemilovitch ein vertrauenswürdiger Erzähler ist. Durch die hohe Stringenz des Narrativs können wir eindeutig aussagen: Schlemilovitch „spielt fair“ mit dem Leser, er gibt ihm alle Informationen weiter, die er selbst bewusst besitzt, auch wenn sein unsortiertes Unterbewusstsein die Reihenfolge des Erinnerten beeinflusst. Hier kommt der durch Ricœur geprägte Begriff des „*totum simul*“ ins Spiel: der Erzähler Schlemilovitch ordnet, um zu erzählen, was er erzählen will.

Welchen narrativen Zweck verfolgt diese Reihung der Ereignisse? Basseler und Birke bemerken dazu generell, eine

⁴⁴² Kawakami 2015: 33.

⁴⁴³ Ewert 1990: 167.

⁴⁴⁴ Barthes 1980: 30.

„klassische“, an die Autobiographie angelehnte Form, nämlich die auf der Ebene der Analepsen chronologische Reihung der Ereignisse, eignet sich besonders dafür, den Akzent auf die Entwicklung einer Figur zu legen, deren Erinnerungen sich fast wie von selbst zu einer sinnstiftenden Lebensgeschichte zusammenfügen lassen, die den gegenwärtigen Status der Figur erklärt [...]. Eine Durchbrechung dieser Reihung kann demgegenüber die Aufmerksamkeit stärker auf den Prozess der Verarbeitung lenken.⁴⁴⁵

Somit wird der Fokus vom Inhalt der Erinnerung weg und zum Erinnerungsprozess hin verschoben.

Diese „strukturierte Unstrukturiertheit“ und die Anordnung des Narrativs nach emotionalen, nicht zeitlichen Aspekten gemahnen an den unsortierten Redefluss eines Therapiegespräches. Nicht ohne Grund: Die letzte Szene ist eine Therapiesitzung bei Doktor Sigmund Freud in Wien. Es bleibt auch bei einem *close reading* ambivalent, ob *La place de l'étoile* nicht insgesamt das Protokoll einer Sitzung des delirierenden Erzählers bei Doktor Freud ist. Alle vorherigen Kapitel wären damit eine Binnenerzählung im Rahmen des letzten Kapitels. Dafür spricht die Aussage Freuds, man habe den Erzähler delirierend in einem Wiener Park aufgegriffen. Der Erzähler selbst beschreibt in der vorigen Szene, wie er in Tel Aviv oder Paris erschossen wird.

Hier wird erneut das Erinnerte von Schlemilovitch als Ganzes in Frage gestellt. Dagegen spricht allerdings, dass die Szene bei Freud textlich nicht als „realer“ markiert ist als die übrigen Szenen. Sie geht zudem deutlich sichtbar in eine Halluzination Schlemilovitchs über, wenn Freud zu weinen beginnt und Schlemilovitch bekneift, sich therapieren zu lassen. Daher soll hier lediglich davon ausgegangen werden, dass die Erzählung als Ganzes als Therapieanstrengung Schlemilovitchs lesbar ist: das *inconscient du texte* ist das einer therapeutischen Sitzung. Im Sinne Basselers und Birkes steht der ungehinderte Fluss von Erinnerungen im Vordergrund. Sinn stiftend sind die Erinnerungen eher sekundär, wichtiger ist das Stiften von Identität.

Zur Erklärung des gegenwärtigen Status der Figur taugt die Erzählung in der Tat kaum. Wie ist der Erzähler von Tel Aviv nach Wien gelangt? Befand er sich seit der früheren Szene in Wien dort? Hat er Frankreich überhaupt je verlassen? Einer physischen Reise durch den Text hindurch auf die Spur kommen zu wollen, erscheint hier aussichtslos, dazu ist jeder Bezug zur Realität zu verschwommen. Um sich der emotionalen und identitären Entwicklung der Figur zu nähern, können wir den Text

⁴⁴⁵ Basseler und Birke 2005: 126.

jedoch *tel quel* analysieren – er ist bereits im Hinblick auf diese Lesart hin strukturiert. Daher erscheint es ratsam, ihn im Rahmen eines *close reading* so wörtlich wie möglich zu lesen und zu verstehen.⁴⁴⁶

Beim Lesen von *La place de l'étoile* entsteht in der Tat der Eindruck, der Erzähler gebe sich unablässig neuen Phantasmen und *idées reçues* hin, nur um jedes Mal wieder eingefangen zu werden. Da die assoziativen Sprünge in der Erzählung auf der Ebene der Unterbewussten stattfinden, besitzt Schlemilovitch auch keinerlei eigenen Gestaltungsspielraum, um sein Schicksal aktiv in die Hand zu nehmen. Es erstaunt ihn nicht, wenn er aus einem Nachtklub in Tel Aviv gezerrt und durch die Straßen von Paris gefahren wird; er nimmt es zur Kenntnis und fügt sich. Das zugrunde liegende Schema ist daher stets dasselbe: Eine Autoritätsperson informiert Schlemilovitch, wohin er als nächstes zu gehen und was er dort zu tun habe. Dies können Amtspersonen wie etwa Schulleiter, Kommissare und Generäle sein, oder auch Figuren, denen der Erzähler eine intellektuelle (wie etwa Des Essarts und Maurice Sachs) oder gesellschaftliche Autorität (wie dem Vicomte de Lévy-Vendôme) beimisst. Diese treiben Schlemilovitch nun von einem Ort und einer Identität zur nächsten. Er lebt diese eine Weile lang aus, wird verhaftet oder anderweitig diszipliniert und der nächsten Katastrophe entgegengeschickt. Hier verdient sich Schlemilovitch seinen Namen, eine Allusion auf den herumwandernden Pechvogel, der alles zerbricht, was er anfasst, mehr als redlich.⁴⁴⁷ Nicht ohne Grund beginnt *La place de l'étoile* daher mit einer langen rassistischen Tirade gegen Schlemilovitch durch Bardamu und den Journalisten Rabatête.⁴⁴⁸ Hervé Allet stellt zu Recht fest, dass Schlemilovitch vom Anfang bis zum Ende des Romans keinerlei eigene Handlungsautorität besitzt – und geht noch einen Schritt weiter, wenn er schreibt, „Raphaël Schlemilovitch was born from Doctor Bardamu's verbal abuse“.⁴⁴⁹ Er wird zunächst durch die wütenden Angriffe auf seine Person als Jude definiert, nimmt diese Zuschreibung in sich auf und reagiert in der Folge dementsprechend. Der Erzähler definiert sich nicht selbst: Er wird definiert. Bardamu prägt seine erste Phase als „gigolo yiddish“ (PE 11). Diese endet mit dem Eintritt von Jean-François Des Essarts in die Erzählung, welcher ihn als hervorragender Kenner der französischen Literatur mit Marcel Proust vergleicht:

⁴⁴⁶ Dieser Ansatz wird sich auch im Hinblick auf die weiteren behandelten Werke als sinnvoll erweisen.

⁴⁴⁷ Vgl. O'Keefe 1988.

⁴⁴⁸ Ein Verweis auf Lucien Rebabet, der während der Besatzungszeit für *Je suis partout* schrieb.

⁴⁴⁹ Allet 1998: 105; Doktor Bardamu ist der Name Hauptfigur von *Voyage au bout de la nuit* (1932) des antisemitischen Schriftstellers Louis-Ferdinand Céline. Zum Verhältnis zwischen Schlemilovitch, Céline und Bardamu später mehr.

Vous êtes juif comme le narrateur [d'À *la recherche du temps perdu*], me disait-il, et je suis le cousin des Noailles, des Rochechouart-Mortemart et des La Rochefoucauld, comme Robert de Saint-Loup. (PE 16)

Damit ist die nächste Identität festgelegt: Raphaël Schlemilovitch, Bohémien und armer Intellektueller.

Diese Integration von Vorurteilen, kollektiven Anfeindungen und auch positiven Stereotypen war als Traumastrategie der zweiten Generation bereits im Beispiel Moses Laufers zu sehen.⁴⁵⁰ Raphaël Schlemilovitch verwendet im Text nicht nur jüdische Stereotype und die Rhetorik der Besatzer, sondern spielt auch ausgiebig auf antisemitische Schriftsteller und Werke der französischen Literatur an. Der Erzähler nimmt diese Urteile auf und akzeptiert sie, versucht sie sogar seinerseits auf die Spitze zu treiben. So erschafft Schlemilovitch die Dreyfussche Kunstfigur „Jacob X“, einen desertierenden jüdischen Soldaten, dessen erfundene Lebensbeichte für Kontroversen im französischen Kunstbetrieb sorgt: Konservative, Antisemiten und Militaristen attackieren ihn, Zionisten empfehlen ihm die Auswanderung nach Israel und Jean-Paul Sartre springt ihm bei wie einst Émile Zola (PE 18-21). Später zeigt er sich enttäuscht vom Fehlschlag eines absichtlich polemischen jüdischen Theaterstückes, mit dem er eigentlich schockieren wollte, das aber keine große Reaktion hervorzurufen vermag (PE 36-37). Maurice Sachs, der in *La place de l'étoile* das Kriegsende überlebt hat, rät ihm, doch die jüdischen Volten sein zu lassen und sich stattdessen kosmopolitischeren Identitäten zuzuwenden, aber auch er bestätigt sein eigenes Klischee: Dass er im Gegensatz zu Robert Brasillach und Pierre Drieu la Rochelle noch am Leben sei, so Sachs, liege daran, dass er als Jude das Durchhaltevermögen einer Ratte besitze (PE 22). Betrachten wir diese Internalisierungen im Rahmen eines Therapiegespräches, so wird deutlich, dass sich hierin der Versuch äußert, einerseits eine Identität zu finden, andererseits jedoch der Last der äußeren Zuschreibungen dadurch zu entkommen, dass sie zu den eigenen gemacht werden.

Vaterfiguren

Auf diese Weise sucht der Erzähler unablässig nach seiner Identität, indem er einen Lebensentwurf auslebt, zu dem er sich durch seine Umwelt ermuntert fühlt (ob durch Ermutigung oder durch Zurückweisung, ist hierfür nicht erheblich). Im Endeffekt

⁴⁵⁰ Laufer 1973: 364-370.

scheitern alle diese Versuche jedoch und Schlemilovitch ersetzt einen Lebensentwurf durch den nächsten. Die Urheber dieser Lebensentwürfe, hebt Maurud Müller hervor, sind Vaterfiguren:⁴⁵¹ Sie prägen Schlemilovitchs Selbstwahrnehmung, da er seine Wertzuschreibungen durch ihre ersetzt, und erwarten von ihm, dass er „ihre“ Mission fortsetzt. Nirgendwo wird dies so deutlich wie beim Menschenhändler Lévy-Vendôme, der Schlemilovitch als Agenten braucht, da er selbst aufgrund seines fortgeschrittenen Alters nicht mehr zum Verführer junger Frauen taugt. Das erste Zusammentreffen zwischen den beiden ist eine Art Gewissensprüfung des Jüngeren durch den Älteren, der ihn dann, sichtlich zufrieden, als Helfer engagiert:

- Que pensez-vous des Françaises ?
- Mignonnes.
- Et encore ?
- On pourrait en faire de très belles putains !
- Admirable ! J'aime la manière dont vous le dites ! Maintenant, cartes sur table, Schlemilovitch ! Je travaille dans la traite des blanches ! (PE 68)

Folgerichtig stellt der Erzähler ihn der nichtsahnenden Loïtia als „mon père, le vicomte Lévy-Vendôme, qui la couvrira de cadeaux“ vor (PE 88). Obwohl Schlemilovitch auf diese Weise nur das Misstrauen der jungen Frau besänftigen möchte, trifft er einen Nerv, denn Lévy-Vendôme ist in dieser Episode zu seinem moralischen Vorbild geworden. Und obwohl er ihn später enttäuscht, verabschiedet sich Lévy-Vendôme mit einer gewissen Vaterliebe aus der Erzählung: „À bientôt, Schlemilovitch. Je vous aime“ (PE 105).

Eine der wenigen Figuren, die in diesem Sinne nicht zur Vaterfigur taugt, ist ironischerweise der biologische Vater des Erzählers. Er tritt lediglich in Erscheinung, um seinen Sohn um dessen im Casino gewonnenen Reichtum zu erleichtern, und entschwindet kurz darauf wieder in die Vereinigten Staaten, wo er eine Gesellschaft namens Kaleidoscope Ltd. betreibt. Bezeichnend ist, wie er in die Handlung tritt: „Je me souvins que j'avais un père“ (PE 38), beginnt der Erzähler, und wenig später tritt der bis dahin Abwesende in Erscheinung, als hätte ihn dieser bloße Akt des Erinnerns in die Handlung beschworen. In seinem ersten Auftauchen erhält er somit eine eindeutige Zuschreibung als Figur der Vergangenheit, die schlicht nicht existiert, wenn sich niemand ihrer erinnert. Einen Namen gibt Schlemilovitch ihm nicht, er bleibt

⁴⁵¹ Maurud Müller 2010: 154.

„Schlemilovitch père“.⁴⁵² Von Anfang bis Ende als absurde Witzfigur dargestellt, wird dieser Vater durch Schlemilovitch sowohl in der Erzählung als auch im Dialog mit Hohn und Spott bedacht. Seinen Vorschlag, mit ihm nach Amerika zu gehen, ist im Grunde der einzige Lebensentwurf, den der Erzähler ablehnt. Hierin zeigt sich die mangelnde Autorität des Vaters gegenüber dem Sohn. Und dennoch scheint Schlemilovitch seine Entscheidung zu bereuen, denn er malt sich sofort nach dessen Abreise aus, er hätte mit ihm zusammen als Duo von Clowns großen Erfolg finden können. Er entbehrt auch nicht sämtlicher Zärtlichkeit für den Vater, den er konsequent „mon gros coco“ nennt (PE 46). Bezeichnenderweise aber verwendet er diesen Namen zum ersten Mal direkt im Anschluss an einen Exkurs über eine (fiktive) Serie von Aufsätzen von André Breton und Jean-Paul Sartre darüber, wie man am besten seinen Vater töte; Schlemilovitch stellt fest, den seinen unmöglich töten zu können. Später bemerkt er über Des Essarts, Tania und seine Mutter: „Moi, les gens que j'aime, je les tue“ (PE 108). Die logische Schlussfolgerung: Dieser Mann ist eben nicht der Vater des Erzählers, zumindest nicht in dem moralischen Sinne, gegen den sich die Rebellion Bretons und Sartres richtet. Er ist Schlemilovitch nicht unsympathisch, aber übt letztendlich im Bezug auf dessen Sinnsuche keinerlei direkten Einfluss aus. So mäandernd und unorganisiert der Versuch, seine Traumata zu lösen, auch sein mag, der Vater spielt in ihm keine produktive Rolle. Allenfalls lässt sich die Vermutung aufstellen, dass die Wandlungen des Erzählers dadurch motiviert sind, nicht zu enden wie sein Vater. Hier kehrt sich die Rolle von Sohn und Vater um, so wie Hass es bei Kindern von Holocaust-Überlebenden beobachtet hat.⁴⁵³ Der Vater erscheint dem Sohn schwach, lächerlich und komisch. Er möchte ihn schützen, hält ihn aber auch für schwach. Deutlich wird dies, wenn er den Vater ermahnt, er solle sich gegenüber dem Schulaufseher nicht submissiv verhalten wie „en présence d'un bourreau S.S. qu'il faudrait charmer“ (PE 51). „If a parent has had frightening experiences with authority figures [...] this role reversal may also be readily adopted when interaction is necessary with any official representative of a government agency“, schreibt Hass.⁴⁵⁴ Für den Vater lauert hinter der zivilen Fassade der französischen Gesellschaft der Polizeistaat der *Occupation*: der Schulleiter wird zum S.S.-Schergen, der Taxifahrer zum Milizionär oder Kollaborateur. Dadurch ist er nicht in der Lage, normal mit ihnen zu interagieren. Für

⁴⁵² Trotz dieser Bezeichnung ist „Schlemilovitch père“ eindeutig keine Facette des Erzählers wie etwa „le Schlemilovitch S.S.“, sondern eine eigenständige Figur.

⁴⁵³ Hass 1990: 61.

⁴⁵⁴ Hass 1990: 62.

seinen Sohn ist der Vater daher in erster Linie ein Opfer und die Verfolgung ein Zeichen von persönlicher Schwäche. Die einzige Hoffnung, die der Vater gegenüber den starken Tätern hat, so sieht es Schlemilovitch, ist die (sexuelle) Unterwerfung.

Gleichzeitig wird allerdings innerhalb des Textes sehr stark suggeriert, dass der Vater Ursprung der Komplexe des Sohnes ist. So malt sich der Erzähler aus, er sei der „offizielle“ Jude des deutschen Reiches, der wie selbstverständlich mit Hitler, Himmler und Eva Braun verkehrt (PE 112). Hierin lässt sich eine direkte Übertragung der Vergangenheit seines Vaters sehen:

Il éprouvait pour les allemands une certaine sympathie puisqu'ils avaient choisi ses endroits de prédilection : le *Continental*, le *Majestic*, le *Meurice*. Il ne perdait pas une occasion de les côtoyer chez *Maxim's*, *Philippe*, *Gaffner*, *Lola Tosch* et dans toutes les boîtes de nuit grâce à des faux papiers au nom de Jean Cassis de Coudray-Macouart (PE 43).

Der Sohn wiederholt also, verzerrt und transponiert, Handlungsmuster des Vaters, welche er bis zur Übertreibung zuspitzt. Dies zeigt sich beispielsweise im Umgang mit Célines *Bagatelles pour un massacre*: Der Vater findet diesen antisemitischen Text „très drôle“ (PE 57), hat ihn auswendig gelernt und rezitiert ihn gerne nach jüdischer Tradition singend; hierin können wir eine Form der Entschärfung durch ironisierende Aneignung erkennen. Der Sohn geht einen Schritt weiter: Er eignet sich beziehungsweise der jüdischen Identität nicht nur den Text, sondern gleich dessen Autor an, indem er behauptet, dieser sei „le plus grand écrivain juif de tous les temps“ (PE 15).

Der Vater des Erzählers treibt sich gerne in den Lieblingsbars der deutschen Besatzungsmacht und der Kollaborateure in Paris herum. Der Sohn geht seinerseits wieder einen Schritt weiter und berichtet, wie er die Gesellschaft von Eva Braun, Hitler, Himmler und Heydrich sucht. Wenn Vater Schlemilovitch der Sekretär von Serge Stavisky war, der Frankreich ins Wanken brachte, dann sekundiert der Erzähler dem grotesken Vicomte de Lévy-Vendôme, der nichts weniger möchte als den Untergang des gesamten christlichen Abendlandes aus Rache für zweitausend Jahre Kreuzzüge und Verfolgung.⁴⁵⁵ Schlemilovitch dreht dabei allerdings die sexuelle Komponente um:

⁴⁵⁵ Die Ähnlichkeit zwischen Vater Schlemilovitch und Lévy-Vendôme wird dadurch verstärkt, dass beide ähnliche Lebensläufe vorweisen: Schlemilovitch Senior war Sekretär von Alexandre Stavisky, Lévy-Vendôme berichtet, dass er der Sekretär von Joseph Joanovici gewesen sei. Raphaël Schlemilovitch geht nun bei Lévy-Vendôme gewissermaßen in die Lehre; Joseph Joanovici nennt er später „mon professeur de moral“ (PE 163). Auf diese Weise eröffnet sich durch die Wiederholung der Motiviken Sekretär-Meister und Schüler-Lehrer eine weitere Facette der Vaterfiguren.

Er betrachtet seinen Vater als Prostituierte, die sich mit den Besatzern gemein macht. Er selbst aber wird als Assistent von Lévy-Vendôme und als „Raphaël Schlemilovitch, le plus grand proxénète du Ille Reich“ zum Zuhälter. Schlemilovitch wird der Liebhaber von Eva Braun, der sie tröstet, wenn Hitler sie wieder einmal alleine lässt. Er prostituiert die S.S.-Tochter Hilda Murzzuschlag. Diese Rolle verschafft ihm Macht: „grâce à Tania, Loïtia et Hilda, j'ai beaucoup d'influence sur Heydrich“ (PE 110).⁴⁵⁶ Wo der Vater Opfer ist, möchte der Sohn Täter sein.

Das wohl stärkste Indiz, dass hier eine unbewusste oder bewusste Imitation der väterlichen Verhaltensmuster durch den Sohn vorliegt, folgt später, als der Erzähler während einer Verhaftung lapidar bemerkt, seine französischen Papiere auf den Namen Jean Cassis de Coudray Macouart seien nur gefälscht und er sei eigentlich Jude (PE 124) – unter demselben Namen hatte zuvor Schlemilovitchs Vater während der Besatzungszeit gelebt.

Diese Nachahmung des Vaters erzeugt jedoch alles in allem einen zwanghaften Eindruck. Obwohl sie, wie VanderWolk hervorhebt, eigentlich dazu gedacht ist, den Vater zu verstehen, ist der Vater selbst beim einzigen Zusammentreffen im Buch nicht willens oder nicht in der Lage, sich dem Sohn zu erklären.⁴⁵⁷ Für den Erzähler, der eine Erklärung von während des Krieges getroffenen Entscheidungen erwartet, ist die Passivität seines Vaters verstörend; nicht zuletzt, weil sie impliziert, dass es *nichts zu entscheiden gab*. Die Machtlosigkeit, die der Erzähler durch den Roman hinweg verspürt, wenn er von außen definiert wird beziehungsweise als Spielball von mächtigen Figuren durch die Weltgeschichte geschoben wird, nur um am Ende doch wieder hoffnungslos in der Falle zu sitzen, wäre nach dieser Lesart exakt diejenige, die der Vater auch verspürt haben müsste. So wie der Sohn also aufgrund seiner Herkunft und Religion mit sich und seiner Rolle in der Welt hadert, so hat dies auch der Vater getan; dessen Passivität ist Ausdruck eines unaufhörlichen Prozesses der Abnutzung durch die permanente Identitäts- und Lebenskrise. In diesem Sinne gewinnt auch der letzte Satz des Buches eine neue Bedeutung, wenn der Erzähler dem ihn behandelnden Doktor Freud gesteht: „je suis bien fatigué, [...] bien fatigué...“ (PE 153). Hier vollzieht sich auch im Sohn dieselbe Handlung der Kapitulation, in der er sich mit der Identität abfindet, die ihm die Welt zuweist. Der Vater ist festgelegt auf

⁴⁵⁶ In dieser Aufzählung umfasst Schlemilovitchs Harem plötzlich auch Tania, die sich das Leben genommen hat, und Loïtia, die Lévy-Vendôme nach Südamerika entführt hat. In der Szene tritt aber nur eine Frau tatsächlich auf. Schlemilovitch ist verwirrt: „s'appelle-t-elle Tania, Loïtia, Hilda, Eva Braun?“ (PE 111).

⁴⁵⁷ VanderWolk 1997: 108.

seine Rolle als Außenseiter, als Représentant des unheimlichen Fremden in der französischen Gesellschaft, wie wir an seinem deplatzierten Kleidungsstil präsentiert bekommen. Der Moment, der diese Rolle innerhalb des Romans kodifiziert, ist seine Verhaftung durch den Gestapisten Gérard, welcher bemerkt „Un vrai dandy! Vous ferez fureur à Auschwitz“ (PE 99).⁴⁵⁸ Schlemilovitch trifft eher zufällig auf Gérard, bringt ihn um und spielt mit dem Gedanken, den ausgestopften Leichnam seinem Vater in New York zu schicken. Die Wiederkehr des Motives der Verhaftung bedeutet hier, dass sich der Vater nicht nur der Gewalt, sondern auch der Rollenzuschreibung der Verhaftenden ergibt, so wie dies auch der Sohn regelmäßig tun wird. Er scheint in der Rolle dieser letzten Verhaftung, obwohl er in der Folge entkommen kann, regelrecht festzuhalten.

Gleichzeitig ist bemerkenswert, dass eben diese Rolle, die des Dandys, des „gigolo yiddish“, die erste ist, welche der junge Schlemilovitch im Laufe des Romans durchspielt und ablegt (PE 11). Im Hinblick auf die literarischen Traumastrategien nach Marthe Robert lässt sich sagen: diese erste Phase stellt eine „pure“ Flucht aus der Realität dar, an die sich eine musterhafte Emulation des Vaters anschließt. Im Sinne Ricœurs ist die Verhaftung des Vaters der „Nullpunkt der Geschichte“, von dem der Sohn ausgeht. Weder seine Entwicklung davor noch danach sind in diesem Bezug von Belang. In seinen Augen ist der Vater, den er erst im Erwachsenenalter kennengelernt, verstörend, weil er nicht in der Lage ist, ihm eine wie auch immer geartete Möglichkeit der Veränderung zuzugestehen. Er transformiert diese Person, wie sie ihm Jahrzehnte nach Kriegsende begegnet, direkt an ihren Nullpunkt zurück, ohne einen Erkenntnisgewinn daraus ziehen zu können. Er beginnt daher dort mit seiner eigenen Metamorphose, wo der Vater aufgehört hat, ohne dass sich am seine stetigen Veränderungen bewirkenden Komplex etwas Grundlegendes geändert hätte. Wie der Vater scheitert auch der Erzähler an den Folgen seiner Identität; während beim Vater allerdings die bloße Existenz den Tatbestand des Illegalen erfüllte und somit konfliktiv war, ist der Kern des Konfliktes im Sohn das Handeln des Vaters in der Illegalität. Wir sehen somit, wie die Erinnerung des Vaters sich auf den Sohn überträgt und in diesem wirkt.

⁴⁵⁸ Analog hierzu wird auch seinem jungen Sohn gesagt, er sei ein stattlicher junger Mann und solle den Gebirgsjägern beitreten: „Militaire, vous ferez fureur!“ (PE 78). Schlemilovitch allerdings verwirft diese Möglichkeit sofort, lässt sich nicht auf sie festlegen und setzt seine Identitätssuche fort.

Der traumatische Charakter dieser Gefangenschaft wird im Text explizit thematisiert. Der zum Schluss des Romans auftretende Doktor Freud fragt den Erzähler ganz direkt nach seiner Posterinnerung und nach den Gründen, aus denen diese auftritt: „comment se fait-il que vous vous rapelliez tout cela, vous n'étiez pas né“ (PE 152). Gleichzeitig diffundiert auch diese Szene schnell wieder ins Traumhafte, wenn der ehrenwerte Doktor zu betteln und zu weinen beginnt, den Erzähler im Sinne des Wortes beknet, seine Neurose fahren zu lassen und sich schließlich unterwürfig am Boden wälzt wie ein Hund. Dennoch ist es im Rahmen dieser letzten „Verhaftung“ (der Arzt berichtet, man habe den Erzähler nachts zuvor halluzinierend aufgegriffen), dass sich Schlemilovitch offensichtlich in seiner Identität festlegen lässt wie vorher der Vater durch den Gestapo-Mann Gérard. Obwohl also nicht klar ist, wieviel in dieser Szene der reinen Einbildung des Erzählers entspringt, können wir also vermuten, dass dieser sich nun die letzte zugewiesene Identität aneignen wird. Diese ist von besonderer Brisanz, denn Freud wiederholt ihm eingängig das bereits mehrfach vorher zitierte Mantra des Philosophen Schweitzer de la Sarthe: „LE JUIF N'EXISTE PAS“ (PE 152). Der Erzähler malt sich nun aus, wie sein Leben nach seiner Genesung aussehen würde, und scheint schlussendlich eben zu kapitulieren beziehungsweise einzuwilligen.

Im Bezug auf die Posterinnerung ist diese finale Entscheidung des Romans trügerisch, denn sie bedeutet mitnichten, wie man zuerst vermuten könnte, einen Schritt aus der Gefangenschaft in der Vergangenheit heraus. Letztendlich handelt es sich wieder um eine Identität, die dem Erzähler von außen zugewiesen wird. Diese wird zudem nicht unabhängig von seinem Trauma formuliert, sondern in expliziter Ablehnung, sich mit diesem traumatischen Kern überhaupt zu befassen. Die Formulierung, der Jude existiere überhaupt nicht, negiert, dass überhaupt ein Problem vorläge, anstatt sich an einer Lösung dieses Problems zu versuchen. Anstatt also einen ersten Schritt zu tun, um den Erzähler tatsächlich von seinem Trauma zu befreien, finden wir hier vielmehr diejenige Verweigerungshaltung gespiegelt, welche wir in der Überlebendengeneration häufig wiederfinden. Somit tut der Erzähler, überfordert von den Mühen des therapeutischen Ansatzes, welchen er bis dahin gewählt hat, hier gewissermaßen einen Schritt zurück. Ironischerweise wird er hierbei von seinem Therapeuten unterstützt, welcher die Weigerung der Nachkriegsgesellschaft repräsentiert, sich mit dem traumatischen Erbe des Holocaust überhaupt zu befassen: Er ist zwar guten Willens, dem armen Menschen zu helfen, möchte dessen Neurose aber nicht als Ausdruck seiner jüdischen Identität oder der Shoah verstanden wissen.

Eine solche Verhaltensweise passt zur Reaktion der Gesellschaft auf das Trauma des Überlebenden, wie Hirsch sie bei Raczymow schildert: selbst wenn der Überlebende willens ist, sich über sein Trauma mitzuteilen, so überfordert er mit dieser Mitteilung doch oft diejenigen, welche keine Kenntnis über das ursprüngliche traumatisierende Ereignis besitzen. Die Wiedereingliederung in die Gesellschaft kann sich auf einer oberflächlichen Ebene somit nur dann vollziehen, wenn das Trauma explizit nicht erwähnt wird beziehungsweise, wie es Freud hier vorschlägt, in ein Geschehen transformiert wird, für das die Gesellschaft bereits ein Erklärungsmuster besitzt. Dieses Ende sagt mithin über den Vater aus, dieser habe letztlich eben auch keinen Einfluss auf sein Handeln gehabt. Es reduziert ihn somit auf eine Opferrolle, welche, wie wir gesehen haben, aus psychologischer Sicht nicht geeigneter erscheint als die Täterrolle, um ein wirkliches Verständnis der Person und ihres Traumas zu befördern. Dass somit am Ende eine Befreiung von der Vergangenheit und ihren konfliktiven Erinnerungen stattfindet, ist bei näherer Betrachtung nicht zu erkennen. Es verstärkt sich aber der Eindruck der Prägung *en négatif* durch den Vater: Schlemilovitch scheitert letztendlich beim Versuch, dessen Schicksal zu entkommen.

Die Verhaftung als roter Faden

Um Struktur in die nur scheinbare Willkürlichkeit der Erzählung zu bringen, ist es aufschlussreich, sich wiederholenden Elementen zu widmen. Diese versehen das auf den ersten Blick herrschende erzählerische Chaos in *La place de l'étoile* mit einer rhythmischen Ordnung. Sie herauszustellen, ermöglicht uns in dieser Untersuchung, thematische Abschnitte zu bilden und einzeln zu analysieren.

Eines dieser wiederkehrenden Elemente ist die Verhaftung. Sie wiederholt sich unter verschiedenen äußeren Umständen insgesamt fünf Mal: in Bordeaux, in Paris, in Wien und schließlich zweimal kurz nacheinander in Tel Aviv. Die einzelnen Verhaftungen weisen untereinander große diskursive Vergleichbarkeiten auf, weswegen es sich lohnt, sie in der Reihenfolge des Textes tiefergehend zu analysieren.

Die erste „Verhaftung“ des Romans ist lediglich imaginiert: Schlemilovitch und sein Vater stellen sich scherzend vor, ihr Taxifahrer, der sie vom Bahnhof zum Hotel bringen soll, brächte sie stattdessen zur Gestapo in der avenue Foch oder zur rue Lauriston (PE 48-49) – obwohl sie sich in Bordeaux befinden. Der heitere Ton und der todernste Inhalt dieses „Spiels“ stehen in einem jähnen Kontrast zueinander. Schließlich, so der Erzähler, wäre das Ende absehbar: Internierung, Befragung, Folter,

Tod. Aber Schlemilovitch kann diese bedrohliche Situation entschärfen: er erklärt, in diesem Falle würde er einfach seine antisemitischen Freunde Brasillach und Rebabet anrufen, man würde mit den Besatzern zusammenarbeiten, ihnen einen guten Handel anbieten und so weiter... Und wenn dies nicht möglich wäre, so wäre dies allenfalls „ennuyeux“ (PE 48). Tatsächlich finden sich die beiden ohne Vorkommnisse im Hotel wieder und die Episode ist durch den Erzähler schnell vergessen, sie dient aber dennoch den darauffolgenden „echten“ Verhaftungen als Vorlage. Insbesondere der dissonante Ton, in dem die Folgen der Verhaftung diskutiert werden, bleibt über alle derartigen Szenen hinweg erhalten: entweder Schlemilovitch oder seine Verfolger sind stets in der Lage, der Situation etwas Erfreuliches oder Komisches abzugewinnen.

Die zweite Verhaftung des Erzählers findet in Wien statt, wo er depressiv von der Polizei aufgegriffen wird. Der auffallend freundliche Polizist sieht sich gezwungen, Schlemilovitch auf die Wache mitzunehmen, da dieser keine Auskunft zu seinem Wohnort geben möchte. Der Erzähler malt sich nun aus, man würde ihn den Chirurgen Torquemada und Ximénès übergeben. Stattdessen wird er einem ebenfalls sehr freundlichen Kommissar vorgeführt, den Schlemilovitch jedoch als „un S.S. cultivé, qui avait lu les poètes français“ beschreibt. Dieser erwägt zuerst, ihn „à Auschwitz soigner votre tuberculose“, aber schickt ihn dann zu seiner Gesundung nach Israel, da man ja in zivilisierteren Zeiten lebe (PE 124-125). Hierin erkennen wir, dass die Verhaftung eine zweite Funktion erfüllt: Sie trennt die einzelnen Abschnitte des Narrativs voneinander. Die Verhaftung in Wien bricht somit noch während der Rede des Kommissars ab; wir finden uns auf der Überfahrt nach Tel Aviv wieder. Hier wird Schlemilovitch aufgrund seiner Identität als europäischer Jude erneut verhaftet und ins „kibbouz disciplinaire“ gesteckt (PE 137), um die faschistischen Ideale des jungen Staates zu verinnerlichen oder zu sterben.

Bei dieser und der darauffolgenden letzten Verhaftung wird die räumliche und zeitliche Verschiebung Realität, die Vater und Sohn Schlemilovitch zuvor in Bordeaux nur spielerisch imaginiert haben: Schlemilovitch wird vom Schiff an Land geleitet, wo bereits ein Polizeitransport auf ihn wartet, „un panier à salade, semblable à ceux que la police française utilisa pour la grande rafle des 16-17 juillet 1942“ (PE 127). Diese Ähnlichkeit ist kein Zufall. Einmal in den Transporter verfrachtet, führt die Assoziation mit dem „panier à salade“ zu einer Überlagerung des eigentlichen Ereignisses durch das Assoziierte. Der Erzähler durchquert unvermittelt nicht mehr Tel Aviv, sondern Paris, wo er durch den israelischen Geheimdienst im Gestapo-Hauptquartier im 3 bis

place des États-Unis gefoltert wird. Die Verhaftung versetzt den Erzähler nach Paris und zurück in die Zeit des zweiten Weltkrieges. Diese wird explizit, wenn ausgerechnet der israelische Geheimdienstkommandant Bloch die Freuden der besetzten Stadt lobt: „Quel plaisir de rouler en Delahaye ! lui dit Bloch. Surtout à Paris, au mois de mai 1943“ (PE 145). Ein vergleichbarer Effekt entsteht bei den anderen Verhaftungen implizit dadurch, dass der Bordelaiser Taxifahrer Darnand ähnelt oder der Wiener Kommissar selbstverständlich ein S.S.-Mann ist.

Nur eine Verhaftung in *La place de l'étoile* findet tatsächlich im Paris der Besatzungszeit statt – die Verhaftung von Schlemilovitchs Vater durch „Gérard le Gestapiste“:

Le 16 juillet 1942, Gérard avait fait monter Schlemilovitch père dans une traction noire : « Que dirais-tu d'une vérification d'identité rue Lauriston et d'un petit tour au Vel' d'Hiv ? » Puis, contemplant le costume bleu Nil de Schlemilovitch père, ses gants de chevreau violet et son foulard tango, Gérard avait ajouté : « Un vrai dandy ! Vous ferez fureur à Auschwitz ! » Schlemilovitch fils avait oublié par quel miracle Schlemilovitch père s'arracha des mains de ce brave homme. (PE 99)

Alle anderen Verhaftungen im Text lassen sich als Emulationen dieses Ereignisses lesen. In der Erzählung Schlemilovitchs ist diese Verhaftung ein eindeutiges Element der Posterinnerung nach allen Kriterien Hirschs. Sie ist präsent, obwohl sie ihm nicht selbst widerfahren ist. Sie enthält unwesentliche Details: Die Kleidung des Vaters und das für die Verhaftung verwendete Fahrzeug. Wichtige Elemente jedoch fehlen: Was geschah vorher? Wie konnte Schlemilovitchs Vater entkommen? Hierdurch wird sie offen für die Interpretation – und für die Emulation. Schlemilovitch spielt die Verhaftung im Verlauf der Erzählung mehrfach durch, wobei die Details konstant bleiben, sich der Kontext und der Ausgang der Szene, die er nicht kennt, aber ständig verändern. Die erste Verhaftung in Tel Aviv verweist explizit auf das Fahrzeug – ohne ersichtlichen Grund steigen der Gefangene und seine Bewacher vom „panier à salade“ in eine „traction noire“ um, und endet mit einem Besuch in der rue Lauriston (PE 129). Beide Elemente kehren bei der zweiten Verhaftung in einem Tel Aviver Nachtclub wieder. Schlemilovitch trägt bei dieser Verhaftung eine S.S.-Uniform – eine weitere Anspielung auf die Verhaftung des Vaters, die Kommandant Bloch so kommentiert: „Vous allez mourir dans un uniforme de S.S., me dit-il. Vous êtes émouvant, Schlemilovitch, émouvant!“ (PE 150). Auch in Bordeaux diskutieren die Schlemilovitchs, ob sie nun in

die rue Lauriston oder in die rue des Saussaies „pour une vérification d’identité“ gefahren werden (PE 49).

Die Äußerung Gérards – „Un vrai dandy! Vous ferez fureur à Auschwitz“ – kodifiziert zudem die strukturelle Funktion der Verhaftung in *La place de l’étoile* (PE 99). Sie fungiert als Ende des gegenwärtigen Text- beziehungsweise Lebensabschnittes, weist dem Subjekt eine neue Identität zu und legt das nächste Ziel fest. Auf diese Weise werden die permanenten Ortswechsel Schlemilovitchs zu Deportationen. Die Äußerung des S.S.-Kommissars, man könne ihn ja nicht mehr nach Auschwitz schicken, weswegen er doch bitte nach Israel gehen solle, ist somit innerhalb der Logik der Erzählung mitnichten ein Ausdruck von Mitleid oder Menschenliebe, sondern von ehrlicher Ratlosigkeit. Wohin führt denn jetzt, da das geordnete System des Holocausts nicht mehr existiert, die jüdische Deportation, welche ja unausweichlich ist, da man den Juden nirgendwo wolle? Der Erzähler wird das eine ums andere Mal aus einer Gesellschaft oder einer Rolle, in die er sich trotz seiner jüdischen Identität leidlich zu assimilieren versucht, ausgestoßen.

Somit ist die Verhaftung des Vaters durch Gérard für Schlemilovitch Ausgangspunkt seiner gesamten Posterinnerung. Seine regelmäßigen Schilderungen von Verhaftungen sind Versuche, der Verhaftung des Vaters einen Sinn zu geben. Schlemilovitch rächt zwar die Verhaftung des Vaters, indem er Gérard umbringt, aber er kann ihr keinen Sinn verleihen – auch wenn er kurz darüber nachdenkt, Gérards ausgestopften Leichnam seinem Vater zu schicken. Obwohl er Zugriff auf die Details hat, fehlt der Kontext: Schlemilovitch hat Ursachen und Folgen der Verhaftung seines Vaters „vergessen“. Die Verhaftung spielt hier die Rolle des Unausweichlichen, des unvermeidbaren, aber jedes Mal wieder plötzlichen Kontaktes mit dem Trauma. Sie ist die Posterinnerung des Autors, die immer exakt dann wiederauflaucht, wenn der Erzähler seiner Vergangenheit durch die Annahme einer neuen Rolle oder Identität hinter sich gelassen zu haben glaubt. Jedes Mal erneut landet er, egal, wie weit weg er flieht oder geschickt wird, im Paris der Besetzungszeit, wo ihm Folter und Tod drohen. Das Narrativ kreist so um die Verhaftung, die jedes Mal neu kombiniert und interpretiert wird, je nachdem, aus welcher Einbildung der Erzähler kommt und in welche er als nächstes eintreten wird. Der Grund der Verhaftung hängt aber stets mit der jüdischen Identität des Protagonisten zusammen.

