



Ehrliche Erfindungen

Felicitas Hoppe als Erzählerin
zwischen Tradition und Transmoderne

Svenja Frank / Julia Ilgner (Hg.)

Svenja Frank, Julia Ilgner (Hg.)
Ehrliche Erfindungen

Lette

„Ich mache die Orte zu meinen Sehnsuchtsorten“

Die Destabilisierung der strukturbildenden Elemente
und ihre Funktion im Werk Felicitas Hoppes

SONJA ARNOLD

„Ich mache die Orte zu meinen Sehnsuchtsorten, an die es mich zufällig verschlägt. Und ich lade diese Orte mit dem auf, was ich mitbringe – ganz ohne Erwartungen. So erstaunt es mich auch immer wieder, wie viel man aus einem Ort „herausholen“ kann.“¹ So beschreibt Felicitas Hoppe im Interview mit dem Journalisten und Geografen Jens Nommel ihr Vorgehen bei der Konstituierung von Räumen in der diegetischen Welt. Diese Aussage ließe sich paradigmatisch auf das Gesamtwerk der Autorin übertragen, so sind es weniger Beschreibungen von realen Orten und Topografien, die sich hier finden, als vielmehr im Schreibprozess entstehende Imaginationsorte, die durch das Zusammentreffen eines den Orten Bedeutung zuweisenden Bewusstseins und der äußeren Beschreibung derselben entstehen. Dies geschieht, so die These dieses Beitrags, mithilfe einer Destabilisierung der strukturbildenden Elemente von Raum, Zeit und Kausalität, die in der Folge einen Vorstellungsraum öffnen, in dem physikalische Grenzen überwunden und im Modus der Gleichzeitigkeit alternative Seinsweisen erprobt werden können. Hoppe schließt dabei an die Darstellungstechniken der Literarischen Moderne an,² greift die Diskussionen der

1 HOPPE/NOMMEL, 2009.

2 Vgl. zur Begriffsdefinition stellvertretend KIMMICH/WILKE, 2011. Vgl. auch Ursula Meier Rufs Dissertation *Prozesse der Auflösung. Subjektstruktur und Erzählform in Robert Musils Drei Frauen*, in der sie zeigt, wie die Auflösung des Subjekts bei Musil (1880-1942) formal mit der Auflösung von Zeit, Raum und Kausalität korrespondiert: MEIER RUF, 1992.

Postmoderne vom Ende der großen Metaerzählungen,³ dem Tod des Subjekts und allgemeiner Geschichtslosigkeit auf und entwirft im Sinne einer Transmoderne⁴ alternative Darstellungsformen.

Hoppes Figuren scheinen beliebig fähig, Distanzen zu überwinden, Räume zu durchschreiten und sich diachron auf unterschiedlichen Zeitebenen zu bewegen. So hört die Ich-Erzählerin in Hoppes Roman *Johanna* (2006) etwa Stimmen, faltet Mützen und setzt sich zeitweise über alle zeitlichen Grenzen hinweg, um eine alternative Annäherung an den tradierten Stoff der *Pucelle* zu liefern, die sich auf einer imaginierten Zwischenebene abspielt, auf der die Grenzen von Raum und Zeit aufgehoben sind. Im Roman *Paradiese, Übersee* (2003) wird die Distanz zwischen Straßburg und Kalkutta mühelos überwunden: Ein Ritter, ein Journalist und ein sprechender Hund suchen nach einem imaginären und unerreichbaren Berbiolettenfell. Auf einer weiteren Reise steht der Erzähler des Romans *Pigafetta* (1999) mit der titelgebenden historischen Figur in Kontakt, die gleichsam nur von ihm wahrgenommen werden kann. In Hoppes autobiografisch konditionierter Erzählung *Der beste Platz der Welt* (2009) gelingt schließlich eine Annäherung der Protagonistin an den Alpinisten Notwimper nur über einen gemeinsam geschaffenen Raum der erfundenen, zunehmend in die Realität der erzählten Welt einbrechenden Geschichte um drei fiktive Einsiedler.

Bereits Aristoteles beschreibt in seiner *Poetik* die Elemente von Zeit und Handlung als grundlegend für jede Form des Erzählens.⁵ Die räumliche und zeitliche Strukturierung ist dabei wesentlich sowohl für die Gestaltung als auch für die Rezeption eines jeden literarischen Textes. Informationen, die der Text zur zeitlichen und räumlichen Gestaltung der erzählten Welt zur Verfügung stellt, werden vom Rezipienten aufgenommen und gespeichert.⁶ Innerhalb der intradiegetischen Welt können verschiedene Zeitbegriffe diskutiert werden oder in den Vorstellungen der Protagonisten nebeneinanderstehen sowie Räume als Bedeutungsträger beschrieben werden. Auf der Ebene des *discours* steht ein breites Analyseinstrumentarium zur Verfügung, das zeitliche Manipulationen und Raumbeschreibungen genauer zu fas-

3 LYOTARD, 2012 [1979], S. 14.

4 Der Begriff wird hier im Sinne Dimitrius gebraucht und zeigt eine der Moderne nachfolgende geänderte Erfahrungslage an, die sich indes vom Begriff der ‚Postmoderne‘ und den daraus folgenden Aporien abgrenzt. Vgl. DIMITRIU, 1965.

5 Aristoteles zur Zeit: „Die Tragödie versucht, sich nach Möglichkeit innerhalb eines einzigen Sonnenumlaufs zu halten oder nur wenig darüber hinauszugehen.“ ARISTOTELES, 1982, S. 17.

6 Vgl. hierzu Emmotts Konzept des *contextual frame*, der figuren-, raum- und zeitbezogene Informationen bereithält. Vgl. DENNERLEIN, 2009, S. 116.

sen erlaubt.⁷ Dabei rückten in der jüngsten Forschung im Zuge des sogenannten ‚*Spatial Turn*‘ vermehrt Untersuchungen zur räumlichen Strukturierung sowie zur Rezeption der räumlichen und zeitlichen Anordnungen im Text mithilfe einer kognitiven Narratologie⁸ ins Zentrum des Interesses. Hilfreich bei der narratologischen Analyse ist neben einer Unterscheidung zwischen intradiegetischen Elementen (Ebene der *histoire*) und der Anordnung derselben im Text (Ebene des *discours*) die vom französischen Philosophen Paul Ricœur (1913-2005) postulierte Dreigliedrigkeit eines jeden narrativen Verfahrens. Dabei ist jeder Text zunächst durch spezifische kulturelle Elemente und Wahrnehmungsweisen vorstrukturiert, wenn er auch an dieser Stelle noch nicht narrativ ist (Mimesis I). Diese ursprüngliche Dimension wird daraufhin im Rückblick im Prozess der Konfiguration (Mimesis II) geordnet und in einen (zeitlichen) Zusammenhang gebracht. Im Prozess der Refiguration tritt der Text in einen Dialog mit seinen Lesern und es wird ein Aktualisierungsprozess eingeleitet (Mimesis III).⁹ Werden diese Ebenen bei der Analyse der Texte unterschieden, so kann herausgearbeitet werden, wie die strukturbildenden Elemente im Wechselspiel von Handlungs- und Erzählebene destabilisiert werden und welche Wirkung diese Prozesse auf die Rezeption haben.

Ziel des vorliegenden Beitrags ist demnach zunächst das Aufzeigen der Destabilisierungsprozesse in Bezug auf die genannten Elemente mithilfe einer textimmanenten Analyse der zeitlichen und räumlichen Struktur. Dabei werden, erstens, die verschiedenen Spielarten des Zeitbegriffs sowie Raumsemantiken auf der intradiegetischen Ebene in den Blick genommen, zweitens, Möglichkeiten der Zeit- und Raumgestaltung auf der Ebene des *discours* untersucht und schließlich der Prozess der Refiguration beleuchtet. Im Anschluss wird der Frage nach dem Funktionspotenzial der erarbeiteten Destabilisierungsprozesse sowie der Entwicklung derselben als ästhetisches Programm nachgegangen. Da die angeführten Destabilisierungsprozesse je nach thematischer Schwerpunktsetzung unterschiedliche Funktionen einnehmen, werden Hoppes Romane *Pigafetta*, *Paradiese*, *Übersee*, *Johanna* und *Der beste Platz der Welt* chronologisch analysiert und im Anschluss einem synthetisierenden Vergleich unterzogen.

7 Vgl. hierzu stellvertretend Gérard Genettes Grundlagenwerk *Die Erzählung* (GENETTE, 2010 [1994]), in dem er Anordnung, Dauer und Frequenz als Analysekatogorien unterscheidet.

8 Vgl. stellvertretend HERMAN, 2003.

9 Vgl. RICŒUR, 1988, S. 87-122.

PIGAFETTA (1999)

In seinem Aufsatz über Identitätskonstruktion in den Texten Felicitas Hoppes bemerkt Stefan Neuhaus über Hoppes ersten Roman *Pigafetta*: „Wie in den späteren Romanen wird die Relativität von Zeit und Raum inszeniert.“¹⁰ In neun Kapiteln, die neun Nächten entsprechen und jeweils mit einem längeren Unterkapitel verbunden sind, beschreibt ein autodiegetischer Erzähler unbestimmten Geschlechts¹¹ eine Weltreise. Neben der zu Hause in Hamburg zurückgebliebenen Familie fungiert Pigafetta, der Chronist der Weltumsegelung Magellans, als imaginärer Gesprächspartner des Erzählers. Wie innerhalb dieses Rahmengefüges die von Neuhaus beschriebene Relativität von Zeit und Raum erzielt wird und welche Funktion die Destabilisierung dieser Elemente birgt, wird im Folgenden mithilfe einer Analyse verschiedener im Roman aufgefächerter Zeitbegriffe, der dualen Raumsemantik Festland-Meer sowie der Ausgestaltung der Spielmetapher erörtert.

Den Beginn des Romans bildet die Abschiedsrede des Erzählers, in welche die Angehörigen mithilfe der einleitenden Apostrophe „Ihr Lieben“ (*Pigafetta*, S. 7) eingeschlossen werden, und in der die bevorstehende Weltumsegelung angekündigt wird. Der Roman beginnt somit traditionell mit einem für den Reiseroman gattungstypischen Abschiedszeremoniell, das in seiner expositorischen Beschreibung zunächst keine Abweichungen von faktualen¹² Funktionsmechanismen vermuten lässt.

In der Mitte des zweiten Paragraphen wird jedoch bereits deutlich, dass keine faktualen Maßstäbe angelegt werden können, wenn der Erzähler ankündigt, „nach Inseln zu suchen, auf denen Zwerge mit großen Ohren leben“ (ebd.). Rückwirkend erscheint damit die vorhergehende Ankündigung des Berichts von „Bildern, die man sonst nicht zu sehen bekommt“ (ebd.) geradezu proleptisch. Indes wird die grundlegende Strukturierung der erzählten Welt an dieser Stelle noch nicht verletzt, ist doch der Leser aufgrund seines Weltwissens bei der Rezeption mit einem Gattungswissen beispielsweise um fantastische Reiseberichte wie etwa *Gulliver's Travels* (1726) ausgestattet, das ein Erwähnen von Zwergen mit großen Ohren im Reisebericht durchaus plausibel erscheinen lässt.¹³

10 NEUHAUS, 2008, S. 39-52, hier S. 44.

11 Zur Frage der Geschlechtsidentität vgl. HOLDENRIED, 2005, S. 9. In Übereinstimmung mit der deutschsprachigen Erzählforschung wird die Erzählinstanz im Folgenden als ‚der Erzähler‘ bezeichnet.

