



Ehrliche Erfindungen

Felicitas Hoppe als Erzählerin
zwischen Tradition und Transmoderne

Svenja Frank / Julia Ilgner (Hg.)

Svenja Frank, Julia Ilgner (Hg.)
Ehrliche Erfindungen

Lette

„Wie krönt man richtig?“

Heiligsprechung und Kanonbildung in Hoppes *Johanna* (2006)

ERNEST SCHONFIELD

[S]chuf sie sich auch ihren eigenen historischen Kanon von Nothelfern und Stellvertretern, um [...] mit sich und ihren Angelegenheiten ins Reine zu kommen.

(HOPPE, S. 106)

In Felicitas Hoppes Roman *Johanna* (2006) geht es nicht um die historische Johanna von Orléans (um 1412-1431) selbst, sondern um eine namenlose Ich-Erzählerin, die sich auf ihre mündliche Disputation im Fach Geschichte vorbereitet. Der Roman spielt nicht im 15., sondern im 21. Jahrhundert. Die Protagonisten sind die Ich-Erzählerin, die über Johanna von Orléans promoviert, ein Professor der Geschichtswissenschaft und sein Assistent, der von der Erzählerin auf den Spitznamen „Peitsche“ getauft wird (*Johanna*, S. 11). Es geht also nicht um eine Märtyrerin, die von Geistlichen verhört und verurteilt wird, sondern um eine Doktorandin, die von einem Historiker mündlich geprüft wird. Anstelle des Todesurteils wird die Promovendin aus dem akademischen Betrieb ausgeschlossen. Es lassen sich also deutliche Parallelen zwischen den beiden Schicksalen erkennen. In beiden Fällen – ob innerhalb der Kirche oder der Universität – geht es um eine geistige Institution, die von Männern beherrscht wird und ihren eigenen ‚Kanon‘ pflegt. Die Kirche bewahrt den Kanon der Heiligen; die Universität perpetuiert durch die Historiografie einen Kanon der wichtigsten Persönlichkeiten der Geschichte. In beiden Fällen werden die Argumente der Frau von den männlichen Juroren nicht akzeptiert beziehungsweise nicht ernst genommen. Diese Gemeinsamkeiten gilt es in diesem Beitrag vergleichend zu analysieren. Beide Institutionen, Kirche und Universität, sind Instanzen der Kanonisierung. Der kulturgeschichtliche Zusammenhang lässt sich kurz zusammenfassen. Seit der Romantik konkurriert die Kunst mit der Religion als

„Garant“ der heiligen Botschaft: Um 1800 entsteht die sogenannte „Kunstreligion“.¹ Die staatserhaltende beziehungsweise staatsstiftende Funktion der Kunst wird zugleich anerkannt und, im Zuge der allgemeinen Säkularisierung im 19. Jahrhundert, werden Künstler als säkulare Heilige oder als Vertreter des nationalen Geistes gefeiert. Die literarische Kultur wird zunehmend vom Staat und der Universität gepflegt: Am Anfang des 19. Jahrhunderts wird die Germanistik als selbstständige Wissenschaft durch Georg Friedrich Benecke (1762-1844), die Brüder Jacob (1785-1863) und Wilhelm Grimm (1786-1859) und Karl Lachmann (1793-1851) begründet. Der erste Lehrstuhl für Germanistik entsteht im Jahre 1810. Die moderne Geschichtswissenschaft wird um 1820 von Leopold von Ranke (1795-1886) begründet. Die Gedenkstätte Walhalla wird im Jahre 1842 eröffnet. In der Zeit des Nationalismus kommen der Literaturgeschichte und der Geschichtsschreibung überhaupt zentrale Bedeutung zu. Die moderne Universität wird zur Behörde, zur Autorität, die das kulturelle Kapital der Nation bewahrt und verwaltet.²

Johanna von Orléans, deren eigene Kanonisierung erst im Jahre 1920 erfolgte, wurde auch in der deutschen Literatur mehrfach rezipiert, etwa von Friedrich Schiller (1759-1805), Bertolt Brecht (1898-1956)³ und Anna Seghers (1900-1983).⁴ Insofern als Hoppes *Johanna* zum Teil auf den ursprünglichen Protokollen des Johanna-Prozesses basiert, steht der Roman dem Hörspiel von Anna Seghers am nächsten. Darin geht es ebenfalls um den Prozess, den die Kirche gegen Johanna führt. Die Seghers-Biografin Christiane Zehl Romero weist darauf hin, dass die Bearbeitung Seghers den Geschlechterkampf betont, da die Jungfrau den politischen Widerstand verkörpere, „während die Männer, dem System fester verhaftet, nicht nur die Richter, sondern auch die Bewacher und Henker stellen“.⁵ Dieser Aspekt des Geschlechterkampfes wird auch in Hoppes *Johanna* weitergeführt, aber zugleich wird auch verhandelt, wie die Tradition reflektiert und weitergeschrieben wird. Die Ich-Erzählerin steht vor ihren männlichen Richtern: „Denn die Richter sind immer vor uns da und halten die Karten deutlich ins Licht.“ (*Johanna*, S. 68). Der Roman *Johanna* kann somit als kritische Hinterfragung des Kanonbildungsprozesses ge-

1 Zur Kunstreligion vgl. MEIER u. a., 2011/2012.

2 Vgl. BOURDIEU, 1988.

3 Brechts Bearbeitung des Stoffes liegt in drei Fassungen vor: (1) *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* (entst. 1929-1932; EA 1931; UA 1959); (2) *Die Gesichte der Simone Machard* (entst. 1942-1943; EA 1956; UA 1957); (3) *Der Prozeß der Jeanne d'Arc zu Rouen 1431/The Trial of Joan of Arc in Rouen in 1431* (UA 1952, EA 1953; nach dem Hörspiel von Anna Seghers).

4 SEGHERS, 1985 [1965, EA 1937]; Bühnenbearbeitung von Brecht (1952). Vgl. WAINE, 1998.

5 ZEHL ROMERO, 2000, S. 335.

lesen werden: Durch die im Roman gestellte Frage „Wie krönt man richtig?“ (*Johanna*, S. 32) wird die literarische Kanonbildung selbst problematisiert.⁶ Deshalb wird im Folgenden der Frage nachgegangen, inwiefern der Fall Johannas als Musterfall für den Prozess der literarischen Wertung und Kanonbildung gedeutet werden kann.

