



# Ehrliche Erfindungen

---

Felicitas Hoppe als Erzählerin  
zwischen Tradition und Transmoderne

Svenja Frank / Julia Ilgner (Hg.)

Svenja Frank, Julia Ilgner (Hg.)  
Ehrliche Erfindungen

**Lette**



# „Familiengeschichten allesamt“

Familienkonstellationen im Werk Felicitas Hoppes

---

MICHAELA HOLDENRIED

## 1. FAMILIE IN DER DEUTSCHSPRACHIGEN GEGENWARTSLITERATUR

Die Renaissance des Familien- oder Generationenromans in der (nicht nur deutschsprachigen) Gegenwartsliteratur ist in zahlreichen Untersuchungen der letzten Jahre zum Gegenstand gemacht worden.<sup>1</sup> Um diese Wiederkehr eines Totgeglaubten rankten sich alsbald polemische Debatten, aus denen man ersehen konnte, dass es um weit mehr als das Wiedererstarken eines literaturwissenschaftlich recht schwammig definierten, unter Abgrenzungsschwächen (Familien- versus Generationenroman) leidenden, ästhetisch eher traditionellen Genres ging.

Definitionsversuche wie derjenige der amerikanischen Komparatistin Yi-ling Ru brachten den Familienroman (scheinbar unauflöslich) in Zusammenhang mit den Kriterien der Verfallsgeschichte, der Chronologizität, der Schilderung integraler Familienriten und insbesondere mit einem unhintergehbaren Realismus der Darstellung.<sup>2</sup> Dass der Umgang mit dem Thema ‚Familie‘ über alle eher literarischen Koordinaten hinaus aber vor allem als Seismograf gesellschaftlicher und kultureller Entwicklungen verstanden wurde, zeigten schon die Kontroversen um den Stellenwert von Familie im deutschen Feuilleton, in dem etwa die *Zeit*-Literaturkritikerin Iris Radisch „[d]ie elementare Struktur der Verwandtschaft“ gegen die „Monaden“<sup>3</sup> der Gegenwartsliteratur in Stellung brachte: Gedeutet wurde die ‚Rückkehr‘ der Familie so zugleich als Indiz für eine Sehnsucht nach traditionellen Strukturen, ge-

---

1 Vgl. etwa BRINKER-VON DER HEYDE/SCHUEUR, 2004; LÖFFLER, 2005; JAHN, 2006; COSTAGLI/GALLI, 2010.

2 Vgl. RU, 1992, S. 2.

3 RADISCH, 2012, S. 106.

richtet gegen die Zersetzungskraft der Postmoderne, gegen das Single-Dasein als Lebensform. Andere wie Sigrid Löffler sahen in genauer Umkehrung der Werteskala gerade im Wiederauftauchen familiärer Narrative das konservative Revival einer spätestens mit Heimito von Doderers (1896-1966) *Merowinger*-Roman (1962) durch Hyperbolisierung in sich kollabierten Gattung.<sup>4</sup>

Weitere Kontroversen betrafen die Herstellung von (zu) engen Filiationen zwischen Familien- und Erinnerungsdiskurs, für die maßgeblich Aleida Assmanns Veröffentlichungen herangezogen wurden. In Absetzung davon votierte unter anderem der Züricher Germanist Julian Reidy vehement dafür, ‚Gedächtnisorientierung‘ und die Beschäftigung mit der Generationenliteratur zu entkoppeln. Die Konzentration auf die „erinnerungskulturelle Funktion von Generationenromanen“<sup>5</sup> führe, so Reidys Argumentation, zu starken Verkürzungen, weil andere als historische Bezugsgrößen, etwa ökonomische und soziale, gar nicht erst in den Blick gerieten. Statt von einem ‚rekonstruktiven‘ Paradigma, das Reidy in einem bedeutenden Segment der Forschung ausmacht, gelte es – um der Diversität des Generationenromans gerecht zu werden<sup>6</sup> – von einer „Entheroisierung des Generationenbegriffs“<sup>7</sup> auszugehen. Ein diachrones Interesse an Familiengeschichte sei nicht mehr ohne weiteres vorauszusetzen.

Dass ein so stark auf gesellschaftlich sich wandelnde Lebensformen bezogenes literarisches Genre wie der Familienroman zugleich unabweisbarer Ausdruck dieses Wandels ist, zeigten über Untersuchungen zu seiner sozio- oder memorialkulturellen Funktion hinaus auch solche, in denen eine interdisziplinär angelegte Bestandsaufnahme von Familie als Soziotop (einschließlich seiner interkulturellen Hybridisierung) sowie der damit verbundenen Narrative unternommen wurde.<sup>8</sup> Eine diese Entwicklungen aufgreifende Definition des Familienromans<sup>9</sup> lautet entsprechend:

- 
- 4 Vgl. LÖFFLER, 2005. Dass Löfflers Argumentation nicht kohärent ist, da einerseits der Anachronismus der Gattung behauptet, andererseits deren durchaus innovative Auffächerung auch im internationalen Maßstab beschrieben wird, sei hier nur am Rande vermerkt.
  - 5 REIDY, 2013, S. 8.
  - 6 Damit hinterfragt Reidy auch die fortdauernde Gültigkeit des Generationenbegriffs von Karl Mannheim (1893-1947), dessen These von der Formierung generationeller Kohorten über prägende historische Großereignisse in Zeiten der ‚Generation Praktikum‘ nicht mehr aussagekräftig sei. Vgl. MANNHEIM, 2009.
  - 7 REIDY, 2013, S. 18.
  - 8 Vgl. HOLDENRIED/WILLMS, 2012.
  - 9 Die Abgrenzung von Familien- und Generationenroman scheint mir, anders als REIDY, 2013, S. 7, nicht besonders problematisch zu sein. Keineswegs ist mit Sigmund Freuds (1856-1939) Ausführungen zum ‚Familienroman‘ die Bezeichnung generisch kontami-

Der Familienroman kann [...] als eine Gattung erfasst werden, die sich inhaltlich auf ein symbolisches System Familie bezieht und in einer mindestens zwei, meist drei Generationen umfassenden, jedoch nicht mehr unbedingt chronologisch-linear angelegten Erzählform sowie oft mit hybriden Erzählstrategien die Geschichte dieser Familie aufzeichnet – wobei diese perspektivisch auf die identitäre Verortung der Protagonisten fokussiert ist.<sup>10</sup>

Eine Übertragung dieser Definition auf andere Texte, in denen Familie thematisch wirksam wird, ist in den Kernpunkten möglich: So beziehen sich ‚Familienerzählungen‘ ebenfalls auf das symbolische System Familie; die Erzählformen sind häufig nicht linear, sondern eher hybrid oder multiperspektivisch.

Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen ist nun die Beobachtung, dass Familie im Werk von Felicitas Hoppe eine zentrale Dimension der Diegese darstellt, jedoch weder unter ein ‚rekonstruktives‘ Paradigma – die familiengeschichtliche Kontextualisierung also – noch vollständig unter das gegenläufige Paradigma der Dekonstruktion, der ‚Auslöschungsarbeit‘,<sup>11</sup> zu subsumieren ist. In der Forschung ist das Thema in seiner Zentralstellung bei Hoppe noch gar nicht wahrgenommen worden, auch wenn es Publikationen gibt, die sich mit dem unmittelbaren Umfeld des Familienthemas beschäftigen, etwa im Zusammenhang mit Heimat (und Heimatverlust)<sup>12</sup> sowie der kindlichen Erzählperspektive.<sup>13</sup> Auch in der Verlängerungslinie des Inzest-<sup>14</sup> oder des Hochzeitsmotivs<sup>15</sup> ist der Komplex Familie stets mitzudenken. Möglicherweise rührt die gleichwohl zu beobachtende Abstinenz der Forschung gerade daher, dass Hoppes Auseinandersetzung mit dem Thema – anders als

---

niert oder desavouiert; vielmehr halte ich sie für die geeignetere Wahl, da sie den thematischen Bezug zur Familie zentral setzt.

10 HOLDENRIED, 2012, S. 17.

11 Eine solche ist vielfach für neuere Familienromane wie Arno Geigers *Es geht uns gut* (2005) vermerkt worden. Zu Recht hat man jedoch die Koexistenz gegenläufiger Erzählstrategien betont: Während Geigers Protagonist sich – auch topologisch extraterritorial verortet – auf der Vortreppe des ererbten Hauses sitzend der Familiengeschichte zu verweigern sucht, stellt sich narrativ, gleichsam in seinem Rücken, ein erzähllogischer genealogischer Zusammenhang her. Vgl. HAMANN, 2010, S. 148, der sich wiederum auf John von Düffels Charakterisierung des Familienromans als ‚*Anatomie des Verfalls*‘ (2007) bezieht.

12 Vgl. stellvertretend TODTENHAUPT, 2007.

13 Zur Bedeutung und erzählerischen Funktion der Kinderperspektive bei Hoppe vgl. die Beiträge von Lena Ekelund sowie von Julia Boog und Kathrin Emeis im vorliegenden Band.

14 Vgl. FRANK, 2015.

15 Vgl. KLATT, 2015.

die eines Autors wie John von Düffel (\*1966) – quer zu den gängigen ‚Paradigmen‘ liegt.

Hoppes Werk kann als kontrafaktisches Durchspielen verschiedener Familiendynamiken in je unterschiedlicher narrativer Gestaltung betrachtet werden: Statt um geschichtliche Rekonstruktion in genealogischen Ketten oder ‚Kohorten‘ im Mannheim’schen Sinne geht es meist um (an ihrer Familie leidende, nach ihr sich sehende) Solitäre; es geht um Doppelfiguren (‚Zwillinge‘), aus der Heimat/Familie ausgestoßene Sonderlinge, um die Ablehnung ‚naturwüchsiger‘ und die Suche nach (selbstgewählter) genealogischer Kontinuität. Gemeinsames Moment dieser ‚Familienerzählungen‘ ist das Paradigma der ‚Entheroisierung‘, das jedoch nicht identisch ist mit dem ‚dekonstruktiven‘ Paradigma im Sinne der oben genannten Forschungsbeiträge. Hoppes Bezugnahme auf die Familie ist indessen auch nicht reine spielerische Schöpfung, sondern bezieht sich durchweg auf Topoi eines soziokulturell vertorbaren Symbolfeldes Familie.

## 2. DIALEKTIKEN DES FAMILIÄREN ZWISCHEN GEWALT UND IDYLLE

Während Felicitas Hoppes Alter Ego in ihrem autofiktionalen Roman *Hoppe* (2012) bereits bündig formulierend die große Spannweite des Familiären im Werk – „Variationen ein und desselben Themas“ (*Hoppe*, S. 242) – betont, ist der Fokus der Forschung bislang lediglich auf *einen* Aspekt gerichtet worden, wofür Monika Shafis Beitrag exemplarisch ist: auf die Familie als Ort der Gewalt.<sup>16</sup> Damit wird ein für die literaturwissenschaftliche Familienforschung besonders relevanter Untersuchungsgegenstand benannt, wie ihn etwa auch Toni Tholen in seinem Beitrag zur identitätskonstituierenden Rolle der Familie als „Macht- und Gewaltfeld“<sup>17</sup> hervorhebt. Betrachtet man Hoppes Werk *in toto*, so lässt sich zeigen, dass die absurdkomischen Gewaltdarstellungen des Frühwerks anderen Formen weichen, welche die groteske Übertreibungskunst – etwa in der Prosaminiatur *Der Balkon* (aus dem Band *Picknick der Friseure*, 1996) – durch weniger auffällige narrative Strategien ersetzen, ohne indes das Gewaltpotenzial familiärer Dynamiken auszublenden. Hinzu kommen jedoch andere Momente familiärer Verstrickungen.