Le juif errant

Letztlich verweist die gesamte Struktur des Textes damit auf ein weiteres Klischee, den ewigen Juden, „le juif errant“, derer sich auch die Nationalsozialisten in ihrer antisemitischen Propaganda ausgiebig bedienten.⁴⁵⁹ „[...] vous continuez à jouer la forte tête, le juif errant“ (PE 135), wirft der israelische General Cohen dem Erzähler vor und fasst damit seine bisherigen Handlungen im Text zusammen: Schlemilovitch „spielt“ den ewigen Juden nicht nur, er repräsentiert ihn auch im Text. Der Erzähler nimmt den mythologischen Gehalt der Figur auf, wird aus allen Ländern verstoßen und dazu verdammt, ewig zu suchen; er wird somit zur Verkörperung der jüdischen Identität selbst und verkörpert durch seine ständigen unfreiwilligen Rollen- und Ortswechsel zweitausend Jahre Diaspora, Vertreibung und Verfolgung. Wie O’Keefe anmerkt, deutet sich dieses Schicksal bereits durch die Namensgebung des Erzählers an, der christliche, jüdische und slawische Elemente miteinander verknüpft und nirgendwo beheimatet scheint.⁴⁶⁰ Der Erzähler selbst begegnet diesen Wendungen mit einem gewissen Fatalismus: Für Schlemilovitch ordnet sich das Schicksal seines Vaters, genau wie sein eigenes, letztlich nahtlos in den gesamten Kontext der jüdischen Geschichte ein. Über diesen Dreisprung verstärkt sich hier nun die Assoziation seiner eigenen Erinnerungen mit denen des Vaters. Über die Mythologisierung seines Schicksals signalisiert der Erzähler die Unentrinnbarkeit seiner Posterinnerungen, in denen er also gefangen ist.

Der Text macht sich hier die strukturelle Ähnlichkeit des Narrativs des ewigen Juden und des psychotherapeutischen Gespräches zu Nutze, um an diesen die Struktur seiner Erzählung aufzuhängen. Er positioniert somit beide in einem dichotomischen Verhältnis zueinander, in dem wir die mythologische und die neurotische Seite der jüdischen Identitätskrise wiedererkennen, welche wiederum die Kollektivität und die Individualität des Traumas, das Vergangene und das Präsente, letztlich: die Posterinnerung und die Erinnerung, repräsentieren.⁴⁶¹ Der Lebenslauf beider Schlemilovitchs wird in *La place de l’étoile* in den größeren Kontext der konfliktiven jüdischen Identität gestellt, deren Naturell es eben sei, sich permanent selbst zu verleugnen, ob auf einer individuellen Ebene wie bei Maurice Sachs und Sigmund

⁴⁵⁹ Vgl. Benz 2010.

⁴⁶⁰ O’Keefe 1988: 69.

⁴⁶¹ Es ist an dieser Stelle erwähnenswert, dass auch der reale Sigmund Freud sich unter dem Eindruck der beginnenden Judenverfolgung in *Der Mann Moses und die monotheistische Religion* (1939) im Londoner Exil mit eben dieser Dichotomie zwischen jüdischer Mythologie und jüdischer Psyche auseinandersetzt.

Freud, oder auf einer kollektiven Ebene wie am Beispiel des Staates Israel. Der Erzähler schließt letztendlich nur an diese „Tradition“ an, da er nach einer langen, aber aussichtslosen Sinnsuche sein Heil in der Selbstverleugnung findet: Er ist des Traumas müde und wird sich von Doktor Freud „heilen“ lassen, obwohl er ihn für einen Scharlatan hält.

Der Erzähler im *degré zéro*

Nicht nur durch die permanenten Rollenwechsel von Schlemilovitch entsteht der Eindruck der Alterität. Auch die Textstruktur unterstützt die permanente Dissoziation des Subjektes. Von Zeit zu Zeit wechselt die Erzählung unvermittelt in die zweite oder dritte Person: Der Erzähler, eben noch selbst Schlemilovitch, spricht plötzlich mit oder über Schlemilovitch. Erzählerstimme und Fokalisierung, die bis hierhin konstant geblieben waren, trennen sich voneinander und enthüllen dem Leser, dass wir es hier keinesfalls mit einem einfachen Fall der Ich-Erzählung zu tun zu haben, sondern gut beraten sind, Gérard Genettes *Discours du récit* zu Rate zu ziehen.⁴⁶²

Zur Beschreibung seiner Karriere als Zuhälter beispielsweise wechselt Schlemilovitch in die zweite Person: Ich-Schlemilovitch beschreibt, wie Hilda sich zu prostituieren beginnt und wie er Yasmine kennen lernt. Zur Schilderung des „Harems“ aber wendet sich der Erzähler *an* einen nicht näher benannten Adressaten, der aber im Kontext Ich-Schlemilovitch sein *müsste*. Wir haben es also mit einem plötzlichen Akt der Dissoziation zu tun und müssen uns fragen: Ist der Erzähler dieser Passage noch Schlemilovitch, oder ist er jemand anderes (geworden)? Und wenn er es nicht ist, so muss die darauffolgende Frage lauten: Wie viele Schlemilovitchs gibt es eigentlich? „Tu [...] mourus d'épuisement“ (PE 119), endet der Exkurs in die zweite Person. Es bleibt vage, ob hier (ein) Schlemilovitch stirbt oder ob der Erzähler Schlemilovitch lediglich eine Hypothese hinaus in die Welt schickt, um die Möglichkeit einer anderen Existenz zu erkunden.

Die Reise Schlemilovitchs nach Israel wird zunächst in der dritten Person erzählt, ebenso wie seine Verhaftung durch den israelischen Geheimdienst. Der Erzählerwechsel kommt dabei abrupt: Der Ich-Erzähler Schlemilovitch erhält ein Ticket für die Überfahrt, der Dialog bricht ab, und der Leser findet sich mit Schlemilovitch in der dritten Person auf dem Schiff wieder. Dabei stellen eindeutige Bezugnahmen zum

⁴⁶² Vgl. Genette 1972.

Rest des Textes klar, dass es sich um dieselbe Figur handeln muss: „Après tout, n'était-il pas le juif officiel du IIIème Reich?“ (PE 128) fragt sich Schlemilovitch und nimmt damit Bezug auf sein „Vorleben“ als Kollaborateur und Liebhaber von Eva Braun. Der israelische Geheimdienst foltert Schlemilovitch, der sich plötzlich in Paris wiederfindet, in den Räumen und mit den Methoden der Gestapo zur Besatzungszeit. Während des „supplice de la baignore“, dem simulierten Ertrinken in der Badewanne, springt die Erzählstimme unvermittelt wieder in die erste Person zurück:

Isaac lui tint les bras derrière le dos, tandis qu'Isaïe lui passait les menottes. [...] On me plongea la tête dans l'eau glacée. Mes poumons éclateraient d'un moment à l'autre. Les visages que j'avais aimés défilèrent très vite. (PE 130-131)

Das gleiche geschieht, als Schlemilovitch und Rebecca in Tel Aviv tanzen gehen: Auf der Tanzfläche wechselt die Erzählstimme in die dritte Person, werden Rebecca und Schlemilovitch „eux“ (PE 142). Sie werden verhaftet und erneut durch Paris gefahren. Ab dem Moment, wo er Rebeccas Vergewaltigung durch die israelischen Schergen schildert, äußert sich der Erzähler in der ersten Person.⁴⁶³

Der Erzähler wird somit im Moment der körperlichen und sexuellen Gewalt (wieder) zu Schlemilovitch, dessen Identität er scheinbar nicht entkommen kann. Die gesamte Identität Schlemilovitch ist konfliktiv. Er leidet nicht an einem Trauma – er *ist* das Trauma. Es ist nicht nur unmöglich, die Rolle Schlemilovitch anders auszulegen, es ist dem Erzähler überdies unmöglich, ein anderer zu sein als Schlemilovitch. Auch auf der metatextuellen Ebene sind die Fluchtversuche und die Suche nach einer Identität also zum Scheitern verurteilt: Schlemilovitch wird ewig Schlemilovitch bleiben. Die „*victoire sur l'altérité*“, um mit Morris zu sprechen, ist unmöglich.⁴⁶⁴ Er kann sich weder neu erfinden noch selbst verleugnen. Allenfalls kann er, wie wir am Ende mit Doktor Freud erkennen, versuchen, sich mit sich abzufinden.

Zudem spricht der Erzähler im Text auch über andere Schlemilovitchs, als seien diese unterschiedliche Personen: Als Lycéen etwa bricht der Erzähler seinem Klassenkameraden Val-Suzon, einem jungen Kommunisten, der ihn als „Nazi“ bezeichnet, drei Rippen „en souvenir du S.S. Schlemilovitch, mort sur le front russe ou pendant l'offensive von Rundstedt“ (PE 59). Wieder wird Schlemilovitch von außen definiert und verhält sich dementsprechend – wird er als Nazi bezeichnet, so beschwört

⁴⁶³ An dieser Stelle findet sich auch die einzige direkte Ansprache an den Leser in *La place de l'étoile*: „Lisez donc Proust, cela vaut mieux“ (PE 146), sagt der Erzähler, anstatt seine Kindheit im Bois de Boulogne zu beschreiben.

⁴⁶⁴ Morris 2000: 14.

er aus seiner Posterinnerung den Nazi Schlemilovitch herauf, der er bereits war oder geworden sein könnte. Damit bezieht er sich nicht nur auf einen Schlemilovitch, der bereits im Text auftauchte und von einem amerikanischen G.I. namens Lévy erschossen wird – er bezieht sich dazu auch auf einen weiteren Schlemilovitch, ebenfalls Mitglied der SS, der an der Ostfront fällt und in *La place de l'étoile* an keiner weiteren Stelle erwähnt wird. Der Erzähler spannt hier das Netz der Kontingenz weit über den Text selbst hinaus auf. Dies wirft die Frage auf, ob der „S.S. Schlemilovitch“, der im Text Erwähnung findet, innerhalb der Textrealität wirklicher ist als der „S.S. Schlemilovitch“, von dem nicht die Rede ist. Im Sinne dieser Untersuchung soll sie mit nein beantwortet werden: ein einziger Nazi Schlemilovitch ist Bestandteil des „inconscient du texte“. Seine exakte Biografie ist für die Textintention nicht von Belang und wird durch den Erzähler mit einem einfachen „ou“ zwischen zwei Möglichkeiten beiseite gewischt. Alle möglichen Schlemilovitchs sind lediglich Ausdruck der Fraktalisierung des Erzählers, dessen Posterinnerung eine derart hohe Zahl an Leben umfasst, dass er nur schwierig sagen kann, welches das seine ist. Auch der Blick in die zeitgeschichtlichen Dokumente, welche doch eigentlich objektiv sein sollten, hilft zwar dem Erzähler, nicht aber dem Leser weiter:

Arrivé à ce point de ma biographie, je préfère consulter les journaux. Suis-je entré au séminaire, comme me le conseillait Perrache ? L'article d'Henry Bourdeaux : « un nouveau curé d'Ars, l'abbé Raphaël Schlemilovitch » (*Action Française* du 23 octobre 19..) me le laisserait supposer [...] (PE 84)

Dieser Zeitungsartikel stellt zunächst einen „Beweis“ dar, dass Schlemilovitchs Erinnerungen auf der Ebene der Textrealität nachvollziehbare Spuren erzeugen. Die Historizität dieser Spuren jedoch führt ins Leere, denn die *Action Française* existierte nur bis 1944, also etwa zwanzig Jahre vor der Episode in Savoyen.⁴⁶⁵ Zur Klärung der Frage, ob, wann und wie Schlemilovitch tatsächlich ins Seminar eingetreten ist, taugt sie daher nicht. Aber auch der Erzähler stört sich wenig an der Ahistorizität des Nachweises. Wir können daher festhalten: Überall dort, wo Schlemilovitch ein neuer Lebensweg oder eine neue Identität nahegelegt wird, entstehen neue Schlemilovitch-Doppelgänger.

Jeder dieser Wechsel Schlemilovitchs zum An- oder Besprochenen der Erzählung legt die Leere des Erzählers offen: ohne den Namen und die Identität Schlemilovitch, der

⁴⁶⁵ Nolte 161.

ihm ohnehin eher zugewiesen als durch ihn beansprucht wird, ist die Erzählstimme komplett undefiniert. Akane Kawakami nennt dieses Phänomen des leeren Erzählers den „*degré zero* narrator“ und konstatiert es als für Modiano typisch:

Modiano's narrators are discreetly identity-less, occupying the space or world of the narrator but not filling it. They fulfil the structural requirement of supplying the narrative with an organizational base, a point of view and narrative voice, but do no more. We may perhaps name this peculiar kind of narrator the *degré 199ero* narrator [...]⁴⁶⁶

Der Erzähler in *La place de l'étoile* ist nicht in der Lage, das Bedürfnis nach Subjektivität, das der Leser erwartet, zu erfüllen. Er nimmt zwar den Platz des Erzählers ein, erfüllt ihn aber nicht mit einer wie auch immer gearteten Identität. Um mit Bellemain-Noël zu sprechen: Das „je“, das den Leser an die Hand nimmt und trotz allen Augenzwinkerns sicher durch den Text geleitet, ist hier abwesend.⁴⁶⁷ Trotz oder gerade wegen aller halluzinatorischer Identitätsanmaßungen ist der Erzähler darunter leer. Dies liegt daran, dass, wie Kawakami hervorhebt, „the narrative is the eventual source of identity for the narrator.“⁴⁶⁸ Nicht der Erzähler bestimmt die Erzählung, sondern die Erzählung den Erzähler. Kawakamis Konstrukt des *degré zéro* verweist somit zurück auf einen Kernaspekt dieser Untersuchung: der Erzählakt als Methode der Subjektkonstruktion. Durch das Erzählen versucht der Erzähler – nennen wir ihn der Einfachheit halber weiter Schlemilovitch, als wäre er es tatsächlich – die Alterität zu überwinden. Die Identität des Erzählers, der sich vorher fragmentiert, fremdbestimmt, ohne eigenen Kern zeigt, entspringt erst aus dem Narrativ. Er wird von außen definiert, versucht diese Definition zu internalisieren, scheitert und zieht weiter. Wenn Allet meint, Schlemilovitch sei aus den Beschimpfungen Bardamus geboren,⁴⁶⁹ dann liegt er nur zum Teil richtig: *La place de l'étoile* ist *in toto* aus den Beschimpfungen Bardamus geboren. Mit Grund ist der auf der ersten und letzten Seite präsente Bardamu die Klammer, die den Roman umfasst. Ohne das einleitende Gezeter kein Text.

⁴⁶⁶ Kawakami 2015: 10-11.

⁴⁶⁷ Bellemain-Noël 1979: 8-9.

⁴⁶⁸ Kawakami 2015: 11.

⁴⁶⁹ Allet 1998: 105.

Schlemilovitch, Sartres Musterschüler

Nicht Schlemilovitch ruft also die Beschimpfung hervor, sondern die Beschimpfung Schlemilovitch. Ironischerweise seziert Schlemilovitch diesen Standpunkt im Text selbst :

Je me serais expliqué une fois pour toutes avec les français : J'aurais répété inlassablement que depuis vingt ans nous étions pervertis par l'un des leurs, un Alsacien. Il affirmait que le juif n'existerait pas si les goyes ne daignaient lui prêter attention. Il faut donc attirer *leurs* regards aux moyens d'étoffes bariolées. C'est pour nous, juifs, une question de vie ou de mort. (PE 50)

Hinter dem Alias des „Alsacien“ lässt sich Jean-Paul Sartre vermuten. Dieser schreibt in *Réflexions sur la question juive* : „C'est l'antisémitisme qui *fait* le juif“.⁴⁷⁰ *La Place de l'étoile* beschäftigt sich auf vielfache Weise mit Sartre und seinen Thesen zur jüdischen Identität. So spielt der Text mehrfach auf die außertextlichen *Réflexions sur la question juive* an, imaginert aber auch zwei Sartre-Texte, aus denen in der Erzählung zitiert wird: eine Serie von Texten mit André Breton unter dem Titel „Comment tuer votre père“ (PE 46) und den Essai „Saint Jacob X comédien et martyr“ über einen von Schlemilovitch inszenierten Skandal (PE 20). Daher wird eine eindeutige Trennung zwischen der außertextlichen Person, Sartre, und der imaginierten Figur, „Sartre“, notwendig. Zudem tritt als dritte Sartre-Inkarnation ein fiktiver Philosoph namens Schweitzer de la Sarthe auf, der im Text der Autor des Essais *Réflexions sur la question juive* ist und mit dem Ausspruch „LE JUIF N'EXISTE PAS“ zitiert wird (PE 152). Bei diesem handelt es sich um ein Pastiches Sartres mit dem antisemitischen Künstler Maxime Real del Sarte.⁴⁷¹

Wie im obigen Zitat versucht Schlemilovitch permanent, Sartre dadurch zu widerlegen, dass er ihn beim Wort nimmt. Daher dreht er die Stoßrichtung von dessen Aussage um: Um zu existieren, um eine Identität zu erlangen, müsse der Jude um jeden Preis Aufmerksamkeit erzeugen. Also setzt Schlemilovitch seine Gewinne im Casino von Monte Carlo dazu ein, eine Yacht zu kaufen, von deren Masten herab Lautsprecher die Beschimpfungen Bardamus rezitieren (PE 34). Die Beschimpfung erzeugt die Erzählung, welche den Erzähler erzeugt, also muss der Erzähler die Beschimpfung erzeugen.

⁴⁷⁰ Sartre 1946: 89 ; Hervorhebung im Original.

⁴⁷¹ Roux 1999: 54.

Schlemilovitch zeigt sich dabei häufig mit Sartre einig, geht aber den entscheidenden Schritt weiter. „Si je juif n'existe pas, l'antisémite l'inventerait“⁴⁷², schreibt Sartre in *Réflexions sur la question juive*. Schlemilovitch, der sich erst durch die Beschimpfungen Bardamus konstituiert, bestätigt diese These unterbewusst. Der Schönheitsfehler: Der Antisemit Bardamu ist selbst Jude, schreibt Schlemilovitch in seinem „Bardamu demasqué“ (PE 12-13). Der Jude beschimpft sich also in *La place de l'étoile* nur selbst, um Aufmerksamkeit zu erzeugen. Der Antisemitismus: nur eine weitere jüdische Verschwörung? Der Jude erfindet den Antisemiten, damit dieser ihn erfinden kann.

Schlemilovitch und Sartre befinden sich in einem geschlossenen Argumentationskreislauf, der es dem Erzähler ermöglicht, die Aussagen Sartres so lange weiter zu führen, bis der Jude wieder selbst an seinem Schicksal Schuld trägt. Viel bedarf es dazu freilich nicht, denn Sartre verwirft biologische und religiöse Gemeinsamkeiten als Identifikationsmerkmal der Juden und stellt die These auf, „le Juif est parfaitement assimilable par les nations modernes, mais il se définit comme celui que les nations ne veulent pas assimiler.“⁴⁷³ Die Definition, so Sartre, gehe in jedem Falle von den Juden selbst aus. Aber er lässt offen, ob sie zu Recht oder zu Unrecht vermuten, dass man sie nicht assimilieren wolle. Man könne sie zwar assimilieren, aber man wollte es nicht, oder sie glaubten zumindest, dass man es nicht wollte. In jedem Falle scheint eine Idee mit Sartres Definition absolut unvereinbar: die jüdische Nation.⁴⁷⁴ Auch hier überspitzt der Text Sartres Logik und fragt: ist der Jude in der jüdischen Nation willkommen? Schlemilovitchs Besuch in Israel gerät zum Desaster: Sobald er sich als Jude zu erkennen gibt, wird er verhaftet, gefoltert und ins Arbeitslager gesteckt. „Nous ne voulons [...] de l'esprit critique juif, de l'intelligence juive, du scepticisme juif, des contorsions juives, de l'humiliation, du malheur juif...“, eröffnet General Cohen dem misshandelten Schlemilovitch (PE 136). Im Sinne Sartres ist damit der Schritt hin zur tatsächlichen Nation vollzogen, ebenso wie Schlemilovitch sich mit Fug und Recht als Jude fühlen kann.

„Sartre“ kommt in *La place de l'étoile* prominent zu Wort, um über die Affäre rund um den jüdischen Deserteur Jacob X einen Artikel mit dem Titel „Saint Jacob X comédien

⁴⁷² Sartre 1946: 15.

⁴⁷³ Sartre 1946: 86.

⁴⁷⁴ Die Frage eines eigenen jüdischen Staates ist eine der drängenden politischen Fragen der Nachkriegszeit; Sartre meint hierzu in den vor der Staatsgründung Israels verfassten *Réflexions sur la question juive*: „tout au plus, la Palestine pourrait-elle représenter à ses yeux une sorte de valeur idéale, un symbole [...]“ (Sartre 1946: 183).

et martyre“ zu verfassen. „Sartre“ schreibt über Schlemilovitch, freilich ohne es zu ahnen, „il éprouvera la honte délicieuse de se sentir l’Autre, c’est-à-dire le Mal“ (PE 20).⁴⁷⁵ Über den fiktiven Text wird hier der Begriff der Alterität ganz gezielt gegen Schlemilovitch in Stellung gebracht, den Sartre tatsächlich auch in *Réflexions sur la question juive* verwendet:

La racine de l’inquiétude juive c’est cette nécessité [...] de s’interroger sans cesse et finalement de prendre parti sur le personnage fantôme, inconnu et familier, insaisissable et tout proche, qui le hante et qui n’est autre que lui-même, lui-même tel qu’il est pour autrui. On dira que c’est le cas de chacun, que nous avons tous un caractère familier pour nos proches et qui nous échappe. Sans doute : et ce n’est au fond que l’expression de notre relation fondamentale avec l’Autre. Mais le Juif a comme nous un caractère et par-dessus le marché, il est Juif.⁴⁷⁶

Die Alterität, erklärt Sartre, wohnt jedem Subjekt latent inne. Wir alle besitzen ein Anderes im Selbst, das sich als logische Konsequenz aus unseren eigenen konstruierten Identitäten und den Zuschreibungen anderer ergebe. Der Fall des Juden jedoch ist für ihn ein besonders komplizierter: er ist ein Mensch wie jeder andere auch – und zu allem Überfluss ist er auch noch Jude. Alterität ist die logische Folge. Schlemilovitch erkennt sehr klar, dass diese Erklärung dem Juden die Möglichkeit eröffnet, sich sämtlicher Alterität auf einmal zu entledigen, wenn er sich nur auf den jüdischen „Annex“ seiner Identität konzentriert und den Rest beiseitelässt. Damit internalisiert er die antisemitische „Lösung“ der Judenfrage. Sowohl Antisemiten als auch die den Juden freundlicher gesonnenen Demokraten bedrohen laut Sartre die jüdische Identität aus unterschiedlichen Gründen; der Antisemit möchte ihn als Menschen zerstören, um nur den Juden als Paria übrig zu lassen, der Demokrat möchte ihn als Juden zerstören, um nur den Menschen, den Inhaber der universellen Menschenrechte übrig zu lassen.⁴⁷⁷ Diese Betrachtung impliziert, dass zwischen jüdischer Identität und allgemeinen Menschenrechten ein unüberwindbarer Graben besteht. Sowohl in den Augen des Demokraten als auch des Antisemiten ist Judentum ohne Alterität undenkbar; will der Jude sich eine kohärente Identität schaffen, muss er sein Selbst von außen definieren lassen und auf das Andere verzichten. Dies spiegelt Moritz Laufers Einschätzung wieder, dass die Posterinnerung häufig zu einem Internalisieren externer Vorurteile gegenüber der Elterngeneration oder –Gruppe

⁴⁷⁵ Sartre selbst weist darauf hin, dass der Antisemitismus in seiner Trennung zwischen Gut und Böse manichäische Züge annimmt, vgl. Sartre 1946: 50-58.

⁴⁷⁶ Sartre 1946: 101-102.

⁴⁷⁷ Sartre 1946: 72.

führt.⁴⁷⁸ Beide Standpunkte werden in *La place de l'étoile* thematisiert. Sobald Schlemilovitch zwischen ihnen wählen muss, verzichtet er grundsätzlich lieber auf seine Menschenrechte als auf seine jüdische Identität, begibt sich in die Arme der Antisemiten und versucht, die negativen Begleiterscheinungen der jüdischen Identität durch eifrige Kollaboration abzufedern. Erneut zeigt sich der *horror vacui* des *degré zéro narrator*: Es ist nicht angenehm, dieser Schlemilovitch zu sein; aber es ist allemal besser, als niemand zu sein.

Schlemilovitch ist somit das personalisierte „Autre“, wie „Sartre“ schreibt, der Gegenentwurf zum sich selbst durch Unauffälligkeit auslöschenden Juden. Er flüchtet sich in die unterschiedlichsten jüdischen Identitäten, als „juif collabo“, „juif aux champs“, „juif miliariste“, als Intellektueller und als Zuhälter und schreibt in seiner „autocritique“ über sich selbst: „Nous voudrions que Raphaël Schlemilovitch se contente d'être un juif tout court...“ (PE 87). Schlemilovitch bringt in diesem Zitat seine Weigerung und Unfähigkeit zur Sprache, sich eine Identität zu erschaffen, seine Erkenntnis, dass auch die verschiedenen durchlebten Spielarten des Judentums nur weitere Alteritäten darstellen. Sein Judentum ist ein Trauma, das den Erzähler gleichzeitig definiert und fraktalisiert. Es ergibt sich ein eindeutiges Muster im Verhältnis zwischen Sartre und Schlemilovitch: Schlemilovitch nimmt Sartres Aussagen auf und spitzt sie danach entweder selbst oder durch „Sartre“ noch einmal zu. Häufig verkehrt er Sartres Intention ins Gegenteil, einfach indem er dessen Sätze vom anderen Ende her betrachtet und ironisch fragt: Was bedeuten Sartres Aussage für die Juden? Das grundsätzliche Missverständnis zwischen Sartre und Schlemilovitch jedoch liegt darin, dass die Intention der *Réflexions sur la question juive* mitnichten ist, eine fatalistische Sichtweise der jüdischen Identität zu entwickeln. Stattdessen, so Robert Misrahi, ist das Werk eine Einladung an die Juden, sich authentisch und mutig zu zeigen, und eine Kampfansage an den Antisemitismus in der französischen Gesellschaft.⁴⁷⁹ Misrahi urteilt über die Wirkung von Sartres *Réflexions sur la question juive*:

„C'était une arme efficace contre l'antisémitisme. La critique en était si pertinente et virulente à la fois que, après la publication du livre, l'antisémitisme publiquement exprimé devenait impossible et impensable en France.“⁴⁸⁰

⁴⁷⁸ Laufer 1973: 364-370.

⁴⁷⁹ Misrahi 2005: 64.

⁴⁸⁰ Misrahi 2005: 64.

Schlemilovitch ficht das nicht an. Er sieht sich durch einen nach wie vor omnipräsenten Antisemitismus umgeben. Nicht nur die Attacken Rabatêtes und Bardamus in der Gegenwart des Textes, auch die Blicke der Polizisten und seiner Klassenkameraden definieren ihn. Hinzu kommen die Elemente der Posterinnerung, die Exkurse in die Occupation und das Wien der Kriegszeit, die für Schlemilovitch ebenfalls zu einer rundum feindlichen Atmosphäre beitragen. Sartre, so der Erzähler, habe nicht den französischen Antisemitismus beendet, er habe vielmehr alle französischen Juden endgültig ratlos gemacht, wie sie sich zu verhalten haben.

Seine Deutung von Sartres *Réflexions* ist nur eine unter zahlreichen möglichen Interpretationen des Textes: Obwohl bei Erscheinen sehr positiv aufgenommen, sind Sartres Thesen zum Judentum in der Folge sehr unterschiedlich wahrgenommen worden. Die Lesarten reichen dabei von einer Affirmation der jüdischen Identität über unwissentlichen bis hin zu einem wissentlichen Antisemitismus Sartres:⁴⁸¹ Hannah Arendt nennt die These, das Judentum leite sich aus dem Antisemitismus ab, im Vorwort zu *Ursprung und Elemente totaler Herrschaft* schlicht einen existentialistischen „Mythos“.⁴⁸² Die jüdische Philosophie, stimmt Traverso zu, sei für Sartre trotz seiner guten Intentionen offensichtlich „un continent inexploré“.⁴⁸³ Michaël de Saint-Cheron sieht den grundsätzlichen Konstruktionsfehler darin, dass Sartre nicht nur den Antisemitismus untersucht, sondern auch die „objectivation du comportement Juif, comme si l'on pouvait en parler aussi facilement“.⁴⁸⁴ Misrahi hingegen führt an, dass Sartres These häufig verkürzt wiedergegeben werde und deutet die These, der Antisemitismus schaffe den Juden, vielmehr als eine Konsequenz, wenn sich der Jude nicht vorher *selbst* schaffe.⁴⁸⁵ Auch Kaplan weist darauf hin, dass Sartres Argumentation häufig missverstanden, mitunter sogar falsch zitiert werde.⁴⁸⁶

Auf *La place de l'étoile* trifft diese Kritik sicherlich zu, denn der Text gibt die Aussagen Sartres nur verkürzt wieder und zieht sie gewollt ins Lächerliche:

Tenez, je veux que vous lisiez le pénétrant essai de votre compatriote Jean-Paul Schweitzer de la Sarthe : *Réflexions sur la question juive*. Il faut à tout prix que vous compreniez ceci : LE JUIF N'EXISTE PAS, comme le dit très pertinemment Schweitzer de la

⁴⁸¹ Eine vollständige Aufzählung aller Standpunkte zu *Réflexions sur la question juive* überschreitet den Rahmen dieser Untersuchung, daher mögen die hier genannten Autoren genügen.

⁴⁸² Arendt 1955: XIV.

⁴⁸³ Traverso 2005: 81.

⁴⁸⁴ De Saint-Cheron 2015: 154.

⁴⁸⁵ Misrahi 2005: 65.

⁴⁸⁶ Kaplan 2005: 95-99.

Sarthe. VOUS N'ETES PAS JUIF, vous êtes un homme parmi d'autres hommes, voilà tout.
Vous n'êtes pas juif, je vous le répète [...] (PE 152)

Anstatt Sartres These in ihrer Komplexität abzubilden, wird sie auf die Formulierung „le juif n'existe pas“ reduziert und durch die Figur des Sigmund Freud mehrfach eindringlich wiederholt, als sei sie ein Mantra, das umso wahrer wird, je häufiger es rezitiert wird. Nicht nur ist Sartres These damit unzureichend zusammengefasst, sie ist am Ende eines gesamten Textes voller jüdischer Irrungen und Wirrungen auch derart platziert, dass sie *per se* entkräftet scheint.

Dennoch nimmt Schlemilovitch zum Schluss anscheinend das Angebot Freuds an, ihn unter Zuhilfenahme der Thesen Sartres, „Sartres“ und Schweitzer de la Sarthe zu heilen. Die Erzählung endet mit der Kapitulation des Erzählers vor der Beschwörung „vous n'êtes pas juif“. Gemeinsam mit der jüdischen Identität bricht auch die Erzählung in sich zusammen, so wie sie mit der Definition der jüdischen Identität durch die antisemitischen Tiraden Bardamus begonnen hat. Auf diese Weise schließt sich der Kreis. Am Ende triumphiert „Sartre“ in *La place de l'étoile* also über „Schlemilovitch“.

Bardamu demaskiert – als Schlemilovitch

In *La place de l'étoile* besitzt Jean-Paul Sartre einen intellektuellen Gegenspieler in Louis-Ferdinand Céline. Wie auch im Falle Sartres besitzt Céline im Text mehrere Inkarnationen. So tritt er einerseits als Louis-Ferdinand Céline, „le plus grand écrivain juif“ (PE 29) und Autor der im Text erwähnten *Bagatelles pour un massacre* auf; noch präsenter jedoch ist sein *alter ego* Doktor Bardamu, Autor von *Le Voyage de Bardamu* und *Les Enfances de Louis-Ferdinand*.⁴⁸⁷ Bardamu, der Name des Protagonisten von Célines *Voyage au bout de la nuit* (1932), tritt hier also als eigenständiger Schriftsteller und Céline-Doppelgänger auf. Daher empfiehlt sich erneut eine begriffliche Trennung: Céline ist der außertextliche und „Céline“ der innertextliche Schriftsteller. Letzterer ist für Schlemilovitch der große jüdische Unterwanderer der französischen Literatur. Er ist im Text nicht zweifelsfrei von Bardamu zu trennen, womit wir die Figur in *La place de l'étoile*, nicht die Figur Célines, bezeichnen wollen.

Zunächst kommt in *La place de l'étoile* „Bardamu“ zu Wort, der in *Ici la France* ausführlich gegen Schlemilovitch hetzt: „sus au calife!... Révolte du harem chrétien!...

⁴⁸⁷ Während *Le Voyage de Bardamu* eine bereits im Titel eindeutige Anspielung auf *Voyage au bout de la nuit* ist, verweist *Les enfances de Louis-Ferdinand* vermutlich auf Célines zweiten Roman *Mort à crédit*, der die Jugend der semi-autobiografischen Figur Bardamu schildert.

Vite!... Vite... refus de lui lécher les testicules!...“ (PE 12). Er pflegt erkennbar den Vorkriegsstil von Célines antisemitischen Pamphleten wie etwa *Bagatelles pour un massacre* (1937), wo es heißt:

Les Juifs, eux, n'ont pas honte du tout de leur race juive, tout au contraire, nom de Dieu ! ... ni de la circoncision ! S'ils avaient éprouvé la moindre honte d'être Juif, Il y a belle lurette, au cours des siècles, qu'ils se seraient fondus dans la masse... qu'ils n'existeraient plus du tout en tant que Juifs et racistes juifs... Leur juiverie n'est plus leur tare, c'est tout leur orgueil au contraire, leur culot suprêmisse, leur hysterie, leur religion, leur bagout, leur raison d'être, leur tyrannie, tout l'arsenal des fantastiques priviléges juifs... Seigneurs du monde juif, ils entendent bien demeurer seigneurs du monde juif et puis despotes, de plus en plus... « Le Mythe des Races », c'est pour nous le mensonge préjudicieux ! pour nous le foutre dans le cul ! que ça nous ouvre bien grandes les fesses ! pendant qu'ils nous mettent et se régalent.⁴⁸⁸

In der Figur Bardamu spiegelt sich nicht nur der Stil Célines, ein durch Beschimpfungen und Ellipsen getragener *stream of consciousness*, sondern auch dessen wirre Inhalte, allen voran die Fixierung auf die Verknüpfung zwischen Judentum und Sexualität. Für Bardamu und Céline gleichermaßen ist die französische Frau verletztlich und der verweichlichte französische Mann nicht in der Lage sie zu schützen, was dem jüdischen Zuhälter die Tür öffne, sie beide zu missbrauchen. Angesichts derartiger Ausbrüche an Hass, Vorurteilen und purem *id* ist die Reaktion Schlemilovitchs umso erstaunlicher: er weist Bardamu nicht nur nicht zurück, er unterstützt seine Auffassungen vielmehr. Um die Juden so gut zu verstehen wie Bardamu, müsse man schon selbst Jude sein. Schlemilovitch schreibt lobend in einem Text mit dem Titel *Bardamu demasqué*: „Le docteur Bardamu est l'un des nôtres, c'est le plus grand écrivain juif de tous les temps. Voilà pourquoi il parle de ses frères de race avec passion.“ (PE 13) Schlemilovitch vergleicht den Stil Bardamus aufgrund seiner „musique tendre, larmoyante“ (PE 13) mit der Prosa Marcel Prousts. In der Tat tun sich zwischen Céline und mehreren jüdischen Schriftstellern Parallelen auf: Michaël de Saint-Cheron weist darauf hin, dass Philip Roth Céline mit Proust verglichen habe, er selbst aber eher Parallelen zwischen Céline und Kafka sehe, „sans l'antisémitisme certes“.⁴⁸⁹ Bardamu wird von Schlemilovitch zu seinem Genossen, seinem Vorbild und *alter ego* erhoben.

⁴⁸⁸ Céline 1937: 129.

⁴⁸⁹ De Saint-Cheron 2015: 112

Der hilflose Bardamu reagiert auf diese „Enthüllung“ zuerst mit Beleidigungen, dann mit Schweigen. Schlemilovitch „besiegt“ Bardamu dadurch, dass er dessen Vorurteile internalisiert. Daher scheint er die Pamphlete Rabatêtes und Bardamus wesentlich positiver aufzunehmen als die Elogen der Klatschpresse. Mehr noch, er sieht in ihnen eine Anleitung zur Auslebung seiner Identität nicht nur als jüdischer Dandy, sondern auch als Liebhaber und Zuhälter. Die Verknüpfung von Sexualität und jüdischer Identität, die in *La place de l'étoile* auf Bardamu zurückzuführen ist, bleibt über den gesamten Text hinweg erhalten. Im Laufe der Erzählung setzt der Erzähler nach und nach alle Perversitäten um, die Bardamu ihm eingangs vorwirft: er erschafft sich einen „harem chrétien“ aus Eva Braun, der braven Loïtia und der Marquise de Fogeires-Jusquiames, lebt als Zuhälter eine *ménage à trois* mit S.S.-Tochter Hilda Murzzuschlag und Jüdin Yasmine, trägt pastellfarbene Anzüge und kauft eine Yacht namens *Sanhédrine*, mit der er als fahrendes Bordell die Mittelmeerküste bereist.⁴⁹⁰ Letztlich aber bleiben diese Akte inhaltsleere Provokationen, die das eigentliche Ziel – die Erzeugung einer Identität – nicht erreichen. „Je me lasse de ces gesticulations“, bekennt Schlemilovitch über diese bei Bardamu entlehnten Ideen (PE 36). Dennoch bleibt er in seinem Verhaltensmuster gefangen, sowohl gegenüber den anderen Figuren als auch gegenüber dem Leser. Die tief internalisierten Gedanken Bardamus prägen Schlemilovitchs Suche nach Identität. Er ist, wie bereits mehrfach erwähnt, ein Konstrukt Bardamus. Er bleibt seinen Gedanken bis zum Schluss verpflichtet, als er auf der allerletzten Seite bekennt: „Je n'accepte pour médecin traitant que le docteur Bardamu. Bardamus Louis-Ferdinand... Juif comme moi... Bardamu“ (PE 153).⁴⁹¹ Bis hierhin war Schlemilovitch in der Tat in der „Behandlung“ Bardamus verhaftet. Schlemilovitch *ist* Bardamu. Die Struktur der gesamten Erzählung orientiert sich am *stream of consciousness* von Bardamus Pamphlet: Auch *La place de l'étoile* ist zuweilen mäandernd, beleidigend, egoman und pervers. Dann aber bekennt Schlemilovitch seine Müdigkeit, die sich bereits im vorherigen Zitat andeutet, stimmt der Behandlung durch Freud zu – und Bardamu ist passé.

⁴⁹⁰ Der Sanhedrin ist die oberste jüdische religiöse Instanz, vgl. Birnbaum, Pierre: „Sanhédrin“, In Diner, Dan (Hg.): *Enzyklopädie jüdischer Geschichte und Kultur*, Stuttgart: Metzler, 2014, S. 319–323; in *La place de l'étoile* fühlt sich Bardamu durch den Sanhedrin und die Rothschild-Bank verfolgt (PE 12).

⁴⁹¹ Hierin verbirgt sich noch einmal eine besondere Ironie: Bardamu, durch Schlemilovitch zum Juden erklärt, ist für ihn ein qualifizierterer Arzt als Freud – der zwar als Jude geboren, aber später Atheist wurde.

Doppelgänger und Symbiosen

Neben im Text mehrfach vertretenen Figuren wie „Céline“-Bardamu und „Sartre“-de la Sarthe verleiht *La place de l'étoile* der Alterität durch das wiederholte Spiel mit Doppelgängern Ausdruck. General Cohen sieht aus wie Joseph Darnand und Admiral Levy wie Admiral Dönitz, Rebecca ähnelt der verstorbenen Tania Arcisewska „comme une sœur jumelle“ (PE 140), Maurice Sachs dem Vater des Erzählers. Dabei ist schwer zu beurteilen, ob die Ähnlichkeit in der Textrealität Bestand hat oder lediglich der subjektiven Wahrnehmung des Erzählers geschuldet ist, die wir ohnehin an mehreren Textstellen in Zweifel ziehen müssen. Auch Schlemilovitch findet im Text mehrere Doppelgänger, sowohl in physischer als auch intellektueller, moralischer und sexueller Hinsicht. Der Doppelgänger umschließt nicht das Andere im Selbst, sondern das Selbst im Anderen; dabei wird die Alterität von beiden sichtbar.

Jean-François Des Essarts, das wohl prominenteste Double Schlemilovitchs, verkörpert die Zuneigung Frankreichs zur jüdischen Kultur und Literatur. Gleich beim ersten Treffen sagt er „Ne vous effrayez pas; depuis un siècle, l'aristocratie française a un faible pour les juifs“ (PE 17) – eine Behauptung, die die marquise de Fougere-Jusquiames später auch in sexueller Hinsicht bestätigen wird. Beide Figuren treibt ihr „faible pour les juifs“ in den Ruin. Beide werden von Schlemilovitch verraten: Die marquise de Fougere-Jusquiames begehrt den Juden Schlemilovitch aufgrund seines Exotismus sexuell; dabei hat sie Rollenspiele im Sinn und er, sie in die Sklaverei zu entführen. Hatte sie zunächst noch verkündet, „le château a toujours été un bordel de luxe“ und Schlemilovitch solle sie wie eine Prostituierte behandeln, wird sie schlussendlich tatsächlich an ein Bordell in Beirut verkauft (PE 97-100). Das „faible pour les juifs“ wird im Text geahndet wie eine achte Todsünde, auf die im Sinne Dantes die ironische Bestrafung steht.

