



Ehrliche Erfindungen

Felicitas Hoppe als Erzählerin
zwischen Tradition und Transmoderne

Svenja Frank / Julia Ilgner (Hg.)

Svenja Frank, Julia Ilgner (Hg.)
Ehrliche Erfindungen

Lette

„Dass man mich nie für vermisst erklärt hat, obwohl ich seit Jahren verschollen bin.“

Autorschaft, Autorität und Authentizität in Felicitas Hoppes
Hoppe (2012)

ANTONIUS WEIXLER

Felicitas Hoppe entwickelt in ihrer fiktionalen Autobiografie *Hoppe* (2012) ein komplexes Spiel mit Erzähl- und Erzählerkonventionen, Gattungs- und Leseerwartungen sowie mit Fakt und Fiktion. Offensichtlich changiert der Status dieses Textes: Für Fiktionalität sprechen etwa die paratextuelle Gattungskennzeichnung als „Roman“, die Umschreibung auf dem Klappentext als „Traumbiographie“ sowie die Rezeption als „Metaautobiografie“¹. Auf Faktualität wiederum deuten eine ganze Reihe von epitextuellen und habituellen Inszenierungspraktiken² hin, die den Text, gerade weil er gar nicht erst versucht, bloße Fakten zu schildern, als eine ‚wahrhaftige‘ Autobiografie der ‚realen‘ Autorin³ Felicitas Hoppes markieren. Der Text ist damit – wie es in Definitionen der Debatte um ‚Autofiktion‘ heißt – von einer ‚oszillierenden Ungewissheit‘⁴ zwischen autobiografischem⁵ und romaneskem Pakt⁶, zwischen Fakt und Fiktion geprägt.

1 Vgl. die Einleitung dieses Bandes, den Beitrag von Florian Lippert sowie Anm. 16.

2 JÜRGENSEN/KAISER, 2011, S. 11-14.

3 Vgl. FRANK, 2014, S. 59, Anm. 4: Frank argumentiert mit Fotis Jannidis, dass die ‚reale Autorin‘ ‚nicht mit der empirischen Person Felicitas Hoppe zu verwechseln [sei]‘, sowie dass die Texte von Hoppe diese starre ‚narratologische Trennung immer wieder unterlaufen]‘.

4 WAGNER-EGELHAAF, 2013, S. 12.

5 Philippe Lejeune definiert die Autobiografie über die ‚Namensidentität‘ von Autor, Erzähler und Protagonist: ‚Die Autobiographie (Erzählung, die das Leben des Autors schil-

In *Hoppe* lässt die Autorin Felicitas Hoppe die Erzählerin ‚fh‘ das Leben der Figur ‚Felicitas Hoppe‘ recherchieren und nachzeichnen. Diese Rekonstruktion erfolgt sowohl mittels Zitaten aus fiktiven Quellen wie auch aus real-existierenden Primärtexten. Nimmt man die Selbstkennzeichnung des Textes ernst, wird es allerdings schon schwierig, den Status dieser Primärtextquellen eindeutig zu bestimmen: Handelt es sich um Zitate von Texten der Figur oder der Autorin Felicitas Hoppe? Durch Zitierung werden nämlich sowohl solche Texte als Primärquellen gekennzeichnet, die einerseits realiter auf dem Literaturmarkt von der Autorin Hoppe veröffentlicht wurden (wie *Picknick der Friseure*, 1996, *Pigafetta*, 1999, *Paradiese, Übersee*, 2003) als auch fingierte beziehungsweise fiktive Publikationen der Figur ‚Felicitas Hoppe‘ (zum Beispiel *Buch K, Meine Sonntagserfindungen, Schuberts Wanderjahre*). Darüber hinaus greift die Erzählerin ‚fh‘ über weite Stellen hinweg auf Texte anderer Figuren zurück und zitiert aus vorgeblichen Tagebüchern, Interviews und anderen teils als egodokumentarisch, teils als literarisch markierten Quellen. Hierdurch entsteht ein elaboriertes Konstrukt mehrerer übereinander gelagerter, den Effekt einer Distanzierung erzeugender Erzählstimmen und -ebenen, die

dert) setzt voraus, daß zwischen dem Autor (wie er namentlich auf dem Umschlag steht), dem Erzähler und dem Protagonisten der Erzählung Namensidentität besteht. [...] Der autobiographische Pakt ist die Behauptung dieser Identität im Text“ (LEJEUNE, 1994, S. 25-27). Die Namensidentität in Hoppes *Hoppe* ist offensichtlich gegeben. Da diese allein nicht für eine hinreichende Bestimmung als Autobiografie ausreicht, muss Lejeune die letztlich rein pragmatische und außertextuelle Kategorie eines Vertragsschlusses annehmen. Lejeune geht also scheinbar davon aus, dass selbst eine gesicherte und starke Autorschaftsinszenierung nicht ausreicht, die Authentizität des autobiografischen Textes zu autorisieren – beziehungsweise trotz einer Namensidentität von einer ‚Entautorisierung‘ bedroht sein könnte. Die Theorie vom ‚autobiografischen Pakt‘ macht deutlich, dass die abschließende Zuschreibung eines Textes zur Gattung Autobiografie letztlich nur vom Rezipienten aus einer *Behauptung* des Textes gefolgert werden kann. Alle autoritären Beglaubigungen der Identität von Autor, Erzähler und Figur sind nicht hinreichend. Am Ende ist es die *Bereitschaft* des Lesers, dieser diskursiven, rhetorischen Behauptung Glauben zu schenken und einem Text den faktualen Status einer Auto(r)-Authentizität zuzuschreiben. Zum Begriff der ‚Autor-Authentizität‘ sowie zur Funktion von Authentizität als *Zuschreibungsphänomen* und *Pakt* siehe WEIXLER, 2012, S. 1-32.

- 6 Vgl. zum hybriden Status der Autofiktion zwischen autobiografischem und romaneskem Pakt DOUBROVSKY, 2008, S. 126. Vgl. zudem WAGNER-EGELHAAF, 2013, S. 10. Auch Frank Zipfel bestimmt Autofiktion unter anderem als „Kombination von autobiographischem Pakt und Fiktions-Pakt“ (ZIPFEL, 2009, S. 304-311). Für eine analoge Paktschließung im *Johanna*-Roman siehe FRANK, 2014, S. 71.

den Text *Hoppe* einerseits als eine fiktive Alternativ- oder Wunschbiografie erscheinen lassen, die aber andererseits teilweise auf authentischem Material beruhen.

Dieses ‚entweder-oder‘ beziehungsweise ‚beides-zugleich‘ des Textstatus dient einer Problematisierung, einer Transgression und einem Spiel mit der Gattung Autobiografie. Vergleichbare Vorläufer einer solchen selbstreflexiven Konstruktion von Autorschaft mittels eines komplexen Spiels von fiktionalen und faktualen Elementen finden sich – um eine literaturgeschichtliche Kontextualisierung nur in sehr groben Zügen zu skizzieren – bereits in der Romantik, etwa in den Werken Jean Pauls (*Leben des Quintus Fixlein*, 1796).⁷ In postmoderner Literatur wird das Verhältnis von Subjektivität, Identität und Autorschaft noch weiter problematisiert, was exemplarisch an Wolfgang Hildesheimers biografischer Dilogie *Mozart* (1977) – in dem eine reale Figur mit dem Ziel fiktionalisiert wird, die Gattung Biografie zu demystifizieren – und *Marbot* (1981) – einer komplementären Faktualisierung einer fiktiven Figur als Mystifizierung fiktionaler Texte – zu erkennen ist. Und um aus der Gegenwartsliteratur lediglich ein Beispiel herauszugreifen: Der deutsch-iranische Schriftsteller und Orientalist Navid Kermani (*1967) reflektiert in seiner Frankfurter Poetikvorlesung *Über den Zufall* (2012) metadiskursiv und selbstironisch über multiple (Autoren- beziehungsweise Persönlichkeits-)Identitäten, die in das Schreiben der Vaterbiografie, die 2011 unter dem Titel *Dein Name* erschienen ist, einfließen. Die Erzählstrategien Kermanis ebenso wie (und vielleicht sogar noch stärker) diejenigen Hoppes können in Bezug zu einer derzeit virulenten Diskussion gesetzt werden, die auch der Konzeption des vorliegenden Sammelbandes zugrunde liegt: ob die Postmoderne durch neuere Konzepte der Transmoderne, Post-Postmoderne⁸, des „Performatism“⁹ oder der Hypermoderne¹⁰ abgelöst wurde.¹¹ Dahinter steckt die Beobachtung einer Tendenz in der Gegenwartsliteratur, dass die postmodernen Delegitimationsstrategien von Medialität, Subjektivität und Indivi-

7 Für Claude D. Conter stehen die selbstreflexiven Erzählstrategien in Hoppes Werk, insbesondere in *Paradiese, Übersee*, in der Tradition der frühromantischen Moderne. Vgl. CONTER, 2008.

8 Vgl. TURNER, 1995.

9 ESHELMAN, 2000/2001.

10 Vgl. LIPOVETSKY, 2005. Vgl. hierzu auch den Begriff „Digimodernism“ von KIRBY, 2010.

11 Für eine Diskussion von Hoppes *Johanna* als Beispiel einer „transmoderne[n] Wiedergeburt des Autors“ siehe den luziden und materialreichen Beitrag von FRANK, 2014.

dualität in einer „Rekontextualisierung von Subjekt-, Autor- und Werkbegriff“ reflektiert und zugleich überwunden würden.¹²

Ziel des vorliegenden Beitrages soll es indes weniger sein, den Textstatus von *Hoppe* mittels der Theorien um „Autofiktion“¹³ beziehungsweise „Auto(r)fiktion“¹⁴, „fiktionaler Metabiographie“¹⁵, „fiktionaler Metaautobiographie“¹⁶, „historiographic metafiction“¹⁷, „Metahistoriographie“¹⁸ oder „Wirklichkeitserzählungen“¹⁹ zu diskutieren, als ein mögliches Verständnis des Textes anhand der Beschreibung der hochkomplexen Erzählstruktur zu liefern. Der Beitrag wird sich entsprechend vor allem auf den Zusammenhang von Autorschaft und schriftstellerischer Inszenierungspraxis sowie von Autorität und Authentizitätsinszenierung in *Hoppe* konzentrieren. Vor der Folie konventionalisierter Vorstellungen dieser drei Kategorien Autorschaft, Autorität und Authentizität²⁰ erweist sich das Erzählkonstrukt von *Hoppe*

12 FRANK, 2014, S. 77. Svenja Frank liest *Paradiese, Übersee* als noch postmodernen Roman und erkennt in der Fortschreibung des Werks, vor allem mit *Johanna*, eine Wende hin zur Transmoderne.

13 DOUBROVSKY, 2008; ZIPFEL, 2009; KRAUS, 2013; SCHOENE, 2015.

14 In ihrer Einleitung zum Sammelband nennt Wagner-Egelhaaf Hoppes *Hoppe* als typisches Beispiel für „eine Tendenz in der Gegenwartsliteratur, Autobiographisches und Fiktionales gezielt zu verbinden“. Und dieses „reflexive Potenzial“ sei als „konstitutives Merkmal der Autofiktion [zu] betrachten“ (WAGNER-EGELHAAF, 2013, S. 12).

15 NADJ, 2006.

16 Ebd., S. 339. Frank interpretiert *Hoppe* als „metabiografische Autofiktion“ beziehungsweise „Biofiktion“ (FRANK, 2015, S. 59) und *Johanna* als Metaautobiografie: „Die Parallelisierung von Erzählerin und Johanna, und damit die Engführung von autobiografischer und biografischer Linie, ist dabei im Roman derart präsent, dass die scheinbar metabiografische Schrift als metaautobiografische gelesen werden muss“ (FRANK, 2014, S. 60).