So ist der Ritter- und Abenteuerroman *Paradiese, Übersee* (2003) auch lesbar als die Schilderung der Lebensreise eines Geschwistertrios, das sich immer wieder in imaginäre Welten begibt, sich aber im Rekurs auf die Kindheit, für die das Echternachzimmer der Wirtin Conzemius steht, der gemeinsamen Erinnerungen versi-

---

16 Vgl. SHAFI, 2006.

17 THOLEN, 2009, S. 38.

chert. Analog zum Kindheitsgeschmack der Proust'schen Madeleine zieht der Duft der Conzemius'schen Brote „noch heute durch die Treppenhäuser meiner Erinnerung“ (*Paradiese*, S. 91), und entsprechend der Außerzeitlichkeit der geschwisterlichen Erinnerungen altert Frau Conzemius nicht: „Sie hat kein einziges graues Haar.“ (ebd., S. 182). Und so unterschiedlich die Lebensreisen auch aussehen mögen, kreuzen sich die Pfade der Geschwister familienrituell doch jedes Jahr im elterlichen Zuhause: „Schließlich versammeln wir uns jedes Jahr um die Weihnachtszeit um den Esszimmertisch, um einander vor Augen zu halten, wie weit wir gekommen sind.“ (ebd., S. 83).

Fester Bestandteil von Familienerzählungen sind unter anderem Familiengeheimnisse – und ein solches dominiert denn auch die Schlussequenz des Romans, in der das Erzähler-Ich sich als Geheimnisträger zu erkennen gibt. Doch wird sein Wissen – anders als in etlichen Familienromanen der Gegenwart<sup>18</sup> – in keiner Weise funktionalisiert: etwa als „nachgeholte Selbstkreation“<sup>19</sup> durch therapeutisches Erzählen. Es dient auch gerade nicht einer Auslöschung der Vergangenheit: Vielmehr löst sich das Geheimnis in einer Folge figuraler Überblendungen in nichts auf. Narzissmus und Geschwisterivalität, wie sie den Text durchweg grundieren,<sup>20</sup> stehen zu der hier vorgelegten Deutung nicht im Widerspruch; bedeutsam sind sie jedoch vor allem für eine Lesart des Romans, in der stärker die identitätskonstitutiven Funktionen des Geschwisternarrativs herausgearbeitet werden. Dagegen wurde hier eher das Moment familiärer Selbstkonstitution durch das Erzählen von Geschichten – in ihren widersprüchlichen, ja sich ausschließenden Perspektivierungen – in den Blick genommen.

Geschwisterkonstellationen spielen auch in anderen Werken Hoppes eine zentrale Rolle. In dem Seefahrerroman *Pigafetta* (1999) ist es die Schwester, die sich aus dem Familienrahmen löst, der die Erzählung vom Aufbruch in ferne Welten in ein Vorher und ein Nachher gliedert, welche in die narrative Gleichzeitigkeit verwoben wird. Das erzählende Ich, dessen Geschlechtszugehörigkeit, wie so häufig in Hoppes Texten, nicht eindeutig bestimmbar ist, erzählt dem Generalkapitän von der Schwester, weil diese als Einzige nicht nur an die Existenz der seit der Antike in den Reisebeschreibungen tradierten Wunderwesen glaubt, sondern sogar für den Seefahrer und Geschichtsschreiber Pigafetta „schwärmt“ (*Pigafetta*, S. 81). Mit ihr wird eine Ansprechinstanz ins Geschehen integriert, die – ähnlich schattenhaft geworden, wie es die Gestalt des Generalkapitäns ist („Ich konnte mich an nichts mehr erinnern, nicht an ihr Gesicht“, ebd.) – die Zeit zwischen den Polen Abfahrt und Heimkunft überbrückt. In gewisser Weise wird sie durch diese Überschreitung

---

18 Vgl. NEUSCHÄFER, 2010.

19 Ebd., S. 192.

20 Vgl. FRANK, 2015.

der Grenze zwischen getrennten Räumen (Heimat/Schiff), orientiert man sich an Jurij M. Lotmans Raumsemantik (1973),<sup>21</sup> zu einer (vielleicht der einzigen) Heldenfigur dieses Seefahrtsromans.<sup>22</sup> Dass auch sie diese Grenze nur im Imaginären überschreitet, tut dem keinen Abbruch. So ist es im Schlussbild – in dem das Familienfoto des Anfangs erneut aufgerufen wird – ausdrücklich die Schwester, die als Rednerin/Erzählerin hervorgehoben wird, gerade weil sie den dramenähnlichen Aufbau (durch ihre Einmischung ins ferne Geschehen) durchkreuzt. Die anderen Familienmitglieder hingegen fügen sich ins Bild eines Dramas von Aufbruch und Heimkehr: „Chor der Daheimgebliebenen und Stotterer, frisch gebügelte Taschentücher und Mütter, die sich um unsere schmutzigen Hemden streiten“ (*Pigafetta*, S. 155).

Im Porträtband *Verbrecher und Versager* (2004) wird das Familienthema um den Vater-Sohn-Konflikt erweitert, wie er noch die neuere Literaturgeschichte prägt.<sup>23</sup> Die sogenannte ‚Väterliteratur‘ gilt ja einem erheblichen Teil der literaturwissenschaftlichen ‚Generationenforschung‘ als Negativfolie, auf welche die neuere Familienerzählung mit dem Versuch reagiert habe, statt harter Abgrenzung eine genealogische Kontinuität – die proklamierte ‚Enkelliteratur‘ ist hierfür paradigmatisch – zu erreichen. Für mehrere Protagonisten Hoppes ist das Verhältnis zu ihren Vätern das lebensprägende Moment und Anlass für ihre Fluchten in die Ferne. So stellt der Vater für Junghuhn, den ‚Humboldt von Java‘,<sup>24</sup> neben dem Duellgegner Schwoerer eine der lebensbegleitenden Schattenfiguren dar, zeichnet er doch zum einen für die Traumatisierung des Sohns verantwortlich, zum anderen aber – mittelbar – auch für das Glück des Naturforschers, den es nach Java verschlägt, wo er ungestört seiner Obsession, der Erforschung von Vulkanen, nachgehen kann.

