

**DAS FRAUENBILD IN UWE TIMMS NOVELLE *DIE ENT-
DECKUNG DER CURRYWURST*: EINE FIGURENANALYSE**

Reija Laitinen
Masterarbeit
Deutsche Sprache und Kultur
Institut für Sprach- und Kom-
munikationswissenschaften
Universität Jyväskylä
Sommer 2022

JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO

Tiedekunta Humanistis-yhteiskuntatieteellinen	Laitos Kieli- ja viestintätieteiden laitos
Tekijä Reija Laitinen	
Työn nimi Das Frauenbild in Uwe Timms Novelle <i>Die Entdeckung der Currywurst</i> : Eine Figurenanalyse	
Oppiaine Saksan kieli ja kulttuuri	Työn laji Maisterintutkielma
Aika Kesäkuu 2022	Sivumäärä 62
Tiivistelmä <p>Tämä maisterintutkielma tutkii Uwe Timmin novellin <i>Die Entdeckung der Currywurst</i> naisahmoa ja teoksen kautta välittyvää naiskuva. Novelli on julkaistu vuonna 1993. Rouva Lena Brücker on novellin päähenkilö, joka piilottaa asuntoonsa rintamakarkurin, merivoimien Hermann Bremerin, ja Lena päätyy pitämään Bremerin asunnossaan noin kuukauden ajan. Tässä Lena onnistuu epämällä Bremerilta tiedon sodan päättymisestä. Heidän suhteessaan voidaan mm. nähdä perinteisten sukupuoliroolien käänteisyyttä, mikä on yksi tässä tutkielmassa analysoitu aspekti, joka vaikuttaa teoksen välittämään naiskuvaan.</p> <p>Tässä tutkielmassa novellin naiskuvan analyysi tukeutuu feministiseen näkökulmaan ja kirjallisuustieteellisiin käsitteisiin. Keskeisimpiä käsitteitä ovat naiskuva, novellin tekstilaji ja hahmo. Tutkimuksen toteutukseen on käytetty hahmoanalyysiä, jonka kautta päädyttiin valitsemaan analyysin aspekteiksi päähenkilön ulkoinen olemus ja toiminta niin hänen elämänsä aikana kuin myös miessuhteissaan. Novellin keskeinen tarina sijoittuu 1940-luvulle, joten myös raunionaiset ovat oleellinen teema. Tutkimuksen tuloksena mm. huomattiin, ettei novelli välitä yksipuolista vaan moninaisen naiskuvan, sillä teoksen päähenkilö omaa niin feminiinisiä kuin maskuliinisiakin piirteitä.</p>	
Asiasanat: naiskuva, (henkilö)hahmo, raunionainen, novelli, feministinen kirjallisuudentutkimus	
Säilytyspaikka Jyväskylän yliopisto	
Muita tietoja	

INHALT

1	EINLEITUNG.....	3
2	FEMINISTISCHER BLICKWINKEL.....	5
	2.1 Feminismus.....	5
	2.2 Feministische Literaturforschung und Frauenbild.....	6
	2.3 Körperlichkeit des Frauentums.....	8
	2.4 Repräsentation.....	9
3	ZUR ROLLE DER FRAUEN IN DEN 1940ER JAHREN.....	11
4	LITERATURWISSENSCHAFT.....	15
	4.1 Novelle.....	15
	4.2 Figur.....	17
	4.3 Erzählstruktur.....	20
	4.4 Erzählrollen.....	21
5	DIE ENTDECKUNG DER CURRYWURST.....	23
	5.1 Uwe Timm.....	23
	5.2 Handlung.....	25
	5.2.1 Rahmenerzählung.....	27
	5.2.2 Binnenerzählung.....	29
6	FIGURENANALYSE.....	32
7	ANALYSE.....	36
	7.1 Äußere Erscheinung.....	36
	7.2 Lebenslauf.....	39
	7.3 Beziehungen mit Männern.....	45
	7.3.1 Gary.....	45
	7.3.2 Der Asthmatiker.....	47
	7.3.3 Bremer.....	47
	7.3.3.1 Lena als Verführerin.....	48
	7.3.3.2 Rangelei.....	49
	7.3.4 Herr Klaus Meyer.....	52
	7.3.5 Ich-Erzähler.....	53
8	SCHLUSSFOLGERUNGEN.....	56

LITERATURVERZEICHNIS	59
Primärliteratur	59
Sekundärliteratur.....	59

1 EINLEITUNG

Es ist eine wohlbekannte Tatsache, dass noch im 19. Jahrhundert in der bürgerlichen Gesellschaft und den westlichen Ländern der Brotverdiener der Familie der Mann und das Zentrum des Haushalts die Frau war. Die Rolle der Frau konzentrierte sich auf die Sorge für die Familie auch in Deutschland. (Warsitz 2021, o. S.) Die Rollen der Frauen als Mutter und als Haushälterin legten den Grundstein dafür, was das Frauentum ist und was zu den Aufgaben der Frauen zählte. Früher hatten Frauen nicht viele Rechte, aber in Deutschland kämpften sie, um die Rechte zu bekommen, die den Männern Selbstverständlichkeiten waren (Warsitz 2021, o. S.). Heutzutage haben die Frauen mehr Rechte und Freiheiten und daraus resultiert, dass sie heute mehr Verantwortung als im 19. Jahrhundert übernehmen müssen.

Ein Mittel, die abendländische Gesellschaft, die Gleichberechtigung, die Frauenbilder, die Rangstellung und die Rollen der Frau zu untersuchen, ist sie aus der Perspektive der humanistischen Literaturforschung zu untersuchen. Die humanistische Forschung ist wichtig, weil die Gesellschaft, wenn niemand die Menschen, das Verhalten der Menschen oder die Denkweisen der Menschen untersucht, auf dem seelischen und intellektuellen Niveau nicht weiterkommt. Eine der wichtigsten Funktionen der humanistischen Wissenschaft ist, das Verstehen zu fördern, sowohl das Verstehen des Menschen als auch der Kultur. Die Bedeutungen, die Menschen und die Kultur werden durch das Einfühlen in die Welt bzw. den Kontext der Individuen und Figuren analysiert, wo sie fungieren, und durch das Einfühlen wird nach dem Verstehen gestrebt. (Backman 2021.) Die Untersuchung der Literatur und der Repräsentationen ist wichtig, weil dadurch versucht werden kann, die Identitäten und deren Aufbau zu verstehen.

In dieser Arbeit wird als Forschungsmaterial ein literarisches Werk, die Novelle *Die Entdeckung der Currywurst*, verwendet. Obwohl im Titel der Novelle die Currywurst erwähnt wird, handelt es sich im Werk nicht nur um die Wurst, wie auch Henderson (2004, 4) sagt, obwohl es in seinem Artikel um die Multikulturalität des

Essens in Deutschland geht. Dagegen geht es in der Novelle um die Beziehung zwischen der älteren Hauptprotagonistin und einem jüngeren Mann. Die Novelle spielt in Hamburg am Ende des Zweiten Weltkriegs und nach dem Krieg. Die Protagonistin heißt Lena Brücker und sie ist eine 43-jährige Hamburgerin. Sie arbeitet in der Kantine der Lebensmittelbehörde und muss sich nach dem Krieg selbstständig machen. Ihre Geschichte wird von der alten Frau Brücker erzählt, der 86-jährigen Lena, die in einem Altersheim in Harburg wohnt. Gerade diese Protagonistin wurde für die Betrachtung in dieser Arbeit gewählt, weil sie gegen die Regeln handelt.

Der Hauptstoff der Novelle ist die private Beziehung zwischen einer Frau und einem Mann. Die Intention dieser Arbeit ist, zu klären und zu analysieren, was für ein Frauenbild das Werk konstruiert und vermittelt und was durch die Darstellung der Figur über das damalige Frausein gesagt wird. Um dies herauszufinden, muss die Hauptprotagonistin analysiert werden und dies wird durch eine Figurenanalyse durchgeführt.

Diese Arbeit besteht aus acht Hauptkapiteln. Nach dieser Einleitung wird der Feminismus behandelt, der als Blickwinkel dieser Arbeit dient. Im Fokus des dritten Kapitels steht die Rolle der Frauen in den 1940er Jahren, um den zeitlichen Kontext für die Interpretation der Geschichte zu geben. Am Ende des theoretischen Forschungsrahmens wird die Perspektive auf die für die vorliegende Arbeit zentralen Begriffe der Literaturforschung gerichtet. Dann wird im Kapitel fünf der Inhalt der Novelle zusammengefasst und im Kapitel sechs dann die Methode dargestellt, die für die Realisierung der Analyse benutzt wurde. Im Kapitel sieben werden die Ergebnisse der Analyse mit Beispielen dargestellt und schließlich werden die Ergebnisse der Untersuchung im letzten Kapitel acht zusammengefasst und erörtert.

2 FEMINISTISCHER BLICKWINKEL

Als erstes ist der Feminismus der Stoff in diesem Kapitel, weil das Frauenbild und die Frage, welches Frauenbild die Novelle *Die Entdeckung der Currywurst* produziert, fördert, aufbaut, in Frage stellt oder vorträgt, Thema dieser Arbeit sind. Folglich dient die Forschung der Frauenbilder als Gegenstand, was eine Art der feministischen Literaturforschung ist (Koskela und Rojola 1997, 143). So ist es wesentlich, den Hintergrund des Feminismus zu kennen, denn er ist ein zentraler Blickwinkel in dieser Untersuchung.

2.1 Feminismus

Der Feminismus ist eine Disziplin, die sich auf die Anschauung stützt, dass das traditionelle Verhältnis zwischen dem Mann und der Frau aus der Vorherrschaft des Mannes gegen die Frau entsteht. Das traditionelle Verhältnis zwischen dem Mann und der Frau und die Infragestellung dieses Verhältnisses stehen im Zentrum des Feminismus. Das Ziel ist die Gleichberechtigung und das Abschaffen der Unterdrückung der Frau. Eine zentrale Ansicht ist, das biologische Geschlecht von dem sozialen zu trennen, denn das Geschlecht ist sozial aufgebaut. (Tieteen termipankki 2016, o. S.)

Der Feminismus bildete sich im 19. Jahrhundert aus, was bedeutet, dass es sich um eine ziemlich junge Disziplin handelt. Der Feminismus kann in vier Wellen eingeteilt werden bzw. die Geschichte des Feminismus hat vier Phasen, von denen die Letzte momentan im Gang ist. Die erste Welle begann im 19. Jahrhundert und damals entstand der Liberalfeminismus, dessen Ziel war, die Tatsache zur Sprache bringen, dass die Frauen gleiche Fähigkeiten für die gesellschaftliche Tätigkeit wie die Männer haben, wenn nur den Frauen die gleichartigen Möglichkeiten wie den Männern und eine selbstständige Rolle in der Gesellschaft gegeben werden. Die zweite Welle war in den 1960er und 1970er Jahren, als die radikalen Frauenbewegungen dominierten,

deren Ziel es war, die Unterschiede zwischen den Geschlechtern und den Wert der Frauen aufzubrechen. Die radikalen Frauenbewegungen wollten sogar die Priorität der Frauen im Hinblick auf die Männer verstärken. Die dritte Welle begann in den 1980er Jahren. Damals traten der poststrukturale, der postkoloniale und der postmoderne Feminismus auf. Es entstand der Feminismus vieler verschiedener Unterschiede oder viele unterschiedliche Ausrichtungen des Feminismus. (Rossi 2010, 25.) Momentan in den 2020er Jahren kann gesehen werden, dass die vierte Welle begann und vorherrscht, die die Intersektionalität betont bzw. außer den Frauen die Vielfältigkeit des Geschlechts und der Sexualität, die Hautfarbe, die soziale Klasse, das Alter und die Behinderung (Koskela 2019, 5). Es muss allerdings berücksichtigt werden, dass die Wellen des Feminismus einander nicht chronologisch folgen, sondern sie können ineinandergefügt werden und die früheren Wellen können noch jetzt ein zentrales Thema sein. Die unterschiedlichen Ideen des Feminismus können nebeneinander leben oder sogar im Konflikt zueinanderstehen. (Rossi 2010, 25.)

2.2 Feministische Literaturforschung und Frauenbild

Die feministische Literaturforschung und das feministische Lesen sind das Lesen der Werke *anders* bzw. das Lesen gegen den Mainstream, der die patriarchale Kultur unterstützt (Koskela und Rojola 1997, 140 und 152). Somit ist die feministische Literaturforschung die feministische, emanzipatorische und vielfältige Forschung, die gegen die patriarchalen Werte kämpft. Ihr Forschungsgegenstand kann eine Verfasserin, ein Verfasser, ein Text oder das Publikum sein und ihr Forschungsziel ist, die in der Gesellschaft vorherrschende subordinierte Stellung der Frau zu ändern. (Ebd., 140-141.)

Die zwei Wegbereiterinnen der feministischen Literaturforschung sind Virginia Woolf und Simone de Beauvoir, von denen de Beauvoir 1949 das Werk *Le Deuxième Sexe* schrieb. In ihrem Buch sagt sie, dass eine Person nicht als ein Mädchen oder eine Frau geboren wird, sondern eine Person kann eine Frau *werden* bzw. das Frauentum ist sozial konstruiert (Koskela und Rojola 1997, 141-142.) Wenn das Geschlecht nur als biologisches Geschlecht definiert wird, führt dies zu einer Vereinfachung (Koskela 2019, 115). Laut de Beauvoir sind die Literatur und die Mythen für den Feminismus wichtig, weil in denen die Andersheit der Frau am besten zum Vorschein kommt, womit die Unterordnung der Frau zum Mann gemeint wird. Der Mann ist folglich der absolute Menschentyp, von dem die Frau eine Abweichung ist. Zudem sind die von Männern gestalteten Frauenbilder nach de Beauvoir Mythen, die nichts mit den realen Frauen zu tun haben. Diese Mythen über Frauen sind z. B. die Frau als Fleisch, die Frau als Muse und die Frau als Natur. (Koskela und Rojola 1997, 142-143.)

Ein feministischer Forscher analysiert unter anderem die Frauenbilder, die die Literatur darstellt und die entweder von einem Mann oder einer Frau geschrieben sind (Koskela und Rojola 1997, 160). Der Begriff *das kulturelle Frauenbild* stellt dar, wie die Frauen gesehen werden, und der Begriff *das Selbstbildnis der Frauen* zeigt, wie die Frauen sich selbst sehen (Koivunen, wiedergegeben von Paasonen 2010, 46). Wie den Frauen gegenübergestellt wird und wie die Frauen sich selbst sehen, kann man nicht voneinander trennen, und es wird dadurch beeinflusst, wie die Frauen und das Frauentum repräsentiert werden (Laiho und Ruoho, wiedergegeben von Paasonen 2010, 46; Koivunen, wiedergegeben von Paasonen 2010, 46). Z. B. ist das Frauenbild in einer Werbung im Fernsehen ein öffentlicher Entwurf über eine Frau und ein privater Entwurf in einem Facebook-Posting ist das Selbstbildnis einer Person. Durch derartige öffentliche und private Repräsentationen wird das Geschlecht illustriert. Das Individuum ist ein Teil der Gesellschaft und ihrer sozialen Beziehungen. Die sozialen Darstellungen der Gesellschaft haben Einfluss auf den Aufbau und die Strukturierung des individuellen Selbstbildnisses bzw. auf das eigene Wahrnehmen einer Person. Weil die Repräsentationen die öffentlichen Frauenbilder und privaten Selbstbildnisse beeinflussen, hat es Bedeutung, welche Art von Bildern und Texten über Frauen produziert werden. (Paasonen 2010, 46-47.)

Früher wurde erwähnt, dass die männlichen Schriftsteller die Frauen niemals so darstellen, wie sie in der Realität sind, und aus diesem Aspekt entstand die Untersuchung der Frauenbilder bzw. die Frauenbildforschung, die allerdings schon in den 1970er Jahren am Pranger stand (Koskela und Rojola 1997, 143; Paasonen 2010, 43-44). Kate Millett schrieb 1969 die Analyse *Sexual Politics* über Frauenbilder, wonach viele Forscher motiviert wurden, die Frauenbilder zu untersuchen. Die Forscher wollten beweisen, dass die Frauenbilder keine wahrhaftigen Frauen darstellen. (Koskela und Rojola 1997, 143.) Die Frauenbilder der Hauptrichtung wurden deswegen kritisiert, weil sie beschränkte Stereotypen waren. Es wurde gesehen, dass die Frauenbilder eine unterwürfige und abfällige Geschlechterideologie aufrechterhielten und sie durch neue vielfältigere, realistischere und positivere Frauenbilder, Frauenfiguren und Vorbilder ersetzt werden mussten, mit denen die Rezipientinnen sich identifizieren konnten. Das Frauentum musste neu definiert werden und die falschen Frauenbilder mussten mit neuen und richtigen ersetzt werden. Aus dieser Idee des falschen Frauenbildes entsteht ein Problem. Wenn es nämlich ein falsches Frauenbild gibt, dann sollte es auch ein richtiges Frauenbild geben. Wenn ein richtiges Frauenbild existiert, gibt es auch ein richtiges Frauentum. Wenn das richtige Frauentum definierbar ist, droht es die Kategorie *Frauen* schmaler zu machen. Wenn das richtige und das falsche Frauentum zu definieren sind, können auch das richtige und das falsche Frauenbild definiert werden. Dabei verschwindet die Vielgestaltigkeit, wenn das Frauentum schwarz-

und-weiß in zwei Kategorien geteilt wird: ins richtige und ins falsche Frauentum. (Paasonen 2010, 43-44.)

Trotz der Kritik über die Vermutung des richtigen und des falschen Frauentums bleibt die Frauenbildforschung eins der zentralsten Themen der feministischen Forschung. Wegen der Kritik wird versucht, den Begriff *Frauenbild* neu zu definieren. Das Bild ist nicht mehr eine richtige oder falsche Reflexion der Wahrheit, sondern eine Konstruktion, die diskursiv aufgebaut wird. Heutzutage ist wesentlicher, wie und aus welchen Elementen das Bild produziert und aufgebaut wird. So wird die Schuld an der Produktion der ‚falschen‘ Bilder nicht mehr dem Autor zugeschrieben. Der historische, der gesellschaftliche und der soziale Kontext produzieren die Bedingungen und den Rahmen, in dem die Frauenbilder gestaltet und aufgebaut werden. Die Frauenbilder der Texte sind für das Frauentum als produzierend und aufbauend zu sehen, demnach wird nicht mehr über die Richtigkeit oder die Falschheit des Bildes gesprochen, sondern darüber, an welchem Diskurs das Frauenbild teilnimmt, und somit geht es um den Einfluss des Bildes auf den Rezipienten. (Koskela und Rojola 1997, 144.)

2.3 Körperlichkeit des Frauentums

Wenn eine Frauenrepräsentation im Zusammenhang eines geschmacklichen Genusses z. B. in einer Kaffeewerbung dargestellt wird, werden das Frauentum und die Sexualität materialisiert. In einer Werbung kann das Vergnügen des Essens oder des Getränks sexualisiert werden und somit ist es mit dem sexuellen Genuss zu verbinden. (Valovirta 2010, 97.) Ein klares Beispiel dafür wäre z. B. eine Eiswerbung, in der eine Frau das Eis sehr langsam und genießend abbeißt.

Fast in allen Kulturen, wenn nicht in allen Kulturen, wird gedacht, dass das Frauentum und die Mutterschaft eng miteinander verbunden sind. Es wird gedacht, dass es in der Mutterschaft etwas sehr Weibliches gibt. Das Frauentum und die Mutterschaft sind jedenfalls trennbar. (Vuori 2010, 109 und 118.)

Der Körper der Frau oder des Mannes wird oft bearbeitet, um die Normen des idealen Frauentums oder der idealen Männlichkeit zu erfüllen. In den westlichen Ländern gibt es nicht mehr arrangierte Ehen, sondern in der westlichen Kultur basiert das System, um die Partnerfindung, auf der Anziehungskraft. Auf diese Weise soll die Frau den Mann mit ihrer Anziehungskraft gewinnen und andersherum. Aus diesem Grund unterwerfen einige Frauen und Männer sich in einer strengen körperlichen Selbstdisziplin ziemlich freiwillig, um die Ideale der Kultur zu erfüllen. Einige Frauen bearbeiten ihre Körper auch mit den Schönheitsoperationen, aus denen die Vergrößerung der Brüste allgemeiner geworden ist. Für die kapitalistischen Gesellschaften ist bezeichnend die Objektivierung, die Sexualisierung und die Kommerzialisierung des

Frauenkörpers. Am Ende beginnen auch die Frauen sich selbst als sexuelle Objekte zu schätzen. Außerdem finden die Männer, die Bodybuilding treiben, sich dadurch maskulin bzw. auch Männer bearbeiten ihre Körper, um ihr Geschlecht zu betonen und um einen Unterschied zu dem Gegengeschlechtlichen zu machen. (Kinnunen 2010, 232 und 235.) Dies ist auch als Resultat aus der Kultur zu sehen, die sich auf die Anziehungskraft stützt. Es ist folglich zu sagen, dass die Körperlichkeit sowohl für Frauen als auch für Männer ein Mittel ist, um einen geschlechtlichen Unterschied zu machen, und es wird durch die Körperbearbeitung versucht, das ideale Frauentum oder die ideale Männlichkeit zu erreichen.

Mehrere Jahre wurde über eine Veränderung von der sexuellen Objektivierung der Frauenbilder zur sexuellen Subjektivierung gesprochen. Damit wird gemeint, dass die Frauenbilder nicht mehr nur passive Sex-Objekte sind, sondern die Frauenbilder schildern heutzutage öfter aktive, wissende und begehrende sexuelle Subjekte. Obwohl es gesagt werden könnte, dass es gut ist, die Frauenbilder von den passiven und sexuellen Schilderungen zu den aktiven und wissenden geworden sind, gibt es trotzdem Nachteile dabei. Einerseits zeigen die neuen sexuell aktiven Frauenbilder immer eine schöne, junge, dünne und heterosexuelle Frau und andererseits entsteht daraus der Schrecken des Alterns. (Gill 2003, o. S.)

2.4 Repräsentation

In den 1970er Jahren entstand die feministische Repräsentationsforschung aus der Frauenbildforschung und in der Repräsentationsforschung werden die Arten der Schilderung der unterschiedlichen Menschen erörtert. Die Repräsentation (*representation* auf Englisch) bedeutet das Wiederaufführen und die Sinnbildung als Tätigkeit und Taten. Es bedeutet folglich eine Darstellung und ein Ereignis, in dem bestimmte Bedeutungen mit den Bildern, Objekten oder Menschen verbunden werden und gleichzeitig werden Bedeutungen für die Umwelt und deren soziale Beziehungen gegeben. Als eine Repräsentation können folglich die symbolischen Zeichen gehalten werden, die auf etwas Anderes verweisen und es vertreten. Das Repräsentieren bedeutet das Vertreten und das Schildern. Die Repräsentationen produzieren und kommerzialisieren, wie das Geschlecht, wir und die Anderen verstanden werden. Damit setzte man sich mit den Bedeutungen und den Einflüssen der kulturellen Zeichen auseinander, das heißt, wie die unterschiedlichen Bilder aus dem kulturellen und gesellschaftlichen Rahmen entstehen und wie sie dort zirkulieren und funktionieren. (Paasonen 2010, 40-41 und 43-44.)

Oft werden die Repräsentationen als darstellend, vertretend und produktiv beschrieben. Weil die Repräsentation darstellend ist, bedeutet das, dass die

Repräsentation etwas darstellt. Z. B. stellt eine Fotografie ein Bild von etwas dar. Das Vertreten der Repräsentation bedeutet, dass die Repräsentation, während sie etwas darstellt, gleichzeitig eine größere Ganzheit oder eine Kategorie vertritt. Z. B. die Fotografie einer Frau: Die Fotografie ist die Repräsentation, die eine Frau darstellt und die gleichzeitig die Konvention der Frau, der Weiblichkeit und der weiblichen Schönheit vertritt (Paasonen 2010, 40.)