12 ‚Faktual‘ wird hier im Sinne einer Bezugnahme auf die außersprachliche Realität verwendet. Vgl. KLEIN/MARTÍNEZ, 2009, S. 1.

13 Alber zufolge handelt es sich hierbei um eine Sonderform von sogenannten ‚unnatural narratives‘, die bereits als konventionalisiert zu gelten hat. Vgl. ALBER, 2014.

Die Destabilisierung von zeitlichen, räumlichen und kausalen Elementen beginnt erst, wenn der Protagonist das Festland verlässt und sich auf Schiffsreise begibt, wofür zum einen die räumliche Dualität Wasser-Festland,¹⁴ zum anderen eine Vielzahl von auf dem Schiff erlebten konkurrierenden Zeitmodellen ausschlaggebend sind. Einerseits ist der Alltag auf dem Schiff nach einer genauen Zeitstruktur geordnet und das Messen dieser Zeit spielt für den täglichen Ablauf und die Aufgabenverteilung an Bord eine wesentliche Rolle: „[ü]berall auf dem Schiff Uhren“ (*Pigafetta*, S. 11). Andererseits werden durch das Auftauchen Pigafettas, einer historischen Figur aus dem 16. Jahrhundert, sowie durch die Verknüpfung mit der räumlichen Umgebung des undefinierten Elements integriert, die einen Gegendiskurs zur messbaren und ordnenden Zeitstruktur der Besatzung etablieren. Pigafetta – ein Rekurs auf den historischen Antonio Pigafetta (um 1480/90-1534), den Chronisten der ersten Erdumsegelung Ferdinand Magellans (1480-1521)¹⁵ – bildet in mehrfacher Hinsicht eine Zwischengestalt. Zum einen stammt der historische Pigafetta aus einer anderen Zeit und stellt damit strukturell ein anachronistisches Element in der Gegenwart der erzählten Welt dar. Zum anderen ist auf der Figurenebene das Voranschreiten der Zeit für ihn relativ; er „lauscht dem Vergehen der Zeit“ (ebd.) und einige Dinge spielen „in seiner Zeitrechnung keine Rolle mehr“ (ebd.). Durch den autodiegetischen Erzähler vermittelt werden im Text somit zunächst verschiedene Zeit- und Raummodelle (die klar definierte Ablaufstruktur der Schiffsbesatzung versus das referenzlose Zeitempfinden Pigafettas, die klar bestimmten Konturen des Festlands versus das Fluktuieren auf hoher See) aufgefächert, die zunehmend auch die Wahrnehmung des Erzählers beeinträchtigen und zu einer Relativierung des Zeitempfindens führen, sodass eine Unterscheidung in Vorher und Nachher schwerfällt: „daß dieses unser ganzes Unglück ist, an Land wie zur See, daß wir den letzten nicht vom vorletzten Augenblick unterscheiden können“ (ebd., S. 127). Für den Prozess der Refiguration spielt die zunehmende Destabilisierung von zu-

14 Vgl. zur Verbindung von insularen Räumen mit der Erfahrung der Diskontinuität ETTE, 2005, S. 75-82.

15 Hinweise für den Leser, dass es sich bei Pigafetta um eine historische Gestalt handeln muss, gibt es zunächst nur durch die Namensgleichheit mit dem verbürgten Magellan-Gefährten und -Chronisten Antonio Pigafetta. Die vagen Hinweise – Pigafetta ist seit ein paar Jahren auf dem Schiff, „wann, spielt in seiner Zeitrechnung keine Rolle mehr“ (*Pigafetta*, S. 11), „ich bin ganz auf meine Einbildungskraft angewiesen“ (ebd.) – verdichten sich, wenn auch in der hier erschaffenen Welt eine Kopplung mit dem historischen Kontext erfolgt: „[D]enn er hat mir die Geschichte von den Köchen auf den Schiffen Magellans versprochen“ (ebd., S. 24). Genaue Referenzen auf Pigafettas historischen Kontext – so zum Beispiel auf die großen Entdeckungsreisen des 15. und 16. Jahrhunderts und die *Königliche Geographische Gesellschaft* (ebd., S. 68) – vervollständigen das Bild.

nächst als gültig eingeführten Zeitbegriffen in ihrer Konkurrenz mit anderen Bezugssystemen eine entscheidende Rolle: Zunächst kann aufgrund des fehlenden gültigen Referenzrahmens keine der dargestellten Zeitordnungen als für das Erzählte gültig identifiziert werden, dann ergeben sich Schwierigkeiten daraus, das Erzählte in eine zeitliche Ordnung zu bringen.

Mit dem Schiff werden zudem mehrere Zeitzonen passiert, sodass auch die Betonung des konstruierten Charakters der Zeitrechnung mit der Schiffsreise verbunden wird: Die Klage des Pfirsichzüchters¹⁶ – „Aber am meisten bedrückte ihn, daß, obwohl er seine Uhr immer zurück- und niemals vorgestellt hatte, plötzlich zwischen dem einhundertfünfzigsten östlichen Längengrad und dem siebzehnten südlichen Breitengrad, kurz vor der internationalen Datumsgrenze, ein ganzer Tag aus dem Kalender verschwand, für den er im Voraus bezahlt hatte“ (ebd., S. 93f.) – verdeutlicht die Absurdität dieser Konvention, die als solche erst durch die besondere räumliche Position auf einem die Zeitzonen durchquerenden Schiff erfahren werden kann. Die den Alltag strukturierende Zeitordnung, das Passieren mehrerer Zeitzonen, der Konventionscharakter der Zeitrechnung, die unterschiedliche Zeitwahrnehmung einzelner Figuren sowie die mithilfe der Figur Pigafettas evozierte historische Vergangenheit und damit einhergehende Verschränkung der Zeitebenen bilden damit auf der Ebene der *histoire* zunächst verschiedene Spielarten des Zeitbegriffs, die nebeneinander bestehen. Die Ebene des *discours*, die zunächst durch die neun aufeinanderfolgenden Nächte wie eine chronologische Beschreibung wirkt, wird vor allem durch die anachronistischen Elemente, wie die Anwesenheit Pigafettas, destabilisiert.

In den verschiedenen Zeitdiskursen findet sich meist auch eine Verbindung zum Raum, die oftmals in Desorientierung mündet. Die an Land geltende Zeit stimmt mit der auf dem Schiff etablierten Ordnung nicht überein; hier ist man „der Welt entzogen“ (ebd., S. 73). Dies hängt mit der besonderen räumlichen Situation zusammen, die eine Standortbestimmung mithilfe der Orientierung an anderen Punkten nicht zulässt. Die räumliche Verortung fällt in dieser Situation, in der nur der Horizont als Linie des Meeres zu erkennen ist, schwer. Damit entpuppt sich der Handlungsort des Romans als denkbar ungeeignet, um – zumindest in der auto-diegetischen Erzählsituation – genaue räumliche Bestimmungen anzugeben. Orientierungsfähigkeit ist in der Erzählzeit ein Relikt aus der Vergangenheit, das nur mit

16 Die unterschiedliche Zeitrechnung wird auch an anderen Stellen des Romans wieder aufgegriffen, so in der Begegnung mit dem Zweiten Offizier: „Ich saß an der Bar neben dem Zweiten Offizier, der in langsamen kleinen Schlücken trank, drei Töchter hatte und immer wieder unruhig auf die Armbanduhr blickte. Im Halbdunkel sah ich, daß sie eine andere Zeit zeigte als meine“ (Pigafetta, S. 41). „Obwohl ich die Uhr an der Wand meiner Kabine weiter zurückstelle, werden meine Tage kürzer“ (ebd., S. 51).

Bezug auf „andere Zeiten“ Gültigkeit besitzt – etwa, wenn von der Jugend des Geografen erzählt wird:

Aber das waren andere Zeiten, als der Geograph jung war und noch für seine Königin flog. Als er den Offizier fragte, wohin sie flögen, lachte der Offizier und verband ihnen die Augen. Das ist eine Übung, sagte er, und sie stiegen ein. Auf halber Strecke riß er ihnen die Augenbinden wieder herunter und fragte: Wo sind wir jetzt? Unter ihnen war nichts als Wasser, alle schwiegen. Aber der Geograph hatte alles studiert, er kannte die Karten, die Kurven, die Ränder aus Land, das Wasser aus jeder Höhe, zu jeder Tages- und Nachtzeit. Afrika, schrie der Geograph, und der Offizier hob die Brauen und beförderte ihn (ebd., S. 12).

Die Beschreibung findet sich im Kapitel *Uhren* der ersten Nacht. Zunächst scheint es, als ob sie proleptisch die Relativität der zeitlichen und räumlichen Orientierung fasse.¹⁷ Je nach Bezugssystem und Weltwissen ist auch im scheinbar gleichförmigen und orientierungslosen Ozean eine genaue Positionsbestimmung möglich. Doch die einleitenden Worte – „Aber das waren andere Zeiten“ – verdeutlichen, dass diese Standortbestimmung in der als Gegenwart entfalteten Welt der Erzählzeit nicht mehr möglich ist. Der Erzähler ist in der Erzählgegenwart als sehender Passagier, als der er sich selbst immer wieder bezeichnet, dem blinden Geografen unterlegen. Indes nutzt der Erzähler seine Sehkraft auch nicht zur genauen Standortbestimmung, sondern, um von „Bildern, die man sonst nicht zu sehen bekommt“ (ebd., S. 7) zu berichten. Die im Erzählten übermittelten Bilder sind damit keine klassischen Raumbeschreibungen, sie schildern vielmehr das Aufeinandertreffen eines äußeren Reizes mit einem wahrnehmenden Bewusstsein. Diese Bilder sind Entwürfe alternativer Welten, die erst entstehen können, wenn die grundlegende Struktur von Raum, Zeit und Kausalität relativiert und ihre Grenzen durchlässig gemacht werden.