In Hoppes *Abu Telfan* (2004) schickt Leonhard Hagebuchers Vater seine gar nicht frommen Gebete an einen Gott, der selbst mit einem Sohn geschlagen ist, der „unberufen die Gegend bewander[te] und Unsinn unter die Leute“ brachte (*Verbrecher*, S. 139). Der Steuerinspektor aus Wilhelm Raabes Roman (*Abu Telfan oder Die Heimkehr vom Mondgebirge*, 1867), auf den sich Hoppe intertextuell weiterfabulierend bezieht, wird erhört, sein Sohn „in die Flucht geschlagen“ (ebd.). Abgerechnet wird auch in dieser seltsamen, literaturgeschichtlich nach hinten verschobenen ‚Väterliteratur‘: Statt von den mutistischen Söhnen, die kaum sprechen und gar nicht schreiben (so die Behauptung der Erzählinstanz), wird den Vätern vom Erzähler-Ich die Klage zugestellt, sie seien mehr am (preußischen) Ruhm denn am Wohl der Söhne interessiert gewesen. Und wenn sich diese nur als Last erweisen, sollen

---

21 Vgl. LOTMAN, 1973, S. 327-347.

22 Zur Semantik und Funktionalisierung der erzählten Räume bei Hoppe vgl. die Beiträge von Erik Schilling und Nadine Schneiderwind in diesem Band.

23 Vgl. zu diesem persistenten Motiv der Weltliteratur MATT, 1995.

24 Vgl. STERNAGEL, 2011.

sie „zu den Hottentotten, wenns sein muss auch zu den Baggaranegern“ (ebd., S. 138) gehen, ans entfernteste Ende der Welt jedenfalls. Gericht wird also auch hier gehalten, aber nicht im schrillen Ton der autobiografischen Vatermörder, sondern unter (romantischem) Verweis darauf, dass die vom Vater zugefügten psychischen Blessuren manchmal doch zum Gipfelsturm verhelfen. Dass es neben dem zentralen Vater-Sohn-Konflikt in allen anderen Geschichten auch um die Konstellation feindlicher Brüder geht, sei hier nur nebenbei bemerkt: Es ist dies eine Doppelungsstruktur von Daheimgebliebenen und Fortgegangenen, welche mit dem symbolischen Feld ‚Familie‘ rückvermittelt werden kann, selbst wenn es sich nicht um biologische Geschwister handelt.

In *Hoppe*, der autofiktionalen Rekonstruktion einer Familiengeschichte, kann man in gewisser Weise die Summa aller zuvor verfassten Familienerzählungen erkennen, von der grotesk-komischen, ludistischen Version bis hin zum biografisch-rekonstruktiven Psychogramm. Hier nähert sich Hoppe dem an, was in Referenz auf Freuds Begriff des ‚Familienromans‘ (1909) die Debatten über die neueren Familienromane immer wieder befeuert hat. Die Protagonistin ‚Hoppe‘, unverkennbar das spielerische Alter Ego der Autorin, träumt sich die Hamelner Kindheit nur zu recht – „Die Hamelner Kindheit ist reine Erfindung.“ (*Hoppe*, S. 14) –, darin ganz denjenigen gleichend, welche bei Freud in Tagträumen eine „Korrektur des Lebens“<sup>25</sup> betreiben. Nach Freud gehört bekanntlich „zum Wesen der Neurose und auch jeder höheren Begabung eine ganz besondere Tätigkeit der Phantasie“<sup>26</sup>, und diese ist im gesamten Roman darauf gerichtet, die Eltern loszuwerden. ‚Hoppe‘ träumt sich eine Hamelner Kindheit mit vier Geschwistern zusammen, denen sie (natürlich unbeantwortet bleibende) Briefe schreibt; die Mutter verschwindet sehr früh aus dem Erzählgeschehen, der Vater wird von seiner Tochter als „Entführervater“ denunziert, der sie angeblich „vor Jahren „mit einem Schmetterlingsnetz vom Schulweg wegging“ und „auf ein Schiff nach Ontario verschleppte““ (ebd., S. 23). Schließlich verschwindet der Vater ebenfalls auf ungeklärte Weise aus der Lebensgeschichte der Protagonistin, und fortan ist ‚Hoppe‘ damit beschäftigt, eine Biografie über ihn zu verfassen, das *Buch K.* – ein Unternehmen, das erst eingestellt wird, als sie sich in der „ideale[n] Wohngemeinschaft“ (ebd., S. 312) mit dem Literaturwissenschaftler Haman (einer Art Vaterersatz) in Eugene, Oregon, heimisch zu fühlen beginnt. Damit scheint die „Korrektur des Lebens“ zu einem glücklichen Abschluss gekommen zu sein – jene Korrektur, der schon die auffällig heftig betriebene Suche nach Ersatzmüttern unterstellt war. Stets reklamiert die Protagonistin die Mütter ihrer Kinder- und Jugendfreunde auch für sich, sodass der Eindruck entsteht, diese seien das eigentliche Ziel der Suchbewegung. Die Söhne sind solcherart nicht

---

25 FREUD, 1955, S. 229.

26 Ebd.

nur libidinös besetzte Gefährten, sondern nehmen in einem imaginären familiären Geflecht zugleich die Position von Brüdern ein. In diesen kanadischen und australischen „Ersatzfamilien“ (ebd., S. 29) geht ‚Hoppe‘ ein und aus, dabei weiterhin von der „fernen Familie in der deutschen Provinz“ (ebd., S. 23) träumend.

