

Literaturwissenschaft

Wolfgang Brylla

Zielona Góra

Eleonora Hummels Roman *Die Fische von Berlin* im Blickpunkt narratologischer Erinnerungs- inszenierung

Weißt du, ich stelle fest, dass ich beginne, Dinge zu vergessen, die gestern geschehen sind. Aber die Vergangenheit, die Jahrzehnte zurückliegt, ist noch klar in meinem Kopf. Ich muss nur den Anfang finden (S. 82).¹

1. Einleitung

Um den Prozess des Erinnerns nicht nur zu aktivieren, sondern ihn auch erfolgreich zu beenden, müssen zumindest zwei Voraussetzungen erfüllt werden. Erstens muss die sich erinnernde Instanz auf die ganze Palette ihrer Erinnerung (und auch der „Erinnerungsgeschichte“ der anderen) zurückgreifen können; und zweitens muss sich der Erinnernde eine Methode der Vermittlung seiner Erinnerung konstruieren. Eine gewisse Technik des Erinnerungsabrufs muss modelliert werden, um überhaupt den „Stoff“ der Erinnerung darzustellen und ihn in einem speziellen kontextuellen Rahmen zu platzieren. Mit anderen Worten: die Aufgabe der sich zurückerinnernden Person besteht sowohl in der komprimierten Wiedergabe ihrer Erlebnisse, die häufig um die Lebensgeschichten anderer Subjekte ergänzt werden, als auch in der Art und Weise dieser Erinnerungskomposition. Das „Was“ und das „Wie“ des Erinnerungsvorgangs können deshalb in diesem Punkt nicht vernachlässigt und nicht separat untersucht werden, denn vielmehr korrelieren

¹ Alle Texthinweise und Zitate beziehen sich auf die Steidl-Ausgabe des Romans von Eleonora Hummel *Die Fische von Berlin* aus dem Jahre 2005.

diese zwei Gebiete miteinander, als würden sie in einem Widerspruch zueinander stehen.

Und mit den Termini des „Was“ und „Wie“ des Erinnerungsabrufs wird ein Bereich der Literaturwissenschaft angesprochen, der sich eben mit den Strukturen des „Was“ und „Wie“ des Textes auseinandersetzt, nämlich die Narratologie. Dementsprechend kann man die Terminologie der Narrativik – mit dem Verweis auf die „story“ und den „discourse“ – auf das Konglomerat der Erinnerung transferieren; und auf diesem Wege könnte die Rede sein von der „story“ der Erinnerung und von dem „discourse“ der Gestaltung eines Erinnerungsbildes. Im Folgenden wird der Versuch unternommen, vor allem das „Wie“ im Konnex mit dem „Was“ am Beispiel des 2005 erschienenen Romans *Die Fische von Berlin* von Eleonora Hummel zu präsentieren.² Der Roman Hummels könnte in Anlehnung an die Klassifikation Birgit Neumanns als eine Variante des Gedächtnisromans katalogisiert werden, ohne jedoch zwischen den auto- und soziobiographischen und kommunalen Romanversionen der „Fictions-of-Memory“ zu distinguieren (Neumann 2004: 342–354). Unter Rekurs auf die Attribute, die Neumann dem Gedächtnisroman zuschreibt, soll nur auf die relevantesten Aspekte und Merkmale dieses Genres insofern hingewiesen werden, als an manchen Stellen der Hummel'sche Text von der Charakteristikbestimmung bezüglich der Gestaltungskomponenten abweicht; und an anderen Stellen exakt die These Neumanns von der Gedächtnisroman-Konstitution bestätigt.

2. Die Fische von Berlin: narratologische Analyse der Erinnerungspräsentation

Nach Neumann sei der Gedächtnisroman in erster Linie durch eine vorwiegend von keinen „Hürden“ im Erinnerungsabruf gestörte komplette Analepse kreiert, die bis zu einer zeitlich fixierten Position der sich an die Vergangenheit erinnernden Instanz hinreicht (Neumann 2004: 342–343). So gesehen, kann die Erinnerung nicht nur erst „revitalisiert“, sondern sogar auch nach einer zeitlichen bzw. temporären Distanz in einem synchronen Moment elaboriert und evaluiert werden. Im Hinblick auf Hummels *Die Fische von Berlin* muss jedoch dieses Neumann'sche Merkmal des Gedächtnisromans verifiziert, wenn sogar nicht abgelehnt werden, weil die Erinnerungsinstanz – oder im Zusammenhang mit dem Roman besser gesagt: die Erinnerungsinstanzen – nicht auf einem vollständigen und normativen Prozess der Erinnerungsmobilisierung insistiert. Vielmehr treten partielle Rückblenden zutage. Sie werden erstens aus der Perspektive der Erzählerin der gegenwärtigen Basiserzählung motiviert. Zweitens werden sie aus dem Blickwinkel der

² Die narratologische Analyse stützt sich auf: Martinez / Scheffel (2005), Fludernik (2006) und Lämmert (2004).

kindlichen Erzählerin Alina an der Schwelle der 1970er und 1980er Jahre in Gang gesetzt. Und drittens werden die Rückblicke aus der Sicht des (Nicht-)Großvaters, der sich zum einen an die Vorkriegszeit (die Jugend im Dorf Timofejewka) und an den Zweiten Weltkrieg, und zum anderen an die Zeitspanne der stalinistischen Exekutiven und Menschenjagd erinnert, eingeleitet.

