



Ehrliche Erfindungen

Felicitas Hoppe als Erzählerin
zwischen Tradition und Transmoderne

Svenja Frank / Julia Ilgner (Hg.)

Svenja Frank, Julia Ilgner (Hg.)
Ehrliche Erfindungen

Lette

‚Erzählbrücken‘ als Element ‚neo-aggregativen‘ Schreibens

Zu den mittelalterlichen und romantischen Strukturelementen
in Felicitas Hoppes Roman *Paradiese, Übersee* (2003)

SANDRA LANGER

EINLEITUNG

Die Freiburger Literaturwissenschaftlerin Michaela Holdenried vergleicht die Textstruktur von Felicitas Hoppes Reise- und Abenteuerroman *Paradiese, Übersee* (2003) mit den Bildern des niederländischen Bildkünstlers M. C. Escher (1898-1972). Was diese Konstruktion dem Rezipienten abverlangt, sei „eine eigentümlich andere Rezeptionshaltung als die übliche.“¹ Bei manch einem Literaturkritiker herrschte nach der Lektüre schlicht Ratlosigkeit, wie diesem irritierenden Text beizukommen sei.² Die vermeintlich „mangelnde Gegenständlichkeit und Welthaltigkeit [des] Romans“ aber auch „das Nebeneinander realer und wunderbarer Ereignisse, Figuren und Orte“³ stießen teilweise auf Unverständnis. So bezweifelte etwa der

1 HOLDENRIED, 2005, S. 15.

2 Beispielsweise PLATH, 2003, S. 2: „Als bald aber heben die Spiegelungen, Verweise, Anspielungen an und mit ihnen eine kauzige Drolligkeit, und man begibt sich mit dieser Erzählung furchtlos auf die hohe See hinaus. Kein Wort erscheint überflüssig, noch die abstruseste Wendung ist motiviert und die Phantasie der Erzählerin scheint unerschöpflich. Ist die Prozession dann am Ende, zerfällt sie wieder in ihre Bestandteile, in den nach links, recht oder nach vorn gemachten Schritt. Ratlos steht man da und sucht in krausen Erinnerungen nach Spuren des numinosen Zaubers, der sagenhaften Leichtigkeit und der absurden Komik. Doch da ist kaum etwas. Nur ein Flirren ist zurückgeblieben, ein schönes Gefühl des Weltenthobenseins.“

3 CONTER, 2008, S. 89f.

Literaturkritiker Uwe Wittstock, dass Hoppes Text überhaupt einen Sinn generiere, und unterstellte der Autorin, dass dies auch nicht ihre Absicht sei. Die Beobachtung, Hoppe knüpfe „zwischen den verschiedenen Kapiteln und Ebenen ihres Buches ein unübersehbares Netz von Verweisen, Korrespondenzen und Anspielungen“ lasse einen verborgenen Hintersinn des Textes erwarten, der dem Leser jedoch vor-enthalten bleibe, denn „die Vergeblichkeit aller Bemühungen um Sinn[,] ist zugleich ein Leitmotiv des Buches.“⁴ Wie bereits Stefan Neuhaus aufgezeigt hat, führte diese Ratlosigkeit zu einem bloßen Aufzählen möglicher historischer und literarischer Vorbilder. Darunter fallen beispielsweise „Märchen und Rittersagen, [...] christliche[] Heiligenlegenden und neuzeitliche[] Reiseerzählungen“,⁵ zudem die Artusromane und kanonisierte Autoren wie Miguel de Cervantes (1547-1616) oder Franz Kafka (1883-1924).⁶

Im Folgenden soll daher, mit Schwerpunkt auf dem Roman *Paradiese, Übersee*, die Struktur von Hoppes Texten vor dem Hintergrund ihrer literaturhistorischen Kontexte aufgeschlüsselt werden. Diese, von der Kritik als irritierend wahrgenommene Struktur basiert auf der Abkehr von üblichen chronologischen und kausallogischen Ordnungsschemata und der gleichzeitigen Hinwendung zu einer Erzählstruktur, die ihren Sinn über variierende Verbindungen einzelner Elemente generiert.⁷ In der vorliegenden Untersuchung wird dieses Narrationsschema auf seine historischen Vorbilder hin untersucht, um das schöpferisch ‚Neue‘, die innovative Formensprache des Hoppe’schen Erzählens fassbar zu machen.

Die heterogenen Textelemente, die jeweils unterschiedlich funktionalisiert sind und die einzelnen Textteile intratextuell sowie den Gesamttext autointertextuell mit den anderen Texten der Autorin verbinden, werden hier mit dem metaphorischen Begriff der ‚Erzählbrücken‘ bezeichnet, da die Verbindung innerhalb eines Textes – und über diesen Text hinaus – ihre zentrale strukturelle Funktion darstellt. Denn „Kohärenz wird durch immer wiederkehrende Figuren und Symbole und von verschiedenen Figuren wiederholte Fragen und Sätze erzeugt.“⁸ Die Erzählbrücken sind äußerst heterogen und können wiederkehrende Figuren ebenso umfassen wie Handlungselemente, Szenarien, Schauplätze, Formulierungen oder Motive. So habe *Paradiese, Übersee* „mit der landläufigen Vorstellung, ein Roman schildere eine logisch nachvollziehbare, zusammenhängende Geschichte, wenig gemein“,⁹ wie etwa Wittstock bemerkt. Die verbindenden und sinnstiftenden Erzählbrücken ersetzen

4 WITTSTOCK, 2003, S. 4.

5 PLATH, 2003, S. 2. Vgl. dazu NEUHAUS, 2007.

6 Vgl. NEUHAUS, 2004b, S. 39f.

7 Zur Wirkungsweise dieser Verbindungen vgl. Maria Hinzmann in diesem Band.

8 NEUHAUS, 2007.

9 WITTSTOCK, 2003, S. 4.

bei Hoppe diese Kohärenz durch ein Geflecht von Bezügen. In Interviews sowie poetologischen Texten (vgl. vor allem die Göttinger Poetikvorlesung *Abenteuer – Was ist das?*, 2010) hat Hoppe wiederholt den Einfluss der Dichtung und Bildkunst des Mittelalters auf ihr Schreiben betont. In der Tat lassen sich für die Untersuchung von Hoppes Texten strukturelle Parallelen insbesondere zum *Nibelungenlied* (um 1250) nutzbar machen. Diesen soll, erstens, unter dem Gesichtspunkt der Kohärenzstiftung durch Erzählbrücken genauer nachgegangen werden. Ergänzend wird, zweitens, die Epoche der Romantik, die ebenfalls in Hoppes poetologischen Texten Erwähnung findet, berücksichtigt. In einem dritten und letzten Schritt wird dann nach dem spezifisch ‚Neuen‘ gefragt, denn auch unter Rückgriff auf ältere literarische Muster führt im veränderten gesellschaftlichen Kontext die Arbeit des Autors zu einer schöpferischen Neugestaltung. „Welche alten Formen jeweils bevorzugt ummodelliert werden, gehört zu den Eigenschaften der Epoche.“¹⁰ Dementsprechend wird es notwendig sein, Modi und Bedingungen der gegenwärtigen, außertextuellen Lebenswelt zu betrachten und das Werk Hoppes daraufhin zu untersuchen. Das avisierte Ziel ist es, die genuinen narrativen Kompositionsstrategien in Hoppes Erzählpoetik herauszustellen, unter denen, so die These, den Erzählbrücken als sinngenerierendes Bindeglied eine besondere Rolle zukommt.