Mit der Produktivität der Repräsentation wird wiederum gemeint, dass eine Repräsentation unterschiedliche Werte, Vorstellungen und Definitionen produziert und aufbaut, weil sie die gesellschaftlichen Werte und Vorstellungen nicht einfach reflektiert, sondern sich an deren Aufbau beteiligt. Auf diese Weise baut sie unterschiedliche Rahmen für das Verstehen der Realität auf. (Paasonen 2010, 41.) Weil die Repräsentationen darstellen, vertreten und produzieren, nehmen sie am Aufbau der Ideale teil. Sie spielen eine Rolle im Aufbau der Frauen- und Männerideale und auch dabei, was wir anstrebenswert finden und was wir für hässlich und unerwünscht halten.

Das Anzweifeln der Frauenpräsentationen ist eine Tätigkeit, die die Gesellschaft weiterentwickelt. Wenn die gewohnten Bedeutungen in Frage gestellt werden, wird das Repräsentationssystem herausgefordert (Hall, wiedergegeben von Paasonen 2010, 44). Die Frauenbildforschung hat eine lange Tradition in der Medienforschung, aber das Geschlecht wird auch in anderen kulturellen Texten (z. B. Bücher), in institutionellen Gebräuchen (z. B. Familie) und in alltäglichen Tätigkeiten (z. B. Anziehen, Frisieren, Gestik, Sprechweise oder Facebook-Profile) produziert (Paasonen 2010, 44 und 47).

3 ZUR ROLLE DER FRAUEN IN DEN 1940ER JAHREN

Das folgende Kapitel erklärt, was die Trümmerfrauen waren, weil sie ein wichtiger Teil des sozio-geschichtlichen Kontext sind, in dem die in dieser Arbeit zu analysierende Novelle sich stellt. Die Trümmerfrauen existierten in den 1940er Jahren und die Novelle spielt in der gleichen Zeit. Es ist wichtig zu betonen, dass die Trümmerfrauen für die Deutschen ein Gründungsmythos ist und ein Teil vom deutschen kollektiven Gedächtnis geworden sind (Treber 2015, o. S.). Obwohl der Mythos sich auf die Geschichte stützt, wurde die Wahrheit verfälscht und übertrieben. Als nächst wird geschildert, wie die Situation in den 1940er Jahren in Deutschland war, warum es viele Frauen gab und wie der Mythos *Trümmerfrau* geschaffen wurde.

Der Zweite Weltkrieg endete in Europa am 8.5.1945, als Deutschland sich ergab. Jener Augenblick wird als Stunde Null genannt (Karras 2014, o. S.). In den Jahren 1945-1949 war Deutschland in Besatzungszonen geteilt, denn die Zeit der nationalsozialistischen Herrschaft war vorbei (Scriba 2014, o. S.). Die Nachkriegszeit begann und die Deutschen begannen mit der Arbeit, um die Reste der eingestürzten Gebäude zu entfernen und um das Land und die Gesellschaft noch einmal zu bilden. Die Teilung in die Besatzungszonen wurde im Jahr 1949 beendet, als Deutschland in Bundesrepublik Deutschland (BRD) und in Deutsche Demokratische Republik (DDR) zweigeteilt wurde. (Grau, Haunhorst und Würz 2016, o. S.)

Besonders in der Endphase des Kriegs wurde Deutschland stark bombardiert (Scriba 2015, o. S.). Nach dem Krieg z. B. in Hamburg, wo auch die in dieser Arbeit zu analysierende Novelle spielt, war 75 Prozent vom Wohnungsbestand beschädigt und vom schadhafte Wohnungsbestand war selbst zwei Drittel völlig zerstört worden. Ein Hauptziel der Stadt war nach dem Krieg das Fortschaffen der Trümmer. Ähnliche Landschaften und Aufgaben kamen überall in Deutschland vor. Meist waren es Frauen, die diese Nachkriegsruinen räumten, und sie werden als Trümmerfrauen bezeichnet. (Mombauer 2017, o. S.)

In Deutschland gab es nach dem Zweiten Weltkrieg viele alleinstehende Frauen, weil die Männer entweder gestorben, vermisst oder in Kriegsgefangenschaft waren (Heineman 1999, 44). Dies führte dazu, dass sowohl während als auch nach dem Krieg die Bevölkerung überwiegend aus Frauen bestand. Auf diese Weise waren die Frauen in Deutschland eine zentrale Arbeitskraft (Treber 2015, o. S.). Auch deswegen können die Jahre 1942-1948 als die Stunde der Frauen bezeichnet werden. Jene Jahre waren Krisenjahre in Deutschland. Der Begriff *die Stunde der Frauen* bedeutet, dass die Frauen Erfolg hatten, als sie aus nichts etwas machten. Annähernd alles materielle Vermögen wurde bei den Bombardierungen oder auf der Flucht eingebüßt. Als Mangel an allem bestand, mussten Frauen erfinderisch sein und zusehen, wie sie eigene Familie und sich selbst ernähren konnten und dabei waren sie erfolgreich. Sie sorgten gut für ihre Versorgungsberechtigten und für sich selbst, obwohl die Umstände nahezu unmöglich waren. (Heineman 1999, 75-76 und 84.) Daher wurde jene Zeit die Stunde der Frauen genannt.

In den Krisenjahren, die die Zeit von 1942-1948 umfassen, erfuhren Frauen Bombenangriffe, Evakuierung aus den gefährdeten Städten, die Flucht aus dem Osten, Vergewaltigungen, Hunger, Wohnen in den zerstörten Wohnungen, die Suche nach den verschwundenen Angehörigen, den Kampf, um Grundnahrungsmittel des Lebens und Bemühung die Straßen aus dem Schutt zu räumen. Die Lebensverhältnisse in den Krisenjahren waren herausfordernd und Frauen entwickelten verschiedene Auswege, um sich durchzumanövrieren. Diese Auswege waren unter anderem Prostitution, Schwarzmarkt und Hamsterfahrten. (Heineman 1999, 75 und vgl. auch 84-85.) Der Schwarzmarkt bedeutet „amtlich nicht genehmigter Warenverkehr, illegaler Handel“ (DWDS o. J., s. v. *Schwarzmarkt*). In den Krisenjahren war Schwarzmarkt beliebt. Er wurde das namhafteste Symbol für eine Überlebensstrategie, die widerrechtlich und gegen die Regeln, aber sozial akzeptiert war. (Heineman 1999, 84-85.) Er war der Boden für Deutschlands Wirtschaft in den Krisenjahren (Merisalo 2015, o. S.). Die Hamsterfahrten waren wiederum Reisen, die aus den Städten aufs Land in der Nachkriegszeit gemacht wurden (zeitclicks.de o. J., o. S.).

Nach allgemeiner Ansicht und dem Mythos *Trümmerfrau* waren die Trümmerfrauen uneigennützig, heiter, eifrig, beinahe übermenschlich, zäh, aufopfernd, freiwillig, heldenmütig und -haft (Mombauer 2017, o. S.). Sie halfen bei dem Transport der Bauabfälle aus den Städten, schafften Schutt mit der Hand oder mit primitiven Geräten wie mit Hacken und Schaufeln ab, sammelten Backsteine, sortierten bauliches Material und halfen mit dem Wiederaufbau (Heineman 1999, 91; Historia 2013, o. S.; Baghdady und Würz 2016, o. S.; Mombauer 2017, o. S.).

Die Trümmerfrauen sind allerdings ein umstrittenes Thema. Die meisten Deutschen glauben, dass beim Wiederaufbau Deutschlands Trümmerfrauen eine wichtige Rolle spielten, aber wenigstens in Westdeutschland räumten eigentlich nicht viele

Frauen die Trümmer freiwillig oder zwangsweise und es handelte sich um kein landesübergreifendes Phänomen. Bei dem Mythos *Trümmerfrauen* wird das Bild vermittelt, dass Frauen mit Eifer die Trümmer wegräumten, aber so war es nicht. Die meisten Aufforderungen waren lediglich für deutsche Männer in Westdeutschland ausgerichtet und die Frauen waren eine Minderheit bei den Aufräumarbeiten der Trümmer, weil die Männer und die Maschinen die Arbeit mindestens in Westdeutschland erledigten. Vor allem wurde diese Art der Arbeit von Arbeitslosen eingefordert, wenn sie Lebensmittelkarte bekommen wollten. Frauen wurden in den westlich besetzten Zonen – später die BRD - in diese Arbeit involviert, entweder als Strafe wegen der Mitgliedschaft in der früheren nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei oder als Zwang wegen der wirtschaftlichen Zustände, denn in Westdeutschland erhielten die Frauen eine bessere Lebensmittelkarte aufgrund des Schwierigkeitsgrades der Trümmeraufräumarbeit. (Mombauer 2017, o. S.)

Berlin war jedoch eine Ausnahme und der Begriff *Trümmerfrau* stammt auch aus West-Berlin. In Berlin räumten circa 26000 Frauen Trümmer und im Jahr 1947 waren zwei Drittel von den 20-39-jährigen Berlinern Frauen. Der Begriff *Trümmerfrau* wurde ursprünglich nur in der BRD verwendet. In der sowjetischen Besatzungszone und später in der DDR wurde der Begriff *Trümmerfrau* nicht verwendet. (Mombauer 2017, o. S.) Dort wurde der Begriff *Bauhilfsarbeiterin* gebraucht (Treber 2015, o. S.). Im Prinzip handelte es sich um dieselbe Sache (vgl. Mombauer 2017, o. S.).

Nach Mombauer (2017, o. S.) anstatt eines gesamtdeutschen Phänomens zu sein, variierte die Anzahl der Trümmerfrauen je nach dem Gebiet in Deutschland. In Berlin räumte eine große Menge von Frauen Ruinen, aber Berlin war ein Sonderfall. In der britischen Besatzungszone wurde bloß ein kleiner Anteil von arbeitslosen Frauen benutzt. In der sowjetischen Besatzungszone wurde die Trümmerarbeit von erwerbslosen Frauen und Männern gefordert und ebendort waren die Frauen eine Majorität für eine kurze Zeit auf Grund des Männermangels. In den amerikanischen und französischen Besatzungszonen wurden keine arbeitslosen Frauen für Trümmerarbeit benutzt. In Westdeutschland versuchte man, dass sich die Frauen so schnell wie möglich in die weiblichen Arbeiten zurückziehen würden. In Ostdeutschland im Gegensatz wurde dazu erwartet, dass die Frauen an der Seite von Männern bei der Trümmerarbeit arbeiteten und dabei halfen, um den neuen sozialistischen Staat wiederaufzubauen. (Mombauer 2017, o. S.)

Der Mythos *Trümmerfrau* entstand durch Medienkampagnen in Berlin und in der sowjetischen Besatzungszone, deren Bauhilfsarbeiterinnen die Grundlage für den Mythos bildeten. Im Osten wurde die Frau, die die Trümmer wegräumte, in den Jahren 1945-1946 zum Medienschlager. Weil die Trümmerarbeit ursprünglich in negativem Licht gesehen wurde, musste sie einen positiveren Ruf bekommen, um Arbeiter für den Job zu gewinnen. Infolgedessen begannen Medienkampagnen, ein positives

Bild von den Trümmerfrauen zu gestalten. Die Zielgruppe war vor allem Frauen, weil es damals mehr Frauen als Männer gab und deswegen formten sie die größere Arbeitskräftenressource. Es wurde ein Bild von einer Berlinerin geschaffen, die heldenhaft, altruistisch und vor allem freiwillig war. Es wurden Stereotype bearbeitet, die noch heute gängig sind. Die Nachrichten deuteten darauf hin, dass die Frauen freiwillig arbeiteten. Das Ziel war eine möglichst schnelle Veränderung der Arbeitsmoral, wenn die Ruinen irgendwann weggeschafft werden sollten. Es gab daher indirekte Berichte über heldenmütige Trümmerfrauen und auch direkte Berichte, die sagten, dass die trümmerräumenden Frauen keine bestraften NSDAP-Frauen waren. (Treber 2015, o. S.)

Die Trümmerfrauen haben eine beachtliche Bedeutung in Deutschland, denn sie sind ein gesamtdeutsches Erinnerungsbild (Treber 2015, o. S.). In der BDR der 50er-Jahre symbolisierte die Gegensätzlichkeit zwischen der harten Arbeit der Trümmerarbeit und dem häuslichen Komfort der 1950er-Jahre den bedeutenden Weg und die Entwicklung, die die Westdeutschen gemacht hatten, als sie von der Stunde Null bis zu den 50er-Jahren gingen. Indessen wurden die Trümmerfrauen in West- und in Ostdeutschland für verschiedenartige symbolische Verwendungszwecke verwendet. (Heineman 1999, 90 und 92.) In der BRD wurde nach dem Beginn der 1950er Jahre initiiert, einen Schatten auf die Trümmerfrauen zu werfen. Als BRD einen Unterschied zur DDR machen wollte, konnte die BRD über die ostdeutschen Trümmerfrauen mit Erbarmen sprechen. Die DDR sollte ins schlechte Licht gestellt werden. Anderenfalls und nach dem Feiern der Trümmerfrauen am Beginn der 50er-Jahre, wurden Trümmerfrauen größtenteils in der BRD vergessen. Im Gegensatz zur BRD wurden die Trümmerfrauen in der DDR nicht vergessen, sondern sie wurden durch die ganze Geschichte der DDR als einen positiven Teil des Aufbaus der DDR zum sozialistischen Staat in Erinnerung behalten. (Mombauer 2017, o. S.) Deshalb ist auch heutzutage nach der Wiedervereinigung die Trümmerfrau ein Symbol für die deutsche Nachkriegszeit (Treber 2015, o. S.).

4 LITERATURWISSENSCHAFT

Als nächstes wird über literaturwissenschaftliche Ausgangspunkte gesprochen, die für die Analyse nützlich sind. Zuerst wird die Gattung *Novelle* betrachtet, weil das Untersuchungsmaterial eine Novelle ist. Die Novellen haben besondere eigene Eigenschaften, die in einer Novelle erscheinen sollten. Dann wird der Begriff *Figur* definiert, denn es geht um eine Figurenanalyse in dieser Arbeit. Als letztes sind auch Erzählstruktur und -rollen wesentliche Begriffe in dieser Arbeit, weil die zu analysierende Novelle eine komplizierte Erzählstruktur hat und neben dem Begriff *Figur* zentral ist, den Erzähler zu erkennen.

4.1 Novelle

Als nächstes wird die Gattung *Novelle* betrachtet, weil eine Novelle in dieser Arbeit als Untersuchungsmaterial fungiert. Daher ist es gut die Gattung *Novelle* und ihre Charakteristika zu kennen.

Novelle ist eine Gattung in der Epik wie z. B. ein Roman oder ein Epos. Die Novelle ist jedoch kürzer als ein Roman und wird manchmal als Kurzgeschichte bezeichnet. Im Gegensatz zur Kurzgeschichte sind bezeichnende Charakteristika einer Novelle ein Wendepunkt, Dingsymbole und ein dramatischer Aufbau, die bei der Gattung *Kurzgeschichte* nicht gefordert werden (Degering 1994, 124).

Das Wort *Novelle* kommt vom italienischen Wort *novella*, das Neuigkeit bedeutet. Das italienische Wort *novella* stammt wiederum vom lateinischen Wort *novellus*. In der lateinischen Sprache bedeutet das Wort *novus* neu und *novellus* ist eine Diminutivform des Wortes *novus*, somit könnte *novellus* die kleine Neuigkeit auf Deutsch bedeuten. Infolgedessen hat die Novelle ursprünglich die kleine Neuigkeit bedeutet. (Degering 1994, 7.)

Anfangs befand sich das Wort *Novelle* schon im 13. Jahrhundert bei der Rechtswissenschaft in Italien. Die italienischen Humanisten brachten dann den Begriff *Novelle* von der Rechtswissenschaft zur Dichtkunst. Aber noch heutzutage gibt es den Begriff *Gesetzesnovelle*. (Degering 1994, 7.)

Es gibt vielerlei Novellen. Sie können heiter und tragisch, unterhaltend und moralisch ernst sein. Die Gattung ist nicht eine von den ernstesten. Eine Definition gibt es nicht, die alle Novellen zusammenbringt und für alle herausgekommenen Novellen und Erzählungen stimmen würde. Obwohl die Literaturwissenschaftler von Anfang an Schwierigkeiten hatten, zu entscheiden, was unter dem Begriff *Novelle* verstanden werden sollte, können doch bestimmte Merkmale und Eigenheiten des novellistischen Erzählens definiert werden. (Degering 1994, 7-8 und 10.) Immer, wenn über die Gattung *Novelle* besprochen wird, wird über bestimmte Erkennungszeichen gesprochen. Diese Erkennungszeichen wurden die bestimmten Merkmale des novellistischen Erzählens und aus diesen Merkmalen erstand eine Art von Merkmalsliste. (Aust 1999, 7.)

Diese Merkmalsliste und die situativen Bedingungen der Novelle sind Eigenschaften der Novelle laut Aust (1999, 2 und 7), obwohl die Gattung keine genaue Definition hat. Obwohl diese Gattung nicht exakt definiert werden kann, gibt es Novellen, die der Autor selbst als *Novelle* bezeichnet hat. Dies bedeutet aber nicht, dass das betreffende Werk eine *Novelle* wäre oder dass die Werke, die als *Novellen* nicht bezeichnet sind, keine möglichen *Novellen* sein könnten. (Aust 1999, 53.)

Am Beginn dieses Kapitels werden wenige Beispiele für die Charakteristika der *Novelle* gegeben. Als nächst wird kurz genauer zuerst die situativen Bedingungen der *Novelle* und danach die Merkmale der *Novelle* mit Hilfe der Merkmalsliste betrachtet.

Für eine *Novelle* gibt es vier situative Bedingungen: das Gespräch, die Absicht, das Erzählen und die Redegüte. Der Gesprächscharakter steht häufig in einer Verbindung mit dem Rahmen, der im Übrigen ein Merkmal der *Novelle* ist. Von vielen *Novellen* ist so genannter Gesprächsrahmen, zu finden. Aus der Bedingung *Gespräch* leitet sich auch die Bedingung *Absicht*, weil derjenige eine Absicht hat, der etwas im Gespräch erzählt. Das Erzählen ist nicht nur spontan: Eine erzählende Person hat ein Vorhaben und ist hinter Zielen her. (Aust 1999, 2, 4-5 und 13.) Wie schon voran erwähnt wurde, ist das Erzählen ein Teil der Epik und auf diese Weise ist die Bedingung *Erzählen* natürlich ein Teil der *Novelle*, aber in den *Novellen* kann das Erzählen kennzeichnenderweise kommunikativ und ebenso oft erinnernd sein (ebd., 5; Steinby 2013a, 55). Auch die Redegüte ist eine Bedingung der *Novelle*, denn seit Goethes Unterhaltungen ist „das eminente Erzählvermögen“ (Aust 1999, 6) ein Teil der *Novelle*.

Die schon erwähnte Merkmalsliste enthält unter anderem die Länge, die Begehenheit, die Konzentration und den Rahmen, aus denen der Rahmen schon bei der Bedingung *Gespräch* zum Vorschein kommt (Aust 1999, 2, 7-9, 12-13 und 15). Die

Länge bedeutet, dass die Novelle kurz oder mittellang sein soll (Degering 1994, 9). Kurz oder mittellang sind nicht eindeutig zu definieren, aber es wurde jedoch versucht. Eine Novelle soll 75–150 Taschenbuchseiten oder 20000–40000 Wörter lang sein, was bedeutet, dass die Novelle in einem Zug zu lesen bzw. in 5–60 Minuten zu lesen ist. (Aust 1999, 8.)

Die Begebenheit als Merkmal bedeutet, dass eine Novelle nur eine Begebenheit, ein Ereignis oder einen Moment darstellt (Aust 1999, 9-11). Degering (1994, 9) formuliert eine Novelle als eine Erzählung, die „eine bedeutende, ungewöhnliche, „unerhörte“, dabei jedoch wahr scheinende „Begebenheit“ zur Darstellung bringt.“

Die Konzentration bedeutet, dass die Erzählung konzentriert ist. Eine Novelle soll kurz sein und dabei hilft die Konzentration auf eine Begebenheit. Die Konzentration entsteht aus einem Punkt und einem Symbol. Der Drehpunkt steht im Zentrum der Geschichte und gestaltet eine pyramidale Struktur für die Geschichte. (Aust 1999, 12-13.) Das Symbol oder das Dingsymbol hilft dabei, die Konzentration und Struktur gedrängt zu halten, und expliziert oder unterstützt die unerhörte Begebenheit (Degering 1994, 9; Aust 1999, 12-13).

4.2 Figur

Es ist wesentlich das Wort *Figur* zu definieren, weil es die Analyse und die Analyse der Figuren beeinflusst (Eder, Jannidis und Schneider 2010, 6). Schneider (2008, 43) sagt, dass das Wort *Figur* sich aus dem lateinischen Wort *figere* ableitet, das bilden, formen und erdichten bedeutet. Eder (2010, s. v. *Figur*) sagt wiederum, dass das Wort *Figur* sich aus dem lateinischen Wort *figura* ableitet, das *Gestalt* bedeutet. *Figere* betont die gemachte, ästhetische und künstliche Natur der Figur und *figura* wiederum die Schöpfung der Figur, weil *figura* morphologisch mit dem Wort *Gestaltung* verbunden ist, wenn *figura* auf Deutsch *Gestalt* bedeutet (Schneider 2008, 43-44). Jedenfalls kommt das Wort *Figur* aus dem Lateinischen und seine etymologische Bedeutung besagt, dass die Figuren gebildet, entworfen und gemacht bzw. künstlich sind, was sie von den Menschen unterscheidet.

Die Figur bedeutet demnach eine Gestalt, die „durch einen fiktionalen Text“ dargestellt wird (Eder 2010, s. v. *Figur*). Wenn überlegt wird, ob es keine anderen Alternativen für den Begriff *Figur* gibt, ist nur das Wort *Gestalt* denkbar, weil es relativ neutral ist. Wegen seiner Neutralität ist es fast so praktisch wie das Wort *Figur*, aber *Gestalt* verweist mehr auf die Zweckmäßigkeit der Schöpfung der Figur. Deswegen wirkt es zu stabil gegenüber dem Wort *Figur*. Deshalb hat das Wort *Figur* sich am Ausgang des 20. Jahrhunderts in der Literaturwissenschaft als der benutzte Terminus

stabilisiert. Weil das Wort *Figur* universal und neutral ist, wurde entschieden, diesen Terminus ebenfalls in dieser Arbeit zu benutzen. (Schneider 2008, 43-44.)

Die Fiktionalität ist ein Teil der Epik und es ist wichtig, die Fiktionalität der Figuren zu bedenken (vgl. Steinby 2013a, 53-55). Es ist wesentlich, die richtigen Menschen von den fiktiven Figuren zu trennen. Die echten Menschen leben in dieser realen Welt und die fiktiven Figuren können stark den wahren Menschen ähneln, aber die fiktiven Figuren sind nie genuine Personen (Schneider 2008, 33-35; Steinby 2013a, 53-55.) Die Figuren leben in der fiktiven Welt (Eder et al. 2010, 7). Häufig imitieren die Figuren die Menschen bzw. die Figuren stellen echte Menschen dar (Schneider 2008, 34-35). Die Figuren können jedoch ebenso animalische, künstliche oder übernatürliche Figuren sein (Eder 2010, s. v. *Figur*). Andersgesagt können die Figuren Nicht-Menschen sein. Auch wenn allerdings eine Figur ein Nicht-Mensch ist, ist sie dennoch immer etwas, mehr oder weniger, Menschenähnliches. (Schneider 2008, 34.)