Die Erinnerung wird demnach auch auf drei Ebenen fokalisiert und inszeniert, denn dem Roman *Die Fische von Berlin* liegt eine Rahmenerzählung auf der extradiegetischen Ebene zugrunde. Aber nicht nur die extradiegetische Ebene kommt in dem Text zum Tragen. Unter dem Hinweis auf die Figuren der kleinen Alina und des Großvaters werden darüber hinaus auch die intradiegetische und die metadiegetische Ebene exponiert. Demzufolge muss die Gegenwart der erwachsenen Erzählerin, die sich in Wirklichkeit nur am Anfang und am Ende des Romans zu Wort meldet – wenn implizit und indirekt der Tod des Opas in Russland (und nicht in der Sowjetunion, weil die Berliner Mauer schon gefallen ist, was auf die Nachwendezeit schließen lässt) annonciert wird –, als eine Rahmenerzählung bzw. Basiserzählung reflektiert werden, deren Konsistenz jedoch ziemlich „mager“ und „dünn“ erscheint. Dies hat zur Folge, dass die Basiserzählung – von der überhaupt nicht nur der Abruf der Erinnerung Alinas, sondern in gewisser Hinsicht auch der Erinnerungsabruf des Großvaters, dessen Messergeheimnis Alina lüften möchte, im Grunde ermöglicht wird – nur als eine Initialzündung für den Prozess des Rückblicks in die Vergangenheit deklariert werden kann. Die extradiegetische Ebene weist jedoch keine Diskrepanz mit Blick auf die anderen ihr unterliegenden Erzählebenen – „Ort(e) des Erzählens“ (Martinez / Scheffel 2005: 75–80) – auf, weil ohne die Ebene der Gegenwartsartikulation Alinas die Vorstellung der zwei Vergangenheitsfelder, d.h. des Erinnerungsfeldes des Großvaters („Erzählung in der erzählten Erzählung“) und der Erinnerungsinspektion der 12-jährigen Alina kaum kanalisiert werden könnte. Die so proklamierte Parallelisierung der intradiegetischen Ebene mit der metadiegetischen evoziert zugleich eine Synchronisierung der zwei auf den ersten Blick differenten Erinnerungsabrufe: eine Trennung des „Parts“ des Opas von dem „Teil“ des Erinnerungskomplexes Alinas ist hiermit kaum möglich durchzuführen. Denn: die Erinnerungsprozedur Alinas steht in einer Art Reziprozitätsverhältnis zu dem Abruf des Großvaters, der erst durch das Nachfragen seiner Enkelin zum Erzählen von seiner Lebensgeschichte animiert wird. Der Großvater vergewissert sich somit zum einen seiner Identität, und zum anderen konstituiert seine Identität aufs Neue. Die Verknüpfung der Rückerinnerung des Opas, der sich letztendlich nicht als der „echte“ Großvater Alinas, Willis und Irmas „outet“ – wenn er im Zusammenhang mit den eingeritzten Buchstaben auf der Messerklinge sagt: „Es ist der Name meines Bruders. Konrad Bachmeier. Er war dein Großvater, Wnutschka“ [149] – mit der Struktur der Erinnerung des Schulkindes Alina, das die Ausflüge mit dem Großvater, seinen Schulalltag und die damit verbundenen Probleme in der Sowjetunion während des Afgha-

nistankriegs thematisiert, führt zu einer Komplexitätsbildung der erzählenden (erzählten) Erinnerung.

In Anbetracht der Vernetzung der binär laufenden Erinnerungspfade muss auch zwischen den Aussagensubjekten („Personen“) des Erzählers unterschieden werden, umso mehr, als die Komponierung mehrerer diegetischer Ebenen auch die Präsenz mannigfaltiger Erzähl(Erinnerungs-)instanzen legitimiert. Wenn in der Basiserzählung der erwachsenen Alina, die sich in Berlin auf der Suche nach einem russischen Reisebüro befindet, um nach Russland zu fliegen – wahrscheinlich mit der Absicht an der Bestattung und Trauerfeier ihres gestorbenen Großvaters teilzunehmen –, das erzählende Ich mit dem erzählten Ich der Rahmenerzählung gleichzusetzen ist, dann muss bezüglich der diegetischen Ebenen des „discourse“ zwischen diversen „Ichs“ differenziert werden. Einerseits tritt auf die Bühne das erzählende, erlebte und sich erinnernde Ich des Großvaters, der die stalinistische Zeitepoche vor und nach dem Krieg auslotet, indem er seine Inhaftierung, Zwangsarbeit und Flucht nach Berlin schildert; und andererseits muss das „Ich“ der jungen Alina zu Protokoll genommen werden. Unter anderem lassen sich aus dieser Alterität der Ich-Instanzen die entstandenen Lücken im Erinnerungsprozess der Figuren erklären.

Der Erzählfluss des sich erinnernden Großvaters, der zwischen der Vergangenheit und der „Aktualität“ oszilliert, ist brüchig – jedoch er generiert sich durch diese partikularisierte Brüchigkeit, denn nicht alles Erlebte kann in den Gesprächen mit seiner Enkelin demonstriert werden; es kann nur anvisiert und auf die wichtigsten Aspekte, an denen Alina Interesse findet, komprimiert und reduziert werden. Und da die Erinnerung des Großvaters nicht durch den Alltag Ende der 1970er und Anfang der 1980er Jahre im Rahmen *Der Fische von Berlin* reglementiert wird, sind auch seine unterbrechenden Ellipsen, Pausen und Weglassungen im Erinnerungskontext nachzuvollziehen. Eine ähnliche Minus-„Substanz“ in der Erzähldauer, die durch die Überlegenheit der erzählten Zeit gegenüber der Erzählzeit zementiert wird, impliziert die Erinnerung der kindlichen Alina, die ihre Gegenwart mit der Geschichte des Opas in Einklang zu bringen versucht. Angesichts der transportierten Erinnerung des Opas ist Alina indirekt in die Vergangenheit des Großvaters involviert, was paradox und irreparabel mit Blick auf die Präzisierung des Erinnerungsabrufs wirkt. Die vom Opa beschriebene Geschichte seiner Konfrontation mit dem Stalin-Regime, wird z.T. auch durch die Kinderzählerin Alina,³ die aufgrund des Geständnisses ihres Großvaters, eben nicht ihr biologischer Opa zu sein, unfreiwillig zu einer Revision und Relativierung der Familiengeschichte genötigt ist, in ihren Gedanken demonstrativ kommentiert: von derselben Ich-Instanz, die die Geschichte nur vom „Hörensagen“ kennt und an ihr nicht aktiv partizipiert hat:

³ Mit den Erzählinstanzen in Hummels *Die Fische von Berlin* befasste sich Gansel (2010: 19–36).

Ein Haus, erbaut aus Lügen, stürzt irgendwann ein. Und doch, wenn ich länger nachdachte: Wie konnte ich den, den ich kannte, durch den ersetzen, der kein Gesicht hatte, nichts außer einem Namen, der in meinen Ohren fremd klang, weil ich ihn nie zuvor gehört hatte? Wie lange konnte ich mich vor etwas verkriechen, das ich selbst in Gang gebracht hatte? Und vor allem: Wo? Es gab keinen Ort, an den ich gehen konnte, wenn ich nicht nach Hause wollte. Bis vor kurzem hatte es einen solchen Ort gegeben: Großvaters Haus, um das ich nun einen großen Bogen machen wollte (S. 150).