MÜNDLICHKEIT UND SCHRIFTLICHKEIT – MITTELALTERLICHE MUSTER BEI HOPPE

Ein zentrales poetisches Merkmal der Texte Felicitas Hoppes ist das Verhältnis von Mündlichkeit und Schriftlichkeit. Dies zeigt sich in *Paradiese, Übersee* besonders am Beispiel der Figur des Pauschalisten, denn er „spricht alles mit, auf ein Diktiergerät, das, wie man weiß, am Anfang aller Literatur stand. Geschrieben wird erst später.“¹¹ Hier wird ersichtlich, dass die mündliche Wiedergabe des erlebten Abenteuers der schriftlichen Form vorausgeht. Das Aufzeichnen der mündlichen Figurenrede wird als Grundlage für den Text vorausgesetzt. Holdenried und der Literaturkritiker Lothar Müller machen den Pauschalisten explizit für die Textstruktur verantwortlich: „Textstellen wiederholen sich fast wörtlich, weil der Pauschalist immer wieder den Rücklaufknopf seines geliebten Diktiergeräts drückt – oder einfach deshalb, weil sich Geschichte wiederholt“.¹² Die Verschriftlichung der Reise ist ihr eigentliches Ziel, wenn auch ein unerreichbares. Noch im Verlauf der Reise wird die Vergeblichkeit der Bemühungen des Pauschalisten um „diesen ganzen ge-

10 STÖRMER-CAYSA, 2010, S. 361.

11 DÖBLER, 2003, S. 56.

12 HOLDENRIED, 2005, S. 15.

sammelten Text“ reflektiert, denn „nichts davon hatte er zu Papier gebracht, nichts davon in die Welt gesetzt, nichts war veröffentlicht“ (*Paradiese*, S. 157). Die einzige Figur, die tatsächlich hin und wieder Aufzeichnungen vornimmt, ist die Spiegelfigur des Pauschalisten, der undurchsichtige Doktor Stoliczka.¹³

Eine weitere Figur der Mündlichkeit ist der Kleine Baedeker, der in der Rolle des Reiseführers auch auf der Handlungsebene als Erzählerfigur gekennzeichnet ist. Er unterhält auch die Matrosen auf dem Schiff nach Indien mit der „Geschichte vom blinden Ritter, der atemlos durch die Lande jagt, unter dem klirrenden Huf die ganze verworrene Karte Europas, gefolgt von zwei gehetzten Kurieren mit nagelneuen Nachrichten von Frauen und Schlachten“ (ebd., S. 133). Und er ist derjenige, der den Pauschalisten infrage stellt, indem er dessen Worte anzweifelt, relativiert und diesem vorwirft: „[N]ur kann er es einfach nicht lassen, immer wieder zur Verkündigung überzugehen, ja, so sehr ist er in seine Stimme verliebt“ (ebd., S. 181). Auf der strukturellen Ebene tritt er allerdings besonders dadurch hervor, dass er mit Beginn des zweiten Romanteils *Wilwerwiltz*, also ab dem Zeitpunkt seines Auftretens in der Geschichte bis zum Ende dieses Textteils, zum Ich-Erzähler wird. Sein Sprachduktus ist mündlich: „Ja, das habe ich gestern gesagt, jedenfalls glaube ich, dass ich das gestern gesagt habe, vielleicht habe ich mich auch nur hinreißen lassen, denn ich habe Geburtstag und glaube fest daran, dass ich einmal im Jahr das Recht habe, frei meine Ansichten zu äußern.“ (ebd., S. 67).

Auch in Hoppes *Iwein Löwenritter* (2008) wird die Oralität stets durch die Kommentare der Erzählerfigur in den Vordergrund gerückt, der das Gesagte immer

13 Claude Conter widmet sich in seiner Untersuchung einer möglichen ‚Ich-Dissoziation‘ der Hauptfiguren, wobei er davon ausgeht, dass sich diese in einem Zustand der Spaltung befinden, die für den Fall des Kleinen Baedeker im Text explizit beschrieben wird und sich für die Schwester/den Ritter mit dem letzten Satz des Buches zu bewahrheiten scheint. Conter mutmaßt sogar über eine Doppelfigur Pauschalist/Doktor Stoliczka, womit alle Hauptfiguren erfasst wären. Interessanterweise argumentiert Conter für die Doppelfigur Pauschalist/Doktor Stoliczka, indem er auf die sie verbindenden Erzählbrücken hinweist, nämlich zunächst die Aufforderung an den Kleinen Baedeker, seinen Schulabschluss zu machen, die von beiden unabhängig geäußert wird, und die Objekte, die beiden im Text zugeschrieben werden, das Schmetterlingsnetz und der Tropenhelm (vgl. CONTER, 2008, S. 93). Auch Stefan Neuhaus sieht beide Figuren über eine Erzählbrücke verbunden: „Ein Bruder hat Ähnlichkeit mit dem Doktor, denn beide sind ‚unterwegs zum Gipfel‘ (S. 83) oder waren schon dort.“ (NEUHAUS, 2004b, S. 43). Zu bemerken ist hierbei, dass sich auch bezüglich der Dopplung der Figuren Vorbilder in der mittelalterlichen Literatur finden lassen, denn sie „kennt eine Reihe von Phantasmen des scheinbaren Identitätswechsels durch Wechsel der Kleidung oder selbst der Haut“ (MÜLLER, 1998, S. 245).

wieder unter Berufung auf seine Augenzeugenschaft relativiert oder bekräftigt, wobei die Identität der Erzählerfigur zunächst unklar bleibt und sich erst ganz am Ende enthüllt, wo sich der Löwe als Erzähler der Geschehnisse aus erster und auch zweiter Hand zu erkennen gibt: „Denn der Löwe auf dem Burgweg bin ich. Und ich liebe Geschichten. [...] Und so gut wie ich erzählt sie euch keiner. Ich war schließlich dabei.“ (*Iwein*, S. 250). Auf der Handlungsebene ist das Geschichtenerzählen sowohl in *Paradiese, Übersee* als auch in *Iwein Löwenritter* eine wiederkehrende Tätigkeit. Sei es der Kleine Baedeker, König Artus oder eine der anderen Figuren, das Geschichtenerzählen dient dem Erwerb von Prestige und Sympathie, wobei stets augenzwinkernd mit dem (mangelnden) Wahrheitsgehalt des Erzählten kokettiert wird. So beginnt Artus während seines Besuchs bei Iwein als neuem Burgherrn des Landes Nebenan, nach langer Zeit wieder selbst mit Hingabe Geschichten zu erzählen. „Er erappte sich sogar dabei, dass er nicht immer ganz bei der Wahrheit blieb, sondern dass er hier und da etwas hinzufügte oder änderte.“ (ebd., S. 83).

In Hoppes Roman *Johanna* (2006) ist die Erzählsituation schließlich besonders bemerkenswert, denn das Erzählen von Geschichten weicht dem Erzählen von Geschichte im Sinne eines ‚Wiedererzählens‘ des historischen Stoffs durch die Ich-Erzählerin, also auch hier im mündlichen Duktus. Im Zentrum der Handlung steht die mündliche Prüfung der Protagonistin, Parallelen zur Befragung und Hinterfragung der historischen Johanna von Orléans (um 1412-1431) scheinen immer wieder auf: „Johanna spricht, ich schweige. Mehr ist dazu ohnehin nicht zu sagen. [...] Und das Wenige, was ich sagen wollte, habe ich unterwegs vergessen“ (*Johanna*, S. 117). Festzuhalten bleibt, dass Hoppes Texte in hohem Maße auf Mündlichkeit basieren beziehungsweise zu mündlicher Erzählprosa stilisiert werden: Es wird ein vages Verhältnis von Oralität und Literalität immer wieder aus anderer Perspektive formuliert, sodass Hoppes Erzählprosa nicht ausschließlich als schriftliche Textform betrachtet werden sollte. Dies legt einen Blick auf entsprechende literaturhistorische Traditionen in den eingangs genannten Epochen – dem Mittelalter und der Romantik – nahe.

