Markus Lorenz

Kalypsos Matratzeninsel

Motivische und poetologische Referenzen in Uwe Timms Novelle »Die Entdeckung der Currywurst«

»Was die fragliche Materie selbst betrifft, so halte ich dafür, daß es für Novelle und Roman so wenig aprioristische Theorien und Regeln gibt als für die andern Gattungen, sondern daß sie aus den für mustergültig anzusehenden Werken werden abgezogen, resp. daß die Werte und Gebietsgrenzen erst noch abgesteckt werden müssen. Das Werden der Novelle, oder was man so nennt, ist ja noch immer im Fluß; inzwischen wird sich auch die Kritik auf Schätzung des Geistes beschränken müssen, der dabei sichtbar wird.«[1]

Gottfried Keller

Die Erfindung der Novelle als Entdeckung der unerhörten Begebenheit. – Eine vierzigjährige Frau aus kleinbürgerlich-proletarischem Milieu verhilft in den letzten Kriegstagen im Frühjahr 1945 einem wesentlich jüngeren Marineoffizier zur Desertion, erlebt in ihrer Hamburger Dachwohnung ein intensives erotisches Liebesabenteuer mit ihm, das sie über die endgültige deutsche Kapitulation hinaus aufrechterhält, indem sie in einer erzählerischen Fiktion das Kriegsgeschehen verlängert und ihren Liebhaber mit Kochkünsten aus gehamsterten Lebensmitteln verwöhnt, und entdeckt bzw. erfindet nach dem Ende der Affäre durch eine Verkettung von Requisiten und Tauschaktionen die Currywurst. Dies ist in einem Satz die Fabel der in der Erinnerung heraufbeschworenen Binnenhandlung, die in eine zu Beginn der neunziger Jahre spielende Rahmenhandlung eingebettet und durch zahlreiche motivische Parallelen mit dieser verknüpft wird. Uwe Timms Erzählung ist die Novelle einer Novelle, analog zu den in der Neuzeit zahlreichen Ansätzen zu Romanen eines Romans. Die gattungspoetologische Selbstreflexivität wird in der Verschachtelung der Sujets von Rahmen- und Binnenhandlung ausdrücklich verbalisiert. Mittels intertextueller literarischer Referenzen[2] wird sie direkt evident, indem in einem Kreuzworträtsel, das der ›gefangene‹ Bremer zum Zeitvertreib löst, die Frage nach einer griechischen Zauberin mit fünf Buchstaben (»Kirke«) und die nach einer literarischen Gattung mit märchenhaften sieben Buchstaben (»Novelle«) gestellt wird. Die logogriphische Siebenzahl verweist auf Kirkes Komplementärfigur »Kalypso« bei Homer, innertextuell auf die ›vermittelnde‹ Protagonistin Lena »Brücker« bei

Timm; metatextuell figuriert sie die gattungspoetologisch gestellte und aufgelöste Rätselfigur als gleitende Übergänglichkeit von »Novelle« und »Märchen«.

Die explizite und implizite Reflexion auf ästhetische Konditionen und Schemata der eigenen literarischen Produktion ist oft ein Merkmal des Bewußtseins von Spätzeitlichkeit. Die Situation der Binnenhandlung gibt hierzu freilich einigen Anlaß. Die Götterdämmerung des Weltenbrandes erweist sich als Götzendämmerung jahrelanger Lügenpropaganda. Sich inmitten materieller, moralischer und ästhetischer Trümmer vorfindend, ist die Protagonistin Lena Brücker eine Trümmerfrau im mehrfachen Sinne, zum notdürftigen Wiederaufbau und zur pikaresken Tugend der innovativen Kombination verbliebener Fragmente verurteilt. Durchgängig werden in der Novelle *drei thematische Stränge* – in ihrer korrelativen Verknüpfung gegenständlich-handlungsrelevanter Motive zum einen, und als indirekte metaphorisch-poetologische Selbstbezüglichkeit zum anderen – künstlerisch koordiniert. In dieser hochkomplexen erzählerischen Verwobenheit, die identisch mit ihrer sich selbst reflektierenden Textualisierung ist, legt der Autor Timm am Ende des 20. Jahrhunderts ein filigranes literarisches Dokument eines ›poetischen Realismus‹ vor, welcher seine lebendige künstlerische Aktualität als intellektuelle Sublimierung und Steigerung seiner technischen Möglichkeiten ungebrochen demonstriert. Der *erste* thematische Strang ist auf der drastisch-naturalistischen (Binnen-)Ebene bedrängten Zeitgeschehens als die Notdurft materieller Defizite und als ihre Substitution durch materielle Ersatzgüter, die poetisch-theatralisch zur Dingsymbolik von Requisiten erhöht werden, zu benennen: Zu ihnen gehören vor allem der Viktualien- und Luxusgütertausch sowie die Motivkette von körperlichen Läsionen und Prothesen. *Zweitens* wird die Kochkunst der Kombination von Viktualien und Gewürzen, neben und gerade wegen ihrer Gründung im Mangel, zum Sinnbild der sprachlich-erzählerischen Textur und Verwebung von Gesinnungen und Begebenheiten. *Drittens* wird eben diese narrative Kunst der fabulierenden Kombination ›wahrer‹ und ›wahrscheinlicher‹ Fakten (mit Anspielung auf die aristotelische Dichotomie von Geschichtsschreibung und Dichtung), authentischer und fingierter ›realistischer‹ Details und narrativer Morpheme, sowohl direkt als auch mittelbar als Selbstthematisierung des Erzählens auf mehrfach verschachtelten zeitlichen Ebenen thematisiert und vorgeführt. Unter dem Fanal des materiellen Mangels wird der zweite thematische Strang, die Kochkunst und das Titelmotiv der Currywurst, zur poetischen ›Supermetapher‹ gesteigert, welche die gegenständlichen und intertextuell-allegorischen poetischen Autoreferenzen symbolisch zur formalen und inhaltlichen Einheit des literarischen Artefakts synthetisiert. Daß die Currywurst nach einer Verkettung abenteuerlicher Geschehnisse zum zentralen ›Falkenmotiv‹ der Novelle wird, ist in der äußerlichen, ›naturalistischen‹ Ereignisverkettung blinder Zufall, kontingente ›unerhörte Begebenheit‹, folgt aber als narrative Kulmination einem inneren Organisationsplan[3],

der als erzählerische Mnemosyne die künstlerisch-textuelle Struktur der Novelle bestimmt. »Aber dann, sonderbarerweise, als alles fehlte, andere die Lust am Kochen verloren, weil es kaum noch Zutaten gab, da erst bekam sie [Lena Brücker] 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.« (S. 35)

Koch- und Erzählkunst, ferner die Dämmerung des schwindenden Augenlichts der erblindeten alten Frau Brücker und das (nur vom rezeptiven Gesprächspartner und produktiven Rahmen-Ich-Erzähler, der wie Bremer Lenas Sohn sein könnte, erschaute) Wiederaufgehen der Sonne auf dem von ihr angefertigten Pullover, werden im Strickkunstwerk, das die Dichterin während des Erzählens anfertigt, allegorisch wiederholt und gespiegelt. Die etymologische Identität von »Textil« und »Text« drängt sich während der parallelen Strick- und Erzähltätigkeit der ›homerisch‹ blinden alten Frau überdeutlich auf.[4] Interpretatorisch am sinnvollsten sind drei verschiedene ›Fäden‹ auszumachen[5], die sich auf drei zeitlich und thematisch isolierbare Handlungsstränge – historisches Kriegsende (1), fiktive Liebesgeschichte und Entdeckung der Currywurst (2), innertextueller und kommunikativer Bezug zur Rahmenerzählung der neunziger Jahre (3) – übertragen lassen. Sie markieren die gattungsbezogene Übergänglichkeit dieser überlangen *Novelle* zum *Roman*[6]; außerdem auch die poetologische Metaphorizität des Zentralmotivs des Currygewürzes: Denn der Curry ist ein kombinatorisches, ein quasi ›eklektisches‹ Gewürz. Eklektisch oder ›sentimentalisch‹ zu agieren oder auch nur zu betrachten, sich in der Kombination von Ingredienzen der Erinnerung an ein besseres ›Einst‹ zu versuchen, mag auch beim Erzählen vonnöten sein, angesichts des historischen Hintergrunds eines Sujets, das keinerlei Stoff zu tragischer Ästhetik bietet und keine individuellen repräsentativen Heldengeschichten aufzuweisen hat. Was als Refugium erzählerischer Individualität bleibt, ist die subversive Kraft des Eros, die ihrerseits eine weit zurückreichende novellistische Tradition besitzt.