Eine weitere Analogie besteht auch zu Friedrich Schiller: In *Die Jungfrau von Orleans* (1801) und *Wilhelm Tell* (1804) befasst sich dieser mit der Frage, wie ein Nationalheld oder eine Nationalheldin entsteht beziehungsweise erschaffen wird.⁷ Schillers *Jungfrau von Orleans* geht zum Teil den Spuren nach, wer Johanna eigentlich sei und worauf ihre Autorität beruhe. Das Leserverständnis der Schiller'schen Jungfrau hängt damit davon ab, wie sie von den anderen Figuren gesehen wird – als Hexe, Wahnsinnige oder Prophetin. Die Zuschreibungen, mit denen Johanna belegt wird, wirken sich auf ihr Schicksal aus. Wenn Johanna sich durchsetzen will, dann muss sie als übernatürlich anerkannt werden. In Schillers Stück wird die Namensgebung als wichtiger Teil des politischen Prozesses angesehen. Schillers Johanna muss sich nicht nur in der Kriegsführung als stark erweisen, sondern auch im Reden. Sie steht nicht nur als Kriegerin da, sondern auch als politische Rednerin.⁸ Sie behauptet sich durch Sprache und Gebärden, zum Beispiel ganz am Anfang, wenn sie den Helm beansprucht („Gebt mir den Helm!“⁹) und Bertrand den Helm entreißt.

Geschlechterkampf, die Kirche als Machtinstanz und die Macht der Sprache: in Hoppes *Johanna* werden dieselben Themen aufgegriffen, die schon bei Schiller und Seghers vorgebildet sind. Bei Hoppe aber werden diese Themen ganz anders reflektiert, indem die Inszenierung des zeitgenössischen Bildungswesens die Frage aufwirft: Wodurch wird der Kanon gebildet und aufrechterhalten? Oder, kurz gesagt: „Wie krönt man richtig?“ (*Johanna*, S. 32).

6 In *Hoppe* wird die Frage „Wie krönt man richtig?“ als „persönliche Zentralfrage“ für Hoppe gekennzeichnet (*Hoppe*, S. 107). Allerdings wird in *Hoppe* (2012) diese Phrase entscheidend revidiert: „Nicht ‚Wie krönt man richtig‘ ist ihre Devise, sondern ‚Kröne dich selbst, sonst krönt dich keiner!‘ [...] Hoppe ist und bleibt eine Meisterin der Selbstkrönung“ (ebd., S. 295).

7 Vgl. MAIERHOFER, 2012, S. 83-107.

8 Zur politischen Rede vgl. GÖTTERT, 2015.

9 SCHILLER, 1996 [1806], S. 157, V. 191.

KANONBILDUNG: FORSCHUNGSÜBERBLICK UND DIE UNIVERSITÄT ALS MACHTINSTANZ

Erst in den letzten zwanzig Jahren hat die literaturwissenschaftliche Forschung begonnen, auch ihre eigene Rolle innerhalb der Kanonbildung zu thematisieren. Die Germanistik reflektiert zunehmend, dass sie selbst maßgeblich an der Bildung des literarischen Kanons beteiligt ist.¹⁰ Dem Kanon- und Rezeptionstheoretiker Karlheinz Fingerhut zufolge wird ein Werk kanonisiert, indem seine Verbindungen mit dem bereits bestehenden Kanon explizit benannt werden: „Kanonisierung bedeutet die Vernetzung des zu kanonisierenden Autors mit anderen Bewohnern des kulturellen Parnass,“¹¹ eine Arbeit, die oft von Literaturwissenschaftlern geleistet wird. Laut Renate von Heydebrand und Simone Winko sind die Grundfunktionen literarischer Kanones: erstens, „die Selbstdarstellung und Identitätsstiftung einer Gruppe oder Gesellschaft“ und, zweitens, „die Rechtfertigung und Abgrenzung der Gruppe gegen andere“.¹² Laut Winko resultiert also die Kanonisierung aus dem Zusammenspiel soziokultureller und institutioneller Mächte. Winko bezeichnet die Schule und die Universität als „zwei wichtige Instanzen der Kanon-Bildung und -Pflege“.¹³ Die Grundlage für diese Auffassung des Literaturbetriebs als soziales Kräftefeld wurde vom französischen Soziologen Pierre Bourdieu in *Les règles de l'art* (1992) gelegt.¹⁴ Für Bourdieu ist das Künstlertum selbst ein kulturelles Konstrukt, das innerhalb des literarischen Betriebs entsteht: Das heißt, ein Schriftsteller wird erst durch seine kritische Rezeption zum Dichter. Bourdieu behauptet, dass „der Künstler, der das Werk schafft, selbst innerhalb des Feldes erschaffen wird: durch all jene nämlich, die ihren Teil dazu geben, dass er ‚entdeckt‘ wird und die Weihe erhält als ‚bekannter‘ und anerkannter Künstler – die Kritiker, Schreiber von Vorworten, Kunsthändler usw.“¹⁵ Kulturelle Produktion wird von Bourdieu in zwei Subfelder unterteilt: erstens, eine kommerzielle Produktion mit kurzem Produktionszyklus, die einer schon existierenden Nachfrage entspricht; und zweitens, eine relativ autonome, anspruchsvolle Produktion mit langem Produktionszyklus (*à cycle de production long*).¹⁶ Für Bourdieu wird der Erfolg der Produktion mit langem Zyklus

10 Eine Reihe von Studien behandeln dieses Thema: vgl. stellvertretend ASSMANN/ASSMANN, 1987; ARNOLD, 2002; SAUL/SCHMIDT, 2007.

11 FINGERHUT, 2002, S. 158.

12 WINKO, 2001, S. 597. Zit. n. SPRINGER, 2002, S. 119f.

13 WINKO, 2002, hier S. 9.

14 Das Buch wurde unter dem Titel *Die Regeln der Kunst* im Jahre 1999 ins Deutsche übertragen: BOURDIEU, 1999 [DERS., 1998 [1992]].

15 Ebd., S. 271 [ebd., S. 280].

16 Ebd., S. 229 [ebd., S. 236].

zunächst durch Autoren und Kritiker bedingt; langfristig aber hängt der Erfolg des Kunstwerks vom Bildungssystem ab, „das als einzige Institution in der Lage ist, auf lange Sicht ein Publikum von Überzeugten zu schaffen.“¹⁷

Sogenannte ‚autonome‘ oder ‚reine‘ Kunstwerke brauchen somit die Unterstützung der Universität, wenn sie auf Dauer weitergelesen werden wollen. Die Universität wird also von Bourdieu als eine moderne Entsprechung der mittelalterlichen Kirche verstanden, eine geistige Instanz der Kanonisierung, die die kulturellen Werte der Gesellschaft pflegt und aufrechterhält: „Sein Platz [der Platz des Bildungswesens, Anm. E. S.] ist homolog zu dem der Kirche, die nach Max Weber die Aufgabe hat, [...] abzugrenzen, was als heilig gilt oder nicht, und dies dem Glauben der Laien einzuprägen.“¹⁸ In diesem Sinne bestehen einige Gemeinsamkeiten zwischen der Kanonisierung Johannas durch die Kirche, die fünfhundert Jahre gedauert hat, und der Kanonisierung durch die Philologie, die manchmal auf sich warten lässt: So wurde zum Beispiel Georg Büchner (1813-1837) erst sechzig Jahre nach seinem Tod gewürdigt und kanonisiert. Und Autorinnen wie Luise Gottsched (1713-1762), Benedikte Naubert (1752-1819), Therese Huber (1764-1829), Elsa Bernstein (1866-1949), Annemarie Schwarzenbach (1908-1942) oder Gabriele Tergit (1894-1982) sind überhaupt erst in den letzten zwanzig Jahren von der feministischen Literaturwissenschaft wiederentdeckt worden. „Der Tod dauert kurz, das Heiligwerden dafür umso länger.“ (*Johanna*, S. 150). Mit Bourdieu gesprochen:

Das Bildungswesen, welches das Monopol auf Kanonisierung der Werke der Vergangenheit und auf die Produktion und Weihe (anhand der Diplomvergabe) der konformen Konsumenten beansprucht, gewährt erst *post mortem* und nach einem langwierigen Prozess dieses unfehlbare Siegel der Konsekration: die Kanonisierung der Werke als klassische kraft ihrer Aufnahme in die Lehr- und Studienpläne.¹⁹

Dieser Theorie zufolge sind Literaturwissenschaftler auch ‚Mitschreiber‘ und als solche an der literarischen Produktion beteiligt, indem sie das Werk rezipieren, kommentieren und klassifizieren. Wer nicht von der Literaturwissenschaft mitgeschrieben und weiterhin kommentiert wird, droht in Vergessenheit zu geraten.²⁰

17 Ebd., S. 237 [ebd., S. 244].

18 Ebd. [ebd., S. 244f.].

19 Ebd. [ebd., S. 245].

20 Laut Gabriele Feulner hat Bourdieus Theorie zu einem „Paradigmenwechsel“ in der Literaturwissenschaft geführt. Vgl. FEULNER, 2010, S. 34.

SPRACHE ALS PERFORMATIVE MACHT

Auf die Grenzen der Bourdieu'schen Theorie hat Judith Butler hingewiesen. Für Bourdieu wird die Sprache nur dann zur kanonbildenden Macht, wenn sie von einer Autorität geführt wird. Bei Bourdieu wird also die Sprache zum reinen Epiphänomen, sie spiegelt die sozialen Verhältnisse schlicht wider. Butler meint dagegen, dass die sozialen Verhältnisse erst durch die Sprache mitkonstruiert werden²¹ und schließt die Möglichkeit nicht aus, dass auch Menschen, die *keine* Inhaber einer Machtposition sind, durch die Sprache mitwirken und ein soziales Kräftefeld mitbestimmen können.²² Hoppes Roman *Johanna* zeigt ein ähnliches Verständnis von Sprache als einer performativen, wirklichkeitsbildenden Macht. Das Spiel „ERKENNE DEN KÖNIG“ (*Johanna*, S. 17), das die Erzählerin und Peitsche spielen, berührt den Kern der Johanna-Legende. Nur durch die Anerkennung und Unterstützung Johannas in Schillers Bearbeitung der Legende wird Karl VII. (1403-1461) König: Johanna ist eine Außenseiterin, die durch ihr performatives Spiel mit Worten und Gesten das soziale Machtfeld neu arrangiert. Slavoj Žižek fasst dieses Ereignis treffend zusammen: „[W]e, the subjects, think that we treat the king as a king because he is in himself a king, but in reality a king is a king because we treat him like one. And this fact that the charismatic power of a king is an effect of the symbolic ritual performed by his subjects must remain hidden.“²³

Das Gleiche gilt auch für die literarische Kanonbildung. Indem wir als Literaturwissenschaftler ein Kunstwerk erforschen, schreiben wir an dem Diskurs des Werks mit und bestätigen zugleich unseren ‚guten Geschmack‘. Indem wir das Genie loben, loben wir auch unsere eigene Sensibilität, die es uns ermöglicht hat, den König beziehungsweise die Königin erkannt zu haben.

Solche performativen Akte wirken sich auf den Kanon und auf dessen Genese aus. Doktor Peitsche bemerkt, man verändert die Vergangenheit, indem man sie erzählt: „Worauf kommt es in der Geschichte an? Nicht darauf, dass man Geschichten erzählt, sondern, wie man Geschichte macht, wenn man erzählt.“ (*Johanna*, S. 47). Und man beeinflusst die Wirklichkeit am effektivsten, indem man Lob spendet oder indem man den Dingen den passenden Namen gibt – oder wie der Professor sagt: „Vorsicht bei der Wahl eines Namens, [...] ein Name wiegt schwerer als jeder Helm“ (ebd., S. 49). Dies lässt sich zu Ernesto Laclaus Konzeptionalisierung in Verbindung setzen: „The essentially performative character of naming is the pre-

21 BUTLER, 1999, hier S. 122: „[Bourdieu] fails to take account of the way in which social positions are themselves constructed through a more tacit operation of performativity.“

22 BUTLER, 1999, S. 124.

23 ŽIŽEK, 2008, S. 163.

condition for all hegemony and politics“.²⁴ In *Johanna* versteht sich die Erzählerin ja als eine Täuferin,²⁵ die ihrem Kollegen einen neuen Namen gibt: „Ich werde ihm einen Spitznamen geben, den er nie wieder loswerden wird. Den soll er tragen, ein großes Geschenk, mit dem der Schenker den Träger bestraft und, umgekehrt, der Träger den Schenker“ (ebd.). Namensgebung erzeugt also ein Machtverhältnis. Im Umkehrschluss verunsichert die Unmöglichkeit terminologischer Erfassung: „Wie unruhig macht uns der fehlende Name“ (ebd., S. 91). Die vorläufige Antwort auf die Frage „Wie krönt man richtig?“ (ebd., S. 32) würde dann lauten: mit der richtigen Bezeichnung, indem man richtig tauft, das heißt indem man den Dingen die richtigen Namen gibt²⁶ – wie die Erzählerin in *Johanna* selbst feststellt: „nicht das Ding hat Bedeutung, sondern wir sind es selbst, die den Dingen ihre Bedeutung geben“ (ebd., S. 83).

Es geht in *Johanna* also nicht zuletzt um die performative Macht des Wortes. Die richtigen Wörter können Achtung einflößen. Durch das Lob wird einer Person, Gruppe oder Sache Glanz verliehen, sie werden heiliggesprochen. Es gibt Textstellen in *Johanna*, die von der Faszination des festlichen Akts handeln, zum Beispiel von der Dreikönigsnacht oder dem „Kostümfest“²⁷ (ebd., S. 129).

Der Gegenbegriff zur Lobrede ist im Englischen *hate speech*, der von Judith Butler erforscht worden ist.²⁸ Schon im 19. Jahrhundert betonte Friedrich Nietzsche (1844-1900) den aggressiven, rhetorischen Charakter der Sprache, indem er die Wahrheit als „ein bewegliches Heer von Metaphern“ beschrieb.²⁹ Auch Bertolt Brecht betrachtete das Wort als eine harte Waffe, die auch körperlich verwunden könne.³⁰ Fluchen ist ein wiederkehrendes Thema in *Johanna*. Für Johanna, die ins

24 LACLAU, 1989, S. xiv.

25 Hier ließe sich auf eine onomastische Bibelreferenz verweisen: Der Name ‚Johanna‘ alludiert den Namen des biblischen ‚Täufers Johannes‘.