Des Essarts, getrieben von einer intellektuellen Sehnsucht, stirbt jung und schön bei einem Autounfall, die Bremsen durch den Erzähler manipuliert (PE 36, PE 108). Des Essarts Tod folgt unmittelbar auf eine Szene, in der sich der Erzähler gegen den romantischen Tod entscheidet und sagt, er wolle nicht enden wie Werther (PE 36). Des Essarts jedoch findet genau diesen Tod und vereint sich dadurch endgültig mit der Figur Schlemilovitch: ebenso wie der erschossene Nazi Schlemilovitch ist auch er nur ein weiterer potenzieller Schlemilovitch unter vielen.

Dieser Eindruck verstärkt sich durch einen weiteren Rollentausch: Des Essarts hat sich dem französischen Militärdienst durch Desertion entzogen und benötigt eine falsche Identität, um aus der Schweiz nach Frankreich zurückzukehren. Er besorgt sich einen falschen Pass auf den Namen Jean-François Lévy und wird dadurch, scheinbar willkürlich, Schlemilovitchs „frère de race“ (PE 18). Somit wird die Annahme des jüdischen Glaubens in der Erzählung auch zur Konsequenz des Vaterlandsverrates. Schlemilovitch kehrt diese Kausalität nun für seinen Skandal um „Jacob X“ um, der desertiert, weil er Jude ist. Beide Figuren verhalten sich spiegelbildlich zueinander: Des Essart wird Jude, um seiner Desertion einen Sinn zu verleihen; Jacob X alias Raphaël Schlemilovitch wünscht zu desertieren, um seinem Judentum einen Sinn zu verleihen. Gemeinsam erfinden sie eine Lebensgeschichte für Jacob X, den pétainistisch erzogenen, desillusionierten Juden, die Aspekte ihrer jeweiligen Identitäten integriert.

„Jean-François Lévy“ teilt den jüdischen Nachnamen mit einem amerikanischen G.I., welcher Schlemilovitch auf dem Höhepunkt seiner Karriere als Kollaborateur erschießt. Dieser Lévy, so der Erzähler, „me ressemble comme un frère“ (PE 28). Die Erzählung positioniert „frère“ und „frère de race“ konzeptionell nahe beieinander. Die faschistischen Israelis, obwohl jüdischen Glaubens, bleiben dem Erzähler fremd: Der Aufseher des disziplinarischen Kibbuz heißt zwar Siegfried Levy, ähnelt aber mehr den Deutschen als dem Erzähler oder Des Essarts (PE 139). Als er Siegfrieds Papiere stehlen muss, um zu flüchten, nimmt auch Schlemilovitch kurz den Namen Levy an. Des Essarts aber, der Bruder im Geiste, wird tatsächlich Lévy, der Blutsbruder, und dies durchaus im Sinne Karl Mays: Er nimmt Schlemilovitchs Identität an, wie dieser später seine annehmen wird. Schlemilovitch nutzt die Identität des zwischendurch verstorbenen Des Essarts, um die französische Gesellschaft zu unterwandern:

Le colonel Aravis apparaît et me considère des pieds à la tête, en pensant à mon avenir dans les chasseurs alpins. Je lui donne une vigoureuse poignée de main et claque les talons.

- Jean-François Des Essarts ! Enchanté, mon colonel !
- Beau gaillard ! Prestance et sang bleu. Bon pour le service ! décrète-t-il aux trois autres. (PE 75)

Des Essarts ist zu Schlemilovitchs Double geworden – und Schlemilovitch nun zu seinem. So wie Des Essarts – der Jude wird, weil „la condition de goye m'ennuyait“ (PE 18) – die Sehnsucht der französischen Intellektuellen nach jüdischem Exotismus

verkörpert, so präsentiert sich Schlemilovitch als Jude, der eine Sehnsucht nach dem wahren Frankreich besitze, sich eine bürgerliche Erziehung und Rückkehr aufs Land wünsche (PE 14). Wie Morris anmerkt, gehen die Formulierungen „la vraie France“ und „retour au terroir“ auf die Ansprachen Pétains zurück, den Schlemilovitch somit einerseits zum Maßstab des Norm-Frankreichs nimmt, gleichzeitig aber natürlich karikiert.⁴⁹² Schlemilovitch schwankt dabei zwischen einer ehrlichen Sehnsucht nach einer französischen Identität und dem Wunsch nach Unterwanderung. Als Lycéen in Bordeaux beispielsweise möchte er einerseits eine Chance auf eine typisch französische Ausbildung erhalten, kann sich andererseits aber nicht verkneifen, darauf hinzuweisen, dass er als Jude leider ohnehin Klassenbester sein werde (PE 50).

Tritt Schlemilovitch als Lycéen noch unter eigenem Namen auf, wählt er für seine spätere „Unterwanderung“ den Namen seines Doubles Jean-François des Essarts, um für seinen Auftraggeber, den Zuhälter le Vicomte Charles Lévy-Vendôme, französische Frauen für dessen orientalische Harems zu ver- und entführen. Der Adelstitel und der erneut wiederkehrende Name Lévy zeigen an, dass die kombinierte jüdisch-französische Figur Schlemilovitch-Des Essarts in Lévy-Vendôme nicht nur etymologisch eine Entsprechung findet. Die Fusion von jüdischer und französischer Identität, die Schlemilovitch und Des Essarts durch ihren Rollentausch bereits andeuten, ist durch Lévy-Vendôme bereits komplett vollzogen – wodurch die Figur aus Sicht des Erzählers nur noch monströser wirkt, da sie die französische Gesellschaft vollständig unterwandert hat. So brüstet sich Lévy-Vendôme gegenüber Schlemilovitch, der seine Liebe zur französischen Literatur Des Essarts verdankt, mit seiner selbstgeschaffenen Bibliothek, in der eben diese französische Literatur auf pure Pornographie reduziert wird:

Tenez, je prends un volume au hasard: un traité sur les aphrodisiaques par René Descartes. Des apocryphes, rien que des apocryphes... J'ai reinventé à moi seul toute la littérature française. Voici les lettres d'amour de Pascal à Mlle de La Vallière. Un conte licencieux de Bossuet. Un érotique de Mme de La Fayette. Non content de débaucher les femmes de ce pays, j'ai voulu aussi prostituer toute la littérature française. (PE 70)⁴⁹³

Die Figur des Lévy-Vendôme zeigt hier die gesamte Ambivalenz des Spannungsfeldes auf, in welchem sich der Erzähler befindet. Er stellt innerhalb des Textes eine

⁴⁹² Morris 1992: 145.

⁴⁹³ Hier zeigt sich eine Parallel zu Serge Alexandre, der Briefe und Widmungen der antisemitischen Schriftsteller Maurras und Barrès derart fälscht, dass diese eine heimliche Verehrung für Dreyfus und Léon Blum gezeigt hätten (BC 89-90).

Sackgasse dar, in die der Versuch führen kann, französische und jüdische Identität zu vereinen: ein Zuhälter, oberflächlich respektabel, aber subtil „*inquiétant*“ (PE 67), der die französische Kultur umdeuten und pervertieren will und sich mit Geld, Drogen und Gewalt beschafft, was er legal nicht bekommen kann. Letztendlich also: eine groteske Überzeichnung der kompletten jüdischen Weltverschwörung in einer einzigen Person. Wie des Essarts ist auch er ein Double des Erzählers, ein weiterer potenzieller Schlemilovitch. Lévy-Vendôme ist der real gewordene Vorwurf von Bardamu an den Erzähler: „selon lui, je dirigeais à coups de partouzes et de millions le complot juif mondial“ (PE 13).⁴⁹⁴ Die Gegenüberstellung zwischen Welt und französischer Provinz ist dabei nicht zufällig gewählt. Wenn Lévy-Vendôme angibt, in Rio de Janeiro habe man explizit eine gut gebaute Savoyardin bestellt, dann lässt sich in der relativen Absurdität dieser Behauptung auch ein Kommentar zum Konzept der jüdischen Weltverschwörung ablesen, die schließlich immer ganz gezielt und ganz besonders den eigenen Flecken Erde bedroht. Dies zeigt sich auch am Motiv der Entführung der marquise de Fougere-Jusquiames. Lévy-Vendôme mutmaßt, der Emir aus Beiruth wolle sich an Charles Martel rächen; Schlemilovitchs Vermutung, es könne auch um die Einnahme Konstantinopels durch die Kreuzfahrer gehen, übergeht er (PE 69). Dabei ist durchaus relevant, ob es um die Rache für eine erfolgreiche Verteidigung wie durch Martel oder für einen Angriffskrieg wie den vierten Kreuzzug geht. Schließlich gibt Lévy-Vendôme Schlemilovitch zu seiner Aufgabe die Parole „*la vengeance, Schlemilovitch! La vengeance! Soyez impitoyable, Schlemilovitch! La vengeance!*“ mit auf den Weg (PE 71). Das Gespräch zwischen den beiden ist somit auch eine Gewissensprobe, ob Schlemilovitch geeignet ist, Lévy-Vendômes Weltsicht zu vertreten und seine Ideen umzusetzen. Wie sich zeigt, ist Schlemilovitch dazu letztendlich nicht fähig.

Die Verbindung von Sex, Gewalt und Geld im Spannungsfeld zwischen jüdischer und französischer Identität gipfelt später auf dem Höhepunkt der Erzählung in einem Tanz zwischen Schlemilovitch und seiner Retterin Rebecca in einem Nachtclub in Tel Aviv – er in SS-Verkleidung, sie in ihrer israelischen Uniform. Das Paar repräsentiert hier die sexuelle Facette der ungleichen Beziehung zwischen Verfolger und Verfolgten: als „*couple éternel du S.S. et de la juive*“, das zuvor explizit von Schlemilovitch bemüht wird, um die Beziehung zwischen Drieu de la Rochelle und den Besatzern zu schildern

⁴⁹⁴ Ich erspare dem Leser die Suche nach einer Übersetzung des Begriffes „*partouze*“: es handelt sich um eine Orgie. Es bleibt natürlich freigestellt, sich aus rein edukativen Zwecken weiter über das Thema zu informieren.

(PE 33). In dieser kurzen Szene werden Schlemilovitch und Rebecca so zu Frankreich und Deutschland, Kollaborateuren und Besatzern, Jüdin und S.S. gleichzeitig. Aber auch sie besitzen ihr eigenes Spiegelbild: Den jüdischen Geheimdienstkommandanten Elias Bloch, sozusagen die wahre jüdische S.S. Das Liebespaar wird von Bloch verhaftet und findet sich unvermittelt inmitten der Bande de la rue Lauriston wieder. Hier vereinen sich alle Figuren des Romans zu einem einzigen Mob. Lévy-Vendôme und sein Opfer, die marquise de Fougere-Jusquiames, fügen sich nahtlos in die Aufzählung der Kollaborateure und israelischen Schergen ein (PE 149). Insbesondere die marquise de Fougere-Jusquiames erhält hier eine weitere Facette als Doppelgängerin der falschen Adeligen der Gestapo: Ihre Kollaboration besteht in einer Affäre mit dem Juden Schlemilovitch, nicht mit den Besatzern. Aber als Tochter eines hochrangigen Kollaborateurs (PE 97-98) wird sie in der letzten Szene wie selbstverständlich in den Kreis der „Baronin“ Lydia Stahl und der „Prinzessin“ Chericheff-Deborazov aufgenommen und darf sich noch einmal von Schlemilovitch verabschieden, bevor sie sich zum Feiern in die 93 rue Lauriston begibt. Sobald die Figur in die Vergangenheit transponiert wird, handelt sie dort in Schlemilovitchs Posterinnerung exakt wie ihr Vater und dient sich in der rue Lauriston an.

Auf diese Weise entsteht durch die Dopplung von Figuren eine Textrealität, die es vermag, sowohl alle imaginierten, erinnerten und posterinnerten Facetten des Erzählers als auch der anderen Figuren in einen einzigen semi-kohärenten *paysage de mémoire* einzubinden. Der Ortswechsel nach Paris und die Anwesenheit der Bande de la rue Lauriston, von Lévy-Vendôme und der Marquise ergeben im Kontext Sinn, da es sich um gedoppelte Personen und Situationen handelt: der israelische Geheimdienst ist für Schlemilovitch die logische Fortsetzung der Gestapo, Lévy-Vendôme das Zerrbild des Erzählers und die Marquise perfekt für die rue Lauriston qualifiziert. Durch die Verwendung von Archetypen und deren Ausdehnung auf mehrere Figuren gleichzeitig erhält Schlemilovitch über alle Zeitebenen hinweg ein einheitliches Narrativ aufrecht, in der dieselben Situationen und Personen wiederkehren.

V.2. La ronde de nuit

Die vorherrschende wissenschaftliche Deutung der Erzählsituation von *La ronde de nuit* nimmt eine weitreichende Gleichsetzung des Erzählers mit dem historischen Albert Modiano vor. Wie es etwa Dominique Viart ausdrückt:

À travers le récit en première personne du narrateur, le jeune indic racontant sa dérive, son rôle dans le bande, ses activités criminelles, Modiano, propose *dans une lumière voilée*, en effet, *comme celle des mauvais rêves*, une version sombrement onirique de la trajectoire paternelle. [...] Il semble ainsi *parler* le père. De façon paradoxale et avec une ambivalence troublante, il *parle*, dans une situation de très grande proximité, un père qu'il semble vouloir charger d'une culpabilité très lourde (la culpabilité d'un indic étant sans commune mesure avec celle d'un trafiquant de marché noir).⁴⁹⁵

Die moralische Zerrissenheit des Erzählers zwischen Kollaboration und Résistance in *La ronde de nuit* würde nach dieser Lesart die Unsicherheit von Patrick Modiano über die Rolle seines Vaters wiederspiegeln. In der Tat zeigen sich Parallelen zwischen der Situation des Erzählers und Albert Modiano. Wie wir allerdings sehen werden, ist die Identität der Erzählerfigur in *La ronde de nuit* sehr komplex angelegt: Sie enthält zahlreiche Verweise auf darüber- und darunterliegende Zeitebenen, eigene Vaterfiguren und übertragene Traumata. Aufgrund dieser vielfältigen Attribute würde es zu kurz greifen, lediglich eine Gleichsetzung mit dem außertextlichen Vater vorzunehmen. Stattdessen erscheint es zielführender, sich mit den zahlreichen Identitäten zu befassen, die sich Swing Troubadour im Laufe der Handlung zuschreibt. Dadurch lässt sich innerhalb des Textes die Frage beantworten: Wer ist dieser Erzähler?

Vaterfiguren und alternative Familienentwürfe

Die Beispiele aus der angewandten Psychologie zeigen, dass sich die intergenerationale Transmission familiärer Traumata beim Kind häufig in der eigenen Familiengestaltung bemerkbar macht. Das durch die eigenen Eltern übertragene Trauma wird stellenweise erst oder besonders dann sichtbar, wenn die Kinder selbstständig werden müssen oder selbst Kinder bekommen. Das Hauptmotiv ist hier entweder die durch das erlittene Trauma verursachte Verletzung des Familienentwurfs ungeschehen zu machen oder aber den Lebensentwurf der Elterngeneration „richtig“ zu leben. Hierzu definieren die Kinder von Überlebenden auf der Grundlage dessen,

⁴⁹⁵ Viart 2010: 37.

was sie über die Eltern wissen, die Elternrolle häufig neu und entscheiden sich für eine Interpretation von Familie, die ihrer Auffassung nach derjenigen entspricht, die den Eltern durch das Trauma genommen wurde. Aus der Machtlosigkeit des Kindes, das der Familiensituation unterworfen ist, erwächst stets der Wunsch nach eigener Gestaltung; dort, wo die Familiensituation traumatisch ist, entscheidet es sich somit unter Umständen gegen ein klassisches Familienbild.

Swing Troubadour, der Erzähler von *La ronde de nuit*, leidet deutlich an einem familiären Trauma: Er hat seinen Vater früh verloren. Dieser Vater, so erzählt er, war der bekannte Betrüger Alexandre Stavisky, der sich aufgrund seiner kriminellen Verstrickungen umgebracht habe, aber nur das Beste für ihn wollte. Auch die Mutter bleibt in *La ronde de nuit* ohne Profil. Der Erzähler hat ihr gegenüber eine Beschützerrolle angenommen und mit dem Geld aus seiner Tätigkeit für den "service du square Cimarosa" arrangiert, dass sie in der sicheren Schweiz unterkommt. Er selbst lehnt es die längste Zeit ab, sich aus dem zunehmend gefährlicheren Paris mit ihr zusammen dorthin abzusetzen. Die Mutter ist somit zwar existent, aber aus der Handlung abwesend. Sie ist ab Beginn des Romans abwesend; wie William VanderWolk anmerkt, lässt sich im Hinblick auf die wenigen, teils zufällig scheinenden Details, die wir über sie erhalten, genauso gut annehmen, sie sei nur erfunden.⁴⁹⁶ Ob sie nun existiert oder nicht, die Mutter übt im Leben des Erzählers keinen allzu direkten Einfluss aus. Ihre Nennung verbindet sich grundsätzlich mit dem Hinweis, sie sei in Lausanne. Dadurch fällt sie mit der neutralen Stadt zu einem einzigen Konzept des „sicheren Hafens“ zusammen: Die Mutter ist in Lausanne, und wenn der Sohn sie erreichen kann, dann kann auch er wieder von der Geborgenheit profitieren, die sie symbolisiert.

Das Ergebnis dieser Verlassenheit durch Mutter und Vater ist ein den Erzähler überwältigendes Gefühl der Einsamkeit. Dieses kommt explizit zur Sprache, wenn der Erzähler mehrfach bekennt, er fühle sich allein. Aber auch das *inconscient du texte* vermittelt die Einsamkeit des Erzählers dadurch, dass im Radio mehrfach der Refrain „Je suis seul / ce soir / avec ma peine“ (RN 120, RN 152) wie zufällig zu hören ist. Durch die Einsamkeit findet zudem eine kindliche Regression statt: Der Erzähler beklagt sich, man könne doch kein Kind allein in der Dunkelheit zurücklassen (RN 81).

⁴⁹⁶ VanderWolk 1997: 113.

Um die abwesenden Eltern zu ersetzen, konkurrieren in *La ronde de nuit* zwei Vaterfiguren um die Aufmerksamkeit und die Zuneigung des Erzählers: Der „Khédive“ und der „Lieutenant“. Der „Khédive“, krimineller Anführer der Kollaborateure des "service du square Cimarosa", der selbst vaterlos aufgewachsen ist, steht für das verführerische Chaos der Besatzungszeit. Sein Mangel an Benehmen, seine Brutalität und sein ungezügelter Größenwahn weisen ihn als Repräsentanten des *id* aus.⁴⁹⁷ Er lässt seinen Emotionen freien Lauf, egal, ob er beinahe zu weinen scheint, wenn er von seiner kriminellen Jugend berichtet, aufdonnert, wenn er seine Pläne, Polizeipräfekt zu werden, darlegt, oder von der sadistischen Folter ansatzlos zur ausgelassenen Feierei übergeht. Der „Lieutenant“ dagegen, der das Widerstandsnetzwerk R.C.O., „Réseau des Chevaliers de l'Ombre“, leitet, repräsentiert die rigide (soziale) Ordnung und somit das *superego*.⁴⁹⁸ Er appelliert in erster Linie an das Pflichtbewusstsein des jungen Mannes, der in ihm einen unerreichbaren heroischen Archetyp sieht, von seinem Auftreten bis hin zu seiner Moral.

Der Lieutenant und seine Widerstandskämpfer werden durch den Erzähler häufig als „Saint-Cyriens“ bezeichnet – und verweisen damit auf den Vater des Erzählers, der „voulait que je fasse Saint-Cyr“ (RN 104, RN 152). Dadurch verkörpern sie den Wunsch des verstorbenen Vaters, der für den Erzähler ein Leben als „honnête homme“ vorgesehen hat (RN 135). Dieser Wunsch des Vaters steht in einem starken Gegensatz zu seinem eigenen Lebenslauf. Daher repräsentiert jeder der beiden „starken Männer“ der Erzählung für eine andere Facette des Vaters: Sich mit dem Khédive zu verbrüdern bedeutet, dem kriminellen Beispiel des Vaters zu folgen; dem Lieutenant zu gehorchen hingegen bedeutet, den bürgerlichen Ambitionen des Vaters zu folgen.⁴⁹⁹

Eigene Ambitionen zeigt der Erzähler zunächst nicht. Stattdessen lässt er sich, ähnlich wie der Erzähler in *La place de l'étoile*, zunächst treiben und erwartet von der älteren Generation Vorschläge, wie er sein Leben zu leben habe:

⁴⁹⁷ Der „Khédive“, im Text nach seiner bevorzugten Zigarettenmarke benannt, ist ein sprechender Name. Die ersten ägyptischen Könige des 19. Jahrhunderts trugen den Titel „Khédive“, wörtlich Vizekönig, um zum Ausdruck zu bringen, dass sie *de jure* Untertanen des osmanischen Sultans, *de facto* allerdings unabhängige Herrscher waren (vgl. Ravaisse, Paul: *Ismaïl Pacha, khédive d'Egypte, 1830-1895*, Kairo, 1986). Auch die Figur des „Khédive“ in *La place de l'étoile* agiert in Paris quasi-souverän, obwohl er nur ein Statthalter ist; er träumt von einer Legitimierung seines Postens als Polizeipräsident.

⁴⁹⁸ Vgl. Mitchell und Côté 1996: 165.

⁴⁹⁹ Ähnlich wie der Vater des Erzählers träumt auch der Khédive von einem bürgerlichen Leben im Kriminellen, ist aber nicht in der Lage, dieses umzusetzen.

Ne me sentant aucune vocation particulière, j'attendais de mes aînés qu'ils me choisissent un emploi. A eux de savoir sous quels aspects ils me préféraient. Je leur laissais l'initiative. Boy-scout? Fleuriste? Tennisman? (RN 91-92)

Diese Initiativlosigkeit treibt ihn zunächst direkt in die Arme des Khédive, ermöglicht es aber auch dem Lieutenant, den Erzähler zu instrumentalisieren. Sowohl der Khédive als auch der Lieutenant versuchen den Erzähler daher gegen die jeweils andere Seite einzusetzen. Sie nehmen seine internen Widersprüche wahr und interpretieren sie dabei jeweils anders: Der „Khédive“ sieht ihn aufgrund seiner „décomposition morale“ (RN 64) als natürlichen Kriminellen, hofft aber, ihn wegen seines vertrauenswürdigen Äußeren bei den Résistants einschmuggeln zu können. Der „Lieutenant“ vertraut ihm aufgrund seiner Erscheinung instinktiv, spürt aber auch seine fragwürdige Integrität und überträgt ihm daher den Mordanschlag, den seine moralisch tadellosen Offiziere nicht durchführen können. Der Swing Troubadour wiederrum fühlt sich keiner Gruppe wirklich zugehörig – seine implizierte jüdische Identität verweigert ihm zu beiden gleichermaßen den Zutritt. Letztendlich führt der Erzähler beide ihm aufgetragenen Aufgaben aus: Er verrät die Mitglieder des R.C.O. an die Kollaborateure, wie ihm der „Khédive“ befohlen hat, und versucht diesen danach zu töten, wie es ihm der „Lieutenant“ geheißen hat. Damit entscheidet er sich gegen beide Vaterfiguren, indem er sich *für sie* entscheidet. Diese symbolische Entscheidung gegen beide Vaterfiguren geht mit dem Eingeständnis einher, sein leiblicher Vater „aurait honte de moi“ (RN 152). Der Erzähler lehnt es ab, einem der beiden Wege zu folgen, die sein Vater für ihn vorgegeben zu haben scheint. Somit können wir sein Handeln als einen Befreiungsschlag verstehen, der zum Ziel hat, die Notwendigkeit einer Vaterfigur grundsätzlich in Abrede zu stellen. Stattdessen versucht Swing Troubadour nun zum Schluss doch noch, die Mutter in Lausanne zu erreichen.⁵⁰⁰ Ähnlich wie sich die Patientin in Dori Laubs Beispiel aufgrund eines familiären Traumas für ein Leben als alleinerziehende Mutter entscheidet, entscheidet er sich also bewusst dafür, ein Leben als vaterloser Sohn zu führen.

⁵⁰⁰ Es ist fraglich, ob dieser Versuch gelingt. Die letzte Passage des Werks ist derart erzählt, dass es nur eine Frage der Zeit erscheint, bis der Erzähler auf der Flucht von den Kollaborateuren gestellt wird. Andererseits lässt sich der Text auch derart lesen, dass die Geschehnisse aus der Nachkriegszeit erzählt werden - was ein Überleben impliziert.

Hinzu kommt in *La ronde de nuit* nun eine weitere, imaginäre Familie: Der Erzähler, auf sich allein gestellt und ohne moralischen Halt, bildet sich zwei Schutzbedürftige ein, welche nur er sicher durch die Wirren der Besatzung geleiten kann.⁵⁰¹

De ma vieillesse et de ma solitude quelque chose allait éclore, comme une bulle à la pointe d'une paille. J'attendais. Cela prenait forme tout à coup : un géant roux, aveugle sûrement puisqu'il portait des lunettes noires. Une petite fille au visage ridé. Je les appelais Coco Lacour et Esmeralda. Misérables. Infirme. Toujours silencieux. Un souffle, un geste aurait suffi pour les briser. Que seraient-ils devenus sans moi ? Je trouvais enfin une excellente raison de vivre. Je les aimais, mes pauvres monstres... Je veillerais sur eux. Personne ne leur pourrait faire du mal. (RN 160)

Mit diesen beiden Hilflosen erschafft er sich eine eigene Familie, in der er als Vater beziehungsweise Mutter die Funktionen übernimmt, die ihm selbst versagt werden. In der Tat spricht der Erzähler von Coco Lacour und Esmeralda als seinen „Kindern“, für die er eine Mutterliebe empfinde (RN 142). Gleichzeitig haben beide Figuren ambivalent elterliche Aspekte an sich: Esmeralda wird abwechselnd als kleines Mädchen und als Greisin beschrieben (RN 69), Coco Lacour erinnert in Namen und Unbeholfenheit an Vater Schlemilovitch, „mon gros coco“, aus *La place de l'étoile*. Der Erzähler ersetzt eine abwesende Vaterfigur durch einen eigenen „Sohn“, wie wir es bereits bei Kogan im Fallbeispiel „Josefa“ gesehen haben.⁵⁰² Swing Troubadour ist für beide Figuren Vater, Mutter und Sohn zugleich. Damit nimmt der Erzähler gleichermaßen die Eltern- und Kinderrolle ein, die Aaron Hass als typisch für die Kinder von Holocaust-Überlebenden sieht.⁵⁰³ Die Gründung seiner eigenen Familie hilft ihm gleichzeitig bei der Transition aus seiner Rolle als Sohn, der unbedingt eines Vaters bedarf, heraus.

Gleichzeitig kontrastiert die Bereitschaft des Erzählers, für seine Schutzbedürftigen einzutreten, den Egoismus, den er gegenüber Dritten demonstriert. Coco Lacour und Esmeralda sind Teil seiner Familie und müssen beschützt werden; notfalls auch dadurch, dass andere ausgeraubt oder verraten werden. Wie Des Pres hervorhebt, sind im Überlebenskampf der Egoismus des Einzelnen und die Schicksalsgemeinschaft aller Opfer eng miteinander verknüpft: Wieder und wieder

⁵⁰¹ Der imaginäre Charakter von Coco Lacour und Esmeralda auf Textebene wird nicht nur durch den Erzähler, sondern auch durch andere Figuren bestätigt: durch die anachronische Reihenfolge des Textes führt das Mahjong-Spiel zwischen Coco Lacour und Esmeralda (RN 75-76) direkt zum Anfang des Textes zurück, wo der Khédive bemerkt, der die Bande im leeren Haus erwartende Swing Troubadour habe wohl alleine Mahjong gespielt (RN 7).

⁵⁰² Vgl. Kogan 1998: 105-127.

⁵⁰³ Hass 1990: 62.

habe sich gezeigt, dass gerade diejenigen, die zuerst an sich selbst dachten, dadurch in eine Position kamen, die ihnen ermöglichte, anderen zu helfen.⁵⁰⁴ Aus der ichbezogenen Kontextualisierung des besetzten Paris als „Selbstbedienungsladen“ wächst also im Erzähler durch die Figuren Coco Lacour und Esmeralda ein erstes, zaghafes Verantwortungsbewusstsein für etwas anderes als nur sich selbst.

Seine Verbundenheit mit der Familie trägt zur Entscheidung des Protagonisten sowohl gegen den „Khédive“ als auch den „Lieutenant“ bei:

Coco Lacour et Esmeralda. Nous menions, square Cimarosa, une vie de famille. J'oubliais le Khédive et le lieutenant. Gangsters ou héros, ils m'avaient bien fatigué, ces petits bonshommes. Je n'étais jamais parvenu à m'intéresser à leurs histoires. Je faisais des projets d'avenir. (RN 143)

Die Gleichsetzung der beiden Pole Kollaboration und Résistance mit der Vergangenheit, während der Erzähler mehr daran interessiert ist, die Zukunft zu planen, weist hier natürlich im Hinblick auf die finale Entscheidung des Romans auf das Bedürfnis des Erzählers hin, eben diese Vergangenheit hinter sich zu lassen. Bei seiner Flucht aus Paris allerdings lässt Swing Troubadour Coco Lacour und Esmeralda zurück und bemerkt ein letztes Mal, diese „n'existaient pas“ (RN 152).

Maskuline und feminine Identitäten

„JE N'EXISTE PAS“ (RN 117), bekennt der Erzähler sein grundsätzliches Dilemma im Text. Ohne reguläre Papiere, als „indésirable“ (RN 138), ist er darauf angewiesen, eine Identität zu konstruieren. „Je porte l'un des plus beaux noms de France (je l'ai volé, mais cela n'a aucune importance par les temps qui courent)“, erklärt er uns (RN 69). Welcher Name das ist, erfährt der Leser allerdings nicht. Wer ist Swing Troubadour? Wer ist die Princesse de Lamballe? Der Pass ist falsch, alle Namen sind imaginiert: Dieser Erzähler existiert in der Tat nicht. Daher versetzt sich der Erzähler im Laufe der Handlung in unterschiedliche Figuren hinein, schlüpft in deren Existzenzen und zieht Vergleiche, ist aber nicht fähig, die jeweilige Identität lange aufrecht zu erhalten. Im direkten Vergleich zu *La place de l'étoile* finden die Zuschreibungen hier eindeutig markiert auf der Ebene der Imagination des Erzählers statt. Sie sind als Einbildung, nicht als Erinnerungen, gekennzeichnet. Dennoch scheint der Erzähler auch in *La ronde de nuit* nicht kontrollieren zu können, welche Identitäten er wann herausbildet.

⁵⁰⁴ Vgl. Des Pres 1976 : 173.

Sie überkommen ihn beispielsweise beim Blick in den Spiegel oder inmitten der fröhlichen Runde der Kollaborateure. Die Alterität des Erzählers nimmt daher auch hier zwanghafte Züge an.

Auch Marcel Pétiot ist eine wiederkehrende sekundäre Identität in *La ronde de nuit*, welche der Erzähler mehrfach annimmt, aber nur kurz aufrechterhält. Der Serienmörder Pétiot errichtete während der Besatzungszeit unter dem Namen „Doctor Eugène“ ein fiktives Widerstandsnetzwerk. Gegen die Zahlung eines Koffers mit Wertsachen, behauptete Pétiot, könne er Verfolgten helfen, nach Südamerika zu gelangen. In Wirklichkeit jedoch tötete er seine Dutzenden Opfer und raubte sie aus.⁵⁰⁵ Als seine Verbrechen bekannt wurden, behauptete Pétiot, Mitglied des Widerstandes zu sein und lediglich Deutsche sowie Kollaborateure getötet zu haben. Mehrere Schriftsteller und Historiker vertreten dagegen die Theorie, Pétiot habe tatsächlich für die Bande de la rue Lauriston getötet.⁵⁰⁶ An dieser Stelle soll nicht der Versuch unternommen werden, die historische Wahrheit hinter den Motiven und Loyalitäten Pétrots aufzudecken. Stattdessen halten wir es mit Jacques Laurent, welcher nach dem Verfahren gegen Pétiot urteilte:

Ce praticien avait admirablement compris son époque. La sûreté de son coup d’œil éblouit. Avant la guerre, sous la Troisième, Stavisky régnant, Petiot escroquait. Après 40, il se mit à tuer. [...] Il était un miroir fidèle de son époque en mouvement.⁵⁰⁷

Für Swing Troubadour ist Pétiot daher eine logische Identifikationsfigur: ein Opportunist zwischen den Fronten, der sich am Unglück anderer bereichert. Das Motiv der Koffer der Toten, die Pétiot bei sich lagert, spielt zudem auf die Flucht- und Exilgedanken des Erzählers an.

Der Erzähler berichtet, anscheinend aus einer Nachkriegsperspektive, ein Foto von Pétiot bei sich zu haben – und findet sich unvermittelt, selbst zu Pétiot geworden, auf der Anklagebank wieder. Ebenso wie der historische Pétiot wird er durch seine Mutter verteidigt, die die Koffer der Opfer als Beweismittel anführt.⁵⁰⁸ Das Foto versetzt den Erzähler hier direkt in die Zeitebene der Besatzung zurück. Es wirkt somit im Sinne Hirschs als Transmissionsmittel einer vergangenen Zeit, wobei der plötzliche Einbruch der Vergangenheit in die Gegenwart auch Elemente des Traumas aufweist. Nach der

⁵⁰⁵ Penaud 2011 : 187-188.

⁵⁰⁶ Vgl. Sergg 2008:120-123.

⁵⁰⁷ Laurent, Jacques: „Pour une stèle au docteur Pétiot“, *La table ronde*, mai 1948.

⁵⁰⁸ Sergg 2008: 171-173.

Verurteilung setzt sich die Handlung im 3 bis square Cimarosa fort, wo er den Kollaborateuren die Aufenthaltsorte der Résistants verrät.

Die Identität „Pétiot“ ist im Text mit den zahlreichen zurückgelassenen Koffern und Besitztümern im square Cimarosa verknüpft. Inmitten der Besitztümer der Familie de Bel-Respiro – Eigentümer des Hauses 3 bis square Cimarosa – wird Swing Troubadour ein zweites Mal zu Pétiot und beschließt schlussendlich, die Koffer hinter sich zu lassen – und mit ihnen die Kollaborateure, Coco Lacour, Esmeralda und alles andere (RN 167). Der Erzähler verwendet die Identität Pétrots, um einen Vergleich zu seiner eigenen Situation zu ziehen. Die Koffer, voller für ihn nutzloser Erinnerungsfragmente anderer Leben, werden zum sprichwörtlichen Gepäck, das er hinter sich lassen muss. Wie also ist die Identifikation mit Pétiot zu deuten? Für den Erzähler ist Pétiot, wie durch Laurent zusammengefasst, das Spiegelbild der Besetzungszeit. In dessen Handlungen und Moralität erkennt er sich wieder. Schließlich beutet auch der Erzähler Schutzbedürftige aus, auch wenn er sie „nur“ bestiehlt anstatt ermordet (RN 94-95).

Auch der Blick in den Spiegel verschafft dem Erzähler keine klare Identität. Zuerst erkennt er sich darin als Marschall Pétain wieder, der – immerhin bereits über 80 Jahre alt – ihm zu jung und vital erscheint. „Je finissais par me métamorphoser en roi Lear“, denn er sei von einer ansteckenden Progeria befallen, die ihn vorzeitig altern lassen werde (RN 157). Um seine Alterität zu überwinden, schminkt und verkleidet sich der Erzähler mit den zurückgelassenen Habseligkeiten von Madame de Bel-Respiro. „Je n'éprouve pas le moindre goût pour le travesti“ (RN 88), erklärt der Erzähler. Woran liegt es also, dass er sich verkleidet? Wie wir gesehen haben, gehören auch geschlechtsüberschreitende Inszenierungen zu den Strategien, mit denen Kinder die Erfahrungen von Mutter- und Vaterfiguren inszenieren. Der Rolle als Kind ist der Erzähler entwachsen, da er seine Mutter bereits nach Lausanne in Sicherheit gebracht hat. Gegenüber Esmeralda und Coco Lacour nimmt er bereits eine Mutterrolle ein. Die Verkleidung als Madame de Bel-Respiro vervollständigt diese Inszenierung. Gleichzeitig ist sie die trotzige Reaktion eines Kindes, das nun für sich selbst sorgen muss: „On ne laisse pas un enfant tout seul dans le noir“, denkt Swing Troubadour, während er sich schminkt (RN 81).

Unterstrichen wird die Rolle des Erzählers zwischen den Geschlechtern durch die Aussage, er fühle sich mit als „Verräter“ mit dem Chevalier d’Eon verbunden (RN 122).⁵⁰⁹

Die beiden hauptsächlichen Decknamen des Erzählers deuten darauf hin, dass sich der Erzähler tatsächlich zwischen den Geschlechtern stehend sieht. „Swing Troubadour“, das Alias des Erzählers im exotischen Nachtleben der Kollaborateure, ist männlich, während sein Deckname bei den heldenhaften, kantigen *Résistants* „Princesse de Lamballe“ lautet. Dadurch steht er immer im Widerspruch zu seiner Umgebung. Der Erzähler wechselt mühelos zwischen diesen beiden Identitäten und Welten, womit er im übertragenen Sinne auch regelmäßig Geschlechtergrenzen überschreitet. Der Text stellt wiederholt einen direkten Zusammenhang zwischen Kollaboration und Weiblichkeit her: Während alle *résistants* ganze Kerle sind, „gonflés à bloc“ (RN 115), sind unter den Kollaborateuren neben den Schlägern auch Frauen und Homosexuelle, deren Beschreibung in der Erzählung mit „Camp“ noch wohlwollend umschrieben ist.⁵¹⁰

Durch seine Arbeit als Zuträger am square Cimarosa nimmt sich auch der Erzähler zunehmend weiblich wahr. Er vergleicht die Kollaboration mit der Prostitution: „Demain, c'est jour d'affluence au bordel. N'oublie pas ton fard et ton rouge à lèvres“ (RN 67), denkt er, während die Kollaborateure ihn überreden, den Lieutenant zu verraten. Als Mann ist Swing Troubadour asexuell. In den Szenen am square Cimarosa zeigt er sich eher abgestoßen von der ausgelassenen Sexualität von Lydia Stahl, Violette Morris und Frau Sultana. Die eigene weibliche Identität aber ist im Text mit einer sexuellen Opferrolle, aber auch mit Verführung verbunden. Als Prostituierte müsste er den Augenaufschlag üben, gibt der Erzähler zu Protokoll, um sich danach zu fragen, warum die historische Princesse de Lamballe nicht „Vive la Nation“ gerufen, sich ausgezogen und erniedrigt habe, um am Leben zu bleiben. Der Erzähler verfügt also über ein durchaus problematisches Verständnis von Geschlechterrollen. Sein Geschlechterbild ist in erster Linie egozentrisch und auf eine verquere Dynamik sexueller Macht reduziert. Für ihn sind Männer Täter und Frauen Opfer. Prostituierte

⁵⁰⁹ Der Chevalier d’Eon stand im Verlauf einer langen Karriere als Diplomat, Soldat und Spion abwechselnd in Diensten Frankreichs und Englands. Eon lebte mehrere Jahrzehnte lang öffentlich als Frau, weswegen die Travestie in psychologischen Werken des 19. Jahrhunderts auch als „Eonismus“ bezeichnet wird (Vgl. Gontier 2006).

⁵¹⁰ Selbstverständlich existiert keine Gleichsetzbarkeit von Homosexualität und Weiblichkeit und erst recht kein Zusammenhang zwischen Homosexualität und Verbrechen; die Erzählung bedient diese Gedankengänge allerdings leider sehr ausgiebig.

sind in seiner Logik Opfer, die sich zur Selbsterhaltung mit den Tätern gemein machen – also Verräter. Die Erzählung beschäftigt sich ausführlich mit der tragischen Geschichte der Princesse de Lamballe, bis hin zur Frage, wie der Erzähler an ihrer Stelle gehandelt hätte. Der Erzähler erklärt, er wäre auch als historische Princesse de Lamballe eine Prostituierte gewesen, getreu seiner moralischen Maxime „tout ce qu'ils voudront!“ (RN 67).

Schlussendlich verrät der Erzähler tatsächlich seine Kameraden im Widerstandsnetzwerk R.C.O. und bestätigt so seine Identität als Princesse de Lamballe – wenn auch nicht im Bezug auf die historische Figur, sondern nur im Bezug auf seine eigene Auslegung als Prostituierte und Verräterin. Die sexuelle Metaphorik, die in der Identität der Princesse de Lamballe angelegt ist, verknüpft der Erzähler somit mit seiner persönlichen Entscheidung zwischen Selbsterhaltungstrieb, Würde und Stolz. Sexuelle Erniedrigung ist für den Erzähler nur die logische Konsequenz seiner „décomposition morale“, eine Fortführung von Verrat und Mord.