Der Medienhistoriker Werner Faulstich spricht für den Zeitraum von 800 bis 1400 zwar von einer „ausgeprägte[n] Entwicklung von der Mündlichkeit zur Schriftlichkeit“, bezieht diese jedoch auf eine quantitativ kleine Oberschicht. Für weite Teile der Bevölkerung blieb der „prinzipielle Übergang von der Gedächtnis- zur Schriftkultur, von den Medien zu den Schreibmedien wohl sehr viel weniger eingreifend“; er resümiert daher, das Mittelalter sei „kommunikationsstrukturell[] eher früheren Kulturstadien vergleichbar und von der späteren Druckkultur ganz und gar verschieden“ gewesen.¹⁴ Faulstich verweist dazu auf die in den jeweiligen mittelalterlichen Teilöffentlichkeiten typischen Personengruppen mit gesell-

14 FAULSTICH, 1996, S. 269.

schaftsrelevanter Erzählfunktion: den Hofnarr, den Sänger sowie die Fahrenden und die berufsmäßigen Erzähler auf den Marktplätzen, macht aber auch die zentrale Stellung religiösen Erzählens deutlich. Besonders aber für die Landbevölkerung sei der Erzähler von Märchen und Geschichten eine spezifische Vermittlungsinstanz gewesen.¹⁵

Als besonderer Fall mittelalterlicher Kulturproduktion sei an dieser Stelle das um 1200 entstandene Epos *Nibelungenlied* hervorgehoben, da sich, neben den motivischen Mittelalter-Anleihen Hoppes, auch strukturelle Parallelen – besonders zu *Paradiese, Übersee* – erkennen lassen. Der Mediävist Jan-Dirk Müller geht bei seinen Untersuchungen davon aus, dass der Stoff des *Nibelungenliedes* vor seiner Verschriftlichung „nicht nur in poetischer Form, also als Heldenlied oder Kurzepos, sondern möglicherweise auch als literarisch anspruchslose, von Mal zu Mal abgewandelte Prosaerzählung“¹⁶ verbreitet worden ist. Da Formelhaftigkeit als Ausweis mündlichen Erzählens angesehen werden kann und im *Nibelungenlied* „die Amplitude verhältnismäßig groß“ ist, „scheinen hier formelhafte Wendungen weniger Überbleibsel einer älteren mündlichen Epenschicht als Nachahmung eines mündlichen Erzählstils unter den Bedingungen von Schriftlichkeit; die Formeln dienen als Mittel poetischer Erfindung.“¹⁷ Die vorgetäuschte oder bewusst erzeugte Oralität in der schriftlichen Form ist, wie die vorangegangenen Beispiele zeigen, auch ein wesentliches poetisches Merkmal von *Paradiese, Übersee*. Für beide Texte hat dies weitere strukturelle Konsequenzen. Primär zu erwähnen ist die von Müller für das *Nibelungenlied* diagnostizierte „präzise Unschärfe“ beziehungsweise die „kalkulierte Unbestimmtheit“,¹⁸ die dem – in der Schriftfassung imaginierten – mündlichen Erzähler Raum für Interpretationen lässt¹⁹ und ihm die Möglichkeit bietet, „einen Spielraum konkurrierender Deutungen zu öffnen.“²⁰ Hierzu zählen die achronistische Abfolge des zeitlichen Geschehens sowie die Unbestimmtheit der Handlungsorte, die auch durch gelegentliche authentisierende Ortsreferenzen nicht aufgehoben wird. Bemerkenswert ist, dass bereits im *Nibelungenlied* Sinnstiftung wesentlich über bestimmte Textelemente, wie etwa Objekte oder Kulissen, erzeugt wird: „,[D]er‘ Berg, ‚der‘ Baum, ‚der Brunnen‘ genügen als Kulisse, ohne dass sie im Verhältnis zueinander näher bestimmt werden müßten; es kommt auf die Bedeu-

15 Vgl. ebd., S. 93.

16 MÜLLER, 2002, S. 27.

17 Ebd., S. 50. Müller verweist darauf, dass, in Anlehnung an CURSCHMANN (1979, 1985/87, 1989 und 1992) sowie WACHINGER (1981) der Terminus ‚Nibelungisch‘ als „auf eine schriftliterarische Weise formelhaft“ zu verstehen sei (ebd., S. 54).

18 Vgl. ebd., S. 59-63.

19 Ebd., S. 60.

20 MÜLLER, 1998, S. 145.

tung derartiger Raumsegmente und Requisiten an, die sie dem Geschehen verleihen, nicht auf ihren Platz in einem raumzeitlichen Kontinuum.“²¹ Weitere Kennzeichen dieses vormodernen, pseudo-mündlichen Erzählens, welche mit der Unbestimmtheit verknüpft sind und sich sowohl im *Nibelungenlied* als auch in den Artusromanen aufzeigen lassen, sind Dopplung²² und Variation²³, mit Blick auf die Artusromane ist zusätzlich die Zyklizität²⁴ zu nennen. So schließt der Rekurs auf das ‚Paradies‘ der Artusromane in *Paradiese, Übersee* in Gestalt des Echternacher Pensionszimmers der Wirtin Frau Conzemius den Kreis der erzählten Geschichte analog zur Wiederkehr an den Artushof, „wodurch das Abenteuer seine Anerkennung findet“.²⁵ Es ist der Ort, an dem die Reise begann, das Elternhaus ist durch zahlreiche Umzüge als Bezugspunkt entwertet. Mit Echternach verbinden sich hingegen Konstanz und Verankerung. Der runde Tisch, an dem für die drei Geschwister stets Plätze freigehalten werden, verweist direkt auf die Artusrunde. Hierbei ist zu beachten, dass die Sinnstiftung sich auf unterschiedliche Weise im Rahmen des jeweiligen kulturhistorischen Kontexts vollzieht. Während der mittelalterliche Dichter noch ein einheitliches Grundwissen und feste Normvorstellungen voraussetzen konnte, aus dem der Leser selbstständig ein mehr oder weniger einheitliches Unausgesprochenes zu ergänzen vermochte, ist der Gegenwartsautor mit einer individualisierten, multikulturellen Leserschaft, die über unerschöpfliche Ressourcen von Partikularwissen verfügt, konfrontiert. Unbestimmtheiten werden nicht mehr einheitlich ergänzt und verortet, sondern die Brüche und Inkohärenzen werden mit je eigenen Verstehensstrategien aufgelöst oder bleiben schlicht bestehen. So erzeugt Hoppe wie in *Paradiese, Übersee* Dopplungen (wie etwa im Fall Pauschalist/Doktor Stoliczka) sowie Wiederholungen und Variationen von Figuren (Ritter, Damen, Matrosen), Handlungselementen (Reiten, Schwimmen, Erzählen, Schreiben, Spie-

21 Ebd., S. 130f.

22 Vgl. ebd., S. 136, und MÜLLER, 2002, S. 56-59. „Variierende Verdoppelungen haben vor allem drei Funktionen: komplexe Konstellationen darzustellen, die Gleichzeitigkeit antagonistischer Motive auszurücken oder aber durch Wiederholung einer teils unveränderten, teils umbesetzten Konstellation ‚Veränderung‘ sichtbar zu machen. Häufig verbinden sich die drei Funktionen miteinander. Was an Wiederholungen als überflüssig oder gar widersprüchlich kritisiert wurde, löst sich insofern meist als funktional sinnvoll auf“ (MÜLLER, 1998, S. 137).