Uwe Timms Erzählung zitiert gleichsam typische Merkmale und Schemata tradierter novellistischer Handlungsstrukturen, insbesondere des sogenannten ›poetischen Realismus‹ des 19. Jahrhunderts: die durch eine Rahmen-Binnen-Verschachtelung aufgerufene Poesie der narrativ repräsentierten Erinnerung an ein idyllisiertes unwiederbringlich Vergangenes; die schicksalhafte Konzentration eines individuellen Lebensabschnitts mit rasch aufeinanderfolgenden unerhörten Zufällen und Peripetien; die Parallelisierung und Substituierung literarischer Requisiten, die in metonymischer syntagmatischer Linearisierung und

paradigmatischer Auswechslung zur Produktion eines poetisierten semantischen Mehrwerts verwendet werden; den Konflikt zwischen Individuum und Gesellschaft, subjektiven Ansprüchen und den Zwängen objektiver Normen; die semantische Aufladung von Requisiten und Gegenständen zu erinnerungsgeladenen Dingsymbolen und ›Falkenmotiven‹; außerdem das Auftreten einer Rätselfrage in der Rahmenhandlung, welche durch die, wenngleich permanent retardierte, so doch telisch ausgerichtete Strukturierung der Binnenhandlung aufgelöst wird. Die aus der Rahmenhandlung heraus die Binnenerzählung motivierende Frage des Ich-Erzählers, wie die Currywurst entdeckt wurde, erinnert strukturell an die Chronik-Novellen Storms, etwa an die in *Aquis submersus* aufgeworfene Frage nach der Bedeutung der Initialen CPAS.[7] In beiden Fällen liefert die Binnenhandlung die Auflösung zur Rätselfrage der Rahmenhandlung; auch hier ist die Analogie zum Kreuzworträtsel spürbar. Aber die poetologische Novellenperspektive bricht sich, ganz im frühromantischen Sinne ›progressiver Universalpoesie‹, in ihren Grenzübergängen zu anderen literarischen Formen und narrativen Gattungen. Neben der dramatischen Konzentration von Lebensintensität und Wendepunkten eines abseitig-privaten individuellen Schicksals (also einem zentralen Anliegen der Novelle) verschmilzt die Erzählung Motive, Erzählstrukturen und fragmentarische Versatzstücke des Märchens[8], der Legende[9], des Epos[10], der Chronikerzählung[11], der historischen Dokumentation[12], des Schelmenromans[13], der Travestie und der Komödie.[14] ›Zitation‹ bedeutet hierbei kreativ variierende Ausfüllung eines formalen Musters bei dessen gleichzeitiger ironischer Brechung durch allegorisch reflektierte produktionsästhetische Selbsttransparenz, einen Einspruch des Individuellen gegen das Allgemeine, wobei ersteres doch seine Wurzelung in mustergültiger Prägung nicht verleugnet.

Die Verknüpfung von Rahmen- und Binnenhandlung thematisiert nicht allein das formale Verhältnis von Form und Inhalt sowie das inhaltliche von Trümmern und Neuanfang, sondern auch das literaturtheoretische von Faktisch-Historischem und Poetisch-Möglichem, von der Tatsächlichkeit des puren Vorfalls und Zufalls der unerhörten Begebenheit und der fabulierend manipulierten Wahrscheinlichkeit ihrer poetischen Organisation. Die zu Beginn der Rahmenhandlung aufgeworfene Frage, ob die Currywurst *entdeckt* oder *erfunden* worden sei, ist im humoristisch-allegorischen, poetologisch übertragenen Sinne ein literaturwissenschaftlicher Streit zwischen Strukturalisten und den Anhängern eines dichterisch-originären Ingeniums. Der Erzähler bemüht eine gleichsam allegorisch-metapoetische, produktionsästhetische Kontroverse über die Frage, ob die Currywurst erfunden oder entdeckt wurde. Er selbst, besetzt von der Ursprungsphantasie einer originären, individuellen und inspirierten Entdecker-Erfinderin des Snacks, möchte Frau Brücker, um seine poetischen Kindheitserinnerungen unversehrt zu wahren, als poetischen Genius einer authentischen kulinarischen Innovation festhalten und wehrt sich darum gegen

die kollektivistischen, gleichsam strukturalistischen Hypothesen seiner Gesprächspartner. »Die meisten bezweifelten, daß die Currywurst erfunden worden ist. Und dann noch von einer bestimmten Person? Ist das nicht wie mit Mythen, Märchen, Wandersagen, den Legenden, an denen nicht nur einer, sondern viele gearbeitet haben? Gibt es den Entdecker der Frikadelle? Sind solche Speisen nicht kollektive Leistungen? [. . .] Schon möglich, sagte ich, aber bei der Currywurst ist es anders, schon der Name verrät es, er verbindet das Fernste mit dem Nächsten, den Curry mit der Wurst. Und diese Verbindung, die einer Entdekkung gleichkam, stammt von Frau Brücker und wurde irgendwann Mitte der vierziger Jahre gemacht.« (S. 9 f.)

Später ist der Erzähler tief enttäuscht, als Frau Brücker seine Frage, ob sie die Currywurst *erfunden* habe, zunächst verneint. »Einen Moment lang dachte ich, es wäre besser gewesen, sie gar nicht besucht und gefragt zu haben. Ich hätte dann weiter eine Geschichte im Kopf gehabt, die eben das verband, einen Geschmack und meine Kindheit. Jetzt, nach diesem Besuch, konnte ich mir genausogut irgend etwas ausdenken.« (S. 14) Mit der Frage nach der *Erfindung* meint der Erzähler aber umgekehrt, gegen die ›strukturalistisch‹-kollektivistischen Thesen seiner Widersacher, in Wirklichkeit paradox eine *Entdeckung a l s Erfindung*. Er verwendet so beide Begriffe, auch im vorletzten Zitat, übereinstimmend gegen die ›kulturwissenschaftlichen Strukturalisten‹, und zwar im Sinne eines authentisch-individuellen poetischen Ingeniums, welches Zufall und intentionale Kombination kreativ synthetisiert.[15] Beim Ahnen seiner enttäuschten (Literaten-)Miene erbarmt sich die alte Frau lachend und bestätigt seine Hypothese, allerdings mit der entsprechenden entscheidenden Veränderung: Sie habe die Currywurst *entdeckt*, heißt es aus ihrem Munde. »Doch, sagte sie, stimmt, will mir hier aber keiner glauben. Die haben nur gelacht, als ich das erzählte. Haben gesagt, ich *spinne*. Jetzt geh ich nur noch selten runter. Ja, sagte sie, ich hab die Currywurst entdeckt.« (S. 15; Hervorhebung M.L.) Die metaphorisch-vordergründige, salopp-alltagssprachliche Bedeutung des »Spinnens« als einer referenzlosen Imagination und Fiktion depraviert das »Erfinden« zur gegenstandslosen Phantasterei, zum ›Faktisch-Unwahren‹ eines ›Münchhausen-Märchens‹. Die hintergründig konnotierte, unmetaphorische und etymologisch ursprünglichere Bedeutung des »Spinnens«, als eines Textil-Webens und – wiederum remetaphorisiert – einer Textproduktion, indiziert die höhere poetische Wahrheit des Stringenten und Wahrscheinlichen einer narrativen Organisationslogik, in der nicht nur ›Wahrscheinlichkeit‹ und ›Wahrheit‹, sondern auch »Erfindung« und »Entdeckung« zur Kongruenz der künstlerischen Organisationslogik eines ›poetischen Realismus‹ synthetisiert werden. Die sieben Buchstaben des »Märchen[s]« werden gattungspoetologisch zu den sieben Buchstaben der »Novelle«. Das Ineinandergleiten und die dialektische Ineinanderspiegelung der ästhetischen Realitätsebenen von ›Wahrheit‹ und ›Wahrscheinlichkeit‹ ist die

Basis der poetischen sowie der poetologischen Logik der Erzählung, welche die kontingente ›Wahrheit‹ des Faktischen (im aristotelischen Sinne der Geschichtsschreibung) dem ästhetisch-narrativen Supremat des ›Wahrscheinlichen‹ (aristotelisch der Dichtung) subordiniert und assimiliert. Einen innerästhetischen Bruch in dieser Logik des ›poetischen Realismus‹ finden wir allein zu Beginn des sechsten Kapitels, wenn die historisch singulären und maßstabslosen Bilder des Grauens aus den befreiten Konzentrationslagern die ästhetische Kohärenz des Fiktiv-Realen kippen lassen (vgl. S. 146 f.).[16] Die betreffende Erzählsequenz stellt die Peripetie des Novellengeschehens dar.[17]

Entdeckt statt erfunden habe Lena Brücker die Currywurst: Damit bringt sie den novellenpoetologischen Ausweis der faktischen (oder auch fiktiv faktischen) Authentizität eines (im kleistischen Sinne) ›gegründeten‹ Vor-Falls ins Spiel, realisiert auf der folgenden Handlungsebene als Verkettung ›wahrhaft unerhörter‹ Zufälle und Begebenheiten, die zur Entdeckung – oder vielleicht doch Erfindung – der Currywurst führen. Ihre Erzählhaltung fungiert in mancherlei Hinsicht als Korrektiv zur fiktionsschwangeren Phantasie des rahmenden Ich-Erzählers. Entdeckung oder Erfindung: Beide Termini halten poetologisch-autoreferentiell an der produktionsästhetischen Originalität eines dichterisch-kompositorischen, individuellen Ingeniums fest. Dennoch ist zwischen den scheinbar beiläufig alternierenden Begriffen und ihren semantischen Reichweiten zu differenzieren. Dem punktuellen faktischen ›*Ge*gründetsein‹ der zufälligen *Entdeckung* korrespondiert novellenpoetologisch die Zentralkategorie der Kontingenz einer ›sich ereigneten unerhörten Begebenheit‹. Gegenläufig hierzu spielen die Momente des ›*be*gründenden‹ *Erfindens*[18], der narrativ-artifiziell dirigierenden Konstruktion von Finalität, als ausschmückende Fiktionalisierung und artistische Motivkombination in der Rahmen- und Erzählhandlung eine entscheidende Rolle. Ihnen sind die zahlreichen Märchenmotive und mythologischen Anspielungen, als eingestandener Ausweis der die historische Realität artistisch überformenden Stilisierung und Fiktionalisierung, zuzuordnen. Das Verhältnis zwischen historischer Authentizität und dichterischer Stilisierung wird vom Rahmenerzähler, aus dessen Munde wir Lena Brückers Binnenerzählung indirekt erfahren, als poetisch stilisierter Kompromiß deutlich markiert: »Das alles erzählte sie stückchenweise[19], das Ende hinausschiebend, in kühnen Vor- und Rückgriffen, so daß ich hier auswählen, begradigen, verknüpfen und kürzen muß. Ich lasse die Geschichte am 29. April 1945, an einem Sonntag beginnen. Das Wetter in Hamburg: überwiegend stark bewölkt, trocken. Temperatur zwischen 1,9 und 8,9 Grad. – 2.00: Hitlers Trauung mit Eva Braun. Trauzeugen sind Bormann und Goebbels.« (S. 16)