Trotzdem bedeutet *Figur* laut einer Definition eine fiktive Person und diese Definition ist auch die allerhäufigste Definition der *Figur*. Die Definition führt allerdings dazu, dass unwillkürlich, wenn versucht wird, fiktive Figuren zu verstehen, auf die Information über die realen Menschen zurückgegriffen wird. Diese Definition ist folglich nicht völlig problemlos, denn sie ist zu unbestimmt und legt sich nur auf anthropomorphe Figuren fest. (Eder et al. 2010, 7.)

Nach einer genaueren Definition ist die *Figur* ein Element der aufgebauten narrativen Welt (Margolin 1983, 7¹, zitiert nach Eder et al. 2010, 9). Dies ist eine gute Definition für *Figur*, aber sie bildet genauso ein Problem: Wie unterscheiden Figuren sich von den anderen Elementen des Textes? Es gibt eine einfache Antwort darauf, nämlich die Figuren haben besondere Eigenschaften, mit denen sie erkannt werden können und mit denen sie von den anderen Textelementen unterschieden werden können. Erstens hat eine *Figur* die Fähigkeit zu handeln. Zweitens hat eine *Figur* die Fähigkeit für ein inneres Leben und drittens ist die *Figur* eine erkennbare Gesamtheit und kein unbestimmter Teil der Masse. Anders gesagt ist eine Prototypfigur eine erkennbare fiktive Gestalt, die die Fähigkeit zu denken und zu handeln besitzt. (Eder et al. 2010, 9-10.)

Auf diese Weise sind Figuren Elemente der fiktiven Welt (Eder et al. 2010, 7). Laut Schneider (2008, 34) ist eine *Figur* physisch scheinbar, kommunizierend und bewusst. Physisch scheinbar bedeutet, dass die *Figur* einen Körper hat. Die Fähigkeit der *Figur* zu kommunizieren bedeutet, dass sie reden und mit anderen Figuren kommunizieren kann. Die Bewusstheit der *Figur* bedeutet, dass die *Figur* ‚Ja‘ sagen kann bzw. die *Figur* ihre eigene Existenz erkennen kann. (Ebd., 34.)

¹ Margolin, Uri (1983). *Characterisation in Narrative: Some Theoretical Prolegomena*. In: Neophilologus 67. 1-14.

Die Figuren können nach ihrer Vielfältigkeit und nach ihrer Einfachheit als Individuen, Typen und Allegorien oder Personifikationen eingeteilt werden (Schneider 2008, 36-37). Auch Eder (2010, s. v. *Figur*) sagt, dass die Figuren typisiert oder individualisiert werden können, aber er lässt den dritten und den allereinfachsten Figurtyp *Allegorie* aus. Der Charakter der Individuen ist am vielfältigsten. Die Typen sind einfachere Figuren, denn sie sind nicht so vielfältig wie Individuen. Mit Einfachheit wird gemeint, dass sich der Text bei diesen Figuren auf wenige geringe Eigenschaften konzentriert. Allegorien sind die allereinfachsten Figuren und sie können Personifikationen sein. Sie sind das Gegenteil des Individuums und ein Extremfall, der niemals realistisch sein kann. Die Grenzen dieser drei Figurenarten sind nicht genau. (Schneider 2008, 36-37.)

Schneider (2008, 36-37) teilt Figuren in drei Kategorien ein, aber bereits in den 1920er Jahren teilte Forster (2002, 48) Figuren in zwei Kategorien ein: in flache und runde Figuren. Mit flachen Figuren meint Forster (2002, 48) die Figuren, die in die Kategorie *Typen* passen. Mit runden Figuren meint er das Gegenteil der flachen Figuren. Die Figuren werden folglich nach ihrer Tiefe und nach ihrer Entwicklungsfähigkeit in zwei Kategorien unterteilt. Die flachen Figuren sind um eine Idee oder eine Charaktereigenschaft herum gebildet bzw. sie sind nicht so tief und sie entwickeln sich nicht, auch wenn die Situationen sich verändern. (Forster 2002, 48-55.) So können die Figuren überdies als Haupt- und Nebenfiguren in der Figurenkonstellation aufgeteilt werden, die das System der Figuren des Textes und ihrer Beziehungen ist (Eder 2010, s. v. *Figur* und *Figurenkonstellation*). Die Hauptfiguren sind in der Regel in Schönliteratur eher rund und die Nebenfiguren eher flach.

Die Hauptfigur, die runde Figur und das Individuum sind folglich ziemlich ähnlich bzw. sie bedeuten eine vielfältige, tiefe und interessante Figur, die dem Menschen schon viel ähneln kann. Damit diese sehr menschenähnlichen Figuren leichter als fiktive Figuren zu unterscheiden sind, ist es gut zu beachten, dass kein Werk der Epik das Leben einer Figur zeitlich perfekt schildern kann. Dies ergibt sich aus der Komprimierung, die bedeutet, dass die erzählte Zeit im Allgemeinen länger als die Erzählzeit ist. (Schneider 2008, 36.) Die erzählte Zeit bedeutet die in der Erzählung dargestellte Zeitdauer der Geschichte und mit der Erzählzeit wird die Dauer des Erzählens der Erzählung gemeint (Auerochs 2010, s. v. *Erzählte Zeit* und *Erzählzeit*). Weil alle Ereignisse der möglicherweise langen erzählten Zeit in einer kurzen Erzählzeit passieren, kann das Leben der Figur voll und reich wirken. Wenn die erzählte Zeit länger als die Erzählzeit ist, entstehen Lücken im Leben der Figur bzw. das Handeln und das Denken der Figur werden nicht durchgehend berichtet. Auf diese Weise kann nicht einmal das Leben einer Hauptfigur perfekt und so vielfältig geschildert werden, wie das Leben der Menschen richtig ist. (Schneider 2008, 36.) Dies ist auch gut zu beachten,

wenn die Belletristik kontextualisiert betrachtet wird und z. B. die Art der Repräsentation der Frau untersucht wird (vgl. Steinby 2013b, 28).

4.3 Erzählstruktur

Eine Erzählung entsteht aus dem Erzählen und der Geschichte (Steinby 2013a, 55). Sie haben zeitliche und hierarchische Beziehungen (Rimmon-Kenan 1999, 144 und 116). Zu den temporalen Beziehungen gehören der Abstand der Geschichte und des Erzählens und die Erzählzeit (ebd., 115; Auerochs 2010, s. v. *Erzählzeit*). Mit dem Abstand der Geschichte und des Erzählens wird gemeint, ob die Geschichte nachher, vorher, gleichzeitig oder eingebettet im Bezug auf die Geschichte erzählt wird (Rimmon-Kenan 1999, 114-115). Damit wird gemeint, dass es zwei oder mehrere Geschichten in einer Erzählung geben kann, die miteinander eingebettet erzählt werden. Mit der Erzählzeit wird die Dauerzeit des Erzählens gemeint (ebd., 115; Auerochs 2010, s. v. *Erzählzeit*). Im Allgemeinen wird auf das Erzählen so verstanden, als ob es im Moment passierte. Eine Ausnahme davon ist eine Binnenerzählung, deren Dauer oft definiert wird. (Rimmon-Kenan 1999, 115.) Die erzählte Zeit und die Erzählzeit sollen nicht durcheinandergebracht werden. Die Dauer der Geschichte wird mit der erzählten Zeit gemeint (Auerochs 2010, s. v. *Erzählte Zeit*).

Die Beziehung zwischen dem Erzählen und der Geschichte ist subordiniert bzw. die Erzählung hat Ebenen. Die Ebene, wo der Erzähler handelt, hat er Einfluss darauf, wie der Leser die Geschichte versteht und sich darauf einstellt. Die extradiegetische und oberste Ebene ist die erste Stufe. Auf dieser Ebene handelt der extradiegetische Erzähler bzw. der Erzähler der ersten Stufe, der die Erzählung der ersten Stufe erzählt. Die direkt subordinierte Ebene der extradiegetischen ist die diegetische Ebene, auf die die Ereignisse und Figuren (bzw. die Geschichte) der erststufigen Erzählung sich stellen. Die Geschichte ist folglich subordiniert im Hinblick auf das Erzählen. Darüber hinaus kann Erzählen sich in der Geschichte selbst befinden. Es wird über das Handeln einer Figur erzählt, aber die Figur kann auch selbst beginnen, eine Geschichte zu erzählen. So eine innere Erzählung ist immer subordiniert hinsichtlich der Erzählung, in die sie eingebettet ist. Wenn eine diegetische Figur ein Erzähler wird, wird sie ein intradiegetischer Erzähler. Der intradiegetische Erzähler ist ein Erzähler der zweiten Stufe. Er erzählt eine Erzählung der zweiten Stufe, deren Geschichte sich auf die hypodiegetische Ebene bzw. auf die dritte Stufe stellt. Die hypodiegetische Erzählung der zweiten Stufe kann unter anderem eine erklärende Funktion im Hinblick auf die Geschichte der diegetischen Ebene haben. Der Übergang von einer Erzählebene zur Anderen realisiert sich gewöhnlich mit einem Erzählakt, mit dem der Leser über den Übergang informiert wird. (Rimmon-Kenan 1999, 116-117 und 119-120.)

4.4 Erzählrollen

Es steht nun fest, dass es mehrere Erzähler in einer Erzählung geben kann und sie auf den unterschiedlichen Ebenen wirken können. Nun richten wir unser Augenmerk darauf, wie die Erzähler sein können und welche Rolle sie spielen können. Der Erzähler kann an der Geschichte teilnehmen oder nicht teilnehmen. Er kann sichtbar, merkbar, unsichtbar, unbemerkbar, zuverlässig oder unzuverlässig sein. Die Rolle des Erzählers hat Einfluss darauf, wie der Leser die Geschichte versteht. (Rimmon-Kenan 1999, 120).

Die Erzähler sind in der Geschichte entweder beteiligt oder nicht beteiligt (Rimmon-Kenan 1999, 121). Der Erzähler, der an der Geschichte nicht teilnimmt, ist heterodiegetisch und der Erzähler, der an der Geschichte teilnimmt, ist homodiegetisch (Genette 1972, 255-256², zitiert nach Rimmon-Kenan 1999, 121). Wenn der Erzähler an der Geschichte nicht teilnimmt und ziemlich außenstehend ist, ist er oft allwissend (Rimmon-Kenan 1999, 121). Der allwissende Erzähler ist auch auktoriales Erzählverhalten zu nennen (Kriegel 2010, o. S.). Die meisten allwissenden Erzähler sind extradiegetisch. Im Prinzip kann kein intradiegetischer Erzähler allwissend sein, weil er eine Figur der ersten Geschichte ist (vgl. Rimmon-Kenan 1999, 120). Das allwissende Erzählen kann jedoch sowohl in der ersten als auch in der zweiten Geschichte erscheinen. Der Ausdruck *Allwissenheit* weist unter anderem auf das Wissen der innerlichen Gedanken der Figur und auf die Anwesenheit in den Orten hin, wo die Figur ohne Gesellschaft ist (ebd., 121).

Die Stufe der Sichtbarkeit des Erzählers variiert von dem unsichtbaren bis zum sichtbaren Erzähler. Der Erzähler ist jedoch niemals völlig abwesend. Die maximale Unsichtbarkeit des Erzählers ist selten. Der Erzähler wird in vielerlei Hinsicht erkennbar. Der Erzähler ist durch eine Beschreibung des Milieus, eine Identifikation der Figuren, eine zeitliche Zusammenfassung, eine Definition eines Charakters oder einen Kommentar zu bemerken. (Rimmon-Kenan 1999, 122-125.)

Der Erzähler kann auch zuverlässig oder unzuverlässig sein. Über die Zuverlässigkeit des Erzählers kann mit der Frage reflektiert werden, ob es einen Grund gibt, die Geschichte oder die Handlung begründet in Frage zu stellen. Die Zuverlässigkeit ist leichter mit den Merkmalen der Unzuverlässigkeit zu klären. Wenn es keine Merkmale für Unzuverlässigkeit gibt, führt das zur Zuverlässigkeit. Das Wissen des Erzählers kann begrenzt sein, der Erzähler kann in die Geschichte gehören und persönliche Meinungen haben oder der Erzähler kann problematische Wertvorstellungen haben oder vorstellen, was alles die Aufmerksamkeit des Lesers wecken und den Erzähler unzuverlässig machen kann. (Rimmon-Kenan 1999, 127-128.)

² Genette, Gérard (1972). *Figures III*. Paris: Seuil.

Die Begrenztheit des Wissens des Erzählers bedeutet, dass der Erzähler z. B. jung oder geistig behindert ist. Möglich ist auch, dass der Erzähler selbst die Begrenztheit seines Wissens offenbart. Er kann zu Beispiel äußern, dass er nicht selbst am Ort war und nicht sah, was passierte. (Rimmon-Kenan 1999, 128.)

Der Erzähler kann auch eine persönliche Relation zum Erzählten haben, daraus folgend kann der Erzähler persönliche Meinungen oder Verhalten zum Erzählten haben. Die problematischen Wertvorstellungen bedeuten wiederum die Fraglichkeit des Wertsystems. Wenn z. B. die Sprache des Erzählers voll von Widersprüchen ist, kann es das Gefühl wecken, dass es nötig sein kann, die Zuverlässigkeit der Werte zu erörtern. Es ist meistens schwierig über die Zuverlässigkeit des Erzählers zu entscheiden. Je sichtbarer desto unzuverlässiger ist jedenfalls der extradiegetische Erzähler, denn je sichtbarer der Erzähler ist, desto mehr kann er die Erzählung mit seinen Meinungen und Einstellungen beeinflussen. Der intra- und besonders der homodiegetische Erzähler ist nicht der zuverlässigste Erzähler, weil die intradiegetischen Erzähler fiktive Figuren sind. Für einen intra- und homodiegetischen Erzähler können die Begrenztheit des Wissens und die Teilnahme an der Geschichte bezeichnend sein. (Rimmon-Kenan 1999, 128-131.)

5 DIE ENTDECKUNG DER CURRYWURST

In diesem Kapitel wird das Untersuchungsmaterial *Die Entdeckung der Currywurst* vorgestellt, weil das beim Lesen der Analyse hilft. Zuerst wird der Schriftsteller der Novelle vorgestellt und danach wird zum eigentlichen Werk übergegangen.

5.1 Uwe Timm

Der Schriftsteller des Werkes *Die Entdeckung der Currywurst* heißt Uwe Timm. Er ist ein deutscher Schriftsteller, der im Jahr 1940 in Hamburg geboren wurde. Er war ein Kriegskind und gehört zur Kriegsgeneration. Er floh mit seiner Mutter 1943 aus Hamburg, aber kehrte dann gleich nach dem Krieg zurück nach Hamburg. Hamburg wurde sehr stark während des Kriegs bombardiert. (Hilpelä 2010, 417.) Uwe Timm hatte einen autoritären Vater und wuchs im Schatten seines älteren Bruders auf. Uwe Timms Bruder starb im Jahr 1943 während des zweiten Weltkriegs in der Ukraine, als er 19 Jahre alt war. Timm und sein Bruder hatten 16 Jahre Altersunterschied. (dtv 2015a, o. S.)

Uwe Timm machte eine Ausbildung als Kürschner³ und führte sogar nach dem Tod seines Vaters drei Jahre das Kürschnergeschäft, aber begann nachher sein Studium. Zuerst machte er sein Abitur und studierte dann Philosophie, Germanistik, Soziologie und Volkswirtschaftslehre in München und Paris. Er erlebte die Studentenbewegung und den Aufbruch Ende der 1960er Jahre als aktiver Student. Er ist selbst einer der signifikantesten Vertreter der 1968er-Generation. Das Schreiben von Geschichten mochte Timm schon von klein an. Seit 1971 arbeitet er als freier Schriftsteller und er lebt heutzutage sowohl in München als auch in Berlin. Er hat vier Kinder und

³ Kürschner bedeutet ein „Handwerker, der Tierfelle und Pelze verarbeitet“ (Scholz 2017, 131).

ist über 80 Jahre alt. (dtv 2015b, o. S.; die dtv Verlagsgesellschaft o. J., o. S.; Perlentaucher Medien 2021, o. S.)

Timm ist einer der erfolgreichsten deutschen Schriftstellern, der viele Auszeichnungen und Preise für seine literarischen Arbeiten erhalten hat. Die Aufarbeitung der 1968er Jahre und der deutschen NS-Vergangenheit sind die zentralsten und beherrschenden Themen seiner Arbeiten. (dtv 2015a, o. S. und 2015b, o.S.)

Die Ausgangspunkte seiner Werke sind meist real, da sie sich z. B. auf Timms Kindheitserinnerungen stützen. Seine Absicht ist nicht, eine treue Kopie von der Wirklichkeit zu übermitteln. (dtv 2015a, o. S.) Unter anderem gibt gerade diese Tatsache seinen Werken eine eigene Stimmung. Timm versucht, den Stil des mündlichen Erzählens mit seinem Schreibstil nachzumachen, was bedeutet, so zu schreiben, wie gesprochen wird (New Directions o. J., o. S.).

Timm hat sich intensiv mit den Themen, die ihn interessieren, in seinem Heimatland befasst, aber obendrein mit fremden Kulturen. Aus dem Grund war er in Namibia, Peru und auf den Osterinseln auf Forschungsreisen unterwegs. Ferner hat er erfolgreiche Kinder- und Jugendbücher geschrieben. (dtv 2015a, o. S.)

Uwe Timm hat dutzende Werke geschrieben. Timms ältester Roman heißt *Heißer Sommer*, der schon im Jahr 1974 erschien (dtv 2015a, o. S.), aber bereits früher schrieb er unter anderem ein Gedichtband, das *Widersprüche* (1971) heißt. Seit den 1970er-Jahren hat er regelmäßig und aktiv das Schreiben und das Veröffentlichen von Werken fortgesetzt. Sein derzeitiger neuester Roman aus dem Jahr 2017 heißt *Ikarien* (Albath 2017, o. S.). Timms Werke wurden in 19 Sprachen übersetzt (New Directions o. J., o. S.).

Z. B. *Rennschwein Rudi Rüssel* (1989), *Rot* (2001) und *Am Beispiel meines Bruders* (2003) sind einige der bekanntesten Werke von Timm. Vom Kinderbuch *Rennschwein Rudi Rüssel* wurde zudem ein Film gedreht (1995) und das Kinderbuch mag Timms berühmtestes Werk sein, für das er den Deutschen Jugendliteratur Preis bekam.

Uwe Timm hat nicht nur viele Werke in verschiedenen Gattungen verfasst, sondern daneben über viele verschiedene Themen geschrieben. Z. B. erzählt das Kinderbuch *Rennschwein Rudi Rüssel* von der Familie, dem Familienleben mit einem Haustier, vom Alltag der Familie und der Verantwortung, die mit einem Haustier verbunden sind, wohingegen z. B. der Roman *Rot* von der 68er-Generation und von ihren Irrtümern und Hoffnungen erzählt. Die Novelle *Die Entdeckung der Currywurst* beschäftigt sich wiederum mit der Vergangenheit der Jahre 1945-1947 und mit dem nachkriegszeitigen Alltag.

5.2 Handlung

In diesem Unterkapitel wird der Inhalt des in dieser Magisterarbeit gebrauchten Untersuchungsmaterials wiedergegeben, damit der Ablauf der ganzen Arbeit und besonders ihrer Analyse, leichter zu folgen ist. Als Untersuchungsmaterial fungiert die Novelle *Die Entdeckung der Currywurst*, die Uwe Timm im Jahr 1993 veröffentlichte. Hierbei werde ich mich vor allem auf die Hauptereignisse der Novelle sowie auf die Figuren konzentrieren. Weiter wird das Werk mit Hilfe der Merkmale der Novelle, der Erzählstruktur und der Erzählrollen vorgestellt (s. K. 4.1, 4.3 und 4.4). Nachfolgend werden frühere Analysen und Forschungen des Werkes näher beleuchtet, die Hauptfiguren der Novelle genannt und der Handlungsort und die Handlungszeit aufgeführt. Danach wird die Geschichte der Novelle, die in zwei Unterkapitel 5.2.1 *Rahmenerzählung* und 5.2.2 *Binnenerzählung* gegliedert wurde, im Allgemeinen vorgestellt.

Die Novelle ist besonders in der Hinsicht auf die novellistischen Merkmale analysiert worden (vgl. z. B. Nowotny 2019, 9). Das Werk ist auch aus anderen Perspektiven betrachtet worden. Henderson (2004) z. B. erörtert die Bedeutung des Essens im Werk, Nowotny (2019) kritisiert die Beschreibungen des Nationalsozialismus, des deutschen Schuldgefühls und der Holocaust und Cabac (2021) betrachtet das Werk auf einer linguistischen Ebene bei der Observierung der Okkasionalismen⁴ des Werkes. Darüber hinaus ist das Werk eine besonders beliebte Schullektüre in Deutschland (Nowotny 2019, 2). Das Werk wird häufig im Unterricht benutzt und oft werden die novellistischen Merkmale, die Symbole und die Erzählstruktur des Werkes betrachtet und analysiert. Darauf verweisen nicht nur mehrere Abschlussarbeiten zur Analyse des Werkes, sondern auch die Lektüreschlüssel, wie z. B. der Lektüreschlüssel von Reclam (Scholz 2017). Das Frauenbild des Werkes wird nicht oft untersucht, aber z. B. im Restels (2021) Bachelor-Aufsatz werden die Frauenbilder *Der Entdeckung der Currywurst* und *Des Vorlesers* analysiert. Restel benutzt zwei Kategorien *femme fatale* und *femme fragile*, auf die sie Frauenfiguren setzt. In dieser Arbeit wird versucht, einen Unterschied zu ihrer methodischen Wahl zu machen. Methodologisch wird in dieser Arbeit nicht versucht, mit der Frauenfigur ein Frauenbild zu erfüllen, sondern es wurde Kategorien gewählt, auf die Beschreibungen gesammelt wurde und dann durch die Beschreibungen interpretiert, was für ein Frauenbild das Werk vermittelt.

Die Novelle *Die Entdeckung der Currywurst* erzählt die Geschichte, wie Lena Brücker die Currywurst erfand. In der Novelle gibt es eine Binnen- und Rahmenerzählung. Die Hauptfiguren der Binnenerzählung sind Lena Brücker und Hermann Bremer und die Hauptfiguren der Rahmenerzählung sind zusätzlich zu Lena Brücker der

⁴ Okkasionalismen sind Wörter, die der Autor erfunden hat und deren Bedeutung sich erst im Kontext der erzählten Geschichte verwirklicht (Cabac 2021, 43).

Ich-Erzähler. In dieser Arbeit wird von Lena Brücker der Binnenerzählung als *Lena Brücker* und als *Lena* und von Lena Brücker der Rahmenerzählung als *alte Frau Brücker* und als *Frau Brücker* gesprochen. Der Grund hierfür ist, die Figuren nicht zu vermischen, weil in der Novelle an sich von Lena Brücker in der Binnenerzählung als *Lena Brücker* und in der Rahmenerzählung als *Frau Brücker* erzählt wird. Darüber hinaus wird in dieser Arbeit von Hermann Bremer nur als *Bremer*⁵ und vom Ich-Erzähler als *den Ich-Erzähler* gesprochen. Der Name des Ich-Erzählers der Novelle wird in der Novelle nicht erwähnt. In dieser Arbeit wird vom Ich-Erzähler mit maskulinen Formen gesprochen, weil Frau Brücker erwähnt, dass er als Kind ein Junge war und dass er in der erzählten Gegenwart nicht mehr Bart hat.