Der Deckname Princesse de Lamballe, „un caprice du lieutenant“ (RN 116), wird auf diese Weise für den Erzähler zu einer tatsächlichen Identität. Sie schließt ihn bei den Résistants gleichzeitig aus und ein: alle anderen Mitglieder des Netzwerkes, bis auf den Lieutenant selbst, tragen die Namen von Stationen der Pariser Métro. So wie die historische Lamballe aufgrund ihrer regelmäßig stattfindenden *Salons* verdächtigt wurde, der eigentliche Kopf der Monarchie und der Royalisten zu sein, so behauptet auch der Erzähler in seinen Berichten an den Khédive, nicht der Lieutenant, sondern ein gewisser Lamballe sei der tatsächliche Anführer der Résistants. Um dieser Behauptung Gewicht zu verleihen, wird aus der „Princesse de Lamballe“ jetzt kurzerhand nur „Lamballe“. Während die Prinzessin ein Bauernopfer ist, zerrieben zwischen den Fronten, ist Lamballe ein Anführer, der keine Gnade kennt. Auf diese Weise interpretiert der Erzähler die Sonderrolle, die ihm der Lieutenant zugeteilt hat, für sich persönlich neu und gibt sich dabei auch persönlichen Machtfantasien hin:

Les gangsters et les vendus qui tiennent, en ce moment, le haut du pavé, LAMBALLE ne les épargnera pas. LAMBALLE frappe vite et fort. Nous obéirons à LAMBALLE les yeux fermés. LAMBALLE ne se trompe jamais. LAMBALLE est un type admirable. LAMBALLE, notre seul espoir... (RN 122)

Wenn der Erzähler berichtet, Lamballe sei „un type admirable“, dann deutet er die Rolle damit passend zu seinem eigenen Bild von Männlichkeit um. Der Khédive sieht in

„Lamballe“ daraufhin einen würdigen Gegenspieler, dem er persönlich das Handwerk legen wird. Letztlich jedoch bekennt sich der Erzähler zur weiblichen Auslegung dieser Rolle, indem er sich ausdrücklich als „Princesse de Lamballe“ identifiziert. Bevor er den Khédive zu erschießen versucht, erklärt er ihm „JE SUIS LA PRIN-CES-SE DE LAM-BAL-LE“ (RN 169). Als Mordwaffe wählt der Erzähler zudem nicht die schallgedämpfte Pistole, die Swing Troubadour vom Khédive bekommen hat, sondern die mit Elfenbein und Diamanten verzierte Pistole von Madame de Bel-Respiro, die er im verlassenen Haus am square Cimarosa gefunden hat. Hier zeigt sich, dass nicht die männliche Machtphantasie, sondern die weibliche Identität tatsächlich befähigt zum Mordversuch und damit handlungsfähig ist. Nicht „Lamballe“, sondern die „Princesse de Lamballe“ ist Gegenspieler des Khédive.

Auf das (gescheiterte) Attentat folgt ein Fluchtversuch aus Paris, in dessen Zuge sich auch die Identität des Swing Troubadour verändert. Der Erzähler wird durch die Kollaborateure nach Charles Trenets Lied *Swing Troubadour* benannt. Dieses wird infolgedessen in der Erzählung zu einem wiederkehrenden Element. Der Liedtext ist meist diegetisch, steht also im eindeutigen Kontext eines Abspielens des Liedes auf Schallplatte.

Auch in das Ende der Erzählung mischen sich Teile des Liedtextes. Als sich der Erzähler ins Auto setzt, um den Khédive zu erschießen, schaltet er das Radio ein und hört wie zufällig die Zeile „Pauvre Swing Troubadour“. Danach begleitet das Lied seinen Anschlagsversuch und die Flucht. Im gleichnamigen Lied von Charles Trenet, nach dem der Erzähler durch die Kollaborateure benannt wird, heißt es:

Tout est fini, plus de prom'nades,
Plus de printemps, swing Troubadour.
Elle est finie, ta sérénade :
Tu vas quitter l'faubourg [...]

Dadurch erhält *Swing Troubadour*, ursprünglich als Leitmotiv der Kollaboration in die Erzählung eingeführt, für den Erzähler eine neue zusätzliche Signifikanz. Der Text erweist sich als prophetisch, denn der Erzähler muss nach dem fehlgeschlagenen Fluchtversuch tatsächlich fliehen. Der „faubourg“, der ihm zuvor als Kollaborateur mit Passierschein uneingeschränkt offenstand, ist ihm jetzt versagt. Auch die Textzeile „Elle est partie // changement d'adresse“ wird zitiert, als es um seine nach Lausanne gezogene Mutter geht. Gegen Ende wird der Erzähler also tatsächlich zum „Swing

“Troubadour“, wenn auch anders, als von den Kollaborateuren beabsichtigt. Auch hier findet er eine eigene, neue Deutung der ihm zugewiesenen Identität und füllt diese bestmöglich aus.

Der Erzähler nimmt also beide ihm zugewiesenen Identitäten an. Obwohl in der Vergabe der Identitäten weder für die Kollaborateure noch für den Lieutenant ein tieferer Sinn zu liegen scheint – in beiden Fällen handelt es sich um spontane, assoziative Einfälle – avancieren die jeweiligen Decknamen für den Erzähler zu tatsächlichen Identitäten. Daher sucht er in ihnen einen tieferen Sinn, der ihm einen Ausweg aus seiner eigenen Situation weisen kann.

Letztendlich bleibt im Rahmen der Erzählung ambivalent, welches Schicksal – Hinrichtung oder Flucht – den Erzähler tatsächlich erwartet. Er bleibt daher trotz seiner Erklärung, er sei die Princesse de Lamballe, auch über das Ende des Textes hinaus zu einem gewissen Grad geschlechtslos. Dies scheint gewollt: Gemeinsam ist beiden Identitäten, dass sie im Kern tragisch, also zum Scheitern verurteilt sind. Der Swing Troubadour muss fliehen, und die Prinzessin muss sterben. Die im ersten Moment paradox oder lebensmüde erscheinende Entscheidung des Erzählers, sich durch seine Handlungen sowohl zum Feind der Kollaborateure als auch der *résistants* zu machen, ergibt daher einen Sinn, wenn man sie als Bestätigung beider Identitäten versteht: indem er zum Verräter wird und fliehen muss, erfüllt der Erzähler sowohl die Tragik des Swing Troubadour als auch die Tragik der Princess de Lamballe. Er nimmt also beide Identitäten an.

Das Wechseln zwischen den Rollen und Seiten, das hier mit einem Wechseln der Geschlechter verknüpft wird, wird also am Schluss nicht zugunsten einer der beiden Identitäten aufgelöst. Angesichts der übertriebenen Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit, denen der Erzähler nachhängt, wäre es ihm auch kaum möglich, eine für sich plausible, rein männliche oder rein weibliche Rolle einzunehmen. Stattdessen findet der Erzähler für sich eine neue Form der Identität, die seine vorherigen Konzepte von Männlichkeit und Weiblichkeit beiseitelässt, indem männliche und weibliche Identitäten und Elemente daraus miteinander vermischt werden.

Nachzeitigkeit und Traumata

Wie auch in *La place de l'étoile* wechselt die Erzählung zwischen verschiedenen Tempi. Diese verdeutlicht bereits der Beginn der Erzählung, wie ich einmal beispielhaft darlegen möchte. Sie wird eingeleitet mit der Schilderung der Ereignisse nachts im square Cimarosa, die im Präsens, also in der Gleichzeitigkeit, erzählt werden. Danach wechselt der Erzähler mit dem Übergang „Quelques heures auparavant“ (RN 20) in die Dämmerung im Bois de Boulogne, die in der Nachzeitigkeit geschildert wird. Mit „La musique va mourir. Les lustres s'éteindre“ (RN 27) geht es zurück in die Gleichzeitigkeit des square Cimarosa, wo die Kollaborateure Musik hören und im Dunkeln Verstecken spielen.⁵¹¹

Der darauffolgende Abschnitt beginnt mit „Nous avons entendu, quelques minutes encore, la musique“ (RN 38) – der Erzähler hat die Feier augenscheinlich gerade verlassen. Eigentlich sollte er sich also noch in der gleichen Erzählzeit befinden wie davor. Tatsächlich aber wird die Feier in der Gleichzeitigkeit erzählt, der darauffolgende Abschnitt aber in der Nachzeitigkeit. Dies impliziert, dass die einzelnen zeitlichen Ebenen nicht in demjenigen Zusammenhang zueinanderstehen, den der Leser zunächst vermuten würde. Es handelte sich mithin also nicht um eine einfache Chronologie, unterbrochen durch erzählerische Vor- und Rückgriffe.

Stattdessen weisen die zahlreichen Anachronien im Text darauf hin, dass die Erzählzeit in Wahrheit weit nach der erzählten Zeit liegt. Entsprechende Verweise bleiben allerdings stets ambivalent. Hier sollen stellvertretend für die diversen stadtgeschichtlichen, politischen und literarischen Verweise, die der Roman enthält, nur zwei genannt werden. So etwa die Einlassung des Erzählers „tout ce que j'aimais dans ma ville n'exista plus depuis longtemps : la petite ceinture, la villa pompéienne, le ballon des Ternes et les bains chinois“ (RN 159), die eine Reihe im 19. Jahrhundert verschwundener Monuments mit der 1934 endgültig aufgegebenen Ringeisenbahn und dem 1941 durch die deutschen Besatzer entfernten monument du ballon des Ternes in eine Reihe stellt.⁵¹² Es erscheint schwer vorstellbar, dass die Einordnung „depuis longtemps“ tatsächlich noch während der Kriegszeit gebraucht würde. Zudem

⁵¹¹ Hier zeigt sich bereits, in welcher Weise die Motive Licht und Musik über die verschiedenen Zeitebenen hinweg aufrechterhalten werden. Diese Motive besitzen hier ihren eigenen Erzählstrang, in dem eine Ebene die andere kommentiert.

⁵¹² Die Ringeisenbahn wurde zwischen 1915 und 1934 schrittweise aufgegeben, indem die befahrenen Streckenabschnitte immer weiter eingeschränkt wurden (vgl. Carrière 1992). Dadurch ist es schwer, durch den Hinweis des Erzählers „l'horloge, depuis cinquante ans, marquait la même heure“ (RN 62) eine konkrete Erzählzeit einzuzgrenzen.

erwähnt der Erzähler beispielsweise eine fiktive Biografie namens „*Joanovici tel qu'il fût*“ (RN 122) und impliziert durch das „*il fût*“ eine Nachzeitigkeit zu dessen Tod im Jahr 1965, die zudem auf den erst nach dem Krieg bekannt gewordenen Ambiguitäten der Person begründet scheint. Die bloße Erwähnung dieser fiktiven *Joanovici*-Biografie durchbricht also den Zeitrahmen von *La ronde de nuit*, das zwischen 1940 und 1944 spielt, eindeutig.

Ein *close reading* von *La ronde de nuit* legt nahe, dass weite Teile des Textes, einschließlich der Verfolgungsjagd am Ende, lediglich Periplen des Erzählers nach dem Krieg sind, die ihn in die Kriegsjahre zurückversetzen. Schließlich bemerkt der Erzähler selbst: „*J'ai l'impression de vivre ces instants au passé*“ (RN 174).

Auch Alan Morris deutet die Erzählsituation als Erzählung der Erinnerung. Er hebt die in Modianos Texten typischen Brüche in der Erzählzeit hervor und urteilt: „*there are strong implications that, in reality, Swing Troubadour/Lamballe is simply remembering the nightmare he describes*“.⁵¹³ Insbesondere bezieht sich Morris auf eine Schlüsselpassage, die traumgleich in die Mitte des Buches eingefügt ist:

Le mois d'aout à Paris provoque l'afflux de souvenirs. Le soleil, les avenues vides, le bruissement des marronniers... Je m'assis sur un banc et contemple la façade de briques et de pierres. Les volets sont fermés depuis longtemps. Au troisième étage se trouvaient les chambres de Coco Lacour et d'Esmeralda. J'occupais la mansarde de gauche. [...] Il se passait des choses bien curieuses, au 3 bis, du temps où j'y habitais. Certaines nuits, j'étais réveillé par des cris de douleur [...] (RN 84)

Aus dieser Fantasie heraus entwickelt sich, so Morris, eine für Erzählungen Modianos typische Wanderung durch die Stadt, die am Square Cimarosa endet, wo der Erzähler sich an das Gebäude erinnert – und im Anschluss daran, wie er zur Bande stieß, woraufhin wir uns wieder im Hauptstrang der Handlung befinden. Die Abwesenheit von eindeutigen zeitlichen Markern, von Kapitelgrenzen oder Trennlinien zwischen Textrealität, Fantasie und Erinnerung ermöglicht diese Lesart zweifelsohne. Interessant ist, dass sie in der Fachliteratur nur wenig verbreitet scheint. Stattdessen wird die Erzählstruktur häufig auf die Besatzungszeit selbst reduziert, in der *Swing Troubadour* die Handlung durchlebt, etwa bei Viart, VanderWolk und Roux. Für die vorliegende Untersuchung soll diese Lesart von Morris übernommen und um zahlreiche eigene Aspekte erweitert werden.

⁵¹³ Morris 1992: 153.

Hier kommt wieder die eingangs erwähnte Ambivalenz der Zeitebenen zum Tragen. An mehreren Stellen lässt der Erzähler im Unklaren, ob die Erzählzeit während des Krieges oder danach liegt: So schildert er das menschenleere Paris und relativiert: „Nous sommes en été, me disais-je, pour me rassurer. Tout le monde va revenir le mois prochain“ (RN 18-19). Beide Zeitebenen – Nachkriegszeit und Besatzung – bleiben mögliche Deutungen. Handelt es sich in der Tat um die normale Stadtflucht der Sommermonate, wenn die Pariser in die Ferien an die See fahren? Oder sind die Stadtbewohner vor den Deutschen geflohen?⁵¹⁴ Der Erzähler beobachtet, wie die Bürger vor der Abreise noch rasch Dokumente verbrennen und kommentiert ironisch „c'est la saison des feux d'artifice“ (RN 19). Kaum ist die Stadt verlassen, füllt sie sich wie von allein mit neuen, zwielichtigen Gestalten:

Quand ils seront partis, des ombres surgiront et formiront une ronde autour de moi. Je reconnaîtrai quelques visages. [...] Me voici aux mains d'individus peu recommandables: des rats qui prennent possession d'une ville après que la peste a décimé ses habitants. Ils me donnent une carte de police, un permis de port d'armes et me prient de m'introduire dans un «réseau» pour le démanteler. (RN 24)

In diesem kurzen Zitat wird bereits die gesamte Handlung von *La ronde de nuit* wie im Zeitraffer vorweggenommen. Im weiteren Verlauf der Erzählung werden die einzelnen Etappen wesentlich ausführlicher geschildert, wobei sich Unstimmigkeiten mit dieser ersten Zusammenfassung ergeben. So erzählt Swing Troubadour, dass er bereits vor der Besatzung in der Avenue Niel 177 für Henri Normand und Monsieur Philibert gearbeitet habe (RN 85-95).

Derartige scheinbare Widersprüche verdeutlichen, dass die Ereignisse in *La ronde de nuit* am Besten als wiederkehrende Elemente zu verstehen sind, die in immer neuer Form durchgespielt werden.

Daher soll *La ronde de nuit* in dieser Untersuchung derart gelesen werden, dass der Erzähler bereits den ersten Kontakt mit den Kollaborateuren, die so plötzlich erscheinen, nur imaginiert und die Handlung später ausgestaltet – ähnlich, wie es auch in *Les boulevards de ceinture* geschieht.

So werden die Nächte im square Cimarosa mehrfach stark ähnlich geschildert. Insbesondere der Khédive hält dem Erzähler immer wieder den gleichen Vortrag:

⁵¹⁴ Der Exodus wird an späterer Stelle noch einmal thematisiert; dann geht es aber eindeutig um die Besatzungszeit, wenn der Erzähler bemerkt „On fuyait Paris. La guerre sans doute.“ (RN 97)

[Le Khédive] se lève, entrouvre la fenêtre gauche du salon. – Venez près de moi, mon petit, j'ai besoin de votre présence! [...] A quatorze ans, la colonie pénitentiaire d'Eysses... le bataillon disciplinaire... Fresnes... [...] Mais ceci est une autre histoire. Ne vous fiez pas aux apparences! On m'appellera Monsieur le Préfet! MONSIEUR LE PREFET DE POLICE, entendez-vous? (RN 29-35)⁵¹⁵

Je n'ai pas reçu d'instruction. (Il parlait de plus en plus bas.) A quatorze ans, la colonie pénitentiaire d'Eysses, ensuite le bataillon disciplinaire, la relègue... Mais j'ai soif de la respectabilité, vous m'entendez! Ses yeux étincelaient. Rageur: Je serai bientôt préfet de police! On m'appellera MONSIEUR LE PREFET! (RN 44-45)

Vers cette heure-là, le Khédive m'entraînait dans l'embrasure de la fenêtre pour parler de son titre de «préfet de police» qu'il obtiendrait certainement. Il y songeait depuis toujours. Enfant, à la colonie pénitentiaire d'Eysses. Puis au bat' d'Af et à la prison de Fresnes. (RN 134)

Auch weitere Elemente gleichen sich. So spielt Monsieur Philibert stets Klavier und im Hintergrund besprechen Pols de Helder, Baruzzi und Hayakawa stets Schwarzmarktgeschäfte mit Box-Calf und Wolfram, Ivanoff sagt Frau Sultana und Violette Morris ihre Zukunft voraus... Dennoch machen die Rahmenbedingungen deutlich, dass es sich nicht um die gleiche Nacht handeln kann. Denn im zweiten Auszug wird um Mitternacht der Lieutenant gefangen genommen werden (RN 66), im dritten beginnt der Khédive um Mitternacht seinen Monolog (RN 133). Zudem erfüllen die Szenen unterschiedliche Funktionen: In der ersten Szene erscheinen die Kollaborateure im square Cimarosa, wo der Erzähler auf sie gewartet hat, um mit ihm gemeinsam in die Nacht zu fahren. In der letzten Szene kommt der Erzähler nach allen anderen dort an und bleibt als Nachtwächter vor Ort, während die übrigen Kollaborateure in der Nacht verschwinden. Die erste Szene wird in der Gleichzeitigkeit, die letzte in der Nachzeitigkeit geschildert. Dadurch leiten sie gewissermaßen in die Handlung ein und aus dieser wieder heraus.

Durch die Wiederholungen erscheint die nächtliche Szenerie beinahe wie ein Albtraum des Erzählers. Der Erzähler ist in einer nicht zu durchbrechenden Schleife der

⁵¹⁵ Die Unterhaltung zwischen dem Erzähler und dem Khédive wird im Stimmengewirr der anderen Kollaborateure wiedergegeben; um relevante Passagen miteinander vergleichen zu können, habe ich hier große Auslassungen getätigt.

Ereignisse gefangen, in der er seinen eigenen Erinnerungen nicht mehr vertrauen kann:

Le Pré Catelan. Nous y étions venus la nuit où j'ai dénoncé tous les membres du réseau. Ou bien était-ce à la Grande Cascade? L'orchestre jouait une valse créole. Le vieux monsieur et la vielle dame à la table voisine de la nôtre... Esmeralda buvait une grenadine, Coco Lacour fumait son cigare... Bientôt, le Khédive et Philibert me harcèleraient de questions. Une ronde autour de moi, de plus en plus rapide, de plus en plus bruyante, et je finirai par céder pour qu'ils me laissent tranquille. (RN 83)

Obwohl er also die Résistants bereits verraten hat, weiß der Erzähler, dass Philibert und der Khédive bald unweigerlich wieder erscheinen werden, um ihm solange zuzusetzen, bis er die Résistants unweigerlich wieder verraten wird. Er kann seinen eigenen Handlungen also nicht entkommen. Auch die Verwirrung bezüglich des Orts unterstreicht den traumatischen Charakter: Die realen Orte und Ereignisse verschwimmen miteinander und werden unwirklich, während die imaginierte Welt des Traumas immer präsenter und somit wirklicher wird.

Das erneute Durchleben unter anderen Voraussetzungen zeigt, dass die Ereignisse im square Cimarosa für den Erzähler ein Trauma darstellen, das unvermittelt wieder aufbrechen kann. Ähnlich wie in *La place de l'étoile* kann auch er jederzeit von den Kollaborateuren aufgegriffen und in deren Hauptquartier gebracht werden, auch wenn ihn dort nicht die Folter, sondern die albtraumhafte Atmosphäre ihrer ausschweifenden Feiern und unablässige Befragung durch Philibert und den Khédive erwarten (RN 42).

Die ihn umgebende Welt der Occupation übt auf den Erzähler einen starken Sog aus. Ähnlich wie Raphaël Schlemilovitch und Serge Alexandre kann sich Swing Troubadour ihr nicht entziehen. Er versucht, den Gestalten, die beim Betrachten des 3 bis square Cimarosa urplötzlich wiederauften, zu entkommen – stolpert aber nur über den nächsten Erinnerungsort, der ihn zwingt, sich mit der Besatzungszeit auseinander zu setzen:

Si je parviens au Rond-Point j'échapperai peut-être à tous ces fantômes. Vite. Le silence et les feuillages du jardin des Champs-Élysées. Je m'y attardais souvent. Après avoir fréquenté tout l'après-midi les bars de l'avenue pour des motifs professionnels, je descendai vers ce jardin en quête d'un peu d'air pur. Je m'asseyaïs sur un banc, essoufflé. Les poches pleines de billets de banque. Vingt mille. Parfois cent mille francs. (RN 98)

Wie auch in *La place de l'étoile* existiert für den Erzähler hier ein traumatischer Kern, auf den er in seinen Fluchtversuchen stets erneut stößt. In diesem Fall ist der Auslöser

des traumatischen Erinnerns ein vergleichsweise unproblematischer Spaziergang durch Paris. Wie bereits anhand der Wiederholungen im Text festgestellt, lässt sich die Begegnung mit den Kollaborateuren die Definition durchaus als Trauma lesen. Inbesondere das Zusammentreffen mit dem Khédive wird als wiederkehrender Albtraum geschildert, der sich unter den richtigen Umständen geradezu zuverlässig einstellt. Der Erzähler weiß also um seine eigene Traumatisierung und kann bereits voraussehen, wann und wo die Erinnerung die Geschehnisse der Gegenwart überlagern wird:

Passé la rue de Castiglione, il a fait nuit. Quelqu'un m'emboîtait le pas. J'ai reçu une tape sur l'épaule. Le Khédive. Je prévoyais notre rencontre. A cette minute-là, cet endroit même. Un cauchemar dont je connaissais par avance toutes les péripéties. (RN 99)

Beeinflussen kann der Erzähler diesen Einbruch von Erinnerungen in seine Gegenwart allerdings nicht. Allenfalls der versuchte Anschlag auf den Khédive ließe sich als Versuch lesen, die Traumatisierung durch einen gewaltsamen Befreiungsschlag zu beenden.

Schließlich wird aus dem Spaziergang durch Paris eine wilde Flucht – in Richtung Lausanne, wo unklar ist, ob ihn wirklich Frieden vor den „fantômes“ erwartet. Am Ende des Textes bekennt der Erzähler: „Nous avons quittés Paris. Je verse quelques larmes. Je l'aimais, cette ville. Mon terroir. Mon enfer“ (RN 173) und bringt damit sein widersprüchliches Verhältnis zur Stadt auf den Punkt, in der ihm an jeder Straßenecke Erinnerungen an die Vergangenheit aufzulauern scheinen.

Posterinnerung eines jungen Mannes

Handelt es sich bei den Erinnerungen, die für den Erzähler zu einem Trauma werden, um seine eigenen? Oder gibt er Inhalte der Posterinnerung wieder? Für das Trauma des Erzählers ist es, wie wir bereits gesehen haben, letztendlich von nachgeordneter Bedeutung, ob der Erzähler die Besetzungszeit, die er schildert, selbst erlebt hat; wichtiger ist die nachzeitige Erzählsituation. Die Besetzungszeit wird hier, im Sinne Paul Ricœurs, zu einem „Nullpunkt“ der persönlichen Geschichtsschreibung des Erzählers. Wir definieren die Erinnerung als kognitiven Prozess ab diesem Nullpunkt, der nicht zwangsläufig mit der Geburt oder Bewusstwerdung einher gehen muss. Der Nullpunkt des Erzählers von *La ronde de nuit* liegt zur Zeit der Besetzung, unabhängig davon, wann er selbst geboren wurde.

Dennoch gibt uns die Erzählung zahlreiche Hinweise darauf, dass hier affiliative Posterinnerungen verarbeitet werden, die der Erzähler nicht selbst erlebt hat. „Désidément, je n'etais pas fait pour vivre dans une époque aussi ténébreuse“ (RN 80), stellt der Erzähler fest und deutet somit an, dass die hier geschilderte Gegenwart nicht die Seine ist.

So wird der Erzähler grundsätzlich als junger Mann charakterisiert (RN 18). Sowohl der Khédive (RN 55) als auch der Lieutenant (RN 104) nennen den Erzähler „mon petit“. Diese Beschreibung ist unabhängig davon, ob die Erzählung in der Nachzeitigkeit oder in der Gleichzeitigkeit steht. Dadurch wird kein Unterschied zwischen dem Erzähler früher und dem Erzähler heute gemacht. Auf beiden Zeitebenen ist er ein junger Mann. Erst am Ende entwächst der Erzähler dieser Selbstzuschreibung als jugendlich, wenn er in einem der letzten Sätze des Textes bekennt: „Je donne à mon biographe l'autorisation de m'appeler simplement «un homme»“ (RN 153). Dies impliziert, dass die Selbstzuschreibung als junger Mann nicht nur eine Frage des Alters, sondern auch und in erster Linie des Reifeprozesses ist, den der Erzähler im Verlauf von *La ronde de nuit* durchläuft.

Da sich der Erzähler auf beiden hauptsächlichen Zeitebenen als junger Mann bezeichnet, stellt sich die Frage, wann genau diese beiden Zeitebenen stattfinden. Zur Einordnung dient beispielsweise eine Episode, die der Erzähler in seiner Jugend und damit ein wenig vor der eigentlichen Erzählzeit verordnet: Nach einem Spaziergang auf der verlassenen petite ceinture holt der Erzähler auf dem pont Solférino eine Fotografie des Serienmörders Marcel Pétiot auf der Anklagebank aus seiner Hosentasche (RN 62). Diese Abfolge ermöglicht es, die eigentliche Erzählzeit einzugrenzen: Die petite ceinture ist seit 1934 inaktiv, das Verfahren gegen Pétiot findet Anfang 1946 statt, der pont Solférino wird 1960 abgerissen. Dies würde bedeuten, dass Swing Troubadour eindeutig aus der Perspektive der Nachkriegsjahre erzählt.

Grundsätzlich wird in dieser Untersuchung von einer Nachzeitigkeit der Erzählsituation in *La ronde de nuit* ausgegangen. Die genannten Textstellen verbinden sich zu einem zwar ambivalenten, aber sehr dichten und in sich geschlossenen Vergleichsnetzwerk, das von einer Nachkriegsrealität zurück auf die Vergangenheit der Kriegsjahre führt. Zwischen den Passagen der Occupation sind in regelmäßigen Abständen Textstellen

erkennbar, die die Pariser Normalität am helllichten Tage beschreiben: Spaziergänger, gefüllte Bars und Cafés, mondänes Leben in Parks und Terrassen.⁵¹⁶

Eigene Erinnerungen an die Vorkriegszeit besitzt der Erzähler nicht. Stattdessen beginnt seine Bewusstwerdung, wie wir bereits gesehen haben, mit dem Beginn der Besatzungszeit. Seine eigene Jugend scheint zeitlich *danach* stattzufinden. Der auffällig namens- und elternlose „Swing Troubadour“ ist somit lediglich ein narratives Konstrukt, das aus der Beschäftigung mit der Vergangenheit entsteht. So gut wie alle Elemente, welche seine Transposition in die Besatzungszeit unmöglich machen würden, werden daher getilgt. Die Erinnerungen, welche erhalten bleiben, sind größtenteils zeitlich ungebunden, wie etwa diejenige an eine Kindheit im Bois de Boulogne.⁵¹⁷ Aus dieser Position heraus gibt der Erzähler Posterinnerung wieder, wenn er etwa historisch-encyklopädisches Wissen wie das über Marcel Pétiot oder Joseph Joanovici mit persönlichen oder familiären Erinnerungen verknüpft.

Paris als erzählerischer Raum

Morris hebt zur Unterstreichung der These, die Erzählung sei insgesamt nachzeitig, hervor: die Szene, in der der Erzähler das Gebäude am square Cimarosa betrachtet und sich erinnert, wie er dort gewohnt hat, spielt für den Text untypischerweise am helllichten Tag.⁵¹⁸

Damit streift Morris einen für die Erzählstruktur eminent wesentlichen Sachverhalt en passant: Die Zuordnung von Tageszeiten zu konkreten Elementen der Textrealität. Ich möchte diesen Punkt weiter ausführen. „Des éclats de rire dans la nuit. Le Khédive a relevé la tête.“ (RN 7) lauten die ersten Sätze in *La ronde de Nuit*. Dadurch ist das Nachtleben sofort mit den Kollaborateuren verknüpft. Diese treten nur abends oder nachts in Erscheinung, erscheinen stellenweise gar wie eine Begleiterscheinung der Dunkelheit:⁵¹⁹

Pendant la journée, je me promène dans cette ville à la dérive. Les cheminées fument : ils brûlent leurs vieux papiers avant de déguerpir. Ils ne veulent pas s'encombrer de bagages inutiles. Des files d'autos s'écoulent vers les portes de Paris et moi, je m'assieds sur un banc. Je voudrais les accompagner dans leur fuite mais je n'ai rien à sauver. Quand ils seront partis, des ombres surgiront et formeront une ronde autour de moi. Je reconnaîtrai

⁵¹⁶ Vgl. RN 16, RN 83-84, RN 91-92, RN 172.

⁵¹⁷ RN 62, 111.

⁵¹⁸ Morris 1992: 153.

⁵¹⁹ An anderer Stelle urteilt der Erzähler, die Bande des Square Cimarosa sei „brusquement surgi du black-out“ (RN 144).

quelques visages. [...] Me voilà aux mains d'individus peu recommandables : des rats qui prennent possession d'une ville après que la peste a décimé ses habitants. (RN 20)

Der Wechsel zwischen Tag und Nacht ist durch den verordneten „Black-Out“ oder „couvre-feu“, also das Beleuchtungsverbot, stark ritualisiert. Dies verstärkt den Eindruck des plötzlichen Einbruchs der Dunkelheit. Zudem erscheinen dadurch die Kollaborateure noch seltsamer, da sie sich nicht scheuen, nachts zu lärmern, zu feiern oder zu foltern.

Die Szenen, in denen sich der Erzähler mit den Résistants des R.C.O. trifft, spielen dagegen allesamt tagsüber. Für Swing Troubadour wird das Pendeln zwischen square Cimarosa und rue Boisrobert zum geregelten Tagesablauf. Morgens fährt er mit der Metro über den pont de Passy (heute pont de Bir-Hakeim) von Passy nach Sèvres-Lecourbe. Abends fährt er wieder zurück nach Passy, wo sich das Hauptquartier der Kollaborateure im square Cimarosa befindet.

Hier beschreibt der Erzähler die Linie 6 der Pariser Métro. Im Paris der außertextlichen Realität ist diese eine Ausnahme, da sie rive gauche und Rive droite oberirdisch verbindet. Dies bedeutet, dass der Erzähler den Tages- und Nachtwechsel während der Fahrt miterlebt.

Während einer dieser Fahrten mit der Linie 6 hält der Zug unvermittelt auf dem pont de Passy an, und der Erzähler wünscht sich „qu'il ne reparte jamais plus et que personne ne vienne m'arracher à ce *no man's land* entre les rives“ (RN 125). Die Brücke zwischen den beiden Flussufern wird hier zu einem Nicht-Ort im Sinne Augés, einem Gebiet des Transits, das an sich keine eigene räumliche Zuordnung besitzt. Der Erzähler wünscht sich, er könne von dieser unklaren Situation der Nichtzugehörigkeit profitieren und sich „dissoudre dans la penombre“ (RN 125). Es wird klar: er befindet sich am Scheidepunkt. Der städtische Raum wird hier im Sinne Jurij Lotmans eindeutig in zwei Räume getrennt, die entlang mehrerer Dichotomien strukturiert sind:⁵²⁰ Rive gauche gegen Rive droite, Résistants gegen Kollaborateure, Tag gegen Nacht. Diese Räume sind gegeneinander abgeschottet. Nur der Protagonist kann, als Wanderer zwischen den Welten, diese Grenzen überschreiten. Nach Lotman ist diese Überschreitung die eigentliche Handlung. Weder die Akte die Kollaboration noch der Akt des Widerstandes machen aus Swing Troubadour den Träger des *Sujet*, sondern

⁵²⁰ Vgl. Lotman 1993: 311-346.

die Fähigkeit, die Grenzen hinter sich zu lassen. Daher brauchen ihn beide Seiten, um die andere zu infiltrieren.

Die Reise auf die Rive droite ist somit wie eine Reise in die Unterwelt, die eben nur Orpheus überleben kann: Als sich der Lieutenant um Mitternacht am place du Chatelêt, also auf der Rive droite, mit dem Erzähler verabredet, begeht er eine Grenzverletzung. Denn es ist nicht „seine“ Zeit und nicht „sein“ Gebiet. Wie aus dem Nichts heraus sieht er sich von den Kollaborateuren umzingelt, wird verhaftet und beim Fluchtversuch erschossen. Aus der loyalen Princesse de Lamballe ist nachts auf der nördlichen Flussseite Swing Troubadour geworden, der ihn verrät.

Im Gegensatz dazu findet der Anschlag des Erzählers auf den Khédive am place Victor Hugo statt. Dieser befindet sich auf der Rive droite, es ist das Gebiet des Khédive – und daher ist der Mordversuch erfolglos.

Die Grenzen zwischen Tag und Nacht, rive gauche und Rive droite erzeugen somit eine interne Logik, mit der die Geschehnisse nicht nur koinzidieren, sondern der sie sogar zu folgen scheinen. Als er den „ventre de Paris“, das Stadtviertel les Halles, betritt, denkt der Erzähler: „c'est ici que finira ton aventure“ (RN 63). Denn dort, so weiß er, ist die Grenze zwischen den Hälften von Paris durchlässig, anstelle von Nacht oder Tag herrscht Zwielicht. Einerseits hat ihm dieses Niemandsland ermöglicht, den Lieutenant anzulocken. Andererseits handelt es sich um einen weiteren Nicht-Ort im Sinne Augés, den der Erzähler als „terrain vague“ bezeichnet (RN 64). Das macht es ihm unmöglich vorherzusehen, wie sich die Sache entwickeln wird:

Désormais tout est possible. On te recruterá pour les plus basses besognes avant de te régler définitivement ton compte. Et si tu échappes – par une dernière astuce, une dernière lâcheté – tu iras mourir un peu plus loin, de l'autre côté du boulevard de Sébastopol, au milieu de cette esplanade. Ce terrain vague. (RN 64)

Die räumliche Teilung der Stadt bleibt vom ersten bis zum letzten Moment der Erzählung bestehen und für das Handeln des Protagonisten relevant: Nach dem gescheiterten Mordversuch am Khédive fährt der Erzähler „au hasard“ durch die Stadt (RN 170). Tatsächlich aber führt die Flucht Swing Troubadour nur am nördlichen Ufer der Seine entlang. Er erblickt zwar am anderen Flussufer das Appartement, wo er mit seiner Mutter gewohnt hat, aber „les volets sont fermés“ (RN 172). Die rive gauche ist ihm explizit verschlossen, er besitzt dort kein Zuhause mehr. Der Verrat am Lieutenant

versperrt ihm zunächst die eine Hälfte der Stadt, der Verrat am Khédive danach die andere. Daher bleibt nur die Flucht aus Paris.

Wie wir bereits gesehen haben, lässt sich die Erzählung auf übergeordneter Ebene als Itinerarium durch Paris sehen, bei dem der Erzähler immer wieder in die Welt der Besatzung versetzt wird. Gleichzeitig schildert uns der Erzähler die verschiedenen Etappen seines eigenen Lebens in Paris. Diese beiden Ebenen – Geografie der Handlung und Biografie – überlagern sich andauernd. „Je me souviens de l’itinéraire en pente douce qui m’a mené jusqu’à ce point. Tout a commencé au Bois de Boulogne“, beginnt der Erzähler die Schilderung seiner Biografie (RN 60). Auch die Erzählung beginnt chronologisch im Bois de Boulogne.⁵²¹ Der Weg des Erzählers führt über Stationen am Trocadéro, place de l’Étoile und Rivoli bis zum „ventre de Paris“, dem Viertel les Halles. Dort findet der Verrat am Lieutenant statt. Diese Szene, die um Mitternacht spielt, kann im Sinne von Joseph Campbell als „Abyss“ verstanden werden: Sie stellt die moralische Prüfung, den Punkt größtmöglicher Entfernung vom eigentlichen „heroischen“ Zweck der Heldenreise dar.⁵²² Der Erzähler, so scheint es, scheitert bei dieser Prüfung und wird vom Bauch von Paris verschluckt. Hier erscheint Paris als anthropomorphisiert, mehr noch: als anthropophagisiert, als ein Organismus, der den Erzähler nicht wieder herauslassen will. Im Sinne Lotmans ist am Itinerarium, das der Erzähler schildert, vor allem die Zuordnung von Vertikalität zu Punkten der Handlung bemerkenswert. Der Weg „en pente douce“, leicht bergab, führt zum moralischen Tiefpunkt der Handlung. In der Tat läuft die Höhengeografie von Paris von den Hügeln am Stadtrand, wie Montparnasse und Montmartre aus, in Richtung Seine-Ufer langsam abwärts. So entsteht der Eindruck eines Trichters, in den der Erzähler getrieben wird. Auf diese Art und Weise verbinden sich Zuschreibungen der Stadtgeographie mit moralischen Bewertungen. Da der Held am Tiefpunkt allerdings nicht triumphiert, geht die Heldenreise nicht geordnet weiter. Somit bricht die Szene nach dem Verrat am Lieutenant und seinen Offizieren einfach ab (RN 67).

Der Stil dieses Itinerariums, das in kurzer Folge Orte und biografische Stationen aneinanderreiht, begegnet uns am Ende des Textes erneut, wenn der Erzähler seine Flucht aus Paris schildert. Reihet man allerdings Orte aneinander, von denen der

⁵²¹ Die erste Szene in *La ronde de nuit* spielt zwar im Kreis der Kollaborateure im square Cimarosa, allerdings übernimmt die zweite Szene im Bois de Boulogne eine einleitende Funktion. Sie beginnt mit „quelques heures auparavant“, gibt Informationen zum Zustandekommen des Treffens mit den Kollaborateuren und leitet danach wieder zu diesem über. Durch diese Funktion als Intermezzo können wir sie in chronologischer Betrachtung als eigentliche erste Szene des Textes lesen.

⁵²² Campbell 2011: 139-163.

Erzähler berichtet, so ergibt sich schlussendlich ein uneinheitliches Bild: Vom place Victor Hugo, wo das Attentat stattfindet, über den Place du Chatêlet, Quai de la Rapée, Charenton-le-pont und Champigny-sur-Marne verfolgt Swing Troubadour eine logische Route stadtauswärts, Richtung Osten. Dann aber wendet er sich nach Süden und, so wird impliziert, überquert die Seine, um sich in Villeneuve-le-Roy auf der rive gauche wiederzufinden. Von dort aus, so der letzte Absatz des Buches, durchquert er L'Haÿ-les-Roses – und bewegt sich somit wieder *in Richtung Paris*. Sollte es sich also um eine Flucht aus der Stadt gehandelt haben, so scheitert diese. Stattdessen scheint es so, als sei der Erzähler nicht in der Lage, Paris zu verlassen. Anstatt in Richtung Lausanne oder eines anderen Fluchtzieles zu entkommen zu versuchen, umkreist er Paris auf engen Umlaufbahnen. Paris hat ihn verstoßen und zieht ihn gleichzeitig an. Ob er nun tatsächlich im Hier und Jetzt vor den Kollaborateuren flieht oder sich nur einbildet, die seiner Erinnerung entstiegene Bande verfolge ihn – Swing Troubadour ist mental und physisch in der Stadt gefangen.

Überwindung der Vergangenheit

Die Erzählzeit, aus der der Erzähler stets von neuem in die Welt der Occupation gezogen wird – bleibt im Text vage. Für den Leser wirkt die Nachkriegszeit imaginerter als die imaginierte Zeit selbst. So erhält der Erzähler eine durchgängige Identität als junger Mann aufrecht.

Seine Familie, die Swing Troubadour als seine Zukunft empfindet, ist eine Tagträumerei. Coco Lacour und Esmeralda entstehen und vergehen mit den Volten der Handlung. Er kann sich dem Zugriff der ihn umgebenden Realität der Occupation nicht entziehen. Der Lieutenant und der „Khédive“, die er als irrelevant abtut, sind die Herrscher seiner Welt. Insbesondere letzterer demonstriert seine Macht, indem er den Erzähler aus einer Bar zerrt und unter Gewaltandrohung zur Kooperation zwingt (RN 42).