Die Einheit des homo- und autodiegetischen Erzählers von Hummels *Die Fische von Berlin* wird auf drei Bereiche des „discourse“, der mit der „histoire“ konvergiert, expandiert: der Ich-Erzähler der Basiserzählung (erwachsene Alina), der Ich-Erzähler der Binnenerzählung (kindliche Alina) und der Ich-Erzähler auf der metadiegetischen Ebene (Opa). Auf diese Weise wird auch das Erzählte und Erinnernte von verschiedenen Standorten aus perspektiviert. Die Dominanz der internen Fokalisierung, die mehr oder weniger mit den, aus der Psychologie bekannten „field memories“ in Relation steht, kann kaum bestritten werden. Der gerichtete Fokus auf die Homogenität des Erzählvorgangs wird einerseits durch die von Alina ausgelöste „Spurenverfolgung“ der Erinnerung kodifiziert; aber andererseits wird er analog dazu durch die Variabilität der Fokalisierung (Multiperspektivität) bestimmt, die an manchen (Text-)Stellen eine externe Fokalisierung verursacht (die sog. „observer memories“; siehe: Shacter 2001: 45–48). Denn: es ist nicht Alina, die sich auf der zweiten Stufe der Diegese an den Kolchos erinnert, sondern es ist der Großvater, der der Enkelin in seine Erlebnisse als Gefangener, Leichengräber, Heizer und Holzfäller einen Einblick gewährt.

Die über weite Strecken nicht linear-kausal verlaufende Kommemorierung der Lebensgeschichte seitens des Opas destabilisiert in Bezug auf die Chronologie der Erinnerung das „Erzählgewebe“ (Lämmert), weil manche Momente nicht singulativ, sondern repetitiv d.h. iterativ übermittelt und vorgestellt werden, wie das zweimalige Erwähnen der Verhaftung am See. Solch eine Wiederholung des schon vorher Gesagten tritt bei dem Erinnerungsvorgang Alinas nicht in Erscheinung, da sie sich vor allem auf die Geschichte des Großvaters konzentriert. Somit könnte Alinas Beschreibung ihres Schultages nur als eine Art Anhang zu dieser Geschichte in Betracht gezogen werden. Die Formulierung der Vergangenheitsebene Alinas, die mit ihrer ganzen Familie der in der Sowjetunion wohnenden deutschen Minoritätsgruppe angehörte, wird im Nexus mit den narratologischen Techniken der Inszenierung verschiedenartig entworfen: Wenn in der Basiserzählung ein in-medias-res-Anfang festzustellen wäre („Selbst heute verlässt mich nicht das Gefühl, dass zwischen dem, der mein Großvater war, und mir etwas unausgesprochen geblieben ist“ S. 7), dann müsste im Falle der Binnenerzählung ein ab-ovo-Beginn verzeichnet werden, wenn es heißt: „Jahr für Jahr ging ich sonntags den gleichen Weg zu seinem Haus. [...] Im Winter trug ich dicke warme Kleidung, die meine Mutter viel zu groß kaufte“ (S. 7). Solch ein Erzählkonstrukt optimalesiert zum einen die Rekonstruktion der Ereignisse bzw. der Erinnerung, und zum anderen lenkt das Augenmerk auf die Bandbreite der potenziellen Erinnerungsmodi. Die

Verknüpfung des emischen Textanfangs mit dem ethischen (Fludernik 2006: 55–56) – aus der Perspektive der (Kind-)Alina – wird durch die Erinnerung Opas und durch einen anderen Beginnmodus der Erzählung insofern supplementiert, als der Opa sich im Grunde „vom Ende her“, d.h. in-ultimas-res, erinnert: Der Großvater rät, indem er zuallererst von Sibirien, seiner letzten Gefangenschaftsstation spricht:⁴ „»Du fragst mich, ob ich mich daran erinnere, Wnutschka?«, flüsterte er zurück. »Nun, ich tu's, so klar als wär's gestern gewesen. Dieser Wald steht in Sibirien. Die Fische in Sibirien sind größer und zahlreicher als hier«“ (S. 51) und später: „Das Messer hat eine Vorgeschichte. Bisher wollte sie niemand hören, am wenigsten ich selbst. Niemand fragte danach, weil die Antwort gefürchtet war, und keiner antwortete, weil die Frage ungestellt blieb, Ich weiß auch heute nicht, was einfacher ist, zu schweigen oder zu reden...“ (S. 83).

Mit der Kompetenz des Großvaters, bezüglich der detailtreuen Wiedergabe der (persönlichen) Geschichte,⁵ kann man nur schwerst polemisieren, denn erstens ist er nicht selbst jemand, der mit seiner Geschichte „prahlen“ würde; und zweitens erfolgt sein Abruf nach der Entdeckung des Taschenmessers – das in Wirklichkeit seinem Bruder Konrad gehörte – und des Bildes durch Alina.

In dieser Hinsicht können diese Utensilien als „Aggregate“ für die Aktivierung und Dynamisierung der Erinnerung angesehen werden. Jedoch adäquat dazu können sie als eine sujethafte Grenze betrachtet werden, die den Übergang von der Position der erzählten Gegenwart Alinas auf das Gebiet des „Sinnens und Trachtens“ der Figuren in der Vergangenheit in Aussicht stellt.⁶ Ein anderer sujethafter „Grenzstein“ kann in dem Objekt „Vorhang“, das die Truhen mit den Familienmaterialien der Metzgers verbarg, erblickt werden. Denn der Vorhang figuriert nicht nur als eine Brücke zwischen dem Vergangenen und dem Gegenwärtigen, sondern er veranschaulicht auch indirekt die symbolische Rolle des Speicher-Raums als Ablage für die Erinnerung, die um nicht in Vergessenheit zu geraten, permanent belebt werden muss:

Eine Holzterasse führte zum Dachboden hinauf. Sie quietschte bei jedem Tritt. Ein Vorhang aus Staub und Spinnweben bedeckte den Eingang. Dahinter war eine Reihe von Kisten, Schatullen und Truhen auszumachen. Tante Schura hatte recht, die Familie Metzger muß es sehr eilig gehabt haben, dass sie ihre Erinnerungen einfach zurückließ (S. 75).