Die Rahmenerzählung ist die Erzählung der ersten Stufe und die Binnenerzählung ist die Erzählung der zweiten Stufe. In der Novelle stellt das Erzählen der Rahmenerzählung sich auf die extradiegetische Ebene und als extradiegetischer Erzähler fungiert das anonyme Ich, das in dieser Arbeit als Ich-Erzähler genannt wird. (S. K. 4.3.) Auf der diegetischen Ebene (s. K. 4.3) stellt wiederum die Geschichte der Rahmenerzählung sich bzw. die Geschichte, wie die Figur *Ich-Erzähler* die Geschichte der alten Frau Brücker über eine unerhörte Begebenheit (s. K. 4.1) aus ihrem Jugendalter hört, die zur Entdeckung der Currywurst führte. Auf dieser Ebene ist alte Frau Brücker eine diegetische Figur und ein Objekt der Geschichte der Rahmenerzählung. Wenn sie eine Erzählerin wird, wird sie eine intradiegetische Erzählerin und dabei wird sie ein behandelndes Subjekt. Als diegetische Erzählerin verwirklicht sie das Erzählen der Binnenerzählung. Die Geschichte der Binnenerzählung stellt sich allerdings erst auf die hypodiegetische Ebene, was die Binnenerzählung zu einer hypodiegetischen Erzählung macht. Die Geschichte der Binnenerzählung ist die von alter Frau Brücker erzählte Geschichte über die Beziehung zwischen junger Lena und Bremer. (S. K. 4.3.)

In der Novelle gibt es folglich hauptsächlich zwei Erzähler: der Ich-Erzähler und Frau Brücker und sie beide sind in Bezug auf die Rahmenerzählung homodiegetisch (s. K. 4.4). Sie sind demnach nicht ausgeblieben, aber zuweilen kann die Anwesenheit eines Erzählers sich bedeutend vermindern und der Erzähler kann allwissend werden. Z. B. passiert dies besonders bei der Figur *Bremer* in der Binnenerzählung, dass der Erzähler unbeteiligt und allwissend wird und es ist davon zu sehen, dass Bremer kein Erzähler ist, aber trotzdem erfährt der Leser seine Gedanken und über seine Beschäftigungen, wenn er allein ist. Trotzdem sind die Erzähler *der Ich-Erzähler* und *Frau Brücker* in der Rahmenerzählung homodiegetisch und deswegen soll der Leser Vorbehalte gegen ihr Erzählen haben. Der extra- und homodiegetische Ich-Erzähler beteiligt an der Geschichte als fiktive Figur *Ich-Erzähler* und er ist leicht zu bemerken, was ihn zu einem unzuverlässigen Erzähler macht. Die intra- und

⁵ weil dies in der Novelle so gemacht wird.

homodiegetische Erzählerin *Frau Brücker* ist auch keine zuverlässige Erzählerin, denn sie ist ebenso eine fiktive Figur. Beide Erzähler sind homodiegetisch, ihr Wissen ist begrenzt und sie sind Beteiligten in ihren Erzählungen, wodurch sie nicht völlig zuverlässig sind. (S. K. 4.4.)

Die Geschichte der Novelle spielt in Hamburg. Der Handlungsort der Binnenerzählung ist das Hamburger Zentrum und der Handlungsort der Rahmenerzählung ist Harburg⁶. Die Geschichte der Binnenerzählung beginnt am 29. April 1945 und endet im Dezember im Jahr 1947. Das Enddatum der Binnenerzählung wird nicht genau wie das Anfangsdatum genannt. Die Zeit der Geschichte der Binnenerzählung umfasst über zweieinhalb Jahre, aber der größte Teil der Ereignisse der Erzählung passieren während in den ersten 27 Tagen im Mai 1945. Die Rahmenerzählung befindet sich wiederum im Jahr 1988 und sie wird in der Vergangenheitsform erzählt. Die Rahmenerzählung fängt mit einer Einführung ins Thema an, in der ein Grund dafür genannt wird, warum der Ich-Erzähler Frau Brücker fragen will, ob sie die Currywurst erfand. Die Zeit der Geschichte der Rahmenerzählung scheint aber dann anzufangen, wenn der Ich-Erzähler sich wirklich entscheidet, Frau Brücker aufzusuchen, um seine eigene Vorstellung von dem Ursprung der Currywurst zu bestätigen. Die Rahmenerzählung dauert über ein halbes Jahr, aber fast alle ihre Ereignisse passieren während der ersten neun Tage.

Das Erzählen der Geschichten sowohl der Binnen- als auch der Rahmenerzählung geschieht nacheinander. Außerdem ist die Binnenerzählung in der Rahmenerzählung eingebettet. (S. K. 4.3.) Daher wechseln beide Erzählungen sich die ganze Zeit ab oder manchmal überschneiden sie sich beinahe. Der Leser bekommt das Gefühl, dass die Rahmenerzählung die Binnenerzählung hin und wieder unterbricht.

Die Erzählzeit der Geschichte der Rahmenerzählung ist nicht bekannt, aber die Erzählzeit der Binnenerzählung wiederum ist und sie dauert sieben Tage (s. K. 4.3). Die Novelle beginnt und endet mit der Rahmenerzählung, aber die Binnenerzählung erzählt die zentrale Geschichte.

5.2.1 Rahmenerzählung

Die Novelle beginnt damit, dass der Ich-Erzähler daran zurückdenkt, wie er das letzte Mal vor zwölf Jahren eine Currywurst beim Stand von Frau Brücker gegessen hat. Dann beschreibt er den Großneumarkt und seine Umgebung, wo sich die Currywurstbude befand. Der Ich-Erzähler denkt an seine eigenen Erinnerungen an die Currywurst, an Hamburgs Zentrum und an seine Kindheit zurück. Hiervon ist klar, dass

⁶ Harburg ist ein Bezirk in der Stadt *Hamburg*. Er ist Hamburgs südlichster Bezirk südlich der Elbe, ein Fluss in Hamburg. (hamburg-magazin.de 2020, o. S.) Harburg ist auch ein Landkreis in Niedersachsen. Er liegt in Nordosten Niedersachsens und direkt südlich von Hamburg. (niedersachsen.de o. J., o. S.)

sein Erzählen erinnernd ist, und das Erzählen ist eine Bedingung für eine Novelle (s. K. 4.1). Er erzählt in der Vergangenheitsform und sagt manchmal direkt, dass er über seine Erinnerung spricht, wie z. B.:

Das ist meine Erinnerung: Ich sitze in der Küche meiner Tante, [...], und [...] Frau Brücker, [...] erzählt von den Schwarzmarkthändlern, Schauerleuten, Seeleuten, den kleinen und großen Ganoven, den Nutten und Zuhältern, die zu ihrem Imbißstand kommen. Was gab es da für Geschichten. Nichts, was es nicht gab. (10.)

Der Ich-Erzähler erzählt von seinem Problem, das nach einer Unterhaltung mit seinen Freunden entstand. Sie hatten Meinungsverschiedenheiten darüber, wo und wer die Currywurst erfand. Das Mysterium stört den Ich-Erzähler und er entscheidet nach Hamburg zu fahren, um Frau Brücker zu suchen, um sie zu fragen, ob sie die Currywurst erfand. Folglich ist die Currywurst der Ansporn für die Untersuchung der Vergangenheit (Henderson 2004, 2). Es gelingt dem Ich-Erzähler, Frau Brücker in Hamburg ausfindig zu machen und ihr seine Frage zu stellen. Frau Brücker bestätigt, dass sie die Currywurst erfand.

So endet der Ich-Erzähler schließlich damit, Frau Brücker sieben Mal zu besuchen und er hört die von Frau Brücker erzählte Geschichte darüber, wie sie die Currywurst erfand. Die Zahl *sieben* ist ein Baustein der Struktur der Novelle, wie Nowotny (2019, 9) formuliert, „wie in zahlreichen Sekundärtexten bemerkt wurde.“

Frau Brücker erzählt die Geschichte aus Sicht ihrer Erinnerungen, was die Geschichte zu einer Erinnerungsgeschichte macht. Dieser Aspekt des Werkes, dass das Werk ein Teil der Erinnerungsliteratur ist und auf der Vergangenheitsbewältigung teilnimmt, wurde schon analysiert, wie z. B. Wandelt (2002, 8-10) das Erinnern der Novelle erörtert.

Mit dem Erzählen und dem Zuhören entsteht eine Konstellation des Gesprächs und wie auch Nowotny (2019, 9) sagt, formt das Gespräch den Rahmen für die Binnenerzählung. Auf diese Weise leitet der Rahmen sich beinahe automatisch aus der Erzählsituation. Der Gesprächsrahmen ist ein Merkmal einer Novelle (s. K. 4.1) und im Gespräch haben auch beide Erzähler die eigenen Absichten. Außer des Gesprächs ist die Absicht eine Bedingung der Novelle (s. K. 4.1). Die Absicht des Ich-Erzählers ist, herauszufinden, wie die Currywurst erfunden wurde und die Absicht der alten Frau Brücker ist eine Liebesgeschichte zu erzählen. Diese Liebesgeschichte ist auch eine bedeutende Begebenheit für das Leben der Hauptprotagonistin, weil sie eine ungewöhnliche und unerhörte Geschichte über einen Mann ist, der abhängig von einer Frau war. Die Begebenheit ist eines der wichtigsten Merkmale der Novelle, die das Werk zu einer Novelle macht (s. K. 4.1). Die Absicht der Binnenerzählung ist auch auf die Frage des Erzählers zu antworten bzw. zu erklären, wie die Currywurst entstand, so hat die Binnenerzählung eine erklärende Funktion hinsichtlich der Geschichte der diegetischen Ebene (s. K. 4.3).

In der Rahmenerzählung strickt Frau Brücker einen Pullover, während sie ihre Geschichte erzählt. Mit dem Stricken wird von einer Erzählebene zur anderen übergegangen bzw. das Stricken veranschaulicht den Übergang. Mit Hilfe des Strickens wird dem Leser das Bemerkende des Übergangs erleichtert. Zuweilen wird der Übergang jedoch nicht gezeichnet und in dem Fall verschwimmt und zerbricht die Trennung der Ebenen. (S. K. 4.3.)

Obwohl Frau Brücker blind ist, strickt sie eine Landschaft mit verschiedenen Farben. Das Stricken symbolisiert auch das Schreiben der Erinnerungen zu einer Geschichte. In der Weise ist das Stricken ein der Symbole der Novelle, was das Werk zu einer Novelle macht (s. K. 4.1), aber zeigt gleichzeitig, wie die Novelle ein Teil des Genres *Erinnerungsliteratur* ist. Aus dem Aspekt *Erinnerungsliteratur* wurde die Novelle schon analysiert, wie z. B. Wandelt (2002) gemacht hat.

Bei jedem Treffen haben Frau Brücker und der Ich-Erzähler Kaffee und Kuchen, den der Ich-Erzähler mitbringt. Zweimal bringt der Ich-Erzähler Frau Brücker zum Hamburger Zentrum: Zum ersten Mal auf Frau Brückers Bitte und zum zweiten Mal auf den Vorschlag des Ich-Erzählers.

Am Ende der Novelle ist die Abbildung des Pullovers fast fertig geworden. Der Ich-Erzähler muss schon losgehen, denn er hat am Abend noch eine Verabredung. Er plant, das nächste Mal noch nach dem Verbleib von Bremer zu fragen. Wegen seiner eigenen Beschäftigungen kann der Ich-Erzähler Frau Brücker jedoch erst über ein halbes Jahr später treffen. In dieser Zeit ist Frau Brücker bereits gestorben. Sie hat dem Ich-Erzähler trotzdem etwas überlassen: Den, von ihr gestrickten, Pullover und einen kleinen Zettel, auf dem die Zutaten für die Currywurst stehen und auf der anderen Seite ein Teil des Kreuzworträtsels, das Bremer in seiner Zeit gelöst hatte. Laut dem Ich-Erzähler wurde vom Kreuzworträtsel das Wort *Novelle* eingerissen.

5.2.2 Binnenerzählung

Als Frau Brücker beginnt, ihre Geschichte zu erzählen, wird das erste Mal auf die Binnenerzählung übergegangen. Die Binnenerzählung ist Frau Brückers Geschichte über die Zeit, die Situationen und ihre Beziehungen zu anderen Personen, die schließlich dazu führen, dass sie die Currywurst zufällig entdeckt, aber besonders ist die Binnenerzählung eine Geschichte über Lena Brückers und Bremers Beziehung. Sie beginnt damit, wie Lena Brücker und Bremer einander treffen.

Zunächst wird der historische Hintergrund abgebildet: Am 29. April 1945 wurden Hitler und Eva Braun getraut, Hitler diktierte sein Testament und die Engländer überschritten den Fluss *Elbe* bei Artlenburg, der ungefähr 45 Kilometer von Hamburg in Richtung Südosten liegt. Daraufhin wird berichtet, wieso Bremer in Hamburg landete. Bremer hatte die Seekartenkammer in Oslo schon seit Frühling 1944 geleitet. Er war auf Urlaub zu Hause bei seiner Familie in Braunschweig, das etwa 170 Kilometer

von Hamburg liegt. Er war auf dem Weg nach Oslo zurück, als er in die Panzerjagd-Einheit abkommandiert wurde. Er bekam eine kurze Ausbildung, nach der er nach Hamburg befohlen wurde, um sich bei seiner neuen Einheit zu melden. Er soll an dem Endkampf in der Lüneburger Heide teilnehmen. Lena Brücker ist wiederum in Hamburg, da sie dort wohnt. Sie wohnt in der Brüderstraße in der Nähe vom Großneumarkt und geht zur Arbeit bei der Lebensmittelbehörde. Am 29. April 1945 geht sie nach ihrer Arbeit direkt nach Hause, um sich umzuziehen. Sie zieht sich einen Rock an, den sie ein bisschen für den Frühling gekürzt hatte. Daraufhin begibt sie sich auf den Weg zum Kino und begegnet Bremer zum ersten Mal in der Schlange des Kinos.

Dann gehen Lena Brücker und Bremer zusammen ins Kino. Der Film wird allerdings wegen des Fliegerangriffs unterbrochen. Sie und Bremer fliehen zusammen in einen Luftschutzkeller. Lena ist die Fliegerangriffe und die Bomben gewohnt, indes- sen sind sie für Bremer neu und er hat Angst. Lena Brücker ist jedoch als Unterstützung bei ihm.

Als der Luftangriff vorbei ist, gehen Lena und Bremer zusammen wegen des Nieselregens unter seinem Feldplan eingewickelt zu ihr nach Hause. Bei Lena Brücker zu Hause machen sie Kaffee, unterhalten sich, trinken Alkohol und machen Abendessen, nachdem Lena sagt, dass Bremer bleiben kann, wenn er will. Sie wiederholt nochmals ihren Vorschlag später im Schlafzimmer. Bremer bleibt über die Nacht und am Morgen, als er fertig und schon fast losgegangen ist, entscheidet Bremer zurück ins Bett neben Lena Brücker zu steigen. So wird er ein Deserteur und der Liebhaber von Lena. Nachher schlafen sie miteinander oft und so entwickelt sich eine Beziehung zwischen ihnen.

Die nächsten vier Wochen verbringt Bremer in Lenas Wohnung. Lena geht zur Arbeit und ist somit tagsüber meistens weg. Er bleibt in ihrer Wohnung versteckt sich und versucht die Zeit tot zu schlagen. Bremer putzt, löst ein Kreuzworträtsel und sitzt am Fenster und guckt nach unten auf die Straße. Er sieht unter anderem, wie sich ein Schwarzhandel in der Straße entwickelt.

Lena erzählt Bremer nicht, dass der Krieg bereits zu Ende ist. Nichtsdestoweni- ger fragt Bremer jeden Tag, was draußen passiert, aber Lena verschweigt das Ende des Krieges. Somit versucht Lena Brücker Bremer nur andere Nachrichten zu erzählen und verheimlicht das Kriegsende. Er wird Tag für Tag ungeduldiger. Bremer will Nachrichten hören und wissen, wie der Krieg vorangeht. Er hat es satt und sehnt sich danach endlich aus Lenas Wohnung hinauszugehen, aber Lena hält ihn zurück. Die Auseinandersetzung endet in einem physischen Kampf von Lena und Bremer. Bremer gibt nach, nachdem sie merken, dass er seine Hand im Kampf verletzt hatte. Lena Brücker verspricht wieder und wieder, ihm über das Ende des Kriegs Bescheid zu geben, aber Lena findet immer wieder einen Grund, es nicht zu tun und einen Grund,

sich noch ein paar Tage mit ihm zu gönnen, und ihn noch ein paar Tage bei sich zu behalten.

Eines Tages sieht sie Fotos von den Konzentrationslagern und wird sehr erschüttert, was zur Wendung der Geschichte führt und auf diese Weise als Wendepunkt fungiert (s. K. 4.1). Nach den Fotos kehrt sie direkt zurück nach Hause, wo Bremer sie erwartet. Er fragt wie immer nach Nachrichten und über den Vorgang des Kriegs, dann sagt sie letztlich die Wahrheit und erzählt, dass der Krieg schon längst vorbei ist. Danach geht Lena nur spazieren und als sie nach Hause zurückkommt, ist Bremer weg. Es macht sie traurig und bringt sie zum Weinen.

Fast ein Jahr darauf kommt Willi, der als Gary bekannt ist, zu Lena zurück. Er ist ihr Mann. Es dauert nicht länger als ein halbes Jahr, bis Lena ihren Mann satt hat und ihn hinauswirft. Gary macht sich davon und kommt nie zurück.

Daraufhin muss Lena das Problem lösen, wie sie für ihre zwei Kinder sorgen kann, die sie mit Gary hat. Während des Krieges und der Affäre mit Bremer war ihre Tochter *Edith* in Hannover und ihr Sohn *Jürgen* im Ruhrgebiet. Lena bekommt einen Tipp von Frau Claussen, die Nachbarin, über eine Bude, aber schwieriger ist es, etwas Essbares für den Verkauf zu finden. So beginnt ein langer Ringtausch⁷, bei dem das von Bremer gebliebene Reiterabzeichen, Bremers Glücksbringer, eine zentrale Rolle spielt. Das Reiterabzeichen ist eines der Dingsymbole der Novelle, die typische Merkmale einer Novelle sind (s. K. 4.1). Es verbindet die Binnen- und die Rahmenerzählung: Es ist von Bremer geblieben und dann ermöglicht es den Ringtausch, der zur Entdeckung der Currywurst führt. (Scholz 2017, 81 und 83-84.)

Letztendlich gelingt es ihr durch den langen Ringtausch Kalbbratwürste, Ketchup und Currypulver zu besorgen. Zufällig, während Lena den Ketchup und das Curry in ihre Wohnung hochträgt, stolpert sie auf der Treppe, die sie bereits tausenden Mal gegangen ist und gut kennt. Dabei gehen drei Flaschen Ketchup kaputt. Der Ketchup und das Curry vermischen sich miteinander und so erfindet Lena die Currysoße aus Zufall.

⁷ Der Ringtausch bedeutet Tauschhandel, in dem eine Person etwas via mehrere Waren tauscht, um die Ware zu bekommen, die sie eigentlich erhalten will (vgl. Timm 1993, 173).

6 FIGURENANALYSE

Die Methode dieser Arbeit ist die Figurenanalyse, weil die Aufgabe der Untersuchung ist, die Hauptprotagonistin der Novelle *Die Entdeckung der Currywurst* zu analysieren. Weil eine Figur der Forschungsgegenstand ist und die Absicht ist, durch die Figur zu klären, was für ein Frauenbild das Werk repräsentiert und widerspiegelt, passt die Figurenanalyse als die Methode dieser Arbeit gut. Mit der Figurenanalyse wird danach gestrebt, auf die Forschungsfrage dieser Arbeit zu antworten, die die Folgende ist: Welches Frauenbild vermittelt die Novelle *Die Entdeckung der Currywurst*? In diesem Kapitel werden zuerst die Figurenanalyse und danach die Ausführung der Figurenanalyse behandelt.

Die Figurenanalyse ist eine Textanalyse „mit einem Aspekt [...] auf das Denken [...] der handelnden [...] Personen.“ (Schneider 2008, 33). Die Figuren sind einer von den ersten Gegenständen einer Textanalyse in nicht-wissenschaftlichen Analysen, aber die Untersuchung der Figuren ist berechtigt auch auf der wissenschaftlichen Ebene, denn der Mensch bzw. die Person ist ein zentraler Stoff der Geisteswissenschaften (ebd., 33).

Die Figurenanalyse kann in drei Analysekatoren zusammengefasst werden. Die erste Analysekatoren behandelt die Verhältnisse zwischen Figuren und echten Menschen wie z. B. die Beziehung zwischen Figuren und dem Autor. Die zweite Katoren klärt die Beziehungen zwischen Figuren und ihren Mitfiguren auf. Die dritte Gruppe reflektiert über die Beziehung zwischen einer Figur und dem Leser. (Schneider 2008, 35.) In dieser Arbeit wurde jedoch eine vierte Katoren gestaltet, in der es um die äußere Erscheinung der Figur geht, weil die Körperlichkeit und das Aussehen ein Teil der Beschreibung der Figur und ein deutliches Mittel sind, das benutzt wird, um eine Frau und das Frauentum zu definieren. Darüber hinaus wurde die dritte Katoren für die Analyse benutzt, denn die Beziehungen der Hauptprotagonistin ist ein wesentlicher Teil der Novelle, aber auch weil das Frauenbild durch sie interpretiert werden kann.

Bevor die Figurenanalyse durchgeführt wird, müssen drei Forderungen berücksichtigt werden, die die Analyse literaturwissenschaftlich machen. Erstens wäre es vor der Durchführung der Analyse gut, relativ weites sozial-historisches Wissen zu besitzen, was bedeutet, dass es gut wäre, die Kultur- und Alltagsgeschichte zu kennen. (Schneider 2008, 39-40.) Dies wird im Kapitel 3 *Zur Rolle der Frauen in den 1940er Jahren* verwirklicht, aber auch im Kapitel 2, in dem es um kulturelle Frauenbilder geht. Zweitens muss der Interpret sich vom Text distanzieren können, was bedeutet, dass es möglich sein soll, alle Figuren neutral zu beschreiben. Drittens fordert die Figurenanalyse kontrollierte Kreativität. (Ebd., 39.) Die kontrollierte Kreativität bedeutet, dass die Verhältnisse zwischen fiktiven Figuren in alltäglichen Texten leicht verstanden werden können, weil die Struktur ihrer sozialen Räume sehr ähnlich mit dem hierarchischen Klassensystem der echten Menschen ist (ebd., 39-40).

Weil die Figur von ihrer Ontologie unterschiedlich verstanden werden kann, kann, wie Eder (2010, s. v. *Figur*) sagt, die Analyse der Figuren entsprechend mit unterschiedlichen Methoden durchgeführt werden. Nach seiner (Eder 2010, s. v. *Figur*) Meinung kann der Untersuchungsgegenstand unter anderem in fünf Gruppen eingeteilt werden:

1. Darstellung im Text (direkte und indirekte, Eigen- und Fremd-Charakterisierung), 2. Eigenschaften und Strukturen (Körperbild, Persönlichkeit, Dimensionalität, Entwicklung), 3. Verhältnis zu anderen Textelementen (Diegese, Plot), 4. Die Rezeption (Empathie, Identifikation), 5. Zusammenhang mit soziokulturellen Kontexten (Menschenbilder, Stereotype).

Schneider (2008, 41) sagt dagegen, dass es bei der Durchführung einer Figurenanalyse Charakterisierungstechniken gibt, mit denen die Figur in Gebrauch genommen und von anderen Figuren abgegrenzt werden kann. Sie sind nach Schneider (2008, 40-41):

d[ie] explizite[n] Beschreibung durch Erzähler oder Regiefigur, durch Mitfiguren und durch die betreffende Figur selbst[,] [...] die Namensgebung (sprechende Namen), die Bekleidung, die Sprechweise, die Gestik, die Lebens- und Wohnumgebung sowie allgemein das Verhalten und die Handlungsweise einer Figur.