Auch durch historische Recherchen »begradigt« und ernüchtert der Rahmen-Icherzähler als Chronist die Fabulierfreude seiner gealterten Kirke[20], der er sich gleichwohl als freiwilliger Gefangener ergibt und die er in ihrer erzähle-

rischen ›Nachsommer‹-Illusion als freundlicher Lebenslüge beläßt: »Weder sie [Frau Ecklebens Tochter] noch Frau Brücker weiß, daß ich weiß, nicht Lammers hat die Berichte für die Gestapo geliefert, sondern sie, Frau Eckleben. Ich habe die Berichte im Archiv nachgelesen, habe gelesen, was sie über Wehrs zu Protokoll gegeben hatte.« (S. 120) Der ›begradigende‹ Erzähler ist sich, aufgrund seiner Einsicht in die handlungsbezogene Mehrsträngigkeit und von ihm selbst forcierte erzähltechnische Überlagerung zeitlicher und perspektivischer Ebenen, der gattungsbezüglichen narrativen Grenzsituation zwischen Novelle und Roman bewußt, und er entscheidet sich gegen die epische Ausweitung und für die novellistisch-dramatische Konzentration. »Vielleicht könnte man auch das herausfinden. Ich begann zu blättern, Akten zu bestellen, aber dann ließ ich sie ungelesen wieder zurückgehen. Dieses an den Rändern zerfledderte, bräunlichgelbe Papier wäre eine andere Geschichte. Ich wollte ja nur herausfinden, wie die Currywurst entdeckt wurde.« (S. 121)

Das Currygewürz beschert Bremer zweimal eine Befreiung aus einer Situation des Mangels und der existentiellen Leere. Einmal, noch in der Vorzeit der novellistischen Binnenhandlung, während eines militärischen biographischen Intermezzos in Indien, verhilft ihm die exotisch-erotische, süßlichscharfe Anarchie des Currygeschmacks zu einer visionären Überwindung einer seelischen Depression, in der das Heimweh eine wichtige Rolle spielt. »Hühnerfleisch mit Curry, das schmeckte, sagte Bremer, wie ein Garten. Geschmack aus ner andern Welt. Der Wind; die Schlange, die beißt; der Vogel, der fliegt; die Nacht, Liebe. Is wie im Traum. Eine Erinnerung, als man mal Pflanze war. [. . .] Ja. Der Bremer war ja eher, sagen wir mal n nüchterner Mensch. Aber da kam er richtig ins Schwärmen. [. . .] So ne Art Götterspeise [gegen Schwermut und dickes Blut] hat Bremer gesagt. War das einzig Tolle, was der Bremer erlebt hat. Sonst ja nur Mord und Totschlag.« (S. 82 f.) Am Ende der Erzählung führt der Genuß einer Currywurst zur Wiederkehr von Bremers verlorenem Geschmacksempfinden. Die Currywurst wird zubereitet von der kleinbürgerlichen Kirke Lena Brücker. Die Wunde heilt der Speer nur, der sie schlug, denn in der lebensrettenden Gefangenschaft bei derselben Kirke hat der gerettete, aber eingesperrte Bremer seinen Geschmack verloren. Während die alte Lena Brücker der Rahmenhandlung dem Ich-Erzähler von ihrer jugendlichen Binnen-Vergangenheit erzählt, »schiebt sie sich ein Stück Marzipantorte« und »ein Stückchen von dem Gouda [. . .] in den Mund« (S. 82). Sie bleibt ihrer kombinatorischen Kunst der entlegenen Geschmacksverbindungen, der Zusammenstellung von Gegensätzen, des »Nächste[n] mit dem Fernsten« (S. 9) – wie bei der Currywurst – treu. Das Nächste mit dem Fernsten verbindet sie im sinnlichen Genießen, als erfindende Entdeckerin der Currywurst und als Erzählerin, die verschiedene Handlungsstränge und literarische Gattungen miteinander kombiniert. Mit der Gleichzeitigkeit von sinnlichem Genuß im Geschmack und der Tätigkeit des Erzählens

wiederholt sich in der Rahmenhandlung für Lena die Wiederkehr eines sinnlichen Vermögens der Binnenhandlung, nämlich des erotischen Genießens, nach Jahren der Abwesenheit eines überdies eher ungeliebten Mannes. »Aber so neben ihm [Bremer] liegen, war einfach schön. Körper an Körper. Auch so kann man miteinander reden, ohne ein Wort zu sagen. Mein Körper war stumm und taub. Fast sechs Jahre lang, mit der einen Ausnahme Silvester 43. Auch das hat sie Bremer erzählt. Für mich wars schön, zu reden, über die Zeit davor. Er hörte zu. Er hatte ja verschwiegen, daß er ne Frau hatte. Und ein kleines Kind.« (S. 102)

Die motivische Partnerspiegelung im verlorenen und wiedergefundenen sinnlichen (Geschmacks-)empfinden Bremers bleibt asymmetrisch. Sie ist narrativ heraufbeschworener ›Nachsommer‹ einer durch Kriegsläufte versickerten Jugend, denn die symbolische Kirke, Kalypso und webende Penelopeia ist real keine alterlose Zauberin. »Weißte, unfair ist nur das Alter. Nee. War schön. Basta. [. . .] man wird alt. Aber mit dem Bremer hab ich das vergessen.« (S. 128) Zaubern kann sie nur als melancholisch-heiter rückblickende Erzählerin, und in dieser Eigenschaft stellt sie, begünstigt durch eine Verkettung von Zufällen, mit der Zugabe des Curryketchups zur Wurst eine produktionsästhetisch kreative Erzählpoetologie her, indem sie in einer Verklammerung ihrer Geschichte mit der zu einem symbolischen Sujet gesteigerten Currywurst in zeitlicher und struktureller Paradoxie das *g e funden hat oder g e funden zu haben scheint* (in der Binnenhandlung), was sie bzw. ihr Zuhörer (der Rahmenhandlung) in der artifiziell-narrativen Retrospektive allererst kombinatorisch *e r findet.* »Ein Zentner Tomatenmark, ohne jeden Zusammenhang« (S. 30) wird erst durch die Zutat des kombinatorischen Currygewürzes zur attraktiven Speise, so wie die chaotisch sich überstürzenden Ereignisfolgen in dichterisch armer Zeit, dies auch mittels der Abblendung des Mannigfaltigen auf ein privates individuelles Schicksal, in der vom Rahmenerzähler selektiv »begradigten« Wiedergabe, in dessen literarisch stilisierter und zeiträumliche Perspektiven sich überlagern lassender Retrospektive poetisch organisiert werden. Zum selbstreflexiven Begriff gebündelt wird dieses hochartifizielle literarische Verfahren, indem erst die Schlußsätze, als nachgetragene Lösung des Kreuzworträtsels, die prinzipielle Offenheit des Inhalts in die ironisch-vorbehaltliche Geschlossenheit der Form integrieren: »Ich hob den Zettel auf, ein vergilbtes, aus einer Zeitschrift herausgerissenes Stück Papier, darauf standen in der großschleifigen Handschrift von Frau Brücker die Zutaten für die Currywurst. Auf der Rückseite ist das Stück eines Kreuzworträtsels zu sehen, ausgefüllt in Blockbuchstaben, die, vermute ich, von Bremer stammen. Einige Buchstaben ergeben keinen Wortsinn, andere kann man ergänzen, wie beispielsweise das fehlende sit zum Til. Fünf Wörter aber sind noch ganz zu lesen: Kapriole, Ingwer, Rose, Kalypso, Eichkatz und etwas eingerissen – auch wenn es mir niemand glauben wird – Novelle.« (S. 187)[21]

Die humoristisch-ironische konzessive Parenthese zur auktorialen Glaubwür-

digkeit resümiert noch einmal die novellenpoetologische Spannung von Entdeckung und Erfindung, von außerfiktionalem Authentizitätsausweis der ›unerhörten Begebenheit‹ und deren literarisch-artifiziell anordnender, ›umständlicher‹ Stilisierung. Darum ist das das Rätsel lösende Wort eingerissen und nicht ganz zu lesen, um nicht den sperrigen Reiz des Anekdotisch-Singulären in ein telisches Paradigma allegorischer Poetologie aufzulösen. Das Lösungswort »Kalypso« spiegelt in der Rahmenhandlung das Binnenmotiv der den verirrten Ehemann von der Heimreise abhaltenden erotischen Zauberin, ganz analog der erzählerischen Rahmen-Binnen-Analogie von Kalypso und Kirke in Homers *Odyssee*.[22] Entsprechend der ›Brückerschen‹, hermetischen produktionsästhetischen Maxime einer poetisch fingierenden Rahmung und Organisation von faktisch Vorgefallenem, besteht »Kalypso« ebenso wie »Novelle« (und »Märchen«, und »Brücker«) aus sieben Buchstaben, der märchenhaften Zahl zirkulärer Wiederkehr und der Nachmittage, die der Ich-Erzähler bei Frau Brücker im Altenheim verbringt. *Erst die literarische E r f i n d u n g der Currywurst verbürgt ihre E n t d e c k u n g: Die konkrete Inversion des Novellenkonzepts figuriert als Paradoxon das Sinn- und Rätselbild literarischer Mimesis schlechthin.*