23 Vgl. MÜLLER, 2002, S. 56-59.

24 Uta Störmer-Caysa konstatiert eine kreisförmige Raumzeitstruktur für Hartmanns von Aue *Erec* (um 1190), *Iwein* (um 1200) und Wolframs von Eschenbach *Parzival* (um 1200). Vgl. STÖRMER-CAYSA, 2010, S. 367f., sowie GOLTHER, 2005, S. 175.

25 GOLTHER, 2005, S. 175. Zur Bedeutung und Funktion des zyklischen Erzählens bei Hoppe vgl. ausführlich Franz Fromholzer in diesem Band.

len), Kulissen (Burgen, Schiffe) und Motiven (Helme, Schwerter, Schachspiel). Auch Formulierungen werden in Abwandlung immer wieder aufgegriffen. Daher sind die Rezipienten darauf angewiesen einen individuellen Zugang zu ihren Texten zu finden. Dem Leser wird mithin in hohem Maße kognitiver Raum zugestanden, um dieser Form der Unbestimmtheit zu begegnen. So verlagert sich der Status des Textes als ‚verschriftlichte Mündlichkeit‘ hin zu einem anderen Schwerpunkt, dem Text als Grundlage einer weithin in offenen Dialog zwischen Autor beziehungsweise Erzähler und Rezipient übergegangenen Schriftlichkeit. Martin Hellström macht auf die wiederholten Leseradressierungen in Hoppes Werken aufmerksam, wodurch „dem Rezipienten die Tür dafür geöffnet [wird], die Geschichte in seinen jeweils eigenen Kontext zu übersetzen, sich selbst in das Beziehungsgeflecht der Geschichte hineinzustellen und hineinzuerfinden und sie damit neu zu erzählen.“²⁶ Diese gezielte Einbindung eines fiktiven Adressaten in die Erzählwelt korrespondiert mit den deutungsoffenen Strukturen, die einen aktiven Rezeptionsprozess fordern. Hellström stellt bezüglich der Erzähler- und Leserrolle fest, „dass diese nicht prinzipiell zu unterscheiden sind, da der Leser durch sein Lesen zwangsläufig zum (Mit-)Erzähler wird“, er deutet dies aber implizit als Ausdruck von Textqualität, indem er entsprechende Texte als „kunstvoll“ bezeichnet.²⁷

DAS ‚DOPPELTE MITTELALTER‘ IN HOPPEs WERK

Auch formal-gestaltliche Bezüge zur Epoche der Romantik durchsetzen Hoppes Texte. Sie selbst greift die Literatur des frühen 19. Jahrhunderts in ihren poetologischen Texten auf, aber auch die Literaturwissenschaft und -kritik hat die vermeintlichen Romantikbezüge in ihrem Werk mehrfach thematisiert. Roman Bucheli etwa konstatiert, Hoppes „Erzählweise lehnt sich an die einst mündlich überlieferten [Märchen-]Texte an“.²⁸ Aber obwohl Hoppe selbst sich explizit zur Erzählgattung des Märchens bekennt, grenzt sie sich gleichsam doch davon ab: „Natürlich schreibe ich nicht wirklich Märchen. Ich wünschte, ich könnte, ich dürfte es“.²⁹ Der Literaturwissenschaftler Claude Conter sieht in der komplexen Verschränkung narrativer Ebenen in *Paradiese*, *Übersee* ebenfalls den Einfluss romantischer Erzählmuster.³⁰ Hoppes Erzählen schlicht als romantisch zu klassifizieren, scheint jedoch vor

26 HELLSTRÖM, 2008, S. 35.

27 Ebd., S. 36.

28 BUCHELI, 2005, S. 46.

29 NEUHAUS, 2004a, S. 7.

30 „Die oftmals irritierende narrative Struktur des Romans ist Ausdruck dieses Rückgriffs auf ein romantisches Erzählen. [...] Die fiktionologisch nicht immer plausibilisierte Ord-

dem Hintergrund des zuvor Dargelegten zu restriktiv. Einerseits finden sich im Werk Hoppes Strukturelemente, die an romantische Prosaformen anknüpfen. So gilt etwa der für *Paradiese, Übersee* als Referenz angeführte Miguel de Cervantes³¹ als ein großes Stilvorbild des romantischen Romans³² und nach Gerhart Hoffmeister besteht das Wesen dieses Genres „in der Mischung und in der fantastischen, unvollendbaren Form, die alle heterogenen Elemente einschmilzt.“³³ Die fantastischen Elemente in Hoppes Texten werden häufig dem Märchen zugeordnet, dabei eignen sie der romantischen Prosa insgesamt. Anders jedoch als in der romantischen Romanpoetik ist Hoppe in ihren Texten nicht an einer Auflösung der tradierten Gattungsgrenzen gelegen, auch wenn Sie durchaus heterogene Elemente erzählerisch miteinander verbindet. Die besondere Nähe zum Märchen zeigt sich jedoch in den Strukturmerkmalen von Hoppes Texten, die den typischen Strukturmerkmalen des Märchens, nämlich „Aufhebung der alltäglichen, rationalen Logik, die zu Raumverschränkungen, Zeitverschiebungen, Aufhebung von Figurenidentitäten, Metamorphosen, Mensch-Tier-Kreuzungen, belebter Dingwelt, Sprachfähigkeit der nicht-menschlichen Natur etc. führt“,³⁴ vergleichbar sind. Auf die Aufhebung von Kausalität, die raumzeitlichen Verschränkungen und den Dualismus von Figuren bei Hoppe wurde bereits eingegangen, allerdings in Bezug auf mittelalterliche Darstellungsformen. Andererseits ist nicht davon auszugehen, dass sich Hoppes Epochenzitate in erster Linie oder gar ausschließlich auf die Romantik beziehen. „Man weiß, dass die Romantik sich dem Mittelalter in einer Beziehung sympathetischer Differenz zuwendet“,³⁵ wobei dem Mittelalter in der Epoche der Romantik der Status des sogenannten ‚Goldenen Zeitalters‘ zukommt, den zuvor die Antike innehatte.³⁶

Beachtet man Hoppes Nähe zum Mittelalter schon in der Wahl von Stoffen, Figuren und Motiven, liegt es nahe, Strukturähnlichkeiten mit romantischen Textformen weniger einer parallelen Romantikrezeption zuzuschreiben, sondern vielmehr einer Bezogenheit auf das Mittelalter, die sich durch das Prisma der Auseinandersetzung mit der Romantik in einem anderen Modus ausdrückt. In diesem Sinne fungiert die Romantik als ein ‚doppeltes Mittelalter‘, das den Texten Hoppes zusätzli-

nung des Erzählens oder die sie legitimierenden Elemente aus wunderbaren Welten sind bewusst traditionelle Formen des romantischen Erzählens, die den epistemischen Ort des Romans deutlich machen und die Einheit des Erzählaktes, der Wahrnehmung und des Subjekts zur Disposition stellen.“ (CONTER, 2008, S. 99).

31 Vgl. NEUHAUS, 2004b, S. 39f.

32 Vgl. HOFFMEISTER, 2003, S. 212.

33 Ebd., S. 210.

34 KREMER, 2007, S. 189.

35 STÖRMER-CAYSA, 2010, S. 362.

36 Vgl. SCHWERING, 2003, S. 547f.

che Strukturelemente zur Verfügung stellt und eine neue Perspektive auf die mittelalterlichen Referenzen ermöglicht. Der Autorin jedoch einen reinen Epochenrekurs auf die Romantik zu unterstellen und davon auszugehen, dass der technisierten, spezialisierten Gegenwart das romantische Ganzheitskonzept entgegengestellt würde, hieße zu verkennen, dass *Paradiese, Übersee* zwar die glückliche Heimkehr und das Wiedersehen der drei Geschwister erzählt, allerdings darüber hinaus keine weiteren Auflösungen oder Versöhnungen offeriert. Für Hoppe steht nach eigener Aussage weder die Welt in ihrer empirischen Wahrheit noch in ihrer idealisierten Erscheinungsform im Vordergrund, sondern die Welt als autopoetisches Konstrukt. „Die Unmöglichkeit, eine Figur zu fassen oder der Handlung eine gerade Linie zu geben, entspricht meinem Gefühl, diesem Prozess der Annäherung an die Wahrheit.“³⁷ Diese Annäherung vollzieht sich im Text über die Struktur.

