



Ehrliche Erfindungen

Felicitas Hoppe als Erzählerin
zwischen Tradition und Transmoderne

Svenja Frank / Julia Ilgner (Hg.)

Svenja Frank, Julia Ilgner (Hg.)
Ehrliche Erfindungen

Lette

Auto(r)fiktionen

Metaisierung als Wechsel narrativer und sozialer *Frames* am Beispiel von Felicitas Hoppes *Hoppe* (2012)

FLORIAN LIPPERT

PROLOG: MONTESQUIEUS SOZIALTHEATER

In der 28. Depesche der *Lettres Persanes* (1721) lässt Charles de Montesquieu (1689-1755) den Perser Rica staunend von seinem ersten europäischen Theaterabend berichten, einem Besuch der Comédie Française:

Gestern sah ich etwas ganz merkwürdiges, obwohl es in Paris täglich merkwürdiges zu sehen gibt. Eine Menge Volks versammelt sich gegen Abend und führt etwas auf, das ich ‚Schauspiel‘ habe nennen hören. Die Hauptsache spielt sich auf einer Plattform ab, die man Bühne nennt. Zu beiden Seiten sieht man in kleinen Vertiefungen, die Logen heißen, Leute, die stumme Szenen spielen, ungefähr so, wie es bei uns in Persien üblich ist. Hier schmachtet eine verlassene Geliebte, dort verschlingt eine höchst lebhaft ihren Geliebten, der das gleiche tut, alle Leidenschaften zeichnen sich auf den Mienen ab und finden, wenn auch stumm, den beredtesten Ausdruck. Unten gibt es einen Haufen stehender Leute, die sich über die lustig machen, die oben auf der Plattform sind, und diese wiederum lachen über die, die unten sind. [...] Schließlich begibt man sich in Säle, wo eine ganz eigenartige Komödie gespielt wird: zuerst verbeugt man sich, dann umarmt man sich. Offenbar hat jeder, der einen anderen auch nur ganz flüchtig kennt, das Recht, ihn zu ersticken.¹

Was Montesquieus Text einerseits für viele Zeitgenossen lesens- und andererseits für die Autoritäten zensierenswert machte, war vor allem sein bloßstellender Blick auf das Gesellschaftsleben des *Grand Siècle*. Was die zitierte Passage demgegenüber für die Soziologie des 20. Jahrhunderts fruchtbar macht, namentlich für Erving

1 MONTESQUIEU, 1988 [1721], Brief 28.

Goffmans (1922-1982) Konzept des *Rahmens*, zeigt ein Blick auf die entsprechende Motivik gesellschaftlicher Rahmungen und Rollen in den *Lettres*. Mit seinem proto-phenomenologischen Blick entlarvt der fiktive Briefschreiber Rica das buchstäbliche Rollenspiel der *haute société* als Sozialtheater, das in seiner Künstlichkeit geradezu künstlerisch anmutet. Dass Rica als unbeteiligter Beobachter nicht zwischen gesellschaftlicher und dramatischer Aufführung, also zwischen sozialer Realität und Fiktion unterscheiden kann, ist zunächst natürlich ein literarischer Kniff des Aufklärers Montesquieu, der dem Leser eben jene Theatralität des Sozialen satirisch verdeutlicht. Zugleich verleiht dieser Kunstgriff dem Werk selbst, den *Perserbriefen* in ihrem realen Erscheinungskontext, einen Teil jener Brisanz, die in der Zensur mündete. Indem die Satire also (unter anderem) Kunst und soziopolitische Realität gleichsetzt, wird aus dem Kunstwerk selbst ein Politikum. Gesellschaftliche Regelungen und Grenzziehungen, die Goffman als soziale *Rahmungen (frames)* beschreibt, werden im Briefroman inhaltlich verdeutlicht und – in einer Art performativem *self-fulfillment* – durch denselben zugleich versuchsweise überschritten.

Im Falle Montesquieus ist dieses Rahmenspiel, ausgehend vom Theatralischen im Alltäglichen, nur einer von vielen Aspekten aufklärerischer Provokation. Felicitas Hoppes fiktionale Biografie *Hoppe* (2012) soll demgegenüber im Folgenden als Text vorgestellt werden, der das Spiel mit gesellschaftlichen und literarischen *frames* zu einem zentralen Gestaltungselement erhebt und hierbei seinerseits eine ähnliche Bewegung zu vollziehen scheint. Die Kompromittierungen sozialer Erwartungsrahmen gegenüber Autorschaft und Autorperson, literarischer Fiktionalität und außerliterarischer Realität sowie zwischen Roman und Biografie lassen sich dabei als ‚Sprünge‘ zwischen verschiedenen ‚Rahmungen‘ beschreiben. Die zentrale Frage, ob moderne Ästhetik Einfluss auf die ‚wirkliche Welt‘ nehmen kann, beantwortet *Hoppe* somit einerseits durch eine Art Rückeroberung und Wiederverrätselung der allzu ‚öffentlich‘ gewordenen Autorinstanz und -biografie und andererseits durch ein Lektüreangebot, das den Leser in produktive Distanz zu gängigen Rahmungen setzen soll. Eine Schlüsselrolle spielen dabei Formen der literarischen Selbstthematization. Zunächst sollen zu diesem Ziel einige Aspekte der Goffman’schen Soziologie kurz rekapituliert werden.