Über Lüge und Wahrheit und paradiesisch-subversive Zauberei. – Die produktionsästhetische Ambivalenz von Authentizität und Fiktion, deterministischer Tatsächlichkeit und deren Verklärung durch das Poetisch-Mögliche, ist das problematische Herzstück von Uwe Timms Novelle: Es ist die Frage nach der Dialektik von Wahrheit und Lüge sowohl im außermoralischen als auch im dezidiert moralischen Sinn, und auf sie wirft der Erzählverlauf eine wechselnde Beleuchtung. In antizipatorischer Spiegelung wird die Problematik eingeführt in der Nebenhandlung des pikaresken Küchensaboteurs Holzinger, des Leiters der Kantine für NS-Funktionäre, in der auch Lena arbeitet. Holzinger ist als Kochkünstler auch ein Dichter. »[Holzinger] ist ein Zauberer, hatte Lena Brücker gesagt, er macht aus fast nichts etwas und etwas Ausgezeichnetes aus etwas. Und wie? Sein Geheimnis ist, wie er würzt.« (S. 53 f.) Gewürze sind laut Bremer auf der Zunge die Erinnerung an das Paradies, ebenso wie, in literarisch-ästhetischer Hinsicht, die narrative Mnemosyne sich stets auf ein »Einst«, auf die Tiefensilbe »Ur« des »Brunnens der Vergangenheit« (Thomas Mann) bezieht. Ganz im Sinne von Uwe Timms Konzept einer sinnlichen ›Ästhetik des Alltags‹[23] gilt es, die poetische Potenz sinnlich-alltäglicher Genüsse und Erfahrungen auszuloten. Der sinnliche wird zum ›poetischen‹ Realismus, Alltagsmotive selbstreflexiv zu poetologischen Metaphern, Symbolen oder Allegorien, so die Kombinationskunst des Würzens – insbesondere des kombinatorisch-heterogenen Currygewürzes – zum selbstbezüglichen Sinnbild narrativer Kombinationskünste. Mit der sinnlichen Bedeutungsmatrix des Schmeckens wird die allegorische Parallele zwischen Kochkunst und Literatur etymologisch über das Motiv der Zunge

selbst reflektiert und kritisch-poetisch transparent. Denn ›Sprache‹ und ›Zunge‹ sind in den meisten indoeuropäischen Sprachen metonymisch oder etymologisch verwoben. Wo diese Verwandtschaft, wie im Deutschen, nicht direkt lexikalisch evident ist, besteht der besondere Reiz in synonymen Pars-pro-toto-Verwendungen, die ihrerseits wiederum allegorisch in dem wichtigen Novellenmotiv des Kreuzworträtsels ihre Entsprechung finden. Literaturtheoretisch gesprochen, verwendet die Erzählkunst Zutaten der Erinnerung an ein Einst, ein Einst des universellen Freiraums des Poetisch-Möglichen, das noch nicht – und nicht schon wieder – von der Prosa des Faktisch-Realen beschnitten und vergewaltigt worden ist. Die an romantische Erzähltraditionen anknüpfende perspektivisch changierende Mehrfachrahmung und -verschachtelung von ihre relationalen Positionen tauschenden Rahmen- und Binnenerzählungen zeigt an, daß jede Erinnerung an ein ›paradiesisches‹ Einst nur vorgelagerte »Dünenkulisse« (Thomas Mann) bei der erzählerischen Forscherangelegentlichkeit nach dem »Ur« und dem Paradies ist. Lena Brückers narrative Retrospektive, ebenso wie des Ich-Erzählers rahmende Suche nach seiner Jugendzeit – die literaturwissenschaftlich diejenige nach einer ingeniösen literarischen Inspiration, einer individuellen *Entdeckung* der Currywurst und der sich darum rankenden ›unerhörten‹ Geschichten, statt einer bloß strukturalistisch zu rekonstruierenden kollektiven *Erfindung* des Kultsnacks sowie der Anekdoten bedeutet – ist poetisch-melancholische, erfindungsreiche Stilisierung ihres biographischen ›Nachsommers‹, der erzählerischen Retrospektive ihrer Jugend, um die sie von den prosaisch-feindlichen Zeitläuften betrogen wurde.

Timms Erzählung akzentuiert in melancholisch stilisierter Retrospektive für eine finstere und dichterisch arme Zeit kleine anekdotische Inseln der Humanität und des Poetisch-Möglichen inmitten des materiellen, moralischen und ästhetischen Weltenbrandes. Als Verstoß gegen die geltenden unmenschlichen Normen handelt es sich dabei vor allem um eine Poesie der Negation, des Verstoßes gegen dieses Gesetzeswerk, zuvörderst in Lenas Unterstützung der Desertion Bremers und in ihren fabulierenden Lügen über ein angebliches Kriegsgeschehen, mit denen sie Bremer auf der schützenden Insel festhält und so die höhere Wahrheit pragmatischer Menschlichkeit eben in ihrer dichterischen Lüge behauptet. Parallel hierzu präsentiert sich des Kantinenchefs Holzingers Kochkunst pikaresk als Kunst der minimalen »Küchensabotage« (S. 56)[24] gegen das NS-Regime und dessen tagespolitische Lügen, und zwar dergestalt, daß er das Kantinenessen für propagandistisch-medial tätige NS-Funktionäre so präpariert, daß sie sich bei der angeordneten Meldung fingierter Siegesnachrichten übergeben müssen. Die vomitiven Würgegeräusche (vgl. S. 57) akzentuieren die zwar künstlich manipulierte, aber höhere negative Wahrheit bezüglich der NS-Lügenpropaganda.

Die Dialektik von Wahrheit und Lüge ist für Lena Brücker nicht unproblematisch. Bis zum Wendepunkt der Novelle ist das Fingieren von (historischen)

Ereignissen, das erzählerische Fortspinnen des angeblich fortgeführten Krieges ein Akt der Humanität, ein erotisches Skandalon, das die erregende höhere Wahrheit der Lüge von Dichtung und Fiktion als subversive poetische Sabotage im Kleinen gegen die Prosa der Nazi-Barbarei verteidigt, indem sie den Deserteur Bremer im goldenen Käfig gefangen hält. Die Peripetie der Novelle findet an dem Punkt statt, an dem Lena die authentischen Bilder des unsäglichen Grauens aus den befreiten Konzentrationslagern erstmals zu Gesicht bekommt und erkennen muß, jahrelang der verbrecherischen Nazi-Lügenpolitik aufgesessen zu sein. Als die Fotodokumente des Massenmordes von Bremer als ›Lügenpropaganda‹ des ›Feindes‹ bezeichnet werden, ist Lena Brücker des Lügens überdrüssig – auch des in ihrem Sinne menschlich positiven Fingierens und Fabulierens. Sie platzt ihrem Geliebten gegenüber mit einer Beichte der prosaischen Fakten der Kapitulation heraus und besiegelt damit den novellistisch konzentrierten, nicht entsagungsvoll imaginierten, sondern tatsächlich gelebten ›Nachsommer‹ ihres jugendlichen Liebeslebens endgültig zur Erinnerung. »›Lügen machen die Seele krank. Aber manchmal macht das Lügen auch gesund.‹« (S. 91)[25] Übrigens schmeckt Bremer die von Lena mit Ersatzzutaten komponierte ›Falsche Krebssuppe‹, wie es heißt, genau genommen sogar besser als die Wochen zuvor genossene echte Krebssuppe (vgl. S. 34). Die faktische Unwahrheit ist höhere poetische Wahrheit und steht nicht im schlechtesten Verständnis mit der aristotelischen Proportion von historischer Faktizität und poetischer Wahrscheinlichkeit.

Die blinde Erzählerin verknüpft wohl mehrere Wollfäden und Erzählstränge, weitet aber ihren Vortrag nicht zum großflächigen epischen Teppich aus, sondern bloß zu einem bescheidenen Strickpullover mit einem naiven Landschaftsmotiv. Zum Epos kann und soll die kleinbürgerlich-erzählfreudige Kirke es nicht bringen, denn ihre persönliche erotische Novelle kann nicht nahtlos in das historische Weltgeschehen integriert werden. Sie zielt nicht und kann nicht zielen auf die von Epos oder Roman geforderte approximative Totalität, die Privates mit Öffentlich-Historischem symbolisch-repräsentativ verknüpft. Über die totale deutsche Niederlage im Zweiten Weltkrieg ist keine *Ilias* und kein Krieg-und-Frieden-Roman zu schreiben. Als ein im Kleinen, Privaten, Skurril-Originellen stattfindendes erotisches Skandalon und Keimzelle der Humanität inmitten der Barbarei steht Lena Brückers Liebesgeschichte dem mit rhetorischer Lügenpropaganda zur Tragödie aufgeblähten, faktisch kläglichen und unsäglich schuldbeladenen Untergang des ›Dritten Reiches‹ antagonistisch gegenüber. Darum schreibt Uwe Timm eine Novelle und nicht einen Roman über die letzten Kriegstage. Und aus dem gleichen Grunde ist Lena Brücker nicht an martialisch-chauvinistischen Kriegsanekdoten interessiert. »Heldentaten interessierten sie nicht, schon früher nicht, und schon gar nicht mehr nach fünf Kriegsjahren.« (S. 28) – »Das ist eine Geschichte, die nur ich erzählen kann. Es

gibt darin nämlich keine Helden.« (S. 150) Der heroischen Ästhetik des Krieges stellt sie eine poetische Ästhetik der Privatanekdoten gegenüber, in deren Plot und Peripetie ein Relikt und ein Keim von zu bewahrender und wiederzugewinnender Humanität aufleuchtet. Exemplarisch erzählt sie vom Verhalten einer politisch uninteressierten, aber pragmatisch resoluten Tante, die energisch einen lettischen SS-Mann davon abgehalten habe, einen russischen Kriegsgefangenen und Zwangsarbeiter halb zu Tode zu prügeln (vgl. S. 102 f.). Dem Beispiel dieser Verwandten folgt Lena Brücker mit ihrer Hilfe für den Deserteur Bremer, sich dabei zugleich als Schalk erweisend und die Gelegenheit mit ihrem eigenen Vorteil verbindend. Sie erweist sich als mythologische Gestalt der Poesie und Fiktion, als Hermes-Figur der naschhaften Dieberei und der brükkenschlagenden Verbindung, wofür schon ihr Nachname Brücker steht. Darum fällt für sie die von der NS-Ästhetik zur historischen Tragödie stilisierte bedingungslose Kapitulation Deutschlands unter die Rubrik des absehbar gewesenen ›Seinesgleichen geschieht‹. »Lena Brücker nimmt ihre Tasche, darin ein Henkelmann mit Erbsensuppe, und sagt: Dann mal tschüs. So geht für sie das Tausendjährige Reich zu Ende.« (S. 88) Sie wendet sich vom aufgebauschten NS-Lügenepos des tausendjährigen Reiches ab und dem – zunächst gelebten und später erinnerten – novellistischen ›Nachsommer‹ ihrer jugendlichen Sexualität zu.