Immer wieder spielt die Metapher von Sehen und Nicht-Sehen dabei eine entscheidende Rolle: „Sie haben bezahlt und sehen nichts, rief der Kapitän, das stumpfe Auge des Festländers“ (ebd., S. 70). In autodiegetischen Erzählsituationen ist die Wahrnehmung von räumlichen und zeitlichen Strukturen ohnehin nur durch den Filter des Ich-Erzählers vermittelbar. Dieser scheint sich indes zunehmend in der Relativität der Ordnungen zu verlieren. Den dem Blick des Erzählers anhaftenden Auflösungserscheinungen wird jedoch in der Evokation von Bildern, die nur ihm zugänglich sind, ein Gegengewicht gegeben. „Ich bin ganz auf meine Einbildungskraft angewiesen“ (ebd., S. 11). Nach der Destabilisierung der zeitlichen und räum-

17 Später wird jedoch die zunächst als Orientierungslosigkeit empfundene Anwesenheit an Bord als Zufluchtsort empfunden: „Als ich endlich wieder schwankenden Boden unter den Füßen hatte“ (*Pigafetta*, S. 78).

lichen Strukturen und dem Nebeneinander mehrerer Ordnungssysteme, werden vom autodiegetischen Erzähler Bilder als Alternativangebote, die der Sprache überlegen sind, aufgerufen. Über die gängigen raumzeitlichen Strukturierungen und die Erschaffung einer solchermaßen strukturierten Welt in der narrativen, also sprachlich vermittelten Retrospektive gelingt keine Annäherung. Der Erzähler äußert zudem sein Unbehagen über die Unzulänglichkeit des sprachlichen Wirklichkeitszugangs mit Formulierungen, die bis in die Wortebene an Hofmannsthals Beschreibungen der Sprachkrise des Lord Chandos (1902) erinnern: „[A]lles zerfiel, die Wörter zu Silben und die Silben zu Buchstaben“ (ebd., S. 72), „Wörter rieseln aus unseren Mündern wie Sand und wie Salz“ (ebd., S. 156).¹⁸ Die Intermedialitätsforschung hat im Zuge des *Linguistic Turn* wiederholt auf die Eigensprachlichkeit von visuellen Darstellungen, verwiesen, die im Erfassen der genuinen Eigenschaften der Abbildung einen „Möglichkeitsraum“¹⁹ eröffnen, der jenseits der Sprache liegt.

Die Strategie der Evokation von Bildern, die jenseits einer narrativen und damit einer raumzeitlich strukturierten Dimension liegen, wird im Roman auch in Form des Kinderspiels „Ich sehe was, was du nicht siehst“ (ebd., S. 43) aufgenommen. Martin Hellström nimmt dieses Spiel, das auch *Verbrecher und Versager* (2004) zugrunde liegt, zum Ansatz, um das Verhältnis von Erzähler und Leser in den Texten Hoppes zu beschreiben. Dem Rezipienten wird danach von einer Welt erzählt, die ihm bislang unbekannt war.²⁰ Der Umstand, dass zumindest eine der beiden Parteien das Beschriebene nicht sieht, verweist auf die Notwendigkeit der Imagination.²¹ Damit wird einerseits die Notwendigkeit der Vorstellungskraft durch den Leser bei der Refiguration des Textes bestimmt, andererseits kann dies aber auch auf die Konfiguration der erzählten Welt bezogen werden. Die schwankenden Grenzen der beschriebenen Raum- und Zeitstrukturen haben auf der Ebene der *histoire* eine Öffnung für die Imagination von neuen Räumen durch die Figuren der intradiegetischen Welt zur Folge. Die mithilfe von Bildern und räumlichen Angaben entworfene Welt innerhalb des Textes ist keine einheitliche, sie ist durch die jeweiligen Figuren konditioniert und ständigen Veränderungen und Relativierungen unterworfen. Das Kinderspiel ist damit sowohl für die Figuren der intradiegetischen Ebene bestimmendes Element als auch für die Konfiguration der Erzählung auf der Ebene des *discours* und die Refiguration der erzählten Welt durch den Leser, der die im Text evozierten Bilder beständig neu ordnen muss.

18 Bei Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) heißt es: „Die abstrakten Worte [...] zerfielen mir im Mund wie modrige Pilze.“ Zit. n. HOFMANNSTHAL, 2000 [1902], S. 46-59, hier S. 51. Zur Zitationspraxis vgl. auch HOLDENRIED, S. 11.

19 BOEHM, 2011, S. 487.

20 HELLSTRÖM, 2008, S. 27-38, hier S. 29.

21 Vgl. ebd., S. 31.

Eine wesentliche Rolle bei der räumlichen Orientierung kommt auch dem Spielbegriff zu. Zu Beginn erfindet der Erzähler ein Spiel namens *Aussicht auf Rettung*.²² Die Spieler stellen sich vor, an einem bestimmten Punkt der Reise über Bord geworfen zu werden. Ihre Aufgabe ist es nun, den rettenden Weg zum Festland zu beschreiben. Gewinner bleibt stets der Geograf (vgl. ebd., S. 13). Die Versessenheit des Pflirsichzüchters auf das Bridgespiel und seine Unterordnung unter das Spiel der Matrosen, dessen Regeln er nicht versteht,²³ verweisen außerdem auf den Regelcharakter des Spielbegriffs, der in einer Situation der Orientierungslosigkeit klare Anweisungen verspricht.

Im Spielbegriff sind zwei Komponenten angelegt. Folgt man der grundlegenden Definition des ungarischen Historikers Johan Huizinga (1872-1945),

Spiel ist eine freie Handlung oder Beschäftigung, die innerhalb gewisser festgesetzter Grenzen von Raum und Zeit nach freiwillig angenommenen, aber unbedingt bindenden Regeln verrichtet wird, ihr Ziel in sich selber hat und begleitet wird von einem Gefühl der Spannung und Freude und einem Bewußtsein des ‚Andersseins‘ als das ‚gewöhnliche Leben‘.[.]²⁴

so hängen Spiele gerade mit einer festgelegten Grenzstruktur von Raum und Zeit zusammen. Andererseits distanzieren sie sich aber im „Bewußtsein des ‚Andersseins‘“, ähnlich wie der Abenteuerbegriff, vom „gewöhnliche[n] Leben“. Sie bilden damit auch *Ent-grenzungen*. Dehnt man den Spielbegriff so weit, dass er unter postmodernen Prämissen als „Spiel aufeinander verweisender Signifikanten“²⁵ verstanden wird, so bilden die in den Spielen entworfenen Welten, die nach ihren eigenen Gesetzmäßigkeiten funktionieren, eigene *Sprachspiele*.²⁶ Die verschiedenen Diskurse zum Zeitbegriff bilden nach diesem Verständnis eine Möglichkeit, verschiedene Bezugssysteme gegeneinander zu setzen. Klare Referenzialitäten mithilfe zeitlicher und räumlicher Orientierungsmarkierungen werden dekonstruiert, in den

22 Weitere Thematisierungen des Spiels, die wesentlich für die raumzeitliche Orientierung sind: Spiel der Delfine (*Pigafetta*, S. 70), Tischtennispiel (ebd., S. 88), „Spielen wir also ein letztes Mal das Spiel, damit ich für immer den Thunfischkiefer gewinne, zeig du mir die Flagge, ich zeige dir das Land“ (ebd., S. 116).

23 Vgl. ebd., S. 66: „Aber ich tröstete ihn damit, daß es vielleicht jede Nacht ein anderes Spiel sei oder daß sie aus lauter Langeweile jede Nacht die Regeln änderten, nach welchen immer wieder derselbe Öler gewann, weshalb man ihm den Namen Las Vegas gab, König der Karten auf allen Schiffen der Welt“.

24 HUIZINGA, 2006 [1938], S. 37.

25 DERRIDA, 1983, S. 17.

26 Vgl. die von Jean-François Lyotard (1924-1998) in Anlehnung an Ludwig Wittgenstein (1889-1951) entwickelte Theorie der Sprachspiele (LYOTARD, 2012 [1979]).

Zwischenräumen entsteht für die Figuren des Textes und den Rezipienten eine Alternative. Eine Alternative, die mit den bekannten Strukturen raumzeitlicher Verortung bricht und in den Zwischenräumen neue Realitäten entstehen lässt, die am Ende des Textes als *ehrliche Erfindungen* gefasst werden:²⁷ „Aber es ist nichts erlogen, ich habe alles ehrlich erfunden, die Straße, den Globus, die Zwerge, auch die Schönheit unserer Schwester“ (*Pigafetta*, S. 135).

Im Roman werden auf der intradiegetischen Ebene verschiedene Zeitbegriffe entworfen, die an unterschiedliche Bezugssysteme und Figuren gekoppelt sind und ohne letztgültigen Referenzrahmen bleiben. Die besondere räumliche Situation, die keine Standortbestimmung aufgrund von Vergleichspunkten zulässt, bildet die Voraussetzung für die Evokation von Bildern, die jenseits der Sprache liegen. In Bezug auf die Spielmetapher werden das zugrunde liegende Regelsystem sowie die aus seiner Relativierung entstehenden Bilder, die verschiedene Zeit- und Raumordnungen durchschreiten, nochmals verstärkt. Das Kinderspiel ‚Ich sehe was, was du nicht siehst‘ hat dabei sowohl für den Entwurf von alternativen Wahrnehmungsräumen für die Figuren der intradiegetischen Welt Geltung, als auch für die Refigurationsleistung des Lesers. Die entworfene Welt ist für den Leser in ihrer Gesetzmäßigkeit indes nicht vollständig zu entschlüsseln. Es verwundert nicht, dass der Roman mit der Exponierung der Schlaf- und Traumthematik endet und mithin auf eine Zwischenwelt rekurriert, in der reale wie imaginäre Elemente gleichzeitig existieren und eigene logische Gesetze etabliert werden:²⁸ „Im Traum sprechen wir gern wie ein Wasserfall und werden euch alles verraten, aber daß ihr uns nicht vor dem Morgen weckt, denn wenn wir einen Fremden erblicken, fahren wir aus dem Schlaf und fliehen kreischend“ (ebd., S. 156).

PARADIESE, ÜBERSEE (2003)

Schon der Klappentext des Romans kündigt „eine weit gespannte Reise durch die Kontinente und Zeiten“ an. Zwischen Abenteuer-, Reise- und Ritterroman changierend,²⁹ bietet der Roman eine Vielzahl von (teilweise unmotivierten und abrupten) Ortswechselln, Verschränkungen verschiedener Zeitebenen und logischen Verknüpfungen, die sich mitunter auch dem Absurden annähern. Der Roman zeichnet sich

27 Vgl. dazu auch den Beitrag von Svenja Frank in diesem Band.

28 Vgl. zum Beispiel Sigmund Freuds (1865-1939) Interpretation des Traums als Wunscherfüllung, bei der reale Elemente im Traum verfremdet und der Logik der Wunscherfüllung angepasst werden: FREUD, 1900, Kap. 3.

29 Zur Frage der Gattungszuschreibung vgl. auch HOLDENRIED, 2005, S. 12f.

zudem durch ein Geflecht intertextueller Versatzstücke³⁰ und ein Spiel mit den Leserwartungen in Bezug auf bestimmte Gattungsvorgaben³¹ aus. Zuletzt ist er ein Reflex auf eine Welt, in der die Fähigkeit zur Stiftung linearer Ordnung verloren gegangen ist.

Der dreiteilige Roman erzählt zunächst die Geschichte des Pauschalisten, der sich gemeinsam mit einem Ritter und einem sprechenden Hund auf die Suche nach einem gewissen Doktor Stoliczka in Kalkutta begibt. Im zweiten Teil, dessen Handlungsort das luxemburgische Wilwerwiltz bildet, wird das familiäre Umfeld Veits geschildert, dessen Schwester in Lissabon lebt und dessen Bruder sich als der Pauschalist entpuppt. Im dritten Teil reist Veit schließlich nach Bombay, wo er Doktor Stoliczka begegnet und seinen Bruder von Bombay nach Hause bringt.