26 Vgl. „Wie tauft man richtig?“ (*Johanna*, S. 149). Zum Motiv der ‚Taufe‘ vgl. auch *Hoppe*, S. 254f.

27 Das Kostümfest ist nicht festlich, im Sinne von ‚feierlich‘ beziehungsweise ‚zeremoniell‘, sondern intendiert hier möglicherweise eine Persiflage des historischen Romans. Zur Bedeutung des Motivkomplexes des Kostümfests beziehungsweise des Karnevals und seiner literaturtheoretischen Konzeption bei Michail Bachtin vgl. auch den Beitrag von Veronika Schuchter im vorliegenden Band.

28 BUTLER, 1997 [DIES., 1998].

29 NIETZSCHE, 1973 [1870-1873], S. 374.

30 BRECHT, 1994 [1920], S. 158 [Montag, 6. September 1920]: „Das Schlimmste, wenn die Dinge sich verkrusten in Wörtern, hart werden, weh tun beim Schmeißen, tot herumliegen. Sie müssen aufgestachelt werden, enthäutet, böß gemacht, man muß sie füttern und [...] abrichten.“

Feld muss, „gelten die alten bekannten Regeln: Die Waden polieren, auf Schultern klopfen, den Gegner verfluchen“ (ebd., S. 66); und „immer den richtigen Fluch auf den Lippen“ (ebd., S. 67). Das heißt, dass Johanna das Wort als Waffe bewusst einsetzt: Sie prahlt lieber, als dass sie flucht (vgl. ebd., S. 38) – aber, wie die Erzählerin treffend bemerkt: „Vom Prahlen zum Fluch, das ist ja nur ein Gedankensprung“ (ebd.). Sich selbst schönreden, ist ja eine implizite Weise, seinen Gegner herabzusetzen. Die Erzählerin weiß also, dass jeglicher Sprechakt auch als aggressiver Überredungsversuch gedeutet werden kann. Indem die Erzählerin das Sprechen mit dem Prügeln gleichstellt, dem sich nur die stumme Materie widersetzen kann, gelangt sie zu der Erkenntnis, dass die Sprache Gewalt über den Menschen ausübt: „Geduld der Materie! Hartes Leder und stumpfes Holz! Wie gelassen ertragt ihr das Reden der Menschen, das endlose Schimpfen, das Schreien und Hauen mit Stecken und Stab, mit Knüppel und Prügel.“ (*Johanna*, S. 38). In diesem performativen Sinne ist jedes ‚Wortgeflecht‘ zugleich auch ein ‚Wortgefecht‘.

IM BLAUBARTZIMMER (UND AUF DEM SCHLACHTFELD) DER KULTUR

In Hoppes *Johanna* bewegt sich die Ich-Erzählerin in einem sozialen Machtfeld, das Universität heißt. Sie bereitet sich auf ihre Disputation vor, die von Bedeutung ist, weil die Verleihung des Doktorgrades eine Art von Generationenwechsel und von Machtübernahme darstellt. Pierre Bourdieu spricht von der Notwendigkeit des *obsequium*, der unbedingten Achtung vor der existierenden Ordnung, die der Promovierende zeigen muss.³¹ Der Professor verweigert sich dieser Handlung und spricht der Ich-Erzählerin die wissenschaftliche Kompetenz ab; ihm wäre es lieber, wenn sie „Frauengeschichte[n]“ schreiben würde (*Johanna*, S. 123). Der Ablauf der Prüfung gleicht dem Prozess, den der Bischof Cauchon von Beauvais (um 1370-1442) gegen Johanna von Orléans führte, insofern, als der Professor der Erzählerin eine angemessene Anhörung verweigert. Er misst ihrer Aussage keinen Wert bei und versucht vielmehr, diese gegen sie zu gebrauchen. Genauso wie der Bischof Cauchon von Beauvais im Hörspiel von Anna Seghers verfügt der Professor in *Johanna* über ‚Beisitzer‘, die ihn unterstützen und das Protokoll führen. Die Erzählerin kennt die Protokollanten aus dem Hörsaal und würde lieber „faule Karpfen“ essen, als „das Lächeln der Beisitzer“ sehen zu müssen (ebd., S. 114).³² Diese schreiben mit, als der Professor die Erzählerin „aufs Kreuz legt“ (ebd., S. 118). Die

31 BOURDIEU, 1988, S. 87.

32 Das Motiv der faulen Karpfen findet auch bei Anna Seghers und Bertolt Brecht Erwähnung. Vgl. BRECHT, 1992, S. 98.

mündliche Prüfung wird folglich als ein religiöses Martyrium beschrieben, wobei die Beisitzer „mit von der Partie“ sind (ebd.).

Das Prüfungszimmer ist somit ein Ort der Gewalt und wird in Verbindung mit dem Blaubartzimmer gebracht: „Ich habe dieses Zimmer niemals betreten“ (ebd., S. 117), es ist ein „Nebenzimmer“, „erstaunlich klein“ (ebd.). Das Blaubartzimmer wird im Roman als „das siebte Zimmer, das Zimmer der Angst“ bezeichnet (ebd., S. 23). Die Anspielung auf Charles Perraults (1628-1703) literarische Blaubart-Figur ist von zentraler Bedeutung hier. Die Blaubart-Legende ist in der neueren deutschen Literatur vielfach rezipiert worden.³³ Mererid Puw Davies zufolge beweisen die Anspielungen auf Blaubart bei Ingeborg Bachmann (1926-1973) und Unica Zürn (1916-1970), dass die Figur als Prinzip der patriarchalen Unterdrückung verstanden werden kann, das von den Protagonistinnen verinnerlicht wird.³⁴ Blaubart ist selbst Bestandteil der Johanna-Geschichte und wird im Roman hervorgehoben. Johannas Waffenbruder Gilles de Rais (1404-1440), der später ein berüchtigter Kindermörder geworden ist, diente Perrault als Vorbild für Blaubart (*La barbe bleue*, 1695). Die intertextuellen Referenzen auf Blaubart in *Johanna* legen eine Lesart nahe, der zufolge die Literatur- oder Geschichtswissenschaft ein ‚soziales Spielfeld‘ ist, in dem die – zumeist männlichen – Professoren und deren Assistenten als Schiedsrichter fungieren. Als Vermittler der Kultur sind sie auch deren Schiedsrichter, die Gewalt ausüben, indem sie bestimmte Werke sowie Künstlerinnen und Künstler ins kulturelle Gedächtnis einschreiben und andere dem Vergessen preisgeben. Dichterinnen und Dichter, die sich nicht dem künstlerischen Ernst verpflichten, werden von den Schiedsrichtern des Kanons verwiesen. Der Ernst beziehungsweise der spielerische Ernst, der oft implizit als ‚männlich‘ verstanden wird, ist die Grundbedingung der positiven Rezeption eines Künstlers. Das heißt nicht, dass alle Schriftstellerinnen und Schriftsteller humorlos sein müssen, sondern dass es eine Schreibweise des Ernstes in den Werken geben muss, jenseits allen Humors. Man muss als ernsthafter Künstler wahrgenommen werden, wenn man ernst genommen werden will. Wer diese Prüfung nicht besteht, wer nicht den nötigen Einsatz aufbringt, kann nicht bestehen.³⁵ Diese Regeln gelten aber nicht nur für die Kunstwelt, sondern auch für die Welt im Allgemeinen. In einem gewissen Sinne kann die Gesellschaft als ein Spielfeld beziehungsweise als ein Schlachtfeld verstanden werden,