17 HUTCHEON, 1988, S. 113.

18 NÜNNING, 1995, S. 284-286.

19 KLEIN/MARTÍNEZ, 2009, S. 1-13, insbesondere S. 4-5.

20 In der Diskussion um den Authentizitätsbegriff entwickelt sich eine vergleichbare Kontroverse um einen Epochenwechsel von der Postmoderne zur Post-Postmoderne. Insbesondere in der amerikanischen Diskussion und rund um die Terroranschläge des 11. September 2001 wird ein Epochenwechsel identifiziert, der als *Material Turn* (Tony Bennett) oder *Return of the Real* (Hal Foster) bezeichnet wird. In der deutschen Authentizitätsforschung übernehmen diese Ansicht zum Beispiel Wolfgang Funk und Lucia Krämer, die Authentizität als „Schlüsselbegriff nach-postmodernen Denkens und Fühlens“ betrachten (FUNK/KRÄMER, 2011, S. 7). Wolfgang Funk, Florian Groß und Irmtraud Huber sehen diesen neuartigen Authentizitätsbegriff als Möglichkeit, „if and how this post-

als ein Verfahren der Entautorisierung, durch das sich die Autorin als eine Abwesende und Verschwindende inszeniert. In einem ersten Abschnitt und auf einer ersten Analyseebene wird im Folgenden, erstens, das spezifische Spiel von Fakt und Fiktion unter dem programmatischen Schlagwort der „ehrlichen Erfindung“ (Hoppe, S. 25) zu untersuchen sein.²¹ Auf einer weiteren Analyseebene ist, zweitens, das Strukturprinzip, dass in Hoppe beständig Fakten fiktionalisiert und fantastische Elemente autorisiert werden, zu betrachten. In einem weiteren Abschnitt gilt es, drittens, zu zeigen, dass klassischen Autorschaftskonzeptionen der Autoritätsaspekt entzogen wird und sich diese formale Struktur in der inhaltlichen Thematisierung der Motive des Verhüllens und Verschwindens spiegelt. Abschließend ist, viertens, der Zusammenhang dieser Textstrukturen mit einer bestimmten Topografie zu analysieren.

„EHRliche ERfindung“

Einen fiktionalen Roman beziehungsweise eine ‚Traumbiographie‘ überhaupt im Hinblick auf Authentizität diskutieren zu wollen, ist erklärungsbedürftig. In der Bezeichnung des pragmatischen Status einer Rede, der Differenzierung zwischen ‚fiktionalen‘ und ‚faktualen‘ Texten, findet in der Erzähltheorie für ‚faktual‘ prägnanterweise auch das Synonym „authentisch“²² Verwendung. Authentizität ist in diesem Zusammenhang eine metaphorische Kennzeichnung für die Referenzialisierbarkeit des Erzählten auf eine außertextuelle ‚Realität‘: Faktuales gilt als authentisches, fiktionales als „inauthentisches“ Erzählen.²³ Die Authentizität im faktualen Erzählen kann durch den Autor (besonders wichtig im Fall einer Autobiografie), durch die Originalität (im Sinne der Verwendung von originalen Dokumenten und Fundstücken) oder durch die Referenz auf tatsächliche historische Begebenheiten

modern predicament can be overcome“ (FUNK u. a., 2012, S. 12.). Michael Rössner und Heidemarie Uhl interpretieren die „neue Sehnsucht nach dem Ursprünglichen“ als eine „Renaissance“ des theoretisch eigentlich dekonstruierten Begriffs (RÖSSNER/UHL, 2012).

21 Vgl. dazu auch den Beitrag von Svenja Frank im vorliegenden Band sowie zum Zusammenhang von „Ich-Konstitution als narrative Konstruktion und ‚ehrliche[r] Erfindung‘, welche die Vereinigung von Realität und Imagination jederzeit bewusst hält“ und bereits in *Paradiese, Übersee* „angelegt“ sei, zudem FRANK, 2015, S. 62. Den Konnex von Identität, Alterität und dem Prinzip der ‚ehrlichen Erfindung‘ untersucht NEUHAUS, 2008, S. 45.

22 MARTÍNEZ/SCHIEFFEL, 2012 [1999], S. 20.

23 Vgl. ebd.; SCHMID, 2014, S. 30-44.

autorisiert werden.²⁴ Auch wenn der Romantext *Hoppe* also mit den Gattungskonventionen der Autobiografie spielt, ist die durch den Paratext explizierte Geltungsabsicht diejenige eines fiktionalen Textes, nämlich nicht im definierten Sinne authentisch zu sein.

Diese auf den ersten Blick eindeutige Kategorisierung wird jedoch erheblich verkompliziert, wenn man die epitextuellen und habituellen Autorschafts- und Gattungs-Inszenierungspraktiken im Umfeld des Textes *Hoppe* und der Autorin Hoppe mit in Betracht zieht. Nach Christoph Jürgensen und Gerhard Kaiser sind derartige „Inszenierungspraktiken“ wesentlich für die Positionierung im „literarische[n] Feld“ und hierdurch wiederum bedeutsam für die Lenkung der Rezeption. Unter „epitextuellen Inszenierungspraktiken“ verstehen Jürgensen und Kaiser „auktoriale“ und insbesondere „poetologische“ Selbstkommentare wie etwa „Interviews, Gespräche, Selbst- oder Fremdrezeptionen [...] oder Tonaufnahmen von Lesungen“.²⁵ Als „habituelle Inszenierungspraktiken“ bezeichnen sie die explizite Selbsteinordnung in bestimmte, bereits bestehende Autorschaftskonzepte (zum Beispiel in diejenigen des *poeta vates* oder des *poeta doctus*), Arbeitsweisen und Formen der „Professionalisierung“ sowie den weiten und oftmals nur schwer abgrenzbaren Bereich des äußerlich Beobachtbaren und damit letztlich alles, was zum „Lebensstil“ eines Menschen gehört.²⁶

In epitextuellen Kommentaren macht Felicitas Hoppe beständig darauf aufmerksam, dass es sich bei *Hoppe* um eine Autobiografie handele. In Lesungen und Interviews erläuterte die Autorin etwa, dass sie das Schreiben an *Hoppe* zunächst mit der Absicht begonnen habe, eine Autobiografie zu verfassen und das ursprüngliche Formmodell sogar die Rowohlt-Monografie in der Er-Form – ein Klassiker der wissenschaftlichen Biografie – gewesen sei. Im Produktionsprozess habe sich dann aber die Distanzierung von dieser Form sowie sogar vom Ich fast wie von selbst ergeben.²⁷ Erst die Form der fiktionalisierten Autobiografie habe ihr die Freiheit gegeben, viel ehrlicher über sich selbst zu schreiben, als ihr dies in der herkömmlichen Ich-Form einer konventionellen Lebensbeschreibung möglich gewesen wäre. Diese Art der Rezeptionslenkung durch kommentierende Selbstinszenierung zeigt sich auch in zahlreichen Interviews, die Hoppe in den Wochen rund um die

24 Vgl. MARTÍNEZ, 2004, S. 7-21.

25 JÜRGENSEN/KAISER, 2011, S. 12.

26 Ebd., S. 13f.

27 Vgl. die öffentliche Autorenlesung am 30.11.2012 in Oxford, die Teil der Konferenz *Geschichts(er)findungen. Felicitas Hoppe als Erzählerin zwischen Tradition und Moderne* (30.11.-1.12.2012) war: <http://www.germanistik-im-netz.de/wer-was-wo/29535>, 1.1.2015. Die Rowohlt-Monografie als anfängliches Vorbild wurde von Hoppe am 12.6.2012 in ihrer Lesung im Literaturbüro Freiburg genannt.

Publikation des Romans gegeben hat: „Ich schlage der klassischen Form der Autobiografie in meinem Buch nicht nur ein Schnippchen. Ich komme mir in der Verfremdung näher, als es mir in der Ichform je gelungen wäre“ erklärt Hoppe in einem Gespräch mit der *Hannoverschen Allgemeinen*.²⁸ Und in einem Interview mit dem *Norddeutschen Rundfunk* bezeichnet sie schließlich diese Version als „zehnmals autobiografischer“ als eine den bloßen Fakten verpflichtete, klassische Autobiografie.²⁹ Begleitet durch entsprechende „verlegerische Peritexte“³⁰ erweist sich die Rezeptionslenkung als erfolgreich. In den meisten Rezensionen wird Hoppe trotz der Gattungskennzeichnung ‚Roman‘ als Autobiografie von Felicitas Hoppe besprochen.³¹

Als ein Beispiel habitueller Inszenierungspraxis beziehungsweise, im Fall der Autobiografie, habitueller Autorisierung kann einerseits der Rucksack angeführt werden, der in Hoppe als zentrales Erkennungsmerkmal ‚Felicitas‘ beschrieben wird, darüber hinaus mit dem in Hoppes Werk weitverbreiteten Motiv der Rüstung in Verbindung gebracht wird und der zudem ein ständiger Begleiter (Kleidungsaccessoire) der empirischen Autorin ist.³² Andererseits ist Hoppes Inszenierung ihrer spezifischen Art schriftstellerischer Professionalisierung in der „Charakterisie-

28 HOPPE/RIENAS, 2012.

29 Interview mit Felicitas Hoppe, in: NDR Kultur [Sendedatum: 15.3.2012, 12:40 Uhr].

30 JÜRGENSEN/KAISER, 2011, S. 12.

31 Freilich wird in sämtlichen Rezensionen auf den Hybridcharakter aufmerksam gemacht. Doch in Formulierungen wie „Felicitas Hoppe [...] hat sich mit ‚Hoppe‘ ihre Autobiografie erfunden“ (MANGOLD, 2012) oder „‚Hoppe‘ ist keine Autobiografie, wie man sie auf den ersten Blick meinen könnte“ (PYCHLAU, 2012) steckt mehr als nur Ironie. Es wird deutlich, dass Hoppe nicht einfach nur als ein weiterer Roman von Hoppe, sondern als ihre, wenn auch fiktionale, Autobiografie rezipiert wird. Besonders deutlich wird dies in Jutta Rienas’ Interview mit Felicitas Hoppe, das mit folgender Frage beginnt: „Frau Hoppe, Sie haben den großen Markt an Autobiografien um eine weitere bereichert: Ihre eigene. Der Unterschied ist: Ihre ist erfunden.“ (HOPPE/RIENAS, 2012).

32 Dass der Rucksack ein zentrales Accessoire der habituellen Selbstinszenierung von Felicitas Hoppe darstellt, wurde nicht zuletzt bei der Verleihung des Georg-Büchner-Preises 2012 deutlich, den sie mit dem Rucksack auf dem Rücken entgegen nahm. Vgl. http://www.hna.de/bilder/2012/10/27/2584219/1780090850-hoppe_dap_20121027-191740-ix34.jpg, 1.1.2015. Die Dankesrede ist zudem aufschlussreich und mit der fiktionalen Autorfiktion Hoppe in Ansätzen zu vergleichen, als Hoppe darin sowohl in der ersten als auch in der dritten Person Singular über sich selbst spricht. Auch in Hoppes Werken werden wiederholt Figuren mit dem Rucksack ausgestattet, wie etwa der Kleine Baedeker in *Paradiese, Übersee*.

„Handwerksanalog Arbeitende“³³ von Bedeutung, auf die an späterer Stelle noch zurückzukommen sein wird. Die epitextuelle und habituelle Autorschaftsinszenierung macht deutlich, dass der Text als Autobiografie rezipiert werden soll, allerdings als eine autofiktionale Spielart der Gattung. Wichtiger und interessanter als die Frage nach Fakt und Fiktion erscheint entsprechend die Frage nach der Authentizität des Erzählten als einer bedeutungsstiftenden Projektionsfolie für das Textverständnis und die Rezeption.

Neben dieser Kontextualisierung mit paratextuellen und habituellen Informationen soll im Folgenden aber vor allem die textintern inszenierte Autorschaftskonzeption analysiert werden. So lautet eine prägnante Stelle in *Hoppe*:

Man tappt hier vor allem deshalb im Dunkeln, weil der Charakter des Angelesenen ein insgesamt prägendes Element in Hoppes Werk ist, das auch in jenen Arbeiten deutlich hervortritt, in denen sie über Orte, Länder und Gegenden schreibt, die sie nicht nur nachweislich selbst besucht, sondern in denen sie sogar ganze Jahre ihres Lebens verbracht hat. Und weil sie die Frage nach Authentizität ständig selbst thematisiert und dabei in Leben wie Werk permanent versucht, aus der Not ihrer Ignoranz eine literarische Tugend zu machen.