Ähnlich wie in *Pigafetta* wird auch in diesem Roman eine Welt entworfen, die in vielen Punkten den realweltlichen Ordnungskategorien von Zeit, Raum und Kausalität entspricht, an einigen Stellen aber explizit mit diesen bricht. Genaue Zeit- und Ortsangaben³³ leistet zunächst eine traditionelle Exposition. Eine erste Desorientierung erfolgt in der Beschreibung des unter Seekrankheit leidenden Pauschalisten zu Beginn der Schiffsreise. In „seinem fiebrigen Halbschlaf“ (*Paradiese*, S. 15) wechselt die Erzählsituation von einer auktorialen zur personalen und die Gedanken des Pauschalisten aus dem Fiebertraum werden teilweise in erlebter Rede wiedergegeben. In diesem traumhaften Zustand verändern sich, wie bereits in der finalen Traumsequenz von *Pigafetta*, die Gesetze der Logik und Signifikate werden austauschbar. „War der Hund nicht in Wahrheit eine Katze?“ (ebd.) fragt sich der Pauschalist im Fiebertraum. Mit dem Beginn der Reise und dem transitorischen Modus auf dem Schiff wird für den Pauschalisten ein Bruch mit den bekannten Ordnungs- und Referenzsystemen eingeleitet, der sich auch im Verlust der Fähigkeit zur sprachlichen Selbstverortung zeigt. Auf der verzweifelten Suche nach einer Zeitschrift in Kalkutta heißt es:

Aber mit einer Zeitung in der Hand, fühlte er, wäre er sicher. Nicht nur durch die Nachricht, den Schlüssel zur Welt, das tägliche Wiedererkennen der Zeit, den Kalendervergleich, die Überprüfung des Datums und der Dinge überhaupt, sondern allem voran durch die herrliche Gewissheit, dass jeden Tag aufs Neue immer noch alles da ist. Die Wörter erstens, die Welt zweitens und drittens die Welt in den Wörtern, diese druckschwarze Wirklichkeit, ohne die wir nichts wissen von dem, was wir sind und was uns geschieht, ohne die wir nicht wüssten,

30 Zum intertextuellen Gehalt vgl. HOLDENRIED, 2008, S. 127f.

31 Vgl. hierzu auch HOLDENRIED, 2005, S. 14.

32 „Am Vorabend des zweiundzwanzigsten Zwölften“ (*Paradiese*, S. 7).

33 „Bahnhof von Kalkutta“ (ebd.).

diktierter Pauschalist, welches Ausmaß das Unglück erreichen kann und dass wir, weil wir das lesen können, auf der Seite der Geretteten sind (ebd., S. 23).

Neben den zeitlichen („Wiedererkennen der Zeit“, „Kalendervergleich“) und räumlichen („dass jeden Tag aufs Neue immer noch alles da ist“) Selbstvergewisserungsmechanismen spielt die Sprache erneut eine entscheidende Rolle für die Verortung in der Realität. Die Verbindung von raumzeitlicher Rahmung mit der sprachlichen Ausgestaltung derselben („Welt in den Wörtern“) versucht der Pauschalist festzuhalten, indem er seine Beobachtungen auf Band spricht. Die im Traum bereits angezeigte Variabilität der Bedeutungen³⁴ wird indes durch den Verlust der sprachlichen Substanz verstärkt, indem der Text vom Diktiergerät verschwindet: „Aber wo ist der Text? Die Kassetten, die Schätze, das wortreiche Material“ (ebd., S. 15). Doch gerade die Sprache war bislang das letzte Refugium des Pauschalisten, das Tonbandgerät sein „Schlüssel zur Welt“ (ebd., S. 17). Seine Wahrnehmungsveränderung auf dem Schiff vergleicht der Pauschalist mit einem Kaleidoskop (vgl. ebd.), das gleichsam leitmotivisch für die sich immer wieder wandelnde Weltsicht der Figuren wie auch für die ständig neu zu erzeugende hermeneutische Arbeit des Rezipienten steht. Mit Fortschreiten der als unzuverlässig empfundenen Perzeption ist außerdem nicht mehr klar, ob die veränderte Wahrnehmung dem Zustand der Seerkrankheit oder demjenigen des Traumes geschuldet ist. Das Kaleidoskop fungiert neben der Variabilität der figuralen Wahrnehmung auf der intradiegetischen Ebene als Symbol für die Frage der (An-)Ordnung, die im Text ästhetisch durch die Destabilisierung der strukturbildenden Elemente und inhaltlich durch die zahlreichen Diskurse über (sprachliche) Ordnung immer wieder thematisiert wird.

Somit gehen auch in diesem Roman die Permeabilität der strukturbildenden Elemente und die sich daraus ergebende veränderte Wahrnehmung mit dem Verlust der sprachlichen Fähigkeit einher. Diese Orientierungseinbuße zeigt sich auf der intradiegetischen Ebene am Beispiel der zunehmenden Verwirrung des Pauschalisten. Auf der Ebene des *discours* wird sie anhand des Wechsels der Erzählperspektive sowie des Nebeneinanders verschiedener Orte, Zeiten und Gattungsmuster angezeigt. Für die Refiguration spielt sie eine entscheidende Rolle, indem die Rezipienten beständig die vom Text aufgerufenen Gattungskonventionen mit ihrer tatsächlichen Realisierung sowie die Vielzahl von spontanen Orts- und Zeitwechslern abgleichen und in ein konsistentes Sinngefüge bringen müssen.

Die Problematik einer strukturbildenden Ordnung korreliert in diesem Roman erneut mit der Spielmetapher. Dem Kartenspiel, das der Ritter skeptisch betrachtet, „weil er das Brettspiel allen anderen Spielen vorzog“ (ebd., S. 19), wird die Position Doktor Stoliczkas *in absentia* begleitend an die Seite gestellt: „[N]iemals hät-

34 Vgl. zu diesem Aspekt auch die Ausführungen von Maria Hinzmann in diesem Band.

te er seine Zeit mit Kartenspielen vergeudet, diesem Spiel eines sinnlos gemischten Zufalls, der nachher angeblich Ordnung ergibt. Denn was für Ordnungen sind das? Sinnlose Reihen und Folgen von Farben, Bildern und Zahlen“ (ebd., S. 19). Stoliczka's Haltung gegenüber dem Spiel fungiert hier als metareflexiver Kommentar der gesamten Handlung. Während er an einem statischen Ordnungsbegriff festhält, werden mithilfe der „sinnlose[n] Reihen“ immer wieder neue Ordnungen erzeugt. Die „Hoffnung auf Ordnung“ (ebd., S. 25) ist fortwährend immer wieder mit der Spielmetapher verbunden, unter die nach und nach die gesamte Reise fällt („Alles bleibt im Spiel“, ebd.). Michaela Holdenried zufolge handelt es sich bei der Struktur des Romans um ein „*cross-reading*, in dem sich die Leser/innen immer wieder auf logisch nicht motivierten Erzählebenen wiederfinden, ähnlich einem der architektonischen Bildwerke von M. C. Escher (1898-1972).³⁵ Dieser Struktur entspricht eine explizite und metaphorische Reflexion über den Ordnungsbegriff im Text, die sich indes nicht zu einem widerspruchslosen Ganzen zusammenfügt.

Für den Pauschalisten geht die räumliche Ordnung zunehmend verloren: „[D]enn er hatte längst nicht mehr die geringste Ahnung, wo sie sich befanden, vor allen Dingen aber, wohin sie eigentlich unterwegs waren. Er hatte jede Orientierung verloren, und das störte ihn nicht im Geringsten“ (ebd., S. 34). Ohne Standpunktbestimmung und ohne Ziel ist auch sein Entschluss – „Genau dahin wollte er reiten“ –, insbesondere aufgrund des absurd erscheinenden deiktischen Ausdrucks „dahin“, nur noch als Ironie zu lesen. Damit wird auch die Suche selbst ironisiert, die der Gattung des Abenteuerromans generisch zugrunde liegt. Dies wird auf die Spitze getrieben, wenn die Figuren im Kreis rennen, „wobei am Ende nicht mehr auszumachen war, wer wem auf den Fersen war“ (ebd., S. 37). Auch die Aufzeichnungen des Pauschalisten, die er von den Tonbändern abschreibt und immer wieder neu ordnet, versprechen keine endgültige Form anzunehmen (vgl. ebd., S. 43). Zu sehr sind sie durch Wiederholungen gekennzeichnet, die sich einerseits durch das beständige Abspielen der Aufnahmen, andererseits strukturell durch ein repetitives Erzählen zeigen.

Die Ordnung der Zeit wird für den Pauschalisten ebenso zum Problem. Zunächst beneidet er den Ritter um seine Rüstung, in der er „vor der Zeit in Sicherheit war“ (ebd., S. 30). Später wird das temporale Ordnungssystem pervertiert, wenn die Bewegungen der Figuren mit dem Grimm'schen Märchen *Der Hase und der Igel* (1812) verbunden werden: „dass Stoliczka in diesem Spiel der Igel, er aber nichts als der Hase war“ (ebd., S. 32). Die Grundidee, dass jemand, der sich langsamer fortbewegt, schneller am Ziel ist, bietet reichlich Stoff für Reflexionen über Zeit und Raum. Wenn der Pauschalist sich im Roman an die Stelle des Hasen versetzt fühlt, so macht er deutlich, dass ihm der Einblick in die Zeit- und Bewegungs-

35 Vgl. HOLDENRIED, 2005, S. 15.

abläufe Stolizckas versagt ist, und diese Gesetzen folgen, die ihm unbekannt sind. Hinzu kommt der diachrone Bruch durch das Nebeneinander von Rittern und Gegenwartsmenschen. Dass der Bruch mit der Zeit Voraussetzung für die veränderte Wahrnehmung ist, hat Hoppe in einem Interview mit der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* beschrieben: „So etwas geht eben nur im Buch. Wir können die Dinge eigentlich nur in unserer Imagination neben einander existieren lassen und die Zeiten überspringen. Ich wollte mit alten Stoffen arbeiten, aber ich wollte sie eben nicht historisieren, sondern sie in unsere Zeit stellen.“³⁶ Die veränderte Zeitwahrnehmung des Pauschalisten, die Zeitlosigkeit des Ritters und die durch das Märchen in den Roman gelangenden paradoxen Zeitbegriffe zeigen sich auf der strukturellen Ebene durch die parallele Existenz verschiedener Zeitebenen und durch repetitives Erzählen. Sie öffnen in dieser Pluralität im Prozess der Refiguration einen Vorstellungsraum, an dem mehrere Dinge in der „Imagination neben einander existieren“ können.