Die Überquerung der Grenzlinie löst eine Teilung der Räume aus, die in der „story“ zum einen durch mimetische Angaben der Figuren – was mehr oder weni-

⁴ Erst später koordiniert der Großvater seinen Erinnerungsprozess und verfährt nach einem chronologischen Erzählkriterium.

⁵ Die Geschichte des Opas kann auch in Weitersicht für den Lebensweg eines Kollektivs stehen, das im Besitz von veritablen Erinnerungen an die Zeit der Säuberung – während der nicht nur dem unter dem Verdacht des Verrats und der Arbeit für den kanadischen Geheimdienst stehenden Großvater, sondern auch seinen Familienangehörigen die Freiheit entzogen wurde –, des deutschen Barbarossa-Planes und des Stalinismus der 1940er und 1950er Jahre wäre.

⁶ Zur Raumsemantik siehe vor allem Lotman (1972: 311–347).

ger bedeutet, dass die Protagonisten aufgrund ihrer Aktionen und Reaktionen die Räumlichkeiten kodieren –, und zum anderen durch diegetische Angaben der Erzählinstanz illustriert werden. Die Übertretung der räumlichen Grenzschwelle durch die Figuren semantisiert die Räume hinsichtlich ihrer Bedeutung und Funktion für den Einzelprotagonisten. Sie kann demnach zur sinntragenden Konstituente nicht nur der „histoire“, sondern auch des „discourse“ werden. Einerseits kann die simple Skizzierung einer im Text selbst dargestellten Lokalisierung für den Bedeutungskorpus des Textes von Belang sein; und andererseits können auch die indirekt durch das Operieren der Figuren konzeptualisierten Räumlichkeiten einen signifikanten Platz in der Stratifizierung des Textes einnehmen. Im Falle von *Die Fische von Berlin* werden die Räume zwar mit Blick auf ihre Konstitution semantisiert, aber dies vollzieht sich vielmehr am Rande der Erzählung, als in deren Mittelpunkt. Die reziproke Changierung zwischen den Räumen ist in der Vitalität der Alina-Figur zu vermerken, die sich erstens zwischen dem Familienhaus und der Schule, wo sie ständige Fortschritte im Erlernen der russischen Sprache machte, bewegt; die sich zweitens zwischen dem Familienhaus und dem Großelternhaus bewegt; und die sich drittens zwischen dem neuen Wohnplatz – dem alten Haus der Familie Metzger – und der neuen Großvaterstätte bewegt. Allerdings kommt es in dem „Zusammenschluss“ mit ihrem Großvater zu einer weiteren Expansion (bzw. Transgression) der Landschaft und der Räume, die auf dem Akt des Verlassens der eigenen vier Wände beruht und sich durch den Ausflug ins „Grüne“ verwirklicht.

Diese sukzessive Raumbrechung kann auf der einen Seite als eine Befreiung von den pejorativ behafteten Räumen der Erinnerung begriffen werden; doch auf der anderen Seite kann mit der Ausdehnung der Erinnerungsaktualisierung, die in den inneren Räumlichkeiten kaum modelliert werden konnte, in Bezug stehen. Denn in Wirklichkeit erzählt Alinas Opa seine Lebensgeschichte im Freien, weit entfernt von dem eigenen Haus, von seiner Lebenspartnerin, weil er die „Großmutter“ nicht geheiratet hat, und von dem Geruch des Sauerkrauts. Das Sauerkraut so wie das Messer, das Bild und die Fische müssen als wichtige Instrumentarien, die auch die Räume implizit kodieren und semantisieren, in der Erinnerungspräsentation betrachtet werden. Mit jedem dieser Gegenstände wird ein anderes Vergangenheitsporträt normiert: mit dem Sauerkraut wird das Lagerleben des Großvaters in die Erinnerung mit eingeflochten: „Wir bekamen Salzheringe zu essen, die Durst machten, und einen halben Becher Wasser am Tag, um diesen Durst zu löschen. Viele leckten sich den Schweiß vom Körper, aber auch der schmeckte nach Salzhering. Ich esse heute alles außer Salzhering und Sauerkraut“ (S. 186).

Das Messer wird im Zusammenhang mit dem Bruder und dem Zweiten Weltkrieg konnotiert; das Gemeinschaftsbild mit der Aufschrift „Igarka 1956“ festigt die Zeit der Bekanntschaft mit dem Mitgefangenen Alois Metzger, dem späteren Eigentümer des Hauses, wo die Familie Schmidt eine Unterkunft findet;⁷ und die

⁷ Die Familie Schmidt wartet auf die Ausreiselerlaubnis, obwohl der Vater schon früher ins Visier des KGB geraten ist.

Redundanz respektive Signifikanz der Fische kommt deutlich in dem Berliner Umkreis zur Geltung. In dem Berliner Raum gewinnen die Fische an Bedeutung im Hinblick nicht nur auf die Verhaftung des Großvaters, sondern auch auf die ihm damals gegebene Chance auf ein neues Leben; ein Leben, das durch die Liaison mit der Bauerntochter Thea hätte möglich gemacht werden können. Allerdings muss hinzugefügt werden, dass weniger die Räume die Protagonisten charakterisieren – von deren Eigenschaften man implizit, d.h. infolge der Beschreibung des Verhaltens der Romanfiguren, wie der 12-jährigen Alina, und explizit, d.h. durch die unvermittelte Spezifikation der Helden, erfährt⁸ – als die Räumlichkeiten durch das Verhalten der Figuren semantisiert werden.