Hoppes (durch zahlreiche Schulzeugnisse belegte) äußerst mangelhafte Kenntnisse in Geographie und Landeskunde, die sie später durch „verzweifertes Kartenstudium“ und eine stattliche Sammlung verschiedener Weltalmanache aufzubessern versuchte, sind nicht Legende, sondern Fakt, und der in zahlreichen Interviews beharrlich immer wieder auftauchende Hinweis auf ihr literarisches Verfahren „ehrlicher Erfindung“ ist weniger kokettes Versteckspiel als schlecht getarnte Verlegenheit. (*Hoppe*, S. 25)

Die Umschreibung der Arbeitsmethode als ‚ehrliche Erfindung‘ stellt als literarisches Verfahren im Hinblick auf den Status der Rede eine paradoxe Formel dar, können doch in faktualer oder fiktionaler Literatur die erzählten Ereignisse nur entweder referenziell-authentisch – also ‚ehrlich‘ und ‚wahr‘ – oder eben erfunden und artifiziell-fantastisch sein. Dieselbe Paradoxie taucht in Hoppes Werk noch an anderer Stelle auf. So heißt es in *Pigafetta* im Zusammenhang mit den verbreiteten Lügen, dem Seemannsgarn, das man auf hoher See zu hören bekommt: „Aber es ist nichts erlogen, ich habe alles ehrlich erfunden“ (*Pigafetta*, S. 135). Darüber hinaus wird im ersten Satz des Zitates auf den Charakter des Angelesenen verwiesen. Die Erzählung ist also auch deshalb als ‚ehrliche Erfindung‘ zu bezeichnen, weil die Erzählerin sich alles in redlicher Rechercharbeit selbst angelesen und erarbeitet hat. Doch der ganze erste Satz hängt semantisch in der Schwebe: Im ersten Satzteil spricht alles dafür, dass das Erzählte erfunden oder angelesen ist. Im zweiten Satzteil wird hingegen behauptet, dass die Erzählerin alles mit eigenen Augen gesehen

33 JÜRGENSEN/KAISER, 2011, S. 14.

habe, also eine direkte Augenzeugin sei, die das Erzählte bezeugen und autorisieren könne. Dies kann aber auch dahingehend gedeutet werden, dass – im Fall bestehender Augenzeugenschaft – die Erzählerin es dennoch nicht wahrhaftig, adäquat und authentisch wiedergeben könne, sondern – damit es für den Leser authentisch wirkt – sich vielmehr bei „Angelesene[m]“ bedienen müsse.³⁴ Auch im nachfolgenden Satz wird der Rezipient derart über den ontologischen Status im Unklaren gelassen, auch dieser Satz besticht durch seine semantische Doppelbödigkeit. Denn einerseits spricht die Erzählerin hier davon, dass sie sich mit Authentizität beschäftigt, allerdings nur um sogleich einzuschränken, dass sie eine Haltung der Ignoranz gegenüber dem Phänomen einnehme und folglich gezwungen sei, aus ihrer Ignoranz eine literarische Tugend zu machen. Diese Ambivalenz wird im dritten Satz weitergeführt und als Position zwischen Fiktion („Legende“³⁵) und Fakt verortet. Ein Spiel mit belegbarem Wissen auf der einen Seite – wofür sogar Zeugnisse, also autorisierende Dokumente, vorgelegt werden können – und einer Dokumentensammlung auf der anderen, die gemeinhin als Wissensbeleg angeführt wird, hier jedoch ironischerweise gerade als Beweis der vorgeblichen Unwissenheit der Erzählerin dient. Dieses Oszillieren zwischen Fakt und Fiktion ist ein durchgehender, beständig auch explizit als Doppelbödigkeit und Position des ‚Dazwischen‘ thematisierter und entsprechend programmatischer Aspekt im Werk von Felicitas Hoppe.

Ein nicht unerheblicher Anteil der Autorinszenierung in *Hoppe* wird auf das Spiel mit Fakt und Fiktion verwendet. So kokettiert die Erzählerin bei der Wiedergabe und Widerlegung fingierter Kritik von (ebenso fingierten) Rezensenten, etwa des berühmten Reimar Strats, wiederholt mit der angeblichen Unfähigkeit der Autorin Hoppe, historisch-realistische Texte (beziehungsweise Textgattungen) zu produzieren. So habe Felicitas eine „eigensinnige Auffassung von Wirklichkeit“ (*Hoppe*, S. 63) und eine sowohl „überbordend[]“ als auch „blühende Phantasie“ (ebd.,

34 Das Lob auf die vermeintliche Rechercharbeit wird durch die epitextuelle Inszenierung der Autorin noch zusätzlich ironisiert, denn Hoppe kritisiert wiederholt historische Romane und ihre Autoren dafür, die literarästhetische Qualität ihrer Arbeiten bloß über Recherche zu definieren: „[I]hr prosaisches Zauberwort lautet *Recherche*, mit der sie fehlende Abenteuer, den fehlenden Alltag, fehlendes Erleben oder mangelnde Imagination wettmachen wollen.“ Dies sei „weniger ein literarisches Verfahren [...] als schlicht eine nachprüfbare Leistung.“ (zit. n. *Schätze*, S. 212f., Hvhbg. i. Orig.).

35 Der Gattungsbegriff „Legende“ taucht am Ende des Romans *Hoppe* erneut auf: „Eine Legende, was sonst. To be continued. (Fortsetzung folgt./fh)“ (*Hoppe*, S. 330). Damit wird der Fiktionalitätsstatus noch einmal bekräftigt und der gesamte vorangehende Text als Legende und – gemäß der Gattungsdefinition – als „vorbildhafte[] Lebensgeschichte, [...] in de[r] sich Wunderbares manifestiert“ gekennzeichnet. Zit. n. SCHWEIKLE, 1990, Sp. 261f.

S. 109): Mit der „große[n] Erfinderin“ (ebd., S. 149) haben wir es zugleich „mit einer Autorin zu tun“, die „jenseits der Wünsche von Lesern landläufiger historischer Romane, nicht in erster Linie angetreten ist, uns anhand ihrer Geschichten ‚die Geschichte‘ zu erhellen“ (ebd., S. 106). Und Strat kritisiert einmal mehr: „Mangel an Phantasie kann man [der] Autorin jedenfalls nicht vorwerfen, sondern, im Gegenteil, nur ein unbeherrschtes Zuviel davon.“ (ebd., S. 327). Und schließlich finden sich wiederholt Hinweise auf ihre dezidiert vertretene fantastische Poetik, was nicht zuletzt Felicitas’ Entgegnung auf die Kritik ihres ‚Erfindervaters‘ Karl („Wie kann man freiwillig lesen, was nachweislich falsch, weil erfunden ist?“, ebd., S. 111) prägnant zeigt: „Ich schreibe nicht, ich mache Erfindungen!“ (ebd., S. 39).

Um noch einmal zum oben angeführten Zitat zurückzukehren: Wird eine (Auto-)Biografie fingiert, so handelt es sich um einen fiktionalen Text. Wenn darin Angelesenes zitiert wird, so wird mit der Referenz auf vermeintlich ‚reale‘ Texte ein Authentizitätseffekt erzeugt. Dieser Effekt ist stärker, wenn faktuale Texte wie wissenschaftliche Abhandlungen (geografische Weltalmanache), Rezensionen oder Tagebücher zitiert werden, der Effekt tritt aber auch ein, wenn fiktionale Texte als Beglaubigung der eigenen Argumentation angeführt werden.³⁶ Zitieren ist immer ein Autorisierungsprozess.³⁷ Wird in einer Autobiografie jedoch Angelesenes ange-

36 Eine vergleichbare Intention liegt generell Herausgeberfiktionen zugrunde (vgl. hierzu auch Anm. 38). Darüber hinaus ist das Fingieren und die Ironisierung von Wissenschaftlichkeit ebenfalls eine weitverbreitete Technik in der Literatur, was sich etwa, um nur eine idiosynkratische Auswahl quer durch die Literaturgeschichte zu nennen, in ähnlicher Weise schon in Jean Pauls *Des Feldpredigers Schmelzle Reise nach Flätz* (1807), ganz ähnlich auch in Wolfgang Hildesheimers *Marbot* (1981) oder in der Gegenwartsliteratur in Clemens J. Setz’ *Die Liebe zur Zeit des Mahlstädter Kindes* (2011) sowie in Jan Brandts *Tod in Turin* (2015) findet.

37 Das Zitieren von *Autoritäten*, die sogenannte Beweisführung *ex auctoritate*, ist seit der antiken Rhetorik die Methode, den eigenen Argumenten Glaubwürdigkeit zu verschaffen. Der Begriffsursprung von ‚Autorität‘ bezieht sich auf die „zitierbaren literarischen“ Autoritäten (VEIT u. a., 1971, Sp. 724). Um eine Autorität zu sein, bedarf es des Ansehens, die wiederum durch Tugend oder Zeit, das heißt durch hohes Alter der zitierten Autorität erworben werden kann (vgl. ebd., Sp. 724f.). Darüber hinaus beinhalten klassische Autoritätsmodelle auch einen überindividuellen Autoritätsaspekt. So wurden die christlichen „Kirchenväter und die christlich gedeuteten Klassiker der antiken Literatur zu einem Kanon maßgeblicher *auctores* zusammengeschlossen, mit deren Autorität jeder neue Autor den Geltungsanspruch seiner Texte [...] zu legitimieren“ hatte (JANNIDIS u. a., 1999, S. 5). Dieser Aspekt lebt heute noch in der autoritativen Macht fort, die hinter der Kanonisierung von Autoren und Texten steht. Der Zusammenhang zwischen Autorschaft, Autorität und Authentizität ist nicht nur für die Autobiografie von konstitutiver Bedeutung,

führt, um die empirische Wahrnehmung überhaupt in Worte fassen zu können, so wird trotz der referenziellen Qualität der Aussagen die Authentizität infrage gestellt, da eine Autorisierung durch Augenzeugenschaft nicht mehr garantiert ist. Wenn in einer Biografie hingegen Angelesenes zitiert wird – über weite Strecken inszeniert sich die Erzählerin ‚fh‘ als eine neutrale Herausgeberin anderer Quellen³⁸ – steckt hinter diesem Verfahren das Ziel einer Autorisierung durch (vermeintlich) referenzielle, realistische Dokumente. Letztlich aber verweisen diese zitierten Passagen auch ‚nur‘ auf ‚ehrlich erfundene‘ Dokumente³⁹ – wodurch deutlich wird, dass es sich bei dem Erzählverfahren der ‚ehrlichen Erfindung‘ in *Hoppe* weniger um ein Spiel zwischen Fakt und Fantasie, sondern in erster Linie um ein Spiel mit einem ganz bestimmten Aspekt der Autorschaft handelt: den mit der Autorität der

generell lässt sich ein Zusammenhang bis in die gemeinsame Begriffsgeschichte zurückverfolgen, wo im Lateinischen aus *auctoritas* das Adjektiv *authenticus* wird (vgl. RÖTTGERS/FABIAN, 1971, Sp. 691). Der Begriff ‚Autor‘ entstammt diesem Kontext und bezeichnet denjenigen, „welchem auctoritas zukommt“ und folglich eine Person oder Institution, die etwas autorisieren und authentisieren kann (SCHEME, 1971, Sp. 721; vgl. auch MARTÍNEZ, 2004, S. 12, sowie RÖTTGERS/FABIAN, 1971, Sp. 691). In der Autobiografie lebt dieses Autoritäts-Autorschaftsmodell als Interesse an der „biographisch und historisch spezifischen Individualität“ noch relativ unverändert fort. Aber auch in der Untersuchung fiktionaler Literatur ist mit den hermeneutischen Analysekategorien Stil und Intention die biografisch-historische Individualität des Autors eine zentrale Verstehens- und Interpretationsnorm (vgl. JANNIDIS u. a., 1999, S. 5).