Der zweite Teil des Romans, der mit seinem Handlungsort in Wilwerwiltz und dem vertrauter wirkenden Personeninventar ebenso am 22. Dezember einsetzt, beschreibt die Familiensituation Veits, dessen Spitzname aufgrund seiner lokal-touristischen Entdeckerlust bald ‚Kleiner Baedeker‘ lautet und der sich als Bruder des Pauschalisten erweist. Auch hier wird mit Bezug auf die Zukunft, die familiäres Gesprächsthema wird, schon zu Beginn die Zeitproblematik evoziert. Als Gegenstände, die der Bruder beim letzten Umzug hat retten können, werden eine Lupe und ein Kaleidoskop genannt – beides Objekte, die eine Perspektivierung des Betrachteten zulassen. Das Kaleidoskop bildet zudem einen Gegenstand aus dem ersten Teil des Romans, der nun im zweiten Teil in anderer Umgebung resemantisiert wieder auftaucht. Die Figuren „geben alle Requisiten, die in diesem Spiel vorkommen, aneinander weiter, sozusagen wie eine Staffel, nichts geht verloren, alles bleibt im Spiel, und das fordert sowohl vom Schreibenden als natürlich auch vom Lesenden ein großes Maß an Konzentration.“³⁷ Diese Strategie wird im Roman mehrfach auf metafiktionaler Ebene thematisiert, beispielsweise wenn der Bruder als notorischer Skeptiker enttarnt wird: „Denn das liebt er, die Dinge in ihrem Kern in Zweifel zu ziehen, bis am Ende nichts übrig bleibt als der Zweifel, bis man glaubt, falls er weiterspräche, würde sogar das Geschirr vom Tisch verschwinden“ (*Paradiese*, S. 68f.). Diese Eigenschaft des Bruders, in Verbindung mit den zugehörigen Requisiten (Lupe und Kaleidoskop) dient nicht ausschließlich der Figurenzeichnung, sondern auch als Metakommentar zur Funktionsweise des Textes. Die erzählte Welt konfiguriert sich immer wieder neu, sie muss damit auch vom Leser immer wieder neu re-figuriert werden; der Zweifel, der mit der ständigen Dekon-

36 HOPPE/KÜCHEMANN, 2003.

37 HOPPE/KASATY, 2007, S. 131-168, hier S. 151.

struktion einer etablierten Ordnung einhergeht, bildet dafür eine geeignete Spiegelfigur.

Als Ergebnis der vorangegangenen Analyse lässt sich mithin festhalten: Es werden verschiedene Zeit- und Raumbegriffe neben- und gegeneinander gesetzt, durch Gattungsvorgaben Erwartungen beim Leser geweckt, mit denen wieder gebrochen wird, der Ordnungsbegriff spielt sowohl motivisch als auch strukturell eine große Rolle und wird schließlich mit der Spielmetapher verbunden, welche die Evokation von alternativen Welten in sich birgt.

Der Roman endet mit der Zusammenkunft der Geschwister bei der mythischen „Gastgeberkönigin“³⁸ Frau Conzemius, die auf einmal „kein einziges graues Haar“ (ebd., S. 182) mehr hat. Das Ende scheint ein bewusst versöhnliches und glücklichenmärchenhaftes, bei dem der verlorene Sohn in den Schoß der Mutter zurückkehrt: „Du weißt doch genau, kleiner Veit, dass die Pferde schon versorgt sind“ (ebd., S. 183). Für den Leser aber beginnt mit der Vielzahl der teilweise konträren Erzählstränge und der Destabilisierung der strukturbildenden Elemente erst jetzt der Reorganisationsprozess, zumal die Enthüllung der Schwester im letzten Satz, die als strategisches Täuschungsmotiv zu lesen wäre, keine Auflösung verspricht: „Der Ritter, das bin übrigens ich“ (ebd., S. 186).

JOHANNA (2006)

Bei der „schieren Fülle der literarischen, künstlerischen und historischen Verarbeitung“³⁹ scheint es kaum möglich, noch eine neue Annäherung an den Stoff Jeanne d’Arcs, der Jungfrau von Orléans (um 1412-1431), zu leisten. Wenn Felicitas Hoppe den Versuch trotzdem wagt, dann mithilfe eines poetischen Verfahrens, das in den vorhergehenden Werken bereits angedeutet wurde und in *Johanna* (2006) einen alternativen Umgang mit Geschichte nach sich zieht. Wie in *Pigafetta* ist auch hier eine historische Person titelgebend.

Hoppe hat dafür indes nicht das historische Umfeld Johannas von Orléans gewählt, sondern ein gegenwärtiges mit autodiegetischer Erzählsituation. Die Ich-Erzählerin arbeitet an ihrer Doktorarbeit über Jeanne d’Arc und ist mit einer Riege starrsinniger Historiker konfrontiert – allen voran dem Betreuer ihrer Arbeit – die mit ihrem alternativen Umgang mit der Geschichte Johannas nichts anzufangen

38 Hoppe, S. 147. Dort heißt es auch: „Mit Frau Conzemius erschafft Hoppe ihren Traum von der ewigen Wirtin, einen Typus, der ihren Wunsch nach einer globalen Heimat verkörpert, nach jenem Ort, an dem man immer zu Hause ist“.

39 WINOCK, 2005, S. 365. Vgl. als Überblick der politischen Instrumentalisierung auch HIMMEL, 2006.

wissen. Dieser ist gekennzeichnet durch die Veränderung, plurale Deutung und Infragestellung historischer Ereignisse und kann als Uchronie⁴⁰ gefasst werden, wobei die alternativen historischen Deutungen einen aktiven Leser erfordern, der diese mit seinem kulturellen Wissensschatz abgleicht. Einzig Peitsche, einem weiteren Wissenschaftler, mit dem sie sich auf die Doktorprüfung vorbereitet, bietet ihr eine Anlaufstelle. Durch die Verschränkung der historischen Figur Johanna von Orléans mit der Geschichte der Erzählerin liegen dem Erzählten bereits zwei Zeit- und Raumsysteme zugrunde, innerhalb derer die historische Figur stets nur in der Imagination des gegenwärtigen Personals aufscheinen kann. Dieses Verfahren entspricht zunächst Hoppes Poetik: „Der direkteste Weg ist der Nichtauftritt der Hauptfigur. Präsenz durch Abwesenheit. Platz für Vorstellungskraft.“⁴¹ Es lässt sich weiterhin erzähltheoretisch als metaisierendes Verfahren fassen – ein Verfahren, das die *Gemachtheit* des literarischen Werks in den Vordergrund stellt⁴² und unter Einbeziehung einer zweiten Ebene das erzählte Geschehen reflektiert.⁴³ Durch die retrospektive Erzählung, die sowohl die raumzeitlichen Rahmenbedingungen der erzählten Figur als auch diejenigen der Erzählerin einschließt, wird das Variabilitätsspektrum von Historiografie erfahrbar sowie die Deutung durch den Rezipienten im Prozess der Refiguration gefordert.

Der historische Referenzpunkt scheint schnell erzählt, ein zweiseitiger Prolog genügt der Erzählerin dafür. Genaue Zeitangaben („Dreikönigsnacht“, „[n]eunzehn Jahre später“, „[a]m siebenundzwanzigsten Mai“, „[a]m dreißigsten Mai, gegen neun“, „[e]ine Stunde lang“ und die Lokalisierung in Rouen (*Johanna*, S. 9) fungieren als faktuale Marker zu Beginn. Sodann folgt die Geschichte um die Jungfrau von Orléans bis zu ihrer Hinrichtung auf dem Scheiterhaufen und der Verstreuung ihrer Asche in der Seine. Gewonnen scheint durch diese Rekapitulation, die so in jedem Geschichtsbuch nachlesbar ist, zunächst nichts – und so verwundert es nicht, dass ein Rätsel die Binnenhandlung im ersten Kapitel (*Mützen*) initiiert (ebd., S. 11).⁴⁴ Die Erzählerin wählt in der Folge bestimmte historische Referenzpunkte,

40 „Texttheoretisch läßt sich die Funktionsweise einer Uchronie mit Hilfe ‚pragmatischer Präsuppositionen‘ beschreiben, d. h. mit Hilfe eines im Text implizit präsentierten ‚kulturellen Wissens‘, gegen das die uchronischen Daten systematisch verstoßen.“ (RODIEK, 1997, S. 28).

41 HOPPE, 2007, S. 56.

42 Vgl. HAUTHAL, 2013, S. 514f. Vgl. zu den metaisierenden Strategien auch ARNOLD, 2012, S. 107-119.

43 Der Text muss über „eine höhere textologische Ebene, eine kognitive Reflexionsebene verfügen, von der aus Phänomene der Objektebene kommentiert und/oder beschrieben werden.“ (HAUTHAL u. a., 2007, S. 4).

44 Zur Wiederaufnahme des Rätsels vgl. *Johanna*, S. 62.

löst diese aus ihrem historischen Kontext und implementiert sie in die eigene Erzählgegenwart. Mithilfe dieses zeitüberschreitenden Verfahrens gelingt ihr eine Annäherung an die Gestalt der Johanna. Eines dieser Verfahren findet sich in einer Umfunktionalisierung zum materiellen Schriftträger im Beschrifteten und Lesen von Mützen, angelehnt an die von Johanna auf dem Weg zum Scheiterhaufen getragene Kopfbedeckung, auf welcher, der Überlieferung nach, die Worte ‚Ketzerin‘, ‚Abtrünnige‘, ‚Götzendiennerin‘ zu lesen waren. Das zweite Kapitel nimmt schließlich Bezug auf die Stimmen, die die historische Johanna vermeintlich vernommen hat und die Handlungsanweisungen enthielten:

Johannas göttliche Stimmen, hohes Gericht der Pathologie! Wer versteht ihren Auftrag, wer versteht diese Stimmen? Wer sie hören kann, der wird sie verstehen, wer nichts hört und nichts sieht, der muss sie beschreiben. Ganze Bände, ganze Bibliotheken hat man gefüllt mit menschlicher Mutmaßung über DIE STIMMEN, über Johannas hohen dreieinigen Rat. Wie viel Angst vor der Fülle der Möglichkeiten, hundert Antworten auf eine Frage. (ebd., S. 44, Hvhbg. i. Orig.)

Dieser Exkurs über die Stimmen, die Johanna hörte, evoziert das ganze Spektrum historiografischer Auseinandersetzungen um diesen Aspekt. Ob es sich beim Vernehmen der Stimmen um ein pathologisches Phänomen oder um eine göttliche Eingebung handelt, verändert den Deutungshorizont entscheidend.⁴⁵ Während Johannas Geschichte bei den Aufklärern gerade aufgrund ihres übernatürlichen Gehalts auf mäßigen Erfolg stieß,⁴⁶ wurde sie im 19. Jahrhundert zur Heiligen stilisiert.⁴⁷ Indem an dieser Stelle die „Fülle der Möglichkeiten“ jedoch gleichzeitig anwesend ist und indem genau dieser strittige Punkt (das Vernehmen der Stimmen) aufgenommen wird, entsteht ein poetisches Verfahren, das mehrere diskursive Netze von Deutungsmöglichkeiten knüpft, ohne von Beginn an eines zu privilegieren. Die metareflexiven Kommentare zur Konstruktion von Geschichte durch Geschichtsschrei-

45 Vgl. dazu auch Hoppes eigene Erklärung: „Johanna hat „Stimmen“ gehört. Interpretations- und Erklärungsversuche dafür gibt es wie Sand am Meer – aus pathologischer Sicht, aus historischer Sicht, aus religiöser Sicht, aus spiritueller Sicht usw. Mich hingegen interessiert erzählerisch einzig der Tatbestand, nicht seine Auflösung durch die Erzählung“ (HOPPE, 2007, S. 62f.).