Die Figurenanalyse kann mithin mit einem Mittel verwirklicht werden, das Charakterisierung genannt wird. Die Charakterisierung ist ein Prozess, in dem Information zur Figur im Text zusammengelegt wird. Die Absicht ist demzufolge alle mögliche Information über die untersuchte Figur zu finden. (Eder, Jannidis und Schneider 2010, 31-32.) Die Information über die Figur kann auf drei unterschiedliche Weise bemerkt werden (ebd., 34). Wie im obenstehenden Zitat sind Schneider (2008, 40) und Eder et al. (2010, 34) erst einmal der Meinung, dass eine Figur Eigenschaften textuell direkt durch die Figur selbst, durch Mitfiguren oder durch den Erzähler bekommen kann. In dem Fall geht es um eine direkte Charakterisierung. Zweitens kann auf Information durch textuelle Hinweise geschlossen werden, in dem Falle handelt es sich

eher um indirekte Charakterisierung. (Eder et al. 2010, 32 und 34.) Drittens kann auf Information durch historische und traditionelle Konventionen geschlossen werden. In diesem Fall kann die Information nicht direkt vom Text abgeleitet werden, sondern die Information kann durch das geschichtliche und kulturelle Wissen des Lesers in die Figur zusammengelegt werden. Z. B. kann das Aussehen eines Raums im Text etwas über die Figur verraten, die in diesem Raum wohnt. (Eder et al. 2010, 34.)

Die Charakterisierungstechniken müssen nach ihrer Glaubwürdigkeit und Zuverlässigkeit geordnet werden. Bestimmte Vermittlungsmethoden sind glaubwürdiger als andere. (Schneider 2008, 41.) Das Allerglaubwürdigste ist eine erzählende Erwähnung bzw. die episch-objektiven Vermittlungsmethoden und das Erzählen des extradiegetischen Erzählers, der nicht homodiegetisch ist. Annehmbar glaubwürdig ist eine Erwähnung von einer Mitfigur, die genügend unparteiisch ist, aber eine Erwähnung von einer Mitfigur, die nicht unparteiisch ist, ist unzuverlässig. (Ebd., 41 und s. K. 4.4.) Die verschiedenen Erzähler und Figuren sind unterschiedlich zuverlässig, was bei der Figurenanalyse berücksichtigt werden muss.

Information über die Figuren kann entweder mit einem Top-Down-Modell oder mit einem Bottom-Up-Modell gesammelt werden. Mit dem Top-Down-Modell dient eine Kategorie als der Ausgangspunkt der Analyse. Die Figur wird in die Kategorie gestellt und die Kategorie wird in der Figurenanalyse genutzt. Mit dem Bottom-Up-Modell wird Information wiederum laufend gesammelt und die akkumulierte Information wird in früheres Wissen zusammengelegt oder von der Information wird eine neue Kategorie gestaltet. Die Qualität und die Quantität der Information über die Figur haben ein Einfluss darauf, welches Modell benutzt wird. Auch das Wissen des Lesers beeinflusst das Wählen des Modells. (Eder et al. 2010, 35.)

In dieser Arbeit wurde entschieden, das Top-Down-Modell zu benutzen, sonst wäre im Rahmen dieser Arbeit zu viel Information zu behandeln gewesen. Mit dem Top-Down-Modell wurde der Fokus auf einige Aspekte eingegrenzt. Diese Aspekte sind die äußere Erscheinung und das Handeln der Hauptprotagonistin *Frau Lena Brückner*, die in dieser Arbeit zu analysierter Figur ist. Ihr Handeln wurde noch in zwei unterteilt. Erst wird betrachtet, wie sie in ihrem Leben im großen Bild handelt bzw. was sie während ihres Lebens macht und wie sie die unterschiedlichen Lebenslagen behandelt. Dies wird im Kapitel 7.2 *Lebenslauf* behandelt. Zweitens wird ihre Beziehungen mit Männern betrachtet. Die Figur hatte mehrere Männer in ihrem Leben, mit denen sie eine Beziehung hatte. Durch diese Beziehungen kann gelernt werden, wie sie mit Männern zurechtkommt und wie sie denkt. Folglich ist durch diese Beziehungen zu sehen, wie sie in einzelnen in dem Moment passierenden Situationen handelt. Deshalb zeigen beide Aspekte, wie Lena handelt. Der letztere wird im Kapitel 7.3 *Beziehungen mit Männern* behandelt.

Die drei Aspekte wurden gewählt, weil Schneider (2008, 40-41) sagt, dass mit diesen Charakterisierungstechniken eine Figurenanalyse durchgeführt werden kann. Weil die Forschungsfrage dieser Arbeit ist, welches Frauenbild die Novelle *Die Entdeckung der Currywurst* vermittelt, wurde es passend gefunden, diese Aspekte zu wählen. Der Aspekt *die äußere Erscheinung* zeigt, wie die Figur aussieht bzw. welches Frauenbild das Werk hinsichtlich der Körperlichkeit vermittelt. Wenn betrachtet werden, wie die Figur in ihren verschiedenen Lebenslagen behandelt und was sie entscheidet zu tun und was nicht zu tun, kann z. B. überlegt werden, ob das Werk ein Frauenbild vermittelt, das zum zeitlichen Kontext passt, in dem die Handlung des Werks spielt. Mit dem Aspekt *die Beziehungen mit Männern* ist zu erörtern, wie weit emanzipatorisch die Figur ist, was wichtig ist, wenn die Analyse mit dem feministischen Blickwinkel durchgeführt wurde.

Folglich kommt in der Analyse dieser Arbeit die Figurenanalyse zur Geltung dadurch, dass in der Analyse das Handeln der Hauptprotagonistin behandelt ist, was bedeutet, dass sie als handelnde Figur gesehen wird und die Figurenanalyse eine Textanalyse der handelnden Figuren ist. Als Untersuchungsgegenstand dient die Hauptprotagonistin, aber alles an ihr kann im Rahmen dieser Arbeit nicht analysiert werden, deswegen wurden auch die Aspekte gewählt. In dieser Analyse wurden die direkte und die indirekte Eigen- und Fremd-Charakterisierung, das Körperbild, die Persönlichkeit und die Stereotype betrachtet. Als Hilfsmittel wurden die Charakterisierungstechniken benutzt. Anstatt nur Bekleidung zu betrachten, wurde in dieser Arbeit die äußere Erscheinung und zudem die Handlungsweise der Figur betrachtet. Bei der Handlungsweise wurden die Beziehungen der Hauptfigur und ihr Handeln in diesen Beziehungen betrachtet. Durch diese Charakterisierungstechniken wurde Information gesammelt und interpretiert. Information wurde besonders durch direkte und indirekte Charakterisierungen bemerkt.

7 ANALYSE

In diesem Kapitel geht es um die Analyse der untersuchten Novelle. Die Analyse wird in drei Teile geteilt. Zuerst wird die äußere Erscheinung der Hauptprotagonistin *Frau Lena Brücker* analysiert. Als nächstes wird ihr Lebenslauf dargestellt und dabei ihr Handeln in unterschiedlichen Lebensphasen. Zum Schluss werden ihre Beziehungen mit Männern behandelt. Dabei wird die Beziehung mit Bremer noch in Unterkapitel unterteilt, damit der Analyse leichter zu folgen ist. Weil es um eine Novelle geht, ist alles konzentriert geschrieben und ein Zitat kann in allen drei Kategorien als Beispiel dienen. Überschneidungen passieren besonders bei den Kapiteln *Lebenslauf* und *Beziehungen mit Männern*, denn in beiden Kapiteln geht es gleichzeitig um das Handeln der Protagonistin.

7.1 Äußere Erscheinung

In diesem Kapitel wird die äußere Erscheinung der Hauptprotagonistin *Frau Lena Brücker* behandelt. Nur aus dem Aussehen eines Menschen sollte kein Schluss gezogen werden bzw. eine reale Person sollte nicht durch das Aussehen verurteilt, aber bei einem literarischen Werk hilft die äußere Erscheinung einer fiktiven Figur dem Leser zu schlussfolgern, welche Repräsentation dargestellt wird. Lena wird sowohl feminin als auch maskulin beschrieben und die alte Frau Brücker wird als alt und zerbrechlich beschrieben. Es gibt viele Beispiele für das Illustrieren der äußeren Erscheinung der Figur, so dass hier stark eingegrenzt wurde. In diesem Kapitel werden folglich nur einige ausgewählte Beispiele wiedergegeben.

Erst einmal wird Lena feminin und schön beschreiben. Die Adjektive *feminin* und *schön* sind eng verbunden: Eine feminine Frau ist oft schön und eine schöne Frau oft feminin. Deswegen wird hier auch die Schönheit für die klarste und bedeutsamste Eigenschaft der Feminität gehalten.

Lena ist schön, denn ihre Haare sind blond: „Auffällig an ihr ist das leuchtend blonde Haar in diesen ja nur aus Schatten bestehenden Bildern“ (74) beschreibt der Ich-Erzähler Lena. Frau Brücker lässt ihn nämlich, ihr Fotoalbum durchblättern, als er sie im Altersheim besucht.

Auch Lenas Augen sind schön, denn sie sind blau. Der Ich-Erzähler sagt: „Das früher leuchtende Blau ihrer Augen war milchig“ (14), als er Frau Brücker das erste Mal nach zwölf Jahren wiedersieht. Dies verrät die blauen Augen die junge Lena, obwohl sie nicht blau bleiben, wenn sie alt wird.

Der Kontext der dargestellten Erzählung darf auch nicht vergessen werden und es ist wesentlich zu erinnern, dass die Binnenerzählung in den 1940er Jahren spielt bzw. in der NS-Zeit und gleich danach. In der NS-Zeit herrschte die Rassenkunde, laut der die blauen Augen und das blonde Haar die bestmöglichen Eigenschaften sind. Dass Lena das blonde Haar und die blauen Augen besitzt, ist vorteilhaft in der NS-Zeit, zeigt aber auch, dass sie die gewünschten äußerlichen Eigenschaften ihrer Zeit besitzt.

Lena ist auch in ihrer körperlichen Gänze schön, weil ihr Körper in einer guten Form ist. Der Ich-Erzähler beschreibt ihre Körperlichkeit nämlich als „eine gute Figur“ (75), wenn er Frau Brückers Fotoalbum anschaut und ein Foto aus den sechziger Jahren sieht.

Noch ein Schönheitskriterium, das neben der Schönheit auf die Feminität hinweist, sind die runden Brüste, die Lena hat. Diese Eigenschaft geht schon in die sexuelle Richtung. Die Brüste werden als sexuell, aber auch schön und feminin angesehen. Die direkteste und deutlichste Beschreibung von Lenas Brüsten ist in der Szene, als sie Bremer verführt (s. K. 7.3.3.1).

Die aufgelisteten Züge sind typische Eigenschaften einer schönen und femininen Frau. Zudem werden in Lenas Beschreibung die Wörter *sanft* und *weich* benutzt, als sie und Bremer sich zum ersten Mal treffen. Die Beschreibung ist auch rücksichtsvoll sexuell. Diese Eigenschaften sind schon auf der Grenze der Feminität und die Sexualität und es liegt nahe zu sagen, dass die Wörter *sanft* und *weich* auf beide, auf die Feminität und die Sexualität der Hauptprotagonistin, hindeuten. Bei dem ersten Treffen stehen Bremer und Lena in einer Schlange zum Kino hintereinander und Bremer streift Lena mit seinem Gepäck:

Macht nichts. Erst ein Zufall ließ sie ins Gespräch kommen. Sie kramte in ihrer Handtasche nach der Geldbörse, da rutschte ihr der Haustürschlüssel raus. Er bückte sich, sie bückte sich, sie stießen mit den Köpfen zusammen, nicht stark, nicht schmerzhaft, er spürte kurz nur ihr Haar im Gesicht, sanft, weichblond. (19.)

Obwohl oben rücksichtsvoll durch die kurze Empfindung der sanften und weichblonden Haare im Gesicht auf die Sexualität hingewiesen wird, gibt es auch deutlichere sexuelle Beschreibungen zur Hauptprotagonistin. Die deutlichsten

sexuellen Beschreibungen sind die Erwähnungen ihrer Busen und Beine. Lenas Brüste werden einige Male erwähnt, wie früher oben beim Thema *Schönheit* erwähnt wurde (und s. auch K. 7.3.3.1), aber auch ihre Beine treten oftmals hervor. Durch ihre Beine wird ein sexualisiertes Bild von Lena gegeben. Z. B. in der Beschreibung der folgenden Photographie, die der Ich-Erzähler in Frau Brückers Fotoalbum sieht, sieht Lena „verwegen“ aus:

Ein Foto von einer Feier, verwegen sieht sie aus, im Gesicht ein Strahlen, so sitzt sie da, ein kleines Papierhütchen auf dem Kopf, eine Papierschlange um den Hals, ist sie in einem Sessel zurückgesunken, was die Beine – züchtig nebeneinandergestellt – noch länger erscheinen läßt, der Rock ist etwas hochgerutscht, deutlich ist der Strumpfansatz zu sehen. (74.)

Lenas Beine, nebeneinandergestellt, und der Rock, etwas hochgerutscht, verweisen darauf, was sie zwischen ihren Beinen hat. Dafür kann auch ein zweites Beispiel gegeben werden, in dem es auch um ein Foto geht, das der Ich-Erzähler in Frau Brückers Fotoalbum sieht: „Frau Brücker an Bord einer Barkasse, das Haar verweht im Gesicht, das Kleid wird ihr zwischen die Beine gedrückt“ (25). So kann gesehen werden, dass Lena nicht nur schön und feminin, sondern auch sexuell beschrieben wird.

Zweitens wird Lena maskulin beschrieben und am deutlichsten kommt das zum Ausdruck durch ihre Kraft. Lena wird als eine kräftige Frau beschrieben, denn z. B. sagt die alte Frau Brücker auch selbst, dass sie „immer viel Knööv gehabt“ (100) hat. Daneben kann Lena Bremer physisch in einem Kampf besiegen (s. K. 7.3.3.2). Darüber hinaus wird Lena als eine große Frau beschrieben, denn die alte Frau Brücker beschreibt sich selbst wieder folgenderweise: „Ich war fast so groß wie er [Bremer], war ja mal einsachtzig“ (98). Wenn sie groß ist, hat sie vermutlich auch mehr Kraft, aber die Größe verweist auch auf ihre Maskulinität. Anstatt eine kleine und schwache Frau zu sein, ist sie wie ein großer und kräftiger Mann.

Als drittes und letztes wird die alte Frau Brücker als alt beschrieben. Das ist nicht erstaunlich, weil sie schon 86 Jahre alt ist. Neben und auch in den Beschreibungen, die auf ihr Alter hinweisen, wird sie trotzdem als würdig beschrieben. Ein gutes Beispiel dafür, wie die alte Frau Brücker alt und spröde und doch als Heldin beschrieben wird, ist von dem Ich-Erzähler am Ende der Novelle, als die alte Frau Brücker das letzte Mal vor ihrem Tod beschrieben wird: „Zerbrechlich sah sie aus, aber von einer großen Zähigkeit, ja Kraft“ (185).

Eine besondere Eigenschaft der alten Frau Brücker ist ihre Blindheit. Diese Eigenschaft macht sie zu einer epischen Figur, weil die Blindheit ungewöhnlich ist und sie trotz des Verlusts des wichtigsten Sinns des Menschen sich gut zurechtfindet. Trotz der Blindheit ist sie eine unglaublich geschickte Frau, aber die Blindheit kann auch so interpretiert werden, dass sie schon genug in ihrem Leben gesehen hat. Der Ich-Erzähler beschreibt die Blindheit der alten Frau Brücker oft respektvoll, wie z. B. Frau Brückers Fähigkeit zum Stricken, obwohl sie blind ist. Der Ich-Erzähler

sah sie stricken, schnell und gleichmäßig klapperten die Nadeln. Das Vorderteil eines Pullovers für ihren Urenkel entstand vor meinen Augen, ein kleines Strickkunstwerk, eine Wollandschaft, und hätte mir jemand erzählt, das sei das Werk einer Blinden, ich hätte es nicht geglaubt. Zuweilen hatte ich den Verdacht, sie sei gar nicht blind, aber dann tastete sie sich wieder an die Stricknadeln im Pullover heran und erzählte weiter (15-16.)

Der Respekt des Ich-Erzählers ist auch aus den folgenden Zitaten zu bemerken, in denen er Frau Brückers Funktionsfähigkeit und Zügigkeit bestaunt: „Vorsichtig trug sie die Kanne zum Tisch, ertastete erst meine, dann ihre Tasse und goß ein. Und wieder staunte ich, daß sie die Tassen gleichmäßig vollgoß“ (151) und „[i]hre Bewegungen waren altersbedingt langsam, aber doch zügig, und weil sie so langsam waren, fiel es nicht auf, wie zielgerichtet das erste Stück Torte verschwunden war“ (153). Demzufolge findet der Ich-Erzähler die alte Frau Brücker unglaublich und würdig und er macht aus ihr für den Leser eine interessante und identifizierbare Figur.

7.2 Lebenslauf

Die zentrale Besonderheit der Figur *Lena* ist ihre Selbstständigkeit. Dies tritt in Erscheinung durch ihr Handeln: sowohl durch ihre Entscheidungen wie sie in unterschiedlichen Lebenslagen vorgeht, als auch durch ihr situatives Handeln bzw. ihr Handeln in unterschiedlichen situativen und augenblicklichen Situationen. Im Nachfolgenden wird das Handeln der Figur *Lena* im großen Ganzen bzw. die Ereignisse ihres Lebens behandelt, und wie ihre Selbstständigkeit in diesen Ereignissen durch ihr Handeln und ihre Entscheidungen sichtbar ist. Das Objekt des Betrachtens ist, was Lena während ihres Lebens und in dessen unterschiedlichen Phasen macht, so dass über ihr Handeln im großen Ganzen gesprochen werden kann. Diese Tätigkeiten und Ereignisse werden durch ihre Beschlüsse darüber beeinflusst, was als nächst zu machen ist. Zum Beispiel die Ereignisse, die den Alltag des Lebens stark ändern, wie das Wegziehen oder die Trennung von einem Lebensgefährten, werden oft als mutige und große Auflösungen begriffen.

Folglich ist Lenas Selbstständigkeit hinsichtlich ihres Handelns zweifellos und sie zeigt sich besonders in ihrem Arbeitsleben, aber auch in ihren Meinungen, im Denken und in ihren Beziehungen. Dies kommt zum Ausdruck unter anderem dadurch, dass Lena einen Beruf erlernt, als sie jung ist. Der Ich-Erzähler hört zu, als die alte Frau Brücker ihre Geschichte im Altersheim erzählt, und während des ersten Besuchstags sagt Frau Brücker: „Aber gelernt hab ich Täschnerin, Ledersachen. Schöner Beruf.“ (33). Dass sie einen Beruf hat, bedeutet, dass ihre Absicht ist, von Anfang an zu arbeiten und auf diese Weise selbstständig zu sein. Dass der gelernte Beruf ein maskuliner Beruf ist, unterstreicht ihre Selbstständigkeit, deutet aber auch darauf hin, dass sie maskuline Eigenschaften besitzt. Sie: „[b]ekam aber nach der Lehre keine

Stelle und war dann Serviererin in dem Café Lehfeld.“ (33). Obwohl sie keine Stelle als Täschnerin bekommt, beschafft sie sich Arbeit, wird nicht einfach zu Hause bleiben, um eine Hausfrau zu werden, sondern sie beginnt zu arbeiten.

Lena arbeitet, bis sie in ihrer Arbeit Gary trifft und zwei Kinder mit ihm bekommt (genauer zu Lenas Beziehung mit Gary s. K. 7.3.1). Im nachfolgenden Zitat stellt sich heraus, dass Lena ursprünglich nicht tief verliebt ist. Sie nimmt nämlich seine Einladung wegen des sozialen Drucks an. Zuerst sagt sie ihm ‚nein‘, aber weil alle starren, sagt sie dann doch ‚ja‘. Folgenderweise erzählen zuerst der Ich-Erzähler (die Er-Perspektive) und dann die alte Frau Brücker (die Ich-Perspektive):

[I]n dem Café Lehfeld. Dort hat sie ihren Mann kennengelernt, den Willi, den alle Gary nannten. Sie bediente ihn, und er lud sie zu einem Pharisäer ein. Sie sagte, selbstverständlich und ohne zu zögern, nein und fragte ihn, ob er wohl glaube, der Kaiser von China zu sein. Ja doch, sagte er, zog einen Taschenkamm aus der Hose, legte die feine Papierserviette um den Kamm und begann auf dem Kamm die Melodie *Immer nur lächeln* zu blasen. Im Café brachen die Gespräche ab, alle starrten zu ihnen hinüber, und da hatte sie schnell ja gesagt. Ich wurd gleich in der ersten Nacht schwanger, obwohl mir mein Arzt gesagt hatte, ich kann mit meinem Eileiterknick nicht schwanger werden. Hab dann nach dem zweiten Kind nicht mehr gearbeitet. (33.)

Die Tatsache, dass Lena „gleich in der ersten Nacht schwanger“ (33) wird, ist interessant auch deswegen, weil die alte Frau Brücker auch präzisiert, wie es möglich ist, dass sie *gleich* schwanger wird. Lenas Arzt sagte ihr, dass sie mit ihrem „Eileiterknick nicht schwanger“ (33) werden kann. Weil Lena der Überzeugung ist, dass sie *nicht* schwanger werden kann, hat somit diese Überzeugung Einfluss auf die Entscheidungen ihres Lebens. Auf diese Weise ist es für sie keine Alternative, eine Familie zu gründen, was ihre Wahl zu arbeiten erklären kann. Weil sie nicht schwanger werden kann, muss sie einerseits nicht so achtsam sein, mit wem sie ins Bett geht, und andererseits muss sie sich überhaupt keine Gedanken darüber machen, ob sie mit jemandem schläft oder nicht, weil sie jedenfalls keine konkreten Konsequenzen davon bekommen wird.

Jedoch wird Lena „gleich in der ersten Nacht schwanger“ (33), was ihr Leben nicht sofort ändert, sondern „dann nach dem zweiten Kind“ (33) arbeitet sie nicht mehr. Obwohl ihr Arzt über ihre Eileiterknicke sprach, bekommt sie trotzdem sogar zwei Kinder. Folglich trifft Lena Gary und bekommt Kinder, aber über ihre Hochzeit wird nicht gesprochen. Jedoch wird klar, dass sie heiraten, weil die Mutter des Ich-Erzählers ihm erzählt, als er sie fragt, ob Frau Brücker die Currywurst erfand: „Und dann gab es da noch die Geschichte mit ihrem Mann. Frau Brücker war verheiratet? Ja.“ (11.)

Obwohl die Hochzeit im Dunkeln gelassen wird, beeinflussen Gary und die Kinder Lenas Leben. Lena bekommt zuerst eine Tochter *Edith* und zirka vier Jahre später einen Sohn *Jürgen*, nach dem sie nicht mehr arbeitet. Das bedeutet, dass Lena als Hausfrau zu Hause bleibt und ihre Arbeit und ihre Freiheit verliert. Ein Hinweis darauf,

dass sie das Hausfrausein nicht besonders genießt, ist z. B., dass der Ich-Erzähler erzählt, wie Lena das Kochen vor dem Krieg nicht genießt: „Lustlos hatte sie für ihren Mann gekocht und lustlos für sich, und, wenn sie ehrlich war, auch für die Kinder, als ihr Mann aus dem Haus war“ (35).