33 Vgl. DAVIES, 2001. Zu diesem Thema vgl. auch TATAR, 2004, POLLOCK/ANDERSON, 2009, und NEUBAUER-PETZOLD, 2009.

34 Vgl. DAVIES, 2001, S. 226.

35 Man denke beispielsweise an die Recherchearbeit, die viele Autoren der (deutschsprachigen) Gegenwartsliteratur als Siegel der ästhetischen Qualität ihres Werkes unternehmen, wie zum Beispiel Friedrich Christian Delius (*1943), Ilija Trojanow (*1965) oder Kathrin Röggla (*1971).

das sich wiederum aus verschiedenen Schlachtfeldern zusammensetzt; man denke an Ingeborg Bachmanns *Malina* (1971): „Die Gesellschaft ist der allergrößte Mord-schauplatz“³⁶. *Malina* erklärt der namenlosen Ich-Erzählerin, dass es auch einen ständigen Krieg im Innern gebe: „Es gibt nicht Krieg und Frieden. [...] Es ist Krieg. Und du bist der Krieg. Du selber“³⁷. In Hoppes *Johanna* findet sich eine ähnliche Textstelle, als die Erzählerin wiederum feststellt: „Denn wir befinden uns jederzeit doppelt im Krieg, einer nach außen und einer nach innen, auch wenn kein Lehrer das zugeben wird“ (*Johanna*, S. 164). Dies kann als eine mögliche Anspielung auf *Malina* gelesen werden. Wenn man sich auf einem gesellschaftlichen Spielfeld beziehungsweise Schlachtfeld behaupten will, dann muss man sich nach innen *und* nach außen einsetzen. Die Erzählerin bezieht sich auf diesen Zweifrontenkrieg, wenn sie bemerkt: „Denn es kommt drinnen wie draußen aufs Schuhwerk an [...] auf inneren Einsatz und äußersten Mut“ (ebd., S. 64).

Die Geistlichen, die *Johanna* verurteilen, und die (männlichen) Geisteswissenschaftler, die die Ich-Erzählerin durch die Prüfung fallen lassen, fungieren analog zur Blaubart-Figur, weil sie Akteure in einem kulturellen Feld sind, das von Männern dominiert wird. Streng genommen fällt die Ich-Erzählerin auch gar nicht durch, sondern die Prüfung wird ihr vielmehr verweigert; sie wird nicht einmal mit der Beurteilung durch die Vertreter des Faches gewürdigt, sondern als außerhalb desselben begriffen. Diese Männer versuchen, Frauen aus der akademischen Welt auszuschließen. Zwar üben sie keine körperliche Gewalt aus, jedoch die Gewalt des bösen Wortes, die das weibliche Opfer im sozialen Sinne verderben kann. Durch solche Wörter wird zum Beispiel der Erzählerin die Salonfähigkeit abgesprochen. In *Johanna* wird, wie bereits erwähnt, das Sprechen explizit mit Prügeln gleichgestellt: „Wie gelassen erträgt ihr das Reden der Menschen, das endlose Schimpfen, das Schreien und Hauen mit Stecken und Stab, mit Knüppel und Prügel.“ (ebd., S. 38). In der Prüfungsszene versucht der Professor, die ihn herausfordernde Frau sprachlich zu unterjochen und aus dem Fach, seinem Hoheitsgebiet, auszuweisen.

DER PROFESSOR

Der Professor ist „ein habilitierter Krönungsexperte“ (*Johanna*, S. 41). Seine Hauptfrage, „Wie krönt man richtig?“ (ebd., S. 32), bezieht sich auf seine eigene Berufstätigkeit. Als Gelehrter ist es ja sein Beruf, den richtigen Menschen zum König zu salben, das heißt, die entscheidenden Handlungsträger geschichtlicher Prozesse zu erkennen und hervorzuheben. Der Professor erteilt Anerkennung durch

36 BACHMANN, 1971, S. 290.

37 Ebd., S. 193.

„Konsekrationsakte“³⁸. Der Erzählerin aber spricht er jegliche intellektuelle Kompetenz ab (vgl. ebd., S. 123). Durch den Professor wird die Literaturgeschichte als Prozess im gerichtlichen Sinne dargestellt. In diesem Prozess mit langem Produktionszyklus (Bourdieu) sind die Richter die Professoren, die den literarischen Kanon aufrechterhalten, indem sie vorschnelle Beiträge und nicht ernstzunehmende Künstlerinnen und Künstler abweisen. Der Professor stellt eine Instanz der patriarchalen Gewalt dar, dem „Kindheitsgeschichten“ (ebd., S. 95) und „Frauengeschichte[n]“ unerträglich sind (ebd., S. 123). Implizit stellt er das ‚Weibliche‘ mit dem ‚Kindlichen‘ gleich, indem er die Erzählerin fragt: „Sie lieben das Einfache, kann das sein?“ (ebd., S. 124).³⁹ Er behauptet den Studenten gegenüber: „Wir sind nicht mehr neunzehn“ (ebd., S. 32); die Erzählerin meint dagegen am Ende des Romans „Ich bin immer noch neunzehn“ (ebd., S. 169), wodurch ihre Identifikation mit Johannas Alter zum Zeitpunkt der Hinrichtung akzentuiert wird.

Vorschnelles Sprechen erträgt der Professor ebenso wenig. So sagt er an einer Stelle: „Wir haben Zeit. Zögern Sie ruhig, bevor sie entscheiden [...] Zögern adelt, ein Zeichen von Klasse, eine höhere Form der Präzision.“ (ebd., S. 32). Das Zögern wird hier als Beweis der Ernsthaftigkeit verstanden, als eine notwendige Zeitinvestition, die als Bedingung der Teilnahme am „ernsthaften Spiel“ der Geisteswissenschaft zu betrachten ist.⁴⁰ Wer nicht zögert, wird als unmündig, als dem Berufe nicht gewachsen angesehen. Das Zögern ist das typische Merkmal der Bourdieu'schen Produktion mit langem Produktionszyklus. In den Geisteswissenschaften muss alles langsam und genau abgewogen werden, wie der Professor sagt: „Lassen wir uns Zeit mit dem Urteil“ (ebd., S. 33). Im letzten Kapitel heißt es hingegen: „Wer zögert, verliert“ (ebd., S. 163). Die Erzählerin emanzipiert sich am Ende also vom Wissenschaftsdiskurs und wählt die narrative *Geistesgegenwart*⁴¹. Durch das Zögern wird man nicht Meister, sondern höchstens ein guter Lehrling. Der Professor führt Johanna als negatives Beispiel vor: „Was lehrt uns Johanna? [...] Überstürzung ist ungesund und gefährlich“ (ebd., S. 32). Wer zu schnell reagiert, wer den Respekt vor den Regeln der Pädagogik nicht zeigt, wird als infantil und mithin als untauglich bezeichnet. Seinem eigenen Urteil zum Trotz wird der Professor selbst mehrmals als jugenhaft dargestellt (vgl. ebd., S. 69, S. 98, S. 123),⁴² was zu dem Eindruck führt, dass der Professor sich gern jugendlichen

38 BOURDIEU, 1999, S. 273.

39 Peitsche stellt die gleiche Frage, fügt aber hinzu: „Aber das macht nichts, ich möchte es trotzdem hören.“ (*Johanna*, S. 42).