Hoppe verbindet die drei Romanteile und die narrativen Ebenen in *Paradiese, Übersee* durch einzelne Erzählbrücken. Zunächst wird die Identität der scheinbar separaten Figuren erzeugt, über Handlungen und Objekte, die der jeweiligen Figur unmittelbar eigen sind. Zugleich schafft die Autorin ihren Figuren einen spezifischen Mikrokosmos durch Objekte, Handlungen, Beziehungslinien und Motive, die ihre Lebenswelt und ihre Einordnung in unterschiedlichen Graden erkennbar machen. Die identitätsstiftenden Erzählbrücken scheinen sich primär nach dem Beruf beziehungsweise der Berufung der Figuren zu richten. Die Schwester bewegt sich im Hotelgewerbe, ihr obliegt die Pflege der Kleidung, sie kennt sich im Umgang mit Menschen aus und lacht wie keine andere Figur im Roman. Besonders auffällig ist, dass Spes, die Hoffnung, alle anderen Hauptfiguren des Romans auf die Reise schickt, denn die Dame ist im Schachspiel eine wichtige Figur, die sich nur scheinbar im Hintergrund hält. Der Pauschalist und Doktor Stoliczka werden als Männer der Bildung vorgestellt: Dies erfolgt mittels Objekten und Handlungen aus dem Bereich der Wissenschaft beziehungsweise der Forschungsreise. Das Lesen und Aufzeichnen obliegt ihnen, das Bedürfnis nach Ruhm ist ihnen eigen.

Unter diesen Gesichtspunkten bleibt die Figur des Kleinen Baedeker seltsam unbestimmt, auch wird ihm von Conter keine Komplementärfigur zugewiesen. Dennoch teilt er sich in der Mitte der Romans in zwei Hälften, die noch beide er selbst sind, sodass er in diesem Akt zu seiner eigenen Komplementärfigur wird. Die Objektwelt des Kleinen Baedeker ist nicht die eigene, sondern die des Ritters in reduzierter Form: die unbewohnten Burgen, das heruntergekommene Pferd, der runde Tisch im elterlichen Wohnzimmer. Mit seinem lokalgeschichtlichen Wissen und seiner Vertrautheit mit den örtlichen Museen bewegt er sich in einem Kosmos der Bildung, der aber gegenüber der Welt des Pauschalisten oder Doktor Stoliczkas reduziert ist. Die Objektwelt des Ritters ist Fluchtpunkt der Sehnsüchte des Kleinen

37 HOPPE/KÜCHEMANN, 2003.

Baedekers: Der Ritterhandschuh, den die Schwester ihm zeigt, versetzt ihn geradezu in Ekstase. Der Pauschalist und Doktor Stoliczka aber legen ihm die eigene Objektwelt nahe, indem sie ihn dazu auffordern, die Schule abzuschließen und in die Welt formaler Bildung einzutreten. Die Objekte charakterisieren Figuren und setzen sie miteinander in Beziehung, weil sie verschiedenen Figuren zugeschrieben werden. Zudem wechseln die Objekte auch Form und Funktion: So trägt beispielsweise der Kleine Baedeker die billige Kopie eines echten Ritterhelms, der dann in den Besitz von Doktor Stoliczka übergeht. Dieser lässt den Helm verschwinden – eigentlich eine Fähigkeit des Pauschalisten, der durch reine Negation Dinge zum Verschwinden bringen kann. Daraufhin muss der Kleine Baedeker auf den Tropenhelm zurückgreifen, der wiederum Hauptmerkmal von Doktor Stoliczka und erst in zweiter Linie des Pauschalisten ist. So verweist jeder Textabschnitt auf eine Vielzahl anderer Aspekte und Szenen, sodass letztlich indirekt jede individuelle Figur mit jeder anderen in einer zumindest vagen Beziehung zu stehen scheint.

So fungiert weiterhin das Schachspielmotiv als Verbindungslinie zwischen den beiden Figuren der Schwester und des Ritters dergestalt, dass sie für ihn das Schachspiel erlernt und übt, da der Ritter beschrieben wird als Figur, die „von Karten nichts wusste, weil er das Brettspiel allen anderen vorzog“ (*Paradiese*, S. 19f.). Außerdem symbolisiert das Schachspiel der Schwester taktisches Agieren, den Ritter an ihrem Arbeitsplatz im Hotel für sich zu gewinnen. Ihr gezieltes Vorgehen wird mit Schachzügen in Verbindung gebracht. Schließlich fungiert das Spiel auch als Erzählbrücke zwischen der Schwester und dem Kleinen Baedeker, der mit dem Schachspiel der Schwester, das hier nicht nur Handlung, sondern auch Objekt ist, den Matrosen bei der Überfahrt nach Indien das Spiel bei, denn „sie hatten nicht die geringste Ahnung vom Brettspiel, [...] und rissen die Augen noch weiter auf, als der Kleine Baedeker jetzt das Schachspiel seiner Schwester aus dem Rucksack zog und in aller Seelenruhe begann, ihnen die Regeln zu unterbreiten“ (ebd., S. 135). Die Ausführungen über das Schachspiel wiederum verändern das Verhältnis des Kleinen Baedeker zu Doktor Stoliczka. Das Farbschema der schwarzen und weißen Schachfelder wird an anderer Stelle auf ein anderes Objekt, den Brief übertragen und fungiert hier wiederum als Brücke zum Pauschalisten: „Er würde sich mit dem Brief in der Hand ans Feuer setzen, den Brief auseinander falten, ihn lesen und alles verstehen. Die schwarzen Felder würden aufgehen in den weißen und endlich eine klare deutliche Fläche ergeben, eine Landschaft, in der man sich sicher und ohne Furcht bewegen kann“ (ebd., S. 163f.).

Dies sind lediglich ausgewählte Beispiele der zahlreichen Erwähnungen und Variationen des Schachspiels in *Paradiese, Übersee*. Die Verbindungen des Schachs reichen jedoch darüber hinaus: So gehört beispielsweise in *Iwein Löwenritter* das Schachspiel ebenfalls zu den zentralen Handlungen. Es wird vorgestellt als beliebter Zeitvertreib zwischen den Damen und Rittern am Hof. Die Damen werden dadurch charakterisiert, dass sie die Ritter beim Schachspiel bewusst gewinnen las-

sen und die Figur Lunete zeichnet sich dadurch aus, dass sie die beste Schachspielerin ist, was sie allerdings der Einsamkeit preisgibt. Hoppe selbst bemerkt: „Meine Figuren bekommen keine bestimmten Charaktermerkmale zugewiesen, sondern sie charakterisieren sich fast ausschließlich über ihre Handlungen.“³⁸ Dabei ist das Schachspiel nur eine Variante des Spielmotivs. Das Kartenspielmotiv hingegen mündet in den Erlebnissen des Pauschalisten in *Paradiese, Übersee*: Die Schwesler legt ihm die Karten, die Inder am Feuer spielen Karten sehr zu seinem Missfallen; der Fehdehandschuh, den der Ritter wirft, weil er sich über den Pauschalisten geärgert hat, wird metaphorisch als ‚Karte‘ bezeichnet, die ‚im Spiel bleibt‘.³⁹