46 Vgl. WINOCK, 2005, S. 370.

47 Neben der Stilisierung zur katholischen Heiligen zeichnet sich die Deutung des 19. Jahrhunderts durch „die Verkörperung des patriotischen Volkes und die Schutzheilige des radikalen Nationalismus“ (ebd., S. 380) aus. Die religiöse Deutung ging davon aus, dass es sich bei den Stimmen um Engel gehandelt habe, während Freidenker zur gleichen Zeit diese auf Halluzinationen zurückführten (vgl. ebd., S. 382f.).

bung unterstreichen dieses Grundproblem, das in der wissenschaftlichen Diskussion im Zuge des *Linguistic Turn* unter anderem in der von Hayden White⁴⁸ postulierten Deckungsgleichheit von Literatur und Historiografie zugespitzt wurde: „Worauf kommt es in der Geschichte an? Nicht darauf, dass man Geschichte erzählt, sondern, wie man Geschichte macht, wenn man erzählt“ (*Johanna*, S. 47).

Wiederum wird dieses Verfahren mit der Spielmetapher verbunden. Die Erzählerin spielt mit Peitsche „Erkenne den König“ (ebd., S. 82), ein Versuch, die historische Realität am Hof Karls VII. (1403-1461) zu rekonstruieren. Als Johanna und Peitsche sich schließlich auf Spurensuche vor Ort begeben, gleicht der Erzählfluss einer Montage: Passagen, in denen die Reise Peitsches und Johannas beschrieben wird, wechseln immer wieder mit Passagen, in denen Johannas Geschichte präsentisch erzählt wird. Schließlich verschränken sich beide Ebenen und konvergieren: „Ein englischer Pfeil! Die getroffene Jungfrau! Ich schlafe, und Johanna verliert ihre Schlacht! Dornengekrönt und von Gott verlassen!“ (ebd., S. 86). Der elliptische Satzbau im exklamatorischen Stil verweist auf die präsentische Realisierung des historischen Stoffes, die Felicitas Hoppe theoretisch als eine Mischung aus Geistesgegenwart und Inspiration bestimmt, bei der es nicht darum geht, Stoffe zeitlich zu aktualisieren, sondern sie „auf ihre Essenz hin zu befragen.“⁴⁹ Die antithetische Gegenüberstellung (Ich – Johanna) enthält die beiden Pole, die bei der (Re)Konstruktion anwesend sein müssen: Die Erzählerin und der historische Stoff. Durch die Verschränkung der Zeitebenen wird hier eine Möglichkeit der alternativen Annäherung an einen historischen Stoff geschaffen.

Der Roman bietet zudem mehrere metareflexive Kommentierungen des Zeitbegriffs, in denen erneut verschiedene Zeitdiskurse aufgenommen werden und die im Sinne einer Uchronie alternative Verlaufsformen aufnehmen:

Ich habe sowieso nie begriffen, wie sich die Zeit auf den Punkt bringen lässt, ich habe sie nicht zu fassen bekommen. Die Zeit voran, und ich hinterher, die Zunge am Boden. Damen und Herren. Lassen Sie sich Zeit mit dem Buch, lesen Sie, wenn die Zeit dafür reif ist, lesen Sie zu gegebener Stunde. Aber wie reift die Zeit? Und was ist eine gegebene Stunde? Das Leben beginnt im Januar und endet im Mai, nur ich bin nicht schnell genug gewesen, um das zu begreifen, die Geschichte hat ohne mich stattgefunden. (ebd., S. 137)

Die alltagsprachlichen Phraseologismen zur Zeit werden hier aufgenommen und in Form rhetorischer Fragen dekonstruiert. Am Ende steht die Erkenntnis, dass das historische Geschehen nicht revozierbar ist: „[D]ie Geschichte hat ohne mich stattgefunden“. Damit teilt die Erzählerin die Einsicht der Autorin Felicitas Hoppe,

48 Vgl. WHITE, 1991.

49 HOPPE, 2008, S. 19.

„dass man literarisch immer hinter der Geschichte herhinkt, ich hinke hinter der Vergangenheit her, was heißt, dass sie immer noch vor mir liegt.“⁵⁰ Ein Versuch zur Überwindung dieser Aporie kann in einem poetischen Verfahren bestehen, das die strukturbildenden Elemente Zeit, Raum und Kausalität relativiert und in ihrer Verschränkung einen Ort entstehen lässt, an dem eine Annäherung an die Geschichte gelingen kann. Dies geschieht im vorliegenden Roman durch die Verschränkung von Zeitebenen, verschiedenen historiografischen Diskursen sowie durch die Evokation von Räumen und Requisiten, die eine Annäherung an den historischen Stoff erlauben sollen (so das Schwimmen in der Seine oder das Falten der Mützen). Im Prozess der Refiguration generiert der Leser, der explizit angesprochen wird („Lassen Sie sich Zeit mit dem Buch, lesen Sie, wenn die Zeit dafür reif ist“), im Nebeneinander der zeitlichen Schichten und der Vielzahl von bereits existenten Deutungsmöglichkeiten und historiografischen Diskursen (neue) Bedeutung.

Wenn „endlich alles am richtigen Platz, endlich die Ordnung von Raum und Zeit“ (*Johanna*, S. 133) hergestellt ist, so die kurzzeitige Hoffnung, könnte die Annäherung an die Geschichte gelingen. Die stets doppelt besetzten Räume (Johannas Hinrichtung in Rouen und der Ausflug der Erzählerin dorthin, Johannas Verhör und Verurteilung und das Scheitern der Erzählerin vor dem Prüfungstribunal, das Schwimmen in der Seine, in der Johannas Asche verstreut wurde) sowie die Verschränkung von Zeitebenen sprechen dafür, dass mit der „Ordnung von Raum und Zeit“ eine spezifische, in einem poetischen Verfahren geschaffene Regulation gemeint ist, eine parallele Welt, die sich durch Imagination jenseits eines statischen Ordnungsbegriffs auszeichnet und damit ein Verfahren zur Annäherung an einen historisch vielfach tradierten Stoff bildet.

Mithilfe eines poetischen Verfahrens, das die kombinatorische Verkettung der Zeitebenen und das Spiel mit Fakten und deren Lesbarkeit einschließt, sind im Roman *Johanna* mehrere Deutungsmöglichkeiten des historischen Stoffes gleichzeitig anwesend. Hoppe gelingt damit eine Annäherung, die das gegenwärtige Auslegungsspektrum jeglicher Geschichtsschreibung betont und verschiedene Interpretamente berücksichtigt. Aus Geschichte werden Geschichten, wie es der Erzähler in *Paradiese, Übersee* beschreibt: „Aber anders ist dieses Geschäft ja überhaupt nicht zu betreiben, denn was kann ich dafür, dass die Geschichte so beschaffen ist, dass sie aus nichts als lauter Geschichten besteht, aus einer endlosen Fülle verwechselbarer Gebeine und Namen“ (*Paradiese*, S. 96).

50 HOPPE, 2007, S. 69.

DER BESTE PLATZ DER WELT (2009)

In Felicitas Hoppes autobiografisch geprägter Erzählung⁵¹ *Der beste Platz der Welt* werden die zeitlichen und räumlichen Grenzen der narrativen Welt erneut durchlässig: Realweltliche Kausalgesetze werden gebrochen und poetische Zwischenräume geschaffen, die Räume der erzählten und imaginierten Geschichten, in denen eine Begegnung der Figuren möglich wird. Ein Aufenthalt Hoppes im Wallis, der auf einen Preis der Stiftung Schloss Leuk zurückgeht, bildet den Hintergrund für die Erzählung.

Ein Symbol, das sowohl Zeit- als auch Raumbezug zu fassen vermag, wird in der Erzählung schon früh genannt: dasjenige des Tunnels. Immer wieder taucht es später in der Erzählung auf: einerseits, um eine beengende Erfahrung zu beschreiben, andererseits um den Charakter des Transitorischen zu betonen. Schon zu Beginn bei der Anreise im Zug wird der Tunnel als Ort der Verlorenheit gefasst, wenn die Erzählerin sich fürchtet, nicht mehr herauszukommen und die Fahrenden überraschend „doch noch das Ende des Tunnels“ (*Platz*, S. 7, S. 26) erreichen. Die Eigenschaft des Tunnels, einen Ort mit einem anderen zu verbinden, ohne dass sich auf dem Weg dorthin eine Orientierung an der Welt außerhalb des Tunnels⁵² böte, exponiert die erstmalige Desorientierung der Erzählerin. Dieser Orientierungsverlust ist so weitreichend, dass die Erzählerin dankbar für eine Papiertüte ist, die ihr im nächsten Moment ins Auge fällt und auf der „in großen Buchstaben MIGROS stand. Ein tröstliches Wort, das für den, der dem Tunnel entkommen ist, nach Rettung und Heimkehr riecht“ (ebd., S. 8, Hvvhbg. i. Orig.). Durch die synästhetische Kombination der Geruchsreaktion mit dem visuellen Reiz wird die Desorientierung der Erzählerin weiter unterstrichen. Später wird die „Platzangst“ (ebd., S. 12) der Erzählerin in Tunneln mit der Angst in Fahrstühlen verbunden (ebd., S. 11). Diese Klaustrophobie weitet sich dahingehend aus, dass selbst das Meer, in Bezug auf Hoppes Weltumsegelung,⁵³ als einengend empfunden wird: „Der friedliche Ozean ist das größte Gefängnis der Welt“ (ebd., S. 12). Im Gegensatz zu diesen als beklemmend empfundenen Orten steht „der beste Platz der Welt“ (ebd., S. 13), der aufgrund seiner Höhe in den Bergen des Wallis Übersicht bietet. Die Berge stehen

51 Obgleich das Werk zahlreiche autobiografische Elemente enthält, wird es im Paratext als ‚Erzählung‘ bezeichnet, enthält eine vorgeschaltete Erzählinstanz und mehrere fantastische Komponenten.

52 Vgl. auch die Tradition des Tunnelmotivs in der Schweizer Literatur, etwa in Friedrich Dürrenmatts *Der Tunnel* (1952), modifiziert im Höhlengleichnis in Max Frischs *Stiller* (1954) sowie die Beschreibungen der Schweiz in Thomas Manns *Zauberberg* (1924).