Die Matratzeninsel als poetischer Konjunktiv. – Die poetisch-politische Idee der Humanität auch in finsterer Zeit artikuliert sich im fingiert Authentischen, dem realistischen Konjunktiv, im Novellistisch-Privaten, das quer zur offiziellen Geschichtsschreibung sich unerhört ereignet haben könnte und immer wieder ereignen kann. Lena Brücker begründet dem Ich-Erzähler gegenüber ihre riskante Desertionshilfe für Bremer mit den Worten: »Ich hätt ihn auf jeden Fall mit raufgenommen und versteckt. Das hatte nix mit der Sympathie zu tun. Hätte jedem geholfen, der nicht mehr mitmachen wollte. Einfach versteckt. Is ja das Kleine, was die Großen stolpern läßt. Nur müssen wir viele sein, damit die auch fallen.« (S. 102) Literarisch eng verknüpft mit dieser Haltung ist ein Zentralmotiv und Dingsymbol der Novellenhandlung, welches ziemlich genau in der Mitte der Erzählung positioniert ist. Wegen der quietschenden Sprungfedern des Ehebetts, die den mißgünstigen Protest der Untermieterin Frau Eckleben auf den Plan rufen – derselben Frau Eckleben, die sich nach den Erzählerrecherchen als die wirkliche Spitzelinformantin und Denunziantin der Gestapo erweist –, schieben Lena und Bremer, um sich unbeschwert miteinander zu vergnügen, die beiden Matratzen des Ehebettes auf dem Küchenfußboden zu ihrem kargen und artifiziellen, sinnlich-privativen Freiraum zusammen. »Es war eine Insel aus zusammengeschobenen Matratzen. Allerdings drifteten sie, gerade wenn man sich darauf heftig bewegte, auseinander. So sehr, daß sie eine Konstruktion ersinnen mußten, um das lästige Verrutschen zu verhindern. [. . .]

Bremer betrachtete die Matratzen und sagte mit einem maritimen Kennerblick: Sieht aus wie ein Floß. – Darauf lassen wir uns bis zum Kriegsende treiben, sagte sie, so, jetzt komm mal, mein Held, und zog ihn sich auf das Matratzenfloß.« (S. 85).

Sie benennen ihr provisorisches Liebesnest mit den Metaphern »Matratzenfloß« und »Matratzeninsel« (S. 96). Die metaphorische Alternative von »Insel« und »Floß« entspricht der erzähldialektischen Spannung von quasi zeitenthobenem, im ›Falkenmotiv‹ flüchtig stillgestelltem poetischen Tableau (»Insel«) und Veränderungen zeitigendem Fortgang der dramatisch-historischen Zeit (»Floß«). Sie entspricht intertextuell, bis zur Auswahl der archaischen Motive Insel und Floß, exakt dem Verweilen-Heimkehr-Konflikt Odysseus' im homerischen Prätext. In der Novellentektonik ist der symbolische Höhepunkt der Zeitstillstellung – Lenas Lüge bezüglich der Agonie des kriegerischen Geschehens – zugleich gleitender Wendepunkt zu Bremers Heimkehr. Allerdings hat die Peripetie der Novelle menschlich und poetisch den historischen Lügendiskurs der NS-Propaganda überholt. »Alle redeten von der Wende. Wende, das war auch son Wort der Nazis. Die Wende kommt. Bremer, der Bootsmann, sagte: Bei der Wende muß man den Kopf einziehen.« (S. 96). Die höhere Lüge der poetisch-intertextuellen Illusionierungs- und Allusionierungstechnik behauptet sich gegen die eindimensionale Lüge politischer Propaganda, die poetisch-artifizielle Stimmigkeit erhebt retrospektiven Einspruch gegen die Barbarei des Historisch-Faktischen; die ›Wende‹ ist poetisch und melancholisch. Auf dem »Matratzenfloß« läßt sich das Liebespaar »zum Kriegsende treiben«. Handlungstektonisch setzt mit dem passiv genießenden Sich-treiben-Lassen die retardierende Phase der Novelle ein, in welcher der sich seiner Gefangenschaft allmählich bewußt werdende Bremer durch die narrativen Zauber-Lügenkünste seiner lebensrettenden Zufallsbekanntschaft nach der behördlich diktierten Irrfahrt (Stellungs- und Endkampfbefehl) durch Deutschland zeitlich über Gebühr von einer Rückkehr nach Hause zu Frau und Kind abgehalten wird.[26]

Während der offizielle propagandistische Wahnsinn des ›Tausendjährigen Reiches‹ rundherum einen in keiner Weise mit ästhetischen Kriterien des Tragisch-Heroischen zu verklärenden katastrophalen Schiffbruch erleidet, wartet der gänzlich unheldische und unantikische Odysseus Bremer auf dem rettenden Floß einer engen Dachwohnung, auf der Schutz bietenden Insel einer kleinbürgerlichen und fabulierfreudigen Kirke auf seine Heimkehr. Das metaphorisch-symbolisch überhöhte Motiv des »Matratzenfloßes«, der »Matratzeninsel«, inszeniert den literarisch überhöhten Einspruch der innerlichen Poesie des Herzens gegen die Prosa der äußeren Realität. Es ist eine Insel der Humanität inmitten der Barbarei, ein privater Schutzraum inmitten des in Trümmern zerfallenden öffentlichen Lebens, eine zaghafte Utopie des poetisch Möglichen gegen die zernichtende Fatalität des Historisch-Realen: und weiterhin ist es, in

motivischer Parallele zur Schärfe des Currygewürzes und der Röte des Ketchups, ein subversiver Protest des Eros gegen die kriegerische Bürokratie des administrativ reglementierten Totentanzes.

Literarhistorisch weist die erzählerische Konstruktion ›poetischer Inseln‹ (Luftschutzraum, Kino, Dachwohnung, der Hohlraum unter der Feldplane, schließlich symbolisch kulminativ die »Matratzeninsel«) eine deutliche Parallele zu der räumlichen Symbolik ›grüner Stellen‹, fragiler literarisch-artifizieller ›Schutzräume‹ freier individueller Menschlichkeit gegen äußere soziale Zwänge, im ›poetischen Realismus‹ des 19. Jahrhunderts auf.[27] Als sprechendes Beispiel und literarhistorischer Bezug sei hier der verwilderte Acker in Gottfried Kellers Novelle *Romeo und Julia auf dem Dorfe* genannt. Der mit Steinen, Symbol der Schuld der Gesellschaft, beladene und dennoch von blühendem Unkraut und unverwüstlichem organischen Leben bewachsene Acker, das ›Falkenmotiv‹ in Kellers Novelle, ist grüne Stelle, zeitlich und räumlich begrenzte retardierende novellistische Idylle und symbolisch humanitär verklärter Freiraum der Liebenden gegenüber den gesellschaftlichen Normen und Zwängen, die Sali und Vrenchen in einen katastrophalen Abgrund treiben. Der verwilderte Acker ist Ausdruck gesellschaftlicher Schuldverstrickungen, zugleich aber eine Insel der Humanität, ein fragiles Floß, auf das sich die Liebenden nach dem Schiffbruch der Väter kurzfristig zu retten vermögen, freilich um selbst im Sog der umgebenden Elemente im Tod ihren letzten Freiraum, ihre räumlich auf ein Nichts geschrumpfte grüne Stelle zu finden. Keller spielt mit dem Begriff der »Verwilderung«. Was der breiten Öffentlichkeit als in einer Zeitungsnotiz gebrandmarkte »um sich greifende[ ] Entsittlichung und Verwilderung der Leidenschaften«[28] unkommentiert vorgesetzt wird, läßt den empfindsamen und in Sachen Herzenspoesie literarisch eingeweihten Leser die moralischen Beurteilungsparameter umkehren, das heißt den Begriff der ›Verwilderung‹ auf die Schuld der Väter und der gesellschaftlichen Zwänge umpolen. Ähnlich verhält es sich bei Uwe Timm mit dem angeblichen Kapital-Delikt der Desertion Bremers.