NEO-AGGREGATIVES SCHREIBEN UND TRANSMODERNITÄT

Die an der Textoberfläche erkennbaren narrativen ‚Brüche‘ des *Nibelungenliedes* resultieren aus der Darstellungsart, die sich aus dem dargelegten Verhältnis von Oralität und Literalität ergibt. Müller bezeichnet diese in Anlehnung an Peter Czerwinski als „aggregativ“.⁴⁰ Die Merkmale des Aggregativen, die sich auf Figuren, Szenen und Episoden beziehen können, sind „Aufbau aus relativ selbstständigen Blöcken, Nicht-Systematizität, nicht lineares Fortschreiten von einem zum anderen, sondern abrupter ‚Sprung‘, Nicht-Integration der Elemente in einen übergreifenden Verlauf oder Sachkomplex“ und diese erfordern eine „Herstellung von Sinnbezügen durch Addition ähnlicher oder widersprüchlicher, jedenfalls aufeinander beziehbarer Komponenten“.⁴¹ Müller unterscheidet jedoch deutlich zwischen aggregativem Schreiben in anderen Epen, bei denen „größere Gebilde oft nur durch Addition gleicher oder ähnlicher Elemente entstehen, ohne daß das Ganze mehr ist als die Summe seiner Teile“ und dem *Nibelungenlied*, das seiner Ansicht nach, „aus einfachen Bauformen ein größeres Ganzes“ erzeugt. „Das Darstellungsverfahren ist zwar beide Male ‚aggregativ‘; aber im *Nibelungenlied* dient die Aggregation der Herstellung von übergreifenden Sinnbezügen durch Konfrontation verwandter, doch distinkter Elemente.“⁴² Für den Mediävisten Armin Schulz ist die Struktur des *Nibe-*

38 HOPPE/KÜCHEMANN, 2003.

39 Auch das Würfelspiel findet wiederholt Erwähnung.

40 ‚Aggregat‘: ‚mehrgliedriges Ganzes‘, neolat. Bildung des 19. Jahrhunderts zu lat. *aggregāre* (‚anhäufen‘, ‚hinzuscharen‘) beziehungsweise lat. *gregāre* (‚zu einer Herde scharen‘). Vgl. KLUGE, 1989, S. 13.

41 MÜLLER, 1998, S. 137.

42 MÜLLER, 2002, S. 56.

lungenliedes weniger „aggregativ“ als vielmehr „kontiguitär“⁴³ oder metonymisch, um den Gegensatz zu alltäglicher Kausalität zu verdeutlichen. Am Beispiel der dritten Aventure exemplifiziert er: „kontiguitär, weil die Wiederholung das gleiche thematische Feld aktualisiert und eine entsprechende Äquivalenz herstellt; und metonymisch, weil die jeweils zur Schau gestellte Aggressivität *pars pro toto* für Sivrits heroisches Wesen steht.“⁴⁴ An einer weiteren Stelle derselben Aventure fährt er fort: „Wieder ist die Erzähllogik kontiguitär: Handlungen und Folgehandlungen werden nicht durch Handlungsgründe miteinander verknüpft, sondern dadurch, dass sie im Sinne der Kontiguität ‚benachbart‘ sind und jeweils metonymisch an eben diesem gemeinsamen thematischen Feld partizipieren.“⁴⁵ Zum Begriff des Aggregativen äußert sich Schulz in einer Bemerkung zu Czerwinski⁴⁶ und charakterisiert das Aggregative als „distinkt voneinander geschiedene Aggregatzustände“ ohne Mischung von Stimmung, Eigenschaften und Qualitäten bei den Figuren; weder die entworfenen Welt noch die darin lebenden Figuren werden als in diesem Sinne ‚gemischt‘ dargestellt. Während Müller also mit dem Begriff ‚aggregativ‘ auf die Struktur der Darstellung Bezug nimmt, bezeichnet Schulz mit ‚kontiguitär‘ die Verbindung der einzelnen Elemente untereinander.

Auf Hoppes durch Oralität geprägten Erzählstil bezogen, wäre das schriftliche Konstruieren einzelner Erzählwelten und Handlungsstränge sowie ihre Verbindung durch Erzählbrücken die zeitgenössische Variante einer vormodernen Darstellungsweise und ließe sich damit als ‚neo-aggregatives‘ Schreiben bezeichnen.⁴⁷ Struktur- und Inhaltselemente mögen Epochenzitate darstellen, ihre Texte lassen sich auf diese jedoch nicht reduzieren, vielmehr sind sie in einem unkonventionellen Sinn realistisch und wirklichkeitsnah und gerade durch den von ihr gewählten Erzählstil der Gegenwart verpflichtet, auch wenn diese erzählerisch transformiert wird.⁴⁸ Hoppe greift nach eigener Aussage auf die gegenwärtige empirische Wirk-

43 ‚Kontiguität‘: ‚Angrenzung‘, ‚Zusammenkommen‘ ist dem franz. *contiguïté* („ausgrenzend“) entlehnt, das auf lat. *contiguus* mit gleicher Bedeutung beziehungsweise lat. *contingere* („berühren“) zurückgeht. Vgl. KLUGE, 1989, S. 400.

44 SCHULZ, 2010, S. 350.

45 Ebd., S. 352.

46 Vgl. ebd., S. 348.

47 Im Gespräch mit Fridtjof Küchemann bezeichnet Hoppe das Buch als dasjenige Medium, das ihrer Vorgehensweise entspricht: „So etwas geht eben nur im Buch. Wir können die Dinge eigentlich nur in unserer Imagination neben einander existieren lassen und die Zeiten überspringen.“ (HOPPE/KÜCHEMANN, 2003).

48 „Ein gutes Buch versucht nicht, die Wirklichkeit abzubilden oder die vermeintliche Realität zu wiederholen, sondern es transformiert die Stoffe der Wirklichkeit, und dadurch entsteht etwas Neues.“ (ebd.).

lichkeit zurück, welche sich in jeder Hinsicht sehr deutlich von den historischen Wirklichkeiten unterscheidet, aus deren Kunst- und Literatursphären Hoppe zitiert. Die Übertragung vormoderner und romantischer Erzählmuster auf die gegenwärtige empirische Wirklichkeit ist dabei keineswegs willkürlich, sondern ergibt sich aus der Verfasstheit der zeitgenössischen Lebenswelt. Diese wird von Rosa Maria Rodríguez Magda in ihrer Gegenwartsdiagnose wie folgt beschrieben: „Reality becomes constant transformation. Its actual conditions are transcended to become part of an interconnected whole that is infinitely readjusted on a global level.“⁴⁹ Diese Einschätzung der Gegenwart basiert auf den Beobachtungen von Rodríguez Magda, die einen Transformationsprozess postuliert, der sich den Strukturmerkmalen der Postmoderne entzieht:

Cultural relativism drowned the universality of principles, and the grand theoretical constructs turned into little more than models of understanding, the certainty of which, as well as being contingent, was basically poetic: fuzzy logic, catastrophe theory, string theory in physics, fractals and black holes all indelibly marked by the finite nature of our theoretical ambitions. [...] The world ceased to be a factum, an entity of facts, and increasingly turned into a fictum, a joint collection of simulacra. First the crime was committed against the essences, the noumenal background through which antique metaphysics intended to bestow upon phenomena an underlying scheme. Then later empirical materiality lost the weight of its consistency to become little more than an illusionary construct of our theoretical models.⁵⁰

Diese neue Phase empirischer Wirklichkeit, die als Transmoderne⁵¹ bezeichnet wird, muss ihre strukturelle Entsprechung in der zeitgenössischen Kunst finden. Die Literatur Hoppes greift dabei in herausragender Weise diese Vielfalt und Gleichzeitigkeit verschiedenster Erscheinungen auf und setzt sie exemplarisch um. Dies wird gerade durch die sich aus dem Rückgriff auf das aggregative Schreiben einerseits und die romantischen Märchen andererseits ergebende Unbestimmtheit ermöglicht, indem die komplexen Vielschichtigkeiten der gegenwärtigen Realität den Zwängen von Kausalität und Chronologie enthoben werden. Warum sollte Literatur linear und kausallogisch strukturiert sein, wenn die Welt, in der sie entsteht, dies verweigert?⁵² Vor diesem Hintergrund wäre zu diskutieren, ob Felicitas Hoppes Prosa

49 RODRÍGUEZ MAGDA, 2004.

50 Ebd.

51 „Whereas the industrial society had modern culture and the postindustrial society had postmodern culture as their conceptual twins, a globalized society corresponds to a type of culture that I have referred to for some time as transmodern.“ (ebd.).