ERVING GOFFMANS KONZEPT SOZIALER RAHMUNGEN

Goffman, einer der wichtigsten amerikanischen Soziologen des 20. Jahrhunderts, beeinflusste seit den 1960er Jahren verschiedenste gesellschaftswissenschaftliche Diskurse. In Deutschland wurde sein Konzept sozialer Interaktion später unter an-

derem ein wichtiger Bezugspunkt für Niklas Luhmann (1984).² In seinem im Jahr 1974 publizierten Buch *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience* schlägt Goffman eine Beschreibung sozialer Erfahrungen vor, die auf dem Vergleich zwischen gesellschaftlichen Rollenmustern und dem Rollenkonzept des abendländischen Illusionstheaters basiert. Dabei bleibt der Autor keinesfalls bei alltagssprachlichen Gemeinplätzen stehen, sondern exerziert die buchstäbliche Reflexion präzise durch, gleichsam von der Spiegeloberfläche rückwärts schreitend – der Vergleich beginnt tatsächlich im Theatersaal: Ebenso wie zwischen dem Schauspieler und seiner Rolle als Figur kann laut Goffman auch zwischen dem *Theaterbesucher* und seiner *Rolle als Zuschauer* unterschieden werden. Der *Theaterbesucher* sei derjenige, der die Eintrittskarten kaufe, zu spät oder pünktlich komme und sich beim Hervorrufen nach der Aufführung betätige. Ganz anders indes der *Zuschauer*:

Er macht bei dem Unwirklichen auf der Bühne mit. Er nimmt mitfühlend und sich identifizierend an der unwirklichen Welt teil, die durch die dramatischen Verwicklungen zwischen den Gestalten des Stücks entsteht. Er überläßt sich ihr. Er wird auf das kulturelle Niveau der Gestalten und Probleme des Autors gehoben (oder herabgezogen), er hört Anspielungen, die ihm nicht ganz verständlich sind, nimmt Eheprobleme zur Kenntnis, die er nicht ganz verdauen kann, verschiedene Lebensstile, die ihm etwas fremd sind, und funkelnden Dialog, der dem Sprechen eine Rolle verleiht, die man ihm in der wirklichen Welt nicht recht zubilligen könnte.³

Besonders deutlich zeigt sich die Differenz Goffman zufolge etwa am Beispiel des Lachens: Über eine Aufführungspanne lache der *Theaterbesucher*, über eine gelungene Pointe der *Zuschauer*. Bei aller Berechenbarkeit des Letzteren sei es aber natürlich bedeutsam, dass sein Handeln – im Gegensatz zu demjenigen des Schauspielers als Figur – *keine Simulation von Wirklichkeit* sei. Im Kontext seines differenztheoretischen Modells gesellschaftlicher Rahmungen tendiert Goffman vielmehr zur gegenteiligen Annahme: „Das Zuschauen außerhalb des Theaters ist kein Vorbild des Zuschauens im Theater; eher gilt das Umgekehrte.“⁴

Diese überraschende Wendung ist symptomatisch für die allgemeine Auffassung von sozialem Rollenverhalten, die Goffman anhand seines Theaterbeispiels entwickelt: Wie im Theater, so gebe es in nahezu jeder sozialen Interaktion ein *Framing* – wenngleich zumeist ein weniger bewusstes – das insbesondere die Erfahrung des Einzelnen entscheidend bestimme. Die (buchstäblichen) *Rahmenbedingungen* jedweder Situation sind demnach maßgeblich für den Sinn, der ihr zu-

2 Vgl. etwa LUHMANN, 1984, S. 564.

3 GOFFMAN, 1980, S. 149.

4 Ebd., S. 150.

erkannt wird: Indem wir beispielsweise ein Geschehen als *Theateraufführung* oder etwa als *Streit* rahmen, weisen wir ihm einen spezifischen Sinn zu. Zentral ist dabei, dass zwei äußerlich identische Vorgänge völlig verschieden interpretiert werden, je nachdem, in welchem Rahmen sie verortet werden – ein echter Streit löst selbstverständlich ganz andere Reaktionen aus als einer, von dem wir wissen, dass er etwa als spaßhaftes Ritual unter Freunden geschieht (auch wenn die Handlung jeweils exakt die gleiche ist). Leidenschaftliche Umarmungen in der Loge werden anders wahrgenommen als solche auf der Bühne (es sei denn, man ist mit den unterschiedlichen Rahmen nicht vertraut). Kurz: Wir sind in hohem Maße gewohnt, Situationen in Abhängigkeit von ihrer jeweiligen Rahmung zu beobachten und zu beurteilen, wie eben ein Theaterzuschauer das im Theater Gezeigte auf eine spezifische Art beobachtet und beurteilt – allerdings in der Regel weniger bewusst.

Vor diesem Hintergrund lässt sich das eingangs erläuterte Montesquieu-Beispiel zunächst als eine Doppelrahmung (oder systemtheoretisch: als Beobachtung dritter Ordnung) beschreiben: Im literarischen Text wird vorgeführt, was eine Gesellschaft aufführt, die ihrerseits eine (Theater-)Aufführung inszeniert. Die Reaktion des Zensors wurde dabei vermutlich von dem Wissen beeinflusst, dass es sich nicht um das authentische Zeugnis eines persischen Reisenden handelt, sondern um die fiktionale Persiflage eines französischen Aufklärers mit kritischem Impetus. Die Ahnungslosigkeit des (fiktiven) Briefeschreibers bezüglich der sozialen Rahmen (des Rollenverhaltens der ihn umgebenden Gesellschaft) dient Montesquieu zur (realen) Subversion und Infragestellung ebenjener Rahmen und bedingt eine sehr reale Reaktion des Zensus. Dabei spielt es eine wichtige Rolle, dass die Infragestellung gerade anhand eines Vergleichs mit dem Theater, also einer gesellschaftlich akzeptierten Form der Fiktionalisierung, geschieht – eine Bewegung, die sich somit als ‚chiasmisch‘ bezeichnen lässt. Eine ähnliche Bewegung kennzeichnet, wie im Folgenden zu zeigen ist, auch Felicitas Hoppes Roman *Hoppe*.

VON HOPPE ZU HOPPE. SPRÜNGE ZWISCHEN BIOGRAFIE UND ROMAN

Beginnen wir mit einer rudimentären Übersicht über die Ebenen des Romangeschehens:

1. Die Schriftstellerin Felicitas Hoppe schreibt einen Roman, der die Form einer Künstlerbiografie hat.
2. Als Biografin und Erzählerin fungiert darin eine philologisch bewanderte und mit ihrem Sujet vertraute Chronistin, die sich den wissenschaftlichen Konventionen entsprechend selbst meist im Hintergrund hält; zuweilen tritt sie zum

Vorschein, wenn sie ergänzte Zitate oder Zusatzinformationen mit dem Kürzel ‚fh‘ zeichnet.