Ödipus in Penelopeias Kleiderschrank. – Der völlig verängstigte Bremer betrachtet, in einer Kleiderkammer eingeschlossen und versteckt, durch das rezeptionsästhetische ›Guckkasten‹-Schlüsselloch den *Klumpfuß* des Blockwarts Lammers[29], des väterlich-gesetzlichen Vertreters der unerbittlichen Diktatur, der die Macht besäße, Bremer an den Galgen zu liefern, fände er heraus, daß Bremer mit der Desertion ›das Gesetz‹ übertreten und darüber hinaus mit einer Frau geschlafen hat, die seine literarische Mutter im doppelten Sinne ist: real als zwanzig Jahre ältere Liebhaberin in der Binnenhandlung, und symbolisch als literarische Beschwörerin oder Gebärerin, Erfinderin oder Entdeckerin, als textilstrickende ›Spinnerin‹, freundlich verklärte Parze seiner und ihrer Geschichte in der episch rahmenden Retrospektive. Die parodistische Zitation der psychoanalytisch-ödi-

palen Schlüsselsituation variiert sich als konkrete Verschiebung der modellhaft aufgerufenen Figurenkonstellation, mit dem Ziel der Travestie. Nicht der ›Sohn‹ hat einen Klump- oder Schwellfuß, sondern der (politisch und poetisch) ›falsche Vater‹, der eigentlich ein alter Hagestolz ist, und nicht die ›Mutter-Gattin‹ Lena-Iokaste erhängt sich zuletzt, sondern eben der falsche und grausame Vater Lammers. Was den wirklichen Gatten Lena-Iokastes anbelangt, nimmt Bremer dessen Position in poetisch-uneigentlicher Tatsächlichkeit ein, nämlich in der Travestie, indem er dessen Kleider anlegt. »[Bremer] zog den hellgrauen Anzug an und stellte sich vor den Spiegel im Schlafzimmer. [. . .] Also erwartete sie immer noch ihren Mann. Käme der zur Tür herein, müßte er nur in den Schrank greifen und sich ein Hemd heraussuchen. Bremer zog sich ein hellblaues Hemd an, dann den hellgrauen Anzug, wählte eine blaugeflammte Krawatte. Älter, nein, seriöser sah er in diesem Anzug aus. Und unverwechselbar.« (S. 76 f.)

Die Travestie und Verschiebung der ödipalen Binnensituation überträgt sich parallel auf die erzählerische Rahmenhandlung. Auch der Ich-Erzähler könnte Lenas Sohn sein. Wie Bremer läßt er sich von den ›authentisch fabulierenden‹ Lügen der die Ehemänner von ihrer Heimfahrt zu Heim und Kind abhaltenden narrativen Zauberin einspinnen. »Aber übermorgen muß ich zurück nach München. Es beklagen sich die Kinder, auch meine Frau« (S. 152). Nicht nur Odysseus, sondern auch Sheherazade-Zuhörer und Märchen von seiner Amme hörendes Kind ist der Ich-Erzähler. »Siebenmal fuhr ich nach Harburg, sieben Nachmittage der Geruch nach Bohnerwachs, Lysol und altem Talg, siebenmal half ich ihr, die sich langsam in den Abend ziehenden Nachmittage zu verkürzen.« (S. 15) Als splendider Verwender intertextueller Allusionen wie der Siebenzahl und der Homer-Bezüge ist der Ich-Erzähler eigener literarischer Schöpfer seiner märchenhaft-narrativen Amme und literarischen Ideal-Mutter Lena Brücker; er produziert selbst den mythischen Ursprung seines literarischen Schaffens, erzählt seine eigene literarische Geburt. Die Novelle rekonstruiert allegorisch den unverfügbaren Ursprung ihrer produktionsästhetischen Genese; sie ist romantisch, realistisch und modern-konstruktivistisch zugleich. Die technisch reziproke Organisation von Binnen- und Rahmenhandlung wird mittels der motivisch-allegorischen Verklammerung der Zeitebenen und des ›Innen‹ und ›Außen‹ der Erzählung im metapoetisch aufgelösten Kryptogramm des Kreuzworträtsels gleichnishaft realisiert. »Griechische Zauberin. Fünf Buchstaben. Erster Buchstabe ein K. Wußte er nicht.« (S. 140) Der in der freiwillig-unfreiwilligen Gefangenschaft auf der »Matratzeninsel« zum Zeitvertreib Kreuzworträtsel lösende Bremer verkennt die archetypisch-literarische Präfiguration seiner eigenen Situation, obwohl er von der ›Guckkastenbühne‹ seines Dachzimmerfensters aus distanziert seine potentielle Verwandlung zum Schwein beobachten kann.[30] Erst die das Rätsel lösende Rahmenhandlung gibt ihm im höheren Sinne der poetischen Wahrscheinlichkeit Recht. Denn er hat die (oder eine) griechische

Zauberin mit dem Anfangsbuchstaben »K« als »Kalypso« identifiziert (vgl. S. 187), die in Homers *Odyssee* die parallele Rahmung der Binnenhandlung Kirkes repräsentiert. Die sieben Buchstaben des Kalypso-Namens sind zuletzt die sieben Buchstaben der literarischen Gattung der Novelle – ebenso des geflügelten Pferdes »Pegasus«[31], des »Märchen[s]« und des hermetisch-verbindenden Protagonistinnennamens »Brücker«. Die Verflechtung von Rahmen- und Binnenhandlung, welche die höhere poetische Wahrscheinlichkeit der Dichtung gegenüber der historischen Kontingenz punktueller Ereignisse behauptet, manifestiert sich als literarisch-humanistisches Kryptogramm der Erzählung von der Erfindung oder Entdeckung der Currywurst.

Lena Brücker ist die der ironischen Super-Organisation durch den Ich-Erzähler untergeordnete Spinnerin des erzählerischen Textes. Als antizipatorischer Hinweis auf die konstruktive Artifizialität der Rahmen-Binnen-Verschachtelung wird sie gleichsam mit der Verfertigung eines aus ›stofflichem‹ Mangel verfertigten ›Mantels‹ indirekt betraut und so – über dessen Vater – in die private Familiengeschichte des Rahmen-Icherzählers eingebunden (vgl. S. 173 ff.). Sie wird zu einer stellvertretenden und ›uneigentlichen‹ Penelopeia wider Willen und wider die poetologische Umfangsbegrenzung der epischen Untergattung und Kurzform Novelle. Der Vater des Ich-Erzählers verfertigt den Mantel, das Textil, das erst durch die Rahmenerzählung seines Sohnes sich zum autoreferentiellen Symbol epischer Ummantelung ausweitet. Für die Lena Brücker der Binnenhandlung ist der Mantel keineswegs wie für Penelopeia ein Fiktion und Realität, Vergangenheit und Gegenwart umklammerndes Symbol *epischer Breite*, sondern profanes materielles Tauschobjekt, ein substituiertes Requisit auf dem Weg zum symbolisch überhöhten ›Falkenmotiv‹ der *novellistisch* unerhörten Begebenheit: der Currywurst. Sie sehnt ihren Gatten nicht herbei. Sie verfertigt kein Mantel-Epos und trennt es nicht auf, sondern führt im narrativen Altersrückblick in der retrospektiven Rahmenhandlung – relativ zügig und doch retardierend, an sieben Nachmittagen, die sie ihren Zuhörer von Frau und Kind fernhält – ein bescheideneres literarisches Gewand und Textil zu Ende, einen Strick-Pullover für ihren Urenkel, also die mehrsträngig zur Grenze des Romans sich ausweitende Novelle, und dies erst im Zuge ihrer schalkhaft-melancholischen ›Nachsommer‹-Erinnerung.

Uwe Timms Novelle kann nicht tragisch enden. Zu maßlos ist die Schuld des gesellschaftlichen Kollektivs, zu sehr ist jeder Einzelne, auch der Unbedeutende, verstrickt in diese Schuld, um Lena Brücker und Bremer, wie etwa Sali und Vrenchen bei Keller, als tragisches Liebespaar enden zu lassen. Konsequent ist darum die Rückkehr beider Protagonisten zum ›Seinesgleichen‹ des Nachkriegsalltags, also der Verdrängung des Geschehenen, Gesehenen und Erfahrenen; also Bremers Rückkehr zu Frau und Kind, und Lenas ökonomisch schlaue

Konzentration auf das materielle Überleben in einer dichterisch armen Zeit. Was bleibt, ist die Erinnerung an eine sinnlich erregende und novellistisch unerhörte Begebenheit, aufgehoben in materiellen Requisiten, Dingsymbolen, Falkenmotiven und der reaktualisierten subversiven Symbolik der Currywurst, die auch zwanzig Jahre später, zur ›Achtundsechziger‹-Zeit, ihr symbolisches Potential des von den unteren sozialen Geschossen ausgehenden Protestes beibehält. Die Geschichte von Lena Brückers jugendlich-erotischem Nachsommer überdauert künstlerisch-literarisch als ›Geschichte ohne Helden‹; was weiter überdauert, ist Lenas resolute Gesinnung, daß kriegerisch-heroische, chauvinistische Stammtischanekdoten für sie kein Interesse besitzen, wohl aber die subversiven, narrativen Gewürzingredienzen humanitär relevanter Eskapaden des sinnlichen Eros; in dem Sinne, »daß es auch in dunklen Zeiten helle Augenblikke gibt und daß sie um so heller scheinen, je dunkler die Zeiten sind« (S. 144).

Uwe Timms Novelle überführt in melancholisch-komischem Ernst die plumpe ideologische Antithetik einer dichterisch armen Zeit[32] in die retrospektive, poetisch-freigeistige Dialektik semantisch zwar unsicherer, aber der erzählerisch übermütigen Einbildungskraft freigegebener Motive. *Die Entdeckung der Currywurst* ist eine parodistisch gebrochene und kreative Liebeserklärung an den ›poetischen Realismus‹, ohne diesen anachronistisch oder musealisierend zu verklären. Als solche sollte sie ästhetisch-literarisch und humanistisch gewürdigt werden.