53 „[I]n der Kabine eines Frachtschiffes auf dem Pazifik, mit dem ich vor vier Jahren rund um die Welt fuhr“ (*Platz*, S. 12).

hier stellvertretend für die Weite des Meeres,⁵⁴ für Klarheit, Abgeschiedenheit und Übersicht und werden aufgrund des Höhenunterschieds gar als überlegen angesehen:

Denn bis heute ist wenig bekannt, dass, wer wirklich den Ozean sehen will, egal ob atlantisch oder pazifisch, hinaus muss, weil sich das Meer nicht vom Meer aus erkennen lässt. Erst von hier oben lässt sich begreifen, was die Versenkung in einen Augenblick bedeutet, während man unten, von Bewegung und Wellen umzingelt, nichts betrachten kann, weil alles vorüberzieht. (*Platz*, S. 19)

Der Übertragung der Meeresmetapher auf die Walliser Berge entspricht eine maritime Rhetorik auf sprachlicher Ebene: So lässt sich die Erzählerin bei der Übergabe ihrer Unterkunft an, „[ihr] Schiff zu erkunden“ (ebd., S. 27) – einschließlich „Kapitänskajüte“ und „Navigationsgeräte[n]“ (ebd., S. 28). An diesem Ort kommt auch die Erinnerung an ihre Schiffstaupe wieder auf (vgl. ebd., S. 29). Diese metaphorische Verschmelzung von zwei Orten beginnt darüber hinaus die vor Ort befindliche Materie durchlässig zu machen, „die sich nachts zum Trost in Geschichten verwandelt“ (ebd., S. 31). Erneut wird durch die Destabilisierung der räumlichen Umgebung ein alternativer Ort geschaffen, an dem in der Diegese eine Welt in Form von Geschichten entstehen kann.

Eine Sphäre, in der die Konstituierung der alternativen Welt vollzogen wird, ist auch in dieser Erzählung der Traum. Hier erfolgt beispielsweise die Implementierung der Binnengeschichte um zwölf Kegelbrüder, die mitternachts in der Kirche für ihre Sünden büßen: „Im Halbschlaf meiner Erinnerung ging ich mit allen zwölf auf die Reise, jenseits der Berge immer weiter nach Westen, bis zum Atlantik, den ich nach oben fliegend erst unter mir und dann hinter mir ließ“ (ebd., S. 35). Durch die auf der Erzählebene geschilderten Geschichten, den dort rezipierten Erzählungen sowie den im Halbschlaf hinzukommenden Episoden ergibt sich ein kaleidoskopartiges Konglomerat von verschiedenen Erzählwelten. Die Geschichten treffen schließlich im Traum zusammen:

Ich schrieb keine Zeile. Stattdessen las ich und träumte nachts weiter, was ich tagsüber gelesen hatte, und wachte morgens mit neuen Geschichten auf, für die es kein Gegenüber mehr gab, bis ich auch mit dem Lesen fertig war und endlich keine Träume mehr hatte. (ebd., S. 43)

54 Die Meeresmetapher wird hier in der Tradition der abendländischen Literatur als Inbegriff der Freiheit aufgenommen, während die vorhergehende Verwendung der Meeresmetapher als Einengung sich auf die Erzählerdisposition als den Naturgewalten ausgesetzter Segler auf einem Schiff bezieht.

Ein letzter Traum überkommt die Erzählerin schließlich, als sie aus dem Tal wieder in ihr Domizil zurückkehrt. Da sie den Schlüssel verloren hat, legt sie sich in ihrem Garten neben den Sträuchern schlafen. Im Traum überfallen mit Beilen bewaffnete Engländer ihr Domizil. Die Engländer verstricken sich im Dickicht der Trauben, die um das Haus herum wachsen, und werden trunken vom Wein. Die Reben wachsen währenddessen weiter, bis die Erzählerin schließlich in der Enge ihrer „Kajüte“ (Platz, S. 82) eingeschlossen ist. Selbst nachdem sie vom herannahenden Bruder Andreas geweckt wurde, überträgt sie einzelne Stücke aus dem Traum auf die Realität: „während ich noch im Halbschlaf, ununterbrochen davon sprach, wie groß und unerfüllbar die Aufgabe sei, wie unmöglich, all diese Trauben zu ernten und die Engel zu zählen“ (ebd.).

Die Kontaktaufnahmen zu anderen Figuren funktionieren ebenso nur über imaginierte Geschichten. Die bereits zu Beginn postulierte Einsicht der Einsiedlerin – „die Entfernung ist trotzdem dieselbe geblieben, zwischen mir und den Menschen“ (ebd., S. 9) – kann nur mithilfe des Konstrukts einer Zwischenwelt überwunden werden. Dies geschieht über Geschichten, die sich neben ihrem sprachlichen Charakter vor allem durch ihre Bildhaftigkeit auszeichnen, denn die „Abgründe zwischen den Sprachen“ (ebd.) verhindern, wie in Hoppes vorangehenden Werken, gerade die Kommunikation. Auf der Suche nach der verlorenen Geschichte der Tante beginnt die Erzählerin, wie schon in *Pigafetta* und später in *Johanna*, Stimmen zu hören:⁵⁵ Alle faktischen Zeugnisse, die von der Tante berichten könnten, sind entweder verschollen oder haben niemals existiert.⁵⁶ Die Erzählerin behilft sich auf der Suche erneut mit Geschichten: „Wir mussten alles selber erfinden“ (ebd., S. 17).

Die Legende von drei Einsiedlern, die sich jeden Morgen gegenseitig ein Beil zuwarfen, um das Holz für das Frühstück zu spalten, verbindet die Erzählerin mit der historisch verbürgten Geschichte um die Erstbesteigung des Matterhorns durch sieben Engländer. Sie verknüpft Legende und Geschichte und erfindet ein Zusammentreffen der drei Einsiedler mit den Engländern. Die Geschichte wird dahingehend verändert, dass die Engländer bei ihrer Abreise das Beil mitgenommen haben, woraufhin fortan das Frühstücksfeuer nicht mehr stattfinden konnte. Sie kommt zu dem Schluss: „Also sind es nicht, wie die Legende erzählt, vier von sieben, sondern sieben von zehn, die in der Geschichte der großen Erstbesteigung ihr Leben verlo-

55 „Aber der Schnee schmolz nicht, sondern wurde dichter und dämpfte die lebhafte Stimme des Mannes, die sich allmählich nach oben verschob und immer leiser zu werden schien, bis sie sich in der Ferne in die Stimme meiner verstorbenen Tante verwandelte“ (Platz, S. 14).

56 „Aber wir suchten in ihrem Nachlass keine Trockenblumen, sondern die Wahrheit und wurden nicht fündig. Für den Fall, dass es jemals Spuren gab, hatte sie alle verwischt“ (ebd., S. 17).

ren. Drei Engländer, ein Franzose, drei Gipfelsiedler“ (ebd., S. 61). Im Zusammen treffen mit Notwimper, einem entfernten Verwandten des Erstbesteigers, hilft die solchermaßen erfundene Geschichte, die anfängliche Distanz zu überwinden. Entgegen den Vermutungen des Lesers, wonach eine figural erzeugte Fantasiewelt nicht intersubjektiv vermittelbar ist, geht Notwimper sofort auf die Geschichte mit dem verlorenen Beil ein: „Woher wissen Sie das?“ (ebd., S. 69) fragt er erschrocken. Somit kann eine erfolgreiche Kommunikation nur über die Destabilisierung von Raum und Zeit und die alternative Verknüpfung von verschiedenen Erzählsträngen erfolgen.

Auf den Spuren des Lebens ihrer Tante begibt sich die Erzählerin schließlich in ein Wirtshaus und befragt die Wirtin mithilfe eines Fotos nach ihrer Tante. Die zunächst als typisch ländlich beschriebene Gaststätte für Reisende beginnt sich daraufhin auf einmal in ihren Größenverhältnissen zu verändern. Zunächst wird sie in der Wahrnehmung der Erzählerin kleiner: „Mir war heiß geworden, ich schwitzte, der Raum schien zu schrumpfen“ (ebd., S. 78). Kurze Zeit darauf wächst der Raum wieder an: „Jetzt begann das Wirtshaus sich plötzlich auszudehnen, der Weg zur Toilette erschien mir endlos“ (ebd.). Diese Auflösungserscheinungen der räumlichen Grenzen bilden den Hintergrund für eine Annäherung an die Person der Tante. Die Erzählerin passiert mehrere Räume – der Grundriss des Hauses ist an dieser Stelle für den Leser nicht mehr nachvollziehbar – bis sie schließlich in ein fensterloses Hinterzimmer gelangt. Dort findet sie an der Wand ein Bild ihrer Tante mit der Aufschrift „Der beste Platz!“ (ebd., S. 79). Häuser können als Symbole der Suche nach Erinnerungen dienen,⁵⁷ das Durchqueren von Zimmern versinnbildlicht mithin die Suche nach einer verborgenen Vergangenheit. Erst als sich die räumlichen Grenzen aufzulösen beginnen, vermag die Erzählerin der Geschichte ihrer Tante auf die Spur zu kommen.

Der zunächst als Enge empfundene Raum, verbildlicht durch die Platzangst im Aufzug und das Tunnelsymbol, erfährt durch die Walliser Berge, verknüpft mit der Meeresmetapher, eine Kontrastierung. Die daraufhin folgende Destabilisierung der strukturbildenden Elemente ermöglicht eine Verknüpfung von unterschiedlichen Zeitschichten und Erzählsträngen, die eine Annäherung an die Geschichte der Tante und an andere Figuren zulassen.

Die Erzählung endet mit der Abreise der Protagonistin und einer erneuten Begegnung im Zug mit Notwimper. Der anfänglichen Irritation folgt der Blick der Erzählerin in ein Buch. Über die gemeinsam gelesene Geschichte von Zermatlantis, das ein Riese zum Einsturz gebracht haben soll, erfolgt die Annäherung. Die Erzählung endet mit einem Blick in Richtung Horizont: „In der Ferne sah man das Meer“ (ebd., S. 88).

57 Vgl. BACHELARD, 1960, S. 30f.

FAZIT

Der vorliegende Beitrag nahm die Romane Felicitas Hoppes unter dem Gesichtspunkt der Evokation alternativer und paralleler Welten im Sinne von „Sehnsuchtsorte[n]“ in den Blick und analysierte zeitliche und räumliche Strukturierungsverfahren der erzählten Welt. Dabei wurden analog zu Ricœurs dreigliedrigem Mimesis-Konzept sowohl die raumzeitliche Konstruktion der erzählten Welt in der Anordnung der Texte als auch die inhaltliche Thematisierung dieser Elemente sowie drittens die Auswirkungen auf den Refigurationsprozess analysiert.