- 38 Die Herausgeberfiktion hat eine lange literarische Tradition und wird insbesondere in der Romantik zu einem verbreiteten Formprinzip. Uwe Wirth vertritt in seiner Habilitationsschrift die These, dass sich „literarische Autorschaft aus dem Geist der Herausgeberschaft“ entwickelt. Die Herausgeberfiktion diene in der Literatur um 1800 der Reflexion des Textstatus und der – mit Christian Berthold – „Einübung eines ‚Fiktivitätsbewusstseins‘“ (zit. n. WIRTH, 2008, S. 16). Daher entstehe parallel zur Etablierung des Buchmarktes zugleich ein Bewusstsein für literarische Autorschaft erst über den ‚Umweg‘ der Herausgeberfiktion. Vgl. auch: „Der Herausgeber hat es als zweiter Autor mit bereits Geschriebenem zu tun, dem er, im Zuge seiner editorialen Tätigkeit, schreibend etwas hinzufügt. Er ist insofern nicht nur zweiter Autor und erster Leser, sondern ein ‚Dazuschreiber‘, dessen Schrift den Rahmen des Textes überhaupt erst konstituiert“ (ebd., S. 15).
- 39 Die Einsicht, dass ein Signifikant nicht mehr auf ein Signifikat referenziell verweist, sondern letztlich alles nur eine endlose Semiose innerhalb sprachlicher Zeichenhaftigkeit, also ein endloses Spiel von Signifikanten ist, ist einer der zentralen Aspekte von Jacques Derridas *Die Schrift und die Differenz* (1976) und ein wesentlicher Grundgedanke des Poststrukturalismus. Jean Baudrillard definiert die Konzepte Hyperrealität und Simulacrum über ihre Referenzlosigkeit auf eine außersprachliche Realität.

Autorinstanz zusammenhängenden Autorisierungs- und Authentifizierungsprozessen.

Besonders nachhaltig ist die Autorität des Autors bekanntlich durch den französischen Poststrukturalismus mit seinen Debatten rund um den ‚Tod des Autors‘ in Zweifel gezogen worden. Zu den Theorien, die den Autor als relevante Verstehensnorm entautorisiert haben, zählt bereits die Unterscheidung von Autor und Erzähler, die Wolfgang Kayser in einer Reihe von Aufsätzen in den 1950er Jahren entwickelte, die 1910 allerdings schon Käte Friedemann in ähnlicher Weise vorgenommen hatte.⁴⁰ Im fiktionalen Erzählen kann ein Autor bekanntlich nie für den ‚Wahrheitsanspruch[]‘⁴¹ einer Figuren- oder Erzählerrede haftbar gemacht werden. Dies hat wiederum erzähltheoretisch für den Status der Rede zur Folge, dass im fiktionalen Erzählen der reale Autor reale, aber – was den Wahrheitsanspruch betrifft – ‚inauthentische‘ Sätze, der fiktive Erzähler dagegen imaginäre, aber immer ‚authentische Sätze‘ produziert.⁴²

In *Hoppe* ist die Lebensbeschreibung der Erzählerin zwar eine fiktionale, aber mit Wahrheitsanspruch vorgetragene Rede – ist also die imaginäre, aber authentische Rede der Erzählerin ‚fh‘. Um den Wahrheitsgehalt ihrer imaginär-authentischen – oder ‚ehrlich-erfundenen‘ – Rede ihrerseits zu beglaubigen, führt die Erzählerin eine ganze Reihe von Zitaten an und spielt nicht nur mit der vermeintlichen Autorität eines präzisen wissenschaftlich-philologischen Arbeitens,⁴³ sondern auch mit der Autorisierung durch eine Beweisführung *ex auctoritate*. Zugleich wird mit der Herausgeberfiktion von Tagebucheinträgen und Interviewpassagen die Authentizität von Originaldokumenten fingiert. Wenn die Erzählerin ‚fh‘ mit imaginär-authentischem Wahrheitsanspruch Angelesenes zitiert, dann zitiert sie also in Herausgeberfiktion die Tagebücher und Ausführungen von mit Fiktionsmarkern versehenen Figuren, deren Aussagen jedoch wiederum durch Authentizitätsstrategien als faktual inszeniert werden. Noch komplizierter wird es bei den Selbstzitat: Wenn die imaginär-authentische Erzählerin ‚fh‘ aus dem Werk der realen Autorin

40 Vgl. KAYSER, 1965, S. 197-217. Vgl. hierzu auch GRAEVENITZ, 1982, S. 78-105, und FRIEDEMANN, 1977 [1910].

41 MARTÍNEZ/SCHEFFEL, 2012 [1999], S. 17.

42 Ebd., S. 20 (Hvhbg. i. Orig.). Diese Unterscheidung darf nicht mit dem unzuverlässigen Erzählen verwechselt werden, das allein den Wahrheitsanspruch auf der Ebene der fiktiven Erzähler- oder Figurenrede betrifft, also dass die ‚in fiktionaler Rede geäußerten Behauptungen mit Bezug auf das, was in der erzählten Welt der Fall ist‘ übereinstimmt (ebd., S. 95) beziehungsweise das Geäußerte ‚in accordance with the norms of the work‘ steht (BOOTH, 1961, S. 158).

43 Vgl. hierzu auch Svenja Franks Interpretation des *Johanna*-Romans als ‚Wissenschaftsatire‘ (FRANK, 2014, S. 62 und S. 74).

Felicitas Hoppe zitiert, dann zitiert sie hinsichtlich des Erzählgegenstands fiktive Texte, die indes als authentische Dokumente verwendet und wiedergegeben werden. Diese Zitate – beziehungsweise die Tätigkeit des Zitierens – sind authentisch, da die Texte realiter existieren und in Buchform vorliegen.⁴⁴ Zwar verweisen sie hierdurch referenziell auf die Urheberin, der sie eindeutig zuzuordnen sind, allerdings referieren sie nicht auf die empirische Realität, da sie selbst ja von der Autorin ‚ehrlich erfunden‘ und jeweils explizit als literarische Texte markiert sind. Dieses Verfahren ist folglich als Ironisierung der autorisierenden hermeneutisch-philologischen Arbeitsweise – wie zum Beispiel der in diesem Beitrag vorgenommenen Analyse – zu erkennen.

Welchen Geltungsanspruch hat nun zusammenfassend der Text? *Hoppe* erweist sich als eine spezifische Hybridform, die sich jeder einfachen Zuschreibung entzieht, da jeder dieser Gattungs- oder Statuskennzeichnungen jeweils auf einem Autoritätsaspekt basiert, der in *Hoppe* durch das spezifische Erzählverfahren ironisiert oder mitunter sogar delegitimiert wird. In *Hoppe* scheint die inhaltliche Auseinandersetzung um die Möglichkeit einer Identität nicht nur zu einer Transgression der Gattung Autobiografie, sondern auch des Status von Fiktionalität und Faktualität zu führen.⁴⁵ Mithin handelt es sich nicht um einen fiktionalen Text, weil er die Unmöglichkeit einer referenziellen Authentizität ausstellt, dadurch aber gerade eine relationale Authentizität⁴⁶ erzeugt – in einem *Sonderraum* jenseits von Fakt und Fiktion.

44 Michaela Holdenried und Svenja Frank interpretieren die „auto-intertextuellen Verweise“ (FRANK, 2014, S. 73) beziehungsweise Selbstzitate als Anzeichen für „eine Rückkehr zum Konzept selbstbewusster Autorschaft“ (HOLDENRIED, 2005, S. 16). Trotz der hier vertretenen Hypothesen einer ‚Abwesenheit der Autor-Autorität‘ und eines ‚Verschwindens der Autorin‘ ist dies nicht im Widerspruch, sondern vielmehr analog zu den Interpretationen von Holdenried und Frank zu sehen.

45 Vgl. die einschlägigen Definitionen zur ‚Autofiktion‘ oder ‚fiktionalen Metabiographie‘ bei NADJ, 2006; ZIPFEL, 2009; WAGNER-EGELHAAF, 2013.

46 Im Gegensatz zum umgangssprachlichen Gebrauch von ‚Authentizität‘ als auf die empirisch wahrnehmbare Realität referenziell verweisend, wird unter ‚relationaler Authentizität‘ das explizite, selbstreflexive Thematisieren der medientheoretisch unmöglichen referenziellen Authentizität verstanden. Vgl. hierzu WEIXLER, 2012, S. 9, sowie die folgenden Ausführungen in diesem Beitrag. Der Begriff der ‚relationalen Authentizität‘ bezeichnet damit eine analoge Hybridstruktur, die auch für Definitionen von ‚Autofiktion‘ zentral sind (vgl. ZIPFEL, 2009, S. 305). Die Beobachtung, dass die unter der postmodernen Kritik delegitimierten Konzepte Subjekt, Wahrheit und Transzendenz nun „innerhalb einer fiktionalen Klammer zurückkehren“ – wie sie als Struktur auch der ‚relationalen Authentizität‘ zugrunde liegt – dient Svenja Frank als Begründung für einen Para-

„DASS MAN MICH NIE FÜR VERMISST ERKLÄRT HAT“ – DIE ABWESENHEIT DER AUTOR-AUTORITÄT

Das Prinzip der ‚ehrlichen Erfindung‘ zieht sich durch den gesamten Text – wenn nicht gar durch das gesamte Werk Felicitas Hoppes: So heißt es in *Hoppe* gleich zu Beginn:

Sowenig beglaubigt ist, dass Hoppe jene vielzitierte Reise um die Welt auf einem Containerfrachtschiff tatsächlich persönlich unternahm, ist bekannt, dass sie bereits als Kind mehrfach die Weltmeere befuhr. Allerdings nicht als zweiter Esser von rechts, sondern als einzige Tochter eines Patentagenten, der das deutsche Kaspertheater vermutlich niemals von innen sah. Die Hamelner Kindheit ist reine Erfindung. (*Hoppe*, S. 13f.)

Während der Vater Listen und Abrechnungen schreibt, widmet sich Felicitas ganz der Erfindung ihrer vier Geschwister [...]. Der faktische Vater des faktischen Einzelkindes dagegen verliert sich im Vagen. [...] [„]Meinen Erfindervater habe ich nie gesehen.“ [...] Hoppes Unterschlagung überprüfbarer Fakten dient einzig der literarischen Ausformung ausufernder Phantasien, wie sie ihr gesamtes Werk prägen. (ebd., S. 16)

Die niedersächsische Welt der Felicitas Hoppe, ihre Kindheit in der katholischen Diaspora als drittes von fünf Kindern kleinbürgerlicher, aus Schlesien vertriebener Eltern, die sie immer wieder beharrlich gegen jene andere, unberechenbare Welt ihrer wirklichen Kindheit aufruft, entpuppt sich als Kulisse unaufhörlich neuorganisierter Fluchten nach innen. [...] Hoppes kanadische Kinderjahre dagegen sind verbrieft [...] (ebd., S. 17)

In Ergänzung zur poetologischen Kurzformel der ‚ehrlichen Erfindung‘ wird der fiktive Vater doppeldeutig als ‚Erfindervater‘ bezeichnet, der zudem für die Absolutierung dieses Prinzips einsteht: „Denn mein Vater bestand darauf, alles selbst zu erfinden“ (ebd., S. 18). Es wird in diesen drei Zitaten ein wiederkehrendes Muster erkennbar: Durch den wiederholten Einsatz von Attributen, Substantiven und Komposita aus dem Wortfeld des Zweifels wird sämtlichen Fakten die „Referenz-Authentizität“⁴⁷ entzogen. Aufgrund der Fiktionalisierung der Fakten wird die Mög-

digmenwechsel vom Postmodernismus zum Transmodernismus (FRANK, 2014, S. 80). Ebenso für einen Paradigmenwechsel plädieren HASELSTEIN u. a., 2010, S. 15; FUNK/KRÄMER, 2011, S. 7; FUNK u. a., 2012, S. 12; für eine Gegenposition siehe WEIXLER, 2012, S. 8.

47 Susanne Knaller verwendet ‚Referenzauthentizität‘ mal synonym, mal als Unterkategorie zu ‚Objektauthentizität‘. Unter ‚Objektauthentizität‘ versteht sie die beweisbare, empiri-

lichkeit einer Autorisierung durch die Referenz auf tatsächliche historische Begebenheiten gebrochen, sodass im Bezweifeln der Authentizität des Erzählten das Verfahren einer Entautorisierung zu erkennen ist. Die ‚ehrlich erfundenen‘ Biografieelemente werden hingegen durch die narrative Konstruktion autorisiert, werden als verbrieft und als durch Tagebucheinträge belegbar inszeniert. Und im mittleren Zitat wird diese zwischenzeitliche Autorisierung selbst bereits wieder ironisiert, da sich der Erfindervater im Vagen verliert und die Figur Felicitas behauptet, keine Augenzeugin seiner Existenz zu sein.