Der Ich-Erzähler erläutert, warum Lena das Kochen nie mochte (vgl. K. 7.3.3.1). Es scheint, dass sie nicht so ein besonders gutes Bild von ihrem Vater hat, weil sie ihn mit einem Hund vergleicht. Ihr Vater wird zwei Mal von insgesamt vier Mal, wenn ihr Vater im Werk erwähnt wird, im Kontext des lustlosen Essens erwähnt. Es kann vermutet werden, dass Lenas Mutter für ihren Vater kochte, aber ihr Vater wertschätze das Essen nicht, und „löffelte das in sich hinein, mit einer gleichmäßigen, ja stumpfen Gier“ (127). So lernte Lena, dass das Kochen sich für niemanden lohnte, und dass sie dafür nicht geschätzt wird:

Sie hatte nie kochen mögen. (Sic!) Vielleicht lag es auch an ihrem Vater, der dasaß und das Essen in sich hineinschaufelte, abwesend. Sie hatte immer nach einem Vergleich gesucht, bis ihr der Hofhund einfiel, den sie als Kind auf dem Bauernhof ihres Onkels beobachtet hatte, der, wenn er seinen Pansen bekam, den mechanisch in sich hineinschlang. Störte man ihn, knurrte er kurz, zeigte die Zähne, dann fraß er sofort weiter. (34-35.)

Der Zusammenhang zwischen Lenas Unzufriedenheit mit dem Hausfrausein und dem lustlosen Kochen wird auch dadurch unterstützt, dass Lena die „Lust am Kochen“ (35) bekommt, als alles fehlt und „es kaum noch Zutaten gab“ (35). Während Lenas Mann und Kinder weg sind und es wegen des Krieges an allem mangelt, dann ist Lena allein und sorgt nur für sich selbst und „[e]s machte ihr Spaß“ (35). Während des Krieges bekommt sie mit dem Alleinsein auch ihre Freiheit und ihre Selbständigkeit zurück, was sie auch zufrieden macht, wie der Ich-Erzähler im folgenden Ausschnitt erzählt: „Aber dann, sonderbarerweise, als alles fehlte, andere die Lust am Kochen verloren, weil es kaum noch Zutaten gab, da erst bekam sie Lust am Kochen.“ (35).

Lena ist auch ein deutliches Beispiel für eine Trümmerfrau, weil sie allein wohnt, was sie als alleinstehende Frau beschreibt (s. K. 3), und es macht ihr sogar „Spaß, mit nur wenigem auszukommen“ (35) und aus Wenigem viel zu machen. Im folgenden Beispiel kommt zum Ausdruck nicht nur Lenas Selbstständigkeit, die durch ihre Kreativität und ihren Mut mit dem Kochen in Erscheinung treten, sondern auch ihr Trümmerfrausein, das durch Verbindung der folgenden Themen zum Ausdruck kommt: Kochen – Zutatenmangel und Geschmack – Erinnerung.

Aber dann, sonderbarerweise, als alles fehlte, andere die Lust am Kochen verloren, weil es kaum noch Zutaten gab, da erst bekam sie Lust am Kochen. Es machte ihr Spaß, mit nur wenigem auszukommen. Sie versuchte sich in Geschmacksübertragungen. Probierte Gerichte aus, die sie früher, als es noch alle Zutaten gab, nie gekocht hätte. Aus wenigem viel machen, sagte sie, aus der Erinnerung kochen. Man kannte den Geschmack, aber es gab die Zutaten nicht mehr, das war es, die Erinnerung an das Entbehrte, sie suchte nach

einem Wort, das diesen Geschmack hätte beschreiben können: ein Erinnerungs-Geschmack. (35.)

Laut dem Mythos der Trümmerfrauen (s. K. 3) waren die Frauen der Nachkriegszeit altruistische und fleißige Heldinnen. Auch Lena wird als eine Frau beschrieben, die auf den schönen Fehmantel verzichtet, um den Imbissstand zu gründen, „von dem sie leben wollte,“ so dass ihr Sohn „seine Kaminkehrerlehre abschließen“ könnte und so dass Lena ihrem kleinen Enkel *Heinz* „die ersten Schuhe“ besorgen könnte, die er bald brauchen würde (176). Im obigen Zitat lebt Lena im Mangel, aber der Mangel stört sie nicht, er macht ihr sogar *Spaß*. Die Frauen der Nachkriegszeit mussten etwas aus nichts machen und im obigen Zitat kocht Lena *aus wenigem viel*.

Während des Krieges ist Lena wieder eigenständig. Sie wohnt nicht nur allein, sondern sie geht auch wieder zur Arbeit. „Sie arbeitete in einer Kantine, in der Lebensmittelbehörde“ (29), erzählt der Ich-Erzähler mit einer indirekten Rede. Als Lena im Café *Lehfeld* eine Serviererin ist, bekommt sie eine Beförderung in die Kantine, die sie, anstatt nur zu servieren, sogar leitet. Sie wird Stellvertreterin für einen Mann, was einerseits zeigt, dass sie fähig ist, einen Beruf ‚der Männer‘ zu haben. Andererseits wird sie genau deswegen auch entlassen, dass sie einen Mann vertritt. Lena kommt in die Kantine dienstverpflichtet, wie die alte Frau Brücker erzählt:

Im Krieg dienstverpflichtet in die Kantine, erst Abrechnung und dann, mit Beginn des Rußlandfeldzugs, als der Kantinenleiter eingezogen wurde, hab ich den Posten übernommen, sozusagen als Stellvertreterin. Die Behörde ist ja kriegswichtig, also auch die Kantine. (33.)

Lena genießt es in der Behörde zu arbeiten, wie die alte Frau Brücker in die Vergangenheit zurückschauend berichtet: „Hatte mal ne Kantine geleitet, war mit Leuten zusammengewesen, war ne schöne Zeit: telefonieren und organisieren.“ (155.) Ihre Arbeit ist wichtig, weil die Behörde und deren Kantine kriegswichtig sind (33). Sie ist auch gut bei ihrer Arbeit, weil sie ein Organisationstalent besitzt (141).

Lenas Selbstständigkeit ist auch in ihrem Denken und ihren Meinungen zu sehen. Sie ist ein selbstdenkendes Subjekt. Lena ist keine Parteibeteiligte, was bedeutet, dass sie selbst denken und entscheiden kann, obwohl die herrschende Politik ihr deutliche Hinweise und Regeln darüber geben würde, was sie denken und tun sollte. Die Nachbarin *Frau Eckleben*, die unter Lena im gleichen Haus wohnt, liefert der Gestapo schon vor dem Krieg Berichte über Leute, was bedeutet, dass sie die Anderen ausspioniert. Das folgende Beispiel ist aus den Berichten, die der Ich-Erzähler im Archiv findet, als er das Kriegsende im Hamburg in der Bibliothek erforscht. Im Eintrag geht es um Lenas Meinungen über die NSDAP:

»L. Brücker hetzt nicht offen, macht aber oft zersetzende kritische Bemerkungen. Beispielsweise zur Versorgungslage bei den Brennmitteln. B [Brücker]: Ich glaube nicht, daß der Führer so kalte Füße hat wie ich. (Umstehende lachen.) Oder: Die Juden sind auch

Menschen. Oder: Das Volk liebt den Führer. Wenn ich das schon hör. Ich liebe meine Kinder. Und früher meinen Mann. Ich weiß, wohin das führt. 15.2.43.« (120-121.)

Lena ist eine gute Person, weil sie sich gegen das Handeln der Nationalsozialisten stellt und sie Gary gegenüber ziemlich loyal ist (vgl. K. 7.3.2, 7.3.3 und 7.3.4). Während des Kriegs sind Gary und ihre Kinder weg, Lena ist allein und sie kann machen, was sie will, und sie hat die Möglichkeit mit anderen Männern zu schlafen, wie die alte Frau Brücker berichtet: „Ich war ja frei. Der Mann weg. Mußte niemanden fragen, auf niemanden Rücksicht nehmen, nur auf mich.“ (48). Trotzdem ist sie Gary gegenüber loyal [f]ast sechs Jahre lang, mit einer Ausnahme Silvester 43“ (102) (s. K. 7.3.2). Allerdings gibt es auch Bremer in den sechs Jahren: „Mit Bremer wars anders, ganz anders“ (50) (s. K. 7.3.3). Nach Lenas Meinung schläft Gary mehr mit anderen Frauen als sie mit anderen Männern. Als Gary erfährt, dass Lena mit Bremer schlief, regiert er folgenderweise: „Gut, sagte er, wir sind quitt“ (154), wozu Lena nicht zustimmt: „Quitt ist gut, da fehlen noch gut zwölf Jahre und mindestens hundert Männer. Sie schluckte das runter, sagte nichts“ (154) bzw. sie schließt sich nicht an, aber trotzdem sagt sie es nicht laut, was ihre normale Handlungsweise mit Gary ist (s. K. 7.3.1).

Lena ist ein selbst entscheidendes Subjekt, weil sie wählerisch, entschlossen und kein leichtsinniges Dummchen ist und weil sie selbst über den Mann entscheidet, mit dem sie schlafen will. Die alte Frau Brücker erläutert nämlich, warum sie während des Krieges nicht mehr Abenteuer mit anderen Männern hatte:

Tja, sagte sie, ich war, was das anging, nicht prüde, aber immer krüsch. Hat nicht an Angeboten gefehlt. Aber mal, sagte Frau Brücker, waren die Kerle so plump und direkt, grapschten gleich, oder sie rochen, wie ich es nicht mag, [...]. Oder die sahen einen mit so nem Blick wie Nachbars Lumpi an. (48).

In Lenas Beziehung zu Bremer ist Lena soweit ein selbstdenkendes und -entscheidendes Subjekt, dass sie die Verführerin in ihrer Beziehung ist (s. K. 7.3.3.1). Lena liebte ihren Mann früher (120-121) und ihr war schlecht, wenn sie einmal einen Seitensprung hat (48-49), aber „[m]it Bremer wars anders, ganz anders“ (50), was bedeutet, dass Bremer für Lena ein besonderer Fall ist. Ein spezieller Fall bedeutet, dass Lena mit Bremer glücklich ist, wie im Folgenden durch den Ich-Erzähler und nach ihm durch die alte Frau Brücker ausgedrückt wird:

Manchmal blickte sie [=Lena] dann auf den Küchenboden, da, wo das Matratzenfloß gelegen hatte, wo sie sich hatten treiben lassen, nackt, und sich voneinander erzählt hatten, das heißt, sie hatte ihm von sich erzählt. Die Zeit damals war, sagte Frau Brücker und sah mit ihren milchigen Augen ein wenig über mich hinweg, das Glück. (155.)

Bremer ist ein ausgesprochenes Ereignis und gleichzeitig auch eine unerhörte Begebenheit in Lenas Leben. So wird diese unerhörte Begebenheit Lenas Lebens, bzw. die Beziehung mit Bremer, der Stoff der ganzen Erzählung und sie gestaltet ebenso den Kern der Novelle (s. K. 4.1).

Lena hält Bremer mit ihren Lügen in ihrer Wohnung als Gefangener und auf diese Weise dominiert sie ihn (s. K. 7.3.3.2). Sie hat Kontrolle darüber, ob Bremer hinausgeht, was für Bremer völlig verboten ist, was auch zu einem physischen Kampf führt, den die starke Lena gewinnt. Lenas Beziehung zu Bremer ist, als ob Lenas Selbstständigkeit und Macht bis zu ihrer Spitze eskalierte. Sie ist nicht ehrlich gegen Bremer, was Lena als ihre einzige Möglichkeit sieht, um Bremer in ihrer Wohnung zu halten, und gleichzeitig steht sie über Bremer. Dies besagt etwas über die begrenzten Möglichkeiten der Frauen, um das zu bekommen, was sie wollen.

Während des Krieges ist Lena folglich sehr selbstständig in vieler Hinsicht und nach dem Krieg verliert sie ihre Selbstständigkeit Schritt für Schritt. Zuerst kommt ihr Sohn *Jürgen* zurück: „Den hatten die Amis schnell entlassen“ (153). Und dann „im März 46“ (152) kommt Gary zurück. „Einen Monat später kam der Kantinenleiter aus der Gefangenschaft zurück“ (154) und Lena verliert ihre Arbeit als Kantinenleiterin. Dann bleibt Lena zu „Hause, wo sie von jetzt an kochte, putzte und an Bremer denken mußte“ (155). Irgendwann kommt auch Lenas Tochter *Edith* zurück nach Hause mit ihrem Kleinkind *Heinz*: „Nun saß sie zu Hause, paßte oft auf den Heinz auf, den Kleinen, den Edith, ihre Tochter, aus Hannover mitgebracht hatte, ohne Vater“ (155). Diese Veränderung gefällt Lena nicht, weil sie sich sichtlich in der Lebenslage nicht wohl fühlt: „Immer öfter, nachmittags, wenn alles geputzt, alles eingekauft, alles eingeordnet war, überfiel sie das Gefühl, keine Luft mehr zu bekommen“ (155) und als Bremer in der Wohnung war, putzte er, wusch er, ging er „immer wieder – wie jetzt sie – zum Fenster“ (155) und blickte er hinunter. „Im Gegensatz zu ihm konnte sie jederzeit hinuntergehen, und dennoch fühlte sie sich wie eingesperrt“ (155).

Wegen der verlorenen Selbstständigkeit entscheidet sie ihre Unabhängigkeit zurückzugewinnen, was damit beginnt, dass sie Gary hinauswirft:

[Sie] zog langsam die Schublade auf, in der all die Brot- und Fleischmesser lagen, schob sie dann aber mit einem Ruck wieder zu. Sie rief rüber: Guck doch mal raus, Gary, hat, glaub ich, geklopft. Er hatte nichts gehört, ging aber zur Tür. Im Treppenhaus war es dunkel. Er machte Licht, und in dem Augenblick, als er sich über das Treppengeländer beugte, hinunterblickte, schlug sie die Wohnungstür zu. (158.)

„Von da an hatte sie ihre Ruhe“, als Gary wegschlurfte: „in seinen Schlappen, und kam nie wieder“ (159). Dann beginnt Lena die Imbissbude zu gründen, denn sie hat „auch zwei Kinder zu versorgen. Denn Edith, ihre Tochter, hatte noch keine Arbeit. Und dann war da noch der kleine Heinz.“ (159.) Lena kommt „an die Bude“ durch „n Tip von Frau Claussen“ (162), aber die „Schwierigkeit war, etwas Eßbares aufzutreiben“ (163). Lena geht durch einen langen Prozess, in dem sie sich Wurst verschafft und durch einen Zufall auch Currypulver. Der Prozess macht ihr Spaß und sie kann ihr Eintauchvermögen benutzen. Lena stellt auch selbst fest: „Ja. Ich mach mich selbstständig. Sie hielt das Gesicht in den Fahrtwind.“ (168.)

Lena entscheidet sich für die berufliche Selbstständigkeit und darauf besteht sie. Sie ist eine fleißige Arbeitende, denn sie arbeitet in der Bude dreißig Jahre lang, bevor sie in die Rente geht: „jeden Morgen hin, abends zurück. Nur sonntags geschlossen. Dreißig Jahre keinen Urlaub, keinen Tag gefehlt“ (159-160). Sie arbeitet hart, aber trotzdem „leicht und mühelos“ (185), weil ein Vermögen fürs Kochen besitzt. Die Binnenerzählung endet mit Lenas glücklicher und selbstständiger Lebenslage. Jedenfalls sind der Anfang der Novelle, die mit der Rahmenerzählung beginnt, und das Ende der Binnenerzählung, das nicht das Ende der Novelle ist, ähnlich in der Weise, dass beide eine Beschreibung über die arbeitende Frau Brücker in der Currywurstbude beinhalten. In den Beschreibungen kocht und bereitet sie dem Kunden die Currywurst vor. Besonders in der letzten Beschreibung der Binnenerzählung wird von Frau Brücker ein elegantes und romantische Bild vermittelt. In der Beschreibung bereitet Frau Brücker ihren Kunden die Currywürste in ihrem neuen Imbissstand vor und Bremer sieht, wie sie arbeitet. Die Beschreibung ist aus Bremers Blickwinkel und beschrieben von dem Ich-Erzähler:

Eine graue Haarsträhne, die in dem Blond kaum auffiel, nein, es sogar schöner abstufte, aufhellte, sie griff die Kelle und goß über die Wurstscheiben diese rote Soße. Er sah, und so habe auch ich sie in Erinnerung, daß sie diese Bewegung tagtäglich wiederholte; es war eine elegante kurze Bewegung, leicht und mühelos. (185.)

Neben der Selbstständigkeit wird von Lena ein elegantes, romantisches und episches Bild vermittelt, so dass es für den Leser schwierig ist, die Figur nicht zu mögen.

7.3 Beziehungen mit Männern

In diesem Kapitel wird analysiert, welches Frauenbild durch die Männer in Lenas Leben vermittelt wird bzw. wie Lena oder die alte Frau Brücker durch ihre Beziehungen zu den Männern beschrieben wird. Viele Bemerkungen kommen schon im vorherigen Kapitel zutage, aber in diesem Kapitel wird noch tiefer auf die einzelnen Figuren eingegangen und erörtert, was für einen Einfluss sie auf Lena oder Frau Brücker haben.

7.3.1 Gary

Mit Gary ist Lena in der Position der traditionellen Hausfrau, weil Lena aufhört, zu arbeiten, nachdem sie Gary traf und mit ihm Kinder bekam (s. K. 7.2). Mit Gary ist Lena verheiratet (s. K. 7.2), sodass durch Gary ein Bild davon vermittelt wird, wie Lena als Ehefrau ist. Lenas Rolle als Gattin ist eine stille Akzeptantin. Obwohl Lena nicht zufrieden ist, tritt sie Gary nicht entgegen. Lena kann ihre Meinung und ihre

Gefühle äußern, aber obwohl ihr etwas peinlich ist, wird sie nichts dagegen tun, sondern sie wird nur still akzeptieren, wie im Folgenden Beispiel:

Er kaufte sich Anzüge, teure. [...]. Und Schuhe. Amerikanische Schuhe. Der Lord vom Trampgang, so nannten sie ihn in der Nachbarschaft. Ihr war das peinlich. Paßte nicht in die Gegend. Lief rum wie n Direktor, rauchte Zigarren, Loeser & Wolf, auch echte Havanas. (99.)

Was zu Lenas Unzufriedenheit führt, ist die Tatsache, dass Garys gute Züge auch Probleme mit sich bringen, wie zum Beispiel: „[Gary] sah wirklich gut aus. War aber auch das Leid. Die Frauen waren hinter ihm her“ (25). Auch auf dem Kamm blasen ist ein Grund für Stolz, aber es bringt auch ein Problem mit sich:

[Gary] [k]onnt wie kein anderer aufm Kamm blasen. Stück Seidenpapier drüber, blies die *Internationale, Brüder zur Sonne zur Freiheit*, jede Menge Schlager. Hätt er mit im Varieté auftreten können. Hatte nie n Instrument gelernt. Nur aufm Kamm blasen. Aber das beherrschte er so, daß die Frauen schwach wurden. (100-101.)

Dieses Problem macht Lena unzufrieden. Die alte Frau Brücker beschreibt Gary negativ. Besonders das Lügen irritiert die Protagonistin. Dies ist später bei Bremer zu sehen (s. K. 7.3.3.2), aber das Lügen kommt schon im Folgenden zum Vorschein: „Seine Seitensprünge wurden immer länger. Der Lord vom Trampgang. Blieb nächtelang weg, kam dann wieder, kroch ins warme Bett und ließ sich versorgen. Log. Sagte, is nix, wirklich, nahm mich in die Arme.“ (101.)

Lenas Rolle als stille Hausfrau zeigt sich deutlich dadurch, wie Lena Garys Seitensprünge behandelt. Auf Garys Verhalten reagiert Lena folgenderweise:

Und ich glaubte, weil ich es glauben wollte. Wußte aber, es hilft nichts, gar nichts, wenn ich es ihm sage: Ich glaub das nicht. Soll man sich nichts vormachen. Die Liebe ist schön, weil man zu zweit ist, aber das ist auch das Leid, sagte Frau Brücker, drum kann man so schwer voneinander lassen. Und die meisten schaffen es erst, wenn sie wieder jemanden haben, mit dem sie zu zweit sein können. (101.)

Auf diese Weise ist zu sehen, dass Lena über die Seitensprünge Bescheid weiß, aber trotzdem unternimmt sie nichts, weil sie denkt, dass es nichts ändert, wenn sie darüber reden würde. Sie entscheidet zu glauben bzw. still zu akzeptieren.

Die alte Frau Brücker ist aufrichtig in Hinsicht auf Gary. Sie ist nicht mehr in der Ehe mit Gary und in der Weise Gary nicht mehr untergeordnet. Sie kann frei und offen ihre Meinung äußern. Auf der Ebene der Rahmenerzählung erzählt die alte Frau Brücker dem Ich-Erzähler ihre Meinung über Gary direkt: „Er war, sie stockte, sah mich an mit ihren milchigblauen Augen, ein Lump. Ja, sagte sie, denkst, ich bin ungerecht, nee, er war n Lump, aber n Lump, der wunderbar aufm Kamm blasen konnte.“ (101-102.)

7.3.2 Der Asthmatiker

Der Asthmatiker ist ein Mann, der nicht genauer benannt wird, sondern er wird nur als „freundlicher, schüchterner Asthmatiker“ (49) beschrieben, weshalb er auch in dieser Arbeit Asthmatiker genannt wird. Er ist ein Mann, mit dem Lena eine Nacht verbringt. Während Gary Lenas Ehemann ist, ist der Asthmatiker Lenas Experiment der Kriegszeit. Dieser Versuch endet mit Lenas Enttäuschung.

Lenas emanzipatorisches Denken erscheint auch in ihrer Beziehung zum Asthmatiker, weil die Beziehung nicht länger als eine Nacht dauert. Die alte Frau Brücker erzählt, warum ihre Experimente der Kriegszeit nur bei einem Mal blieben: „Vielleicht hätte ich es öfter gemacht, wenn die Männer danach verschwunden wären, einfach vom Boden verschluckt worden wären.“ (50). Für Lena ist folglich kein Problem, dass sie verheiratet ist: „Ich war ja frei. Der Mann weg. Mußte niemanden fragen, auf niemanden Rücksicht nehmen, nur auf mich.“ (48.) Das Problem liegt dabei, was nach der Nacht passiert. Erstens ist die Nacht mit dem Asthmatiker nach Lenas Meinung nicht befriedigend, denn „[i]hr war danach schlecht“ (49) und die Nacht war „[s]o als hätte sie mit sich selbst einen Versuch angestellt, dessen Ergebnis Unzufriedenheit hinterließ.“ (49). Ein zweites und noch ein größeres Problem für Lena ist, dass sie den Mann am nächsten Tag in der Arbeit treffen muss:

peinigend hingegen war der Gedanke an den ersten Arbeitstag im neuen Jahr, dann, wenn sie den Mann wiedersehen würde. Der erste Blick von ihm, der war denn auch so, wie sie es erwartet hatte: bedeutungsschwanger, eine aufdringliche Einvernehmlichkeit, eine dödelige Vertraulichkeit. (49-50.)

Dieser Blick ist für Lena ein großes Problem, weil dieser Blick das Besitzen bedeutet. Der Mann erwartet nach der ersten Nacht, dass sie jetzt wohlbekannt sind, während Lena ihn wiederum für einen Fremden hält, denn in der Nacht wacht sie auf und empfindet den Mann als Fremden: „Neben ihr lag ein ächzender fremder Körper.“ (49). Lena hätte es vielleicht „öfter gemacht, wenn die Männer danach verschwunden wären“ (50), damit sie diesen besitzenden und bedeutungsvollen Blick nicht ertragen musste. Obwohl Lena „ja ganz frei“ (50) ist, weil ihr Mann im Krieg ist, lernt sie, dass sie in Wirklichkeit nicht frei ist. Wenn sie mit einem Mann schläft, wie zum Beispiel mit dem Asthmatiker, denkt der Mann danach, dass er die Frau eroberte und jetzt besitzt, was Lena nicht gefällt, was sie emanzipatorisch macht.