Die Etablierung verschiedener Zeitdiskurse und die Unfähigkeit zur Standortbestimmung auf dem freien Ozean führen im Roman *Pigafetta* zu einer Durchlässigkeit der Strukturgrenzen und einer Evokation von Bildern jenseits der Sprache. In Verbindung mit der Spielmetapher, die im Kinderspiel „Ich sehe was, was du nicht siehst“ ihren Höhepunkt findet, lässt sich die für die Figuren im Text entstehende Welt, die Konfiguration derselben sowie die vom Leser in der Rezeption entschlüsselte Welt als eine mögliche bestimmen, die in den Zwischenräumen der brüchig gewordenen Strukturelemente entstehen kann. Das Konterkarieren der Lesererwartungen an bestimmte Gattungen in *Paradiese, Übersee* sowie die zahlreichen Variationen des Ordnungsbegriffs, die leitmotivisch mit der Spielmetapher verbunden sind, führen im Folgeroman zur Etablierung einer Vielzahl alternativer Welten, die der Rezipient in einem ständigen Reorganisationsprozess gegeneinander abwägen muss. Dies zeigt sich durch die instabile Erzählinstanz, die formal mit dem Wechsel der Erzählposition und leitmotivisch mit perspektivischen Dingsymbolen wie Lupe und Kaleidoskop verbunden ist, sowie durch ein Nebeneinander verschiedener Zeitbegriffe, die sich sowohl für die Figuren als auch für den Rezipienten einer ganzheitlichen Erfassung entziehen. Schließlich bildet der Roman *Johanna* durch die Verschränkung von Zeitebenen, doppelt besetzten Räumen und dem Nebeneinander verschiedener Deutungsmöglichkeiten und -diskurse eine produktive Anverwandlung von Geschichte zwischen Fakt und Fiktion, die in Zeiten postmoderner Geschichtsvergessenheit eine Annäherung unter veränderten ästhetischen Prämissen an einen historischen Stoff erlaubt. Mithilfe metaisierender Techniken und selbstreflexiver Kommentare zur problematischen Situation historiografischen Erzählens gelingt eine poetische Approximation, die nur in der Parallelität der verschiedenen raumzeitlichen Referenzpunkte zu denken ist. Die Annäherung erfolgt, wie in *Der beste Platz der Welt*, größtenteils mittels fiktional überformter Zwischensphären (wie diejenigen des Halbschlafs oder des Traums). So werden die als Begrenzung empfundenen räumlichen Gegebenheiten mithilfe von Narrationen und imaginierten Räumen ausgeweitet; Figuren überspringen die scheinbar klar definierte Grenze zwischen Fiktion und Realität und vermeintlich reale Räume unterliegen metaphysischen Kräfteeinflüssen.

Die in den frühen Romanen bereits etablierten Techniken der Evokation alternativer Welten mithilfe der Destabilisierung der strukturbildenden Elemente werden zunehmend mit Schwierigkeiten des historiografischen und autobiografischen Erzählens verbunden und bieten einen Ansatzpunkt zum potenziellen Erzählen historischer Stoffe, einer intersubjektiven Annäherung sowie dem autobiografischen Unterfangen. Letzteres setzt sich in Hoppes jüngstem Roman *Hoppe* (2012) fort, der aufgrund seines hybriden Status zwischen fiktionalem und faktuellem Text sowie zwischen autobiografischem und biografischem Erzählen mithilfe von anti-chronologischen Anordnungen, Kontaminationen von faktualen und fiktionalen Elementen sowie metaisierenden Verfahren an die in den Vorgängerromanen erarbeiteten Konstruktionsmechanismen anknüpft und somit im Sinne eines *Sehnsuchtsorts* das Erzählen autobiografischer Geschichte vor dem Hintergrund der aktuellen Debatten in einem alternativen Modus möglich macht.

LITERATUR

Primärliteratur

- ARISTOTELES, Poetik, übers. und hg. von MANFRED FUHRMANN, Stuttgart 1982.
- DERRIDA, JACQUES, Grammatologie, Frankfurt a. M. 1983 [1974, DERS., *De la Grammatologie*, Paris 1967].
- FREUD, SIGMUND, Die Traumdeutung, Leipzig/Wien 1900.
- HOFMANNSTHAL, HUGO VON, Ein Brief [1902], in: DERS., *Der Brief des Lord Chandos*. Schriften zur Literatur, Kultur und Geschichte, hg. von MATTHIAS MAYER, Stuttgart 2000, S. 46-59.
- DIES., Auge in Auge. Über den Umgang mit historischen Stoffen, in: *Neue Rundschau* 118, 1 (2007), S. 56-69.
- DIES., *Der beste Platz der Welt*. Erzählung, Zürich 2009.
- DIES., *Hoppe*. Roman, Frankfurt a. M. 2012.
- DIES., *Johanna*. Roman, Frankfurt a. M. 2006.
- DIES., *Paradiese, Übersee*. Roman, Reinbek 2003.
- DIES., *Pigafetta*. Roman, Reinbek 1999.
- DIES., Über Geistesgegenwart, in: Felicitas Hoppe im Kontext der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (Angewandte Literaturwissenschaft 1), hg. von STEFAN NEUHAUS/MARTIN HELLSTRÖM, Innsbruck u. a. 2008, S. 11-26.
- DIES./KASATY, OLGA OLIVIA, Gespräch mit Felicitas Hoppe, in: *Entgrenzungen*. Vierzehn Autorengespräche über Liebe, Leben und Literatur, hg. von O. O. K., München 2007, S. 131-168.

- DIES./KÜCHEMANN, FRIDTJOF, „Es klingt kokett: Ich möchte die Wahrheit sagen“, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung Online, 17.1.2003, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/felicitas-hoppe-es-klingt-kokett-ich-moechte-die-wahrheit-sagen-191244.html>, 1.1.2015.
- DIES./NOMMEL, JENS, Felicitas Hoppe im Gespräch über Inspirationstourismus, ermüdende Landschaftsbeschreibungen und die Welt als Selbstbedienungsladen, <http://www.handlungsreisen.de/interviews.php?do=view&id=4> [15.12.2009], 1.1.2015.

Sekundärliteratur

- ALBER, JAN, Unnatural Narrative, in: The Living Handbook of Narratology, 2014, <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/unnatural-narrative> [17.11.2014], 1.1.2015.
- ARNOLD, SONJA, Metaisierungstendenzen in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart, in: Literatur und Theorie seit der Postmoderne, hg. von ERIK SCHILLING/KLAUS BIRNSTIEL, Stuttgart 2012, S. 107-119.
- BACHELARD, GASTON, Poetik des Raumes, München 1960 [DERS., La poétique de l'espace, Paris 1957].
- BOEHM, GOTTFRIED, Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder, in: Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart, hg. von DOROTHEE KIMMICH u. a., vollst. überarb. und aktualis. Neuausg., Stuttgart 2011 [1996].
- DENNERLEIN, KATRIN, Narratologie des Raumes (Narratologia 22), Berlin/New York 2009.
- DIMITRIU, PETER, Die Transmoderne. Zur Situation des Romans, Frankfurt a. M. 1965.
- ETTE, OTTMAR, ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz (ÜberLebenswissen 2), Berlin 2005.
- GENETTE, GÉRARD, Die Erzählung, aus dem Franz. von ANDREAS KNOP, 3., durchges. und korr. Aufl., München 2010 [1994].
- HAUTHAL, JANINE, Metaisierung, in: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe, hg. von ANSGAR NÜNNING, 5., aktualis. und erw. Aufl., Stuttgart/Weimar 2013 [1998], S. 514f.
- DIES., Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Begriffserklärungen, Typologien, Funktionspotentiale und Forschungsdesiderate, in: Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen, historische Perspektiven, Metagattungen, Funktionen (Spectrum Literaturwissenschaft 12), hg. von DERS., Berlin/Boston 2007, S. 1-21.
- HELLSTRÖM, MARTIN, „Ich sehe was, was du nicht siehst“ – Zur Position von Erzähler und Leser im Werk von Felicitas Hoppe, in: Felicitas Hoppe im Kontext der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (Angewandte Literaturwissenschaft 1), hg. von STEFAN NEUHAUS/DEMS., Innsbruck u. a. 2008, S. 27-38.

- HERMAN, DAVID (Hg.), *Narrative Theory and the Cognitive Sciences* (CSLI Lecture Notes 158), Stanford 2003.
- HIMMEL, STEPHANIE, Von der „bonne Lorraine“ zum globalen „magic girl“. Die mediale Inszenierung des Jeanne d’Arc-Mythos in populären Erinnerungskulturen (Formen der Erinnerung 28), Göttingen 2006.
- HOLDENRIED, MICHAELA, Ein unbekannter Stubengenosse Schillers, das Tropenverdikt Ottiliens und die Suche nach dem Berbiolettenfell. Anmerkungen zur postmodernen Zitationspraxis und Autorschaft im Werk von Felicitas Hoppe, *Forum Postkoloniale Arbeiten/Postcolonial Studies*, <http://www.goethezeitportal.de/index.php?id=1431> [11.7.2005], 1.1.2015.
- DIES., „Mit leichter Hand vom Hier in das Nichts“ – *Safari. John Hagenbeck (1866-1940)*, in: Felicitas Hoppe im Kontext der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (Angewandte Literaturwissenschaft 1), hg. von STEFAN NEUHAUS/MARTIN HELLSTRÖM, Innsbruck u. a. 2008, S. 119-131.
- HUINZINGA, JOHAN, *Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*. In engster Zsarb. mit dem Verf. aus dem Niederländ. übertr. von HANS NACHOD, Nachw. von ANDREAS FILTNER, 20. Aufl., Reinbek 2006 [1938].
- KIMMICH, DOROTHEE/WILKE, TOBIAS, *Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende*, 2., aktualis. Aufl., Darmstadt 2011 [2006].
- KLEIN, CHRISTIAN/MARTÍNEZ, MATÍAS (Hg.), *Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*, Stuttgart/Weimar 2009.
- LYOTARD, JEAN FRANÇOIS, *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*, aus dem Franz. von OTTO PFERSMANN, hg. von PETER ENGELMANN, 7., überarb. Aufl., Wien 2012 [1982, DERS., *La condition postmoderne*, Paris 1979].
- MEIER RUF, URSULA, *Prozesse der Auflösung. Subjektstruktur und Erzählform in Robert Musils *Drei Frauen** (Europäische Hochschulschriften, Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur 1319), Bern u. a. 1992.
- NEUHAUS, STEFAN, „Damen und Herren, die Wahrheit, was ist das?“ Zur Konstruktion von Identität in Felicitas Hoppes Texten, in: Felicitas Hoppe im Kontext der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (Angewandte Literaturwissenschaft 1), hg. von DEMS./MARTIN HELLSTRÖM, Innsbruck u. a. 2008, S. 39-52.
- RICŒUR, PAUL, *Zeit und Erzählung*, 3 Bde., Bd. 1: *Zeit und historische Erzählung*, aus dem Franz. von RAINER ROCHLITZ, München 1988 [DERS., *Temps et récit*, 3 Bde., Bd. 1: *L'intrigue et le récit historique*, Paris 1983].
- RODIEK, CHRISTOPH, *Erfundene Vergangenheit. Kontrafaktische Geschichtsdarstellung (Uchronie) in der Literatur* (Analecta Romanica 57), Frankfurt a. M. 1997.
- WHITE, HAYDEN, *Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa, aus dem Amerikan.* von PETER KOHLHAAS, Frankfurt a. M.

1991 [DERS., Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe, Baltimore u. a. 1973].

WINOCK, MICHAEL, Jeanne D'Arc, in: Erinnerungsorte Frankreichs, hg. von PIERRE NORA, München 2005, S. 365-410.