Diese sprichwörtliche Gefangenschaft in der Vergangenheit erinnert an das Urteil Tisserons, nach dem Geheimnisse (und im übertragenen Sinne auch Erinnerungen) dann zur Gefahr würden, wenn man von ihrem Bewahrer zu ihrem Gefangenen wird.⁵²³ Mehr noch, das „Zukunftsprojekt“ des Erzählers ist komplett unmöglich. Als Leser wissen wir bereits, wie die Besatzungszeit enden wird: obwohl der „Lieutenant“ stirbt,

⁵²³ Tisseron 1996: 9.

werden die durch ihn repräsentierten militärischen Eliten an die Macht kommen. Der „Khédive“ und seinesgleichen werden schnell beseitigt, dann stellt der Gaullismus die alten Verhältnisse wieder her. Die Zukunft des Erzählers wird also weiterhin von der Vergangenheit bestimmt werden und der Spielraum, den er im Chaos der Occupation genießt, um seine Träume umzusetzen, verschwinden. Der Erzähler, sofern er aus der Perspektive *ex post* spricht, weiß dies selbst zu gut, da er das politische Klima der Nachkriegszeit kennt. Daher erfahren wir nichts aus der Welt nach der Occupation, außer dem Hinweis, dass diese im Hintergrund der Textrealität als die Ebene existiert, aus der sich die Erzählung speist.

Wie also ist in diesem Zusammenhang die Entscheidung des Erzählers gegen die Vergangenheit zu deuten? Letztendlich haben wir es hier mit einer zeitlichen Verschiebung von Ereignissen, Zuordnungen und moralischen Kategorien zu tun, welche die moralische Aussage des Textes in ein anderes Licht rückt. Sowohl der „Khédive“ als auch der „Lieutenant“ repräsentieren in *La ronde de nuit* die Vergangenheit, derer es sich zu entledigen gilt. Diese Zuschreibung ergibt allerdings bei näherer Betrachtung wenig Sinn, wenn sie aus der Perspektive der Besatzungsjahre selbst vorgenommen wird, in der die Kollaborateure als heimliche Herrscher von Paris präsentiert werden. Wenn der Erzähler also nicht gerade absolut weltfremd oder ein singulärer Visionär ist, dann passt seine Aussage wesentlich besser zur Zeit nach dem Krieg. In der Nachzeitigkeit, genauer gesagt zum Erscheinungszeitpunkt von *Ronde de nuit* gegen Ende der sechziger Jahre, ergibt sich ein stimmigeres Gesamtbild: Der „Khédive“ steht nun stellvertretend für die gesamte Phase der Besatzung, er ist die personifizierte Kollaboration. Der „Lieutenant“ dagegen ist der makellose Märtyrer, der „mythe de la résistance“ in Reinform und somit geradezu der Fleisch gewordene Gaullismus. Der Gaullismus ist zur Zeit des Erscheinens von *La ronde de nuit*, wenn nicht gar zur Erzählzeit, Gegenwart, mutet aber bereits wie ein Relikt an – und wird wenige Jahre danach tatsächlich Geschichte sein. Die Entscheidung gegen beide ist also eine Entscheidung des Erzählers, diese „zukünftige Vergangenheit“ hinter sich zu lassen. Wenn der Erzähler bekennt, „Je faisais des projets d'avenir“ (RN 163), dann wendet er sich gegen die jede Debatte erstickende Dichotomie von Helden und Kriminellen. In dieser Hinsicht ist Swing Troubadour ein geradezu vorbildlicher Vertreter der *mode rétro* im Sinne Kawakamis, denn innerhalb seiner Textrealität ist er bemüht, die Geschehnisse der Kriegszeit neu zu deuten, sich zu erklären, zu rechtfertigen – und nach vorne zu sehen. Die klare

Trennung der Schicksale in „héros“ und „salauds“ (RN 40) überfordert und ermüdet den Erzähler nicht nur, sondern verhindert auch den Aufbruch in Richtung Zukunft: Da der Gaullismus aus der Résistance seine Legitimation bezieht, geht seine Überwindung notwendigerweise mit der Überwindung des Kriegstraumas einher. Der Text präsentiert uns nun zwei Vaterfiguren, die unterschiedliche Loyalitäten repräsentieren und zwischen denen sich der Erzähler entscheiden muss. Diese werden zunächst mit der Vergangenheit assoziiert und danach „ermordet“, um sich ihrer zu entledigen. Dies deutet auf einen Willen des Erzählers hin, nicht nur die Vergangenheit, sondern auch das Konzept der Vaterfigur an sich zu überwinden, sich gewissermaßen in Richtung einer eigenen Identität zu befreien. Der Text ist sich der intergenerationalen Transmission des Traumas somit zumindest implizit bewusst und signalisiert einen möglichen Aufbruch des Erzählers, sobald er sich des Traumas der Vergangenheit entledigt hat.

Interessanterweise bedingt die Asynchronität des Textes jedoch, dass auch der Mord an der Vaterfigur dem Erzähler keine Ruhe verschafft: Der Lieutenant, dessen Ermordung bereits früh im Text geschildert wird (RN 64), wird erst später im Text formell in die Handlung eingeführt (RN 103). Der dramatischste Moment der Zerriebenheit zwischen Square Cimarosa und R.C.O., die Feststellung, zu keiner Gruppe wirklich zu gehören, gehören zu wollen oder gehören zu können, folgt dann erst kurz vor Ende der Handlung:

Seul. Je n'avais ma place nulle part. Pas plus rue Boisrobert que square Cimarosa. Rive gauche je cachais aux braves petits gars du R.C.O. mon activité d'indic ; Rive droite, le titre de « Princesse de Lamballe » m'exposait à de sérieux ennuis. Qui étais-je au juste ? Un faux passeport Nansen. Indésirable partout. (RN 137)

Wie auch in *La place de l'étoile* führt die Beschäftigung mit der traumatischen Vergangenheit für den Erzähler weder zu einer Überwindung des Traumas, noch zur Herausbildung einer tatsächlich tragfähigen Identität. Nur die Flucht aus Paris, so legt der Text nahe, wird seine Sorgen zumindest ein wenig in den Hintergrund rücken lassen. Da diese Flucht aber, wie der Text stark andeutet, zum Scheitern verurteilt ist, ist auch die Vergangenheit für den Erzähler unentzerrbar.

V.3. *Les boulevards de ceinture*

Wir haben in Bezug auf die intergenerationelle Transmission von Traumata gesehen, dass diese beinahe immer dadurch begünstigt wird, dass keine tatsächliche familiäre Kommunikation über das Trauma existiert. Täter und Opfer gleichermaßen nutzen Screen Memories, um die traumatischen Ereignisse aus dem Erinnerungsraum auszuschließen. Dabei bleiben für die Kinder häufig diffuse Hinweise auf den traumatischen Kern zurück. Sie erkennen, dass ein traumatisches Ereignis vorliegt, können dieses allerdings nicht eindeutig erfassen. Da das Sprechen über das Trauma für die elterliche Generation schmerzvoll ist und als unmöglich empfunden wird, versuchen sie meist, sich der Kommunikation gezielt zu entziehen. Im durch Dori Laub genannten Beispiel geschieht dies durch ein Sprechverbot über seine im Holocaust verstorbene Frau, welche im Kind erst Recht ein traumatisches Familien- und Mutterbild erzeugt.

Ähnlich wie der Vater in diesem Beispiel versucht, dem Gespräch über das Trauma auszuweichen, so können wir auch in *Les boulevards de ceinture* eine fruchtbare Kommunikationssituation zwischen Vater und Sohn konstatieren. Der Roman, der durch den Sohn erzählt wird, ist um zwei Zusammentreffen mit dem Vater herum konstruiert. Diese Treffen finden auf verschiedenen zeitlichen und textlichen Ebenen statt. Eines dieser Zusammentreffen ist real, das andere dagegen wird durch den Sohn imaginiert. Zeit und Alter der Figuren verlaufen somit in der Erzählung nicht linear. Hierin können wir die Kraft der Erinnerung (und des Sprechens über die Erinnerung) sehen, zeitliche Zusammenhänge auszuhebeln.

Reale und imaginierte Gespräche

Ein close reading des Textes zeigt uns folgende Erzählsituation auf: Die erzählerische Gegenwart sind die siebziger Jahre. Der Erzähler, „Serge Alexandre“, betrachtet eine Fotografie seines Vaters, die während des Krieges aufgenommen wurde.⁵²⁴ Er imaginiert sich in diese erzählerische Vergangenheit zurück. Dort begegnen sich Vater und Sohn als etwa gleichaltrige Erwachsene: Serge Alexandre ist Ende Zwanzig,

⁵²⁴ Der Name Serge Alexandre, unter dem er im *Clos-Foucré* wohnt, ist vermutlich nicht der richtige Name des Erzählers, sondern vielmehr eine Anspielung auf Serge Alexandre Stavisky. In Ermangelung eines anderen Namens wird er hier dennoch genutzt.

sein Vater etwa Mitte Dreißig. Der Vater erkennt den Sohn nicht. Angesichts dieses fingierten Kontaktes erinnert sich Serge Alexandre dann daran, wie er seinem Vater etwa zehn Jahre vor der erzählerischen Gegenwart tatsächlich zum ersten Mal begegnet war. Auf dieser Zeitebene hat Serge Alexandre gerade sein Baccalauréat abgeschlossen. Sein Vater ist seit dem Kriegsende entsprechend um etwa zwanzig Jahre gealtert. Dadurch entstehen zwei Kommunikationssituationen, die sich ergänzen und aufeinander beziehen: einerseits der junge Serge Alexandre und sein alter Vater, andererseits der erwachsene Serge Alexandre und sein etwa gleichaltriger Vater. Der erwachsene Serge Alexandre kommentiert diese Situationen zudem aus der erzählerischen Gegenwart heraus.

Die alte Fotografie des Vaters wird für Serge Alexandre also zu einem möglichen neuen Kommunikationskanal. Was ist seine Motivation dafür, sich in die Vergangenheit zurück zu versetzen und das Gespräch mit dem imaginierten Vater zu suchen? Wie wir sehen werden, ist die reale Kommunikationssituation zwischen ihm als Kind und seinem Vater als alten Mann für ihn nicht zufriedenstellend. Er erschafft somit eine neue Kommunikationssituation, um die Unterhaltung mit seinem Vater noch einmal „richtig“ zu führen. Damit hofft er, sie auf eine selbstbestimmte Basis zu stellen und ein besseres Verständnis für die Vergangenheit des Vaters zu erhalten. Zu dieser „Richtigstellung“ gehört auch die geringere Altersdifferenz zwischen beiden: Serge Alexandre und sein Vater begegnen sich in seiner Vorstellung als Erwachsene.

Das traditionelle Eltern-Kind-Verhältnis, das Haas bei den Kindern traumatisierter Eltern destabilisiert oder sogar umgekehrt sieht, löst sich durch diese Begegnung auf gleicher Ebene auf. Es gelingt Serge Alexandre, die durch den Vater aufgebaute Kommunikationsblockade zu umgehen. In der tatsächlichen Kommunikationssituation nutzt der Vater wie zahlreiche traumatisierte Eltern den Screen-Memory-Effekt, um seine Erinnerungen zu verbergen. Indem er selbst miterlebt, was der Vater erlebt hat, schafft der Sohn Klarheit. Er inszeniert die Handlungen des Vaters als imaginiertes Zusammentreffen, um sie besser zu verstehen. Obwohl sie erfolgreich ist, stellt diese Kommunikationsstrategie ein zeitweiliges Scheitern dar. Indem er ihm als Gleichaltrigen gegenübertritt, löst der Sohn die emotionale Bindung zum Vater auf. Die offensichtliche Zielsetzung: Wenn es unmöglich ist, den Vater als Kind zu verstehen, so ist es vielleicht möglich, ihm als Fremdem näher zu kommen.

Dieser imaginierte Kontakt ermöglicht es dem Erzähler zwar, mit dem Vater ins Gespräch zu kommen, aber die Verständigung bleibt schwierig:

[...] et puis vous m'avez expliqué votre cas. Je vous entendais mal, comme si vous me parliez au téléphone. Un filet de voix étouffé par la distance et les années. De temps en temps, je captais quelques bribes: «Partir» ..., «Passage des frontières»..., «Or et devises»... et cela suffisait pour reconstituer votre histoire. (RN 147)

Der Erzähler macht die Jahre, die zwischen der imaginierten Zeitebene und der Gegenwart liegen, als Quelle der Undeutlichkeiten aus. Gleichzeitig erinnert die Art, in der der Erzähler nur wenige Fetzen aufschnappt und sich Jahre später den Rest zusammenreimen muss, an ein Kind, das seine Eltern belauscht. Erst im Nachhinein, wenn das Kind selbst zum Erwachsenen geworden ist und die Zusammenhänge besser zu verstehen in der Lage ist, ergeben diese Fragmente einen Sinn. Hier lässt sich erkennen, dass der Erzähler einem Familiengeheimnis im Sinne Tisserons auf der Spur ist. Dabei stehen ihm sowohl seine Imagination zur Verfügung, um die emotionale Distanz zum Vater zu überbrücken, als auch historische Dokumente, um die Sachverhalte bestmöglich aufzuklären. Aus dieser Annäherung ergibt sich zwar kein vollständiges Bild, dennoch ist die eingangs gestellte Frage „qui sont tous ces gens?“ beantwortet (BC 37). Für den Erzähler erweist es sich überdies letztlich als wichtiger, den Vater zu verstehen, sich also mit seinen Motiven identifizieren zu können und mit ihm gemeinsam zu handeln.

Erst zum Ende der Erzählung gelingt es dem Erzähler also in der Synthese der drei Zeitebenen, die emotionale Bindung zum Vater wiederherzustellen. Auf diese Weise gelingt es ihm, das Trauma des Vaters und sein eigenes Trauma besser zu verstehen.

Die Gleichaltrigkeit von Vater und Sohn schafft in Wirklichkeit keine gleichen Kräfteverhältnisse: Der Vater erkennt den Sohn, den er nach dem Krieg zeugen wird, natürlich nicht. Der Sohn hingegen kann den Vater permanent dem Bild vergleichen, das er von ihm bereits hat.⁵²⁵ Daher erscheint es sinnvoll, sich zunächst mit der Kommunikationssituation zwischen dem jungen Alexandre und dem alten Chalva zu beschäftigen. Dabei sollen die Vaterfigur und ihre traumatischen Elemente herausgestellt werden. Was genau ist an dieser Situation dem Sohn derart unerträglich, dass er sich einen neuen, „verbesserten“ Kontakt wünscht und herbeiträumt? Auf Basis dieser Analyse soll dann das zweite Zusammentreffen der

⁵²⁵ BC 49.

beiden untersucht werden, um zu erörtern, ob dieses den Ansprüchen Alexandres an den Kontakt zum Vater gerecht wird.

Psychotische Episoden und *phantom father*

Der Erzähler trifft kurz nach dem bestandenen Baccalauréat zum ersten Mal seinen Vater und geht mit diesem zusammen nach Paris, um ihm bei seinen Geschäften zu helfen.⁵²⁶ Die Schilderung verrät in dieser Situation die absolute Unkenntnis des Kindes über den Vater, dem es emotional nicht näher kommen kann. Insbesondere die Vergangenheit des Vaters scheint einer Sprachblockade zu unterliegen, die der Sohn nicht durchbrechen kann oder sich nicht zu durchbrechen traut:

Je me risquais à lui poser quelques questions : pourquoi était-il venu me chercher à Bordeaux ? Comment avait-il pu retrouver ma trace ? Pour toute réponse, il se contentait de gestes évasifs ou de formules telles que « Je vous expliquerai... », « Vous verrez », « La vie, vous savez ». Après quoi il soupirait et prenait une attitude pensive. (BC 87)

Der Vater ergeht sich allenfalls in vagen Referenzen auf die „dures réalités de la vie“ (BC 90), die betonen sollen, welche vergleichsweise besseren Chancen der Sohn im Leben hat. Diese Art des kodifizierten Hinweises auf das Trauma ist eine bruchstückhafte Kommunikation, wie Bergman sie bei Überlebenden des Holocaust beobachtet hat. In der Tat registriert der Sohn, dass die Kommunikation nur bruchstückhaft ist: der Erzähler nimmt sie als diffus und ohne einen konkreten Bezug zur Realität wahr.

Zu diesem Zeitpunkt ist der Vater eben erst in das Leben des beinahe erwachsenen Kindes getreten. Bis hierhin, so lässt sich vermuten, war er ein abwesender *phantom father*, den der Sohn jetzt mit seinem tatsächlichen Vater in Einklang bringen muss. Die Versuche des Vaters, Nähe zu erzeugen, erscheinen dabei absurd, fadenscheinig und einseitig:

Il m'expliqua que ses « affaires » l'avaient empêché de me donner signe de vie, mais que nous allions désormais habiter ensemble à Paris, et ne plus nous quitter. Je bredouillai quelques mots de remerciements. « Au fond, me dit-il à brûle-pourpoint, vous avez dû beaucoup souffrir... » Il me suggéra de ne plus l'appeler « Monsieur » (BC 86)

Einerseits lässt sich hier der Wunsch des Vaters erkennen, Distanz abzubauen, indem der Erzähler ihn nicht mehr „Monsieur“ nennt. Gleichzeitig aber siezt er den Sohn

⁵²⁶ BC 83-116.

weiterhin. Dies zeigt die Schwierigkeit der gleichberechtigten Kommunikation zwischen Vater und Sohn auf. Diese wird wiederum von Sprachlosigkeit und Unfähigkeit, eine emotional verbindende Sprache zu finden, geprägt. Die ironisierenden Anführungszeichen, die der Erzähler um das Wort „papa“ verwendet, verdeutlichen diese sprachliche und emotionale Distanz (BC 105). Der Erzähler hat diese Sprachlosigkeit seinerseits als Normalzustand der Vater-Sohn-Beziehung akzeptiert: „Un père et un fils n'ont sans doute pas grand-chose à se dire“ (BC 180), fasst er die Kommunikationssituation zusammen.

Diese Sprachlosigkeit zeigt sich auch in Konfliktsituationen. In Konfrontationen bleibt der Vater des Erzählers passiv. Als er der Gastfamilie des Erzählers, den Pessacs, gegenübertritt, erscheint er wie „un gros papillon pris au piège“ (BC 85). Da der Vater unfähig ist, sich zu erklären oder sich zu bewegen, muss der Sohn die Situation in die Hand nehmen. Ähnliches geschieht, als der Vater versucht, eine gefälschte Briefmarke zu verkaufen: „Mon père, pris de court par les questions qui fusaient de tous côtés, ne parvenait pas à placer un seul mot“ (BC 92). Wieder muss ihn der Erzähler retten, indem er sich mit dem Stock einen Weg durch die aufgehetzte Menge bahnt. Der Sohn wird somit zum Beschützer des Vaters.

Die Schockstarre, in die der Vater angesichts derartiger Konfrontationen verfällt, ist dem Sohn ein Rätsel. Darin lässt sich allerdings derjenige Defätismus erkennen, der Hardtmanns Beobachtungen zur gebrochenen Tätergeneration entspricht:⁵²⁷

Ses affaires – m'expliquait-il – lui causaient bien des déboires. Lui, si combatif, ayant affronté dès son plus jeune âge les « dures réalités de la vie », se sentait « las » et la manière dont il disait : « Je suis découragé... » m'impressionait beaucoup. Ensuite, il levait la tête : « Mais vous, vous avez la vie devant vous ! » (BC 90)

Aus Dankbarkeit für seine Hilfe gewährt der Vater dem Sohn Einblick in seine Geschäftstätigkeit und nimmt ihn zum Assistenten. Zudem beginnt der Erzähler selbst mit dem Fälschen wertvoller und seltener Bücher. Hier hilft dem Erzähler seine Kenntnis der französischen Geschichte, Kunst und Kultur, von denen sein Vater nichts versteht. Er erkennt, welche Autoren und zeitgeschichtlichen Ereignisse die Käufer interessieren, und fälscht beispielsweise eine Widmung von Maurice Barrès an Alfred Dreyfus. Im Gegensatz zu den Betrügereien des Vaters sind diese Kunstoffälschungen des Sohnes „französisch“. Das baccalauréat des Sohnes, auf das der Vater so stolz

⁵²⁷ Vgl. Hardtmann 1998: 88-92.

ist, symbolisiert die Integration in die französische Gesellschaft. Dem Vater bleibt diese Option verwehrt. Wie Aaron Hass schreibt, ist dieses Ungleichgewicht der Generationen typisch für Einwandererfamilien.⁵²⁸ Es führt zu einer Rollenverschiebung und unterschiedlichen sozialen Aufstiegschancen. Die finanziellen Erfolge des Erzählers übersteigen daher schnell diejenigen des Vaters: der Vater erzielt 300.000 Franc für Büsten von Pierre Valdeck-Rousseau, der Sohn fälscht eine Widmung von Maurras an Léon Blum und verkauft diese für 500.000 Franc.

Auch in wirtschaftlicher Hinsicht scheint zwischen Vater und Sohn daher schnell ein Gleichgewicht zu herrschen. Die finanziellen Konstrukte des Vaters bleiben für den Sohn dennoch undurchsichtig, ebenso wie seine emotionalen Bindungen:

Il y avait là un café, à l'enseigne de *Clair de Lune*. S'y produisaient, vers une heure du matin, toutes les épaves du music-hall : accordéonistes d'avant-guerre, danseurs de tango aux cheveux blancs qui tentaient de retrouver sur l'estrade l'agilité langoureuse de leur jeunesse, rombières fardées chantant le répertoire de Fréhel ou de Suzy Solidor. [...] L'un des établissements favoris de mon père qui prenait beaucoup de plaisir à contempler ces spectres. Je n'ai jamais compris pourquoi. (BC 99)

Die Bindungen des Vaters liegen in einer Vergangenheit, die der Sohn nicht verstehen kann. Daher ist er nicht in der Lage, in die emotionale Welt des Vaters vorzudringen. Mit Halbwachs gesprochen, nehmen Vater und Sohn an unterschiedlichen kollektiven Erinnerungen teil. Aus diesen entstehen unterschiedliche Identitäten. Der Vater teilt seine kollektive Erinnerung nur noch mit wenigen anderen Personen, wie etwa einer Bordellbetreiberin aus Alexandria (BC 99). Diese Kontakte generieren allerdings keine neue Geschichtsschreibung; sie bleiben von der Gegenwart abgekapselt. Der Sohn hingegen nimmt an der kollektiven Erinnerung Frankreichs teil.

Der Eindruck, der entsteht, ist der von Geschäftspartnern, nicht von Vater und Sohn. Bereits bevor er erzählt, wie sein Vater ihn verlassen hat, ahnt Serge Alexandre daher „je finirais sans doute par me retrouver seul“ (BC 105).

Kernelement dieser Zeitebene ist die „épisode douloureux du métro Georges-V“ (BC 105). Sie illustriert auf eindrucksvolle Weise die Aussage von Tisseron über das plötzliche Umschlagen von elterlicher Zuneigung, wenn das Kind durch Handlungen oder Worte Assoziationen zum elterlichen Geheimnis herstellt.⁵²⁹ Der Vater beginnt

⁵²⁸ Hass 1990: 62.

⁵²⁹ Tisseron 1996: 49.

plötzlich damit, seine Arbeit der letzten Wochen zu zerstören „avec des gestes de somnambules et une rage méticuleuse que je ne lui connaissais pas“ (BC 107). Die Gründe hierfür bleiben dem Erzähler verborgen. Als er versucht, seinen Vater zu beruhigen, zieht er selbst dessen Zorn auf sich. In der Metrostation Georges-V an den Champs-Élysées versucht der Vater den Erzähler vor den einfahrenden Zug zu stoßen. Vor, während und nach der Tat bleibt der Vater wortlos: er kann und will sich nicht erklären. Hardtmann bezeichnet diesen Wutausbruch gegenüber den Kindern, den sie bei Tätern des Regimes beobachtet, als „quasipsychotic world“:⁵³⁰ Die Gefühle gegenüber den „Feinden“ und die destruktiven Aktionen werden plötzlich auf die Kinder übertragen. Für die Täter sind diese Aktionen symbolisch klar mit dem Auslöser verknüpft. Da ihr Inneres aber emotional stark abgeschirmt ist, erscheinen sie anderen willkürlich – insbesondere den Kindern.⁵³¹

Auch der Leser kann nur vermuten, welchen genauen Auslöser die psychotische Episode hat. In jedem Fall aber betrifft er den traumatischen Kern, das *indicable*, des Vaters. Tisserons Beobachtungen legen nahe, dass der Vater glaubt, der Sohn wisse mehr als er sagt. Der Sohn hingegen versteht weder die Reaktion des Vaters noch deren Ursprünge, obwohl er die Existenz des *indicable* erkennt.⁵³²

In *Les boulevards de ceinture* bleibt über den Vorfall in der Metro vor allem Sprachlosigkeit. Der Vater bleibt stumm, während er die Tat begeht. Der Sohn weigert sich, bei der Polizei gegen den Vater auszusagen.⁵³³ Und auch danach blockiert der Vater die Kommunikation trotz mehrerer Gesprächseröffnungen durch den Erzähler. Die Körperhaltung, die er im Polizeiwagen angenommen hat, „le dos rond, la tête baissée“ (BC 108), behält er auch auf der Polizeistation und im klärenden Gespräch bei. „Il m'opposait une telle force d'inertie que j'ai préféré ne plus insister“ (BC 114), so der Erzähler. Somit ist der Vater zu seiner Passivität zurückgekehrt, die ihm offensichtlich als Überlebensstrategie dient. Er zieht sich wie eine Schildkröte in sein Inneres zurück und lässt alle Fragen an sich abprallen.

„Je garde de ces minutes un souvenir très flou“, erklärt der Erzähler (BC 109). Trotz dieser Gedächtnislücken kann er später präzise das Personal, das Dekor und die Unterhaltungen auf dem Polizeirevier wiedergeben. Die Vermutung liegt nahe, dass

⁵³⁰ Hardtmann 1998: 89.

⁵³¹ Hardtmann 1998: 89.

⁵³² Vgl. Tisseron 1996: 35-49.

⁵³³ Der Erzähler ist sich absolut sicher, dass es sein Vater war, der ihn auf die Gleise stoßen wollte. „La preuve: j'avais senti contre mon omoplate le contact de sa chevalière“ (BC 111).

der Erzähler hier Screen Memories vorbringt, um sich mit den traumatischen Ereignissen nicht im Detail befassen zu müssen. Er wählt auf der Polizeistation die gleiche Kommunikationsstrategie wie sein Vater: beide sitzen die Situation aus. Die selektive Erinnerung schützt sie vor belastenden Erklärungen.

Die Beschreibungen des Erzählers weisen darauf hin, dass die Ereignisse in der Metrostation Georges V für ihn ein traumatisches Erlebnis sind. Dieses Trauma entsteht nicht nur aus der Nahtoderfahrung, sondern auch aus der Kommunikationssituation um das Ereignis herum. Die Sprachlosigkeit des Vaters überträgt sich auf den Sohn. Das Trauma des Sohnes entspringt somit direkt aus dem Trauma des Vaters. Dieser rezipiert und reproduziert nun die Traumastrategie des Vaters. Nicht umsonst erklärt der Erzähler einleitend, dass es ihn koste, über die „épisode douloureux du métro Georges-V“ überhaupt zu sprechen (BC 105). Was sich bereits vorher im umgekehrten Vater-Sohn-Verhältnis andeutet, wird durch die psychotische Episode des Vaters konkret: Das Trauma überträgt sich von Generation zu Generation.

Der Vater verschwindet inmitten dieser Sprachlosigkeit. Während der Erzähler einem alten russischen Soldaten zuhört, dessen tränenreiche Kriegsbeichte einen Gegenpunkt zur stoischen Sprachlosigkeit seines Vaters setzt, eilt der Vater zur Métro. „J'ai pensé que je ne reverrais plus jamais cet homme. Ça, j'en étais sûr“ (BC 115), bemerkt der Erzähler. In der Tat sieht er seinen Vater bis zum Erzählzeitpunkt nicht wieder. Jetzt aber, zehn Jahre später, sucht er den erneuten Kontakt, wenn auch nur durch ein imaginiertes Gespräch.

Die Verhaftung als gemeinsames Trauma

Gleichzeitig findet sich in der Szene der Metrostation Georges-V eines der wiederkehrenden Motive Modianos aufgelöst: Die Verhaftung von Modianos Vater im *Fouquet's* im Sommer 1943. Das *Fouquet's* liegt an den Champs-Élysées, direkt an der Station George V. Die realen Aspekte der Verhaftung werden hier neu kombiniert: Der Name *Fouquet's* und die Champs-Élysées, der sogenannte „panier à salade“ (ein Polizeitransporter, wie er auch während der „rafles du Vél d'Hiv“ verwendet wurde), der falsche Nansen-Ausweis (ein Pass für Staatenlose) des Vaters und das Kommissariat. Der Erzähler und sein Vater werden nach dem Mordversuch in der Metrostation mit dem „panier à salade“ auf die Polizeistation gebracht, wo der

Kommissar erfolglos versucht, den Sohn zur Aussage gegen seinen Vater zu überreden.⁵³⁴

Diese „Verhaftung“ ist jedoch nicht nur biografisch interessant:⁵³⁵ Auf der Textebene von *Les boulevards de ceinture* wird sie durch den Erzähler ein zweites Mal transformiert. Der Erzähler greift das für ihn traumatisierende Ereignis erneut auf und imaginiert, wie die Verhaftung des Vaters während der *Occupation* abgelaufen sein muss. Der Erzähler begleitet seinen Vater, als dieser trotz seiner Warnungen aus Paris zu fliehen versucht. Als die französische Gestapo in Erscheinung tritt, beschließt Serge Alexandre, sich mit ihm gemeinsam festnehmen zu lassen. Auf diese Art enden beide Zeitebenen jeweils mit der gemeinsamen Verhaftung von Vater und Sohn. Auf diese Weise verweisen die traumatischen Ereignisse des Vaters (die Verhaftung durch die Gestapo) und des Sohns (die Episode in der Metrostation Georges V) im Text aufeinander. Die imaginierte Verhaftung des Erzählers und seines Vaters wiederholt mehrere Elemente der realen Verhaftung. Erneut werden Vater und Sohn in den „panier à salade“ gesteckt, der an der Hausecke auf sie wartet, und sitzen nebeneinander auf den Holzbänken.

Der Vater, der bei der Verhaftung durch die französische Polizei passiv ist, ist bei seiner Verhaftung durch die Gestapo „livide“ (BC 196) und muss mit Schlägen gefügig gemacht werden. Auch der Sohn wird geschlagen, obwohl er sich aus freien Stücken verhaften lassen hat. Auf diese Weise sind beide gleich gemacht worden: Kommentiert der Erzähler nach dem Mordversuch in der Métro noch ihre ungleichen Haltungen (der Vater krumm, der Sohn gerade), so bemerkt er zum Ende, wie sich die beiden durch die Polizei blutig Geschlagenen gleichen „comme ces deux clowns, jadis, à Médrano“ (BC 198).⁵³⁶ Ist es diese Erfahrung, die den Vater gemacht hat, wie er ist? Im Moment der Verhaftung, so der Erzähler, altert der Vater um dreißig Jahre. Er wird also erst durch das traumatische Ereignis zu dem Vater, den der Sohn kennengelernt hat.

⁵³⁴ BC 109-112 ; der Kommentar des Erzählers, manche Komissare seien quasi hellseherisch begabt und dieser Polizeiinspektor habe sich nach seiner Pensionierung und einer Geschlechtsumwandlung unter dem Namen „Madame Dubail“ als Wahrsagerin betätigt, ist ein Verweis auf eine Zulieferin des „Büro Otto“ namens Genia Rosenthalis, die sich in Anlehnung an den Sitz ihres „Büros“ in der Avenue du Général Dubail „Madame Dubail“ nannte (vgl. Eder 2007: 32).

⁵³⁵ Der Einfachheit halber bezeichne ich die Szene als Verhaftung, auch wenn die Polizei Vater und Sohn auf das Kommissariat bringt, um dort auszusagen.

⁵³⁶ „Médrano“ ist ein Pariser Zirkus; zudem handelt es sich um einen werkinternen Verweis auf eine Passage aus *La place de l'étoile*, in der sich der Erzähler ausmalt, er könne gemeinsam mit seinem plötzlich aufgetauchten Vater, einer für ihn sehr komischen Figur, eine Slapstick-Nummer aufziehen, bei der sie gemeinsam als jüdische Clowns aufräten, unter anderem im Médrano, „après une tournée en Allemagne“ (PE 54-55).

Der Erzähler sucht den Kontakt zum Vater aufgrund des traumatischen Erlebnisses in der Metro, das er mit dem „panier à salade“ verbindet. Er scheint zu wissen, dass seine imaginierte Reise in die Vergangenheit mit der Verhaftung seines Vaters enden wird. Vergeblich versucht er, Chalva vor dem Schleuser zu warnen:

Vous vous êtes tourné vers moi et vous m'avez dit que nous pourrions téléphoner à « Titiko », l'homme qui se proposait de nous faire passer la frontière belge.
- Méfiez-vous, ce type est un donneur, ai-je déclaré d'une voix neutre.
Vous n'avez pas entendu. J'ai répété cette phrase encore une fois, sans succès. (BC 193)

Obwohl er also erahnen kann, wie die Geschichte ausgeht, beschließt der Erzähler, dem Vater bis ans Ende zu folgen. Er lässt sich freiwillig gemeinsam mit ihm verhaften. Die Erklärung „C'EST MON PÈRE“ ist sowohl Schuldeingeständnis als auch Bekenntnis zu ihrer Verwandtschaft (BC 197). Der Erzähler affirms noch einmal die Eltern-Kind-Beziehung. Dies ermöglicht es ihm, die Erfahrung des Vaters bis zum bitteren Ende zu teilen.

Wie Brenner und Bammer beobachten, inszenieren Kinder die Realität der Eltern bewusst oder unterbewusst erneut.⁵³⁷ Das Nachstellen und selbst-Durchleben ist eine wesentliche Strategie von Kindern im Umgang mit dem elterlichen Trauma. Das erzählerische Nachstellen der Verhaftung stellt eine solche Art der Inszenierung dar. In den Beispielen Tisserons und Dori Laubs haben wir gesehen, dass Kinder Traumata häufig verzerrn, um sie mit ihrem eigenen Erfahrungshorizont in Einklang zu bringen. Dass Serge Alexandres eigenes Trauma und das seines Vaters die gleiche Symbolik nutzen, erleichtert ihm die direkte Inszenierung: Der Erzähler kann auf bekannte Elemente zurückgreifen, um das Trauma des Vaters zu verstehen.⁵³⁸ Zudem ist der Erzähler bereits siebzehn Jahre alt, als sich das Trauma des Vaters definitiv auf ihn überträgt.⁵³⁹ Daher ist er in der Lage, es bewusst wahrzunehmen. Er verfügt auch

⁵³⁷ Vgl. Bammer 1994: 99, Brenner 2000: 120-122.

⁵³⁸ Das *close reading* des Textes zeigt, dass der Erzähler zahlreiche Elemente aus seiner eigenen Erinnerung in die Posterinnerung transformiert. So ist beispielsweise Marcherets Wagen, den Vater und Sohn für ihre Flucht stehlen (BC 177), der gleiche Talbot, an den sich der Erzähler aus seiner Jugend in Paris erinnert (BC 91). Durch die veränderte Perspektive verändern sich auch die Zuschreibungen an diesen Wagen, der auf der einen Zeitebene als begehrenswerter, eleganter Neuwagen beschrieben wird, auf der anderen als heruntergekommener Gebrauchtwagen.

⁵³⁹ Interessanterweise wird die *Abwesenheit* des Vaters während seiner gesamten Kindheit und Jugend durch den Erzähler nicht als traumatisch wahrgenommen. Er thematisiert – und therapiert – lediglich die wenigen Monate gemeinsam mit dem Vater, die ihn dauerhaft traumatisiert haben. Natürlich lässt sich argumentieren, dass dieses Trauma durch den anwesenden Vater auf einem vorherigen, latenten Trauma durch den abwesenden Vater aufbauen könnte. Seine Aussage, sich an die Kindheit bis auf den Namen der Pflegemutter kaum zu erinnern (BC 83), wäre in diesem Zusammenhang als Screen Memory lesbar.

bereits über gefestigte eigene Erinnerungen, was ihm hilft, die überfordernden fremden Erinnerungen zu kontextualisieren und abzulegen.

Es ist festzustellen: Die zweite, imaginierte Verhaftung bezieht sich nicht auf die außertextliche Instanz der Verhaftung von Modianos Vater, sondern auf die „épisode douloureux du métro Georges-V“. Sie stellt also einen Versuch des Erzählers von *Les boulevards de ceinture* dar, sich dem Vater zu nähern. Durch die Inszenierung soll das Trauma von Chalva verstanden werden. Gleichzeitig möchte der Erzähler damit sein eigenes Trauma, den Mordversuch durch den Vater, heilen, indem er dessen Gründe aufklärt. Mit der Inszenierung auf einer anderen Zeitebene, hofft er, kann er die Sprachblockade aufheben, an der sie beide leiden. Vater und Sohn transformieren ihre Traumata also unterschiedlich: Für den Vater wird aus der Verhaftung ein Mordversuch. Für den Sohn wird aus dem Mordversuch eine Verhaftung.

Posterinnerung durch Fotografie

Marianne Hirsch erarbeitet das Konzept der Postmemory ursprünglich am Beispiel von Familienfotografien. Als Ausgangspunkt dient dabei das Familienalbum, das die darauffolgende Generation als das eigene annimmt. Es ist allerdings auch möglich, eigentlich „fremde“ Fotografien in dieses Familienalbum aufzunehmen. So geschieht es etwa bei Art Spiegelman, der in *The first Maus* das berühmt gewordene Foto der abgemagerten Häftlinge des Konzentrationslagers Auschwitz am Lagerzaun zuerst diegetisch reproduziert und dann einen der abgebildeten Häftlinge als den Vater des Erzählers benennt: „When Spiegelman adopts the Bourke-White image into his family album and points to an anonymous figure as “Poppa”, he performs an affiliative postmemorial act“, so Hirsch.⁵⁴⁰ Serge Alexandre geht zu Beginn von *Les boulevards de ceinture* exakt genauso vor: Er betrachtet eine alte Fotografie und identifiziert darauf seinen Vater. Die Erzählung beginnt also mit einem Akt der Posterinnerung durch Selbst- beziehungsweise familiäre Zuschreibung.

Wie wir bereits bei Kogan gesehen haben, ist die explizite Identifikation der erste Schritt der Therapie: Wer sich mit der Vorgängergeneration identifiziert beziehungsweise die Beziehung zu dieser klar herstellt, beginnt deren Handeln und Einfluss auf das eigene Leben aufzuarbeiten.⁵⁴¹ Daher ist die Formulierung „C'est mon

⁵⁴⁰ Hirsch 2012: 36; das hier zitierte „Bourke-White image“ ist die berühmt gewordene Fotografie abgemagriger Häftlinge am Zaun des Konzentrationslagers Auschwitz, die bei der Befreiung durch die amerikanische Armee aufgenommen wurde.

⁵⁴¹ Vgl. Kogan 1998: 105-127.

père“, mit dem der Erzähler die Erzählung sowohl beginnt als auch beendet (BC 13, BC 181), von besonderer Bedeutung.

Um ein solches therapeutisches Motiv des Erzählens zu konstatieren, ist der Abstraktionsgrad des Erzählens relativ unerheblich, wie William VanderWolk anmerkt.⁵⁴² Für die Figur Art Spiegelman beispielsweise besitzt das Ästhetisieren des Berichtes der Figur Vladek Spiegelman ein therapeutisches Moment. Ob die Figuren und der Bericht der außertextlichen Realität entsprechen, ist dabei unerheblich. Auch für Serge Alexandre besitzt ein Gespräch mit seinem Vater ein therapeutisches Moment. Dabei ist der Vater allerdings eine imaginierte Figur: der Vertreter von Serge Alexandres fiktionalisierter Posterinnerung. Ähnlich wie in *Maus*, das wiederholt mit außertextlichen und innertextlichen Fotografien arbeitet, ist auch in *Les boulevards de ceinture* die Fotografie der Schlüssel zur Kommunikation. Der Erzähler, der sich bei der Suche nach dem Vater an den Pariser Stadtrand begeben hat, imaginiert die gesamte Kommunikationssituation anhand einer Fotografie hinter der Bar im *Clos-Foucré*.