3. Die Person, deren Leben dargestellt wird, ist ein heranwachsendes Mädchen (später eine junge Frau) namens ‚Felicitas Hoppe‘, das (sich) schließlich
4. innerhalb der Handlung gerne Teile des eigenen Lebens neu erfindet, sich also seinerseits ein fiktives Mädchen namens ‚Felicitas Hoppe‘ ausdenkt.

Aus narratologischer Sicht ließe sich diese Übersicht noch weiter differenzieren: Zwischen den Ebenen 1 und 2 könnte man etwa noch den ‚Modell-Autor‘ verorten – jene Instanz, die Umberto Eco zufolge immer dann zum Tragen kommt, wenn vom Text auf ‚Aussagen‘ des Autors rückgeschlossen wird, und die keineswegs mit dem ‚realen‘ Autor identisch ist.⁵ Daran anschließend ließe sich hier auch über den komplexen Begriff des *implied author* diskutieren, den Wayne C. Booth im Zuge seiner Beschreibung des *unreliable narrator* entwickelt hat, ohne ihn indes abschließend zu definieren.⁶ In *Hoppe* wird auf diese Instanzen (also auf unser *Bild* von der realen Autorin, das der Text evoziert) durch die oben dargestellte Auffächerung beständig angespielt; einstweilen konzentrieren wir uns jedoch auf jene Ebenen, die im Buch explizit benannt sind. Auf die durch Zuschreibungen konstituierte ‚implizierte‘ beziehungsweise ‚Modell-Autorin‘ komme ich am Ende zurück.⁷

Markant ist zunächst, dass die Figur der letztgenannten Ebene 4 – jene alternative Identität, die sich die junge Felicitas (Ebene 3) gelegentlich ausdenkt – trotz ihres mehrfachen Eingefasstseins zuweilen mehr mit der ‚echten‘ Felicitas Hoppe (Ebene 1) gemein hat, als dies etwa bei der ‚näheren‘ jungen Felicitas (Ebene 3) der Fall ist. So verfügt die Figur auf Ebene 4 beispielsweise über vier Geschwister, während die junge Felicitas (Ebene 3) gar keine Geschwister hat, wie uns ‚fh‘ (Ebene 2) versichert; die Autorin (Ebene 1) hat indes *tatsächlich* vier Geschwister (was wir nur wissen können, wenn wir *jenseits* des Textes recherchieren).⁸ Die Figur auf Ebene 4 scheint also gleichsam aus jenem fiktionsregulativen Rahmen zu *springen*, der suggeriert, dass die Fiktion stets ‚erfundener‘ sei als die Realität. Konterkariert wird somit etwas, das man als ‚Dominanzerwartung‘ an das Verhältnis zwischen Beschreibender und Beschriebener beziehungsweise zwischen Erfinderin und Erfundener bezeichnen könnte. Um dies zu beobachten, müssen wir freilich einerseits

5 ECO, 1990, S. 74-79.

6 BOOTH, 1983. Für eine grundlegende Diskussion der Problemfelder des Begriffs und seiner vielfältigen Verwendung vgl. KINDT/MÜLLER, 2006.

7 Das Modell des *implied author* diskutiert als analytische Kategorie in *Hoppe* auch Antonius Weixler in diesem Band.

8 Eine weitere fiktive Eigenschaft wäre etwa die souveräne Mehrsprachigkeit der Figur der jungen Felicitas (Ebene 3), die Dirk Weissmann in den Fokus seiner Analyse stellt.

die fiktive Welt, in der die Biografin ‚fh‘ (Ebene 2) von ‚Felicitas‘ (Ebene 3) berichtet, ‚ernst nehmen‘, das heißt wir müssen uns gemäß Samuel Taylor Coleridges (1772-1834) klassischer Formel *willing suspension of disbelief* als Leser dem ‚poetischen Glauben‘ an das Geschilderte hingeben. Dann erfahren wir, dass etwa im Fall des Geschwisterbeispiels die alternative Felicitas (Ebene 4) ‚realer‘ ist als die sie erfindende (Ebene 3). Andererseits müssen wir, um diese Feststellung zu treffen, einen Vergleich mit der realen Autorin (Ebene 1) vornehmen: Wir müssen zwischen beiden Realitäten hin- und herspringen, indem wir eine Verbindung zwischen Felicitas Hoppe und ihren verschiedenen romaninternen ‚Versionen‘ herstellen, *die nicht im Romanhaften, sondern im biografischen Moment des Textes gründet*, aber zugleich über einen konventionellen ‚Biografismus‘ hinausgeht.

Was heißt ‚hinausgehen‘? Zunächst scheint der Roman ja weit weniger über sein Sujet preiszugeben als eine herkömmliche Biografie.⁹ Ein weiteres Beispiel für einen Ebenensprung ist diesbezüglich etwa Felicitas’ Geständnis (Ebene 3) ihrer „schreckliche[n] Neigung, die Dinge falsch nachzuerzählen“ (*Hoppe*, S. 76). Während ‚fh‘ (Ebene 2) als gewissenhafte Chronistin solch ein Verhalten weit von sich weisen würde, darf man es der Autorin (Ebene 1) wohl guten Gewissens attestieren. ‚Falsch nacherzählt‘ wird hier in der Tat sehr vieles. Dieses zweite Beispiel eines Rahmensprungs verweist selbstreflexiv auf ein zentrales Gestaltungselement des Romans. Und genau hierin besteht die Überlegenheit gegenüber gängigen Formen des Biografischen: Bei *Hoppe* kann sich das ‚richtige‘ (biografische) Leben auch erst im ‚falschen‘ (romanhaften) wiederfinden; das ist sogar ein leitendes Gestaltungsprinzip des Textes. Anstatt Biografie in standardisierte Form(e)l(n) des Biografismus zu zwingen, lässt Hoppe sie gleichsam ‚wuchern‘ – über alle Erzählebenen hinweg. Die Wahrheit über die Autorin, so ließe sich an dieser Stelle zwischenbilanzieren, kann sich auf jeder Ebene der Narration offenbaren – auch ‚erst‘ in einer (motivischen) Erfindung einer Erfindung einer Erfindung.