In der narrativen Anlage von *Hoppe* ist die (fiktive) Autorin ihren (fiktiven und realen) Deutern wie im Grimm’schen Märchen *Der Hase und der Igel* (1843) immer schon um Längen voraus: Die Referenzen auf eigene Werke werden nicht nur leitmotivisch in die ‚Autobiografie‘ eingeflochten, sondern überdies schlüssig analysiert. (Der immer zu spät kommenden Wissenschaftlerin bleibt angesichts dieses autotextuellen Vexierspiels nur das Nachsehen). Mit einer Mehrfachvolte, wie sie für Hoppes Erzählstrategien charakteristisch ist, liefert der Roman eine seiner vielfach in die Narration inkrustierten Werkexegesen. Darin wird die Erzählung *Die Sommerverbrecher* (1996)<sup>27</sup> – als Geschichte einer durch das Verschwinden des Vaters auseinanderbrechenden Kleinfamilie – zum Kern des Motivgeflechts ‚Familie‘ stilisiert:

Liest man die Geschichte im Kontext der anderen im Band [gemeint ist *Picknick der Friseure*, Anm. M. H.] versammelten Texte (Familiengeschichten allesamt), erscheint *Die Sommerverbrecher* als Mosaikstein in einem Großen und Ganzen, das sich, wie Hoppes Werk insgesamt, aus zahlreichen Variationen ein und desselben Themas zusammensetzt. (ebd., S. 242)

Auf knapp zwei Seiten wird dann die zentrale Stellung der Familie abgehandelt und die Aufmerksamkeit auf einige exemplarische Erzählungen aus *Picknick der Friseure* gelenkt; daran schließt sich eine Korrektur gängiger (Pseudo-)Forschungsmeinungen an, für die im Roman ein Literaturkritiker namens Reimar Strat verantwortlich zeichnet. Demgegenüber erhebt die Biografin („fh“) den Anspruch auf Letztdeutung: Die Variationen<sup>28</sup> zielten „in Wahrheit“ auf die großen Themen der Literatur, auf „globale[ ] Wanderschaften“ (ebd., S. 242), auf wahre Heimat, auf (transzendente) Heimkunft. Tatsächlich sind die Geschichten im *Picknick*-Band fast durchweg ‚Familiengeschichten‘ – Geschichten, die Shafi zufolge Familien als

---

27 Die Erzählung wurde sowohl einzeln veröffentlicht (in der Anthologie *Heldinnen des Glücks. Sieben Geschichten vom Aufbruch* aus dem Jahr 2010) als auch in den Erzählband *Picknick der Friseure* aufgenommen.

28 Dem Zusammenhang mit musikalischer Variation, der Ver-Fugung von Hoppes Texten, müsste ein eigener Beitrag gewidmet werden – wie ja auch der musikalische Ton der Werke Thomas Bernhards (1931-1989) immer wieder hervorgehoben wurde. Dabei wäre es gewiss nicht verfehlt, die Wahl etwa Glenn Goulds (1932-1982) als Figur ernst zu nehmen.

besondere Orte der Gewalt zeichnen.<sup>29</sup> Der groteske Effekt<sup>30</sup> entsteht dabei häufig durch den Kontrast zwischen einer behaupteten Normalität – „wir sind eine ganz normale Familie“; „unsere Familie lebt nach festen Regeln“ (*Picknick*, S. 10) – und dem monströsen Geschehen in diesen Geschichten.<sup>31</sup> Eros und Gewalt sind Ingredienzien eines düsteren familiären Kosmos von fliehenden, abwesenden Vätern, Entfremdung untereinander, ganz auf aberwitzige Sonderinteressen bezogenen Beschäftigungen einzelner Familienmitglieder (darunter die Studie über den Feldhasen in *Am Saum*). Jede dieser Geschichten könnte ‚realistisch‘ interpretiert werden, wie dies Shafi versucht hat:

Family dynamics are the narrative's favourite target, and a space where beating, humiliation and exploitation is rendered all the more horrendous because it appears as completely appropriate and reasonable.<sup>32</sup>

Eine solche dezidiert inhaltsbezogene Lesart trifft zwar die Kayser'sche Definition des Grotesken als einen auf Entfremdung zielenden Darstellungsmodus,<sup>33</sup> doch sollte bei Hoppe stärker auf das Moment des Spielerischen abgehoben werden, das sich im angeführten Bezug auf die Literatur des Absurden zeigt. Das Problem einer affirmativen Haltung zur Gewalt stellt sich denn auch weniger, weil bei Hoppe ein „postmodern universe void of any sense“<sup>34</sup> gestaltet würde: Vielmehr scheint die überbordende, slapstick- oder comicartige Übertreibung der Gewalt zu jener Lust zu führen, die in Gegenkulturen keimt und dort zum (nützlichen) Ventil für sozialen Unmut wird. Es ist, mit anderen Worten, eher an Bachtins Konzept der Karnevalisierung zu denken, dem der gesamte Tenor der Geschichten ohnehin stärker (als

29 „[F]amilies are depicted as engendering violence and abuse while simultaneously promising love and support.“ (SHAFI, 2006, S. 385).

30 Zum Grotesken bei Hoppe vgl. WILLMS, 2015, sowie DINGER, 2015.

31 Deren Zuschnitt erinnert wohl weniger an Franz Kafka (1883-1924), wie Shafi meint, als vielmehr an Daniil Charms (1905-1942), wie bei Willms und Dinger nachzulesen ist, aber auch an die groteske Kurzprosa Thomas Bernhards (zum Beispiel in *Ereignisse*, 1969, und *Der Stimmenimitator*, 1978).

32 SHAFI, 2006, S. 384. Eine solche Lesart greift jedoch zu kurz, auch wenn Stellen wie die folgende sie nahelegen: „[E]r [der Vater; Anm. M. H.] [hat] gerade erst meine Mutter kurz und klein geschlagen [...], was ich verstehe, denn sie hat unsere Familie ruiniert durch den Ankauf von Kurzwaren aller Art bei vorüberfliegenden Händlern.“ (*Picknick*, S. 10f.).

33 Auf Wolfgang Kayser's immer noch maßgebliche Studie über das Groteske bezieht sich Shafi an zentraler Stelle; vgl. SHAFI, 2006, S. 387.

34 Ebd., S. 388.

Kaysers Grotteskentheorie) entspricht.<sup>35</sup> In jeder dieser Erzählungen, das sei noch einmal betont, lässt sich ohne weiteres ein ‚realer‘ Kern für die Deutung des Familiären als Kosmos unmotivierter, oft erotisierter Gewalt finden. Doch verfehlt eine solch eingeeengte Lektüre das Besondere an den Geschichten: ihr narratives Verpuffen nach einer Kavalkade von Szenen exzessiver Gewaltausübung.