7.3.3 Bremer

Über Lena wird durch die Figur *Bremer* besonders ein maskulines und dominierendes Bild gegeben. Bremer ist Lenas Geliebter, ein außergewöhnlicher Mann, ein Anschluss und ein Ereignis in ihrem Leben. Er könnte auch als Lenas Liebe und Symbol einer glücklichen Lebensphase beschrieben werden. Lenas Beziehung mit Bremer beginnt

zufällig, die Beziehung dauert zirka einen Monat und sie endet planlos und plötzlich. Die Dauer der Beziehung stützt sich auf Lenas Lügen. Wenn Lena mit Bremer zusammen ist, wird durch ihr Handeln und Denken ein Bild davon vermittelt, wie sie ist.

7.3.3.1 Lena als Verführerin

Einerseits wird Lena von Bremer auch als Verführerin beschrieben, weil sie ihn auf eine Weise verführt, damit er bei ihr bleibt. Als Verführerin zu handeln, schildert einerseits die Fähigkeit zu selbstständigen Entscheidungen, aber andererseits hat es negative Konnotationen. Wenn Lena als Verführerin verstanden wird, dann wird Bremer ihr Opfer, das sie durch Verführung bei sich in die Falle lockt.

Das Verführen kommt dadurch zum Ausdruck, dass Lena alles macht, was sie kann, um Bremer zu dienen und ihm zu gefallen. Dies verwirklicht sie durch das Anbieten des Essens und der Getränke und besonders des Alkohols. Zuerst wärmt sie Wohnung besonders stark, denn „[a]n dem Abend hatte sie noch zwei Briketts nachgelegt, die Ration für den nächsten Tag. Egal, sagte sie sich, es sollte in dieser Nacht warm sein, richtig warm.“ (26). Zum Zweiten brüht sie Kaffee, der stärker als normalerweise ist, denn sie „schüttete noch ein paar Kaffeebohnen nach, so viel hatte sie in den letzten Monaten nie auf einmal genommen. Sie wollte wach sein.“ (29). Drittens bietet sie viel Alkohol viel an: „Sie schenkte von dem Birnenschnaps, einem gnadenlosen Schwarzbrand, 70%, zwei Gläser voll. Prost. Der wärmt auf.“ (29). Viertens bietet sie als Essen eine Suppe an: „Sie tranken Kaffee und dazu ein zweites Gläschen Birnenschnaps. Hatte er Hunger? Natürlich hatte er Hunger. Sie könne ihm eine falsche Krebsuppe anbieten“ (30), die sie selbst kocht, ihm auf den Teller schöpft und etwas Petersilie darauf streut (34). Zudem stellt sie „Teller auf den Tisch, nahm die gestärkten, seit gut zwei Jahren unbenutzten Damastservietten aus der Schublade, holte aus der Kammer die Flasche Madeira“ (33-34) und noch stellt sie „drei Kerzen auf den Tisch. Gleich drei? Klar, nicht gehuckelt, sagte sie, holte auch das kleine Stück Butter aus der Kammer, das für drei Tage reichen sollte, und legte es ihm auf den Teller, drei Scheiben Graubrot“ (34). Sie essen und trinken viel: „Sie tranken den Wein und zwischendurch, weil er so süß wie Likör war, immer wieder einen klaren Birnenschnaps. Kopfschmerzen werden wir bekommen, sagte sie. Aber das ist heute egal.“ (35.) Schließlich zieht Lena sich ihre Jacke aus, denn

[e]s war warm in der Küche, nicht so warm, daß sie sich die Kostümjacke ausziehen mußte, aber sie glühte. Sie saß in der Bluse am Küchentisch, und Bremer wird von nahem gesehen haben, was ich auf den Fotos sehen konnte: ihren runden Busen. Sie goß ihm noch einen Birnenschnaps ein. (36.)

Besonders die falsche Krebsuppe symbolisiert Lenas Art, Bremer zu verführen und zu übertölpeln, denn das kann so interpretiert werden, dass Lena Bremer außer dem Alkohol auch mit der falschen Krebsuppe betäubt. Die Krebse hat sie in der

Kriegszeit nicht, aber sie kann eine Suppe vorbereiten, die wie Krebsuppe schmeckt. So versucht Lena Bremer mit ihrer Kochkunst zu beeindrucken. Es gibt auch den Hinweis auf Zauberei, mit der Lena Bremer bezaubert. Sie spricht nämlich einen Zauberspruch über die Suppe: „Sellerie, Sellerie, Sipprisa, sipprisapprisumm“ (31).

7.3.3.2 Rängelei

Durch ihre Beziehung wird Lena als maskulin beschrieben. Auf die Maskulinität deuten besonders ihre Kraft und ihre Dominierung in der Beziehung an. Lena ist kräftiger als Bremer und sie kann ihn sowohl durch das Lügen als auch physisch beherrschen. Zwischen ihnen entsteht ein Streit wegen Bremers Ungeduld und Unbewusstsein und Lenas Lügen. In diesem Streit kommen die Natur ihrer Beziehung und das zum Vorschein, wie Lena durch die Beziehung beschrieben wird. Der Streit ist kurz, aber er ist genau und detailliert beschrieben, infolgedessen kann er als Beispiel benutzt werden, um Lenas Position in der Beziehung zu schildern. Als nächstes wird dieser Streit Schritt für Schritt dargestellt.

Erstmals sind die traditionellen Geschlechterrollen in Lenas und Bremers Beziehung umgekehrt, weil Lena in die Arbeit geht und Bremer zu Hause wartet. Aus Lena ist auch eine mütterliche Position in ihrer Beziehung zu bemerken, weil sie nach der Arbeit wie eine müde Mutter ist, die in dem Moment das zu Hause wartende und klagende Kind nicht verkraftet. Diese Züge sind aus dem folgenden Zitat zu bemerken, wie auch die Züge einer klagenden Hausfrau:

Genau siebzehn Tage nach der Kapitulation kam sie nach Hause, und er sagte nicht einmal mehr Hallo, sondern fragte gleich: Hast du ne Zeitung? Nee. Aber wieso. Das gibts doch gar nicht. Muß doch Zeitungen geben. Wenigstens eine Seite. Keine Ahnung. Und das rutschte ihr ziemlich patzig raus. Sie war fertig, neun Stunden Arbeit, halbe Stunde hin und halbe Stunde zurück zu Fuß, kein Auto hatte sie mitgenommen. (129.)

Die Konstellation dauert an, in der Lena die müde Mutter und Bremer das frustrierte Kind ist, bis Bremer seine Frustration mit seinen Heimarbeiten zu begründen beginnt, woraus ihre umgekehrten Geschlechterrollen zu sehen ist. Bremer klagt an Lena: „Ich sitzt hier. Ja, und? Ich glotze auf die Straße. Ich putze. Ich laufe auf Socken rum.“ (130.) Er kann nicht auf die Straße gehen oder die Schuhe anhaben, weil er ein versteckter Deserteur ist. Lena versteckt Bremer in ihre Wohnung und auf diese Weise besitzt sie ihn, weil Bremer nicht die Wohnung verlassen kann, so er ist ein Teil der Wohnung und in der Weise Lenas Eigentum. Dies schildert Lenas dominierende Position über Bremer.

Besonders in dem Streit wird Lena als Mann und Bremer als Frau beschrieben. Bremer wird als eine frustrierte Hausfrau beschrieben, der schließlich auf Lena losbrüllt. Lena wird wiederum als ein müder Mann beschrieben, der sich um Bremers Gefühle nicht kümmert oder der vergisst, seine unnötigen Sorgen zu verstehen. In der

Situation ist Bremer folglich gleichzeitig eine sensible Frau, die nicht verstehen kann, warum ihr Mann *Lena* nicht versteht, dass um eine wichtige Sache geht, die sein Leben ist, aber gleichzeitig ist er ein kleines Kind, das seine Wut nicht kontrollieren kann. In der Situation ist *Lena* wiederum sowohl der gefühllose Mann, der die Frustration seiner Frau *Bremer* nicht versteht, als auch die verständnisvolle Mutter, die ihr Kind wegen seines Unbewusstseins zu bemitleiden beginnt, denn es nicht versteht, wie unnötige seine Probleme sind:

Er wolle endlich wissen, was genau los sei, sie solle ihm für einen Tag ein Radio besorgen. Nur für einen Tag, irgendwo ausleihen, von einer Freundin. Als sie sagte, das ginge nicht – was sollte sie auch sagen –, ranzte er sie an: sie wolle wohl nicht. Was heißt hier: wohl. Du willst nicht. Ich kann nicht. Doch du kannst! Du willst nur nicht! Nein! Doch! Warum nicht? Geht nicht! Willst nicht! Ich sitz hier. Ja, und? Ich glotze auf die Straße. Ich putze. Ich laufe auf Socken rum. Da schrie er schon. Verstehst du, es geht um mein Leben. Ja, O. K., sagte sie. Er stutzte, sah sie entgeistert an, einen Augenblick. Wie kam das Wort in ihren Kopf? Für ihn geht es um Kopf und Kragen, und sie sagt O. K. Er tat ihr plötzlich leid, wie er dastand mit einem hochroten Gesicht, wie ein trotziges Kind. Es ging ja schon nicht mehr um sein Leben, schon seit Tagen nicht mehr. (129-130.)

Dann, „weil er ihr leid tat“, macht *Lena* den Fehler, der war *Bremer* zur Explosion bringt, denn sie macht „genau das Falsche, sie sagte die Wahrheit“ (130). Diese Äußerung kann in zwei möglicher Weise interpretiert werden. Erstens kann sie als die Erklärung für den Fehler der Mutter *Lena* interpretiert werden. Mutter *Lena* bemitleidet ihr albernes Kind *Bremer* und entscheidet ihm durch das Sagen der Wahrheit zu trösten, was zu einer totalen Explosion und zum Brüllen des Kindes führt, weil das Kind erfährt, dass die Mutter ihm gar nicht versteht. Die Mutter versteht derartige Reaktion des Kindes, denn das Kind die Wahrheit noch nicht verstehen kann, und so muss die Mutter ihren Fehlen und ihren Akt *die Wahrheit sagen* als „genau das Falsche“ (130) begründen. Dies ist auch in der heutigen Gesellschaft zu sehen, dass die Mütter perfekt sein sollen. Wenn ein Kind schreit, ist es nicht gesehen, als eine normale Unfähigkeit des Kindes seine Gefühle zu kontrollieren, sondern die Unfähigkeit der Mutter ist daran schuld. Gleichermaßen kann die Äußerung als eine Erklärung für den Fehler des Mannes *Lena* gesehen werden. Mann *Lena* versucht seiner albernen Frau *Bremer* zu erklären: „Es ist gar nicht so schlimm, wie du denkst“ (130) bzw. „sie sagte die Wahrheit“ (130). Alberne Frau *Bremer* ärgert sich jedenfalls noch mehr wegen des Kommentars und *Mann Lena* bemerkt, dass er „genau das Falsche“ (130) sagte.

Die umgekehrten Geschlechterrollen werden auch dadurch sichtbar, dass *Bremer* sich feminin benimmt. Als Gegenteil zu *Bremer* benimmt *Lena* sich im Vergleich zu ihm maskulin. Eine Eigenschaft der Maskulinität ist die Kontrolle über Gefühle. So benimmt *Bremer* sich feminin, weil er seine Gefühle nicht beherrscht:

Sie sagte: Es ist gar nicht so schlimm, wie du denkst. Da begann er zu brüllen, und desto lauter, je öfter sie Pscht machte. Die Nachbarn. Scheißegal! Was?! Können mich mal. Du läufst rum, aber auf mich warten draußen die Kettenhunde. Unsinn. Du sagst Unsinn? Die stellen mich an die Wand! Und du sagst einfach Unsinn. Du sagst O. K. Er wischte mit

dem Arm über den Tisch. Er machte reinen Tisch, wischte den Atlas runter, die Teller, die Tassen, die Messer, Gabeln, auch die Gläser zersplitterten am Boden. (130.)

Lenas Maskulinität kommt auch dadurch zum Vorschein, dass sie Bremers Kommen und Gehen, was er gar nicht machen kann oder darf, konkret kontrolliert. Lena ist die Inhaberin des Schlüssels, was eine traditionelle Rolle des Mannes in der Familie als Brotverdiener ist. Zudem wird aus Lena ein schlechtes Bild gegeben, weil sie Bremer als Gefangenen hält. Alle diese Züge kommen in der nächsten Anführung zum Vorschein, wenn Bremer in seiner Wut raus aus der Wohnung will:

Er lief zur Tür, die sie, wie immer, ganz selbstverständlich abgeschlossen hatte, er wollte raus, und da sie den Schlüssel abgezogen hatte – nie zuvor war ihr aufgefallen, daß sie den Schlüssel, als hielte sie ihn gefangen, abzog – schlug er – außer sich vor Wut – mit der Faust gegen die Türklinke und nochmals und nochmals, mit aller Wucht. (130.)

Lenas maskuline Kraft und Kontrolle über Bremer kommen zweifellos zum Vorschein, wenn Lena Bremer in ihrem physischen Kampf besiegt. Zudem besiegt Lena Bremer nicht nur physisch, sondern sie bricht ihn sogar psychisch, weil er zum Schluss sich entschuldigt. So wird Lenas dominierende Position in der Beziehung unbestreitbar:

Da nahm sie ihn von hinten in die Arme, sie wollte ihn besänftigen, beruhigen, aber er schlug nochmals zu, und so versuchte sie, ihn festzuhalten, da schlug er nach hinten, nach ihr, und so preßte sie ihm um so fester die Arme an den Leib, so daß sie plötzlich dastanden und miteinander rangen, sie hielt ihn von hinten umklammert, er versuchte sich zu befreien, die Arme freizubekommen, beide wankten, stöhnten, ächzten, aber ohne ein Wort zu sagen, in äußerster Anspannung ihrer Kräfte, er versuchte, den rechten Arm aus ihrem Griff herauszudrehen, vergeblich, sie, die als Mädchen schon einen Ewer mit einem Peekhaken bewegen konnte, preßte ihm die Arme an den Leib, preßte mit aller Kraft, er ließ sich auf den Boden fallen, riß sie, die nicht losließ, mit, wälzte sich auf den Rücken, auf die Seite, wollte sie wegdrücken, kam mit Schwung auf dem Bauch zu liegen, das Gesicht schrammte über den kratzigen Kokosläufer, weil er den Kopf herum- und hochriß, da spürte sie, wie der Druck seiner Arme nachließ, dieses ruckartige Zerren, er ließ den Kopf auf den Boden fallen, als wolle er schlafen, da ließ sie ihn los, und aus seinem Mund kam ein Aufseufzen, ein langsam leiser werdendes Keuchen. Er murmelte eine Entschuldigung. (130-131.)

Außer Lenas maskuline Kraft wird sie auch als der böse geschildert, weil Bremer im Kampf verletzt wird. Lenas Bosheit wird dadurch verstärkt, dass sie gefühllos nur feststellt, dass nichts gebrochen ist, demnach kann sie sich in dem Gedanken wiegen, dass nichts endgültig Böses passierte:

Er setzte sich auf, sie zog ihn an der linken Hand hoch, seine Rechte blutete, die Knöchel, die Haut war aufgeplatzt und abgeschürft. Erst jetzt spürte er den Schmerz, einen irrsinnigen Schmerz. Er hielt die Hand unter das fließende kalte Wasser, damit sie nicht weiter anschwell. Beweg mal die Finger, sagte sie. Er bewegte die Finger, es tat weh, aber er konnte sie bewegen. Dann ist nichts gebrochen, sagte sie. (131.)

Eins von Lenas Mittel, um Bremer zu beherrschen, ist ihm zu lügen. Lena hat Angst, dass Bremer sie verlassen würde, wenn er erfahren würde, dass der Krieg zu

Ende ist, deshalb erzählt sie ihm nicht davon. Das Lügen ist jedenfalls ein Mittel für die Beherrschung, das sie selbst hasst, weil alle Männer sie belügen. Zuerst lügt Gary über seine Seitensprünge und dann lügt Bremer über seine Ehe. Nachdem Lena ein Foto über Bremers Frau und Kind findet, entscheidet sie sich ihn auszufragen: „Hast du eigentlich ne Frau? Da sagte er nach einem kleinen Zögern: Nein.“ (84.) So lernt Lena das Lügen von den Männern und bei Bremer entscheidet sie es zu nutzen: „Aber alles, was dann kam, wäre ohne sein Verschweigen so nicht gekommen.“ (84.)

7.3.4 Herr Klaus Meyer

Die Protagonistin *Frau Lena Brücker* bekommt mehr Vielgestaltigkeit durch die Figur *Herr Klaus Meyer*. Lena hat einen Ehemann, eine Beziehung in der Kriegszeit und eine unerhörte Beziehung mit Bremer, aber außer dieser drei hat sie auch eine Beziehung mit dem Herrn Meyer. Herr Meyer schreibt Lena viele Briefe und die Briefe scheinen vor dem Krieg geschrieben zu sein, was bedeutet, dass Lena einen Mann neben Gary hatte. Über Lenas Beziehung mit dem Herrn Meyer wird nicht viel erzählt und die Figur bleibt mysteriös, weil die alte Frau Brücker sich weigert über ihn zu reden. Obwohl sie sich sonst oft aus dem Thema irrt, bei dem Herrn Meyer stellt sie fest: „Das is, sagte Frau Brücker, ne andere Geschichte. Hat nix mit der Currywurst zu tun.“ (93.) Weil Lena eine Beziehung mit dem Herrn Meyer vor dem Krieg hat, bzw. während Gary zu Hause ist, hat die Beziehung Einfluss auf das Bild über Lena als Garys schuldlose und aufopfernde Ehefrau.

Obwohl die Tiefe der Beziehung zwischen Lena und dem Herrn Meyer undeutlich gelassen wird, kann bemerkt werden, dass Herr Meyer Lena gefällt, weil die von ihm empfangenen Briefe scheinen ihr wichtig zu sein, denn sie schnürt die Briefe zu einem Bündel „mit einer blauroten Kordel“ (75) säuberlich zusammen und es gefällt ihr nicht, wenn sie herausfindet, dass Bremer die Briefe fand, was bedeutet, dass die Briefe ihr persönlich sind:

[Bremer] legte den Schulatlas auf den Tisch. Erst in diesem Augenblick bemerkte sie, daß er den Atlas aus dem Schrank genommen hatte. Er mußte also gesucht haben, [...], denn dieser Atlas lag in der Schrankschublade, ganz unten, und auf ihm die Briefe, [...], säuberlich gebündelt, vor allem die von ihm, Klaus, dem Vertreter für Knöpfe. [...] Er wird die Briefe gelesen haben, dachte sie, er hat gekramt und alles gelesen. [...] er aber mußte in ihrer Abwesenheit ihre Sachen durchgesucht haben, [...]. Und er versuchte nicht einmal, eine Erklärung dafür zu geben, daß er den Atlas in der Hand hielt (93-94.)

Herr Meyer schrieb „ein Bündel Briefe“ (75), was bedeutet, dass er gut beim Schreiben ist. Er schreibt poetisch, romantisch und er kann unter anderem eine Fischarte nennen, was für die Bildung spricht. Aus den Briefen kommt zum Vorschein, dass Lena und Herr Meyer schon kennen und vielleicht sogar näher, denn Herr Meyer schreibt im letzten, auf dem Bündel „zuoberst liegenden Brief“ (75):

Liebes, ich sitze in meinem Zimmer im Gasthof [...]. Ich wünschte, du wärest jetzt hier. Wir hätten zusammen gegessen, Scholle, gebraten und fangfrisch aus der Elbe, hätten von dem roten spanischen Wein getrunken, der über Glückstadt geliefert wird, und wären hier heraufgekommen. (75-76.)

Weil Herr Klaus Meyer eine Figur ist, die nur zweimal erwähnt wird, bleibt er mysteriös. Er wird nur durch seine Briefe im Werk dargestellt und sonst wird über ihn nichts gesagt.

7.3.5 Ich-Erzähler

Mit dem Ich-Erzähler verkehrt die alte Frau Brücker allein. Durch den Ich-Erzähler wird über Frau Brücker ein vielgestaltiges Bild gegeben. Einerseits wird über Frau Brücker ein mütterliches Bild gegeben, andererseits verhält Frau Brücker sich wie eine Schwindlerin über dem Ich-Erzähler. Mit ihm verhält sie sich möglicherweise ein bisschen hochmütig, denn sie stellt sich auf eine höhere Position in Bezug auf den Ich-Erzähler. Sie kann auch besonders sich selbst ironisch kommentieren. Obwohl der Ich-Erzähler über Frau Brücker ein sprödes und dummliches Bild hinsichtlich ihrer äußeren Erscheinung (s. K. 7.1) gibt, gibt er über sie durch ihr Benehmen und besonders durch ihre Rede ein willensstarkes und fähiges Bild (s. K. 7.1).

Über alte Frau Brücker wird ein mütterliches Bild durch ihre Beziehung zum Ich-Erzähler gegeben, weil sie z. B. ihm immer eine Gurke gratis gibt, wenn er ihren Currywurststand besucht: „Sie nahm die Holzspanne und griff damit eine der selbst eingelegten Gurken aus dem Glas. Die habe schon als Kind gern gemocht. Die Gurke bekam ich jedesmal gratis.“ (8.)

Die alte Frau Brücker stellt sich in eine höhere Position im Vergleich zum Ich-Erzähler, denn sie hält sich für klüger als den Ich-Erzähler. Sie stellt den Ich-Erzähler in die Position eines unwissenden Kindes und sich selbst in die Position einer erfahrenen Älteren. Auf diese Weise kann Frau Brücker über die süße Ratlosigkeit des Ich-Erzählers lachen. Wenn der Ich-Erzähler die alte Frau Brücker danach fragt, ob sie die Currywurst erfand, antwortet Frau Brücker ‚nein‘. Der Ich-Erzähler enttäuscht sich und Frau Brücker „lachte, als könne sie mir meine Ratlosigkeit, ja meine Enttäuschung, die ich nicht verbergen mußte, ansehen“ (15), danach stellt Frau Brücker jedoch fest: „Doch, sagte sie, stimmt, will mir hier aber keiner glauben.“ (15). Ähnlich lächelt Frau Brücker darüber, wie der Ich-Erzähler zögert, wenn sie nach ihrem Kleid fragt, das sie im Foto anhat und das der Ich-Erzähler im Moment betrachtet: „Was habe ich für ein Kleid an? Dunkel mit kleinen hellen Punkten und einem weißen Spitzenkragen, es hat, ich zögere, einen tiefen Ausschnitt. Sie lacht, legt das Strickzeug auf den Tisch. Ja. Das Kleid ist von meinem Mann. War mein schönstes Kleid.“ (26).

Frau Brücker nimmt den Ich-Erzähler nicht ernst, was ihr Lachen über den Ich-Erzähler verrät. Besonders im nächsten Beispiel wird dies gut beschrieben. Junge Lena

in der Binnenerzählung bringt Reis aus der Arbeit mit nach Hause: "Eine Sonderzulage, hat es heute gegeben." (80) und die Binnenerzählung wird unterbrochen, wenn die alte Frau Brücker die Geschichte kommentiert: „Tja, sagte frau Brücker, und da hat er [Bremer] mich gefragt, ob ich Curry im Haus habe. Frau Brücker lachte“ (80) und wechselte gleich das Thema von der Geschichte zu ihrem Urenkel *Christian*. Dann will Frau Brücker Kaffee machen und der Ich-Erzähler versucht

sie auf den Curry zurückzubringen. Hat Bremer denn das Rezept entdeckt? Bremer wieso? Weil er gefragt hat. Was? Na, wegen des Currys. Ach so. Nee. Das mit der Currywurst war n Zufall, nix weiter. Ich bin gestolpert. Dabei ist es passiert. War n einziger Masch. Hatten Sie denn damals Curry zu Hause? Natürlich nicht. (81.)

