



FORUM: Postkoloniale Arbeiten / Postcolonial Studies

MICHAELA HOLDENRIED

**Ein unbekannter Stubengenosse Schillers, das Tropenverdikt
Otiliens und die Suche nach dem Berbiolettenfell.
Anmerkungen zur postmodernen Zitationspraxis
und Autorschaft im Werk von Felicitas Hoppe.**

Was läge näher, als im Jahr von Schillers 200. Todestag einen Beitrag mit einer Referenz an den „Dichter der Freiheit“ (Reich-Ranicki)¹ zu beginnen, dessen Modernität in jeder der neueren Studien zu Leben und Werk des Klassikers betont wird? In der Fülle der Neuerscheinungen von Alt über Damm zu Safranski wird die Aktualität des Schillerschen Werks mit dem Verweis auf die unabgeltbaren Prinzipien geistiger Freiheit begründet.² Von solch erwartbaren re-readings des Schulbuchklassikers ausgehend soll hier der Weg in eine andere Richtung gehen, indem nach einem verschollenen „Zwilling“ Schillers gefahndet wird, dessen Lebenskonturen eine Art „Komplementärmythos“ aufscheinen lassen. Dass und inwiefern dieser möglicherweise Elemente eines unvollendeten Projekts einer anderen Klassik (und Moderne) enthält, soll an dessen Zitierfähigkeit für die Postmoderne untersucht werden.

Wie *Die Räuber*, Cervantes' *Don Quijote*, Klassik und Exotismus, Weimar und das Kap der Guten Hoffnung in all ihrer scheinbaren Heterogenität überraschenderweise aufeinander verweisen, wird sich im Fortgang meiner Ausführungen zeigen lassen.

1. *Zum Horizont der deutschen Aufklärung und Klassik:
Friedrich Schiller und Franz Joseph Kapf*

Der Weltbürger Schiller hat in seinen *Räubern* das „Plänemachen“, die „Projecte“ gegen den Ungeist der Zeit verteidigt, bis es Karl Moor an den Kragen gehen musste. Sein Urheber schrieb bekanntlich an seinen Fürstenvater, nachdem er vor dessen als Härte empfundenen Fürsorge geflohen war, und setzte sich in Weimar zur Ruhe. Wie

¹ Marcel Reich-Ranicki, in: dtv-Broschüre Schiller, München 2004. Vorwort.

² So etwa bei Peter-André Alt, Friedrich Schiller, München 2004, S. 19 u.ö.

sehr die weite unbekannte Welt in die Träume des sesshaften Weltbürgers spielte, spiegelt schon die exotistische Vergleichslinie des frühen Textes: Die Habgier der Kirche wird angesichts der Entvölkerung Perus angeklagt, Franz Moors Verbrechen wird in einen moralischen Bewertungszusammenhang mit denen des Kannibalen gesetzt – den es ob solcher Taten schaudern würde, edel und wild, wie er ist – und das eigene Innere ist wie der Tod für Karl gleichermaßen „fremdes, nie umsegeltes Land“.³ Die exotische Tierwelt wird bemüht, um das Heuchlerische der Menschheit anzuklagen – „Menschen! falsche heuchlerische Krokodilbrut!“⁴ In variantenreicher Anspielung wird die Exotik, bei Franz Moor insbesondere deren Tierwelt in den Text gezogen, und zwar keineswegs als Aperçu. Sein finsterer Bruder, vertraut mit den zeitgenössischen Wissenschaften der Erfahrungsseelenkunde und der Anthropologie, kenntnisreich in der praktischen Nutzanwendung influxionistischer Kenntnisse – wie man „den Körper vom Geist aus zu verderben“ vermag⁵ - referiert hingegen im Selbstvergleich auf die sog. niederen Menschenrassen. Bekanntlich ist sein Äußeres ein Amalgam aus den monströsesten physiognomischen Ingredienzien der Lappländer, Hottentotten und Mohren, eine „Ästhetik des Hässlichen“, wie sie zeitgenössischer Konsens war.⁶

Zunächst als Sehnsuchts-, später als Schreckensort, gelangen die Tropen in den Horizont der deutschen Spätaufklärung und Klassik. Otiliens merkwürdiges Wort in den *Wahlverwandtschaften*, dass niemand ungestraft unter Palmen wandle – wie genau ist es zu verstehen?⁷ Ist auch hier wieder einmal die Rede von einer Selbstkonstituierung des Individuums, von der „Anstrengung, das Ich zusammenzuhalten“⁸, die kein Ausfransen der Ich-Grenzen über das Bekannte, Eigene, Vertraute hinaus zulässt? Von hier wäre es nicht weit zu Freuds Herleitung des Unheimlichen aus dem eigenen verstoßenen / verdrängten Inneren und deren ethnopschoanalytischer Weiterführung in die Erkundung der Abwehr des Fremden. Und wie seltsam, dass sich auch die Goetheschen *Unterhaltungen deutschen Ausgewanderten* (sic) nicht um die

³ Friedrich Schiller, *Die Räuber*, in: *Sämtliche Werke*. Erster Band. Hg. von Gerhard Fricke / Herbert G. Göpfert, Darmstadt 1987, IV/5, S. 591: Moor an der Schwelle zum Selbstmord, die Pistole angesetzt, räsonniert über das Jenseits, in das er doch sich selbst behauptend eingehen will. Doch wird im Kontext deutlich, dass dieses grandiose Ego - „Ich bin mein Himmel und meine Hölle“ (ebd.) - ihm angesichts der Unbekanntheit des Jenseitigen zu verschwimmen scheint.