Die Orte, an denen die Erinnerung des Opas abgerufen wird, werden weder zu Erinnerungsorten⁹ noch avancieren sie zum Rang eines Erinnerungsanreizes. Es sind nur Orte / Plätze – mit einer Ausnahme, nämlich des Sees – wo das Erinnern stattfindet: „Das Haus roch nach Dingen, die keiner mehr brauchte. Nach Gasheizung mit einem Leck. Und nach Vergangenheit, die nicht die unsere war“ (S. 69). Die in diesem Zusammenhang erwähnte Ausnahme des Sees, an dem Alina und Opa sitzen und angeln, kann zwar als Erinnerungsort fungieren, aber nur unter Berücksichtigung des symbolischen Charakters des Sees.¹⁰

Der Verweis auf den die Räume semantisierenden Dialog steht im engen „Kontakt“ mit der Vermittlungs-Struktur der Erinnerung bezüglich des Opa-Enkelin-Verhältnisses. Es hat den Anschein, dass der Großvater auf der „story“-Plattform zur Schilderung seiner Geschichte von Alina, trotz den Warnungen ihrer Großmutter, gezwungen wird: „Hör auf, nach Dingen zu fragen, die unglücklich machen“ (S. 44). Dies geschieht infolge einer Konversation, weil der Großvater eines wusste: „Ich wollte meinen Enkeln keine Geschichten über Sibirien erzählen“ (S. 146). Die verbale Kommunikation auf der Linie Großvater-Alina der intra- / metadiegetischen Ebene vollzieht sich durch Gespräche, die einem Verhör und einer Ausfragung ähneln, was eine exakte Fokussierung auf eine der Figuren zulässt, die somit fast ungestört über ihr Schicksal parlieren kann. Die auf diese Weise erzeugte Kontinuität der Erinnerung muss an manchen Stellen, an denen sich die junge Alina in den großväterlichen Monolog einmischt oder an denen sich der Opa selbst für den Schluss des Erinnerns entscheidet, gebrochen werden. Das bewirkt natürlicherweise die Modulierung der schon angesprochenen Ellipsen und Pausen im Prozess des Sich-Erinnerns. Der Opa-Ich-Erzähler steckt das Feld seiner Erinnerung nur insofern ab, als er dazu

⁸ Wie die Beschreibung des Großvaters durch die „Brille“ der Erzählerin auf der metadiegetischen Ebene: „Mein Großvater war ein hochgewachsener, schweigsamer Mann mit einer Glatze, die wie poliert aussah“ (S. 8).

⁹ Die Kategorie „Erinnerungsort“ geht zurück auf das Denkgebäude des französischen Historikers Pierre Nora. Siehe: Nora (1998).

¹⁰ Es handelt sich dabei um den Berliner Teich, an dem der Großvater von den Sowjets in Gewahrsam genommen wurde.

bereit, fähig oder willig ist: „Ich schneide sie für dich zurecht [die Geschichte – W.B.], jeden Tag. Du sollst ein Bild bekommen, keine Schnipsel“ (S. 144). Demnach werden aus der Erinnerung des Großvaters unter anderem diejenigen Tage seines Lazarettlebensabschnitts in Sibirien ausgeblendet, an denen er mit blauen Zehen unter ärztlicher Obhut im Bett gelegen hat.¹¹ Auch der Großteil des Kriegsgeschehens wird aus der Erinnerung entfernt, denn der Zweite Weltkrieg wird nur implizit, mit dem substanziellen Hinweis auf den Umriss der Kriegswahrnehmung des Opas problematisiert: „Du wirst niemals einen Vortrag über deinen Großvater den Kriegshelden halten können, denn der war ich nicht“ (S. 56). Aus seiner Perspektive der Erinnerungselaboration wird der Krieg durch zwei zeitliche Grenzpunkte markiert und flankiert. Auf der einen Seite durch die Erwähnung der deutschen Truppen, die im Zuge des Angriffs auf Russland seine Heimatgegend erreicht und eine neue administrative Ordnung schaffen wollten; und auf der anderen Seite durch die Gegenattacke der sowjetischen Armee, die die Umsiedlungen der deutschsprachigen Russen, zu denen der Opa gehört hat, vorangetrieben hat. Auch die Darstellung der Haft und Zwangsarbeit in Sibirien kommt zu kurz und wird nur auf die elementaren Aspekte beschränkt, die zwar ein Gesamtbild des Schreckens und Grauens in der Kälte „malen“, aber trotzdem kein ausführliches und präzises Sibirien-Gemälde gestalten können.

Solche in den Gesprächen zwischen dem Opa und Alina typischen Aussparungen sind charakteristisch für die metadiegetische Ebene der Erzählung (Erinnerung). Sie treten jedoch auch außerhalb der Dialoge und der als *modus operandi* verstandenen Figurenrede in Erscheinung, die hauptgründlich in Form des erzählten,¹² zitierten¹³ und transponierten¹⁴ gesprochenen Redeaktes – auf der Stufe der Binnenerzählung der Alina – initiiert werden.

Den Erinnerungen an das Familienhaus, an die Familie, an die Ausreisegedanken, an den Umzug und die Schule kann man die Signatur der Integrität zuweisen. Aber die Exposition der Erinnerung Alinas muss auch als eingeschränkte Ellipse klassifiziert werden, insofern, als Alina manche Themen tabuisiert, überhaupt nicht anschnidet, und andere frappante nicht fortsetzt. Alinas Schulerlebnisse und -erfahrungen sind auf ihre Klasse und Schulfreundinnen (u.a. Tanja Hirsekorn, die

¹¹ „Eines Abends stellte ich fest, dass sich zwei Zehen an meinem rechten Fuß verfärbt hatten. Ein paar Tage später waren sie fast schwarz. Dann kam das Fieber. Dazwischen fehlt mir die Erinnerung. Schief ich Stunden, Tage oder Wochen? Ich wachte auf der Krankenstation auf, ohne Zehen“ (S. 189).

¹² „Nur im stillen, wie nebenbei, hieß es, dass es keine Hochzeit geben würde, weil es keine Hochzeit geben konnte [...] Niemand sagte es laut“ (S. 78).

¹³ „Wo ist es denn, dieses Bild?“ (S. 145); „»Kind, was treibst du für Unsinn!«, sagte Großmutter, die fast über mich gestolpert wäre. »Geh, mach dich nützlich. Bring das dem Hund!«“ (S. 12).