Die alte Frau Brücker erwähnt den Curry, um den Ich-Erzähler damit zu *neck*, weil sie nach der Erwähnung das Thema wechselt und verhält sich, als ob sie den Curry gar nicht erwähnte. Ihr Lachen, Handeln und Benehmen geben wieder, dass sie den Ich-Erzähler auf die leichte Achsel nimmt.

Die alte Frau Brücker kann auch als Schwindlerin gesehen werden. Es kann überlegt werden, ob sie dem Ich-Erzähler über ihre Entdeckung der Currywurst lügt. Zuerst sagte sie ihm ‚nein‘. Vielleicht sagt sie danach ‚ja‘ nur, weil sie bemerkt, dass er ‚ja‘ hören will. Sie bemerkt, dass sie diese Macht des Wissens über den Ich-Erzähler hat, und danach kann sie auch eine verlogene Geschichte erzählen, weil der Ich-Erzähler jedenfalls zuhören wird, weil er die Erfindung der Currywurst hören will. Sie kann auch deswegen das Ende immer hinausschieben, so dass der Ich-Erzähler das Zuhören nicht aufhört. Davon kann interpretiert werden, dass sie eine einsame alte Frau ist, die möchte, dass jemand mit ihr Zeit verbringen würde. Dies erwähnt auch der Ich-Erzähler selbst, was bedeutet, dass er eigentlich weiß, dass er Frau Brücker besucht, weil *sie es will*: „siebenmal half ich ihr, die sich langsam in den Abend ziehenden Nachmittage zu verkürzen.“ (15). Aber der Ich-Erzähler macht es trotzdem, weil er „wollte ja nur herausfinden, wie die Currywurst entdeckt wurde.“ (121). Auf diese Weise hat die alte Frau Brücker die Machtposition über dem Ich-Erzähler, weil sie diktiert, was, in welcher Weise und wie langsam sie erzählt. Deswegen kommt der Ich-Erzähler immer wieder zurück, weil sie das Ende hinausschiebt, und so schafft die alte Frau Brücker den Ich-Erzähler, wie Bremer früher, zu ihr zu locken, obwohl die Geschichte auch einen Schwindel sein kann.

Die alte Frau Brücker wird durch den Ich-Erzähler ironisch, willensstark und fähig geschildert. Erstens ist Frau Brücker ironisch, wenn sie über das Wechsel zwischen der Gicht und der Blindheit spricht: „Die Gicht is weg, dafür kann ich nix mehr sehen. Gibt eben so was wie n allmächtigen Ausgleich.“ (14.) Zweitens beschreibt der Ich-Erzähler sie kraftvoll und würdig: „[A]ls wir durch den Regen gingen, wurde mir unter dem zarten Druck auf meinem Arm die Kraft deutlich, die es diese Frau gekostet hatte, ihr Leben zu leben und dabei ihre Würde zu wahren“ (111). Der Ich-Erzähler

macht diese Bemerkung nach der Mitte der Novelle, was bedeutet, dass er diese Bemerkung macht, nachdem er Frau Brücker tiefer kennengelernt hat. Er hat im Laufe der Erzählung gelernt, Frau Brücker zu respektieren. Diese Respektierung zeigt sich durch lohnende Bemerkungen, die auch Frau Brückers Eigenständigkeit zeigt.

8 SCHLUSSFOLGERUNGEN

Die Forschungsfrage dieser Arbeit lautete: Welches Frauenbild vermittelt die Novelle *Die Entdeckung der Currywurst* durch die Hauptprotagonistin? Um diese Frage zu beantworten, wurde zuerst im theoretischen Forschungsrahmen Begriffe definiert, die dem Verstehen der Analyse helfen. Bei der Analyse der Novelle wurde die Figurenanalyse (s. K. 6) als Hilfsmittel und als die methodologische Vorgehensweise benutzt. Weil diese Arbeit einen begrenzten Umfang hat, musste die Analyse stark begrenzt werden. Deswegen wurden die Aspekte *die äußere Erscheinung*, *der Lebenslauf* und *die Beziehungen* gewählt (s. K. 7). Die drei Aspekte getrennt zu halten, zeigte sich als Herausforderung, weil der Lebenslauf und die Beziehungen sich überschneiden. Wenn der Lebenslauf und die Beziehungen zusammenbehandelt worden wären, hätten diese Aspekte sich gemischt. Schlussendlich wurde der Entschluss gefasst, die Aspekte separat zu behandeln, wenn auch mit der Berücksichtigung, dass sie miteinander verbunden sind.

Das Frauenbild, das das Werk darstellt, ist nicht einseitig. Erst einmal gibt es die Hauptprotagonistin *Frau Lena Brücker* in zwei verschiedenen Altern in der Novelle, die für zwei Figuren gehalten werden könnten: die junge Lena und die alte Frau Brücker (s. K. 5.2). Der Altersunterschied zwischen den zwei Lenas ist über vierzig Jahre, was zwei unterschiedliche Aspekte gibt. Hier wurde auf die junge Lena fokussiert, aber die alte Frau Brücker wurde daneben interpretiert.

Durch ihre äußere Erscheinung wurde die junge Lena schön, feminin, sexuell und maskulin und die alte Frau Brücker alt, zerbrechlich, würdig und respektabel beschrieben (s. K. 7.1). Durch den Lebenslauf der Figur wurde sie vor allem als selbstständig geschildert (s. K. 7.2). Letztes bekam die Figur vielerlei Eigenschaften durch die Analyse ihrer Beziehungen mit Männern (s. K. 7.3). Die Figur ist mit dem Hausfrausein nicht zufrieden, aber trotzdem ist sie eine stille Akzeptantin. Durch ihren Seitensprung an Silvester 1943 wird gelernt, dass sie von keinem Mann besessen werden will. Durch Herrn Klaus Meyer wird gelernt, dass Lena vielleicht nicht so loyal und

unschuldig ist, wie sie selbst erzählt. Durch den Ich-Erzähler treten in Erscheinung das Mutterbild und die Ironie alter Frau Brücker. Durch die Figur *Bremer* kommen Lenas Maskulinität, ihr verführerische Charakter, ihre Bosheit und ihre Sexualität zum Ausdruck.

Im Kapitel 2.3 wurde darüber gesprochen, dass die Frauenbilder sich geändert haben. Die Frauenbilder haben sich in den letzten Jahren von einem passiven Objekt der sexuellen Lust zu einem aktiven und sexuell begierigen Subjekt geändert (s. K. 2.3). Dies ist auch in der Novelle *Die Entdeckung der Currywurst* zu sehen. In der Analyse zeigt sich, dass Lena mit ihrem Mann *Gary* und mit dem Asthmatiker passiv war, aber mit *Bremer* war sie wiederum ein aktives, begieriges und selbsthandelndes Subjekt (s. K. 7.3). In der Weise ist zu sehen, dass die Novelle ein Teil diese Veränderung des Frauenbildes von passiv zu aktiv ist.

Dass Lena schön, feminin und sexuell beschrieben ist, ist einerseits vom erwartungsgemäß männlichen Autor zu erwarten, weil sie typische Bezeichnungen für eine Frau sind. Mit den Beschreibungen wird das weibliche Geschlecht zum Ausdruck gebracht und dargestellt. Einerseits sind sie die traditionellen Bezeichnungen, die der Leser erkennt, und deswegen helfen sie bei der Erkennung des Geschlechts. So könnten die Beschreibungen auch von einer Autorin stammen, weil sie das Geschlecht mit den traditionellen Zügen leicht für den Leser vermitteln könnte. Andererseits unterstreichen sie die Femität der Figur und besonders die traditionelle Femität, die auch beim Schweigen der Unzufriedenheit zum Hausfrausein sich zeigt. Auch dieses Schweigen weist auf die Objektivierung hin, weil es ein passives Frauenbild vermittelt. (S. K. 2.)

Andererseits wird Lena maskulin und selbstständig beschrieben, was gegen das traditionelle und passive Frauenbild steht. Mit den Eigenschaften scheint sie eine feministische und emanzipatorische Frau zu sein. Diese Schlussfolgerung wird auch durch Lenas Unzufriedenheit zum Hausfrausein und durch die Interpretation unterstützt, dass sie von einem Mann nicht besessen werden will. Anstatt nur die rezeptive Partnerin zu sein, ist Lena sexuell begierig und aktiv, was zu einem emanzipatorischen Frauenbild passt. Diese sexuelle Gierigkeit macht sie zu einem sexuell aktiven Subjekt. (S. K. 2.)

Die alte Frau Brücker spielt eine Rolle dabei, wie der Leser sich zur jungen Lena stellt. Weil Frau Brücker alt und zerbrechlich beschrieben wird, wird sie als Menschen gesehen. Ihre Würde und der Respekt des Ich-Erzählers machen sie jedenfalls zu einer Heldin. Durch den Respekt des Ich-Erzählers bekommt Frau Brücker Achtung des Lesers, was auch für die jüngere Lena übermittle wird, weil die junge Lena und die alte Frau Brücker in einer untrennbaren Verbindung zueinanderstehen.

Die Hauptprotagonistin ist keine einseitige Figur. Sie ist nicht nur gut oder böse, sondern besitzt beide Eigenschaften. Sie ist nicht der traditionelle und unschuldige

„Engel“, dass gerne von Frauen gedacht und erwartet wird. Stattdessen macht Lena einen Seitensprung mit dem Asthmatiker, hat eine Liebesbeziehung mit Bremer und möglicherweise eine nähere Beziehung mit dem mysteriösen Herrn Klaus Meyer. Lena wird auch als ein böser Entführer, eine unehrliche Verführerin und eine kontrollierende Lügnerin beschrieben. Mit diesen Frauenbildern wird gegen das traditionelle unschuldige Frauenbild entgegengetreten und eher negatives Bild über das Frauentum gegeben. Trotzdem wird sie nicht wegen ihrer Bosheit verurteilt, sondern sie wird als Teil ihrer Subjektivität akzeptiert.

Auch das mütterliche Frauenbild (s. K. 2.3) tritt in Erscheinung in der Novelle durch die Beziehung der alten Frau Brücker und dem Ich-Erzähler, aber die Mutterschaft ist keine führende Eigenschaft der Hauptprotagonistin. Es geht nicht um das Leben Lenas Kinder, sondern um ihr Leben. Ihre Mutterschaft wird als eine Traglast geschildert, die Lenas Leben eingrenzt, und als Metapher für Altruismus gesehen, denn wegen Kinder muss Lena sich selbstständig machen (vgl. auch K. 3).

Im historischen Kontext betrachtet (s. K. 3), wird sichtbar, dass Lena eine Trümmerfrau repräsentiert, nicht durch Trümmerräumen, aber durch ihre Mentalität der Trümmerfrau. Die alte Frau Brücker wird vom Ich-Erzähler respektiert, weil sie die Nachkriegsjahre durchlebte, was eine Metapher für den Respekt der Trümmerfrauen gesehen werden kann. Die Trümmerfrauen waren alleinstehende, selbstständige und arbeitende Frauen und diese Eigenschaften erfüllt auch Lena. Trotzdem wird Lena als eine ungewöhnliche Frau geschildert, weil sie die damalige Idylle des Hausfrauseins nicht erfüllt. In den 1950er Jahren die gewünschte und gestrebte Rolle der Frau war eine Hausfrau und das erfüllt Lena nicht, weil sie eine alleinstehende, arbeitende und für ihre Familie sorgende Brotverdienerin ist. In der Weise stellt die Novelle ein gegensätzliches Frauenbild der damaligen Zeit heraus.

Eine Frauenbilduntersuchung ist vielleicht nicht die neueste Methode, eine feministische Untersuchung zu machen, aber trotzdem ist sie notwendig. Es gibt eine unendliche Menge an Frauenbildern und nur mit der Untersuchung, der Interpretation und der Diskussion können sie erörtert werden. Deswegen ist es keine Unmöglichkeit oder schlechte Idee in der zukünftigen Forschung, die Frauenbilder kultureller Produkte zu untersuchen.

LITERATURVERZEICHNIS

Primärliteratur

Timm, Uwe (1993). *Die Entdeckung der Currywurst. Novelle*. Diese Masterarbeit bezieht sich auf die folgende Ausgabe der Novelle: Vom Autor neu durchges. Ausg. 2000. 13. Aufl. München: dtv, 2008.

Sekundärliteratur

Albath, Maike (2017). *Drei Männer, eine Utopie. Der neue Roman von Uwe Timm dreht sich um Rassentheorie und Eugenik*. [Stand 30.5.2022]. Zugang: <https://www.zeit.de/2017/41/ikarien-uwe-timm-roman>

Auerochs, Bernd (2010). s. v. *Erzählte Zeit und Erzählzeit*. In: Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff (Hg.). *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. 3. Aufl. Weimar: Metzler.

Aust, Hugo (1999). *Novelle*. 3. Aufl. Sammlung Metzler Bd. 256. Weimar.

Backman, Jussi (2021). *Ovatko humanistiset tieteeet alempiarvoisia verrattuna luonnontieteisiin?* Kulttuuriykkönen. Produzent: Olli Kangassalo. Yle Radio 1, (1.11.2021). [Radioprogramm und Podcast]. [Zugehört am 26.5.2022]. Zugang: <https://areena.yle.fi/audio/1-50944305>

Baghdady, Anne und Markus Würz (2016). *Leben in Trümmern*. Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, [Stand 20.1.2021]. Zugang: <https://www.hdg.de/lemo/kapitel/nachkriegsjahre/alltag/leben-in-truemmern.html>

Cabac, Lina (2021). *Substantivische Okkasionalismen und ihre Funktionen in der Novelle „Die Entdeckung der Currywurst“ von Uwe Timm*. [Stand 7.6.2022], 43-49. Zugang: https://ibn.idsi.md/sites/default/files/imag_file/43-49_16.pdf

Degering, Thomas (1994). *Kurze Geschichte der Novelle. Von Boccaccio bis zur Gegenwart*. München: Fink.

die dtv Verlagsgesellschaft (o. J.). *Uwe Timm*. [Stand 13.4.2021]. Zugang: <https://www.dtv.de/autor/uwe-timm-20/>

dtv 2015a = Deutscher Taschenbuch Verlag. *Biographie*. [Stand 18.3.2019]. Zugang: <http://www.uwe-timm.com/biographie>

dtv 2015b = Deutscher Taschenbuch Verlag. *Titel über Uwe Timm*. [Stand 18.3.2019]. Zugang: http://www.uwe-timm.com/titel_ueber_uwe_timm

DWDS (o. J.) = *Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache*. [Stand 14.4.2021]. Zugang: <https://www.dwds.de/wb/Schwarzmarkt>

Eder, Jens (2010). s. v. *Figur und Figurenkonstellation*. In: Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff (Hg.). *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. 3. Aufl. Weimar: Metzler.

- Eder, Jens, Fotis Jannidis und Ralf Schneider (2010). Characters in Fictional Worlds. An Introduction. In: Jens Eder, Fotis Jannidis und Ralf Schneider (Hg.). *Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*. Berlin: De Gruyter. 3-64.
- Forster, Edward (2002). *Aspects of the Novel*. 1., elektronische Aufl. New York: RosettaBooks. Original veröffentlicht 1927.
- Gill, Rosalind (2003). From Sexual Objectification to Sexual Subjectification: The Resexualisation of Women's Bodies in the Media. *Feminist Media Studies* [Online]. [Stand 9.6.2022]. Zugang: https://www.gender-is-citizenship.net/citigen/sites/default/files/citigen/uploads/Rosalind_Gill-Sexual_subjectification.pdf
- Grau, Andreas, Regina Haunhorst und Markus Würz (2016). *Nachkriegsjahre*. Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, [Stand 29.5.2022]. Zugang: <https://www.hdg.de/lemo/kapitel/nachkriegsjahre.html>
- hamburg-magazin.de (2020). *Bezirk Harburg*. [Stand 12.6.2022]. Zugang: <https://www.hamburg-magazin.de/artikel/bezirk-harburg>
- Heineman, Elizabeth (1999). *What Difference Does a Husband Make? Women and Marital Status in Nazi and Postwar Germany*. London: University of California Press.
- Henderson, Heike (2004). Beyond Currywurst and Döner: The Role of Food in German Multicultural Literature and Society. *Glossen*. Carlisle: Dickinson College [Stand 7.6.2022]. Zugang: <http://www2.dickinson.edu/glossen/heft20/henderson.html>
- Hilpelä, J. (2010). Sotalapset. *Kasvatus* 41: 5, 415–418.
- Historia (2013). Galleria: *Historialliset täysosumat 2012*. Bonnier Publications International AS, [Stand 26.1.2021]. Zugang: <https://historianet.fi/kulttuuri/historialliset-kuvat/galleria-historialliset-taysosumat-2012>
- Karras, Pekka (2014). *Laki, oikeus ja Kolmas valtakunta*. [Stand 10.2.2021]. Zugang: <https://lakimiesuutiset.fi/laki-oikeus-ja-kolmas-valtakunta/>
- Kinnunen, Taina (2010). Sukupuolen ja seksuaalisuuden ruumiillinen muoto-oppi. In: Tuija Saresma, Leena-Maija Rossi und Tuula Juvonen (Hg.). *Käsikirja sukupuoleen*. Tampere: Vastapaino. 226-240.
- Koskela, Lasse und Lea Rojola (1997). *LUKIJAN ABC-KIRJA. Johdatus kirjallisuuden nykyteorioihin ja kirjallisuudentutkimuksen suuntauksiin*. TIETOLIPAS 150. Helsinki: SKS.
- Koskela, Minja (2019). *Ennen kaikkea feministi*. Hämeenlinna: Karisto.
- Kriegel, Kirsti (2010). *Erzähler & Erzählen*. Rossipotti-Literaturlexikon, [Stand 30.5.2022]. Zugang: https://www.rossipotti.de/inhalt/literaturlexikon/sachbegriffe/erzaehler_erzaehlen.html
- Merisalo, Outi (2015). *Berlin, Berlin! Elokuva Berliini* [PowerPoint]. [Stand 26.1.2021]. Zugang: <https://staff.jyu.fi/Members/merisalo/Foreign>
- Mombauer, Annika (2017). *Trümmerfrauen: contested memories of Germany's rubble women*. The Open University, [Stand 26.1.2021]. Zugang: <https://www.open.edu/openlearn/history-the-arts/history/trummerfrauen-contested-memories-germanys-rubble-women>

- New Directions (o. J.). *Uwe Timm*. [Stand 20.3.2019]. Zugang: <https://www.ndbooks.com/author/uwe-timm/>
- niedersachsen.de (o. J.). Niedersächsisches Ministerium für Ernährung, Landwirtschaft und Verbraucherschulz, Ref. 303. *Landkreise und Gemeinden in Niedersachsen*. [Stand 12.6.2022]. Zugang: https://www.niedersachsen.de/startseite/land_leute/das_land/kreise_und_gemeinden/landkreise-und-gemeinden-in-niedersachsen-20036.html
- Nowotny, Joanna (2019). „Eine andere Geschichte«. Nationalsozialismus, Shoah und Erinnerung in Uwe Timms *Die Entdeckung der Currywurst*. Pre-Print-Artikel für *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. [Stand 7.6.2022]. Zugang zur Endversion: <https://doi.org/10.1007/s41245-019-00082-2>
- Paasonen, Susanna (2010). Sukupuoli ja representaatio. In: Tuija Saresma, Leena-Maija Rossi und Tuula Juvonen (Hg.). *Käsikirja sukupuoleen*. Tampere: Vastapaino. 39-49.
- Perlentaucher Medien (2021). *Buchautor. Uwe Timm*. [Stand 13.4.2021]. Zugang: <https://www.perlentaucher.de/autor/uwe-timm.html>
- Restel, Thony (2021). *Femme fatale oder femme fragile. Die Darstellung der Frau bei Bernhard Schlink Der Vorleser und Uwe Timm Die Entdeckung der Currywurst*. Unveröffentlichter Bachelor-Aufsatz des Faches Deutsch. Linné-Universität.
- Rimmon-Kenan, Shlomith (1999). *Kertomuksen poetiikka. (Narrative Fiction: Contemporary Poetics, übersetzt von Auli Viikari)*. 2. Aufl. Tietolipas 123. Helsinki: SKS.
- Rossi, Leena-Maija (2010). Sukupuoli ja seksuaalisuus, erosta eroihin. In: Tuija Saresma, Leena-Maija Rossi und Tuula Juvonen (Hg.). *Käsikirja sukupuoleen*. Tampere: Vastapaino. 21-38.
- Schneider, Jost (2008). *Einführung in die moderne Literaturwissenschaft*. 5. Aufl. Bielefeld: Aisthesis Verlag.
- Scholz, Eva-Maria (2017). *Uwe Timm. Die Entdeckung der Currywurst*. Lektüreschlüssel. Stuttgart: Reclam.
- Scriba, Arnulf (2014). *Der Zweite Weltkrieg*. Berlin: Deutsches Historisches Museum, [Stand 10.2.2021]. Zugang: <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/zweiter-weltkrieg>
- Scriba, Arnulf (2015). *Die Luftangriffe auf Städte*. Berlin: Deutsches Historisches Museum, [Stand 24.2.2021]. Zugang: <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/der-zweite-weltkrieg/kriegsverlauf/luftangriffe.html>
- Steinby, Liisa (2013a). Johdanto: Fiktiivistä maailmaa koskeva tarina ja sen kertominen. In: Aino Mäkikalli und Liisa Steinby (Hg.). *Johdatus kirjallisuusanalyysiin*. TIETOLIPAS 238. Helsinki: SKS. 53-56.
- Steinby, Liisa (2013b). Mitä on kirjallisuudentutkimus? In: Aino Mäkikalli und Liisa Steinby (Hg.). *Johdatus kirjallisuusanalyysiin*. TIETOLIPAS 238. Helsinki: SKS. 26-35.
- Tieteen termipankki (2016). *feministinen filosofia | feminismi*. [Stand 18.4.2022]. Zugang: https://tieteentermipankki.fi/wiki/Filosofia:feministinen_filosofia

- Treber, Leonie (2015). *Mythos "Trümmerfrau": deutsch-deutsche Erinnerungen*. Bundes-Zentrale für politische Bildung, [Stand 2.2.2021]. Zugang: <https://www.bpb.de/apuz/204282/mythos-truemmerfrau?p=all>
- Valovirta, Elina (2010). Ylirajaisten erojen politiikkaa. In: Tuija Saresma, Leena-Maija Rossi und Tuula Juvonen (Hg.). *Käsikirja sukupuoleen*. Tampere: Vastapaino. 92-105.
- Vuori, Jaana (2010). Äitiys sukupuolikysymyksenä. In: Tuija Saresma, Leena-Maija Rossi und Tuula Juvonen (Hg.). *Käsikirja sukupuoleen*. Tampere: Vastapaino. 109-120.
- Wandelt, Sonja (2002). *The Translation from Memory to Postmemory: The Mother-Daughter Dialogue in Post-Holocaust Literature*. M.A. Universität Hamburg.
- Warsitz, Sarah (2021). *Die Situation um 1800: Die „natürliche Hausfrau“*. IGBCE, [Stand 26.5.2022]. Zugang: <https://igbce.de/igbce/die-situation-um-1800-die-natuerliche-hausfrau--28768>
- zeitklicks.de (o. J.). *Hamsterfahrten*. [Stand 4.2.2021]. Zugang: <https://www.zeitklicks.de/brd/zeitklicks/zeit/alltag/nach-dem-krieg-1/hamsterfahrten/>