Anmerkungen

1 Gottfried Keller: Brief an Theodor Storm vom 14./16. August 1881, in: Keller: *Sämtliche Werke und ausgewählte Briefe in drei Bänden*, hg. von Clemens Heselhaus, München 1957 f., Bd. 3, S. 1256.

2 Zu intertextuellen und gattungstheoretischen Bezügen des Novellentextes vgl. hier und im folgenden auch Hartmut Steinecke: *Die Entdeckung der Currywurst oder die Madeleine der Alltagsästhetik*, in: *Die Archäologie der Wünsche. Studien zum Werk von Uwe Timm*, hg. von Manfred Durzak und Hartmut Steinecke in Zusammenarbeit mit Keith Bullivant, Köln 1995. – Die gegenwärtige Novellendeutung schließt an wichtige erste Interpretationsergebnisse Steineckes an, wird jedoch die hochartifizielle formale Geschlossenheit und inhaltlich-semantische Polyvalenz von Timms kleinem, aber perfekt organisiertem Erzählkunstwerk wesentlich detaillierter auszuleuchten haben.

3 Vgl. hierzu etwa: »[Ich-Erzähler]: Ich denke, die Currywurst hat mit Bremer zu tun. – [Lena Brücker]: Hat sie auch. Aber nich so direkt. War n Zufall. Bin gestolpert. Nix weiter. Obwohl – je älter man wird, desto weniger glaubt man an Zufälle.« Uwe Timm: *Die Entdeckung der Currywurst. Vom Autor neu durchgesehene Ausgabe*, München 2000, S. 151. – Auf diese Ausgabe beziehen sich die Seitenangaben im Haupt- und im diesbezüglichen Anmerkungstext.

4 »Siebenmal fuhr ich nach Harburg, sieben Nachmittage der Geruch nach Bohnerwachs, Lysol und altem Talg, siebenmal half ich ihr, die sich langsam in den Abend ziehenden Nachmittage zu verkürzen. [. . .] Siebenmal Torte, siebenmal schwere süß-

massive Keile: Prinzregenten, Sacher, Mandarinensahne, Käsesahne, siebenmal brachte ein freundlicher Zivildienstleistender namens Hugo rosafarbene Pillen gegen zu hohen Blutdruck, siebenmal übte ich mich in Geduld, 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, zuweilen unterbrochen, wenn sie nachdenklich die Maschen zählte, den Rand befühlte, nach dem anderen Faden tastete – sie mußte ja mit zwei, manchmal sogar mit mehr Fäden arbeiten –, die Nadel langsam, aber zielgenau in die Maschen einführte, in sich versunken und doch über mich hinwegsah, um sodann ohne jede Hast, aber auch ohne zu stocken die Strickarbeit wiederaufzunehmen, erzählte von notwendigen und zufälligen Ereignissen, wer und was alles eine Rolle gespielt hatte bei der Entdeckung der Cyrrywurst.« (S. 15 f.) Vgl. hierzu auch Steinecke: *Die Entdeckung der Currywurst oder die Madeleine der Alltagsästhetik*, S. 218 f.

5 »Inzwischen wurde auch ich einbezogen, mußte sagen, wann der nächste stilisierte Zweig der Tanne kam, sie [Lena Brücker] arbeitete jetzt mit drei Fäden, [. . .].« (S. 115).

6 Die – in obigen Zitaten allusionistisch berührten – Überlegungen zur integrativen Synthesis von zufälligen und notwendigen Begebenheiten, sowie zur kontemplativen, dramatische Hast und Übereilung vermeidenden erzählerisch-organisatorischen Überschau, finden sich natürlich auch schon in den Überlegungen der Frühromantiker zur Gattungsverschmelzung in der erzählerischen Superorganisation des Romans.

7 Vgl. Theodor Storm: *Werke in zwei Bänden*, München o.J., Bd. 1, S. 947 f.

8 Bezüglich des Märchens ist auf die aus obigem Zitat überdeutlich erhellende, in nahezu Thomas Mannscher Manier stattfindende Verwendung der Siebenzahl, des Motivs der Stillstellung der Zeit an einem symbolisch ›erhöhten Standpunkt‹ (der Dachwohnung in der Binnenhandlung, des antizipierten individuellen Ablebens im Altersheim in der Rahmenhandlung), die Anführung von Zaubersprüchen und die illusionistische Metamorphose von Personen und Gegenständen zu verweisen.

9 Die Legende wird vorwiegend negativ als säkulare und verlogene ›Heroen‹-Ikonologie der NS-Propaganda anzitiert.

10 Die allusionistischen Bezüge zum Epos erhellen aus den zahlreichen intertextuellen Homer-Bezügen sowie aus der beschriebenen Ausweitung des mehrsträngigen Erzählens von der Novelle zum Roman. Sie sind ein durchgängiger thematischer Schwerpunkt der vorliegenden Textinterpretation.

11 Zur Chronikerzählung vgl. die interpretatorischen Bemerkungen zum ›Falkenmotiv‹ des Kreuzworträtsels sowie zur generellen Verschachtelung von Rahmen- und Binnenerzählungen, insbesondere das oben angeführte Vergleichsbeispiel Storms.

12 Vgl. hierzu die nachfolgenden Bemerkungen zum erzählerischen Kompromiß des Rahmenerzählers zwischen ›Eingesponnen-Verzaubertem‹ und recherchierendem Chronisten.

13 Die pikaresken Elemente des Erzählverfahrens sowie der erzählten Inhalte betreffen sowohl Bremer wie insbesondere die Protagonistin Lena Brücker; sie sind in der gegenwärtigen Interpretation lediglich implizite, aus Gründen der textlichen Ökonomie nicht ausführlich analysierte Leitmotive der Figurenausleuchtung. An hiesiger Stelle sei auf drei entsprechende thematische Momente verwiesen: (1) die ›diebische‹, als Hermes-Figuration konzipierte, zwischen ›Fiktion‹ und ›Realität‹, ›Lüge‹

und ›Wahrheit‹ dialektisch vermittelnde Hauptfigur *Brücker*; (2) die Hervorhebung des substitutiven ›Falkenmotivs‹ des Reiterabzeichens und dessen auf der Ebene männlicher Figuren anhängender Kette ›ödipaler‹ Travestien; (3) die »Küchensabotage« des Kantinenchefs Holzinger, deren derbe Umkehrung des Geistigen mittels des Körperlichen, der Lügen der NS-Klein- und Mittelfunktionäre durch die vomitiven Würgegeräusche, unweigerlich an erzählerisch-pikareske Inversionsstrategien in Günter Grass' *Blechtrommel* erinnert.

14 Zum Geltungsbereich von Travestie und Komödie sei auf die später erläuterten parodistischen Anklänge an die (literaturwissenschaftliche) Psychoanalyse verwiesen.

15 Obgleich im laufenden interpretatorischen Organisationssinn die auktoriale Sympathie mehr dem künstlerischen ›Genie‹, dem literarischen Ingenium von Entdeckung *und* Erfindung zu gelten scheint, wird auch diese implizite produktionsästhetische Bekundung an späterer Stelle auf gleicher allegorischer Ebene wiederum ironisch im Sinne des ›Viktualien-Strukturalismus‹ gebrochen, wenn der Rahmen-Erzähler diesbezügliche Recherchen so kommentiert: »In der Zwischenzeit hatte ich einen Freund angerufen, einen Engländer, Ethnologe und Reisender aus Leidenschaft. Ich hatte ihn nach dem Curry gefragt, Götterspeise. Unsinn, Curry, so in Dosen verpackt, das ist McDonald auf indisch. Curry kommt vom tamilischen kari, und das heißt soviel wie Sauce oder Tunke. Dem Essen werden verschiedene Gewürze nach Geschmack abgestuft beigegeben, eine kombinatorische Kunst, die individuell beliebig variiert werden kann.« (S. 111 f.).

16 »Aber dann, am nächsten Tag, sah Lena Brücker die Fotos [. . .], Fotos, die ihr die Frage stellten, was sie all die Jahre gedacht und gesehen hatte, oder genauer, woran sie nicht gedacht hatte und was sie nicht hatte sehen wollen. Es waren Fotos, wie sie zu der Zeit viele, die meisten, genaugenommen alle Deutschen zu sehen bekamen. Fotos aus den von den Alliierten befreiten KZs. [. . .] Als sie nach Hause kam, fragte Bremer, ist dir schlecht? Und sie erzählte, was sie vorgab, in der Stadt gehört zu haben, was ihr aber, während sie es sagte, als Lüge erschien, eine dreckige Lüge, mit der sie sich beschmutzte, weil sie sagte, sie habe es gehört: es habe Lager gegeben, in denen Menschen umgebracht worden seien, und zwar systematisch, Zehntausende, Hunderttausende, einige sagen Millionen. [. . .] Märchen, sagte Bremer, alles Quatsch. Feindpropaganda.« (S. 146 f.). Bremers unliterarisch-monodimensionale Synonymisierung von ›Märchen‹ mit ›Lüge‹, welche die groteske und schuldverstrickte Verblendung im historisch-faktischen Ausschließlichkeitsverhältnis von Wahrheit und Lüge blind perpetuiert, ist der ästhetische und ethische Grund dafür, daß das Märchenhafte der Liebesgeschichte, das Hermetische des poetisch-artifiziellen Kosmos und der idyllisch-schönen Fiktion, von der Authentizität des Faktischen zerstört und ethisch depraviert wird, daß fortan die gattungspoetologischen sieben Buchstaben des Kreuzworträtsels nicht mehr das Märchen, sondern allein noch die Novelle meinen.