40 BOURDIEU, 1999, S. 34 [DERS., 1998 [1992], S. 36].

41 Vgl. dazu HOPPE, 2007.

42 Zur Kindlichkeit des herrschenden Bürokraten vgl. die Beschreibung Bürgels in Kafkas Roman-Fragment *Das Schloß* (1926): KAFKA, 2004 [1926], S. 404f.: „die Wangen kind-

Launen hingibt, was er jedoch bei anderen nicht duldet. Sein eigenes Benehmen widerspricht dem Rat, den er selbst den Studenten erteilt.⁴³

Der Professor versucht also, der Erzählerin ihren Sachverstand abzusprechen. Beim Erwachen entdeckt sie plötzlich, dass ihre eigene Krone verlorengegangen ist: „[I]ch bin in die Knie gegangen, aus Gründen, die mir entfallen sind. Dabei habe ich Kopf samt Krone verloren“ (ebd., S. 34). Dann wird sie sich dessen bewusst, dass sie sich vor der Stimme des Professors hüten muss. Deswegen zieht sie das Bett dem Hörsaal vor: „Ich verehere den Schlaf, wohin sonst soll man sich vor den Stimmen retten? Vor den Krönungsexperten und Mützenexperten, die ständig in Streit miteinander liegen [...] und sich hartnäckig in unseren Träumen einnisten. Wir sind ja umzingelt von Scheiterhaufen“ (ebd., S. 36). Oder, später im Roman, noch klarer ausgedrückt: „Wir sind ja umzingelt von Krankenakten“ (ebd., S. 57); „Wir sind ja umzingelt von falschen Zeichen“ (ebd., S. 66); „Wir sind ja umzingelt von falschen Stimmen“ (ebd., S. 141). Die Stimme der Erzählerin wird also durch die Stimme des Professors gefährdet, was durch das Verlieren der eigenen Krone angedeutet wird (vgl. ebd., S. 34). Auch die Stimme Loiseleurs stellt eine Gefahr dar: „[W]ann darf ich schlafen? Um endlich die Stimmen zu vergessen, allen voran die Stimme Loiseleurs [...], damit ich jetzt endlich beginne zu sprechen.“ (ebd., S. 138). Bei der Hinrichtung Johannas seien achthundertachtzig Damen anwesend gewesen, „die alle riesige Hauben trugen, die nicht lange auf ihren Köpfen blieben. War der Wind schuld [...]?“ (ebd., S. 35). Es scheint, dass nicht der Wind, sondern eher „[d]ie Predigt Midis“ (ebd.) Schuld daran trägt, dass alle anwesenden Damen ihre Hauben verlieren. Johanna wird von den Männern exemplarisch bestraft und durch deren Stimmen zum Schweigen gebracht. Sie wird zur Hexe erklärt und verbrannt. Dies geschieht in der Absicht, den anwesenden Damen einen Schrecken einzujagen, um einer weiteren Ausschreitung vorzubeugen. Die Erzählerin aber wird von der Angst nicht weggejagt, sondern von dieser vielmehr geleitet („die Angst nimmt mich bei der Hand und führt mich“, ebd., S. 12) und zwar zu Doktor Peitsche.⁴⁴

lich rund, die Augen kindlich fröhlich waren [...] Es war wohl die Zufriedenheit damit, die Zufriedenheit mit sich selbst, die ihm einen starken Rest gesunder Kindlichkeit bewahrt hatte.“

43 Die Figur des Professors rekurriert auf die Tradition der Gelehrtsatire. Vgl. dazu KOŠENINA, 2003.

44 Zur Funktionalisierung der Angst in *Johanna* vgl. SCHOLZ, 2012, S. 81.

DOKTOR PEITSCH

In *Johanna* verliebt sich die Erzählerin in Doktor Peitsche, den Assistenten des Professors. „Peitsche“ ist ein Spitzname, den ihm die Erzählerin gibt, vielleicht wegen seiner schnellen Rede, vielleicht weil er den anderen Studenten ein guter ‚Einpeitscher‘ oder ‚Einpauker‘ ist – und nicht zuletzt, weil er ein guter Schwimmer ist, dessen Arme „wie zwei zierliche Flossen sind“ (*Johanna*, S. 52), die das Wasser ‚durchpeitschen‘. Peitsche wird im Roman mit Nicolas Loiseleur verglichen. Loiseleur wurde von Bischof Cauchon als Spion gesandt, der Johanna gegenüber behauptete, er komme aus Lothringen genau wie sie, und er habe Nachrichten aus ihrer beider Heimat, um ihr Vertrauen zu gewinnen. Schließlich wurde Loiseleur zu Johannas Beichtvater, er hat Johanna mehrmals die Beichte abgenommen und den Prozess gegen sie mit vorangetrieben.⁴⁵ Im Prolog des Romans springt Loiseleur auf Johannas Karren und bittet sie um Vergebung für das Unrecht, das er ihr angetan hat (vgl. ebd., S. 9). In *Johanna* nennt die Erzählerin Peitsche „[v]erfluchter Spion“ (ebd., S. 43). Auch wird behauptet, dass die literarische Figur des Historikers Jerome Keith Chester aus *Hoppe* (2012) Modell für Doktor Peitsche, den Meisterschüler des Professors, gestanden habe (vgl. *Hoppe*, S. 118): „Der schönste und beste Schüler von allen, der vorn in der ersten Reihe sitzt, wie auf dem Kutschbock“ (*Johanna*, S. 11). Leider hat Peitsche „längst keine Lust mehr [...] mitzuschreiben, weil [...] er sich vor seiner Handschrift fürchtet, die sich vom Lernen nicht trennen kann“ (ebd.). Seine Bildung ist Peitsche ein Hindernis geworden: Er hat so viel gelernt, seine Hand hat so viel mitgeschrieben, dass er seiner eigenen Stimme nicht mehr traut. Daher zieht er sich lieber zurück in sein „Hobbyzimmer“, „das siebte Zimmer der Angst“ (ebd., S. 23). Durch diese Bezeichnung wird Peitsches Zimmer mit dem Blaubartzimmer, einer Folterkammer, in Verbindung gebracht: Die Erzählerin weist Peitsche die Rolle des Blauen Ritters zu, was er als Kompliment auffasst, obwohl er weiß, dass sie das Gegenteil meint (ebd., S. 19). Peitsche fungiert also als ein komisch-pathetischer Wiedergänger Blaubarts. Da er sich nicht an der Disputation beteiligt, übt er auch keine Gewalt im direkten Sinne, sondern eher eine kognitive Gewalt aus. Er verbringt seine Zeit nicht mit Folter, sondern fertigt „Papiermützen, die er abends faltet, nachts beschriftet und morgens im Hörsaal prüfend ins Licht hält.“ (ebd., S. 11). Peitsche ist also kein Verbrecher, sondern nur ein verbissener Geisteswissenschaftler, der in seinem Privatzimmer gern pseudo-wissenschaftliche Versuche unternimmt. Wie Gerhard Scholz bemerkt hat, stellen Peitsches Mützenfaltversuche „den direkten Bezug zur wissenschaftlichen Textproduktion her, ist doch jede einzelne der Mützen ein wissenschaftliches