Das zugrunde liegende Strukturmuster lässt sich wie folgt zusammenfassen: Offenkundige Fakten werden durch die Erzählkonstruktion fiktionalisiert, während die ‚ehrlich erfundenen‘, fantastischen Assoziationen durch Authentifizierungsstrategien autorisiert werden. So wird beispielsweise die deutsche Sprache (und damit gleichzeitig das semiotische System des Romans) als Erfindung gekennzeichnet (vgl. *Hoppe*, S. 288). Ebenso werden Hoppes Hamelner Familie und die beiden lokalen Hamelner ‚Ortsmythen‘ der Rattenfängergeschichte und des Hochzeitshauses fiktionalisiert. Die Erfindung des berühmten Märchens etwa wird Felicitas’ kanadischer Ersatzmutter zugeschrieben: „Es ist also Phyllis Gretzky gewesen, die den Rattenfänger von Hameln erfand“ (ebd., S. 24). Und ob ‚Felicitas‘ das Glockenspiel des Hamelner Hochzeitshauses „jemals mit eigenen Ohren gehört hat, ist bis heute ungeklärt“ (ebd., S. 25). Auch sei Hameln nur ihre „vermeintliche Geburtsstadt“: „An keiner Stelle lässt sich ausmachen, ob sie [die Beschreibungen von Hameln, Anm. A. W.] tatsächlich auf eigener Erfahrung beruhen oder nicht doch nur angelesen sind“ (ebd.). Wenn die empirische Autorin Hoppe die fiktive Erzählerin ‚fh‘ die Traumbiografie von Felicitas nacherzählen lässt und hierfür aus real existierenden, fiktionalen Texten autorisierend zitiert, wenn in der erfundenen Traumbiografie der tatsächliche Familienhintergrund der Hamelner Kindheit und den fünf Geschwistern als fiktive Erfindung dargestellt wird, so lässt sich dies als eine Amplifizierung der erzählerischen Ebenen beschreiben. Auf der Ebene erster Ordnung liegt sowohl die Darstellung von Fakten als auch von Fantastischem. Auf der Ebene zweiter Ordnung wird die Fiktionalisierung offensichtlicher Fakten und die Faktualisierung beziehungsweise relationale Autorisierung von Erfundenem vorgenommen.

Der klassischen Form der ‚Referenz-Authentizität‘ wird in *Hoppe* misstraut und dieses Misstrauen wird in einem komplexen Erzählverfahren reflektiert. Dies ist eine Erzählstruktur, die in der zeitgenössischen Prosa der letzten Jahre verstärkt zu beobachten ist: Durch die Konzepte und Paradigmen der Postmoderne wie Hybridität, Simulacrum, Simulation, Digitalität und Virtualität wird medialen Kommuni-

sche Verbindung eines Werkes zu seinem Urheber. Vgl. KNALLER, 2006, S. 21, und 2007, S. 21f.

kationsformen nicht mehr länger die Fähigkeit zugestanden, eine referenzielle Authentizität zum Empirischen zu verbürgen. Anders gewendet: Nicht mehr der Inhalt allein kann für die empirische, ontologische oder auch ästhetische Qualität einer Person (beziehungsweise eines Objekts oder Ereignisses) eintreten, vielmehr muss durch eine kontextuelle Konstruktion oder durch ein komplexes Erzählverfahren eine *Zuschreibung* des Qualitätsmerkmals Authentizität angeregt werden. Ganz wie ein Beobachter der zweiten Ordnung einen Beobachter beim Beobachten beobachtet, so beobachtet sich in derartigen Erzählstrukturen die Erzählung bei dem Versuch, authentisch zu erzählen. Erzählformen, die ihren Status als „vermittelte Unmittelbarkeit“⁴⁸ explizit reflektieren und thematisieren, rufen entsprechend eine „metadiskursive Authentizität“⁴⁹ hervor. Nach Christian Huck kann eine „Authentifizierung [...]“ jetzt nur noch durch den selbstreflexiven Bruch mit Authentifizierungsregeln erreicht werden.⁵⁰ Damit aber scheint sich der Authentizitätsbegriff selbst zu verändern: Entgegen der herkömmlichen, referenziellen Auffassung von Authentizität ist ein relationaler und metadiskursiver Authentizitätsbegriff von der Einsicht in die Diskursivität medialer Kommunikationen sowie durch das explizite, selbstreflexive Thematisieren der Unmöglichkeit herkömmlicher Authentizitätstechniken geprägt. Diese relationalen und diskursiven Formen der Authentifizierung lassen sich entsprechend auch als eine ‚Authentizität zweiter Ordnung‘ bezeichnen.⁵¹

Mit dem Misstrauen gegenüber herkömmlichen Arten medialisierter Kommunikation⁵² wird in *Hoppe* ein zentrales Motiv der Postmoderne aufgerufen und zugleich als Motivation für die in einem komplexen Konstrukt über mehrere Ebenen und Ordnungen differenzierte Informationsvermittlung angegeben.

Hoppe, deren Werk ein ständiges Misstrauensvotum an jede Form von Kommunikation ist [...], war nicht nur in ihrem privaten Briefverkehr, sondern auch im wirklichen Leben eine so meisterhafte wie nachgerade manische Kommunikatorin, wobei sich lange darüber spekulieren lässt, (und reichlich ist auch darüber spekuliert worden) was sie zu dieser Form von Kommunikation antrieb. (*Hoppe*, S. 91)

Ein Grund für die „manische“ Kommunikationsbereitschaft bei gleichzeitigem Misstrauen scheint in der Gegenbewegung „zu ihren ständigen Fluchtbewegungen“

48 ZELLER, 2010, S. 1-19.

49 WEIXLER, 2012, S. 9.

50 HUCK, 2012, S. 261.

51 Vgl. WEIXLER, 2012, S. 9. Für den Konnex von relationaler Authentizität und Überwindung der Postmoderne in einer Ästhetik der Transmoderne siehe erneut Anm. 46.

52 Vgl. PYCHLAU, 2012.

(ebd.) und im Motiv des Sich-Zeigen-Wollens zu liegen – ein Aspekt, auf den später zurückzukommen sein wird. In diesem Zusammenhang erhält die Gegenüberstellung der beiden Motti zu Beginn des Romantextes eine programmatische Dimension. So heißt es in Kapitel 0: „Felicitas Hoppe, *22.12.1960 in Hameln, ist eine deutsche Schriftstellerin. *Wikipedia*“ (ebd., S. 9, Hvhbg. i. Orig.). Noch davor findet sich folgende Adressierung: „Für Familienmitglieder gilt das gesprochene Wort!“ (ebd., S. 5). Die biografischen Fakten sind digital abrufbar, öffentlich nachzulesen und enzyklopädisch verbürgt. Doch diese Fakten, das äußerlich Sichtbare, sagen nichts über das Wahre, Innere und damit im eigentlichen Sinne ‚Authentische‘ der Person Felicitas Hoppe aus. Von dieser schriftlichen Kommunikation der vermeintlichen oder nur simulierten Faktizität gibt es im Zeitalter des Digitalen mehr als genug. Dieser Quantität der Schriftlichkeit stellt Hoppe in *Hoppe* die Authentizität des Fiktionalen sowie die Qualität und Intimität der Mündlichkeit („[es] gilt das gesprochene Wort“) gegenüber.

„OBWOHL ICH SEIT JAHREN VERSCHOLLEN BIN“ – ÜBER DAS VERSCHWINDEN DER AUTORIN

Die untersuchte formale Struktur einer ‚entautorisierenden‘ Autorschaftsinszenierung sowie einer ‚Authentizität zweiter Ordnung‘, wie sie sich in einer Fiktionalisierung von Fakten und Autorisierung von Erfundenem zeigt, findet inhaltlich eine Entsprechung in den wiederkehrenden Motiven der Rüstung und Maske sowie des Verschwindens und Einkleidens. Interessanterweise entscheidet sich die Hauptfigur in ihrer ‚Traumbiographie‘ für eine durchweg abwesende Mutter und einen im Laufe der Erzählung verschwindenden Vater.⁵³ Wobei eigentlich auch der Vater von Beginn an abwesend ist, da sich sein ‚Lebenskreis‘ mit jenem von Felicitas selbst in Kanada und Australien im gemeinsam bewohnten Haus kaum berührt. Felicitas fehlt denn auch „die Abwesenheit des Vaters“ (*Hoppe*, S. 72) vor allem in Zeiten seiner größten Anwesenheit.

Neben der Abwesenheit der fingierten ‚Erfindereltern‘ wird das Verschwinden zum beständigen Zielpunkt der Aktivitäten und Sehnsüchte von Felicitas. Dieses Verschwinden wird als ein zur bloßen Faktendarstellung komplementäres Erzählprogramm inszeniert: Wenn die Erzählerin beispielsweise resümiert, dass biografische Details der Figur ‚Felicitas‘ „bis zum Verschwinden sparsam in ihr Werk eingestreut sind“ (ebd., S. 193), so ist dies nicht nur eine metaphorische, sondern

53 Eine Figurenkonstellation, die bereits für Hoppes literarisches Debüt *Picknick der Friseur* kennzeichnend ist; vgl. dazu den Beitrag von Julia Boog und Katrin Emeis im vorliegenden Band.

eine über diverse Erzähl(er)ebenen erfolgende Distanzierung zwischen der realen Autorin Felicitas Hoppe und dem Text *Hoppe*. Ebenso machen „Lucys Erzählungen auch oder vor allem jenseits von Fakten einen großen Eindruck auf“ Felicitas, „die fortan von nichts anderem träumte, als davon, [...] [es] ihren Vorbildern gleichzutun und „ganz von der Bildfläche zu verschwinden““ (ebd., S. 69). Jenseits der Fakten und der biografischen Anwesenheit erzeugt der Text *Hoppe* eine Lebensgeschichte, die mit der paradoxen Formel umschrieben werden kann, mit der Viktor Seppelt in seinem *Buch F* seinen Steckbrief *Felicitas* abschließt: „Hase und Igel in einer Person. Präsenz durch Abwesenheit.“ (ebd., S. 221). Bezüglich dieses Status dient ‚Felicitas‘ zeitweilige Ersatzmutter Phyllis Gretzky als Vorbild, die für sie stets „[a]bwesend und zugleich auf dem Posten“ (ebd., S. 82) erscheint. Und Quentin wird wiederum in seinen Erinnerungen damit zitiert, dass ‚Felicitas‘

immer in Eile ist, immer irgendwohin unterwegs, nie zu fassen [...] weil sie so sehr mit dem reinen Dasein beschäftigt ist, dass sie sich dabei selbst zum Verschwinden bringt, ständig auf der Flucht, aber nicht vor etwas davon, sondern auf etwas hin, ein Ziel, das mir unbekannt ist. [...] Womöglich ist das ihr geheimer Wunsch: zu verschwinden, damit man sie suchen muss, Präsenz durch Abwesenheit. (ebd., S. 184)

Die Schilderung biografischer Fakten erzeugt für gewöhnlich den Effekt von Nähe und Präsenz, und dies obwohl die (Auto-)Biografie konventionell durch ein retrospektives, also zeitlich späteres Erzählen und folglich von einer temporalen und räumlichen Distanz geprägt ist.⁵⁴ In der wahrhaftigen ‚Traumbiographie‘ Hoppes dagegen erscheint das vermeintliche Verschwinden nicht als eine Distanzierung „vo[n] etwas davon“, sondern im Ergebnis vielmehr als eine neue und andere Nähe „auf etwas hin“. In der Rückschau auf das Leben („Vergangenheiten ertrage ich schlecht“, ebd., S. 19, S. 44 und S. 173) versucht Hoppe eine präsentische Nähe zu erzeugen, da die „Autorin [...] ausdrücklich und ausschließlich in der Gegenwart lebt“ (ebd., S. 106).⁵⁵ Das Verschwinden dient damit einem Suchen und Finden, die

54 Die Konstellation wird unter dem Aspekt der Fokalisierung als Differenz zwischen erzählendem und erinnerndem Ich operationalisiert. Für die Interpretation von *Johanna* als eine „doppelte Identitätskonstitution“ aus „erlebende[m] Ich“ und „schreibende[r] Ich-Setzung“ des erzählenden Ich siehe FRANK, 2014, S. 71.

55 In dem Essay *Über Geistesgegenwart* (2008) entwirft Hoppe ausgehend von dem Gedankengang, wie viel Identifikation und entsprechend „Gegenwart“ beziehungsweise „Jetztzeit“ in den Stoffen der Vergangenheit steckt, eine Überlegung, die sich analog auf ihr autofiktionales Spiel mit Fakt und Fiktion übertragen lässt. Ihre Ablehnung historischer Romane begründet Hoppe damit, dass „Stoffe nicht auf ihre aktuelle Verwertbarkeit, sondern auf ihre Essenz hin zu befragen“ seien. „In diesem Fall fielen Geistesgegenwart

neue Nähe ist eine durch ‚ehrliche Erfindung‘ und ‚Authentizität zweiter Ordnung‘ hervorgerufene ‚Präsenz durch Abwesenheit‘.