So wird in *Kopf und Kragen* (einer weiteren Miniatur aus *Picknick der Friseurere*) der Sohn vom eigenen Vater zum Tanzbären abgerichtet, in den er sich auch äußerlich immer mehr verwandelt. Sein Kopf wächst unaufhörlich, bis er ihm schließlich „von den Schultern [rollt] und der Stein vom Herzen“ fällt (*Picknick*, S. 47). Dass der Tanzbär ohne Kopf mit „hängender Zunge und flatterndem Kragen“ (ebd., S. 48) weiterstolpert, ist in der Traumlogik des Absurden durchaus möglich, ebenso die Verwandlung von Vätern in Möbelstücke (in *Die Zeugen*). Familie wird hier wie in allen anderen Geschichten des *Picknick*-Bandes nicht narrativ organisiert, sondern einzelne Aspekte werden durch ihre hyperbolische Darstellung, gleichsam überlebensgroß, ins Bild gerückt – und (dadurch) wieder zum Verschwinden gebracht.

Was aber lässt sich für die Leser daraus ableiten? Etwa, dass der Tanzbär, seine Abrichtung und sein Verschwinden als Parabel für das Durchkreuzen einer unentrinnbaren genealogischen Kette gelesen werden können? Möglicherweise. Doch liegt der Akzent der Geschichte eher auf dem Unauflösbaren, dem Rätselhaften: Der Vater bleibt zurück, selbst ein einsamer Bär (der „keinen Winterschlaf finden“ wird, ebd.), und der Sohn ist in seiner Abwesenheit weiter präsent – aus seiner Perspektive wird der letzte Abschnitt erzählt. Derlei Rätsel gehören zu einer Poetik, die sich unilinearen Deutungen durch narrative Luftsprünge entzieht, dennoch den Boden gesellschaftlicher Realitäten immer wieder berührt und dem Versuch huldigt, „den Unterschied zwischen Leben und Literatur aufzulösen“ (*Hoppe*, S. 245).<sup>36</sup>

### 3. AKZIDENTIEN DES FAMILIÄREN

In ihrer vierten *Augsburger Vorlesung* (2009) widmet sich Hoppe einem ihrer Lieblingsbücher, dem *Lessico familiare* (1963, dt. *Familienlexikon*) von Natalia Ginzburg (1916-1991). Familiiolekte, sprachliche Codes von Familien, sind für Ginzburg – wie für Hoppe – „Zeugen einer Lebensgemeinschaft, die aufgehört hat zu sein, aber in Texten weiterlebt“ (zit. n. *Schätze*, S. 101). Der gemeinsame Bezug auf ein

---

35 Eine auf Bachtin rekurrende Interpretation ausgewählter Erzählungen Hoppes unternimmt Veronika Schuchter in diesem Band.

36 Im Nachsatz heißt es, dass dieser Versuch „genauso misslingt, wie die immer wieder angestrebte Familienzusammenführung“ (ebd.).

solches Vokabular gemeinsamer Vergangenheit stelle jene „familiäre[ ] Einheit“ (zit. n. ebd., S. 102) her, welche aus jeder Familie ein unverwechselbares Ganzes macht. Das Blättern in diesem „akustischen Album“ sei aber stets mit der Gefahr verbunden, zu verkürzen und Gesprochenes in „Slogans der Erinnerung“ (ebd., S. 103) zu verfälschen. Das Idyll hat so immer auch eine gefährliche Kehrseite: „Pose und Stilisierung“ (ebd.) legen uns auf etwas fest, dem wir nicht leicht wieder entkommen können. Nur wenn es uns gelingt, so die Autorin, die alten Geschichten neu zu erzählen, sind wir nicht mehr „Gefangene dieses nur scheinbar tröstlichen Vokabulars unserer vergangenen Tage“ (ebd., S. 104). Nur dann also, wenn der Autor seine *auctoritas* über die Erinnerungen behauptet (seine je eigenen, die von anderen Familienmitgliedern durchaus nicht geteilt werden müssen), seien die Ketten einer familiären ‚Privatsprache‘ zu durchtrennen.<sup>37</sup> Das Sprechen über sich selbst – von der „Zeitzeugenindustrie“ (ebd., S. 109) kanalisiert (und korrumpiert) – sei immer dann von besonderem Interesse für die Allgemeinheit, wenn mehrere Faktoren zusammentreffen. Der erste (und uns hier einzig interessierende) ist der einer Verwendung von „einfachen, quasi märchenhaften Archetypen: Immer wieder Familien, Vater, Mutter, Kind, Missbrauch, Not und Vertreibung, Todesangst und Überleben, Verlassenwerden und Wiederfinden.“ (ebd.). Zu diesen archetypischen Elementen zählen ferner die Familienrituale: Hochzeiten und Weihnachtsfeste sowie das Zusammenkommen am runden Tisch erscheinen im Werk Hoppes mit leitmotivischer Konstanz. Ebenso spielen Familiengeheimnisse eine Rolle, wie erwähnt etwa in *Paradiese, Übersee* und auch in *Der beste Platz der Welt* (2009).<sup>38</sup> In dieser Erzählung wird von den Nachfahren einer ihre Urlaube im Wallis verbringenden Tante nach der verborgenen Wahrheit dieser kleinen Fluchten gesucht – vergeblich, denn „[f]ür den Fall, dass es jemals Spuren gab, hatte sie alle verwischt.“ (*Platz*, S. 17). Es bleibt so nur die Rekonstruktion von Möglichkeiten in immer neuen Geschichten – „[w]ir mussten alles selber erfinden“ (ebd.) –, die ein erzählerisches Gespinnst über Tante und Walliser Berge zugleich legen, in denen das Erzähler-Ich doch den (unlesbaren) Spuren der Verstorbenen folgt.