9 Man denke hier etwa an Wilhelm Diltheys (1833-1911) klassische sozialgeschichtliche Formel, derzufolge die Biografie grundsätzlich ein „Individuum“ faktengetreu darzustellen habe, und zwar hinsichtlich dreier zentraler Momente: „sein[es] Lebensverlauf[s], [der] Bedingungen desselben und seine[r] Wirkungen“. Die Wechselwirkungen zwischen dem Individuum und seinem sozialen Umfeld ließen sich demnach als „Urzelle der Geschichte“ begreifen und die Biografie als „die literarische Form des Verstehens von fremdem Leben“ (DILTHEY, 1965, S. 246f.). Wie Helmut Scheuer aufzeigt, ist Dilthey dabei insbesondere bestrebt, (Geschichts-)Wissenschaft und Literatur miteinander zu versöhnen (vgl. SCHEUER, 1979, S. 83f.). Bei *Hoppe* teilt sich demgegenüber, wie gesehen, das vermeintlich Unteilbare *In-dividuum* gleich mehrfach, und alle drei zentralen Momente sind mit Fiktion durchsetzt.

Für entsprechende Rahmensprünge lassen sich zahlreiche weitere Beispiele im Text finden. Um sie näher zu untersuchen, kann auf Begriffe aus verschiedenen Theoriekontexten zurückgegriffen werden. Augenfällig ist etwa der *mise en abyme*-Charakter, wie ihn André Gide (1869-1951) beschrieben hat.¹⁰ In *Hoppe* kommt er in seiner ganzen Doppeldeutigkeit zum Tragen, als Wappen im Wappen (*abîme*) und zugleich als potenziell unendlicher Abgrund (*abyrne*) der Verschachtelung, denn natürlich spräche angesichts der skizzierten Anlage des Romans prinzipiell wenig dagegen, dass die alternative Felicitas (Ebene 4) weitere Ebenen eröffnen könnte (und wir dadurch eventuell weitere Wahrheiten über die Autorin erfahren würden).

Weiterhin ließe sich die Terminologie aus dem Feld der *Metaisierung* anwenden.¹¹ Insbesondere ist hier das Kernkonzept der *Metanarration* zu nennen, worunter erzählerische Kommentare zum Wesen des Erzählens – wie etwa das oben angesprochene Geständnis der jungen Felicitas (Ebene 3) – subsumiert werden. Hiervon zu unterscheiden¹² ist die Definition von *Metafiktion* im Sinne des Anglisten Werner Wolf:¹³ Als Verweis auf die *Fiktionalität* des Romans *Hoppe* ließe sich etwa der oben beschriebene Bruch mit der ‚Dominanzerwartung‘ beschreiben. Ein drittes Konzept aus diesem Bereich wäre schließlich der Begriff der narrativen *Metalepse* nach Gérard Genette.¹⁴

Hinsichtlich der bereits angesprochenen Biografiethematik in *Hoppe* könnte man schließlich die Anwendbarkeit des Begriffs der *Autobiografiction* überprüfen, wie ihn der Anglist Max Saunders benutzt.¹⁵ Einerseits simuliert der Text lediglich, eine Biografie zu sein, während er tatsächlich ein Roman ist. Andererseits strotzt die Narration derart vor faktischen biografischen Details, dass der Roman seiner Autorin den Vorwurf der Koketterie einbrachte.¹⁶ Die Besonderheit besteht darin, dass wir die ‚biografischen‘ Details der Figur als biografische Details *der realen Autorin* lesen müssen, um dem Roman *als Roman* gerecht zu werden.

Eine vertiefende Analyse mithilfe der soeben vorgestellten Begriffe würde in narrativer oder fiktionstheoretischer Hinsicht vermutlich präzisere Angaben ermöglichen als die hier vorgeschlagene Parallelführung mit Goffmans soziologischem Konzept des Rahmens und der Rede vom *Rahmensprung*. Der Vorteil dieses Kon-

10 Vgl. GIDE, 1951, S. 41.

11 Vgl. HAUTHAL u. a., 2007.

12 Zur grundlegenden Unterscheidung siehe auch NEUMANN/NÜNNING, 2012.

13 Vgl. WOLF, 2004, S. 447f.

14 Vgl. GENETTE, 2004. Zu Genettes klassischem Beispiel, dem Aufeinandertreffen von Romanfiguren und ihrem Autor im Roman, komme ich unten ausführlich.

15 Vgl. SAUNDERS, 2010.

16 Vgl. HAGE, 2012, S. 133.

zepts besteht indes darin, dass es einen deutlicheren Übergang zu einem Thema ermöglicht, das in den bisherigen öffentlichen Diskussionen um den Roman und um die Büchnerpreisverleihung immer wieder angesprochen worden ist: der großen Frage nach möglichen gesellschaftlichen Funktionen von Literatur, Biografie und Autorschaft heute. Was sich nämlich in der besonderen Verschränkung von Roman und Biografie in *Hoppe* manifestiert, lässt sich in ähnlicher Weise als *Selbsterfüllung* beschreiben wie die literarischen Provokationen Montesquiues: Auch dieser Text inszeniert eine Überschneidung von Fiktion und Realität und sorgt zugleich dafür, dass sie von der anderen Seite – gleichsam spiegelverkehrt – vollzogen wird. Er fikionalisiert die reale Autorin gleich dreifach und bedingt genau dadurch eine *Realisierung* (im doppelten Sinne: Bewusstwerdung und Realitätsabgleich) der Fiktion auf Seiten des Lesers, der die Verbindung zur realen Autorin herzustellen hat. „Erzählt wird“, um an dieser Stelle eine treffende Formel Brigitte Kronauers (*1940) aufzugreifen, „mit dem blanken Leben selbst“. ¹⁷ Der Effekt dieses Verfahrens wird deutlicher, wenn es mit anderen Formen der Autorfiktion verglichen wird.