Ganz ähnlich verhält es sich mit der Motivik des Schneiderhandwerks und den Verfahren des Ein- beziehungsweise Verkleidens. Einem Motivbereich, dem ‚Felicitas‘ und die fiktionsimmanente Hoppe „nicht nur in ästhetischer, sondern in nachgerade weltanschaulicher Hinsicht“ (ebd., S. 244) eine bedeutende Rolle beimessen. Biografisch wird dies mit Karl Hoppes „Herkunft als Sohn schlesischer Schneidermeister“ (ebd., S. 243) erläutert. Vom großväterlichen Schneiderhandwerk hat Felicita vor allem ein ausgeprägtes Gespür für Stoffe, für das Verkleiden⁵⁶ und Einkleiden mitbekommen.

„Ich fühle noch genau, wie mein Großvater nach meinem Ärmel greift, den Stoff zwischen den Fingern reibt und lachend sagt: Taugt nichts! Um zu diesem Urteil zu kommen, hätte mein Großvater, der Schneider, den Stoff gar nicht anfassen müssen, er hätte längst gesehen, was es damit auf sich hatte. Er erfasste jeden Stoff von weitem, mit bloßem Auge, auf den ersten Blick. Und nicht nur den Stoff, sondern auch den ganzen Rest, alles, was darunter steckt – die gesamte Statur, die komplette Verfassung. [...] [D]enn mein Großvater war nicht nur ein großer Entlarver, sondern vor allem ein großer Verhüller, er nähte aus Leidenschaft und Hingabe, ein herrlicher, ehrgeiziger Versteckspieler. Um die Dinge verstecken zu können, muss man wissen, wie sie beschaffen sind. Erst dann kommt die Frage, wie kleidet man ein? Wie korrigiert man die kleinen Missgriffe Gottes? [...] Mein Großvater war Schneider, er wusste genau, wie das geht.“ [...] Am Ende inszeniert die Autorin sich selbst, indem sie vom Handwerk zum Schreibhandwerk übergeht[,] (Hoppe, S. 244f.)

An dieser Stelle findet sich ein expliziter Verweis auf die (habituelle) Autorschaftsinszenierung. In der Beschreibung des Übergangs vom „Echthandwerk“ zum „Schreibhandwerk“ (ebd., S. 245) wird die bereits erwähnte Charakterisierung als „handwerksanalog Arbeitende“ deutlich. Darüber hinaus wird die Verwendung angelesener literarischer Motive, Figuren und eben „Stoffe“ sowie das Strukturprinzip der ‚Authentizität zweiter Ordnung‘ durch das Verkleiden und Verschleiern motiviert. Nur wer den Stoff kenne, könne sich mit der Frage des Einkleidens beschäftigen.⁵⁷ Anders formuliert: Erzähltexte, in denen der Erzählgegenstand, die *histoire*,

und Zeitlosigkeit in eins“ (HOPPE, 2008, S. 19). Und Hoppe ergänzt mit einem Zitat von Carlos Fuentes (1928-2012), dass so die „wunderbare poetische Qualität eines von der Zeit befreiten Augenblicks“ entstehen könne (ebd., S. 23).

56 Zum Verkleidungsmotiv im Werk Hoppes siehe FRANK, 2015, S. 63.

57 „In Wahrheit geht es aber um etwas anderes, nämlich nicht um die Wahl des Stoffes, sondern um die Frage nach dem jeweiligen Umgang mit dem gewählten Stoff. Also nicht um die Frage nach einer Rüstung, sondern um Möglichkeiten ihrer Vergegenwärtigung.“

im Vordergrund steht, können nur vorgeblich einem realistischen Erzählpostulat dienen. In Wirklichkeit sind diese Texte aufgrund der Unkenntnis des Stoffes und des Äußeren darauf angewiesen, sich auf die Geschichte zu konzentrieren.⁵⁸ Eine künstlerisch anspruchsvolle Einkleidung des Stoffes vermag nur vorzunehmen, wer eine tiefergehende Kenntnis des Erzählgegenstandes besitzt. Damit erzeugt die Konstruktion einer ‚Authentizität zweiter Ordnung‘ den ‚falschen Umkehrschluss‘⁵⁹, dass im Verschwinden die ‚wahre‘ Anwesenheit und im Verkleiden und Verhüllen die größere Offenheit und Sichtbarkeit einer (auto-)biografischen Selbstdarstellung steckt. Während sich Hoppe als Handwerkerin inszeniert, beschreibt sie ihren Schneider-Großvater als einen ‚gnädigen Künstler‘ (ebd., S. 245).

An anderer Stelle unterscheidet ‚Felicitas‘, diesen Gedanken aufgreifend und weiterführend, drei ‚Typen von Schriftstellern: Erstens den Psychologen, der in Wahrheit gar kein Schriftsteller ist‘, da er eher ‚Diagnosen‘ stelle und sämtliche Figuren in Typen verwandele. Zweitens den ‚Charakterdarsteller‘, der in ‚seinem Ehrgeiz zum Charakterbild‘ überhaupt nicht mehr wahrnehme, ‚was wirklich da ist‘. Und schließlich drittens den ‚Künstler‘, der als Einziger ‚sichtbar macht, worum es wirklich geht‘ (ebd., S. 226). Der Großvater ist demnach deshalb ein Künstler, ‚weil er alles sah [und daher] genau wusste, wie man das Auge betrügt‘ (ebd., S. 245).

Nur der wahre Künstler oder – was damit letztlich dasselbe bedeutet – der Schneidermeister lässt sich von den Illusionen und Simulationen der Äußerlichkeiten und Fakten nicht täuschen, sondern sieht, ‚was wirklich da ist‘ und wie etwas tatsächlich beschaffen ist.⁶⁰ Einerseits ist darin erneut die Struktur einer ‚Authentizität zweiter Ordnung‘ durch einen ‚falschen Umkehrschluss‘ zu erkennen: Das Äußerliche, die Fakten, der Stoff, das Textgewebe – also all die Aspekte, die für

(HOPPE, 2008, S. 14). Hier zeigt sich, wie eng die einzelnen Motive im Werk Felicitas Hoppes miteinander verstrickt sind, wird hiermit doch der Aspekt der Verkleidung und Verschleierung mit der bei Hoppe beständig wiederkehrenden Rüstung ebenso verwoben wie die in Anm. 55 ausgeführten Überlegungen zu den Zeitverhältnissen einer präsentischen Zeitlosigkeit beziehungsweise einer gegenwärtigen Nähe, die im Verschwinden hinter einer Rüstung eine ‚Präsenz durch Abwesenheit‘ erzeugt.

58 Vgl. hierzu erneut Anm. 34.

59 HUCK, 2012, S. 251. Nach Huck wird durch das Offenlegen einer Differenz zu herkömmlichen, massenmedialen Verfahren, dem Zuschauer folgender ‚falscher Umkehrschluss‘ nahegelegt: ‚Wenn die Verfahren der Massenmedien angewandt werden, dann wird verfälscht und verstellt. Ergo: Wenn die Verfahren der Massenmedien *nicht* angewandt werden, dann wird *nicht* verfälscht und *nicht* verstellt.‘ (Hvhbg. i. Orig.).

60 Zur Gegenüberstellung von ‚wahrem‘ inneren Sehen und oberflächlichem, der Täuschung erliegendem Sehen vgl. Anm. 63.

referenzielle Authentizität von Bedeutung sind – sind das Oberflächliche, das alle erkennen und sehen können, und damit aber auch das, was unter Illusionsverdacht steht. Das Wahre, Eigentliche und Authentische zeigt sich nur unter dem Stoff und es bedarf eines geschulten Auges, um hinter die Oberfläche blicken zu können. Wenn sich ein Künstler-Schriftsteller also vor allem in fantastischen Verkleidungen und assoziativen Verhüllungen zeigt, so wird ihm im Umkehrschluss die Fähigkeit zugeschrieben, den wahren Kern erkennen zu können. Andererseits steckt in dieser Argumentationsstruktur auch eine topografische Metapher: Die Oberfläche ist die Ebene der Illusion und Täuschung, während sich das Authentische in einem Dahinter und Darunter offenbart.

DER ‚SONDERRAUM‘ DER IMPLIZITEN, ENTAUTORISIERTEN AUTORSCHAFT

Der damit angedeutete ‚andere Raum‘ kann noch näher untersucht werden. Die bisher dargestellten Strukturen der ‚ehrlichen Erfindung‘, der Fiktionalisierung von Fakten und der relationalen Authentizität werden in *Hoppe* auch topografisch in einem ‚Sonderraum‘ verortet.⁶¹ So wird die bekanntlich real existierende deutsche Sprache nicht nur fiktionalisiert, sondern darüber hinaus auch räumlich verschoben:

Fortan war nicht mehr von Hoppes Geschichten, sondern nur noch von „Hoppes Sprache“ die Rede, die sich „in einem altmodischen Sonderraum“ breitgemacht habe und, wie noch ein Kritiker der frühen zehner Jahre bemerkt, „nichts anderes als ein Museum der Wünsche“ markiere, „die Besetzung eines verlorenen literarischen Raums, der keinerlei Schnittmengen mehr mit der Wirklichkeit bildet“.

61 In *Über Geistesgegenwart* beschreibt Felicitas Hoppe den entscheidenden Umschlag von der Materialsammlung zur ästhetischen Schöpfung als ein Eintreten in einen anderen Raum: „Wir betreten einen anderen, offenen Raum, in dem wir wenigstens ansatzweise die Nacherzählung hinter uns lassen und zur Vergegenwärtigung übergehen können. Dann geschieht unverhofft etwas Beglückendes: Die mühsame Arbeit des bloßen Ordnen und Arrangierens wird schöpferisch.“ (HOPPE, 2008, S. 20). Svenja Frank interpretiert in *Johanna* das Nebenzimmer als eine „Identitätsmetapher“ (FRANK, 2014, S. 61). Stefan Neuhaus untersucht die Identitätsthematik in Hoppes Texten, die sich, mit Peter V. Zima argumentiert, stets „in ihrer Wechselwirkung zur Alterität“ (ZIMA, 2000, S. 30; NEUHAUS, 2008, S. 41) manifestiere. Neuhaus weist dabei nach, dass die „radikal subjektive“ Wahrnehmung sowohl die Zeit wie auch den Raum transgrediert (ebd., S. 46f.).

Das entspricht, allerdings nicht im Sinn des Rezensenten, tatsächlich der Wahrheit. Hoppe war, was ihr Werk betrifft, damals wie später gar nicht daran interessiert, Schnittmengen mit der Wirklichkeit zu bilden. [...] Was Strat und seinen Kollegen [...] ebenso entging wie Barmie Boots, war die Tatsache, dass Hoppes „Sonderraum“ keineswegs imaginiert, sondern Realität war. [...] Selbstverständlich war Hoppes Deutsch „nicht von heute“, besser gesagt, es war „nicht von hier“, weil sie selbst nicht von hier, sondern von dort war. Ihre Sprache ist, was sonst, nicht erlebt, sondern ambitioniertes Referat einer höchst persönlichen Sehnsucht [...] (ebd., S. 33f.)