Sind es in *Der beste Platz* insbesondere die Ansichtskarten, die als mediale Träger eines nicht zu ergründenden anderen Lebens, einer zweiten erborgten Existenz fungieren, so ist es in *Pigafetta* das Familienfoto, das eine familiäre Einheit konstituiert – aus der sich allerdings eine Person entfernt, „der zweite Esser von rechts“ (*Pigafetta*, S. 7). Das Foto rahmt die Geschichte von Aufbruch und Heimkehr; das Versprechen des Ausbrechenden lautet, die stationäre Komposition (eines Fami-

---

37 Wittgenstein verwirft bekanntlich das Konzept einer ‚Privatsprache‘, doch ist für die Familie sehr wohl – Ginzburg folgend – eine Art familiäre Privatsprache zu konstatieren. Vgl. WITTGENSTEIN, 1967 [1953].

38 Vgl. dazu KANZ, 2015.

liemahls) nicht nur kurzfristig zu verlassen, sondern bei seiner Rückkehr (andere) überraschende Bilder zu präsentieren. Überblendet werden in dieser Anfangssequenz gleich zwei Medien zur Überbrückung von Abwesenheiten: das Foto und der Brief. Als Gespräch mit einem Abwesenden<sup>39</sup> ist der Brief hier an die gesamte Familie gerichtet – „Ihr Lieben“ (ebd.) –, und diese wird als Hort des ewig Gleichen ins fotografische Bild statischer Szenogramme gebannt. Derjenige, der die festgefügte Familienkonstellation verlässt, um neue Erfahrungen machen zu können, hält doch zugleich über das Medium Brief die Verbindung mit Zuhause. Und nach der Rückkehr will er im Familienbild wieder seinen angestammten Platz einnehmen.

#### 4. „FÜR FAMILIENMITGLIEDER GILT DAS GESPROCHENE WORT!“

Eine letzte Ebene – nunmehr paratextueller – Bezüge auf den familiären Kosmos gilt es noch zu beleuchten: Zu dem unverkennbar hohen Stellenwert, den Familie thematisch und motivisch im Werk Hoppes einnimmt, lässt sich das Spiel mit familienbezogenen Motti hinzufügen. In den Widmungen an ‚meine vier furchtlosen Neffen‘ in *Iwein Löwenritter* (2008) und zuletzt an die Familie *in toto* in *Hoppe* wird auf eine außertextuelle Dialogebene angespielt, auf der das Ineinander von Literatur und Leben zugleich beschworen und negiert wird: „Für Familienmitglieder gilt das gesprochene Wort.“ (*Hoppe*, Motto, S. 5). Für Familienmitglieder gilt also eine andere Wahrheit als die der romanischen Autobiografie – und dennoch bedarf diese in gewisser Weise eines ‚familiären Paktes‘. Mit der Unterschrift unter diesen Pakt versichert die Autorin, dass es eine andere Geschichte ist, die hier erzählt wird, auch wenn sie (fast) deckungsgleich mit der familiären sein mag – als ihr Vexierbild, ihr kreatives Negativ.

Hoppes Werk nimmt in der Gegenwartsliteratur auch in Bezug auf die Familienerzählung eine Sonderposition ein. Alle konstitutiven Gattungsmerkmale des Familienromans sind vorhanden, doch wählt die Autorin andere Zugangspunkte: Es geht ihr weder um die chronologisch-lineare Rekonstruktion von Familiengeschichten in einem anamnestic Sinn noch um ‚Verfallsgeschichten‘ oder um die Auslöschung familiärer Bande. Dennoch ist auch für Hoppes Erzählen von der Familie festzuhalten, dass es eher dem dekonstruktiven Paradigma folgt, das mit einer ‚Entheroisierung‘ verbunden ist. Entpsychologisierung und Dramatisierung des Familientableaus sind die Hoppe’sche Antwort auf ein Genre, das sich als literarische Form genealogischer Psychogenese in den letzten Jahren wieder etabliert hat. Das Kaspertheater, welches schon auf der ersten Seite von *Hoppe* begegnet, und die An-

---

39 Vgl. NICKISCH, 1991.

spielungen auf dieses im weiteren Verlauf des Romans – „Alle DA“ (ebd., S. 227) – markieren eine natürlich auf Goethes *Dichtung und Wahrheit* (1811-1833) anspielende Verschiebung des statisch Familiären eines Familienfotos und des akustischen Familienalbums auf die private Bühne familiärer Dramen. Der Anstrengung, „sich ständig zum Verschwinden zu bringen“ (ebd.), huldigt Hoppes ‚Familienroman‘ jedenfalls gewiss nicht.

## LITERATUR

### Primärliteratur

- FREUD, SIGMUND, Der Familienroman der Neurotiker [1909], in: DERS., Gesammelte Werke, 18 Bde., Bd. 7, hg. von ANNA FREUD, London 1955 [1941], S. 227-231.
- HOPPE, FELICITAS, Der beste Platz der Welt. Erzählung, Zürich 2009.
- DIES., Hoppe. Roman, Frankfurt a. M. 2012.
- DIES., Iwein Löwenritter, Frankfurt a. M. 2008.
- DIES., Johanna. Roman, Frankfurt a. M. 2006.
- DIES., Paradiese, Übersee. Roman, Reinbek 2003.
- DIES., Picknick der Friseur. Geschichten, Frankfurt a. M. 1996.
- DIES., Pigafetta. Roman, Frankfurt a. M. 1999.
- DIES., Sieben Schätze. Augsburger Vorlesungen, Frankfurt a. M. 2009.
- DIES., Verbrecher und Versager. Fünf Porträts (Marebibliothek 13), Hamburg 2004.
- WITTGENSTEIN, LUDWIG, Philosophische Untersuchungen, Frankfurt a. M. 1967 [1953].