17 Vgl. hierzu auch weiter unten die Erörterungen zu Wahrheit und Lüge.

18 Vgl. Steinecke: *Die Entdeckung der Currywurst oder die Madeleine der Alltagsästhetik*, S. 222: »Die ›Erfindung der Currywurst‹ ist in der Tat eine solche unerhörte Geschichte [im Sinne von Goethes Novellendefinition der ›unerhörten Begebenheit‹]; aber dieses Adjektiv wird sogleich ironisiert, wenn es so wörtlich genommen wird wie hier: die Geschichte wurde in der Tat noch nie gehört, bevor der Erzähler sie aus dem Munde von Lena Brücker erfuhr. So werden literaturwissenschaftliche Definitionen angeführt und zugleich unterlaufen.«

19 Es sei hier daran erinnert, daß die alte Lena, die erzählerische ›Zunge‹, auch

»stückchenweise«, geschmacklich und narrativ ›das Nächste mit dem Fernsten verbindend‹, Marzipantorte und Gouda sinnlich genießt.

20 Vgl. Steinecke: *Die Entdeckung der Currywurst oder die Madeleine der Alltagsästhetik*, S. 221 f.

21 Steinecke hat richtig festgestellt, daß die Initialen der ersten fünf Lösungswörter den Namen »Kirke« ergeben (vgl. ebd., S. 230). Er versäumt aber, in diesem direkten Zusammenhang ausdrücklich hervorzuheben, daß das ›finale‹ Lösungswort »Novelle« lautet. Die fünf Buchstaben der »Kirke« werden von der poetologisch-graphematischen Siebenzahl der »Novelle« überflügelt (wie vom siebenbuchstabigen Pferd »Pegasus«). Die sieben Buchstaben der »Kalypso« bilden den epischen Rahmen, wie auch bei Homer die Kalypso-Episode der Kirke-Episode als narrativer Rahmen übergeordnet ist. In paradoxer Umkehrung umrahmt in Uwe Timms gattungspoetologisch-intertextuellem Kryptogramm gerade die Novelle das Epos, allerdings nur problematisch-artifiziell, nämlich als »eingerissenes« graphisches Dokument. Die mittels der Siebenzahl episch-märchenhafte Überwölbung des Erzählganzen erkennt Steinecke treffend mit seiner abschließenden Anspielung auf Thomas Mann. »Das Lösungswort wird ja auch nicht Bremer zugeschrieben. Vielleicht hat es derjenige ausgefüllt, der zu Beginn des *Erwählten* die Glocken läutet.« (Ebd.)

22 Zu den anderen Lösungslexemen des Kreuzworträtsels lassen sich nur Mutmaßungen anstellen. »Kapriole« mag auf die schelmen- und bajazzohaften Momente im erzählten Handeln der Figuren zu beziehen sein, »Rose« und »Ingwer« mögen als fakultative Bestandteile des Currygewürzes oder allgemeiner des geschmacklichen Exotismus gelten. »Eichkatz« hingegen scheint sich auf die expositorische Andeutung des Schicksals Bremers in der Anekdote eines einer Katze in einen Baumwipfel nachsteigenden und vom Rückweg abgeschnittenen »Herrn Zwerg« rückzubeziehen (vgl. S. 12 f.). Eine andere, zugegeben etwas spekulative, aber keineswegs abwegige intertextuelle Beziehung ließe sich zu einem – in dessen Sichtweise ebenfalls aufgrund weiblicher Rancune – Gefangenen in der Romanliteratur der klassischen Moderne herstellen, dem mit der Gefangenschaft auch die Fähigkeit der Zuordnung von sinnlichen Eindrücken zu sprachlichen Ausdrücken abhanden kommt: dem Sexualmörder Moosbrugger in Musils *Mann ohne Eigenschaften*. »[Moosbruggers] Denken floß dann wie ein von Hunderten springender Bäche getränkter Bach durch eine fette Wiese. [. . .] ›Da sagen hier die Leute zu einem Eichhörnchen Eichkatzl‹ fiel ihm ein; ›aber es sollte bloß einmal einer versuchen, mit dem richtigen Ernst auf der Zunge und im Gesicht >Die Eichenkatze< zu sagen. Alle würden aufschaun, wie wenn mitten im furzenden Plänkelfeuer eines Manöverangriffs ein scharfer Schuß fällt!‹« Robert Musil: *Gesammelte Werke in neun Bänden*, hg. von Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg 1978, Bd. 1, S. 240. – »Man vergaß Moosbruggers Namen, man vergaß die Einzelheiten. Er war ›ein Eichhörnchen, ein Hase oder ein Fuchs‹ geworden, die genauere Unterscheidung hatte ihren Wert verloren.« Ebd., Bd. 2, S. 532.

23 Vgl. hierzu Uwe Timm: *Erzählen und kein Ende. Versuche zu einer Ästhetik des Alltags*, Köln 1993.

24 Eine Figur wie Holzinger meint der Autor Timm, wenn er in *Erzählen und kein Ende* (S. 106) von ›Desperados‹ spricht. »Mich interessieren darum besonders die Desperados, die moralischen, die ästhetischen, die ökonomischen. Die Desperados sind, Sie wissen es, die Hoffnungslosen, die Verzweifelten, die Einzelgänger, die allein für sich, abseits von Konventionen und herkömmlichen Moralbegriffen, ihren Weg suchen. Intensiv kompromißlos, ungebundener in ihren Entscheidungen. Sie leben diese alltägliche Destruktion. Die Destruktion des Selbstverständlichen. Daraus kann

sich ein Blick entwickeln, der auf einer kritischen Distanz zum Zeitgeist bleibt und das Gewöhnliche ungewöhnlich zeigt. Ein ästhetischer Blick – eine Form des Erzählens –, durch die sich die Wahrnehmung für das schult, was sonst unbemerkt bleibt – oder was sich als ideologisch Selbstverständliches in die Wahrnehmung einschleicht. Diese Haltung ist jenem kritischen, subversiven Erzählen im Alltag vergleichbar, das sich mit dem Lauf der Dinge nicht einverstanden erklärt, und daraus mag dann auch so etwas wie Widerstand erwachsen.«

25 Vgl. Timm: *Erzählen und kein Ende*, S. 74: »Hier muß vielleicht gesagt werden, daß Lügen nicht per se böse ist, wie es Eltern meist vermitteln. Es kommt darauf an, wer warum lügt, jemand, der mit Lügen seine Macht absichert, oder jemand, der sich aus diesem Druck der Macht mit Lügen herauswindet. Als Beispiel sei hier nur *Jakob der Lügner* (1969) von Jurek Becker erwähnt, ein Roman, der eben das thematisiert.« Vgl. auch Steinecke: *Die Entdeckung der Currywurst oder die Madeleine der Alltagsästhetik*, S. 226 ff. – Wie die Dialektik von Wahrheit und Lüge im poetisch außermoralischen Sinn auf einem historischen Hintergrund der literarischen Stoffwahl sehr wohl zum dezidiert moralisch-existentiellen Dilemma werden kann, zeigt der Autor Timm mit dem Verweis auf Jurek Beckers Bezugstext deutlich an.

26 Die symbolischen Gegenstandsmotive der Feldplane, der »Matratzeninsel« und schließlich der Currywurst stellen in ihrer Dreizahl eine numerisch-strukturelle Parallele zu den drei thematischen Erzählsträngen dar. Sie verwirklichen auf artistischer Ebene die symbolische Synthesis von Form und Inhalt. Das vierte ›Falkenmotiv‹ der Erzählung, das silberne Reiterabzeichen, wird gerade nicht Bestandteil der poetischen Synthesis, sondern matriziert gegenständlich als blindes allegorisches Motivsubstrat den unabschließbaren ›Prothesen‹-Diskurs von Mangel, Tausch und Substitution.

27 Insbesondere Dieter Kafitz hat diesen Aspekt in seiner Studie zur Erzähllitteratur des ›poetischen Realismus‹ eingehend untersucht. Vgl. Dieter Kafitz: *Figurenkonstellation als Mittel der Wirklichkeitserfassung: dargestellt an Romanen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (Freytag, Spielhagen, Fontane, Raabe)*, Kronberg/Ts 1978.

28 Keller: *Sämtliche Werke und ausgewählte Briefe in drei Bänden*, Bd. 2, S. 128.

29 »[Bremer] blickte durch das Schlüsselloch der Kammertür und sah den orthopädischen Stiefel, sah Lammers im grauen Wehrmachtsmantel, sah ihn vorsichtig in die Küche humpeln.« (S. 77).

30 Vgl. S. 126: »Bremer holte sich das Fernglas des Barkassenführers und sah hinunter. [. . .] Der Mann trug eine Schweinehälfte auf den Leib gebunden. Schwarzmarkt, schoß es Bremer durch den Kopf, und plötzlich verstand er auch die Fingerbewegung des Amputierten.«

31 Vgl. S. 93: »Bremer starrte auf das Kreuzworträtsel. Pferd mit Flügeln: sieben Buchstaben. Sonnenklar.« – Auf die Klarheit der aufgehenden, das historische und poetische Rätsel lösenden Sonne wartet Bremer ebenso wie der Rahmen-Ich-Erzähler, der auf das Landschaftsmotiv in Lena Brückers ›textilem‹ Strickkunstwerk starrt und wie Bremer darauf wartet, »daß endlich, endlich Tag werde« (S. 70).

32 »Gauredner Grün beschönigte nichts. Er verglich die europäische Kultur mit dem jüdisch-bolschewistischen Ungeist. Hier das Ganzheitsdenken, dort das Teilen, Zersetzen, Kritisieren. Positiv, Negativ.« (S. 55).