VON HOPPE ZU HOPPE. AUTO(R)FIKTIONEN UND DIE GRENZEN DER KLASSISCHEN METAISIERUNG

Selbstthematizierende Romane im Allgemeinen (Autofiktionen) und das Auftauchen des Autors oder seines Alter Ego *im* Roman im Besonderen (Autorfiktionen) sind zweifelsohne wichtige Bestandteile der literarischen Moderne. In der Forschung ist dabei verschiedentlich betont worden, ¹⁸ dass der vermeintliche Bruch der Erzählgrenzen, wie er auf den ersten Blick etwa bei der Konfrontation einer fiktiven Figur mit dem realen Autor zu geschehen scheint, diese Grenzen tatsächlich *verstärkt*: Der literarische Text produziert ein Paradox und disqualifiziert sich damit zunächst einmal in gewisser Weise selbst – wir können ihm nicht auf dieselbe Art ‚glauben‘, wie wir beispielsweise einer Biografie ‚glauben‘.

Das bekannteste Beispiel ist Miguel de Cervantes’ *Don Quijote* (1605/16): Im zweiten Romanteil beginnen die Paradoxien bei Quijotes Motivation zum erneuten Ausritt, die bekanntermaßen im brennenden Wunsch besteht, den Autor des ersten Teils zu widerlegen, der Sancho und ihn als Witzfiguren dargestellt hatte; sie setzen sich fort in des Ritters Zeugenschaft bei der Drucklegung der eigenen Abenteuer; und sie münden in der Begegnung Quijotes mit Romanfiguren, die ursprünglich

17 KRONAUER, 1987, S. 33. Kronauer gebraucht die Formulierung in Bezug auf Hugo von Hofmannsthals Erzählung *Das Märchen der 672. Nacht* (1895).

18 Zuletzt etwa von BUNIA, 2007, S. 142f., S. 170f. Siehe hierzu auch LIPPERT, 2012, Abs. 23.

Cervantes' Schriftstellerkonkurrent Francisco de Avellaneda (um 1625-1684) für seine unautorisierte Fortsetzung ersonnen hatte und die nun von Quijote eine hochambivalente Lehrstunde in Sachen Plagiat erhalten.¹⁹ Laut Michel Foucaults vielzitiertester Analyse nimmt Cervantes mit derlei metapoetischen Verschiebungen jenes „Denken des Draußen“²⁰ vorweg, das die Literatur des 20. Jahrhunderts bestimmen wird: den Wunsch nach einem Sprechen, das von keinerlei diskursiven Zwängen geprägt ist. Zugleich verschließen sie sich auch, indem sie demonstrieren, was nur im literarischen Sprechen *möglich* ist – um den Preis eines bestimmten Wirklichkeitsbezugs. In diesem Sinn definiert Foucault die Rolle der Literatur anhand einer internen Beziehung:

Zwischen dem ersten und dem zweiten Teil des Romans [...] hat Don Quichotte seine Realität eingenommen. [...] Die Wahrheit Don Quichottes liegt nicht in der Beziehung der Wörter zur Welt, sondern in jener kleinen und beständigen Beziehung, die die Sprachmarkierungen zwischen einander weben. Die getäuschte Fiktion der Epen ist zur darstellenden Kraft der Sprache geworden. Die Wörter haben sich über ihrer Zeichennatur verschlossen.²¹

Damit lässt Cervantes' metapoetisches Spiel auch die allgegenwärtige Grenze zwischen der Autorposition und -fiktion nicht nur unangetastet, sondern verstärkt sie noch. Das ‚Meta‘ der *Metaisierung* wäre hier also gerade nicht im Sinne einer *übergeordneten* Position oder *Übertretung*, sondern – entsprechend einer seiner anderen etymologischen Facetten – vielmehr im Sinne eines *Zwischen* begreifbar.

Dass nun gerade dieser Nicht-Bruch der Grenze einen besonderen Effekt auf der *anderen* Seite, derjenigen der Leser, haben kann, hat Jorge Luis Borges (1899-1986) als „[p]artielle Zauberei im Quijote“ beschrieben:

Warum beunruhigt es uns, dass Don Quijote Leser des *Quijote*, Hamlet Zuschauer des *Hamlet* ist? Ich glaube, die Ursache gefunden zu haben. Derlei Vertauschungen legen nahe: Wenn die Figuren einer Fiktion Leser oder Zuschauer sein können, so können wir, ihre Leser oder Zuschauer, fiktiv sein.²²

Man muss Borges' (hier eher ‚magischen‘ als ‚realistischen‘) Überschwang nicht beim Wort nehmen, um seinem Verweis auf den grundlegenden rezeptiven Effekt beizupflichten. In Goffman'scher Terminologie lässt er sich folgendermaßen reformulieren: Die grundlegende Erwartung an den *Roman* ist, dass er einen Rahmen

19 Siehe ausführlich LIPPERT, 2013, S. 114-118.

20 FOUCAULT, 1979.

21 FOUCAULT, 1974, S. 80.

22 BORGES, 1989, S. 47. Übers. F. L.

setzt, innerhalb dessen Fiktion stattfindet; in der Fiktion können sehr viele Dinge thematisiert werden, so auch andere Rahmen. Wird nun aber suggeriert, dass einer der thematisierten Rahmen mit dem gesetzten identisch ist, so erscheint das ‚Außerhalb‘ des gesetzten Rahmens (der ‚Ort‘, an dem sich der Leser befindet) zugleich als dessen ‚Innerhalb‘. Dieses grundlegende Muster lässt sich im Verlauf der literarischen Moderne (wie sie laut Foucault durch den *Quijote* vorweggenommen wird) in einer Vielzahl von Autorfiktionen finden, im spanischen Modernismo eines Miguel de Unamuno (*Niebla*, 1914) ebenso wie in der nordamerikanischen Postmoderne, etwa bei Philip Roth (*Operation Shylock*, 1993) oder Paul Auster (*City of Glass*, 1985).