### Sekundärliteratur

- BRINKER-VON DER HEYDE, CLAUDIA/SCHUEER, HELMUT (Hg.), Familienmuster – Musterfamilien. Zur Konstruktion von Familie in der Literatur (MeLis 1), Frankfurt a. M. u. a. 2004.
- COSTAGLI, SIMONE/GALLI, MATTEO (Hg.), Deutsche Familienromane. Literarische Genealogien und internationaler Kontext, München/Paderborn 2010.
- DINGER, CHRISTIAN, Kurze Beine und schallendes Gelächter. Groteske Komik und subversive Lachkultur am Beispiel von Felicitas Hoppes *Picknick der Friseur*, in: Felicitas Hoppe: Das Werk (Philologische Studien und Quellen 251), in Zsarb. mit STEFAN HERMES hg. von MICHAELA HOLDENRIED, Berlin 2015, S. 217-232.
- FRANK, SVENJA, Inzest und Autor-Imago im Marionettentheater. Zum Identitätskonzept in Felicitas Hoppes *Paradiese, Übersee*, in: Felicitas Hoppe: Das

- Werk (Philologische Studien und Quellen 251), in Zsarb. mit STEFAN HERMES hg. von MICHAELA HOLDENRIED, Berlin 2015, S. 49-68.
- HAMANN, CHRISTOF, Grenzen und Grenzverletzungen im Generationenroman. Zur Topologie in John von Düffels *Houwelandt* und Arno Geigers *Es geht uns gut*, in: Familien Erzählen. Das literarische Werk John von Düffels (Poiesis 6), hg. von STEPHANIE CATANI/FRIEDHELM MARX, Göttingen 2010, S. 145-160.
- HOLDENRIED, MICHAELA, Familie, Familiennarrative und Interkulturalität. Eine Einleitung, in: Die interkulturelle Familie. Literatur- und sozialwissenschaftliche Perspektiven (Interkulturalität 2), hg. von DERS./WEERTJE WILLMS, Bielefeld 2012, S. 11-23.
- DIES./WILLMS, WEERTJE (Hg.), Die interkulturelle Familie. Literatur- und sozialwissenschaftliche Perspektiven (Interkulturalität 2), Bielefeld 2012.
- JAHN, BERNHARD, Familienkonstruktion 2005: Zum Problem des Zusammenhangs der Generationen im aktuellen Familienroman, in: Zeitschrift für Germanistik 16, 3 (2006), S. 581-596.
- KANZ, CHRISTINE, Das Meer vom Gebirge aus erkennen. Hoppes Erzählung *Der beste Platz der Welt* als Allegorie ihrer ‚Poetik der Suche‘, in: Felicitas Hoppe: Das Werk (Philologische Studien und Quellen 251), in Zsarb. mit STEFAN HERMES hg. von MICHAELA HOLDENRIED, Berlin 2015, S. 115-133.
- KLATT, ANDREA, „Kurzfristig ewig“. Hochzeiten in Texten von Felicitas Hoppe, in: Felicitas Hoppe: Das Werk (Philologische Studien und Quellen 251), in Zsarb. mit STEFAN HERMES hg. von MICHAELA HOLDENRIED, Berlin 2015, S. 201-216.
- LÖFFLER, SIGRID, Die Familie. Ein Roman: Geschrunpft und gestückelt, aber heilig: Familienromane I, in: Literaturen 6 (2005), S. 18-26.
- LOTMAN, JURIJ M., Die Struktur des künstlerischen Textes, Frankfurt a. M. 1973.
- MANNHEIM, KARL, Das Problem der Generationen, in: DERS., Schriften zur Wirtschafts- und Kultursoziologie, hg. von AMALIA BARBOZA/KLAUS LICHTBLAU, Wiesbaden 2009, S. 121-166.
- MATT, PETER VON, Verkommene Söhne, mißratene Töchter. Familiendesaster in der Literatur, München/Wien 1995.
- NEUSCHÄFER, MARKUS, Vom doppelten Fortschreiben der Geschichte. Familiengeheimnisse im Generationenroman, in: Literaturwissenschaftliche Beiträge zur Generationsforschung (Göttinger Studien zur Generationsforschung 3), hg. von GERHARD LAUER, Göttingen 2010, S. 164-203.
- NICKISCH, REINHARD, Brief, Stuttgart 1991.
- RADISCH, IRIS, Die elementare Struktur der Verwandtschaft, in: Immer wieder Familie. Familien- und Generationsromane in der neueren Literatur (Schriftenreihe Literatur des Instituts für Österreichkunde 26), hg. von HAJNALKA NA-

- GY/WERNER WINTERSTEINER, Innsbruck u. a. 2012, S. 106-110 [erstmalig in: DIE ZEIT, 11.10.2011].
- REIDY, JULIAN, Rekonstruktion und Entheroisierung. Paradigmen des ‚Generationsromans‘ in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (Figurationen des Anderen 2), Bielefeld 2013.
- RU, YI-LING, The Family Novel: Toward a Generic Definition (American University Studies 19, 28), New York 1992.
- SHAFI, MONIKA, Spaces of Violence. On the Role of Home, Nature and Gender in Narratives by Karen Duve and Felicitas Hoppe, in: Violence, Culture and Identity. Essays on German and Austrian Literature, Politics and Society (Cultural Identity Studies 1), hg. von HELEN CHAMBERS, Oxford u. a. 2006, S. 373-388.
- STERNAGEL, RENATE, Der Humboldt von Java. Leben und Werk des Naturforschers Franz Wilhelm Junghuhn 1809-1864, Halle 2011.
- THOLEN, TONI, Heillose Subjektivität. Zur Dialektik von Selbstkonstitution und Auslöschung in Familienerzählungen der Gegenwart, in: Familie und Identität in der deutschen Literatur (Regensburger Beiträge zur deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft, Reihe B, 95), hg. von THOMAS MARTINEC/CLAUDIA NITSCHKE, Frankfurt a. M. u. a. 2009, S. 35-54.
- TODTENHAUPT, MARTIN, Vom traurigen Hier in ein düsteres Nichts. Aspekte des Mythos ‚Heimat‘ in Felicitas Hoppes *Verbrecher und Versager*, in: Mythisierungen, Entmythisierungen, Remythisierungen (Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur 4. Perspektiven 1), hg. von EDGAR PLATEN/DEMS., München 2007, S. 53-66.
- WILLMS, WEERTJE, Subversive Kräfte und Tendenzen des Absurden. Felicitas Hoppes *Picknick der Friseure*, in: Felicitas Hoppe: Das Werk (Philologische Studien und Quellen 251), in Zsarb. mit STEFAN HERMES hg. von MICHAELA HOLDENRIED, Berlin 2015, S. 11-32.