¹⁴ „Nach einigen Tagen schien es ihm besser zu gehen. Er tauchte aus dem Schlafzimmer mit neuen Anträgen auf [...] und sagte, dass das letzte Wort noch nicht gesprochen sei. Er könne auch anders. Er habe genug. Wenn das so weiterginge, würden selbst seine Enkel nicht die Sprache ihrer Vorfahren sprechen“ (S. 30).

mit ihrer Mutter aus Deutschland in die Sowjetunion zurückgekehrt ist) limitiert, und dieser Rahmen wird nur selten durch andere exogene Erinnerungs-Exkurse gesprengt. In diesem Kontext könnte man erstens den Rezitationswettbewerb hervorheben und zweitens könnte die Parade zur Feier anlässlich des 7. Novembers genannt werden.¹⁵ Die Erinnerung der erwachsenen Alina fußt auf individuellen Analepsen, die mit den Rückblenden des Opas in der Binnenerzählung der 12-jährigen Alina konkurrieren, weil die Valenz der Analepse der Erzählerin in der Basiserzählung doppelt konfiguriert ist. Zuerst taxiert die primäre Analepse die Konstitution und Kognition der jungen Alina; und erst dann wird sie durch eine sekundäre Rückwendung abgerundet, indem sie indirekt in den analeptischen Erinnerungsprozess des Großvaters mit eingezogen wird. Es soll aber nicht heißen, dass hiermit eine Opposition und Divergenz der Erinnerung (des Erzählens) gebildet wurde. Ganz im Gegenteil: die Primäranalepse sichtet das erste Erinnerungsfeld (erwachsene Alina vs. junge Alina) und die Sekundäranalepse lotet die Analepse des Opas prinzipiell aus. Somit wird ein Erinnerungskostüm „maßgeschneidert“, das drei zeitliche Kapazitäten temperiert und konzidiert (Alinas Gegenwart resp. Alinas Kindheit resp. Vergangenheit des alten Bachmeier). Aber auch andere Erinnerungsspuren und -elemente kommen in der Exploration und „Durchforstung“ der Erinnerung Alinas nicht zum Vorschein: die Schwangerschaft ihrer älteren Schwester Irma wird fast völlig ausradiert und verschwiegen; der Werdegang ihres Bruders Willi wird auch z.T. marginalisiert und nur in der (Erzähl-)Peripherie inspiziert; und der Kuraufenthalt von Alinas Vater wird nur in geringerem Masse beschrieben, dessen konzise Lebensgeschichte (u.a. von der Schneiderausbildung) in der Binnenerzählung der Alina dargestellt wird. Die Annullierungspraxis von Faktoren aus der „erzählten Welt“ der Erinnerung entpuppt sich einerseits als Mittel zur Konturierung dieses Erinnerungsuniversums; aber andererseits trägt diese „Löschungstechnik“ zur Kontrastierung der „Erinnerungswelten“ bei, was die Gegenüberstellung der zeitlichen Achse des „Alina“-Erzählers aus der Basiserzählung mit dem zeitlichen Leitpfaden des Erzählers der intra- und metadiegetischen Ebene beweist. Die Retrospektive der erwachsenen Alina der Gegenwart auf die Vergangenheitsdimension wird durch die „Erinnerungswelt“ der jungen Alina und des Großvaters konterkariert. Die zeitlichen Ebenen okkupieren somit verschiedene Spannungsfelder zwischen dem Erinnerungsabruf und dem Vorgang der Erinnerung zum einen, und zwischen dem Erinnerungsabruf und der topographischen Verortung der Erinnerung zum anderen. Und die topographische Situierung verbindet sich insofern mit der Semantisierung der Räume, als die Topographie des Raumes erst durch die Topologie der räumlichen Lokalisation und die Bewertung dieser Räumlichkeiten geformt wird (Lotman 1972: 311–347; Dennerlein 2009: 28ff., 165ff.). Allerdings ist in der Erinnerung des Opas an die Zeit in Sibirien keine eindeutige Neigung zur Missachtung dieser Periode zu ver-

¹⁵ Am 7. November 1917 brach in Russland die Novemberrevolution aus.

zeichnen: vielmehr scheint der Großvater mit seiner Geschichte „klar“ gekommen zu sein; er „fahndet“ nach keinem Schuldigen und inkriminiert keinen.

3. Intertextuelle und intermediale Fassung von *Die Fische von Berlin*

Zum Schluss dieses Analyseversuches zu narratologischen Techniken der Erinnerungsinzenierung (des „discourse“ anhand der „histoire“) in Hummels *Die Fische von Berlin* soll noch im Folgenden auf zwei Aspekte eingegangen werden, die nicht zuletzt in Kongruenz mit der Darstellung der erzählten Erinnerung stehen: die paratextuelle Gestaltung des vorliegenden Gedächtnisromans und das Feld der Intertextualität bzw. Intermedialität. Bezüglich der Zweiteilung des Romans in die Oberkapitel *Weißes Grab* und *Zwischen den Meeren* kann auch der Erinnerungsprozess in zwei Phasen der Erinnerungsdisposition und -distribution gegliedert werden. Denn im Zentrum von *Weißes Grab* befindet sich eher die Gegenwart der 12-jährigen Alina – die erst instinktiv infolge des gefundenen Klappmessers (mit den Initialen K.B.) und Fotos, den Großvater nach seiner Lebensgeschichte zu erfragen anfängt – als die Vergangenheit des Opas, die erst in *Zwischen den Meeren* genauer thematisiert wird. Demzufolge sind die Überschriften als kompakte Titelbenennungen zu verstehen, die implizit die „story“ des bald präsentierten Stoffes ankündigen. Mit der Etikette *Weißes Grab* wird ironisch auf den Heimatort der jungen Alina referiert, die um das Haus ihres Opas zu erreichen, nur einige Schritte bewältigen musste: „Die Stadt hatte oft ihren Namen gewechselt, die Einheimischen nannten sie »Weißes Grab«. Großvaters Haus stand in einer ungepflasterten Seitenstraße. Jeden Sonntag zählte ich die Schritte mit, während mein Atem sich auf dem Schal absetzte und zu Tröpfchen gefror“ (S. 8).