Anders als der Romanrahmen bedingt der Rahmen des *Autobiografischen* im Normalfall die Annahme, dass der reale, außerhalb des Rahmens existierende Autor zugleich innerhalb des Rahmens thematisiert wird, ja sogar im Mittelpunkt steht – um den ‚Preis‘ der Fiktionalität, wie etwa Helmut Koopmann betont.²³ Auch diese Regeln lassen sich auf verschiedene Arten außer Kraft setzen – wie etwa bei Gertrude Stein (*The Autobiography of Alice B. Toklas*, 1933), John M. Coetzee (*Boyhood. Scenes from Provincial Life*, 1997) oder, aus der entgegengesetzten Richtung, in gefälschten Biografien wie Misha Defonseca überaus erfolgreichem *Misha: A Mémoire of the Holocaust Years* (1997).²⁴

Als Roman, der auf die oben geschilderte Art mit autobiografischen Versatzstücken arbeitet, verstößt *Hoppe* hinsichtlich beider Bereiche gegen die Regeln. Die bisherigen Beobachtungen zur Selbsterfüllung lassen sich somit bezüglich ihres Effekts präzisieren: ‚Sprünge‘ gibt es sowohl zwischen Innerem und Äußerem des Rahmens als auch zwischen den unterschiedlichen Rahmungen *Roman* und *Autobiografie*. Ein wahrhaftiges *Durchbrechen* kann freilich auch hier nicht stattfinden (Wie sähe es aus?), ebenso wenig verharrt der Text indes bei einer bloßen Betonung der Rahmen. Vielmehr ermöglicht er, wie abschließend zu zeigen ist, die Reflexion über einige grundlegende Voraussetzungen von Rahmungen *per se*.

INNEN ODER AUSSEN?

Was also ist das Besondere an *Hoppe* im Vergleich zu anderen Autorfiktionen einerseits und autobiografischer Prosa andererseits? Hinsichtlich des ersteren Genres kann es selbstverständlich nicht allein um Quantität, also um Ausführlich-

23 Vgl. KOOPMANN, 1985, S. 48.

24 Jenseits des *Autobiografischen* ließe sich die Liste auch um literarische Fiktionalisierungen von Biografien *allgemein* erweitern, wie etwa um Wolfgang Hildesheimers *Marbot* (1981).

keit und Ausdauer der Selbstbespiegelung gehen – wenngleich der Roman hier durchaus ein Pensum erreicht, das manchen Kritiker ratlos zurückließ; hinsichtlich des Letzteren ist natürlich angesichts der einschlägigen Theoriediskussionen grundsätzlich festzuhalten, dass im Grunde jedweder Autobiografie fiktive oder zumindest fiktionale Elemente und Erzählverfahren nachgewiesen werden können.

Was den Roman im Hinblick auf die beschriebenen Chiasmen und Rahmensprünge vielmehr auszeichnet, ist die Verdeutlichung einer spezifischen Unklarheit, die sich *allgemein* an Rahmen beobachten lässt – und zwar sowohl an ästhetischen wie auch an sozialen im Sinne Goffmans. Gemeint ist die Tatsache, dass Rahmen sowohl als *Teil des Äußeren wie auch des Inneren* betrachtet werden können. Es handelt sich hierbei um ein Dilemma, das in der Kunstwissenschaft als ‚Ablöseproblem‘ bezeichnet worden ist – die Frage lautet dort: Ist der Rahmen Teil des Bildes oder nicht? – und das, wie Remigius Bunia aufgezeigt hat,²⁵ grundsätzlich sowohl auf literarische wie auch auf soziale Phänomene übertragen werden kann.

Für die Erkennbarkeit des oben angesprochenen Rahmens zwischen Fiktion und Nicht-Fiktion heißt das konkret: In der Regel gehen wir davon aus, dass sich die Fiktion ‚von innen‘ auf verschiedene Weisen vom Realen unterscheidet; Texte können demnach bestimmte *Eigenschaften* haben, die sie als *fiktiv* ausweisen. Ein Beispiel hierfür scheint zunächst die Multiplikation einer Figur zu sein, wie sie in der oben dargestellten Verschachtelung der Hoppe-Ebenen vorliegt: Dass es mehr als eine Felicitas Hoppe gibt, dass diejenige auf Ebene 2 über diejenige auf Ebene 3 eine Biografie schreibt, die wiederum die Vita derjenigen auf Ebene 1 widerlegt – all das scheint klar Fiktionalität anzuzeigen. Andererseits kann argumentiert werden, dass selbst solche Unterscheidungen letztlich doch eine Frage der Bezeichnung von *außen* bleiben – Fiktionalität ist demnach, mit Renate von Heydebrand und Simone Winko gesprochen, „Verarbeitungsmodus und keine Texteigenschaft“.²⁶ Ein und derselbe Text kann in unterschiedlichen Kontextualisierungen sowohl als fiktional wie auch als nicht-fiktional beziehungsweise faktual gelesen werden. Wir erkennen demnach die Fiktion nur dann mit Sicherheit als Fiktion, wenn wir *wissen*, dass es sich zum Beispiel um einen Roman handelt; die Zuschreibung ‚Roman‘ ist aber eine, die nicht innerhalb der Fiktion stattfindet, sondern einerseits durch den Literaturmarkt, die Einsortierung in Buchhandlungen, die Bewerbung durch den

25 BUNIA, 2007, S. 320f. Bunia geht von paratextuellen Rahmen aus und vergleicht diese hinsichtlich des Ablöseproblems mit Goffmans Beispielen sowie mit narrativen und fiktionsbezogenen Rahmensetzungen. Ausgehend von einem differenztheoretischen Ansatz beschreibt Bunia, inwiefern das Ablöseproblem letztlich als eine Grundsatzfrage jedweder Unterscheidung angesehen werden kann.

26 HEYDEBRAND/WINKO, 1996, S. 30.

Verlag, den Paratext – und andererseits natürlich bei der Lektüre, *im Abgleich mit der Realität*. Das gilt bei genauerer Betrachtung auch für das vorliegende Beispiel:

- Dass die Chronistin ‚fh‘ (Ebene 2) fiktiv ist, können wir (außer durch die paratextuelle Zuschreibung ‚Roman‘, den Klappentext und andere externe Marker) nur dadurch schlussfolgern, dass sie beständig suggeriert, sie habe die Spuren der jungen Felicitas verfolgt, befinde sich also in deren ‚Welt‘ – Bedingung für diese Schlussfolgerung ist also wiederum die Tatsache,
- dass die junge Felicitas (Ebene 3) fiktiv ist, was wir (außer am Paratext) nur im Abgleich mit der echten Autorin namens Felicitas Hoppe (Ebene 1) und den kontrafaktisch dargestellten Lebensverläufen anderer realer Zeitgenossen wie den Gretzkys erkennen.
- Dass schließlich die Alter Ego-Felicitas (Ebene 4) fiktiv sein muss, ergibt sich daraus, dass sie eine Erfindung einer Erfindung einer Erfindung ist (also ebenfalls aus dem vorgenannten Punkt), wenngleich sie auch manches mit der echten Autorin gemein hat.