Denn in Wahrheit ist Deutsch bloß ein literarischer Trick, ein Extra für Schwärmer, für Verliebte, Verlorene, Romantiker, für die letzten Bewohner eines Zwischenraums, den es bald nicht mehr geben wird [...] (ebd., S. 288)

Hinter dem offensichtlichen Äußerlichen liegt demnach ein Raum des Eigentlichen und Wahren. Erneut wird damit das Muster einer ‚Authentizität zweiter Ordnung‘ aufgerufen. Generell kann der ‚Ort‘ des Authentischen mit dem Dahinter/Darunter angegeben werden: So identifiziert Helmut Lethen „immer die gleiche Topographie des Authentischen, immer liegt es *unter* einem modernen Konstrukt, das als Oberfläche begriffen wird, die durchdrungen werden muss.“⁶² Wie die wahre Präsenz nur in der Abwesenheit beziehungsweise in der Verlaufsform des Verschwindens darstellbar ist und der eigentliche Inhalt sich nur in der Verkleidung und Verhüllung zeigt, manifestiert sich der Kern des Eigentlichen und Authentischen in einem Dahinter: „Der Rest, das andere „wirkliche“ Leben, fand im Verborgenen statt, an einem Ort, „an den mir so schnell keiner folgt“.“ (ebd., S. 39). Dass die Beschreibung dieses Raums Ziel und Herausforderung der fiktionalen Autobiografie darstellt, wird in Viktor Seppelts Schilderung deutlich, der zunächst einen Bericht von ‚Felicitas‘ als „die andere Hälfte der Wahrheit“ bezeichnet und über die gemeinsamen Hochzeitspläne schließlich resümiert:

Denn zwei Schritte hinter der wirklichen Welt (wer zum ersten Mal heiratet, spürt das sofort) tut sich ein unermesslicher Raum auf, schrecklich und schön, von dem man nichts weiß, weil davon selten erzählt wird, weil man hier alles zum ersten Mal sieht und hört und riecht und fühlt und dabei (nur einmal im Leben), kurzfristig beide Augen schließt. (ebd., S. 217)

In dieser Textstelle wird die räumliche Unterscheidung in ein simuliertes Davor und ein authentisches Dahinter mit der Differenzierung eines konventionellen Sehens

62 LETHEN, 1996, S. 229 (Hvhbg. i. Orig.).

von einem vermeintlich ‚wahren‘ Absehen kombiniert.⁶³ Nicht nur wird von diesem Ort, von dieser vollkommenen Nähe und Intimität, nur „selten erzählt“, auch ist dieser ‚Ort‘ nur durch ein anderes Sehen überhaupt wahrnehmbar. Nur wer von der Oberflächlichkeit der Fakten absehen kann, wer wie ein Schneider durch den Stoff hindurchzusehen oder wie ein Blinder zu sehen vermag, der gelangt zum Kern des Persönlichen als dem Ziel einer jeden Autobiografie. Nicht zufällig gehören Blinde zum festen Figurenrepertoire in Hoppes Werk.⁶⁴ Daher ist es nur konsequent, wenn ‚Felicitas‘ in *Hoppe*, als sie die Bekanntschaft mit dem blinden Joey macht, das Briefeschreiben mit der Erklärung beendet, dass der, „der sie hätte lesen können, sie längst nicht mehr las [...] [,] weil er vollkommen blind und viel zu nah dran ist.“ (*Hoppe*, S. 159). Das ‚blinde Sehen‘ steht für große Nähe, das Betrachten des äußerlichen Stoffes dagegen für große Distanz.

Nur in einem derartigen Sonderraum des Dahinter erscheint es auch in der Postmoderne beziehungsweise in der Transmoderne noch möglich, sich ganz und gar authentisch und wahrhaftig zu zeigen:

Ja. Was sonst. Er selbst (Mel) wusste natürlich genau, wie das geht, das Zeigen, weil er selber stockdunkel war, so dunkel, dass er sich immer ins Licht stellen musste, um überhaupt gese-

63 Generell kann die abendländische Kultur als eine Kultur des ‚Absehens‘ oder als eine Kultur des Misstrauens gegenüber dem psychophysiologischen Sehen bezeichnet werden, da das ‚blinde Sehen‘ zum Beispiel im Motiv des Sehers ein (philosophisches, wahres) Erkennen und Sehen ermöglicht, während das organische Sehen nur die Oberfläche erkennen kann und daher der Täuschung unterliegt. Das biblische „Selig sind die, die nicht sehen und doch glauben“ (Joh 20, 90) findet im Idealismus seine Entsprechung etwa in einer Sentenz von Franz Xaver von Baader (1765-1841): „Das Sichtbare ist unwahr und das Wahre ist unsichtbar“ (zit. n. KONERSMANN u. a., 1995, Sp. 123). Ralf Konersmann weist in diesem Kontext auf eine Verbindung zum Erkennen in der Theorie als einem ‚blinden Sehen‘ hin, da der Theoretiker nicht mit seinem natürlichen, sondern mit seinem „inneren Auge“ sieht und dadurch zum „Seher“ auch im etymologischen Ursprung wird, zum „*theorós*“ (KONERSMANN, 1999, S. 18). Wenn Konersmann darüber hinaus zeigen kann, dass dies schon in der Antike die Gegenfigur zum Ideal des Historikers, des *hístor* als „Wissender und Augenzeuge“ (ebd., S. 23), war, so lässt sich in einem gewagten und weiten Bogen durchaus eine Analogie zu Hoppes Abneigung historischer Romane (vgl. Anm. 34) sowie herkömmlicher Autobiografien einerseits und andererseits ihrer Thematisierung des Sehens im autofiktionalen, einer relationalen Authentizität verpflichteten Roman *Hoppe* erkennen.

64 Vgl. den auch wortspielerischen Umgang Hoppes mit dem Motiv, etwa den diversen ‚blinden Passagieren‘ in *Paradiese, Übersee*, den ‚Überschmugglern‘ in *Pigafetta* (S. 90, S. 125) oder den ‚blinden Spion‘ in *Picknick der Friseurin*.

hen zu werden, weshalb er nicht die geringste Ahnung hatte von der überbelichteten Klugheit des Nordens, die die Dinge in ein ganz anderes Licht taucht, in ein besonderes Licht, das es in Australien nicht gibt, in Schlesien schon gar nicht, und das uns schmerzhaft zu erkennen gibt, dass der Konzertsaal uns, wie jede andere Bühne, immer wieder von vorne foppt. Denn ganz egal, wie lange wir spielend in dieser Welt unterwegs sind, es gibt immer noch keinen Raum für uns, in dem wir uns ehrlich zeigen könnten. (ebd., S. 291)

„Sich ehrlich zu zeigen“ ist das darstellungstheoretische Ideal der Autobiografie. Nach Erving Goffman werden Selbstdarstellungen von Individuen im Alltag – vergleichbar dem Spiel auf der Theaterbühne – durch Kostüme, Verkleidungen, Masken und Requisiten verhüllt; die wahre Identität ist folglich nur hinter der Bühne zu finden.⁶⁵ Im Zusammenspiel mit dem Verhüllen und Verschwinden, dem ‚ehrlichen Erfinden‘ und der ‚Präsenz durch Abwesenheit‘ erreicht Felicitas Hoppe mit *Hoppe* zum einen das Ziel, sich vermeintlich wahrhaftiger und authentischer zu zeigen, als dies eine konventionelle Autobiografie ermöglichen würde. Zum anderen gelingt es ihr, trotz des postmodernen Misstrauens gegenüber der Kommunikation einen Kommunikationsraum des ‚gepanzerten Zeigens‘ einer ehrlich-erfindenen Wahrhaftigkeit sowie in der Abwesenheit biografischer Details eine Präsenz der Persönlichkeit zu evozieren.

Heinrich Detering fragt in seiner Rezension für die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* nach dem Ort beziehungsweise nach dem Kommunikationsraum, von dem aus die Erzählerin ‚fh‘ über die Figur oder die Autorin Hoppe wie von einer Toten spreche: „Hoppe ist eine Geschichte buchstäblich nach dem Tod der Autorin, erzählt aus einer Art Jenseits; und von welchem Ort aus eigentlich gesagt wird, dass ‚ich seit Jahren verschollen bin‘, bleibt offen.“⁶⁶ Es lässt sich neben (oder über, unter, vor?) den Instanzen der konkreten Autorin Felicitas Hoppe, der Erzählerin ‚fh‘ des Textes *Hoppe* und der Figur ‚Felicitas Hoppe‘ offensichtlich noch eine weitere, heuristisch davon zu trennende Ebene identifizieren. Aus der Perspektive der Autofiktionsforschung würde dieser Raum, diese Ebene beziehungsweise diese Instanz als eine „Autor-Imago“⁶⁷, als ein „Zwischenraum der Gattungen“⁶⁸ oder als eine „oszillierende[] Ungewissheit zwischen autobiographischer und fiktionaler Lesart“⁶⁹ bezeichnet werden können. In der Erzähltheorie wurde die Existenz einer

65 Vgl. GOFFMAN, 2003. Vgl. dazu auch den Beitrag von Florian Lippert in diesem Band.

66 DETERING, 2012.

67 FRANK, 2015, vgl. insbesondere S. 49: „Daran knüpft schließlich die Analyse einer übergeordneten narrativen Ebene an, im Zuge derer die textuelle Autor-Imago als fiktiver Urheber der poetischen Utopie herausgearbeitet wird.“

68 DOUBROVSKY, 2008, S. 126.

69 WAGNER-EGELHAAF, 2013, S. 12.

vergleichbaren Zwischeninstanz von Autorin und Erzählerin unter dem Schlagwort der ‚impliziten‘ oder ‚abstrakten Autorin‘ diskutiert. Da *Hoppe* auch ein Text über Identität und die Frage, „auf welchen Namen wir wirklich getauft sind“ (*Hoppe*, S. 256), ist, böte sich für die Instanz der abstrakten Autorin eigentlich die Bezeichnung *Felicitas Hoppe* an.

Gemäß Wolf Schmid's Modell der Kommunikationsebenen und -instanzen des Erzählwerks schafft ein konkreter Autor ein literarisches Werk, in dem ein abstrakter Autor einen fiktiven Erzähler fingiert, der wiederum die erzählte Welt mit den Protagonisten erschafft. Die Instanz des *implied author* nach Wayne C. Booth beziehungsweise des *abstrakten Autors* nach Schmid ist demnach ein Textimplikat in der Form des Autors, wie er sich in seinem Text ausdrückt.⁷⁰ Schmid bestimmt den implizierten oder abstrakten Autor als das

Korrelat[] aller auf den Autor verweisenden indizialen Zeichen des Textes [...]. Der abstrakte Autor ist auf einer andern Ebene des Werks als der Erzähler angesiedelt, er repräsentiert das Prinzip des Fingierens eines Erzählers und der gesamten dargestellten Welt. Er hat keine eigene Stimme, keinen Text. Sein Wort ist der ganze Text mit allen seinen Ebenen, das ganze Werk in seiner Gemachtheit und Komposition. [...] Der abstrakte Autor ist nur die anthropomorphe Hypostase aller schöpferischen Akte, die personifizierte Werkintention.⁷¹

Die Instanz eines implizierten oder abstrakten Autors ist kontrovers diskutiert und immer wieder in Zweifel gezogen worden, etwa als lediglich vom Leser gebildetes Konstrukt, das nicht personifiziert werden sollte, oder auch als eine rein interpretatorische Kategorie.⁷² Der implizite Autor ist aber stets dann eine sinnvolle Analyseinstanz, wenn Autoren Experimente mit ihren Idiosynkrasien oder Wünschen durchführen und Positionen beziehen, die man den konkreten Autoren nicht gesichert zuschreiben kann.⁷³ Oder wenn Autoren ihre eigene Identität im autofiktionalen Spiel zwischen den Instanzen des empirischen Autors und der Erzählinstanz oszillieren lassen und als ‚abwesende Präsenz‘ verstecken.

Auch wenn sämtliche Autor-Instanzen in *Hoppe* bewusst entautorisiert und fiktionalisiert werden, ist trotz allem noch ein Sinnzentrum des Textes auszumachen. In Schmid's Worten: Die im Text ausgedrückten Bedeutungen „erhalten ihre für das Werk finale Sinnintention erst auf dem Niveau des abstrakten Autors.“⁷⁴ In dieser

70 Vgl. BOOTH, 1961, S. 70f.; SCHMID, 2014, S. 45-70.

71 SCHMID, 2014, S. 60f.

72 Vgl. TOOLAN, 1988, S. 78; NÜNNING, 1989, S. 33; DERS., 1993, S. 7f.; DIENGOTT, 1993, S. 189; Vgl. auch die Übersicht über diese Positionen bei SCHMID, 2014, S. 54.

73 Vgl. SCHMID, 2014, S. 62.

74 Ebd., S. 63.

Lesart erscheint der Romantext *Hoppe* zwar als die fiktionale ‚Traumbiographie‘ der realen Autorin Felicitas Hoppe, aber durchaus als die referenziell-authentische Autobiografie der abstrakten Autorin. Die spezifisch erzählformelle Leistung des Textes *Hoppe* ist demnach darin zu sehen, nach dem ‚Tod des Autors‘ einen Möglichkeitsraum für eine differenzierte Auseinandersetzung mit der eigenen Identität geschaffen zu haben: in der ‚entautorisierten‘ Authentizität einer Autobiografie der abstrakten Autorin *Felicitas Hoppe*.