Hier kommt Hirschs Aussage zum Tragen, das Wichtige an jeder Familienfotografie sei nicht ihr Inhalt, sondern ihr Kontext.⁵⁴³ Hirsch bezieht sich dabei ursprünglich auf unscheinbare, friedliche Familienfotos von Holocaustopfern aus der Zeit vor dem Krieg, welche ihre gesamte Aussagekraft erst durch den Horror der darauffolgenden Ereignisse erhalten.⁵⁴⁴ Auch die Fotografie hinter der Bar des *Clos-Foucré* sagt *per se* nichts aus. Es zeigt Muraille, Marcheret, Chalva und Maud Gallas. Die faktische Grundaussage der Fotografie ist beschränkt: Diese Personen waren gemeinsam zur Zeit der Fotografie an diesem Ort.⁵⁴⁵ Dennoch entsteht aus dem Bild heraus das gesamte Panorama der Erzählung. Für den Erzähler ist nicht der Inhalt, sondern der Kontext von Interesse: ihn interessiert, wann sie aufgenommen wurde. Sie bildet Chalva während der *Occupation* ab, als sich Vater und Sohn noch nicht kannten. Über seine eigenen Erinnerungen an seinen Vater rekonstruiert der Erzähler die Vaterfigur, wie sie zur Zeit und in der Situation des Fotos gewesen sein müsste. Vor diesem Hintergrund wird es ihm möglich, mit dem jungen Chalva zu interagieren. Diese

⁵⁴² Vgl. VanderWolk 1997: 23.

⁵⁴³ Hirsch 1997: 20.

⁵⁴⁴ Wie wir aber bereits gesehen haben, wird der definitorische Umfang der Posterinnerung durch Hirsch selbst im Laufe der Jahre stetig erweitert (Vgl. Hirsch 1997, Hirsch 2012).

⁵⁴⁵ Jede Fotografie lässt natürlich auch logische Schlüsse darüber zu, dass sich die abgebildeten Personen kannten und eventuell häufiger dort aufhielten. Auch Kleidung, Gestik und Mimik besitzen eine gewisse Aussagekraft in sich.

Konstruktion ist natürlich unvollständig. Der Erzähler besitzt keine konkrete Erinnerung an die Aktivitäten des Vaters während des Krieges. Er muss daher anhand seiner diffusen und verzerrten Posterinnerung versuchen, ein vollständiges Bild zu bekommen.

Die Hauptaussage, die Hirsch den Familienfotos des Holocaust entnimmt, lautet: „Diese Personen haben wirklich existiert, obwohl man versucht hat, ihre Existenz vollständig auszulöschen“. Die Hauptaussage, die der Erzähler der Fotografie aus dem *Clos-Foucré* entnimmt, lautet hingegen: „Diese Person hat wirklich existiert, auch wenn sie selbst versucht, ihre Spuren zu verschleiern.“ Die Fotografie verrät ihm bereits mehr Details über die Vergangenheit seines Vaters als sein Vater selbst, der auf Nachfragen stets ausweichend geantwortet hat. Der Erzähler erkennt hier unzweifelhaft seinen Vater in Begleitung ihm unbekannter Personen. Diese Personen wiederum bieten ihm Ansatzpunkte für seine Nachforschungen. Die Fotografie erschließt somit einen Zugang zum Vater, der dem Erzähler im direkten Gespräch nicht zur Verfügung stand.

Die anderen Figuren auf dem Foto sind daher nicht nur Staffage, sondern die Vermittler, über die sich der Erzähler seinem Vater annähert. Aus der Fotografie heraus rekonstruiert er die Situation, in der sie entstanden ist, und daraus den Alltag der Figuren Marcheret, Maud Gallas, Murraille und Chalva. Es findet allerdings noch keine Verschiebung des Erzählers in die Vergangenheit statt – der Erzähler kommentiert die auf dem Bild gezeigte Situation explizit als Beobachter von außen.

An diese Beschreibung schließt sich die Beschreibung einer Ausgabe von Murrailles Magazin *C'est la vie* an. Kaum hat der Erzähler das Magazin durchgeblättert und sich gefragt „Qui sont tous ces gens?“ (BC 37), tritt Murraille selbst in Erscheinung. Aber nicht Murraille ist es, der auf die Zeitebene des Erzählers kommt (wie etwa in *La ronde de nuit*) – es zeigt sich vielmehr, dass der Erzähler in die Zeit der historischen Dokumente eingetreten ist:

- Ça vous intéresse ?

Sur la photographie pâlie, un individu d'âge mûr fait face à un jeune homme dont on ne distingue plus les traits. J'ai levé la tête. Il se tenait debout devant moi : je ne l'avais pas entendu venir du fond des années « troubles ». (BC 38)⁵⁴⁶

⁵⁴⁶ Es wird aus der Erzählung nicht deutlich, ob dieses Bild ähnlich wie das erste Bild hinter der Bar des *Clos-Foucré* steht oder in *C'est la vie* abgebildet ist.

Der unidentifizierte junge Mann, der auf dem Bild mit Murraille zu sehen ist, bietet dem Erzähler die Projektionsfläche, um aus der beobachtenden in eine teilnehmende Rolle zu wechseln. Aus dem jungen Mann auf dem Bild wird er selbst, im Gespräch mit Murraille. Er wird somit zu einem Teil der fotografierten Welt.

Während das erste betrachtete Bild also im Erzähler eine auf die Beobachtung beschränkte Imagination auslöst, ist das Bild des jungen Mannes und Murraille geeignet, ihn in die Welt der Besatzung hinübertreten zu lassen. Als ein möglicher Grund hierfür erscheint, dass das erste Bild gestellt ist, also eine Inszenierung von Realität zeigt, während das zweite Bild ein Schnappschuss ist, der zufälliger und somit authentischer wirkt.⁵⁴⁷

Die Vergangenheit als Falle

Der diegetische Übertritt in die Welt der Besatzung bleibt bis zum Ende der Erzählung bestehen. Der Erzähler ist zunächst überrascht von Murrailles Präsenz, nachdem dieser gewissermaßen aus der Fotografie heraus in Erscheinung getreten ist. Er lässt sich, zunächst zögerlich, auf ein Gespräch ein, wird dann aber offensiver und ist in der Lage, ihn aus der Reserve zu locken. Dennoch bleibt er misstrauisch gegenüber der Situation: Als er Murraille nach dem ersten imaginierten Gespräch zur „Villa Mektoub“ folgt, meint er, zu spüren, wie sich eine Falle um ihn herum schließt (BC 48).

Der Erzähler lässt sich also, wenn auch zögerlich, aus seiner eigenen Entscheidung auf den Zeitsprung ein, da er eine besondere Chance darstellt: Mit Hirsch gesprochen ist er jetzt zur gleichen Zeit am gleichen Ort wie sein Vater. Es ist signifikant, dass es Murraille ist, der ihm die restlichen Figuren vorstellt. Murraille ist eine Figur des öffentlichen Lebens und daher ein logischer erster Anhaltspunkt für eine historische Recherche. Über ihn, Marcheret und Maud Gallas ist der Erzähler dann in der Lage, seinen Vater „kennenzulernen“. Diese Personen liefern nun den Kontext, der der Fotografie fehlt. Noch bevor der Erzähler seinen Vater während der Kriegsjahre „trifft“, bekommt er die abschätzigen Urteile durch dessen „Freunde“ Murraille und Marcheret präsentiert:

- Hein, Jean-Jean? On dîne à la villa? Oui, a répondu sèchement Murraille.
- Avec le gros ?
- Avec le gros.

⁵⁴⁷ Vgl. Barthes 1980: 72.

Ainsi appelaient-ils mon père ? (BC 47)

Zusätzlich zum direkten Kontakt mit dem Vater kann der Erzähler daher schildern, wie Dritte auf seinen Vater reagieren. Der erwachsene Serge Alexandre, der seinem Vater in der Vergangenheit begegnet, übernimmt die Urteile der anderen Figuren nicht. Er wird wiederholt gewarnt, Chalva nicht zu trauen oder sich vor ihm in Acht zu nehmen. Aber es sind Murraille und Marcheret, denen er nicht vertraut: „Vous avez tort, « papa », de fréquenter des individus de cette espèce. Ils finiront par vous jouer de mauvais tours“ (BC 120).

Der jugendliche Erzähler allerdings nimmt den Vater, der sich gegen Familie Pessac, Philatelisten oder die Polizei verteidigen muss, als schwach wahr. Bergman und Jucovy legen dar, dass Kinder von Überlebenden Vorurteile gegen die Eltern internalisieren.⁵⁴⁸ Ebenso wie in *La place de l'étoile* kommt dieser Effekt auch in *Les boulevards de ceinture* zum Tragen. Die Geringschätzung des Vaters verbindet sich eindeutig mit sozialen und kulturellen Markern, vor allem Benehmen und Kleidungsstil. Der Sohn nimmt wahr, dass diese Geringschätzung durch die Assoziation mit dem Vater auch auf ihn zurückfällt. Er empfindet Mitleid für seinen Vater: „tout à coup, j'éprouvai une sorte de tendresse pour cet homme que je connaissais à peine“ (BC 86). Im Sinne Laufers erzeugt Chalvas Trauma Schwäche, die wiederum die Verachtung durch Dritte steigert.⁵⁴⁹ Diese Verachtung befördert die Desillusionierung des Kindes mit dem Vater.

Tatsächlich endet es für den Erzähler fatal, sich mit seinem Vater einzulassen. Die Warnungen der übrigen Figuren nehmen den Mordversuch und die gemeinsame Verhaftung bereits vorweg. Auch die Identität des Erzählers verändert sich durch den Kontakt mit dem Vater. Alleine ist er ein französischer Staatsbürger, dem weder in der Nachkriegszeit noch während der *Occupation* Diskriminierung oder Verhaftung drohen. Sobald er allerdings gemeinsam mit seinem Vater auftritt, wird er zum Juden: Der Concierge in der bürgerlichen Avenue Félix-Faure begrüßt sie stets mit „Voilà les Juifs!“ (BC 101), und auch die Verhaftung am Schluss der Erzählung ist eine direkte Folge der Identifikation mit dem Vater.

Dass sich der Sohn der Identifikation und Assoziation mit dem Vater nicht entziehen kann, ist eine Folge der Kommunikationssituation in *Les boulevards de ceinture*. Da

⁵⁴⁸ Bergmann und Jocovy 1982: 23.

⁵⁴⁹ Laufer 1973: 364-370.

der Erzähler seinen Vater als Kind nicht kennen gelernt hat und als Jugendlicher nicht verstehen konnte, versucht er nun eine imaginierte Kontaktaufnahme als Erwachsener. Diese gelingt teilweise, da er ein besseres Verständnis für den Vater erlangt. Gleichzeitig endet sie jedoch genau wie sein echtes Zusammentreffen mit dem Vater in der Tragödie. Der Erzähler ahnt diesen Ausgang bereits zu Beginn: „J'ai l'impression [...] de me laisser prendre à un piège“ (BC 48). Schließlich stellt er fest, dass Chalva nicht von seinem zum Scheitern verurteilten Fluchtvorhaben abringen kann: „Impossible, décidément, de changer le cours des choses“ (BC 194). Der Unterschied zwischen den tragischen Enden beider Erzählebenen besteht darin, dass der Erzähler sich schlussendlich freiwillig mit dem Vater identifiziert. Er teilt das Schicksal des Vaters und wird so von dessen Opfer zu seinem Gleichgesinnten.

V.4. Rue des Boutiques Obscures

Rue des Boutiques Obscures ist eines der bekanntesten Werke Modianos. Dies liegt nach meiner persönlichen Meinung nicht nur daran, dass der Roman den Prix Goncourt 1978 gewinnen konnte, sondern auch an der bemerkenswerten Qualität des Textes. Zehn Jahre nach seinem literarischen Debüt scheint Modiano den Erzählstil, der in *La place de l'étoile* teils noch erratisch und abgehackt wirkte, perfektioniert zu haben. Der Schleier des Unbekannten, der sich noch in *La ronde de nuit* zwischen Erzähler und Erzählung befunden hat, betrifft nun so gut wie alle Personen.

Dadurch erscheint die Textrealität zweigeteilt. Individuelle Erinnerungen sind unzuverlässig. Im Vergleich zu den anderen untersuchten Werken wird eine größere Zeitspanne erzählt, und das bedeutet, dass das Vergessen einen deutlich größeren Platz einnimmt als in den anderen Texten. Das Altern und das Alter spielen eine große Rolle.

Im Vergleich zu den anderen untersuchten Texten erscheint die Verweisarbeit in *Rue des Boutiques Obscures* weniger nach außen, auf eine unbekannte außertextliche Realität, und mehr auf die innertextliche Realität gerichtet. Die Referenzen greifen ineinander, erzeugen eine Spur, der der Erzähler detektivisch folgen kann. Dabei interagieren Vergangenheit und Gegenwart pausenlos miteinander. Auf beiden Ebenen arbeitet sich der Erzähler langsam tastend voran.

Hutte als Vaterfigur

Im Gegensatz zu den anderen untersuchten Werken ist eine konfliktbehaftete Vaterfigur in *Rue des Boutiques Obscures* abwesend. Die einzige Person, die für den Erzähler als Vaterfigur infrage kommt, ist sein ehemaliger Arbeitgeber Baron Hutte. Dieser nimmt deutlichen Einfluss auf die Identität des Erzählers, sowohl direkt als auch indirekt. Der direkteste Einfluss ist wohl, dass Hutte dem Erzähler die Identität „verschafft“, die dieser zu Beginn der Erzählung nutzt: Guy Roland.

- Tenez, m'avait-il dit en ouvrant une grande enveloppe qui contenait une carte d'identité et un passeport. Vous vous appelez maintenant « Guy Roland ».

Et ce détective que j'étais venu consulter pour qu'il mît son habilité à rechercher des témoins ou des traces de mon passé avait ajouté :

- „Mon cher « Guy Roland », à partir de maintenant, ne regardez plus en arrière et pensez au présent et à l'avenir“ (RBO 15-16).⁵⁵⁰

Hutte spürt allerdings auch, dass der Erzähler dieser durch ihn zugeschriebenen Identität entwachsen ist. Er erklärt, immer geglaubt zu haben, dass „Roland“ eines Tages seine Vergangenheit wiederfinden würde (RBO 15). Daher wünscht er ihm viel Glück bei seinem Unterfangen und sichert ihm Hilfe zu, die die Form periodisch ankommender Briefe annimmt. Hutte und seine Kontakte liefern dem Erzähler auf diese Weise mehrere Personendossiers, die ihn auf die richtige Fährte bringen. Der ehemalige Detektiv aktiviert seine Beziehungen, um dem Erzähler zu helfen – zum Beispiel stellt er den Kontakt zu E. Kahan her, die ihm Details zu Oleg de Wrédé liefert (RBO 205).

Dieser indirekte Einfluss auf die Identitätsfindung des Erzählers trägt also mit dazu bei, dass dieser seine Vergangenheit tatsächlich wiederfindet.

Der Erzähler und Hutte fühlen sich einander sichtbar verbunden. Der Erzähler vermutet, dass dies daran liegt, dass Hutte ebenso wie er selbst entwurzelt ist (RBO 16). In der Tat verdeutlichen die Briefe von Hutte aus seinem Ruhestand in Nizza, dass dieser aus der Zeit gefallen ist. Er sucht nach Orten und Personen, die ihn an seine Kindheit erinnern - zum Beispiel die russische Kirche, in die ihn seine Großmutter mitgenommen hat (RBO 174). Erst jetzt, im Ruhestand, entdeckt er diese Erinnerungsorte wieder. So wie Guy Roland in Paris nach Hinweisen sucht, scheint Hutte in Nizza zu suchen. Diese deutliche Parallelie zur Identitätssuche des Erzählers verbindet beide Männer.

⁵⁵⁰ Wie Hutte auf diesen Namen kommt oder ob dieser eine Bedeutung besitzt, wird nicht erzählt.

Hutte verbindet seine Identitätssuche mit einem, wie er es nennt, bescheidenen Ziel. Er wünscht sich, Bibliothekar in der Kirchenbibliothek zu sein, in der er als Kind häufig Zeit verbracht hat. Der Erzähler hofft in seinem letzten Brief an Hutte, der innerhalb der Erzählung unbeantwortet bleibt, dass sich dieser Wunsch erfüllt (RBO 236). „Vater“ und „Sohn“ haben also ein wechselseitiges Interesse am Erfolg des jeweils anderen, im deutlichen Gegensatz zu den anderen untersuchten Werken, in denen sie teilweise diametral entgegengesetzte Ziele verfolgen oder einander nur für ihre Ziele einsetzen.

Ihn unterscheidet zudem sein Alter von den Vaterfiguren in den anderen Werken. Seine „glorreiche Zeit“ liegt weiter zurück als die der anderen Vaterfiguren.⁵⁵¹ Hutte scheint, auch aufgrund seines Alters, keinen Anspruch zu besitzen, innerhalb der Gesellschaft etwas zu sein oder zu werden – stattdessen interessiert ihn nur der Rückzug in die Welt der eigenen Jugend. Dies unterscheidet ihn von den Aufstiegsfantasien des Khédive oder von Jean Murraille. Da er keine eigenen auf den Erzähler gerichteten Intentionen besitzt, instrumentalisiert er diesen auch nicht.⁵⁵²

Hutte ist somit die einzige rein positiv besetzte Vaterfigur, die uns in den untersuchten Werken begegnet.

Hutte ist zudem ein direkter Gegenspieler zum russischen Schleuser Oleg de Wrédé. Die beiden Männer haben die geografische Herkunft, den Adelstitel, die Wahlheimat Südfrankreich und die zweifelhaften Kontakte. Aber während Wrédé den Erzähler und Denise in Mégève allein im Schnee zurücklässt, wodurch er seine Identität verliert, hilft Hutte ihm durch die Erschaffung einer neuen Identität.

Ein namenloser Erzähler

„Je ne suis rien“ – so beginnt die Erzählung in „Rue des Boutiques Obscures“ (RBO 11). Der Erzähler hat seine Erinnerungen und somit auch seine Identität verloren. Diese Inhaltsleere versucht er zu füllen und sich eine neue Identität zu erschaffen. Im Sinne Halbwachs‘ ist sein individuelles Gedächtnis also leer, obgleich er am kollektiven Gedächtnis als Mitglied der Gesellschaft partizipiert. Diese Partizipation ist allerdings hohl, wie wir im Laufe verschiedener Unterhaltungen im Verlauf der Erzählung sehen: Ohne individuelles Gedächtnis gibt es beispielsweise keine Verortung, wo und wann

⁵⁵¹ Hutte hat in seiner Jugend den schwedischen König dort Tennis spielen sehen, das verortet diese zwischen 1904 und 1921. Philiberts Glanzzeit dagegen während der Affaire Stavisky liegt rund um das Jahr 1934.

⁵⁵² Dass er „Guy Roland“ in seiner Agentur beschäftigt, könnte als Instrumentalisierung gesehen werden; diese Anstellung ist jedoch zum Zeitpunkt der Erzählung bereits beendet.

er aufgewachsen ist. Um diese Lücke zu überbrücken, bedient sich der Erzähler verschiedener Zeitzeugen und Dokumente. Er füllt sein individuelles Gedächtnis also mithilfe von *proches* und Elementen der *postmemory* wieder auf, um die notwendigen Referenzen für seine Partizipation an der kollektiven Erinnerung zu rekonstituieren.

Der Erzähler kann sich zunächst an seinen echten Namen nicht erinnern. Daher hat er von Baron Hutte, den er ursprünglich um Hilfe bei der Aufklärung seines Falles gebeten hatte, bereits vor mehreren Jahren einen Ausweis mit dem erfundenen Namen „Guy Roland“ erhalten (RBO 15). Die Identität als „Guy Roland“ hat er zu Beginn der Erzählung vollständig angenommen: Er wird nicht nur von Hutte so angesprochen, er stellt sich auch selbst so vor (RBO 17).

Im Verlaufe der Erzählung sammelt der Erzähler Hinweise und anekdotische Bruchstücke auf seine Identität. Die erste Identität, die ihm plausibel erscheint, ist Freddie Howard de Luz. Ein Treffen mit dessen Cousin endet inkonklusiv: Claude Howard gibt an, er würde Freddie heute nicht mehr erkennen, selbst wenn er vor ihm säße (RBO 80). Dennoch scheint sich der Erzähler nun sein Leben als Freddie Howard de Luz auszumalen. Er stellt sich vor, wie seine Kindheit gewesen sein müsse:

Moi aussi j'ai joué là, il y a longtemps, pensai-je. Cette place calme me rappelait vraiment quelque chose. Mon grand-père Howard de Luz venait me chercher au train de Paris ou bien était-ce le contraire ? Les soirs d'été, j'allais l'attendre sur le quai de la gare en compagnie de ma grand-mère, née Mabel Donahue.⁵⁵³

Beim Besuch der Villa der Familie Howard de Luz, die von einem einsamen Angestellten bewohnt wird, fällt diese Fantasie jedoch in sich zusammen: Der Angestellte erkennt in ihm nicht Freddie Howard de Luz, sondern dessen Freund Pedro. Ab diesem Moment endet die Selbstbezeichnung als Guy Roland, ebenso wie die Fantasie, Freddie Howard de Luz zu sein.

Der Name „Guy Roland“ verschwindet, wird aber nicht durch „Pedro McEvoy“ ersetzt: Der Erzähler stellt sich auch in der Folge niemals als „Pedro McEvoy“ vor. Nur einmal versucht er, einer Gesprächspartnerin mehr Informationen zu entlocken, indem in diesem Zusammenhang von „mon nom“ spricht (RBO 119).

Die erste Reaktion auf den Namen Pedro McEvoy (oder auch Jimmy Pedro Stern) ist nicht, diesen anzunehmen, sondern vielmehr, weitere Informationen einzuholen –

⁵⁵³ RBO 83.

erneut in Form mehrerer Aktennotizen (RBO 179). Der Erzähler wägt also sorgfältig ab und verlässt sich nicht auf ein einzelnes Zeitdokument oder einzelne Augenzeugenberichte, sondern versucht, sich ein möglichst sorgfältiges Bild zu verschaffen. Dies könnte auch eine Reaktion auf die Enttäuschung sein, die er verspürt hat, dass er eben doch nicht Freddie Howard de Luz ist.

Stattdessen bleibt er ab diesem Moment namenlos. Auch in den an ihn adressierten Briefen heißt er ab jetzt „mon cher Monsieur“ (RBO 237). Die Identitätssuche des Erzählers führt also nicht sofort zu einem handfesten Ergebnis. Er weiß zwar, wer er war, aber Pedro McEvoy (auch Jimmy Pedro Stern) bleibt eine leere Hülle: Die Unterlagen der Schule sind verbrannt. Die letzte bekannte Adresse ist in Rom. Es wird niemals klar, ob einer dieser beiden Namen überhaupt sein richtiger Name ist oder nur ein Tarnname, „comme il était courant à l'époque“ (RBO 181).

Dennoch akzeptiert der Erzähler jetzt die Identität als Pedro McEvoy. Seine Reise nach Bora Bora zum Ende der Erzählung dient lediglich dem Zweck, von seinem Freund Freddie Howard de Luz mehr über Pedro zu erfahren. Dabei ist es ihm bereits zur Gewohnheit geworden, alle gesammelten Bilder und Dokumente dabeizuhaben, um dadurch mehr Informationen von Einheimischen einholen zu können (RBO 251).

Hier sehen wir, wie sowohl Halbwachs als auch Hirsch in der Anwendung zueinander finden: Sowohl die Unterhaltung mit den *proches* als auch Objekte der *postmémoire* bieten Anhaltspunkte, um die fehlende individuelle Erinnerung zu ergänzen. Diese Identitätsbruchstücke werden in unterschiedlicher Weise durch den Erzähler in seine Identität überführt. Kodifiziert werden sie letztlich durch einen Akt des Bezeugens, als die Erinnerungen zurückgekehrt zu sein scheinen: „Maintenant, il suffit de fermer les yeux. Les évènements qui précédèrent notre départ à tous pour Mégève me reviennent, par bribes, à la mémoire.“ (RBO 208) Erst in diesem Moment werden die Erinnerungen, die der Erzähler zuvor durch sein ambivalentes Verhältnis zu „seinem“ Namen auf Distanz gehalten hat, endgültig übernommen. Dies deckt sich mit der Ansicht Assmanns, dass die Inszenierung das Bindeglied zwischen Erinnerung und Identität darstellt. Um Identität zu erzeugen, bedarf es eines repräsentativen Aktes – hier des erneuten Durchlebens der verdrängten Erinnerung, was in Mégève geschah.

V.5. Synthese

Im Verlaufe der Untersuchung wiederholen sich bestimmte Elemente in den Texten Modianos, werden variiert, neu kombiniert oder aus einer anderen Perspektive erneut aufgegriffen. Jede Untersuchung, die wiederkehrende Elemente konstatiert, muss sich natürlich fragen, ob sich nicht lediglich ihre Analyseschemata wiederholen, sie sich also methodisch im Kreis dreht, anstatt einen tatsächlichen Erkenntniszuwachs zu verzeichnen. Daher soll kurz das Wesen dieser Wiederholungen beschrieben werden, bevor es an deren Deutung geht. Bayard schreibt über diese Gefahr und darüber, wie sie sich vermeiden lässt:

Il existe certes une répétition relative des solutions trouvées, mais le cadre général à l'intérieur duquel ces lectures se développent – quelques grands fantasmes comme ceux de la séduction ou de la scène primitive et un complexe primordial, celui de l'œdipe – autorise en fait de nombreuses variations de détail. Aussi répétitive soit par exemple la lecture que Marie Bonaparte mène des contes de Poe, y retrouvant à chaque fois la même figure latente de la mère morte, relayée par celle de la jeune femme trop tôt disparue, elle parvient à varier ce thème unique pour chacune des œuvres étudiées.⁵⁵⁴

Wie wir sehen werden, trifft diese unterschiedliche Deutbarkeit wiederkehrender Elemente, die also nicht ewig denselben Kern beschreiben, sondern ihn vielmehr aus verschiedenen Blickwinkeln, mit einer sich wandelnden erzählerischen Perspektive umschreiben, auch in Bezug auf die Werke Modianos zu.

Erzählstruktur

So haben wir es in jedem der drei untersuchten Werke mit narrativen Zeitverschiebungen zu tun. Im Sinne Genettes existiert kein plausibles Verhältnis von Erzählzeit und erzählter Zeit. Diese Verschiebungen sind nicht immer gleicher Art, sondern stellen sich in jedem Text in unterschiedlicher Form dar. In *La place de l'étoile* sind es Zeitsprünge, die etwa den israelischen Geheimdienst unvermittelt mit der Gestapo zusammenarbeiten lassen und sich so schnell wieder auflösen, wie sie hereingebrochen sind. Die Erzählung spielt mit Analepsen und Prolepsen. Die Zeitsprünge im Text scheinen an keine konkreten Auslöser gebunden. Sie sind in erster Linie im Lichte der narrativen Abfolge zu verstehen: der Erzähler erinnert sich an Ereignisse, die chronologisch in der Zukunft liegen, aber in seinem Bericht bereits

⁵⁵⁴ Bayard 2004: 40.

erwähnt wurden. Dadurch entsteht eine zeitliche Gestaltung des Narrativs, die eher unterbewusst als bewusst wirkt.

In *La ronde de nuit* handelt es sich dagegen um eine systematische Überführung einer einzigen Zeitebene in die andere, wenn der Erzähler aus der Perspektive der Nachkriegszeit immer wieder in die moralischen Konflikte der Besatzung versetzt wird. Als Auslöser dient hier die Stadt Paris selbst, die den Erzähler gefangen zu halten scheint. Mit beinahe jedem Stadtviertel, belebten Platz oder Café scheinen traumatische Erinnerungen verbunden zu sein. Um diesen Erinnerungen entkommen zu können, bleibt dem Erzähler letztlich nur die Flucht aus Paris. Auch diese scheint ihn aber nicht endgültig von seinen „phantômes“ zu befreien.

In *Les boulevards de ceinture* imaginiert sich der Erzähler in die Vergangenheit, um seine Kommunikation mit dem Vater unter anderen Bedingungen noch einmal führen zu können. Daher handelt es sich im Gegensatz zu *La place de l'étoile* nicht um eine unterbewusste und im Gegensatz zu *La ronde de nuit* nicht um eine unfreiwillige, sondern um eine gezielte Zeitverschiebung. Dies verleiht dem Erzähler einen größeren Einfluss auf die Umstände und auf das Geschehen. Anstatt planlos seinem Id zu folgen oder hilflos unter traumatischen Erinnerungen zu leiden, ist Serge Alexandre Akteur. Er lässt sich absichtlich auf die zeitliche Verschiebung ein und ist in der Lage, sie zum Ende der Erzählung auch wieder zu beenden. Dazwischen allerdings liegen mehrere Abschnitte, in denen er sich dadurch in der Vergangenheit zu verlieren droht, dass er selbst zur handelnden Figur darin wird.

In *Rue des Boutiques obscures* schließlich führt der Erzähler eine gezielte Spurensuche durch. Er spricht mit Zeitzeugen, sammelt Dokumente und Fotografien. Die Versatzstücke der *postmemoire*, die er findet, erwecken auch seine eigene Erinnerung, bis er irgendwann in der Lage ist, sich die Ereignisse seiner Flucht wieder vor Augen zu führen. Ab diesem Zeitpunkt teilt sich die Erinnerung in zwei Zeitebenen: Die Suche des Erzählers im Jetzt einerseits und die Vergangenheit andererseits. Die vergangene Erzählebene wiederherzustellen, ist hier das erklärte Ziel des Erzählers. Sie ist nicht mehr Mittel zum Ziel wie in *Les boulevards de Ceinture*, sondern das Ziel an sich. Und selbst als ein Hauptziel – die Klärung der eigenen Identität – erreicht ist, arbeitet der Erzähler weiter daran, diese Identität mit Leben zu füllen und weitere Erinnerungen wiederherzustellen.

Einerseits lässt sich hierin eine Entwicklung erkennen, die vom Chaos über eine systematische Transposition bis hin zu einer expliziten Doppelstruktur führt. Andererseits bleibt der Zweck der Zeitverschiebungen in diesen Romanen konstant: Das Alte mit dem Neuen in Kontakt zu bringen, Kommunikationen und Vergleiche zu ermöglichen, die es eigentlich nicht geben sollte.

Für Ricœur entsteht Zeit aus dem Zwischenpiel von *agir* und *souffrir*: Handeln und (Er)leiden, der aktiven Gestaltung im und der passiven Teilnahme am Prozess der Geschichte.⁵⁵⁵ Damit beschreibt er gleichzeitig das Spannungsfeld zwischen Halbwachs' autobiografischem Gedächtnis und dem historischen Gedächtnis.

William VanderWolk hebt hervor, „writing is Modiano's *agir* and that remembering is his *souffrir*“. ⁵⁵⁶ Auf diese Weise entsteht in den untersuchten Texten ein *temps humain*, das die Erinnerung der Erzähler und die offizielle Geschichtsschreibung miteinander verbindet. Durch den Erzählakt versuchen Modianos Figuren die Deutungshoheit über ihre Erinnerungen, ob in persönlicher, familiärer, kultureller oder religiöser Hinsicht, zurückzuerlangen. Auch sie schildern, um sich ihres Platzes in der größeren Geschichte bewusst zu werden – oder zu rechtfertigen.

Die untersuchten Texte schaffen so narrative Zusammenhänge, welche sich mit den Konzepten von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft kaum aufhalten, sondern sich vielmehr nach ihrer subjektiven Wichtigkeit anordnen. Dies erinnert an den Charakter eines Therapiegesprächs, welches sich, wie schon Sigmund Freud anmerkt, weder mit der Ordnung noch dem Wahrheitsgehalt des Wiedergegebenen befasst, sondern vielmehr die persönliche Beziehung zu diesem zu erforschen versucht.⁵⁵⁷

Wenn, im Sinne der Analyse von *La place de l'étoile*, der Rücksprung aus der Gegenwart des Erzählers in die Zeit der Besatzung ein Ausdruck des unausweichlichen traumatischen Kerns und seiner Anziehungskraft ist, so muss man angesichts der nachfolgenden Texte konstatieren, dass dieses Trauma nun zwar immer noch wirksam ist, allerdings nun textlich anders präsentiert und verarbeitet wird. Hierauf deutet die Kontextualisierung dieser Rücksprünge hin. Ist *La place de l'étoile* eine Abfolge von untereinander nur lose zusammenhängenden Traumata, die die

⁵⁵⁵ Ricœur 1984 : 180-187. Dabei bezieht sich Ricœur nicht direkt auf die Zeit, sondern auf das menschliche Bewusstsein derselben – eine Unterscheidung, die für ihn zwar vorhanden, aber unmöglich in Text oder Sprache abzubilden ist. Ricœur bezieht sich zu dieser Unterscheidung ausdrücklich auf die Konzepte der augustinischen „*temps de l'âme*“ und der aristotelischen „*temps du monde*“.

⁵⁵⁶ VanderWolk 1997: 7.

⁵⁵⁷ Freud 1900: 19-21.

dahinterliegende Textrealität kaum erkennbar lassen, dann ist *La ronde de nuit* der systematische Einbruch eines konkreten traumatischen Ereignisses in die Textrealität. Im Gegensatz zu Raphaël Schlemilovitch weiß Swing Troubadour genau um sein Trauma und um dessen Auslöser, denn er ist in der Lage, vorauszusagen, wann und wo der Khédive und die Kollaborateure erscheinen werden.⁵⁵⁸ Aus therapeutischer Sicht ist dies ein Fortschritt, auch wenn das Ende der Erzählung nahelegt, dass sich der Erzähler nicht aus seiner Traumatisierung befreien kann. Der Mordanschlag auf den Khédive, der auch symbolisch ein Versuch der Überwindung der Vergangenheit ist, scheitert. Somit bleibt nur die Flucht, die aber explizit wieder in einem „demi-sommeil“ (RN 153), also einem traumhaften Zustand endet. Im Sinne des *inconscient du texte* gesprochen ist sich *La ronde de nuit* des oder zumindest eines traumatischen Kerns bereits bewusst, anstatt wie der *La place de l'étoile* dessen Symptome stets neu zu deklinieren.

Dadurch entsteht der Eindruck, es hier mit einer literarisch niemals abzuschließenden, sich ihrer selbst allerdings immer stärker bewusst werdenden Therapie zu tun zu haben. Dieser Eindruck verstärkt sich angesichts der gezielten Anordnung der Zeitebenen, die wir in *Les boulevards de ceinture* und *Rue des Boutiques Obscures* sehen, noch einmal. Hier werden den Lesenden das ursprüngliche Trauma und den Therapieversuch des Erzählers gleichermaßen, gleichbewusst und gleichberechtigt präsentiert. Die doppelte zeitliche Struktur bedeutet nicht nur eine sehr klare Bewusstmachung, welche Elemente der Erinnerung und welche der Posterinnerung entsprechen, sondern gleichzeitig den Versuch, ihren Konflikt durch Kommunikation untereinander aufzulösen.

Ein Porträt des Erzählers als junger Mann?

In den untersuchten Texten bleiben die Erzähler im Vagen. Sie beschreiben sich selbst nur in groben Zügen. Dennoch ergeben sich Vergleichbarkeiten über den Korpus der Untersuchung hinweg. So ist zunächst festzustellen, dass die drei Erzähler Raphaël Schlemilovitch, Swing Troubadour und Serge Alexandre alle als junge Männer beschrieben werden. „Dis, qu'as-tu fait de ta jeunesse?“, werden die Erzähler sowohl in *La place de l'étoile* als auch in *La ronde de nuit* gefragt (PE 168, RN 63). In *Les boulevards de ceinture* ist diese Frage, und mit ihr auch der Selbstzweifel angesichts der eigenen Jugend, abwesend. In der Art und Weise, wie die Erzähler mit ihrer Jugend

⁵⁵⁸ Vgl. RN 24, RN 83.

umgehen, wie sie diese und sich selbst definieren und wie sie mit anderen Personen interagieren, wird somit eine Entwicklung zwischen den einzelnen Texten erkennbar.

Raphaël Schlemilovitch erscheint in *La place de l'étoile* als ein junger Mann ohne Eigenschaften. Er kann sich daher ebenso als Oberschüler versuchen wie als südamerikanischer Playboy oder als adeliger Jean-François des Essarts. Seine Jugend ist der Schlüssel dazu, mühelos verschiedene Identitäten anzunehmen. Seine tatsächliche Physiognomie rückt gegenüber diesen zugeschriebenen Identitäten in den Hintergrund. Alle, auch er selbst, sehen im Erzähler daher vor allem, was sie sehen *wollen*. Dadurch erscheint er sich selbst zusehend fremd: Vom gutaussehenden Filmstar verwandelt er sich zuerst in die Karikatur Groucho Marx, dann in das verleumderische Stereotyp des Jud Süß:

Je ne ressemble pas à Gregory Peck, comme je l'ai affirmé plus haut. [...] Je ressemble à mon cousin, le peintre juif Modigliani. [...] Eh bien, non, je ne ressemble pas plus à Modigliani qu'à Gregory Peck. Je suis le sosie de Groucho Marx: les mêmes yeux, le même nez, la même moustache. Pis encore, je suis le frère jumeau du juif Süß. (PE 157-158)

Konstant bleibt lediglich die Zuschreibung der Identität als junger Mann. Der Erzähler wird als unfertige Form wahrgenommen, der die unterschiedlichen Personen ihren Stempel aufdrücken können. Der colonel Aravis möchte aus ihm einen Gebirgsjäger machen, General Tobie Cohen einen energischen jungen Juden, und Doktor Freud einen „jeune homme sain, optimiste, sportif“ (PE 209). Dazwischen entwickelt zwar auch der Erzähler unablässig eigene Pläne für seine persönliche Zukunft, ist aber nicht in der Lage, diese umzusetzen. So kündigt er mehrfach an, seine literarischen Ambitionen aufzugeben und sich irgendwo niederzulassen. Jedoch brechen diese Projekte stets bereits nach kurzer Zeit in sich zusammen. So etwa bei seinem Aufenthalt in Fougire-Jusquiames, der durch das Auftauchen von Lévy-Vendôme jäh beendet wird. Dadurch kann der Erzähler zum Ende des Textes auch keine persönliche Weiterentwicklung verzeichnen. Stattdessen wirkt es, als gebe er sich auf. Doktor Freud ist nur die nächste Figur in einer Kette falscher Autoritätspersonen, die dem Erzähler in seinem Reifungsprozess nicht helfen können.

Swing Troubadour hadert in *La ronde de nuit* wiederholt mit seinem Alter und damit verbunden mit seiner Identität. Er beschreibt sich als untypischer junger Mann, überfordert mit der Verantwortung, eigene Ziele und Projekte formulieren zu müssen. Ebenso wie Raphaël Schlemilovitch wartet auch er die längste Zeit darauf, durch die

ältere Generation definiert zu werden. Ausdruck dieser Unsicherheit ist, dass sich der Erzähler vorstellt, er habe sich in König Lear verwandelt, sei also vorzeitig gealtert.

Schließlich ist er in der Lage, ein eigenes Projekt für seine Zukunft zu formulieren und seine eigenen Entscheidungen zu treffen. Diese gipfelt in seinem Anschlagsversuch auf den Khédive, durch den er mit der Vergangenheit brechen möchte. Obwohl dieser Befreiungsschlag zunächst fehlschlägt, gelingt es dem Erzähler, dadurch seine eigene Identität weiterzuentwickeln: Am Ende der Erzählung bezeichnet er sich zum ersten Mal als „un homme“, ist also in seiner eigenen Wahrnehmung eindeutig gereift (RN 153).

Im Gegensatz dazu hat der Erzähler in *Les boulevards de ceinture* bereits einen gewissen Reifungsprozess durchlaufen. Er wird durch Dritte nicht wie Swing Troubadour als „mon petit“, sondern als „Monsieur“ wahrgenommen und bezeichnet. Er weist sich, im Gegensatz zu *La ronde de nuit*, selbst problemlos einen Namen zu. Auch wenn es sich bei „Serge Alexandre“ vermutlich wieder um ein Pseudonym in Anlehnung an Serge Alexandre Stavisky handelt, impliziert die Selbstbeschreibung, dass der Erzähler in der Lage ist, sich selbst zu definieren. Auch hat er bereits eine Laufbahn als Romancier eingeschlagen, in der er trotz Startschwierigkeiten Fuß zu fassen beginnt (BC 40). Im Gegensatz zu den vorherigen Erzählern ist er damit bereits gereift genug, um sich von seiner Jugend nicht definieren zu lassen. Am Ende erklärt er, er und sein eigener Vater gleichen sich äußerlich komplett (BC 182).

Der Impuls, der die gesamte Erzählung in *Les boulevards de ceinture* ins Rollen bringt, geht eindeutig vom Erzähler aus. „Un jour, j'ai décidé brusquement de partir à votre recherche“ (BC 108) erklärt Serge Alexandre, dem die Gründe für diese Entscheidung selbst nicht bewusst zu sein scheinen. Da sie sich allerdings direkt an die Schilderung der „épisode douloureux du métro Georges-V“ anschließt, können wir darin einen unterbewussten Beweggrund erkennen. Über die Recherche in Bars und Hotels gelangt der Erzähler auf die Spur Chalvas sowie der Bande von Marcheret und Murraille und folgt dieser in ihr Wochenenddomizil.

Hier zeigt sich insbesondere zu *La ronde de nuit* ein deutlicher Unterschied. Dort sind es die Erinnerungen, die im Bois de Boulogne über den Erzähler hereinbrechen, die den Impuls der Handlung darstellen. Die Beschäftigung mit der Vergangenheit ist also unfreiwillig. Serge Alexandre *beschließt*, wenn auch plötzlich und aus ihm schleierhaften Gründen, sich mit der Vergangenheit zu befassen und dieser

nachzuspüren. Swing Troubadour wird gezwungen, sich mit der Vergangenheit auseinanderzusetzen. Auch wenn die Gründe für die Beschäftigung mit der Vergangenheit also in beiden Fällen unterbewusst sind, besitzt der Erzähler einen anderen Grad der Freiheit, diesem unterbewussten Impuls zu folgen.