45 TAYLOR, 2006, S. 326f.

Werk“.⁴⁶ Damit wird zugleich die Verbindung zwischen Universität und Kirche evoziert, da die Papiermützen als „[e]ine wachsende Kathedrale aus Papier, schwerelos und von größtem Gewicht“ (ebd., S. 20) beschrieben werden. In seinem Zimmer kann Peitsche sich als geistige Machtinstanz, also als Instanz der Konsekration inszenieren: Er kann den Heiligen vom Ketzer unterscheiden, er kann nach Belieben „Schandmützen“ (ebd.)⁴⁷ vergeben und am Kanon mitwirken. Als „Zöllner“ (ebd., S. 63) und mithin als Wächter steht er gleichsam an der Schwelle des Kanons und entscheidet, wer in die offizielle Geschichtsschreibung aufgenommen wird und wer nicht.

FAZIT: DIE BEFREIUNG PEITSCHES DURCH DIE ERZÄHLERIN

Es besteht jedoch ein großer Unterschied zwischen Peitsche und Nicolas Loiseleur, dem Mann der Kirche, der Johanna verraten hat. Loiseleur ist konsequent gegen Johanna vorgegangen, er ist dem Bischof treu geblieben; Peitsche hingegen, der Meisterschüler des Professors, wird von der Ich-Erzählerin verführt. Er lauscht der Erzählerin, wie sie im Schlaf spricht und ist davon sehr angetan. Er meint, ihre Rede im Traum sei „[v]iel besser als der Text des Professors, Sie sprechen im Schlaf ja wie abgeschrieben“ (*Johanna*, S. 42). Auf diese Weise verliebt er sich in die Erzählerin und lässt sich von ihr entführen – weg vom Professor. Am Anfang des Romans träumt die Erzählerin davon, eine große Befreierin gleich der historischen Johanna zu werden und die anderen Studentinnen und Studenten vom Bann des Professors zu befreien: „Wäre ich des Französischen mächtig, ich würde sie ohne zu zögern erlösen, alle auf einmal. Gemeinsam würden wir aufstehen und gehen.“ (ebd., S. 33). Dieser Befreiungsakt gelingt ihr bei Peitsche: Statt wie üblich in den Hörsaal zu gehen, bleibt er bei der Erzählerin und frühstückt mit ihr (oder ist diese Szene nur ein Wunschtraum?) – worauf sie zufrieden bemerkt: „Allerdings, der Professor wird Sie vermissen, niemand lauscht ja so gut wie Sie.“ (ebd., S. 43). Peitsche, der von der Erzählerin „geliebter Gegner“ (ebd., S. 15, S. 102, S. 168) genannt wird, ist aber kein Todfeind, sondern ein „Gegner“ im Sinne eines ‚Gegenspielers‘. Für die Erzählerin gehört Peitsche zur anderen Mannschaft („denn auch Peitsche ist nichts als Teil einer Mannschaft, die sich immer wieder aufs Neue bemüht“, ebd., S. 65), aber sie bringt ihn dazu, überzulaufen. Die Tatsache, dass Peit-

46 SCHOLZ, 2012, S. 62.

47 Nach *Grimms Wörterbuch* ein zugespitzter Hut oder eine Mütze, „welche denen in Welschland pflaget aufgesetzt zu werden, die auf dem esel gestrichen, und der stadt oder des landes verwiesen, oder anderwärts beschimpfft werden.“ Zit. n. <http://woerterbuch.netz.de/DWB/?lemid=GS04389>, 1.1.2015.

sche sich in die Erzählerin verliebt, ließe sich abschließend dahingehend deuten, dass die jüngeren Hochschullehrer sich dem Konzept eines weiblichen Kanons gegenüber positiver verhalten werden.

Und was machen die Erzählerin und Peitsche, als sie eine neue Mannschaft bilden? Sie spielen einfach weiter. Vielleicht lieben sie einander nicht wirklich, vielleicht haben sie sich einfach in das Spiel verliebt: „Kann doch sein [...] Wir haben uns nur in ein Spiel verliebt, ERKENNE DIE JUNGFRAU, in Rüstungen und in lachhafte Hauben, in Mützen, die wir weder falten noch ablegen können.“ (ebd., S. 139). Am Ende des Romans beginnen die Erzählerin und Peitsche, nach den ihnen zugeordneten Kronen zu tauchen. Sie begründen eine Partnerschaft, *a mutual appreciation society*, das heißt eine kleine Gemeinschaft, die auf gegenseitiger Wertschätzung beruht. Indem die Erzählerin und Peitsche zu zweit ihre eigene Institution gründen und nach Kronen tauchen, bilden sie eine eigene Instanz der Konsekration, eine autonome ‚Kanonisierungsgesellschaft‘ und Mannschaft auf dem Spielfeld beziehungsweise auf dem Schlachtfeld des Lebens. „Denn es kommt ja nicht darauf an, heilig zu werden, sondern nur darauf, wer uns heiligspricht.“ (ebd., S. 150).

LITERATUR

Primärliteratur

- BACHMANN, INGEBORG, Malina, Frankfurt a. M. 1971.
- BRECHT, BERTOLT, Die heilige Johanna der Schlachthöfe [1931], in: DERS., Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, 31 Bde., Bd. 3: Stücke, hg. von WERNER HECHT u. a., Frankfurt a. M. 1988, S. 127-234.
- DERS., Die Gesichte der Simone Machard [1956], in: DERS., Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, 31 Bde., Bd. 7: Stücke, hg. von WERNER HECHT u. a., Frankfurt a. M. 1991, S. 117-180.
- DERS., Der Prozeß der Jeanne d'Arc zu Rouen 1431 [1953/54], in: DERS., Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, 31 Bde., Bd. 9: Stücke, hg. von WERNER HECHT u. a., Frankfurt a. M. 1992, S. 83-125.
- DERS., Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, 31 Bde., Bd. 26: Journale I, hg. von WERNER HECHT u. a., Frankfurt a. M. 1994.
- HOPPE, FELICITAS, Auge in Auge. Über den Umgang mit historischen Stoffen, in: Neue Rundschau 118, 1 (2007), S. 56-69.
- DIES., Hoppe. Roman, Frankfurt a. M. 2012.
- DIES., Johanna. Roman, Frankfurt a. M. 2006.
- KAFKA, FRANZ, Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe, 21 Bde., Bd. S [Textbd.]: Das Schloß [1982, EA 1926], hg. von MALCOLM PASLEY, Frankfurt a. M. 2004.