Anhand von Rahmensprüngen wie dem letztgenannten verweist *Hoppe* demnach mit aller selbstreflexiven Deutlichkeit auf eine Ambivalenz, die der Fiktion grundsätzlich eigen ist: die gleichzeitige oder vielmehr ausschließlich *reziproke* Bestimmbarkeit des Rahmens als Teil des Äußeren wie des Inneren.

Interessanterweise beobachtet Goffman an *sozialen* Rahmungen ein ganz ähnliches Problem:

Genau die Punkte, an denen die innere Tätigkeit aufhört und die äußere einsetzt – der Rand des Rahmens selbst – werden vom einzelnen verallgemeinert und in sein Deutungssystem einbezogen, so daß sie nachträglich zu einem weiteren Teil des Rahmens werden. Allgemein gesprochen, wird also eine Tätigkeit durch die Voraussetzungen, die sie von der äußeren Umgebung absetzen, unvermeidlich auch an die umgebende Welt geknüpft.²⁷

Das Ablöseproblem beträfe demnach soziale *framings* in ganz ähnlicher Weise wie die literarischen Rahmensetzungen, die in *Hoppe* demonstriert werden. In beiden Fällen ist jeweils das Innere in seiner Definition letztlich vom Äußeren abhängig und *vice versa*. Die Konsequenz aus dieser Einsicht, wie sie in *Hoppe* aufscheint, kann abschließend als Versuch einer *Autonomisierung der Romanrealität einerseits und der Autorinstanz andererseits* gedeutet werden. Wenn jedwede Fiktion in ihrer Definition letztlich vom Kontrast zur Realität abhängig ist und jedwede soziale Rahmung vom Kontrast zu dem, was nicht gerahmt ist (wie das Ablöseproblem

27 GOFFMAN, 1980, S. 276.

suggeriert) – wenn also etwa auch die gesellschaftliche Vorstellung von der ‚echten‘ Autorin untrennbar von ‚Botschaften‘ bestimmt ist, die in der Fiktion verborgen sein sollen – so besteht die größtmögliche Autonomie *nicht* darin, das Äußere zu verleumden oder auszublenden; Romane werden sich immer im Kontrast zur Realität, Autoren immer im Abgleich mit ihren Texten definieren lassen. Autonomie bedeutet demnach vielmehr, über diese Abhängigkeiten zu *verfügen*, mit ihnen zu *arbeiten*, sie *präsent zu halten*.

FAZIT: BIOGRAFIE ALS ‚MODULATION‘?

Im Licht dieser Überlegungen erweisen sich die klassischen Interviewfragen, was denn nun an der Handlung ‚authentisch‘ oder ‚biografisch‘ sei, bei *Hoppe* als besonders hinfällig, wengleich – oder vielmehr *weil* – der Text ständig von Authentizität²⁸ und Biografie spricht. „Hoppe war“, um die Chronistin in diesem Fall beim Wort zu nehmen, „gar nicht daran interessiert, Schnittmengen mit der Wirklichkeit zu bilden“ (*Hoppe*, S. 33). Der im Roman wie in Interviews der Autorin wiederholt formulierte Anspruch, „ehrliche Erfindung“ (ebd., S. 25) zu betreiben,²⁹ basiert vielmehr gerade auf der Einsicht, dass es solche ‚Schnittmengen‘ streng genommen gar nicht geben kann, insofern Romanfiktion und Realität überhaupt nur durch die wechselseitige Abgrenzung voneinander unterschieden werden können. Die Hoppe’sche Literatur des „Als ob“ (ebd., S. 103), wie sie wiederum im Roman von ‚fh‘ (Ebene 2) kritisch bäugt wird, erinnert nicht von ungefähr an Hans Vaihingers erkenntnistheoretischen Relativismus (*Die Philosophie des Als Ob*, 1911) – vergleichbar sind beide in der grundlegenden Hinsicht, dass irgendeine reale Basis, zu der sich ins Verhältnis zu setzen wäre, schlichtweg nicht zur Debatte steht.

Diese Beobachtungen betreffen zunächst vor allem die *Produktionsseite* des Romans. Auf der *Leserseite* lässt sich in diesem Kontext nun abschließend mit Goffman fragen, welche Erwartungsrahmen der Roman ganz allgemein gesprochen impliziert. Die wenigsten *Hoppe*-Leser werden, und seien sie noch so uninformiert, eine konventionelle Biografie erwarten – selbst wenn man der Angabe ‚Roman‘ auf dem Umschlag keine Beachtung schenkte, die ersten Sätze reichten aus. Was hingegen erwartet wird, ist ein Roman, der *in seiner Romanhaftigkeit* etwas über die Autorin verrät, und sei es auch nur ihre kritische Einstellung *zu* Biografien oder zum Literaturmarkt, und sei diese Einstellung auch noch so gut verborgen hinter perspektivischen Vexierspielen und narrativen Ablenkungsmanövern. Grundsätzlich ist dies eine sehr verständliche Erwartung, und in der Tat gibt es im Text ja

28 Diesen Aspekt behandelt eingehend Antonius Weixler im vorliegenden Band.

29 Vgl. dazu den Beitrag von Svenja Frank in diesem Band.

reichlich persiflierende Seitenhiebe auf biografistische Haarspaltereien und den Jargon der Feuilletonkritik. Goffman würde diese Erwartung, ein wesentliches Konstituens der ‚Modell-Autorin‘ im eingangs angesprochenen Sinn, als ‚primären Rahmen‘ bezeichnen.