⁴ Ebd., I/2, S. 514.

⁵ Ebd., II/1, S. 522.

⁶ Vgl. Gert Sautermeister, „Die Seele bei ihren geheimsten Operationen ertappen.“ Unbotmäßiges zu den Brüdern Moor in Schillers „Räubern“. In: Thomas Metschner / Christian Marzahn (Hg.): *Kulturelles Erbe zwischen Tradition und Avantgarde*, Köln/Weimar/Wien 1991, S. 332. Sautermeister ordnet, wie fast generell in der Forschung, die Stelle lediglich in den Kontext der Physiognomik ein und streift nur mit einem Nebensatz den anthropologischen (und exotistischen) Gehalt dieser Kern-Szene. Eine Ausnahme stellt Guthkes Beitrag zu Forsters Ethno-Anthropologie dar, in der die uneinheitliche Haltung Schillers gegenüber dem kulturell Fremden nachgezeichnet wird, die erst nach intensiver Lektüre von Reisebeschreibungen 1804 einer positiven Einstellung gewichen sei. Dass Schiller die Lehnstuhlreisen bevorzugte, ist ebenfalls dort genau belegt. (Karl S. Guthke, *Zwischen „Wilden“ in Übersee und „Barbaren“ in Europa*. Schillers Ethno-Anthropologie. In: Ders.: *Der Blick in die Fremde. Das Ich und das andere in der Literatur*, Tübingen/Basel 2000, S. 101-123).

⁷ Hans Christoph Buch, *Die Nähe und die Ferne. Bausteine zu einer Poetik des kolonialen Blicks*. Frankfurter Vorlesungen, Frankfurt/M. 1991, S. 39, stellt sich ebenfalls diese Frage und kommt zu dem Ergebnis, die Tropen seien für die deutsche Klassik nur als Kuriosa interessant gewesen.

⁸ Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt/M. 1978 (1969), S. 33, zur Subjektkonstitution.

Erfahrungen der Fremde drehen, sondern um die scheinbar gewichtigeren narrativen Netze, um das Unerhörte der Novelle und die Rätsel des Märchens, um die Idee der Geselligkeit überdies.⁹

Italien war der Sehnsuchtsort schlechthin, und dort konnte man sehr wohl ungestraft unter Palmen wandeln, wie die *Italienische Reise*¹⁰ bewies. Winckelmann, Karl Philipp Moritz, das an der Antike geschulte Ideal deutscher Ästhetik – es genügt hier, es bei diesen wenigen Hinweisen zu belassen, um deutlich zu machen, dass das wirklich Unbekannte, nicht auf antike Kategorien Rückführbare, das Gewaltige, überwältigend Fremde das strenge Maß der Klassik sprengen musste. Hören möchte Otilie Humboldten zwar einmal, der in seinen Briefen an den Bruder das Exzessive der Tropennatur und das Affiziertwerden der eigenen bislang zur Sparsamkeit verurteilten psychischen Ökonomie so eindrücklich beschrieben hatte, dass man es schwerlich wieder vergessen kann. Die klassische Haushaltung weiß aber auch um den Preis dieser Entgrenzung zur zwecklosen Verausgabung, die da Wahnsinn heißen könnte und bleibt in vorsichtiger rezeptiver Distanz.

Neben den Sesshaften gab es die Ausreißer, die weit Ausgreifenden, aber diese sind weitgehend in den Archiven verschwunden, zur Fußnote in den Viten der Daheimgebliebenen verkümmert. Es sei denn, sie hießen Humboldt, oder später Chamisso. Die berühmten Paarkonstellationen der Literatur sagen viel über Bünde und mehr noch über eingefahrene Rezeptionslinien aus: Es ist eben nicht Moritz, der dialektisch oder antipodisch mit Goethe verbunden würde, als dessen ‚beschädigter Bruder‘, sondern es ist Schiller. Wie anders würden vielleicht die Ursprungskordinaten der Moderne lauten, wenn es Moritz, oder gar Alexander von Humboldt wäre, den man in einem Atemzug mit Goethe nennen würde, und eben nicht Schiller, der Stubenhocker?