52 „Ich wollte mit alten Stoffen arbeiten, aber ich wollte sie eben nicht historisieren, sondern sie in unsere Zeit stellen“ (HOPPE/KÜCHEMANN, 2003).

möglicherweise als Prototyp transmodernen Erzählens betrachtet werden kann. Aus dieser Perspektive wäre Hoppe als ‚neo-aggregative‘ Autorin der Transmodernität zu bezeichnen, ihre Poetik des ‚neo-aggregativen‘ Erzählens eine mögliche Art transmoderner Literatur und die Kohärenzbildung über Erzählbrücken die erzählpragmatische Notwendigkeit, um die Kohärenz für das Textverständnis herzustellen. Die Bezugnahme auf die heutzutage allgegenwärtige Netzstruktur liegt nahe: „The constant presence of flux and connectivity forms an emerging process of totality that, rather than hierarchical or pyramidal, follows a network-like model devoid of clear organization or any hegemonic center.“⁵³ Die Erzählbrücken Hoppes, die als autointertextuelle Verweise die einzelnen Texte miteinander nicht nur in Bezug setzen, sondern bedeutungsstiftend miteinander verknüpfen, können als Ausdruck dieser Netzstruktur angesehen werden, ebenso wie jeder einzelne Text ein Netz intratextueller Verbindungsbrücken aufweist, was sich im Falle von *Paradiese*, *Übersee* und *Johanna* am markantesten zeigt.

Ein weiteres Merkmal der Transmoderne, das der Gesellschaftstheoretiker Marc Luyckx Ghisi anführt, ist in der Prosa Hoppes zu finden. Luyckx Ghisi weist darauf hin, dass der transmodernen Weltansicht eine Rückbesinnung auf Spiritualität innewohne, die aber nicht auf eine konkrete Religion zu beziehen sei.⁵⁴ Folglich wäre zu fragen, ob Hoppes mannigfache Bezüge zum Christentum⁵⁵ in diesem Kontext zu sehen sind oder ob es sich doch lediglich um kulturgeschichtliche Zitate handelt. Im Hinblick auf die Gesamtentwicklung empfiehlt Rodríguez Magda: „Our mode of thinking should become, just as our social reality, ‚transborder‘, fluid, interconnected and unstable.“⁵⁶ Es liegt nahe, dass Felicitas Hoppe diesen Schritt getan hat.

FAZIT

Ein wesentliches Merkmal der von Literaturkritikern als irritierend wahrgenommenen Struktur von *Paradiese*, *Übersee*, die sich auch in anderen Texten von Felicitas Hoppe zeigt, basiert auf der Abkehr von üblichen chronologischen und kausallogi-

53 RODRÍGUEZ MAGDA, 2004.

54 Vgl. LUYCKX, 1999, S. 979.

55 Der Löwe als christliches Symbol ist eine zentrale Figur und stellt sogar den Erzähler im *Iwein*, weiterhin thematisiert Hoppe in *Abenteuer – Was ist das?* den Löwen gerade in seiner christlichen Symbolik. Darüber hinaus wird in *Paradiese*, *Übersee* mehrfach der Begriff ‚Verkündigung‘ verwendet, am Ende kommt es gar zu einer Sintflutsituation, und wiederkehrend wird in verschiedenen Texten Hoppes das Wallfahrtmotiv verwendet. Dies sind nur einzelne Beispiele für die zahlreichen christlichen Bezüge.

56 RODRÍGUEZ MAGDA, 2004.

schen Ordnungsschemata. Die literaturhistorischen Vorbilder dieses Erzählstils wurden in den Epochen des Mittelalters und der Romantik verortet, wobei die Epoche der Romantik wiederum eine starke Bezogenheit auf das Mittelalter aufweist und in diesem Sinne bei Hoppe als ‚doppeltes Mittelalter‘ zu verstehen ist. Betrachtungen zum Verhältnis von Schriftlichkeit und Mündlichkeit in Hoppes Werk zeigen, dass *Paradiese*, *Übersee* und andere Texte Hoppes in hohem Maße eine Inszenierung von Oralität im Medium der Schriftlichkeit aufweisen. Das mündliche Erzählen sowie dessen Verschriftlichung spielt nicht nur auf der Handlungsebene eine zentrale Rolle, sondern bildet die Grundlage für Strukturmuster eines Erzählstils, der Felicitas Hoppe von anderen Autorinnen und Autoren der Gegenwart unterscheidet. Wie sich am Beispiel des *Nibelungenliedes* und der Artusromane zeigte, gehen Strukturelemente wie Unbestimmtheit, Oberflächenbrüche, Zyklizität, Doppelung und Variation auf ein vormodernes Erzählen zurück und ergänzen strukturell die auf der Inhaltsebene immer wieder aufscheinenden vormodernen Textelemente. Ohne dem Fehlschluss zu erliegen, Hoppe würde vormodernes Erzählen praktizieren, bleibt doch festzustellen, dass sich hier deutliche Parallelen aufzeigen lassen. Weiterhin weist die Epoche der Romantik, neben ihrer Bezogenheit auf das Mittelalter, in ihren Prosaformen Strukturmuster auf, die als Inspirationsquelle für Hoppe gelten können, wie etwa die Verbindung von scheinbar unvereinbaren Textelementen und einem Rückgriff auf verschiedenste Formen des Fantastischen.

In ihren poetologischen Texten und in Interviews gibt Hoppe an, dass es Ziel ihrer literarischen Arbeit sei, die Wirklichkeit der Gegenwart darzustellen. Es geht ihr also nicht um eine Wiederbelebung älterer Formen als Selbstzweck, sondern vielmehr um die Nutzbarkeit dieser älteren Formen für eine Literatur, die der Gegenwart in ihrer Komplexität beizukommen versucht. In der hier erfolgten Untersuchung wurde über die gängigen Argumentationen, die sich auf die postmoderne Gesellschaft beziehen, hinaus versucht, das neuere Konzept der Transmoderne der Literatur Hoppes als Gegenwartsdiagnose zugrunde zu legen. Die Transmoderne geht insofern über die Postmoderne hinaus, als dass sie neuere Phänomene und Entwicklungen berücksichtigt, die zwar nicht das in der Postmoderne proklamierte *Anything goes* infrage stellen, aber von einer sich verändernden Perspektive ausgehen und neue Wahrnehmungs- und Handlungsmuster generieren. Mit ihren Brüchen, Uneindeutigkeiten, fehlenden Kausalitäten und der komplexen Raum-Zeit-Struktur scheint Hoppe diesem Konzept der Gegenwart unbeabsichtigt nahe zu stehen. Ihr Anspruch, die Wirklichkeit abzubilden, scheint sich somit, losgelöst von gängigen Literaturformen, an virulente gesellschaftstheoretische Überlegungen anzulehnen. Hierzu bieten die älteren literarischen Strukturmuster in ihrer Bezogenheit auf mündliche Überlieferung die adäquate Grundlage, auf die Undurchsichtigkeit der Gegenwart literarisch zu reagieren. Konstitutiv für Hoppes als ‚neoaggregativ‘ bezeichneten Texte ist die Verwendung von ‚Erzählbrücken‘, die die

intratextuellen und autointertextuellen Verbindungen erzeugen und somit zentral für die Sinngenerierung sind.