Andernteils wird unter dem Hinweis auf das zweite Oberkapitel „Zwischen den Meeren“ die Vergangenheit des Opas an die Gegenwart der 12-jährigen Alina angeschlossen und in gewissem Sinne „übertragen“. Aufgrund der „Übertragung“ können die „Meere“ als Metaphern in Erwägung gezogen werden. Sie könnten stehen: 1) für den Berliner See, an dem der Opa in die „Hände“ der Sowjets fiel, obwohl ihn sein Schwiegervater in spe vor den Russen verstecken wollte; 2) für das Wasserbecken, an dem Alina und ihr Großvater geangelt haben; 3) für die Blauen Seen, an denen der Großvater seine bis dahin fragmentierte Lebensgeschichte zwar nicht zum Abschluss bringt, aber sie um weitere Facetten bereichert. Das „Zwischen“ tangiert hiermit nicht nur das „Dazwischen“ der zeitlich-topographischen Distanz, sondern es betrifft auch eben das Pendeln zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart in der Binnenerzählung Alinas. Auch der Titel selbst – *Die Fische von Berlin* – muss als eine Semi-Metapher insofern kontextualisiert werden, als die Fische und die Stadt Berlin an der Komposition des Motivinventars des Romans nur einen spärlichen Anteil haben.

Dem Raum „Berlin“ kommt die Bedeutung erst in der Schlusspassage von *Die Fische von Berlin* zu, in der Berlin auch zum „Akteur“ aufsteigt. Die autodiegetische Erzählinstanz schildert ihre Suche nach dem Reisebüro in Berlin, indem sie mehr oder minder das Leben, das Funktionieren und die Schattierungen Berlins aufzeigt. In dem früheren analeptischen Erzähl(Erinnerungs-)verlauf kristallisierte sich nur ein begrenzter Ausschnitt von Berlin der Nachkriegszeit heraus, der auch durch die Augen des Opas gefiltert wurde. Auf diese Weise wurde Berlin nur eine übertragene Bedeutung zugewiesen. Anders sieht es mit den „Fischen-Akteuren“ aus, die auf eine implizite und explizite Weise strikt mit der „story“ des Romans korrespondieren, da sie nicht nur eine Klammer zwischen dem Prolog und Epilog von *Die Fische von Berlin* bilden, sondern auch in dem Romanrahmen selbst funktionalisiert werden. Die Auswertung der „Fische“ ermöglicht symbolische Assoziationen, deren konditionierte Aussagen noch mithilfe der Zeile, in der die Rede vom ansatzweise guten Fang ist, bekräftigt werden: »Kein besonders guter Fang, oder?« fragte ich mit gedämpfter Stimme. »Es reicht« (S. 57). Die Fische lassen sich demnach unter einem symbolischen Aspekt als entstandene „Profite“ bzw. Erinnerungsergebnisse aus dem durchgeführten Erinnerungsprozess identifizieren.

Im Hinblick auf die Vermischung des „telling“ und „showing“ in dem narratologischen Diskurs kann man auf dieser Ebene von einer „Installation“ von intertextuellen und intermedialen Einschüben sprechen. Aufgrund der teilweise nicht transparenten erzählten Erinnerung des Opas, der wie schon angedeutet, seine Erzählung oft unterbricht und manchmal einige Lebensmomente wiederholt, wird den in die *Fische*-Geschichte eingefügten Medieninstrumenten und den Texten aus der Außenwelt der fiktionalen Erzählung eine wichtige Rolle zugesprochen. Denn das mediale Sortiment, wie das Radio, der amerikanische Radiosender – zu dem der Großvater eine Affinität hat –, oder das den Opa und seinen Freund darstellende Foto, fungieren als gravierende Parameter für die „Konservierung“ und „Speicherung“ der Vergangenheit des Großvaters. Auch die in die *Fische*-Handlung einsortierten und aus dem textlichen Umfeld absorbierten Texte aus der Feder Vernes, Dumas' und Dreisers dienen zur Aufrechterhaltung der Erinnerungskonstruktion des Großvaters. Die Intertextualität und Intermedialität in *Die Fische von Berlin* kommen jedoch nicht durch das Prisma des Figurendialogs zum Ausdruck, sondern sie werden auch durch die homodiegetische Ich-Erzähler-Optik in einer Erzählerrede der Alina, die als ein Bewusstseinsbericht bezeichnet werden könnte, kolportiert. Nur an einer Stelle, nämlich der Katharina-Legende-Wiedergabe, wird die Perspektive bezüglich der Realisierung der Intertextualitäts- und Intermedialitätskomponenten geändert. Die an diesem Scharnierpunkt der Erinnerungskomponierung, die einen monumentalen Charakter des Erinnerungsabrufs vorlegen kann,¹⁶ modifizierte Fokussierung des

¹⁶ In diesem Zusammenhang aber kann ein Primat des monumentalen Modus der „Rhetorik der Erinnerung“ per se nicht festgestellt werden, denn in dem *Fische*-Narrativ lassen sich auch Par-

„Erzählerduktus“, der schon wieder in die Form des Gesprächs mündet, resultiert aus der simplen Veränderung der „Wie“-Formel. Aber diese scheinbar unwichtige Umwandlung hat in der Tat auch relevante Folgen sowohl für die Romanfigur des Großvaters als auch der Alina. Der Übergang in eine verbale Kommunikation der direkten Figurenrede – während der Unterhaltung über die Legende – begünstigt eine Anteilnahme an der gemeinsamen Erinnerung nicht nur von dem Großvater, sondern auch der Alina. Das Artefakt Katharina-Tor wird somit zur prägenden Institution der Teil-Erinnerung, weil auf der einen Seite das Tor und die damit verbundene Legende-Geschichte ein Bestandteil der Opa-Erinnerung signiert. Und auf der anderen Seite wird dieses lokaldeiktische, denn in einem spezifischen Raum kodierte Erinnerungsfragment zur festen Ingredienz der Erinnerung Alinas.