LITERATUR

Primärliteratur

- HOPPE, FELICITAS, *Hoppe*. Roman, Frankfurt a. M. 2012.
- DIES., *Pigafetta*. Roman, Frankfurt a. M. 2012 [1999].
- DIES., *Sieben Schätze*. Augsburger Vorlesungen, Frankfurt a. M. 2009.
- 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. 11-24.
- DIES./RIENAS, JUTTA, Schriftstellerin Felicitas Hoppe im Interview, Hannover-sche Allgemeine Online, <http://www.haz.de/Nachrichten/Kultur/Buecher/Schriftstellerin-Felicitas-Hoppe-im-Interview> [1.4.2012], 1.1.2015.

Sekundärliteratur

- BOOTH, WAYNE C., *The Rhetoric of Fiction*, Chicago 1961.
- CONTER, CLAUDE D., Felicitas Hoppes romantische Modernekonzeption – Zum Roman *Paradiese, Übersee*, in: Felicitas Hoppe im Kontext der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (Angewandte Literaturwissenschaft 1), hg. von STEFAN NEUHAUS/MARTIN HELLSTRÖM, Innsbruck u. a. 2008, S. 89-104.
- DETERING, HEINRICH, Eine ganze Horde von Stieren bei den Hörnern gepackt, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung Online, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/felicitas-hoppe-hoppe-eine-ganze-horde-von-stieren-bei-den-hoernern-gepackt-11669871.html> [3.2.2012], 1.1.2015.
- DIENGOTT, NILLI, Implied Author. Motivation and Theme and Their Problematic Status, in: *Orbis Litterarum* 48 (1993), S. 181-193.
- DOUBROVSKY, SERGE, Nah am Text, in: *Kultur & Gespenster: Autofiktion* 7 (2008), S. 123-133.
- ESHELMAN, RAOUL, Performatism, or the End of Postmodernism, in: *Anthropoetics* 6, 2 (2000/2001), <http://www.anthropoetics.ucla.edu/ap0602/perform.htm> [2000/2001], 1.1.2015.

- FRANK, SVENJA, „Geliebtes Geheimnis, das bin ja ich selbst.“ Die Initiationsgeschichte in Felicitas Hoppes *Johanna* (2006) als transmoderne Wiedergeburt des Autors, in: *Euphorion* 108, 1 (2014), S. 57-83.
- DIES., Inzest und Autor-Imago im Marionettentheater. Zum Identitätskonzept von Felicitas Hoppe in *Paradiese, Übersee*, in: Felicitas Hoppe. *Das Werk* (Philologische Studien und Quellen 251), in: Zsarb. mit STEFAN HERMES hg. von MICHAELA HOLDENRIED, Berlin 2015, S. 49-68.
- FRIEDEMANN, KÄTE, Die Rolle des Erzählers in der Epik (Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literaturgeschichte 7), Hildesheim 1977 [1910].
- FUNK, WOLFGANG u. a., Exploring the Empty Plinth. The Aesthetics of Authenticity, in: *The Aesthetics of Authenticity. Medial Constructions of the Real* (Cultural and Media Studies 2), hg. von DENS., Bielefeld 2012, S. 9-21.
- DERS./KRÄMER, LUCIA, Vorwort: Fiktionen von Wirklichkeit – Authentizität zwischen Materialität und Konstruktion, in: *Fiktionen von Wirklichkeit – Authentizität zwischen Materialität und Konstruktion* (Kultur- und Medientheorie 138), hg. von DENS., Bielefeld 2011, S. 7-24.
- GOFFMAN, ERVING, *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*, übers. von PETER WEBER-SCHÄFER, 11. Aufl., München 2003 [1969].
- GRAEVENITZ, GERHART VON, Problemfeld IV: Erzähler, in: *Arbeitsbuch Romananalyse* (Literaturwissenschaft im Grundstudium 12), hg. von HANS-WERNER LUDWIG, Tübingen 1982, S. 78-105.
- HASELSTEIN, ULLA u. a., Introduction: Returns of the Real, in: *The Pathos of Authenticity. American Passions of the Real* (American Studies 182), hg. von DENS., Heidelberg 2010, S. 9-32.
- HOLDENRIED, MICHAELA, Ein unbekannter Stubengenosse Schillers, das Tropenverdikt Otiliens und die Suche nach dem Berbiolettenfell. Anmerkungen zur postmodernen Zitationspraxis und Autorschaft im Werk von Felicitas Hoppe, http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/kk/df/postkoloniale_studien/holdenried_hoppe.pdf [11.7.2005], 1.1.2015.
- HUCK, CHRISTIAN, Authentizität im Dokumentarfilm. Das Prinzip des falschen Umkehrschlusses als Erzählstrategie zur Beglaubigung massenmedialen Wissens, in: *Authentisches Erzählen. Produktion, Narration, Rezeption* (Narratologia 33), hg. von ANTONIUS WEIXLER, Berlin/Boston 2012, S. 239-264.
- HUTCHEON, LINDA, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York 1988.
- JANNIDIS, FOTIS u. a., Rede über den Autor an die Gebildeten unter seinen Verächtern. Historische Modelle und systematische Perspektiven, in: *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs* (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 71), hg. von DENS., Tübingen 1999, S. 1-35.
- JÜRGENSEN, CHRISTOPH/KAISER, GERHARD, Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Heuristische Typologie und Genese, in: *Schriftstellerische In-*

- szenierungspraktiken – Typologie und Geschichte (Euphorion. Beihefte 62), hg. von DENS., Heidelberg 2011, S. 9-31.
- KAYSER, WOLFGANG, Wer erzählt den Roman?, in: Zur Poetik des Romans (Wege der Forschung 35), hg. von VOLKER KLOTZ, Darmstadt 1965, S. 197-217.
- KIRBY, ALAN, Successor States to an Empire in Free Fall, <https://www.timeshighereducation.co.uk/features/successor-states-to-an-empire-in-free-fall/411731/article> [27.5.2010], 1.1.2015.
- KLEIN, CHRISTIAN/MARTÍNEZ, MATÍAS, Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens, in: Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens, hg. von DENS., Weimar 2009, S. 1-13.
- KNALLER, SUSANNE, Ein Wort aus der Fremde. Geschichte und Theorie des Begriffs Authentizität (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 246), Heidelberg 2007.
- DIES., Genealogie des ästhetischen Authentizitätsbegriffs, in: Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs, hg. von DERS./HARRO MÜLLER, München 2006, S. 17-35.
- KONERSMANN, RALF, Kritik des Sehens, 2. Aufl., Leipzig 1999 [1997].
- DERS. u. a., Sehen, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, 13 Bde., Bd. 9, hg. von JOACHIM RITTER/KARLFRIED GRÜNDER, Basel 1995, Sp. 121-161.
- KRAUS, ESTHER, Faktualität und Fiktionalität in autobiographischen Texten des 20. Jahrhunderts, Marburg 2013.
- LEJEUNE, PHILIPPE, Der autobiographische Pakt, übers. von WOLFRAM BAYER/DIETER HORNIC, Frankfurt a. M. 1994.
- LETHEN, HELMUT, Versionen des Authentischen: sechs Gemeinplätze, in: Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle, hg. von HARTMUT BÖHME/KLAUS R. SCHERPE, Reinbek 1996, S. 205-231.
- LIPOVETSKY, GILLES, Hypermodern Times, Cambridge 2005.
- MANGOLD, IJOMA, Ich ist ein Spiel mit Worten, in: Die Zeit Online, <http://www.zeit.de/2012/22/L-Hoppe> [24.5.2012], 1.1.2015.
- MARTÍNEZ, MATÍAS, Zur Einführung. Authentizität und Medialität in künstlerischen Darstellungen des Holocaust, in: Der Holocaust und die Künste. Medialität und Authentizität von Holocaust-Darstellungen in Literatur, Film, Video, Malerei, Denkmälern, Comic und Musik (Schrift und Bild in Bewegung 9), hg. von DENS., Bielefeld 2004, S. 7-21.
- DERS./SCHEFFEL, MICHAEL, Einführung in die Erzähltheorie, 9., erw. und aktualis. Aufl., München 2012 [1999].
- NADJ, JULIJANA, Die fiktionale Metabiographie. Gattungsgedächtnis und Gattungskritik in einem neuen Genre der englischsprachigen Erzählliteratur (Studies in English Literary and Cultural History 18), Trier 2006.

- 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. 39-53.
- NÜNNING, ANSGAR, Grundzüge eines kommunikationstheoretischen Modells der erzählerischen Vermittlung. Die Funktionen der Erzählinstanz in den Romanen George Eliots (Horizonte 2), Trier 1989.
- DERS., Renaissance eines anthropomorphisierten Passepartouts oder Nachruf auf ein literaturkritisches Phantom? Überlegungen und Alternativen zum Konzept des „implied author“, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 67 (1993), S. 1-15.
- DERS., Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion, 2 Bde., Bd. 1: Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans (Literatur, Imagination, Realität 11), Trier 1995.
- PYCHLAU, LISA, Dichtung und Wahrheit. Felicitas Hoppes fiktive Autobiografie *Hoppe* ist ein Misstrauensvotum gegen jede Form der Kommunikation, in: literaturkritik.de, http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=16471 [4.4.2012], 1.1.2015.
- RÖSSNER, MICHAEL/UHL, HEIDEMARIE (Hg.), Renaissance der Authentizität? Über die neue Sehnsucht nach dem Ursprünglichen, Bielefeld 2012.
- RÖTTGERS, KURT/FABIAN, REINHARD, Authentisch, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, 13 Bde., Bd. 1, hg. von JOACHIM RITTER, Darmstadt 1971, Sp. 691-692.
- SCHEMME, WOLFGANG, Autor, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, 13 Bde., Bd. 1, hg. von JOACHIM RITTER, Darmstadt 1971, Sp. 721-723.
- SCHMID, WOLF, Elemente der Narratologie, 3., erw. und überarb. Aufl., Berlin 2014 [2005].
- SCHOENE, JANNEKE, Zwischen Fakt und Fiktion. Zur typologischen Systematisierung hybrider autobiographischer Texte [Rez. zu Esther Kraus, Faktualität und Fiktionalität in autobiographischen Texten des 20. Jahrhunderts, Marburg 2013], in: DIEGESIS 4, 1 (2015), S. 134-140, <https://www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/download/179/267>, 15.6.2015.
- SCHWEIKLE, GÜNTHER: Legende, in: Metzler Literatur Lexikon, hg. von DEMS./IRMGARD SCHWEIKLE, Stuttgart 1990, S. 261f.
- TOOLAN, MICHAEL, Narrative. A Critical Linguistic Introduction, London/New York 1988.
- TURNER, TOM, City as Landscape. A Post-Postmodern View of Design and Planning, Abingdon 1995.
- VEIT, WALTER u. a., Autorität, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, 13 Bde., Bd. 1, hg. von JOACHIM RITTER, Darmstadt 1971, Sp. 724-733.

- WAGNER-EGELHAAF, MARTINA, Einleitung: Was ist Auto(r)fiktion, in: Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion, hg. von DERS., Bielefeld 2013, S. 7-21.
- WEIXLER, ANTONIUS, Authentisches erzählen – authentisches Erzählen. Über Authentizität als Zuschreibungsphänomen und Pakt, in: Authentisches Erzählen. Produktion, Narration, Rezeption, hg. von DEMS., Berlin/Boston 2012 (Narratologia 33), S. 1-32.
- WIRTH, UWE, Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberfiktion. Editoriale Rahmung im Roman um 1800: Wieland, Goethe, Brentano, Jean Paul und E. T. A. Hoffmann, München 2008.
- ZELLER, CHRISTOPH, Ästhetik des Authentischen. Literatur und Kunst um 1970 (Spectrum Literaturwissenschaft 23), Berlin/New York 2010.
- ZIMA, PETER V., Theorie des Subjekts, Tübingen/Basel 2000.
- ZIPFEL, FRANK, Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität?, in: Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen (Revisionen – Grundbegriffe der Literaturtheorie 2), hg. von SIMONE WINKO u. a., Berlin/New York 2009, S. 284-314.