Ähnlich wie in den anderen Texten versucht auch in *Les boulevards de ceinture* eine andere Person (in diesem Fall der Barmann Grève), die Jugend des Erzählers argumentativ zu nutzen, um ihm die Beschäftigung mit der Vergangenheit auszutreiben: „Mais je suis jeune, dit-il, et je ferais mieux de penser à l'avenir“ (BC 184). Im Unterschied zu den beiden anderen Texten wird hier allerdings kein Lebensentwurf für den Erzähler vorformuliert, stattdessen wird er ermuntert, sich selbst Gedanken um seine Zukunft zu machen. Wie diese Zukunft aussehen könnte, erfahren wir allerdings nicht, da es sich um den letzten Satz der Erzählung handelt.

Hier zeigt sich in den Zwischentönen eine deutliche Weiterentwicklung. Insbesondere in der Fähigkeit zu Selbstbeschreibung und eigenverantwortlichen Handeln besteht ein Vorsprung an Reife, den Serge Alexandre gegenüber Swing Troubadour und Raphaël Schlemilovitch genießt.

In *Rue des Boutiques Obscures* wird die Jugendlichkeit des Erzählers immer wieder in Frage gezogen. Er weiß nicht, welches Alter er besitzt, und auch seine Gesprächspartner sind sich regelmäßig unsicher: „C'est curieux [...] on ne pourrait pas dire l'âge que vous avez“ (RBO 22). Eine andere Gesprächspartnerin sagt, sie würde Pedro McEvoy nicht wiedererkennen, denn dieser habe doch inzwischen „dû prendre un coup de vieux“ (RBO 243). Eine Aktennotiz weist ihm schließlich das Geburtsjahr 1912 zu. Es bleibt dem Erzähler überlassen, sich selbst zu definieren. Wie Serge Alexandre auch beginnt er die Erzählung mit einem konkreten Projekt – der Suche nach seiner Vergangenheit – lässt sich aber im Gegensatz zu Alexandre niemals derart von der Vergangenheit vereinnahmen, dass dieses Ziel darunter leiden würde. Er gibt gleich zu Beginn der Erzählung ein Ziel aus – seine Vergangenheit wiederzufinden – und bleibt diesem Ziel bis zum Schluss der Erzählung treu.

Auch wenn die Zukunft von Pedro McEvoy ebenso wie die der anderen Erzähler vage bleibt – alle Erzählungen eint ihr offenes Ende – weiß er im Gegensatz zu Schlemilovitch, Swing Troubadour und Serge Alexandre, was er als nächstes tun wird: Er wird seine Suche in der namensgebenden Rue des Boutiques Obscures in Rom fortsetzen, in der er einmal gewohnt hat.

Zusammenfassend lässt sich also sagen: Alter bedeutet in den untersuchten Texten Sicherheit in Hinblick auf die eigene Identität, Jugend bedeutet Unsicherheit. Je jünger eine Person ist, desto vager bleibt sie – und das gilt nicht nur für die Erzähler. Die jungen Mitglieder der *résistance* in *La ronde de nuit* haben zwar zahlreiche Interessen und Projekte, aber keine Kernidentität: Sie sind Bourgeoise, die gerne Sozialisten wären, oder Soldaten, die Swing Troubadour (oder Princesse de Lamballe) das Töten überlassen (RN 114-115). Ihnen gegenüber stehen die Alten, in ihrer Welt erstarren, die kaum noch mit der gegenwärtigen Realität zu interagieren scheinen, wie etwa Dédé Wildmer in *Rue des Boutiques Obscures*. Die Sicherheit der eigenen Identität erfolgt also mit Halbwachs gesprochen zulasten der Partizipation an der kollektiven Identitätsbildung im Hier und Jetzt – wodurch erneut ein dissoziatives Element entsteht. Es erscheint also so zu sein, dass in den Texten stets nur eines vollständig möglich ist: Teilnahme am Jetzt oder Teilnahme an der Vergangenheit. Der einzige, der diese Grenze im raumtheoretischen Sinn überwinden kann, ist der jeweilige Erzähler. Jeder von ihnen altert, reift, oder gewinnt im Laufe der Erzählung Erinnerungen zurück.

Die Verhaftung als wiederkehrendes Element

Die Zeitverschiebung, die mit diesen Prozessen einher geht, kodifiziert das Trauma in der Erzählung. Zu dieser Kodifizierung gehören auch auslösende traumatische Ereignisse. Eines dieser Ereignisse – die Verhaftung – kehrt in allen Werken wieder. Die gleichbleibenden Aspekte und Variationen dieses Ereignisses in den Erzählungen geben einen Aufschluss über die jeweilige Verfasstheit der Posterinnerung.

Hilsum sagt über die Bedeutung der Verhaftung im Gesamtwerk Modianos, „Le panier à salade [Polizeitransporter] traverse l’œuvre de *La place de l’étoile* au *Café de la jeunesse perdue*“.⁵⁵⁹ Damit deutet sie bereits an, welche Signifikanz nicht nur das Ereignis an sich, sondern auch dessen verschiedene Variationen im Bezug auf das Erinnern besitzen. Beinahe jede Verhaftung in den Werken Modianos findet im oder nahe des *Fouquet’s* auf den Champs-Élysées statt. Die Erzähler werden in den „panier à salade“ verfrachtet, bevor es zum Kommissariat, direkt zur „Villa Triste“ oder ins Lager Drancy geht.

⁵⁵⁹ Hilsum 2009: 148; zu diesem Zeitpunkt war *Dans le café de la jeunesse perdue* (2006) der letzte erschienene Roman Modianos.

Dieses wiederkehrende Element ist häufig auf ein reales Ereignis im Leben des Autors bezogen worden: Die Verhaftung von Modianos Vater im Jahre 1943, der mit falschen Papieren im *Fouquet's* aufgegriffen wird, bevor er in Drancy landet, wo alle verhafteten Pariser Juden interniert sind.⁵⁶⁰ Dieser biografische Ansatz ließe sich weiterführen: Die Verhaftung von Albert Modiano 1943 stellt eines der wenigen gesicherten Elemente der Erinnerung von Modiano an dessen Kriegsjahre dar. Gleichzeitig wirft sie die Frage auf, wie Modiano der Deportation entgeht, die verhafteten Juden droht und für viele in den Todeslagern endet. Im Sinne Tisserons liegt hier ein Familiengeheimnis, das der Vater bewahrt.

Es wäre nun naheliegend, zu vermuten, dass Modiano, ähnlich wie im Beispiel von Eckstädt, diese Verhaftung als Autor andauernd erneut durch einen Akt der künstlerischen Transformation hindurch erlebt. Der biografische Ansatz besitzt allerdings Tücken: So berichtet zwar der Erzähler von Patrick Modianos Roman *Fleurs de Ruine* von der Freilassung seines Vaters durch Henri Chamberlains Chauffeur Eddy Pagnon (FR 48). Aber es ist nicht der Autor Patrick Modiano, der in *Fleurs de Ruine* schildert, warum sein Vater aus Drancy entlassen wurde, sondern ein anonymer Erzähler. Gleichzeitig enthält die Vermutung, Pagnon habe zugunsten von Albert Modiano interveniert, auch keine für die vorliegende Analyse nutzbaren Informationen. Wie Denis Cosnard hervorhebt, taucht dieser Erklärungsansatz zudem nur in Romanen Modianos auf, nicht aber in der Autobiografie *Un pedigree*.⁵⁶¹

Wie wir allerdings gesehen haben, ist das wiederkehrende Element der Verhaftung nicht nur in Bezug auf ihren außertextlichen Bezug interessant; vielmehr ist auch ihre Transformation *innerhalb* der Texte untersuchenswert. Hier liegt im Sinne dieser Untersuchung der eigentliche Gehalt dieses Ereignisses.

In *La place de l'étoile* wird die Verhaftung innerhalb eines Textes auf mehrere Weisen durchgespielt, welche allesamt sowohl die räumlichen als auch die zeitlichen Grenzen durchbrechen. Egal, ob Schlemilovitch in Bordeaux, Wien oder in Tel Aviv verhaftet wird, er findet sich stets in irgendeiner Form im Paris der Kriegsjahre wieder. Hier erfüllt die Verhaftung die narrative Funktion, den Erzähler auf seinen Fluchten immer und immer wieder einzufangen – egal, wie oft er zu fliehen versucht, man bringt ihn stets nach Paris zurück, wo die Gestapo herrscht. Schlemilovitch ist somit im Sinne des

⁵⁶⁰ Vgl. Hilsum 2009.

⁵⁶¹ Cosnard 2012.

Wortes ein Gefangener der Vergangenheit, in die er sich immer wieder zurückversetzt sieht. Gleichzeitig zeigen die verschiedenen Verhaftungen stets Orts- und Zeitwechsel an: Der Erzähler wird in Wien verhaftet und nach Israel geschickt, dort wird er verhaftet und in den Kibbuz gesteckt, er flieht, wird verhaftet und findet sich in Paris wieder, wo man ihn erschießt, erwacht schließlich in Wien, wo man ihn aufgegriffen und ins Sanatorium gebracht hat. Dies spiegelt die absolute Machtlosigkeit wieder, die jeder Verhaftung innewohnt. Sie wird somit zum Symbol für den Kontrollverlust über das eigene Schicksal. Das selbstbestimmte Individuum gibt diese Selbstbestimmung im Moment der Verhaftung ab; der Polizeitransporter, in der er steigt, repräsentiert das ungewisse Ziel der Fahrt. In der Tat wundert sich der Erzähler stets, wohin man ihn dieses Mal fahren wird. Die Unausweichlichkeit von Paris als Ziel oder zumindest Route spricht daher Bände über seine persönlichen Ängste und Traumata. Die Verhaftung wird zum traumatischen Ereignis, das stets neu durchlebt wird. Dabei beziehen sich die Variationen des traumatischen Ereignisses zunächst oberflächlich stets auf die aktuellen Umstände des Erzählers, bevor diese Hülle dann abgestreift wird und der immer gleiche traumatische Kern zum Vorschein kommt. Die Verhaftung nimmt hier die Funktion einer unterbewussten Blockade wahr, an der der Erzähler nicht vorbeikommt.

In *La ronde de nuit* dagegen schwebt die Verhaftung abstrakt über der gesamten Handlung.⁵⁶² Sie repräsentiert hier in doppelter Hinsicht die Konsequenzen des Handelns des Erzählers. Für den Khédive zählt nur der große „coup de filêt“, die Massenverhaftung des R.C.O., an die sich die Folter, also „magnéto“ und „supplice de la baignoire“ anschließen werden.⁵⁶³ Sie droht auch Swing Troubadour, dessen gefälschte Papiere ihm letztlich keine Sicherheit geben. Er entgeht der Verhaftung durch nur durch Kollaboration mit seinen Verfolgern. Trotzdem bleibt er auch als Informant und „Greifer“ machtlos. Die Gewaltausübung verbleibt bei den Anführern und Schergen des "service du square Cimarosa". Dies verdeutlicht eine Szene, die stark an die Verhaftungen in *La place de l'étoile* erinnert:

Le Khédive et Monsieur Philibert m'ont entraîné dehors. Une Bentley blanche attendait au bas de la rue Marbeuf. Ils ont pris place à la côté du chauffeur, et je me suis assis sur la banquette arrière. Les réverbères vomissaient doucement une lumière bleutée. Aucune importance, avait déclaré le Khédive. Eddy voit dans le noir. [...] Faites attention. Si j'ai un

⁵⁶² Nur kurz wird auf die „étapes navrantes que sont le Fouquet's et le Colisée. Tout était truqué d'avance“ Bezug genommen (RN 60).

⁵⁶³ RN 70-71.

conseil à vous donner, c'est de ne pas jouer au héros. Tenez-vous tranquille. Travaillez avec nous: c'est ça, où le martyre ou le sanatorium. (RN 42)

Auch hier wird der Erzähler aus einer Bar an den Champs-Elysées geschleppt, ins Auto verfrachtet und zum Hauptquartier der Kollaborateure gefahren, während man ihm mit Folter droht. Aber im Gegensatz zu *La place de l'étoile* dient dies, um ein Angebot zur Zusammenarbeit zu untermauern, welches der Erzähler besser nicht ablehnen sollte. Dadurch, dass sie sich aus der Motivik der Verhaftung bedienen, untermauern Philibert und der Khédive ihre Macht über den Erzähler.

Daher ist der Erzähler gegenüber der Verhaftung im Zweifelsfall so machtlos wie alle anderen Opfer. Dies zeigt sich auch am Ende der Erzählung: Während seiner Flucht äußert der Erzähler mehrmals, die Verfolger könnten ihn leicht einholen und stellen; stattdessen aber würden sie sich damit begnügen, mit ihm Katz und Maus zu spielen und ihn zu einem Fehler zu verleiten (RN 150-152). Aber bevor dies geschehen kann, bricht die Erzählung ab. Der Erzähler scheint also seiner Verhaftung zu entgehen, indem er aus Paris flieht. Ähnlich wie der Erzähler in *La place de l'étoile* ist auch der Swing Troubadour daher in der Vergangenheit gefangen. Nicht ohne Grund endet *La ronde de nuit*, wie *La place de l'étoile* auch, mit dem Eingeständnis des Erzählers, er sei in erster Linie müde und sehne sich nach „repos. Le vrai“ (RN 152).

Im Gegensatz zu *La place de l'étoile* erfüllt die Verhaftung in *La ronde de nuit* nicht die Funktion eines Übergangs zwischen mehreren Zeit- und Erzählebenen. Stattdessen ist sie eine abstrakte Gefahr. Dadurch, dass das Motiv der Verhaftung mit seinem unvermittelten Charakter in den Hintergrund rückt, verändert sich das Verhältnis des Narrativs zum Trauma. Denn das Trauma wird nun nicht mehr willkürlich, sondern durch konkrete Topoi ausgelöst. Bei diesen handelt es sich in erster Linie um Orte der persönlichen Erinnerung innerhalb der Stadt Paris. Vor diesem Hintergrund ist es signifikant, dass diese Orte zu verschwimmen scheinen. Denn anstelle des unklaren biografischen Hintergrundes wie in *La place de l'étoile* treten jetzt unklare räumliche Zuordnungen. Der Erzähler fragt nicht nur „wer bin ich“, sondern auch „wo bin ich“. Die für die Aufrechterhaltung der eigenen Identität wichtigen Fixpunkte verschwimmen auf diese Art und Weise in beiden Texten.

In *Les boulevards de ceinture* schließlich wird aus der Verhaftung das große Finale beider Handlungsstränge beziehungsweise Zeitebenen. Die Geschehnisse während der 1960er Jahre enden mit einer realen Verhaftung, die Handlung während der

Occupation endet mit einer imaginierten Verhaftung. In beiden Fällen werden Vater und Sohn gemeinsam verhaftet. Dabei unterscheidet sich der Kontext deutlich; in der Nachkriegserzählung beschuldigt Serge Alexandre seinen Vater, ihn umbringen zu wollen, und beide werden durch die Pariser Polizei zur Wache gebracht. Der Polizist zeigt sich Alexandre gegenüber sympathisch und geduldig; als klar wird, dass er seinen Vater doch nicht belasten wird, werden beide freigelassen. Hier ist es nicht die Verhaftung selbst, die traumatisch wirkt, sondern das, was auf sie folgt: Die Sprachlosigkeit und das Verschwinden des Vaters.

In der Erzählung der Occupation werden Vater und Sohn durch die Schergen des Besatzungsregimes verhaftet, die sie schlagen und unsanft in den Polizeitransporter zwingen. Es wird nicht klar, ob der Vater diese Verhaftung wirklich erlebt hat. Die Erzählung endet, bevor wir erfahren, welche Folgen die Verhaftung haben wird. Aber die Konsequenzen werden auch hier im Laufe der Erzählung implizit. Der Erzähler reagiert auf diese Verhaftung vollkommen anders – nicht mit einer Schockstarre, sondern mit einer geradezu fröhlichen Komplizenschaft, die an *La place de l'étoile* erinnert. Er vergleicht sich und seinen Vater, von der Gestapo zusammengeschlagen, mit „deux clowns, jadis, à Médrano“ (BC 198). Damit wird eine ihrem Wesen nach traumatische Posterinnerung zu einer heiteren Familienerinnerung. Serge Alexandre imaginiert sich an die Seite seines Vaters, als dieser verhaftet wird, und deutet die Verhaftung damit um. Hieran sehen wir, dass die Verhaftung im Laufe der Erzählung neu kontextualisiert wird, um sie für den Erzähler erfahrbar und bewältigbar zu machen.

Der Kontext der Verhaftungen unterscheiden sich gravierend, aber beide Szenen bedienen sich vergleichbarer Elemente und Bilder. Die Bildsprache ist für französische Polizei und Besatzungsregime gleich.

Die Differenzen in der Reaktion des Erzählers sind vor allem seiner persönlichen Entwicklung im Laufe der Erzählung zuzuschreiben. Nicht ohne Grund findet die spätere, in der Textrealität tatsächliche geschehene Verhaftung in der Erzählung vor der imaginierten Verhaftung statt. Diese Analepse zeigt eindeutig eine Weiterentwicklung des Erzählers vom Jugendlichen zum Erwachsenen. Serge Alexandre ist der imaginierten Verhaftung gegenüber nicht wirklich machtlos, sondern lässt sich explizit auf diese ein. Er bekennt sich: „C'est mon père“ und unterwirft sich

der Verhaftung somit, um ein Zeichen zu setzen. Diese Unterschiede zeigen hier an, wie sich das Verhältnis beider zueinander geändert hat.

Auch hierin lässt sich eine gewisse Ordnung der Verhältnisse im Laufe der untersuchten Romane ablesen. In *La place de l'étoile* ist die Verhaftung noch ein traumatisches Element, das durch seinen plötzlichen Einbruch in die Textrealität diese verschiebt und verzerrt. Der Erzähler besitzt keine Kontrolle, er kann mit ihr nicht produktiv interagieren, sie weder verhindern noch etwas aus ihr lernen. Sie geschieht einfach. Demgegenüber scheint die zweite Verhaftung in *Les boulevards de ceinture* das Trauma, das durch die Umstände der ersten Verhaftung hervorgerufen wurde, zumindest in Teilen zu lösen – der Erzähler entscheidet sich freiwillig, verhaftet zu werden, reagiert weder neurotisch noch resigniert wie in *La place de l'étoile*, sondern handelt entschlossen. Der Autor scheint auf diese Weise das Element der Verhaftung in seinem Werk stetig stärker zu kontextualisieren, sodass es nicht einfach *geschieht*, sondern sich in einen größeren und logischen Ablauf der Ereignisse einfügt.

Es ist zudem bemerkenswert, dass es hier eben nicht nur der Vater ist, der verhaftet wird, sondern immer auch der Erzähler selbst. Diese Darstellung weicht erheblich von der außertextlichen Realität ab: „L'arrestation du père chez Modiano a lieu avant la naissance de l'écrivain. Ce n'est pas une scène familiale. Le père y est seul contre un monde hostile“, schreibt Maurud Müller.⁵⁶⁴ Daher ist es nicht unbedingt angemessen zu vermuten, dass der Kontext des Originalfragments erhalten bleibt; vielmehr gilt es nun dessen Kontext *innerhalb* des Textes zu deuten. Im Beispiel von *Les boulevards de ceinture* und *La place de l'étoile* wird es erheblich transformiert und durch eine Weiterbearbeitung innerhalb des Romans verändert, so dass der Verweis letztendlich nicht mehr extern, sondern werkintern funktioniert. Dies ist letztlich auch im Sinne dieser Untersuchung. Hierin zeigt sich der Versuch der Erzähler, der Szene durch die Neukontextualisierung einen Sinn zu verleihen. Die ursprüngliche Verhaftung der jeweiligen Vaterfiguren wird in beiden Werken durch den Erzähler erneut durchlebt, um ihr einen Sinn zu verleihen. Modiano verändert dabei jedoch den Kontext dieses Erlebten – aus der Verhaftung durch die Besatzer im Rahmen der Verfolgung wird so beispielsweise in *La place de l'étoile* eine Verhaftung durch israelische Militärs. Die Szene wird also umgedeutet, um den ursprünglichen textinternen Kontext des Ereignisses herauszufinden: Wie kommt die Verhaftung zu Stande? Was geschieht

⁵⁶⁴ Maurud Müller 2010: 143.

danach? Es spiegelt sich zudem in diesem wiederkehrenden Element die Machtlosigkeit der Erzähler wider, den Gang der Geschichte zu verändern, die für Modiano so typisch ist.

Im Gegensatz zu *La place de l'étoile* wird Serge Alexandre nicht anstelle seines Vaters, sondern gemeinsam mit seinem Vater verhaftet. Hierdurch deutet sich eine wesentliche Weiterentwicklung in der Kommunikationssituation der Werke Modianos an. *Les boulevards de ceinture* ist um das wiederholte Zusammentreffen von Vater und Sohn herum aufgebaut. Der Roman ist also im Kern dialogisch. Aus der Äußerung eines Erzählers über den Vater wie in *La place de l'étoile* und *La ronde de nuit* wird nun ein Gespräch mit dem Vater. Der Erzähler, das Kind, erstarkt gegenüber dem Vater. In *La place de l'étoile* gehorcht Raphaël Schlemilovitch Vaterfiguren, wenn auch nicht dem eigenen Vater, blind. Swing Troubadour beziehungsweise Lamballe entscheidet sich in *La ronde de nuit* dafür, seine Vaterfiguren zu ermorden und seinen eigenen Weg zu gehen. Serge Alexandre kann in *Les boulevards de ceinture* schließlich seinem Vater auf gleicher Ebene begegnen. Aus dem *phantom father*, dessen Leere durch andere aufgefüllt werden muss, wird eine komplexe, erwachsene, fehlbare Figur. Serge Alexandre muss sich im Gegensatz zu seinen „Vorgängern“ daher keine Vaterfiguren mehr herbeiwünschen. Der Erzähler ist nicht nur offenbar älter, sondern auch etwas reifer als die Erzähler in *La place de l'étoile* und *La ronde de nuit*. Dies zeigt sich daran, dass er auf mehr eigene Erfahrungen zurückgreifen kann. Aus diesen bildet er ein Gegengewicht zu den übermächtigen Erinnerungen des Vaters. Er wird letztlich also nicht durch die Posterinnerung überwältigt, sondern kann sein eigenes Trauma und das seines Vaters zumindest aufklären und in Teilen auflösen. Hierdurch verändert sich das Verhältnis von Erinnerung und Posterinnerung: Anstatt die Posterinnerung durchleben zu müssen, wie sie ist, wird es nun immer mehr möglich, sie zu den eigenen Erinnerungen ins Verhältnis zu setzen, sie miteinander „sprechen“ zu lassen. Diese Dialogizität überträgt sich nun in die Struktur des Romans. Der Erzähler ist in *Les boulevards de ceinture* der Repräsentant der Erinnerung, der mit dem Vater als Repräsentanten der Posterinnerung zu kommunizieren versucht. Der erste Kommunikationsversuch zwischen dem Jugendlichen Serge Alexandre und dem alten Chalva scheitert. Das emotionale Missverhältnis zwischen den beiden, symbolisiert durch das jeweilige Alter der Figuren, ist zu groß. Der zweite Kommunikationsversuch zwischen Erwachsenen jedoch gelingt. Der „Erfolg“ lässt sich am Ausgang der beiden Verhaftungen messen: Nach dem Mordversuch in der Métro

kommentiert der Erzähler die ungleichen Körperhaltungen (der Vater krumm, der Sohn gerade). Am Ende aber, wenn er sich freiwillig verhaftet lässt, gleichen sich die beiden sowohl mental als auch physisch „comme ces deux clowns, jadis, à Médrano“ (BC 198). Nach der ersten Verhaftung trennen sich die Wege der beiden für immer, bei der zweiten erklärt Alexandre „je vous accompagnerai jusqu'au bout“ (BC 196). Hierin lässt sich eine eindeutige Veränderung im Verhältnis Alexandres zu seinem Vater konstatieren. Obwohl er eingestehst, dass er immer noch nichts über ihn weiß, hat er an Verständnis gewonnen. Somit ist sein Gedankenexperiment „geglückt“ und fällt in sich zusammen. Der Erzähler findet sich an der Bar des *Clos-Foucré* wieder, wo er mit seinem Gedankenspiel begonnen hatte und ist frei „de penser à l'avenir“ (BC 200).

Guy Roland entgeht in *Rue des Boutiques Obscures* seiner Verhaftung in Paris, indem er mit seinen Freunden in die französischen Alpen flieht. Ähnlich wie in *Ronde de Nuit* wird die Verhaftung des Erzählers somit nicht ausgeführt, schwebt aber als abstrakte Gefahr stets über ihm. Da der Erzähler nicht Teil der kriminellen Kollaboration ist, verzichtet er auf die dramatischen Schilderungen, welche Konsequenzen ihm drohen würden, wie wir sie in *Ronde de Nuit* finden. Aber seine Angst vor der Verhaftung treibt ihn dennoch in die Arme der Schleuser, die ihn über die Grenze bringen sollen. Da Denise und er getrennt werden, ist unklar, ob sie verhaftet oder wie McEvoy selbst in den Bergen allein gelassen wurde. Diese Unklarheit kann er durch seine Spurensuche letztlich nicht beseitigen, da es für die Ereignisse in den Bergen keine Zeugen gibt. Somit wird nicht klar, wie er selbst wieder nach Paris gelangt ist oder was aus Denise wurde.

Die Vaterfiguren als Ursprung der Traumata

Eine weitere auffällige Übereinstimmung zwischen den untersuchten Romanen betrifft die Väter selbst. In den drei Frühwerken ist der Vater stets fest als Figur der Vergangenheit konnotiert, lediglich in *Rue des Boutiques Obscures* tritt er nicht auf. In *La place de l'étoile* tritt er unvermittelt erst dann in Erscheinung, sobald der Erzähler sich erinnert, dass er überhaupt einen Vater hat, und verlässt die Erzählung danach so schnell, wie er gekommen ist, ohne einen profunden Impakt auf das Leben des Sohnes auszuüben. In *La ronde de nuit* gibt Swing Troubadour zu Protokoll, der Sohn des verstorbenen Betrügers Alexandre Stavisky und somit Halbwaise zu sein.⁵⁶⁵ Und

⁵⁶⁵ Ob diese Aussage des Erzählers zutreffend ist – immerhin behauptet er auch, „je m'appellais Marcel Pétiot“ (RN 146) – sei einmal dahingestellt. Unstreitig ist aber, dass der Vater nicht persönlich in Erscheinung tritt.

in *Les boulevards de ceinture* schließlich tritt der Vater, bei aller Interaktion mit dem Erzähler, letztendlich nur *ex post* in Erscheinung, da große Teile der Handlung lediglich imaginert sind und der Rest das erste und einzige Zusammentreffen zehn Jahre zuvor schildert. Allen diesen Vaterfiguren ist gemein, dass sie keinerlei Impakt auf die Zukunft der Erzähler besitzen. Sie repräsentieren in unterschiedlichen Formen stets die Vergangenheit, welche zunächst verstanden und dann überwunden werden muss. Sie alle haben den Wunsch, das Leben der Erzähler zu formen und zu beeinflussen. Die einzige positiv besetzte Vaterfigur ist Baron Hutte aus *Rue des Boutiques Obscures*, der auch im Ruhestand regelmäßig seine Kontakte bemüht, um McEvoy zu helfen.

Die lebendigen Väter von Schlemilovitch und Alexandre erklären explizit, Teil des Lebens ihrer Söhne sein zu wollen. Der Vater von Swing Troubadour hingegen schreibt dessen Mutter vor seinem Suizid einen Brief mit Instruktionen, wie der Sohn zu erziehen sei „pour qu'il soit bien guidée dans la vie et qu'il devienne un honnête homme“ (RN 135). Der Einfluss, den sie damit auf die Erzähler ausüben, ist jedoch nicht positiv. Schlemilovitch ist von seinem Vater insgesamt enttäuscht und entledigt sich seiner bei erstbester Gelegenheit. Swing Troubadour glaubt, sein Vater würde sich seiner sicher schämen. Und Serge Alexandre muss verarbeiten, dass sein Vater ihn umbringen wollte. Bei Serge Alexandre wird damit explizit, was bei Raphaël Schlemilovitch und Swing Troubadour nur angedeutet wird: Der Vater ist die Ursache der Traumata des Sohnes.

Die Abwesenheit der Väter ist sowohl in *La place de l'étoile* als auch in *Les boulevards de ceinture* eng mit der Erinnerung der Erzähler verknüpft. „Je me souvins que j'avais un père en Amérique“ (PE 51-52), erklärt Raphaël Schlemilovitch, woraufhin sein Vater erstmals in Erscheinung tritt. „Je me suis souvenu que j'avais un père“ (BC 108), begründet Serge Alexandre beinahe wortgleich seine Entscheidung, nach dem Vater zu suchen. Im Gegensatz zu Vater Schlemilovitch tritt der Vater von Serge Alexandre jedoch bereits ab dem ersten Satz der Erzählung in Erscheinung.⁵⁶⁶ Er ist also im Bewusstsein des Erzählers schon vorher präsent. Mehr noch, die Entscheidung, den Vater zu suchen, folgt unmittelbar auf die Schilderung der Ereignisse in der Métro Georges-V, wo der Vater den Sohn zu töten versucht hat. Hier erscheint die Erinnerung an den Vater also als ein bewusster Akt. Der Vater, der nach dem Mordversuch zehn

⁵⁶⁶ In *La place de l'étoile* ist der erste männliche Verwandte, der auftritt, „mon oncle vénézuélien Vidal“ (PE 20).

Jahre lang vergessen wurde, wird nun wieder ins Bewusstsein gerufen. Dieser bewusste Akt der Erinnerung gibt den Impuls für das imaginierte Aufeinandertreffen von Vater und Sohn, das die Erzählung antreibt. Im Gegensatz dazu haben die Väter der Erzähler in *La place de l'étoile* und *La ronde de nuit* nur Kurzauftritte, in letzterem Falle auch nur posthum.

Wie bereits untersucht sind alle drei Erzähler auf ihre Art und Weise in der Vergangenheit verhaftet oder sogar gefangen. Dadurch befinden sie sich in gewisser Hinsicht stets in der Situation der Väter. Die Erzähler, die sich nicht von ihren Posterinnerungen lösen können, werden in den *paysage de mémoire* der damaligen Zeit transponiert. In diesem narrativen Verfahren lässt sich die Traumastrategie des Nachstellens und Durchlebens, wie sie Bammer anspricht, erkennen.⁵⁶⁷

Die Erzähler finden in der Vergangenheit stets mit der Situation des Vaters vergleichbare Situationen vor und müssen nun gewissermaßen anstelle des Vaters handeln. Sie wählen unterschiedliche Muster, um mit dieser Aufgabe umzugehen: Raphaël Schlemilovitch versucht in *La place de l'étoile* unermüdlich, den Vater zu übertreffen. Daher überspitzt er dessen Handlungen in seiner Imagination ins Groteske: Der Vater frequentiert die Bars der Kollaborateure und „verkauft“ den Deutschen den Wald von Fontainebleau; der Sohn wird der offizielle Jude und größte Zuhälter des Dritten Reiches. Was der Sohn beim Vater nur vermutet, setzt er für sich selbst kompromisslos um. In *La ronde de nuit* folgt der Erzähler dem Vorbild des Vaters, nicht dessen Wunsch, und handelt somit an dessen Stelle wie er. In *Les boulevards de ceinture* schließlich versetzt sich Serge Alexandre aus dem starren Handlungskorsett des Vaters heraus, um diesen stattdessen aus geringer Distanz zu beobachten. Als er versteht, dass er die Handlungen des Vaters nicht ändern kann, handelt er entschieden mit diesem gemeinsam.

Hier zeigt sich, dass das Verständnis der Erzähler für ihre Väter und deren Handlungen insbesondere im Vergleich zwischen *La place de l'étoile* und *Les boulevards de ceinture* anwächst. Raphaël Schlemilovitch hat nur eine vage Vorstellung von der Vergangenheit seines Vaters, soweit diese aus der Erzählung hervorgeht. Er versucht aber auch nicht, diese vage Vorstellung durch Nachfragen zu vervollständigen. Dennoch erwächst aus diesen Informationen ein Familiengeheimnis, eine Biografie der Kollaboration, die der Sohn nun anstelle des Vaters auslebt. Serge Alexandre dagegen

⁵⁶⁷ Bammer 1994: 99.

tritt mit dem Vater in einen Dialog, um dessen Handeln während der Besetzungszeit verstehen zu lernen. Bereits in seiner Jugend versucht er, den Vater nach dessen Vergangenheit zu fragen, scheitert aber an dessen Passivität und Sprachlosigkeit. Daher wählt er den Weg des imaginierten Kontaktes, der zunächst Recherche von historischen Zusammenhängen erfordert. Schließlich besitzt Serge Alexandre trotz der zeitlichen und emotionalen Distanz genug Informationen „pour reconstituer votre histoire“ (BC 147). Auf diese Weise ist er in der Lage, das Familiengeheimnis für sich zufriedenstellend aufzuklären und die emotionale Distanz zum Vater abzubauen.

Die Darstellung der Väter durch die Erzähler folgt natürlich stets deren Urteilen und Vorurteilen, sodass wir einen neutralen Blick auf die Vaterfigur nicht ernsthaft erwarten können. Diese Schilderungen enthalten stets auch Zuschreibungen, welche unter Umständen mehr über den Erzähler selbst als über dessen Vater aussagen. So heißt es etwa in *La place de l'étoile*, wenn der Erzähler sich, begleitet von seinem Vater, am Lycée einzuschreiben versucht:

Quand nous fûmes sortis du lycée, je reprochai à mon père son humilité, son oncuosité de rahat-loukoum face au proviseur.

- A-t-on idée de jouer à la bayardière dans le bureau d'un fonctionnaire français? J'excuserais vos yeux de velours et votre obséquiosité si vous étiez en présence d'un bourreau S.S. qu'il faudrait charmer! Mais vous livrer à vos danses du ventre devant ce brave homme! Il n'allait pas vous manger, que diable! (PE 51)

Schlemilovitch wirft dem Vater also in aggressiver Weise dessen Passivität vor, die er wie selbstverständlich auf eine „habitude des pogroms“ zurückführt (PE 51). Diese Art des verstörten und verstörenden Umganges der Vaterfigur mit Autoritäten begegnet uns auch in *Les boulevards de ceinture* zu Genüge, ob der Vater nun wie bereits geschildert vollständig perplex im Dekor der gutbürgerlichen Familie Pessac steht oder von Muraille und Marcheret systematisch unterdrückt wird. Allerdings ist letzte Situation durch den Erzähler imaginiert; er projiziert also seine Erfahrungen mit dem Vater auf dessen Verhalten in der Vergangenheit. Chalva äußert sich seinem Sohn gegenüber auf der primären, realen Textebene selbst derart, er sei mittlerweile sehr müde und passiv, er, der früher derart unternehmens- und kampfeslustig gewesen sei (BC 90). Der Sohn allerdings nimmt ihn ausschließlich in diesem Kontext wahr und überträgt seine Wahrnehmung in seine vergangenen Interaktionen. Daher erscheint der Vater auch in der Erzählung der Vergangenheit passiv. Diese Übertragung wird uns ab dem ersten Satz des Romans bewusst: „Le plus gros des trois, c'est mon père,

lui pourtant si svelte à l'époque“ (BC 11). Dies ist ein Schlüsselesatz, denn er stellt von vornherein zwei Inkarnationen des Vaters einander gegenüber. Einerseits einen dicken Mann, der der Vater des Jetzt ist, und andererseits einen (relativ) dünnen Mann zur damaligen Zeit. Die Erzählung fährt dann nichtsdestotrotz mit der permanenten Schilderung des Vaters als dick, passiv und verängstigt fort, die dem Leser verdeutlicht, dass die Vaterfigur, die uns hier begegnet, eben nicht der Vater von damals ist, sondern eine direkte Übertragung des Vaters aus dem Jetzt in die fragile Zeit. Der Sohn, obwohl er versucht, den Vater so wahrzunehmen, wie er *ist*, nimmt ihn schlussendlich doch stets so wahr, wie er *war*, da erst diese Wahrnehmung ihn zum Vater macht.

Posterinnerung in der Trilogie de l'Occupation

In allen untersuchten Werken begegnet uns das, was Dominique Viart die „*mémoire pré-natale*“ nennt, wir aber im Kontext dieser Untersuchung als Posterinnerung auffassen: Die Erzähler erinnern sich an Personen, Orte und Ereignisse, die sie selbst nicht miterlebt haben. In *Rue des Boutiques Obscures* findet dies dadurch statt, dass der Erzähler seine Erinnerungen verloren hat und somit gleichsam wiedergeboren wurde.

Dabei wird der Fokus der Posterinnerung, wie sie uns in den Erzählungen begegnet, stetig enger: In *La place de l'étoile* umfasst die Posterinnerung des Erzählers Fragen der jüdischen und französischen Identität und Kultur seit dem Mittelalter. In *La ronde de nuit* beziehen sich die Erinnerungen auf Paris zur Besetzungszeit. Somit hat sich der räumliche, zeitliche und thematische Fokus bereits deutlich verkleinert. In *Les boulevards de ceinture* stehen nur noch der Erzähler und dessen Vater sowie die geteilten familiären Erinnerungen im Vordergrund. In *Rue des Boutiques Obscures* sind es die eigenen Erinnerungen des Erzählers, genauer eine bestimmte Epoche, die gezielt aufgeklärt werden sollen.

Wie wir bei Hirsch gesehen haben, ist Posterinnerung eine Struktur zur Übermittlung von Erinnerungsinhalten. Obwohl diese Struktur ursprünglich anhand von bildlichen Quellen ausgearbeitet wurde, können durchaus unterschiedliche Medien der Übermittlung im Fokus stehen. In *La place de l'étoile* ist die Übermittlung der Posterinnerung in erster Linie mündlich-literarisch, in *La ronde de nuit* mündlich-spatial, in *Les boulevards de ceinture* und *Rue des Boutiques Obscures* vor allem mündlich-bildlich.

In *La place de l'étoile* ist die Posterinnerung in erster Linie affiliativ, um einen Begriff Hirschs zu nutzen: Der Erzähler führt Gespräche mit Verstorbenen wie Maurice Sachs oder imaginiert sich als Mitglied der Kollaboration und der Waffen-SS. Hier steht die jüdische Identität des Erzählers und die Mitgliedschaft in der Postgeneration im Vordergrund. Sie werden mit der kollektiven Erinnerung und dem kulturellen Gedächtnis Frankreichs kontrastiert. Dagegen geht es nur in wenigen Passagen um familiäre Posterinnerungen, etwa wenn der Erzähler berichtet, sein Vater habe „Gérard le Géstadpiste“ ebenfalls kennengelernt (PE 132).

Auch in *La ronde de nuit* stehen affiliative Posterinnerungen im Vordergrund.⁵⁶⁸ Dies sind in erster Linie die Interaktionen mit Personen wie dem Lieutenant, le Khédive und anderen, die ihrerseits größere Topoi der kollektiven Erinnerung wie den Widerstandskämpfer und den Kollaborateur aktivieren. Hinzu kommen literarische Posterinnerungen, auch inszenierter Art. Ähnlich wie in *La place de l'étoile* existieren in der Textrealität literarische Werke, die es in der außertextlichen Realität nicht gibt: „*d'Alcibiades au Capitaine Dreyfus, une anthologie des traîtres, Joanovici tel qu'il fût, Les mystères du Chevalier d'Éon, Fregoli, l'homme de nulle part*“ (RN 122). Diese „Zeugnisse“ führen letztlich ebenso auf kollektive Erinnerungen zurück, die sich der Erzähler in der Folge zuschreibt – Verräter, Jude, Geschlechtslosigkeit, Flucht. Familiäre Posterinnerungen existieren hier nur am Rande, wenn der Erzähler etwa aus dem Abschiedsbrief seines Vaters zitiert (RN 135).

In *Les boulevards de ceinture* hingegen können wir sehen, wie affiliative und familiäre Posterinnerung ineinander greifen. Die Fotografien, die als Einstieg in die Erzählung dienen, sind hinter der Bar des *Clos-Foucré* öffentlich ausgestellt. Der Erzähler identifiziert zunächst den Vater und dann sich selbst affiliativ auf den Fotografien – als Schlüssel dient hier die Zuordnung „c'est mon père“. Diese affiliative Posterinnerung erschließt die eigene, familiäre Posterinnerung, wie sie sich aus der (widerwilligen) mündlichen Übermittlung durch den Vater ergibt. Aus der Fotografie, dem mündlichen Zeugnis des Vaters, den eigenen Recherchen und der Imagination entsteht schlussendlich ein ganzheitliches Bild, das der Erzähler mit seinen eigenen Erfahrungen in Übereinstimmung bringen kann.