- SCHILLER, FRIEDRICH, Die Jungfrau von Orleans [1806], in: DERS., Werke und Briefe, 12 Bde., Bd. 5: Dramen IV, hg. von MATTHIAS LUSERKE, Frankfurt a. M. 1996, S. 149-277.
- SEGHERS, ANNA, Der Prozeß der Jeanne d'Arc zu Rouen 1431. Ein Hörspiel, 3. Aufl., Leipzig 1985 [1965, EA 1937].

Sekundärliteratur

- ARNOLD, HEINZ LUDWIG (Hg.), Literarische Kanonbildung, in Zsarb. mit HERMANN KORTE, München 2002.
- ASSMANN, ALEIDA/ASSMANN, JAN (Hg.), Kanon und Zensur (Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation 2), München 1987.
- BOURDIEU, PIERRE, Homo Academicus, übers. von PETER COLLIER, Cambridge 1988 [DERS., Homo academicus, Paris 1984].
- DERS., Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes, übers. von BERND SCHWIBS/ACHIM RUSSE, Frankfurt a. M. 1999 [DERS., Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire, Paris 1998 (1992)].
- BUTLER, JUDITH, Haß spricht. Zur Politik des Performativen, Berlin 1998 [DIES., Excitable Speech. A Politics of the Performative, New York/London 1997].
- DIES., Performativity's Social Magic, in: Bourdieu. A Critical Reader, hg. von RICHARD SCHUSTERMAN, Oxford/Malden, MA 1999, S. 113-128.
- DAVIES, MERERID PUW, The Tale of Bluebeard in German Literature. From the Eighteenth Century to the Present, Oxford 2001.
- FEULNER, GABRIELE, Mythos Künstler. Konstruktionen und Dekonstruktionen in der deutschsprachigen Prosa des 20. Jahrhunderts (Philologische Studien und Quellen 222), Berlin 2010.
- FINGERHUT, KARLHEINZ, Kanonisierung als Vereinnahmung. Heines *Buch der Lieder* und *Deutschland. Ein Wintermärchen* als Schullektüren, in: Literarische Kanonbildung, hg. von HEINZ LUDWIG ARNOLD, München 2002, S. 156-180.
- GÖTTERT, KARL-HEINZ, Mythos Redemacht. Eine andere Geschichte der Rhetorik, Frankfurt a. M. 2015.
- GRIMM, JACOB/GRIMM, WILHELM, Deutsches Wörterbuch, 16 Bde. in 32 Teilbänden, Leipzig 1854-1861, Online-Ausgabe: <http://woerterbuchnetz.de/DWB/?lemid=GS04389>, 1.1.2015.
- KOŠENINA, ALEXANDER, Der gelehrte Narr. Gelehrtensatire seit der Aufklärung, Göttingen 2003.
- LACLAU, ERNESTO, Vorwort, in: SLAVOJ ŽIŽEK, The Sublime Object of Ideology, London/New York 1989, S. ix-xv.
- MAIERHOFER, WALTRAUD, Johanna von Orleans und das populäre Erzählen im Umkreis von Schiller und heute, in: Geschichten des Reisens – Reisen zur Geschichte. Studien zu Felicitas Hoppe (Schwedische Studien zur deutschsprachigen Literaturwissenschaft 10), Bielefeld 2015, S. 11-28.

- chigen Literatur 1), hg. von THOMAS HOMSCHEID/ESBJÖRN NYSTRÖM, Uelvesbüll 2012, S. 83-107.
- MEIER, ALBERT u. a. (Hg.), Kunstreligion. Ein ästhetisches Konzept der Moderne in seiner historischen Entfaltung, 2 Bde., Berlin/New York 2011/2012.
- NEUBAUER-PETZOLD, RUTH, Märchen und Mythen, Mörder und Märtyrer: Alfred Döblins *Der Ritter Blaubart* und seine synkretistische Montagetechnik, in: Alfred Döblin. Paradigms of Modernism (Publications of the Institute of Germanic Studies 95), hg. von STEFFAN DAVIES/ERNEST SCHONFIELD, Berlin/New York 2009, S. 74-101.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH, Kritische Gesamtausgabe der Werke, 40 Bde. in 9 Abt., Abt. 3, Bd. 2: Nachgelassene Schriften, 1870-1873, hg. von GIORGIO COLLI/MAZZINO MONTINARI, Berlin/New York 1973.
- POLLOCK, GRISELDA/ANDERSON, VICTORIA (Hg.), Bluebeard's Legacy. Death and Secrets from Bartók to Hitchcock, London/New York 2009.
- SAUL, NICHOLAS/SCHMIDT, RICARDA (Hg.), Literarische Wertung und Kanonbildung, Würzburg 2007.
- SCHOLZ, GERHARD, Zeitgemäße Betrachtungen? Zur Wahrnehmung von Gegenwart und Geschichte in Felicitas Hoppes *Johanna* und Daniel Kehlmanns *Die Vermessung der Welt* (Angewandte Literaturwissenschaft 15), Innsbruck u. a. 2012.
- SRINGER, MIRJAM, „Kein Auge thränenleer“. Schillers *Bürgschaft* und der Kanon, in: Literarische Kanonbildung, hg. von HEINZ LUDWIG ARNOLD, München 2002, S. 118-128.
- TATAR, MARIA, *Secrets Beyond the Door. The Story of Bluebeard and his Wives*, Princeton 2004.
- TAYLOR, CRAIG (Hg.), *Joan of Arc. La Pucelle. Selected Sources*, übers. und komment. von DEMS., Manchester 2006.
- WAINE, ANTHONY, Persecution and Faith in Anna Seghers' Radio Play *Der Prozeß der Jeanne d'Arc zu Rouen 1431*, in: *Anna Seghers in Perspective*, hg. von IAN WALLACE, Amsterdam 1998, S. 75-91.
- WINKO, SIMONE, Literarische Wertung und Kanonbildung, in: *Grundzüge der Literaturwissenschaft*, hg. von HEINZ LUDWIG ARNOLD/HEINRICH DETERING, 4. Aufl., München 2001, S. 585-600.
- DIES., Literatur-Kanon als *invisible hand*-Phänomen, in: *Literarische Kanonbildung*, hg. von HEINZ LUDWIG ARNOLD, München 2002, S. 9-24.
- ZEHL ROMERO, CHRISTIANE, *Anna Seghers. Eine Biographie 1900-1947*, 2 Bde., Bd. 1, Berlin 2000.
- ŽIŽEK, SLAVOJ, *The Sublime Object of Ideology*, London/New York 2008.