LITERATUR

Primärliteratur

- HOPPE, FELICITAS, Abenteuer – Was ist das? (Göttinger Sudelblätter), Göttingen 2010.
- DIES., Iwein Löwenritter. Nach einem Roman von Hartmann von Aue, Frankfurt a. M. 2011 [2008].
- DIES., Johanna. Roman, Frankfurt a. M. 2008 [2006].
- DIES., Paradiese, Übersee. Roman, Frankfurt a. M. 2006 [2003].
- DIES., Verbrecher und Versager. Fünf Porträts, Frankfurt a. M. 2006 [2004].
- DIES., Sieben Schätze. Augsburgs Vorlesungen, Frankfurt a. M. 2009.
- DIES./KÜCHEMANN, FRIDTJOF: „Es klingt kokett: Ich möchte die Wahrheit sagen“, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung Online, 17.1.2003, <http://www.faz.net/aktuelle/feuilleton/felicias-hoppe-es-klingt-kokett-ich-moechte-die-wahrheit-sagen-191244.html>, 1.1.2015.

Sekundärliteratur

- BUCHELI, ROMAN, Mit Phantasie die Wirklichkeit erkennen. Zu Besuch in Felicitas Hoppes Einsiedelei in Leuk, in: Neue Zürcher Zeitung, 5.2.2005, S. 46, <http://www.nzz.ch/aktuell/Startseite/articleCJYFX-1.90074>, 1.1.2015.
- 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.
- CZERWINSKI, PETER, Exempel einer Geschichte der Wahrnehmung, 2 Bde., Bd. 1: Der Glanz der Abstraktion. Frühe Formen von Reflexivität im Mittelalter, Frankfurt a. M./New York 1989.
- DÖBLER, KATHARINA, Papierschiffchen sind unsinkbar. Felicitas Hoppe schickt ihre Figuren nach der Logik des Nonsens durch die Welt, in: Die Zeit, 10.4. 2003, S. 56, <http://www.zeit.de/2003/16/L-Hoppe/komplettansicht>, 1.1.2015.
- EPSTEIN, MIKHAIL, Conclusion: On the Place of Postmodernism in Postmodernity, in: Russian Postmodernism. New Perspectives on Late Soviet and Post-Soviet Culture, hg. von SLOBODANKA VLADIV-GLOVER, New York, S. 456-468.
- FAULSTICH, WERNER, Die Geschichte der Medien, 6 Bde., Bd. 2: Medien und Öffentlichkeit im Mittelalter 800-1400, Göttingen 1996.

- GOLTHER, WOLFGANG, Die deutsche Dichtung im Mittelalter (Epochen der deutschen Literatur 1), Stuttgart 1912.
- HELLSTRÖM, MARTIN, „Ich sehe was, was du nicht siehst“. Zur Position von Erzähler und Leser im Werk von Felicitas Hoppe, in: Felicitas Hoppe im Kontext der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. (Angewandte Literaturwissenschaft 1), hg. von STEFAN NEUHAUS/DEMS., Innsbruck u. a. 2008, S. 27-38.
- 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.
- KREMER, DETLEF, Romantik. Lehrbuch Germanistik, 3. Aufl., Stuttgart/Weimar 2007 [2001].
- LUYCKX, MARC, The Transmodern Hypothesis: Towards a Dialogue of Cultures, in: Futures. The Journal of Policy, Planning and Futures Studies 31 (1999), S. 971-982.
- MÜLLER, JAN-DIRK, Das Nibelungenlied (Klassiker-Lektüren 5), Berlin 2002.
- DERS., Spielregeln für den Untergang. Die Welt des Nibelungenliedes, Tübingen 1998.
- MÜLLER, LOTHAR, Zurück auf die Schiffe. Hund, Pferd, Rüstung und ein Handschuh voller Bedeutung: Felicitas Hoppes Ritterroman *Paradiese, Übersee*, in: Süddeutsche Zeitung, 22.2.2003, S. 16.
- NEUHAUS, STEFAN, Felicitas Hoppe, in: Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, hg. von HEINZ LUDWIG ARNOLD, <http://www.munzinger.de/document/16000000707> [10.11.2012], 1.1.2015.
- DERS., Gespräch mit Felicitas Hoppe, in: Deutsche Bücher 34, 1 (2004), S. 5-12 [2004a].
- DERS., *Paradiese, Übersee*, in: Deutsche Bücher 34, 1 (2004), S. 39-45 [2004b].
- DERS., Was macht Literatur preiswürdig?, <http://www.uibk.ac.at/literaturkritik/zeitschrift/1003103.html> [20.11.12], 1.1.2015.
- PLATH, JÖRG, Auf, mir nach, in die Träume. Meisterhaft schwebend, diszipliniert surrealistisch: Felicitas Hoppes *Paradiese Übersee*, in: Frankfurter Rundschau, 19.3.2003, S. 2.
- RODRÍGUEZ MAGDA, ROSA MARIA, La globalización como totalidad transmoderna, in: DIES., Transmodernidad, Barcelona, S. 22-46. [Online in engl. Übers. u. d. T. Globalization as Transmodern Totality, <http://www.transmodern-theory.blogspot.com>, 1.1.2015].
- SCHULZ, ARMIN, Fremde Kohärenz. Narrative Verknüpfungsformen im *Nibelungenlied* und in der *Kaiserchronik*, in: Historische Narratologie – Mediävistische Perspektiven (Trends in Medieval Philology 19), unter Mitarb. von CARMEN STANGE/MARKUS GREULICH hg. von HARALD HAFERLAND/MATTHIAS MEYER, Berlin/New York 2010, S. 339-360.

- SCHWERING, MARKUS, Romantische Geschichtsauffassung. Mittelalterbild und Europagedanke, in: Romantik-Handbuch, hg. von HELMUT SCHANZE, 2., durchges. u. aktualis. Aufl., Stuttgart 2003 [1994], S. 543-557.
- SPRECKELSEN, TILMAN, Das Fell der Berbiolette. Ritterlich: Felicitas Hoppe legt Karten für den Weg ins Paradies, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 1.2.2003, S. 44.
- STEINFELD, THOMAS, Parabolisches Erzählen. Über das historische Kostüm bei Felicitas Hoppe, in: Felicitas Hoppe im Kontext der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (Angewandte Literaturwissenschaft 1), hg. von STEFAN NEUHAUS/MARTIN HELLSTRÖM, Innsbruck u. a. 2008, S. 189-196.
- STÖRMER-CAYSA, UTA, Kausalität, Wiederkehr und Wiederholung. Über die zyklische Raumzeitstruktur vormoderner Erzählungen mit biographischem Schema, in: Historische Narratologie – Mediävistische Perspektiven (Trends in Medieval Philology 19), unter Mitarb. von CARMEN STANGE/MARKUS GREULICH hg. von HARALD HAFERLAND/MATTHIAS MEYER, Berlin/New York 2010, S. 361-384.
- WITTSTOCK, UWE, Der Hintersinn in Felicitas Hoppes *Paradiese, Übersee* ist tief verborgen. Rettet die Jungfrau, in: Die Welt, 1.2.2003, S. 4.