4. Resümee

Rekapitulierend lässt sich sagen, dass erst dank des „Wie“ des „discourse“ das „Was“ der Erinnerungshistoire evaluiert und profiliert wird. Die Drei-Ebenen-Struktur der Erinnerungsdemonstration,¹⁷ die auf der extra-, intra- und metadiegetischen Ebene zur Sprache kommt, verdeutlicht einerseits die Abhängigkeit des gesamten Erinnerungspanoramas in Hummels *Die Fische von Berlin* von den individuellen heterogenen Erinnerungsprozessen; aber andererseits betont sie die Homogenität der rigiden „Einzelerinnerungen“, die durch die homodiegetischen Ich-Erzähler „fabriziert“ werden. Die von der Basiserzählung ausgegangene Rückblende auf die Zeit um 1980 wird noch einmal durch die Transformation der Erinnerung und die Rückschau auf die Epoche vor und kurz nach dem Zweiten Weltkrieg komplettiert. Im Endeffekt wird somit ein Gesamtbild des Generationsgedächtnisses¹⁸ (Großvater und Alina) konstruiert, das sich nicht auf bloße Vergangenheitsspekulationen stützt, sondern durch Augenzeugenaussagen (Opa, z.T. auch Alina) definit festgelegt wird. Zum einen kann das Generationsgedächtnis eine exemplarisch ausgewählte russisch-deutsche Familie (wie die Schmidts) betreffen, aber zum anderen kann es gleichzeitig einen Anspruch auf die Vertreterfunktion für die Minderheit der Russlanddeutschen in der UdSSR erheben. Demgemäß kann es auch nicht zuletzt bezüglich der häufig in *Die Fische von Berlin* verwendeten Struktur des „Wie-Immer“, die eine Generalisierung anstrebt, als ein Kollektivgedächtnis betrachtet und akzeptiert werden: „Immer dasselbe Modell, Herrenmütze mit Schirm, kariert“ (S. 23), „Es war wie immer. Im Flur roch es

tien erkennen, die weniger den lapidar gehandhabten historisierenden und reflexiven als den vorherrschenden ich-bezogenen erfahrungshaften Modus bedienen. Dazu: Ertl (2005: 167–191).

¹⁷ Vgl. das Gespräch mit Hummel, das von Gansel geführt wurde: Gansel (2007: 297–306). In diesem Interview erwähnt Hummel, dass ihr erster Schreibentwurf eine Zwei-Ebenen-Erinnerungsform vorsah.

¹⁸ Vgl. Assmann (2002: 183–190).

nach frischgehackten Holz“ (S. 10), „An dem Tag, an dem alles wie immer war, legte ich mich auf den Boden vor den Ofen und lauschte dem Knistern der verglühenden Holzscheite“ (S. 12).

Deswegen müsste man allerdings den Roman Hummels unter Rückgriff auf die Typologie Neumanns als eine Variation des Gedächtnisromans klassifizieren. In *Die Fische von Berlin* werden zwei „Erinnerungsstränge“ präsentiert, die jeweils zu einer anderen Altersgruppe und Generation gehören. Auf diese Weise wird der Bogen zwischen der Vergangenheit des Großvaters und der Gegenwart der Alina-Erzählerin geschlagen, wodurch eine gewisse Linearität des Erinnerungsvorgangs hergestellt wird.

Literatur

- Assmann, Aleida: *Vier Formen des Gedächtnisses*. In: „Erwägen, Wissen, Ethik“ H. 2 (13), 2002, S. 183–190.
- Dennerlein, Katrin: *Narratologie des Raumes*. Berlin 2009.
- ErlI, Astrid: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*. Stuttgart-Weimar 2005.
- Fludernik, Monika: *Einführung in die Erzähltheorie*. Darmstadt 2006.
- Gansel, Carsten / Hummel, Eleonora: „Nicht in Worte gefasste Erinnerungen gehen verloren“ – ein Gespräch. In: Carsten Gansel (Hrsg.): *Gedächtnis und Literatur in den „geschlossenen Gesellschaften“ des Real-Sozialismus zwischen 1945 und 1989*. Göttingen 2007, S. 297–306.
- Gansel, Carsten: *Formen der Erinnerung in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989*. In: Carsten Gansel / Pawel Zimniak (Hrsg.): *Das „Prinzip Erinnerung“ in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989*. Göttingen 2010, S. 19–36.
- Hummel, Eleonora: *Die Fische von Berlin*. Göttingen 2005.
- Lämmert, Eberhard: *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart-Weimar 2004.
- Lotman, Jurij M.: *Die Struktur literarischer Texte*. München 1972.
- Martinez, Matias / Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. München 2005.
- Neumann, Birgit: *Fictions of Memory: Erinnerung und Identität in englischsprachigen Gegenwartsromanen*. In: „Literatur in Wissenschaft und Unterricht“ H. 4, 2004, S. 333–360.
- Nora, Pierre: *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*. Frankfurt am Main 1998.
- Shacter, Daniel L.: *Wir sind Erinnerung. Gedächtnis und Persönlichkeit*. Reinbek bei Hamburg 2001.

Abstracts

In der (deutschsprachigen) Literaturwissenschaft ist die Tendenz sichtbar, unterschiedliche Erzähltexte unter dem Gesichtspunkt der „Rhetorik der Erinnerung“ zu untersuchen und sie im Gedächtnisdiskurs zu platzieren. Bei den Analysen werden dabei Fragen zum einen nach den Strukturen der Erinnerungstexte, und zum anderen nach den Strukturen der narrativ inszenierten Erinnerung aufgegriffen. Das Erzählkonzept in Eleonora Hummels Roman *Die Fische von Berlin* besteht aus heterogenen Einzelerinnerungen, die sich miteinander verbinden und die gesamte homogene (Kollektiv-)Erinnerung konstituieren. In Hummels Geschichte über die Russlanddeutschen werden zwei Erinnerungsstränge dargestellt, die jeweils einer anderen Generation angehören. Aus diesem Grund kann man den Roman als eine Subform des Gedächtnisromans einstufen.

Schlüsselwörter: Rhetorik der Erinnerung, Gedächtnisroman, Erzählkonzept, Kollektivgedächtnis

The novel by Eleonora Hummel *Die Fische von Berlin* from the perspective by the narrative presentation of memory

In the German linguistic literary studies there is an observable tendency to analyse texts from the perspective of the “rhetoric of memory”; to the fore comes an attempt to situate them in the discourse of the memory. During the analyses two fundamental questions are posed: about the structures of the memory texts on the one hand, and about the structures of the narratively presented recollections on the other. The narrative conception in the novel by Eleonora Hummel *Die Fische von Berlin* consists of heterogeneous single recollections which inosculate with each other and constitute a homogeneous (collective) memory. In Hummel’s history about “Russian Germans” (“*Ruslanddeutsche*”) two memory trails are accentuated, pertinent to two different generations. For this reason her novel can be classified as the subgenre of the “memory novel.”

Keywords: the rhetoric of memory, the memory novel, the narrative conception, the collective memory

Dr. Wolfgang Brylla
ul. Osiedlowa 14/19
65-268 Zielona Góra
Polen
E-Mail: wolfgang_brylla@o2.pl