⁵⁶⁸ Würde man der Lesart von Viart und anderen folgen, dass *La Ronde de Nuit* der Versuch Modianos ist, die Aktivitäten von Albert Modiano zur Besetzungszeit nachzuvollziehen, würde sich die vorherrschende Verweisart vermutlich zu familiären Posterinnerungen verändern (Vgl. Viart 2010: 37).

In *Rue des Boutiques Obscures* hat der Erzähler diese imaginierende Recherchearbeit geradezu „perfektioniert“. Er stützt sich auf Sachindizien, führt Gespräche mit Zeugen, und aktiviert gleichermaßen das langsam zurückkehrende Gedächtnis als auch seine Vorstellungskraft, um seine eigene Identität zu erforschen. Dabei dienen ihm die Bilder der Posterinnerung stets als Stütze der Gespräche, die er führt: Kennen Sie diese Frau? Finden Sie, dass dieser Mann mir ähnlich sieht? Posterinnerung und Erinnerung greifen hier direkt ineinander. Gleichzeitig dienen die Zeugnisse als Rückversicherung: Diese Person hat existiert. Dieser Ort ist real.

In der Art und Weise, in der Posterinnerung in den untersuchten Werken als Transmissionsstruktur erkennbar ist, zeigt sich eine eindeutige Weiterentwicklung der Erinnerungsarbeit von *La place de l'étoile* über *La ronde de nuit* bis hin zu *Les boulevards de ceinture* und *Rue des Boutiques Obscures*. Posterinnerung wird im Laufe der „Trilogie de l'Occupation“ von einer den Erzähler komplett überwältigenden Masse an Geschichte allmählich zu einem klaren *noyau* des Traumas, der im Sinne Nicolas Abrahams klar umrissen scheint. Dadurch erscheint das Trauma mit den Mitteln einer narrativen Therapie besser lösbar zu werden. Gleichzeitig mit der Überforderung durch die Vergangenheit nimmt auch der Fokus der Posterinnerung ab. Der Erzähler gewinnt demgegenüber selbst an Identität und Erfahrung. Raphaël Schlemilovitch versucht sich an unzähligen Lebensentwürfen, Swing Troubadour besitzt immerhin noch die Wahl zwischen drei. Serge Alexandre bleibt in seiner Identität konstant, auch wenn er Mühe hat, aus der Rolle als Sohn auszubrechen. Pedro McEvoy schließlich bleibt von Anfang bis Ende, wer er ist, er erfährt nur mehr über sich selbst. Dadurch verschiebt sich das Verhältnis zwischen genuin eigenen Erinnerungen und Posterinnerungen. Anstatt vor der Macht der Posterinnerung „einzuknicken“ und angestrebte Konzepte der eigenen Identität aufzugeben zu müssen wie Raphaël Schlemilovitch und Swing Troubadour, ist Serge Alexandre in der Lage, Posterinnerung aufzunehmen und dennoch er selbst zu bleiben. Das zeigt sich am Beispiel der betrachteten Bilder: Während Swing Troubadour in *La ronde de nuit* beim Betrachten von Bildern von Marcel Pétiot oder Monsieur de Bel-Respiro sofort deren Identität annimmt, ist Serge Alexandre in der Lage, sich selbst in die Fotografie und somit in die Welt der Besatzung zu versetzen, ohne seine Identität aufzugeben. Guy Roland hingegen prüft die Identitäten, die sich ihm öffnen, ausgiebig. Er sammelt Fakten, zieht Augenzeugenberichte und alte Freunde zu Hilfe und nimmt die ihm angebotenen Identitäten dennoch nie ganz an. Im Laufe der untersuchten Werke

gewinnt der Erzähler somit eindeutig an Macht über die Vergangenheit. Die Posterinnerung wird von einer Belastung zu einem Mittel, Identität zu schaffen.

VI. Nachwort

Wie wir im Rahmen der vorliegenden Untersuchung gesehen haben, ist Erinnerung, so wie sie sich in den untersuchten Werken Modianos zeigt, kein immutables Faktum, sondern vielmehr ein strukturgebundener Prozess, der in der Relation zwischen Individuum, Gruppe(n) und interner Verarbeitung beziehungsweise Erzählung wirksam ist. Dies erstaunt insofern nicht, als dass Erinnerung in Literatur stets in Erzählung, also in einen performativen Prozess, eingebunden ist. Daher ist die Sichtweise von Halbwachs, nach der Erinnerung stets sozial ist, auf der strukturellen Ebene von Texten grundsätzlich immer wahr. Erinnerung konstituiert sich – durch sich selbst – vom Erzähler zum Leser. Daher scheinen die soziologischen Erinnerungsmodelle in der vorliegenden Untersuchung im Vorteil gegenüber kultur- oder geschichtswissenschaftlichen Erinnerungsmodellen zu sein. Ihre Ergänzung durch Aspekte der Psychologie hat sich aber als fruchtbar erwiesen, und sei es nur, um den in der Literaturwissenschaft oft diffusen Begriff des Traumas durch eine klare Definition besser nutzbar zu machen.

Der Begriff des Traumas ist in Bezug auf Patrick Modiano gerne als eine Art generelle „Malaise“ der Postgeneration gebraucht worden: Patrick Modiano leide an der unklaren Rolle seines Vaters zur Kriegszeit und verarbeite diese in seinen Werken (eine Deutung, die wir unter anderem bei Viart, VanderWolk und Morris finden). In der vorliegenden Arbeit ist es hoffentlich gelungen, das Trauma präziser zu fassen und somit in den einzelnen Erzählungen deutlicher herauszuarbeiten. Das Frühwerk Modianos, auch die „trilogie de l'Occupation“, ist nämlich keineswegs ein monolithischer Block – bei allen stilistischen und thematischen Ähnlichkeiten. Im *close reading* zeigen sich deutliche Unterschiede und klare Linien der Weiterentwicklung. Insbesondere die Erzähl- und Erinnerungssituation von Raphaël Schlemilovitch, Swing Troubadour und Serge Alexandre sind verschieden. Mit ihnen unterscheiden sich auch ihre Traumata, die Strategien zu deren Überwindung und der Einfluss von Posterinnerung auf den Erzähler.

Das Konzept der Posterinnerung auf das Werk Patrick Modianos anzuwenden, ist keine gänzlich neue Idee. Auch bei Marianne Hirsch als Urheberin des Begriffes wird Modiano als ein prominenter Vertreter der Autoren der Postgeneration bereits erwähnt, der die Posterinnerung nutze. Leider geht diese Untersuchung an dieser Stelle nicht in die Tiefe. Auch bei Gratton bleibt die Verbindung zwischen Modiano und

Posterinnerung nur behauptet, da er das Vorhandensein von Posterinnerung bei Modiano allein ausgehend von dessen Autorenbiografie, bemerkenswerterweise aber nicht anhand eines einzelnen Textzitates „feststellt“.⁵⁶⁹ Bezuglich der Anwendung des Konzeptes der Posterinnerung auf einzelne Texte, insbesondere im Rahmen eines *close reading*, zeigte sich daher eine erhebliche Lücke im aktuellen Forschungsstand auf. Diese Lücke methodisch zu schließen bedeutete zunächst, sich von einer autorenfokussierten Untersuchung zu verabschieden. Dies bedeutete, dass große Teile der bereits existenten Modiano-Forschung häufig nur unter Vorbehalt Eingang in die vorliegende Untersuchung finden konnten.

Zum Zwecke dieser Ausarbeitung war es für die vorliegende Arbeit unerlässlich, den Autor Patrick Modiano so weit wie möglich beiseitezulassen und das *inconscient du texte* zum Untersuchungsobjekt zu befördern. Eine Reduktion der Erzähler auf die außertextliche Person des Autors steigert das Risiko, die vorhandenen Unterschiede zwischen den Erzählungen zugunsten einer biografischen Analyse zu nivellieren. Dieses Vorgehen ist nicht ohne Fallstricke. Außertextliche Aspekte konnten letztlich nicht komplett beiseitegelassen werden, jedoch auf unstreitige historische Hintergründe der kollektiven Erinnerung reduziert werden. Diese sind dem heutigen Leser der Werke Modianos sicherlich nicht derart präsent, wie sie es zur damaligen Zeit waren. Da die untersuchten Werke stark mit dieser kollektiven Erinnerung interagieren, hat sich hier ein kurzer Exkurs im Sinne der Verständlichkeit als notwendig erwiesen. Zudem ist es gelungen, im Rahmen der Untersuchung der Verweisarbeit ausgehend von historischen Dokumenten eine sehr vollständige Liste der historischen Figuren aufzustellen, auf welche die Erzählungen verweisen. Während der Forschung an den historischen Hintergründen in der Bibliothèque Nationale de France entstand mehrfach der Eindruck, möglicherweise exakt die gleichen historischen Quellen in der Hand zu halten, aus denen auch der Autor seine Beschreibungen der Besatzungszeit speist – hier seien insbesondere Delarue und Galtier-Boissière genannt.⁵⁷⁰

Die vorliegende Untersuchung ist über einen Zeitraum von über zehn Jahren entstanden. Sie ist dennoch sicherlich nicht erschöpfend. Sie umfasst nur wenige Romane eines erheblich größeren Gesamtwerkes. Zahlreiche der für diese Analyse beschrittenen Wege scheinen auch für eine Beschäftigung mit anderen Texten

⁵⁶⁹ Vgl. Gratton 2004.

⁵⁷⁰ Reine Spekulation, aber nichtsdestotrotz ein reizvoller Gedanke.

Modianos zielführend. Hier sei stellvertretend die Erzählung *Voyage de noces* genannt, welche ebenso wie die untersuchten Werke unablässig Erinnerung konstruiert und rekonstruiert. Das spätere Werk des Autors Patrick Modiano widmet sich zunehmend auch anderen Epochen, beispielsweise dem Algerienkrieg und den Studentenaufständen – mit einer ähnlichen Hingabe, wie sein Frühwerk dies mit der Besatzungszeit tut. Es erscheint jedoch möglich, dass die methodischen Ansätze dieser Untersuchung auch dort Anwendung finden könnten.

VII. Bibliographische Angaben

VII.1. Primärwerke

Modiano, Patrick: *La place de l'étoile* [PE], Paris: Gallimard, 1968.

Modiano, Patrick: *La ronde de nuit* [RN], Paris: Gallimard, 1969.

Modiano, Patrick: *Les boulevards de ceinture* [BC], Paris: Gallimard, 1972.

Malle, Louis et Modiano, Patrick: *Lacombe Lucien. Scénario* [LL], Paris: Gallimard, 1974.

Modiano, Patrick: *Livret de famille* [LF], Paris: Gallimard, 1977.

Modiano, Patrick: *Quartier Perdu* [QP], Paris: Gallimard, 1986.

Modiano, Patrick: *Rue des boutiques obscure* [RB], Paris: Gallimard (Folio), 1987.

Modiano, Patrick: *Fleurs de ruine* [FR], Paris: Gallimard, 1988.

Modiano, Patrick: *Voyage de noces* [VN], Paris: Gallimard (Folio), 1990.

VII.2. Sekundärwerke

Abraham, Nicolas: *L'écorce et le noyau*, Paris: Aubier Montaigne, 1978.

Alexander, Jeffrey: "On the Social Construction of Moral Universals: The 'Holocaust' from War Crime to Trauma Drama", in Alexander, Jeffrey: *Cultural Trauma and Collective Identity*, Berkeley: University of California Press, 2004, S. 196-263.

Alexander, Jeffrey: "Toward a theory of cultural trauma", in Alexander, Jeffrey: *Cultural Trauma and Collective Identity*, Berkeley: University of California Press, 2004, S. 1-30.

Allet, Hervé: „The Names of the Fathers. Onomastics and Intertextuality in *La place de l'étoile*”, in VanderWolk, William und Guyot-Bender, Martine: *Paradigms of Memory. The Occupation and Other Hi/Stories in the Novels of Patrick Modiano*, New York: Peter Lang, 1998, S. 103-120.

Antze, Paul und Lambek, Michael: *Tense Past. Cultural Essays in Trauma and Memory*, London: Routledge, 1996.

Arendt, Hannah: *Ursprung und Elemente totaler Herrschaft*, München: Piper, 1955.

Aristoteles: *Poetik*. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann, Stuttgart: Reclam 1994.

Assmann, Aleida: „Was sind kulturelle Texte“, in: Poltermann, Andreas [Hg.]: *Literaturkanon – Medienereignis – kultureller Text. Formen interkultureller Kommunikation und Übersetzung*, Berlin: Erich Schmidt, 1995, S. 232-244.

Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München: C.H. Beck, 1999.

Assmann, Jan: „Die Katastrophe des Vergessens. Das Deuteronomium als Paradigma kultureller Mnemotechnik“, in: Assmann, Aleida [Hg.]: *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt am Main: S. Fischer, 1991, S. 337-355.

Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München: Beck, 1992.

Assmann, Jan: "Zum Geleit", in: Echterhoff, Gerald und Saar, Martin [Hg.]: *Kontexte und Kulturen des Erinnerns. Maurice Halbwachs und das Paradigma des kollektiven Gedächtnisses*, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, 2002, S. 7-12.

Auerhahn, Nanette und Laub, Dori: "Intergenerational Memory of the Holocaust" in: Danieli, Yael [Hg.]: *International Handbook of Multigenerational Legacies of Trauma*, New York: Plenum Press, 1998, S. 21-42.

Bammer, Angelika: „Mother Tongues and Other Strangers”, in Bammer, Angelika [Hg.]: *Displacements. Cultural Identities in Question*, Bloomington: Indiana University Press, 1994, S. 90-109.

Bancaud, Alain und Baruch, Marc Olivier: „Vers la désépuration“, in Baruch, Marc Olivier [Hg.]: *Une poignée de misérables. L'épuration de la société française après la Seconde Guerre mondiale*, Paris: Fayard, 2003, S. 480-513.

Bar-On, Dan: *Die Last des Schweigens. Gespräche mit Kindern von Nazi-Tätern*. Hamburg: Rowohlt, 1996.

Barthes, Roland: *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris: Gallimard, 1980.

Baruch, Marc Olivier: „Une histoire sociale de l'épuration en France“, in Baruch, Marc Olivier [Hg.]: *Une poignée de misérables. L'épuration de la société française après la Seconde Guerre mondiale*, Paris: Fayard, 2003, S. 7-15.

Basseler, Michael und Birke, Dorothee: „Mimesis des Erinnerns“, in: Erl, Astrid und Nünning, Ansgar [Hg.]: *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlagen und Anwendungsperspektiven*, Berlin: de Gruyter, 2005, S. 123-147.

Bayard, Pierre: *Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse?*, Paris: Les Éditions de Minuit, 2004.

Belle, Jean-Michel: *Les folles années de Maurice Sachs*, Paris: Grasset 1979.

Bellemin-Noël, Jean: *Le Texte et l'Avant-Texte*, Paris: Larousse, 1972.

Bellemin-Noël, Jean: *Vers l'inconscient du texte*, Paris: Presses Universitaires de France, 1979.

Bellemin-Noël, Jean: *Lire de tout son inconscient*, Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2011.

Bergmann, Martin und Jucovy, Milton: „Prelude“, in Bergman, Martin und Jucovy, Milton [Hg.]: *Generations of the Holocaust*, New York: Columbia University Press, 1982, S. 3-32.

Bergmann, Martin: „Recurrent Problems in the Treatment of Survivors and Their Children“, in Bergman, Martin und Jucovy, Milton [Hg.]: *Generations of the Holocaust*, New York: Columbia University Press, 1982, S. 247-310.

Berlière, Jean-Marc: *Les policiers Français sous l'occupation*, Paris: Perrin 2001.

Binet, Laurent: *HHhH*, Paris: Flammarion, 2010.

Bohleber, Werner: „Erinnerung, Trauma und historische Realität“, in: Mauser, Wolfram und Pfeiffer Joachim [Hg.]: *Erinnern. Freiburger literaturpsychologische Gespräche, Band 23*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 43-54.

Boterf, Hervé Le: *La vie parisienne sous l'Occupation*, Band I, Paris: Editions France-Empire, 1974.

Boterf, Hervé Le: *La vie parisienne sous l'Occupation*, Band II, Paris: Editions France-Empire, 1975.

Bourdieu, Pierre: *Méditations pascaliennes*, Paris: Seuil, 1997.

Braese, Stephan und Gehle, Holger: „Literaturwissenschaft und Literaturgeschichte nach dem Holocaust“, in: Arnold, Heinz Ludwig [Hg.]: *Text und Kritik Heft 144. Literatur und Holocaust*, Oktober 1999, München: edition text+kritik, 1999, S. 79-95.

Brasillach, Robert: *Œuvres complètes* [Hg. von Maurice Bardèche], Bd. 12, Paris: Fayard 1964.

Brenner, Ira: „Stacheldraht in der Seele. Ein Blick auf die generationsübergreifende Weitergabe des Holocaust-Traumas“, in: Opher-Cohn, Liliane, Pfäfflin, Johannes, Sonntag, Bernd, Klose, Bernd und Pogany-Wendt, Peter: *Das Ende der Sprachlosigkeit?* Gießen: Psychosozial-Verlag, 2000, S. 113-139.

Bruner, Jerome: *Acts of Meaning*, Cambridge: Harvard University Press, 1990.

Candau, Joël: *Mémoire et identité*, Paris: Presses Universitaires de France, 1998.

Carrière, Bruno: *Le saga de la petite ceinture*. Paris: La Vie du Rail, 1992.

Caruth, Cathy: *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*. London / Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996.

Céline, Louis-Ferdinand: *Bagatelles pour un massacre*, Paris: Denoël 1937.

Collot, Michel: „La Textanalyse de Jean Bellemin-Noël“, in: *Littérature* 58, 1985, S. 75-90.

Cosnard, Denis: *Eddy Pagnon, Modiano et la Gestapo française de la rue Lauriston*, <http://lereseaumodiano.blogspot.com/2012/01/eddy-pagnon-modiano-et-la-gestapo.html>, letzter Zugriff 17.02.2019.

Dalin, David Ūlevič: *Soviet Espionage*, New Haven: Yale University Press, 1955.

Daprini, Pierre: „Patrick Modiano, le Temps de l'Occupation“, in: *Australian Journal of French Studies* 26, 1989, S. 194-206.

Das, Veena und Kleinmann, Arthur: “Introduction”, in Das, Veena; Kleinmann, Arthur; Lock, Margarethe; Ramphela, Mamphela und Reynolds, Pamela: *Remaking a world. Violence, social suffering, and recovery*. Berkeley: University of California Press, 2001.

De Certeau, Michel: *Theoretische Fiktionen. Geschichte und Psychoanalyse*. Wien: Rodopi, 1997.

De Gaulle, Charles: *Discours et messages*, Band 1 (1940-1946), Paris: Plon, 1970.

De Saint-Cheron, Michaël: *Les écrivains français face à l'antisemitisme. De Bloy à Semprún*, Paris: Salvator, 2015.

Des Pres, Terrence: *Der Überlebende. Anatomie der Todeslager*, Stuttgart: Klett-Cotta 2008 [1976].

Delarue, Jacques: *Histoire de la Gestapo*, Paris: Fayard, 1962.

Delarue, Jacques: *Trafics et crimes sous l'Occupation*, Paris: Fayard, 1968.

Drieu la Rochelle, Pierre: *Gilles*, Paris: Gallimard, 1939.

Dunker, Axel: „Zwang zur Fiktion? Schreibweisen über den Holocaust in der Literatur der Gegenwart“, in: Rupnow, Dirk und Roebling-Grau, Iris [Hg.]: *Holocaust-Fiktion. Kunst jenseits der Authentizität*, Paderborn: Wilhelm Fink, 2015, S. 221-236.

Eckstädt, Anita: "A Victim of the Other Side", in Bergman, Martin und Jucovy, Milton [Hg.]: *Generations of the Holocaust*, New York: Columbia University Press, 1982, S. 197-227.

Eder, Cyril: *Les comtesses de la Gestapo*, Paris: Ed. Bernard Grasset, 2007.

Erll, Astrid: "Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses", in: Erll, Astrid und Nünning, Ansgar [Hg.]: *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlagen und Anwendungsperspektiven*, Berlin: de Gruyter, 2005, S. 249-276.

Erll, Astrid und Nünning, Ansgar: "Literaturwissenschaftliche Konzepte von Gedächtnis: ein einführender Überblick", in: Erll, Astrid und Nünning, Ansgar [Hg.]: *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlagen und Anwendungsperspektiven*, Berlin: de Gruyter, 2005, S. 1-10.

Ewert, Jeanne: „Lost in the Hermeneutic Funhouse. Patrick Modiano's Postmodern Detective“, in: *The cunning craft. Original Essays on Detective Fiction and Contemporary Literary Theory*, Macomb: Western Illinois University Press, 1990, S. 166-173.

Felman, Shoshana und Laub, Dori: *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, London: Routledge, 1992.

Fischer, Gottfried und Riedesser, Peter: *Lehrbuch der Psychotraumatologie*, München: Reinhardt, 1998.

Freud, Sigmund: *Die Traumdeutung*, Wien: Franz Deuticke, 1900.

Freud, Sigmund: *Totem und Tabu*. Leipzig: Hugo Heller, 1913.

Freud, Sigmund: *Gesammelte Werke*, Band VII (1906-1909), London: Imago, 1955.

Friedländer, Saul (Hrsg.): *Probing the limits of representation. Nazism and the "final solution"*, Cambridge: Harvard University Press, 1992.

Friedländer, Saul: "Introduction", in: Friedländer, Saul [Hg.]: *Probing the limits of representation. Nazism and the "final solution"*, Cambridge: Harvard University Press, 1992.

Gadamer, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode*, Tübingen: Mohr Siebeck, 1960.

Galtier-Boissière, Jean: *Mon journal pendant l'Occupation*, Paris: Libella, 2016.

Gampel, Yolanda: "La vie, la mort et le prénom d'un enfant", in: Fedida und Guyota [Hg.]: *Actualités Transgénérationnelles en Psychopathologie*. Paris: Echo-Centurion 1986, S. 123-131.

Genette, Gérard: *Figures III. Discours du récit*, Paris: Seuil, 1972.

Gontier, Fernande: *Homme ou femme ? La confusion des sexes*, Paris: Librairie académique Perrin, 2006.

Gratton, Johnnie: „Postmemory, Prememory, Paramemory: The Writing of Patrick Modiano“, in: *French Studies*, Vol. LIX, London: Society for French Studies, 2004.

Grossmann, Gesine: "Das bedeutet, daß wir in Wirklichkeit niemals allein sind.‘ Anmerkungen zur Bedeutung des inneren Gesprächspartners in den gedächtnistheoretischen Überlegungen von Maurice Halbwachs", in: Echterhoff, Gerald und Saar, Martin [Hg.]: *Kontexte und Kulturen des Erinnerns. Maurice Halbwachs und das Paradigma des kollektiven Gedächtnisses*, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, 2002, S. 7-12.

Habermas, Jürgen: *Theorie des kommunikativen Handelns*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981.

Hacker, Katharina: *Eine Art Liebe*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.

Halbwachs, Maurice: *La mémoire collective* [Hg. Von Jeanne Alexandre], Paris: Presses Universitaires de France, 1950.

Hardtmann, Gertrud: "Children of Nazis: A Psychodynamic Perspective", in: Danieli, Yael [Hg.]: *International Handbook of Multigenerational Legacies of Trauma*, New York: Plenum Press, 1998, S. 85-96.

Hass, Aaron: *In the Shadow of the Holocaust*. London: Cornell University Press, 1990.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979.

Hilsum, Mireille: „L’arrestation. Poétique des transports chez Modiano“, in Roche, Roger-Yves [Hg.]: *Lectures de Modiano*, Nantes: Cécile, 2009, S. 137-149.

Hirsch, Marianne: *Family Frames. Photography, narrative and postmemory*, Cambridge: Harvard University Press, 1997.

Hirsch, Marianne: *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*, New York: Columbia University Press, 2012.

Ihde, Don: *Hermeneutic Phenomenology. The Philosophy of Paul Ricœur*, Evanston: Northwestern University Press, 1971.

Iser, Wolfgang: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.

Jackson, Julian: *La France sous l'Occupation*, Paris: Flammarion 2013.

Jakobson, Roman: „À la recherche de l'essence du langage“, in *Diogène* 51, Paris: Gallimard, 1966, p. 213-220.

Jankowski, Paul: *Stavisky. A Confidence Man in the Republic Of Virtue*, Ithaca: Cornell University Press, 2002.

Jardin, Pascal: *Le Nain jaune*, Paris: Juillard, 1978.

Julien, Anne-Yvonne, „Avant-Propos“, in Julien, Anne-Yvonne [Hg.]: *Modiano ou les Intermittences de la mémoire*, Paris: Hermann, 2010, S. 5-23.

Jünger, Ernst: *Second Journal Parisien*, Paris: Le Livre de Poche, 1998.

Kaplan, Francis: „Sur les lectures étonnantes de Sartre“, in Galster, Ingrid [Hg.]: *Sartre et les juifs*, Paris: La Découverte, 2005, S. 89-100.

Kawakami, Akane: *Patrick Modiano*, Lancaster: Carnegie Book Production, 2015.

Keupp, Heiner; Ahbe, Thomas; Gmür, Wolfgang; Höfer, Renate; Mitzscherlich, Beate; Kraus, Wolfgang und Straus, Florian: *Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne*. Hamburg: Rowohlt, 1999.

Klüger, Ruth: „Dichter und Historiker. Fakten und Fiktionen“, in: *Wiener Vorlesungen im Rathaus*, Band 73, Wien: Picus 2000.

Knaller, Susanne und Müller, Harro: „Einleitung“, in Knaller, Susanne und Müller, Harro [Hg.]: *Äuthentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*, München: Wilhelm Fink 2006, S. 7-16.

Kogan, Ilany: „Die Suche nach der Geschichte der Nahkommen von Holocaust-Überlebenden in ihren Analysen. Reparation des ‚seelischen Lochs‘“, in: Opher-Cohn,

Liliane, Pfäfflin, Johannes, Sonntag, Bernd, Klose, Bernd und Pogany-Wendt, Peter: *Das Ende der Sprachlosigkeit?* Gießen: Psychosozial-Verlag, 2000, S. 159-179.

Kogan, Ilany: *Der stumme Schrei der Kinder. Die zweite Generation der Holocaust-Opfer.* Gießen: Psychosozial-Verlag, 1998.

Kraus, Wolfgang: *Das erzählte Selbst. Die narrative Konstruktion von Identität,* Pfaffenweiler: Centaurus, 1996.

Kühner, Angela: *Trauma und kollektives Gedächtnis.* Gießen: Psychosozial-Verlag, 2008.

Lacan, Jacques: *Les Quatre conceptes fondamentaux de la psychanalyse, Séminaire Vol. 11,* Paris: Seuil, 1973.

Laub, Dori: "Die prokreative Vergangenheit. Das Fortleben historischer Traumatisierung", in: Welzer, Harald [Hg.]: *Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung,* Hamburg: Hamburger Edition, 2001.

Laufer, Moses: „The Analysis of a Child of Survivors“, in Anthony, James und Koupernik, Cyril [Hg.]: *The Child and His Family,* New York: Wiley & Sons, 1973, S. 363-373.

Leduc, Edouard: *Une affaire d'État. Le dossier Stavisky,* Paris: Publibook, 2015.

Lemkin, Raphael: *Axis Rule in Occupied Europe: Laws of Occupation – Analysis of Government – Proposals for Redress,* Washington, DC: Carnegie Endowment for International Peace, 1944.

Levi, Primo: *Si c'est un homme,* Paris: Juillard, 1987.

Lévy, Claude: *La grande rafle du Vel d'Hiv,* Paris: Robert Laffont, 1967.

Littell, Jonathan: *Die Wohlgesinnten.* Berlin: Berlin Verlag, 2008.

Lotman, Jurij: *Die Struktur literarischer Texte.* München: Fink, 1993.

Lottman, Herbert: *L'épuration. 1943-1953,* Paris: Fayard, 1986.

Maurud Müller, Hélène: *Filiation et mémoire chez Patrick Modiano et Monika Maron,* Paris 2010.

Mecke, Jochen: „Der Prozess der Authentizität“, in Knaller, Susanne und Müller, Harro [Hg.]: *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs*, München: Wilhelm Fink 2006, S. 82-114.

Meyer, Ursula: *Paul Ricœur*. Aachen: Ein-fach-verlag, 1991.

Middleton, David und Edwards, Derek: *Collective Remembering*, London: Sage, 1990.

Misrahi, Robert: „Sartre et les juifs. Un bienheureux malentendu“, in Galster, Ingrid [Hg.]: *Sartre et les juifs*, Paris: La Découverte, 2005, S. 63-72.

Mitchell, Constantina Thalia und Côté, Paul Raymond: *Shaping the Novel. Textual Interplay in the Novels of Malraux, Hébert & Modiano*, Oxford: Berghahn, 1996.

Morris, Alan: *Collaboration and Resistance Reviewed. Writers and the Mode Rétro in Post-Gaullist France*, Oxford: Berg, 1992.

Morris, Alan: *Patrick Modiano*, Amsterdam: Rodopi, 2000.

Neumann, Birgit: „Literatur, Erinnerung, Identität“, in: Erll, Astrid und Nünning, Ansgar [Hg.]: *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlagen und Anwendungsperspektiven*, Berlin: de Gruyter, 2005, S. 149-178.

Nederland, William: “Psychiatric Disorders among Persecution Victims: A Contribution to the Understanding of Concentration Camp Pathology and Its After-Effects”, in: *Journal of Nervous and Mental Diseases* 139, 1964, S. 458-474.

Nolte, Ernst: „Die Action française“, in: *Vierteljahrsshefte für Zeitgeschichte* 9 (1961), München: De Gruyter, S. 124-164.

Nora, Pierre und le Goff, Jacques: *Constructing the Past. Essays in Historical Methodology*, Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

Nora, Pierre: *Les lieux de mémoire, tome III. La France*, Paris: Gallimard 1997.

Nora, Pierre: „Between Memory and History. Les lieux de mémoire“, in: *Representations* 26, 1989, S. 7-24.

O’Keefe, Charles: „Patrick Modiano’s *La place de l’étoile*: Why name a narrator ‘Raphaël Schlemilovitch?’“, *Literary Onomastic Studies* 15, 1988, 67-74.

Ophüls, Marcel: *Le chagrin et la pitié. Scenario*, Paris: Moureau, 1980.

Ory, Pascal: *De Gaulle, ou l’ordre du discours*, Paris: Masson, 1979.

Ory, Pascal: *Les collaborateurs*, Paris: Ed. du Seuil 1976.

Penaud, Guy: *L'inspecteur Pierre Bonny. Le policier déchu de la gestapo française du 93, rue Lauriston*, Paris: Harmattan, 2011.

Raczymow, Henri: *Maurice Sachs, ou Les travaux forcés de la frivolité*, Paris: Gallimard 1988.

Rakoff, Sigal, and Epstein: "Children and families of concentration camp survivors", in: *Canada's Mental Health*, 14, 1966, S. 24-26.

Ricœur, Paul: *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris: Seuil, 2003.

Ricœur, Paul: *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*, Paris: Seuil, 1983.

Ricœur, Paul: *Temps et récit II. La configuration dans le récit de fiction*, Paris: Seuil, 1984.

Ricœur, Paul: *Temps et récit III. Le temps raconté*, Paris: Seuil, 1985.

Ricœur, Paul : *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Le Seuil, 1986.

Ricœur, Paul: „La fonction herméneutique de la distanciation“, in : F. Bovon et G. Rouiller [Hg.]: *Exegesis. Problèmes de méthode et exercices de lecture*, Neuchâtel : Delachaux & Niestlé, 1975, S. 101-117.

Robert, Marthe: *Roman des origines et origines du roman*, Paris: Gallimard, 1972.

Rojtman, Betty. « Paul Ricœur et les signes », in : *Cités*, vol. 33, no. 1, 2008, S. 63-82.

Rousso, Henry: *Le Syndrome de Vichy, 1944-198...*, Paris: Seuil, 1987.

Roux, Baptiste: *Figures de l'Occupation dans l'Œuvre de Patrick Modiano*, Paris: Harmattan, 1999.

Rupnow, Dirk: „Jenseits der Grenzen. Die Geschichtswissenschaft, der Holocaust und die Literatur“, in: Rupnow, Dirk und Roebling-Grau, Iris [Hg.]: *Holocaust-Fiktion. Kunst jenseits der Authentizität*, Paderborn: Wilhelm Fink, 2015, S. 85-99.

Sartre, Jean-Paul: „Qu'est-ce qu'un collaborateur?“, in: *La République Française*, New York, 1945.

Sartre, Jean-Paul: *Réflexions sur la question juive*, Paris: Morihien, 1946.

Saupe, Achim: „Holocaust als Kriminalroman“, in: Rupnow, Dirk und Roebling-Grau, Iris [Hg.]: *Holocaust-Fiktion. Kunst jenseits der Authentizität*, Paderborn: Wilhelm Fink, 2015, S. 133-147.

Schafer, Richard: *Eine neue Sprache für die Psychoanalyse*, Stuttgart: Klett-Cotta, 1982.

Scharfenberg, Stefan: *Narrative Identität im Horizont der Zeitlichkeit. Zu Paul Ricœur's „Zeit und Erzählung“*, Würzburg: Königshausen und Neumann, 2011.

Scherman, Timothy: „Translating from Memory: Patrick Modiano in Postmodern Context“, *Studies in Twentieth Century Literature* 16/2, 1992, S. 289-303.

Schutz, Sabine: „Die unbewältigte Occupation bei Patrick Modiano“, in: *Pariser Historische Studien*, Bd. 55, 2000, S. 873-897.

Sergg, Henry: *Pétiot. Le docteur diabolique*, Paris: Dualpha 2008.

Spence, Donald: *Narrative Truth and historical truth*, New York: Norton, 1982.

Spence, Donald: *Retelling a Life*, New York: Harper Collins, 1992.

Sperber, Dan: *La Contagion des idées. Théorie naturaliste de la culture*, Paris: Éditions Odile Jacob, 1996.

Spiegelman, Art: *The Complete Maus: A Survivor's Tale*, New York: Voyager, 1994.

Strümpel, Jan: „Im Sog der Erinnerungskultur. Holocaust und Literatur – Normalität und ihre Grenzen“, in: Arnold, Heinz Ludwig [Hg.]: *Text und Kritik Heft 144. Literatur und Holocaust*, Oktober 1999, München: edition text+kritik, 1999, S. 9-17.

Tisseron, Serge: *Secrets de famille. Mode d'emploi*, Paris: Fayard, 1996.

Tonkin, Elizabeth: *Narrating our pasts. The social construction of oral history*, Cambridge: Harvard University Press, 1992.

Traverso, Enzo: „L'aveuglement des clercs. Les Réflexions sur la question juive de Sartre et ses critiques“, in Galster, Ingrid [Hg.]: *Sartre et les juifs*, Paris: La Découverte, 2005, S. 73-88.

Traverso, Enzo: *Le passé, modes d'emploi. Histoire, mémoire, politique*, Paris: La Fabrique, 2005.

Trotsky, Léon: "Towards Capitalism or Towards Socialism?", in: *The Labour Monthly*, November 1925.

Tucker, William: *The Fascist Ego. A political biography of Robert Brasillach*, Berkeley: University of California Press, 1975.

VanderWolk, William: „Whose Memory is This? Patrick Modiano's Historical Method“, in VanderWolk, William und Guyot-Bender, Martine: *Paradigms of Memory. The Occupation and Other Hi/Stories in the Novels of Patrick Modiano*, New York: Peter Lang, 1998, S. 55-72.

VanderWolk, William: *Rewriting the Past. Memory, History and Narration in the Novels of Patrick Modiano*, Amsterdam: Rodopi, 1997.

Veillon, Dominique: *La Collaboration. Textes et débats*, Paris: Librairie générale Française, 1984.

Viart, Dominique: „l'impossible narration de l'Histoire“, in Julien, Anne-Yvonne [Hg.]: *Modiano ou les Intermittences de la mémoire*, Paris: Hermann, 2010, S. 45-67.

Warehime, Marja: „Originality and Narrative Nostalgia: Shadows in Modiano's *Rue des boutiques obscures*“, in: *French Forum* 12, no.3, 1987, p. 335-345.

Weber, Max: *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie*, Tübingen: Mohr, 1956.

Welzer, Harald: "Das soziale Gedächtnis", in: Welzer, Harald [Hg.]: *Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung*, Hamburg: Hamburger Edition, 2001.

Weixler, Antonius: "Authentisches erzählen – authentisches Erzählen. Über Authentizität als Zuschreibungsphänomen und Pakt", in: Weixler, Antonius [Hg.]: *Authentisches Erzählen. Produktion, Narration, Rezeption*, Berlin: De Gruyter, 2012, S. 1-32.

White, Hayden: "The Politics of Historical Interpretation: Discipline and De-Sublimation," in: *Critical Inquiry* 9, 1, 1982, S. 113-137.

Wiesel, Eli: *Jude heute. Erzählungen, Essays, Dialoge*, Wien: Hannibal, 1987.

Wineburg, Sam: "Sinn machen. Wie Erinnerung zwischen den Generationen gebildet wird", in: Welzer, Harald [Hg.]: *Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung*, Hamburg: Hamburger Edition, 2001.

Wundt, Wilhelm: *Völkerpsychologie. Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythos und Sitte. Band 2.* Leipzig: Engelmann, 1906.

Yerushalmi, Yosef Hayim: *Zachor – Erinnere dich ! Jüdische Geschichte und jüdisches Gedächtnis*, Berlin: Wagenbach, 1988.

Zaiser, Rainer: „Inszenierte Poetik. Metatextualität als Selbstreflexion von Dichtung in der italienischen Literatur der frühen Neuzeit“, in: Kapp, Volker [Hg.]: *Ars Rhetorica*, Band 22, 2009.

Zard, Philippe: „Modiano et son complexe, la carnavalisation de l'histoire“, in Julien, Anne-Yvonne [Hg.]: *Modiano ou les Intermittences de la mémoire*, Paris: Hermann, 2010, S. 69-86.

VIII. Annex

Figuren der Occupation bei Modiano

Romanfigur	Werk	Historische Person	Funktion
Jean Murraille	BC	Jean Luchaire	Verleger & Chefredakteur : <i>Le Matin, Toute la vie</i>
Annie Murraille	BC	Corinne Luchaire	Schauspielerin
Sylviane Quimphe	BC	Sylviane Quimfe, marquise d'Abrantès	Prostituierte
Robert Lestandi	BC	Jean Lestandi	Herausgeber <i>Le Pilori</i>
François Gerbère	BC	Eugène Gerber	Chefredakteur <i>Paris-Soir</i>
Suaraize	BC	Georges Suarez	Chefredakteur <i>Aujourd'hui</i>
Alin-Laubreaux	BC	Alain Laubreaux	Journalist <i>Je suis partout</i>
Sayzille	BC	Paul Sézille	Leiter IEQJ (Institut d'études de questions juives)
Maud Gallas	BC	Maud Sacquard	Schauspielerin
Betty Beaulieu	LL	Corinne Luchaire	Schauspielerin
Jean-Bernard de Voisins	LL	Guy de Voisins	Schwarzmarkthändler (Gold)
Jean-Farouk de Mérode	PE	Frédéric „Rudy“ Martin	Handlanger des „Büro Otto“, später Leiter des „Büro Rudy“ (av. du Général-Dubail)
Rabatête	PE	Lucien Rebabet	Journalist <i>Je suis partout</i>
„La Princesse“ Chericheff-Deborazoff	PE	Mara, Comtesse de Chernichev	Schauspielerin
Henri Normand, „le Khédive“	RN	Henri Chamberlain	Anführer der „Bande de la rue Lauriston“

Monsieur Philibert	RN	Pierre Bonny	Anführer der „Bande de la rue Lauriston“
Mickey de Voisins, „la soubrette“	RN	Guy de Voisins	Schwarzmarkthändler (Gold)
Lionel de Zieff	RN	Lionel de Wiet	Filmproduzent
Codébo	RN	Charles Codebo	Bordellbesitzer „Moulin Galant“
Gaétan de Lussatz	RN	Gaétan de Lussatz	Mafioso
Rachid von Rosenheim	RN	Rachid „King Kong“ Zulgadar	Folterspezialist des „Büro Berger“
Gouari, „l'Américain“	RN	Réné Mâle, „Ri-Ri l'Américain“	Handlanger der „Bande de la rue Lauriston“
Jo Reocreux	RN	Jo Attia, „Jo le Corse“	Handlanger der „Bande de la rue Lauriston“
Ivanoff	RN	Popov	Magier und Wunderheiler
Danos, „le mammouth“	RN	Albert Danos	Handlanger der „Bande de la rue Lauriston“
Odicharvi	RN	Henri Odicharia	Leiter des „Büro de la cité d'Antin“ (Aav. de Wagram 52)
Emprosine Marousi	RN	Euphrosine Mourousi	Zuträgerin, Drogenhändlerin
Jean le Houleux	RN	Jean Lestandi	Herausgeber <i>Le Pilori</i>
Jean-Farouk de Méthode	RN	Frédéric „Rudy“ Martin	Handlanger des „Büro Otto“, später Leiter des „Büro Rudy“
Les frères Chapochnikoff	RN	Yvan Shapochnikoff	Filmproduzent, Schwarzmarkthändler
„Baronin“ Lydia Stahl	RN	Lydia Chkalov	Russische Spionin