Die Frage, die sich abschließend vor dem Hintergrund des bisher Gesagten stellt, wäre nun, ob in diesem Text nicht tatsächlich dasjenige zu erkennen ist, was Goffman eine ‚Modulation‘ primärer Rahmen genannt hat: eine leichte Abwandlung der Voraussetzungen, die aber den gesamten Text in einem anderen Licht erscheinen lässt. Goffmans Beispiele für solche Modulationen sind unter anderem Zeremonien, Wettkämpfe sowie die Kategorie des ‚So-tun-als-ob‘. Unter Letztere fallen auch die eingangs besprochenen Theateraufführungen, die aus einer Handlung – und mag sie ansonsten auch noch so ‚realistisch‘ in jedwedem Sinne sein – etwas grundlegend ‚anderes‘ machen, indem sie ihr gleichsam ein ‚Als ob‘ voranstellen. In diesem Sinn scheint der Roman *Hoppe* die Tatsache einzukalkulieren, dass Leser von ihm eine Kritik an biografistischen Lesarten von Romanen erwarten – eine Erwartung, die ihrerseits natürlich noch eine biografistische Lesart darstellt. Tatsächlich ist Hoppes *Literatur* des ‚Als ob‘ der Einsicht verpflichtet, dass die Differenz zwischen Realität und Romanfiktion wie auch diejenige zwischen Autorin und Figur von jeweils beiden Seiten *konstituiert* und für jeweils beide Seiten *konstitutiv* ist, sodass die Idee, diese Grenzen *durchbrechen* zu wollen, wahrlich paradox erscheint – ein Kategorienfehler. Stattdessen kann sie aber, wie gesehen, durch frequentes *Überspringen* im Bewusstsein gehalten werden. Während der Roman, von außen eindeutig als Fiktion klassifiziert, beständig Authentizität beteuert, scheint sich die reale Autorin als *Person* und *Charakter* dem Fiktiven anzunähern. Dass mancher Kritiker der Autorin literarischen Eskapismus vorwarf, erscheint aus dieser Perspektive so richtig wie falsch: *Hoppe* lässt sich durchaus als Versuch einer Flucht lesen – allerdings, im Angesicht des allgegenwärtigen literarischen Biografismus sowie der Unmöglichkeit, die Grenzen zu durchbrechen, als Flucht nach vorne.

LITERATUR

Primärliteratur

BORGES, JORGE LUIS, Obras Completas, 2 Bde., Bd. 2, Buenos Aires 1989.

ECO, UMBERTO, Lector in Fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten, München 1990 [1987; DERS., Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi (Studi Bompiani 22), Mailand 1979].

- FOUCAULT, MICHEL, Die Ordnung der Dinge, Frankfurt a. M. 1974 [1971; DERS., *Le mots et le choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris 1966].
- GIDE, ANDRÉ, *Journal 1889-1939*, Paris 1951.
- GOFFMAN, ERVING, Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen, Frankfurt a. M. 1980 [1977; DERS., *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*, New York u. a. 1974].
- MONTESQUIEU, CHARLES DE, Perserbriefe, mit Anm. zum Text und einem Nachw., aus dem Franz. von JÜRGEN STACKELBERG, Frankfurt a. M. 1988 [1760; Anon. [DERS.], *Lettres persanes*, Amsterdam 1721].

Sekundärliteratur

- BOOTH, WAYNE C., *The Rhetoric of Fiction*, Chicago 1983.
- BUNIA, REMIGIUS, Faltungen. Fiktion, Erzählen, Medien (Philologische Studien und Quellen 202), Berlin 2007.
- DILTHEY, WILHELM, *Gesammelte Schriften*, 26 Bde., Bd. 7: Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften, 4., unveränd. Aufl., Göttingen 1965 [1910].
- FOUCAULT, MICHEL, Das Denken des Draußen, in: DERS., *Schriften zur Literatur*, München 1974, S. 130-156 [DERS., *La pensée du dehors*, in: *Critique* 229 (1966), S. 523-546].
- GENETTE, GÉRARD, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris 2004.
- HAGE, VOLKER, Wer sucht, der erfindet. In ihrem Buch *Hoppe* treibt Felicitas Hoppe muntere Spielchen mit der eigenen Biografie und dem Leser, in: *Der Spiegel*, 21.5.2012.
- HAUTHAL, JANINE u. a. (Hg.), *Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen, Historische Perspektiven, Metagattungen, Funktionen* (Spectrum Literaturwissenschaft 12), Berlin/New York 2007.
- HEYDEBRAND, RENATE VON/WINKO, SIMONE, *Einführung in die Wertung von Literatur. Systematik – Geschichte – Legitimation*, Paderborn u. a. 1996.
- KINDT, TOM/MÜLLER, HANS-HARALD, *The Implied Author. Concept and Controversy* (Narratologia 9), Berlin/New York 2006.
- KOOPMANN, HELMUT, Die Biographie, in: *Prosakunst ohne Erzählen. Die Gattungen der nicht-fiktionalen Kunstprosa (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 34)*, hg. von KLAUS WEISSENBERGER, Tübingen 1985, S. 45-65.
- KRONAUER, BRIGITTE, *Aufsätze zur Literatur*, Stuttgart 1987.
- LIPPERT, FLORIAN, Gefaltet, nicht geknüllt. Regelkonforme Regelverletzungen in der Literatur aus fiktions-, erzähl- und medientheoretischer Sicht, in: *IASLonline*, 28.8.2012, http://www.iaslonline.de/index.php?vorgang_id=3391, 1.1.2015.

- DERS., Selbstreferenz in Literatur und Wissenschaft. Kronauer, Grünbein, Maturana, Luhmann, München 2013.
- LUHMANN, NIKLAS, Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie, Frankfurt a. M. 1984.
- NEUMANN, BIRGIT/NÜNNING, ANSGAR, Metanarration and Metafiction, in: The Living Handbook of Narratology, wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Metanarration_and_Metafiction, [3.12.2012], 1.1.2015.
- SAUNDERS, MAX, Self Impression. Life-Writing, Autobiografiction, and the Forms of Modern Literature, Oxford u. a. 2010.
- SCHEUER, HELMUT, Kunst und Wissenschaft. Die moderne literarische Biographie, in: Biographie und Geschichtswissenschaft (Wiener Beiträge zur Geschichte der Neuzeit 6), hg. von GRETHE KLINGENSTEIN u. a., München 1979, S. 81-110.
- WOLF, WERNER, Metafiktion, in: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie, hg. von ANSGAR NÜNNING, 3., aktualis. und erw. Aufl., Stuttgart 2004 [1998].