Einer der dialektisch scheiternd mit Schiller verbundenen Stubengenossen hieß Franz Joseph Ernestus Emerentius Maria Kapf. Er lebte von 1759 bis 1791, wird in Meyers Lexikon als zugehörig zum Kreis der jugendlichen Bewunderer um Schiller aufgeführt und ist auf der bekannten Tuschszene vom Bopserwald derjenige, der ganz rechts im Licht sitzend zu erkennen ist. Ungestümer Spieler, Trunkenbold, Kap-Söldner – kein Werk hinterlassend, sondern den Sturm und Drang auslebend, zu Ende lebend, und mit 32 Jahren das Zeitliche segnend. Kapf also ist als jemand, der kein Werk hinterlassen hat, der kein Autor wurde¹¹, im Grunde nicht zitierfähig. Den

⁹ Vgl. Harro Zimmermann, *Aufklärung und Erfahrungswandel. Studien zur Literaturgeschichte des späten 18. Jahrhunderts*, Göttingen 1999, S. 276 ff. zu den *Unterhaltungen*. Das Auswanderungsproblem tauche bei Goethe gerade nicht als „Phänomen herrschaftlichen Interesses und konterrevolutionärer Gewaltnahme“ auf (ebd.), sondern als „Warnbild“ der Überpolitisierung und gesellschaftlichen Zerklüftung, dem er eine Utopie „intim-gesellige[r] Gesprächskultur“ entgegenstelle (S. 277). Auswanderer sind fast immer nur die französischen Refugiés; die Emigrationsromane sind laut Zimmermann ausschließlich Frankreich bezogen. Erst in der Romantik und um die 19. Jahrhundertmitte ist das Grenzüberschreitende dann ein thematischer Zug (etwa bei Eichendorff; Gerstäcker; in der anschwellenden Ratgeberliteratur für Auswanderer; bei Raabe)

¹⁰ Allerdings gab es natürlich auch andere Italienreisende, die ein anderes Italien kennen lernten; gerade das nicht-kunstvolle, andere Traditionen als die der abendländischen Antike (Johann Gottfried Seumes *Spaziergang nach Syrakus* etwa).

¹¹ Heinrich Bosse, *Autorschaft ist Werkherrschaft*, Paderborn u.a. 1981. Zur Geburt des Autors aus dem Geist des modernen Urheberrechts bemerkt Bosse, Schiller sei an der Begründung moderner Autorschaft maßgeblich beteiligt gewesen (S. 23).

Namen sucht man denn auch vergebens in allen Neuerscheinungen zu Schiller, obgleich er diesem beigebracht hat „die Bühne zu denken“¹² – „dem Dichter das Werk, dem Soldaten das Leben.“ (VV, 41) „Kapf hält nichts vom Dichten, schreibt stattdessen Pamphlete gegen alles, woran er sich selbst nicht hält [...] Kapf trinkt und prügelt und predigt für zehn, von Aufbruch und Ausfahrt und fernen Ländern und wie man die Welt erobern muss [...] Heidenmissionar möchte er werden (...).“ (VV, 40) Während Schiller die Erde nur mit Schreibpapier ausmisst (VV, 44), bricht Kapf auf nach Afrika, auch er einer von denjenigen, deren „(f)alsche Begriffe von Tätigkeit [...] und Fülle von Kraft“ Schiller in seiner Vorrede an die Leser an den „bürgerlichen Verhältnissen zerschlagen“ sieht, ein „seltsame[r] Don Quixote“.¹³

Sie alle haben längst bemerkt, dass Kapf zwar eine historische Figur ist, die hier aber in erster Linie als literarische Erfindung interessiert. Seine Schöpferin heißt Felicitas Hoppe, ist eine der interessantesten Autorinnen der Gegenwartsliteratur, mit einer Vielzahl von Preisen vom Aspekte-Literaturpreis (1996) bis hin zum Nicolas-Born-Preis (2004) bedacht. Ihr eigentümlich ist ein spielerischer Umgang mit der Fiktion, wie wir ihn bisher eher bei Altmeistern wie Jorge Luis Borges fanden, kaum aber in der deutschen Literatur, schon gar nicht in der der Postmoderne. Wenn es Borges beispielsweise in einer seiner berühmten *Ficciones*, *Pierre Menard, Autor des Don Quijote*¹⁴ nicht eigentlich um die traurige Gestalt, sondern um deren auktoriale Verfertigung qua Zitat geht, so ist auch Hoppes Fiktionalisierung nicht von einer (pseudo-)biographischen sympathischen Annäherung getragen, sondern vom Anspruch hochartifizieller Zitationspraxis. Es ist natürlich kein Zufall, dass Cervantes' Persiflage auf die Ritterromane seiner Zeit in unserem Kontext erwähnt wird, kann der Don Quijote doch als nicht übersteigbarer Inbegriff satirischer Zitation einer ganzen Gattung verstanden werden.¹⁵ Wie Hoppe ihrerseits wiederum den bereits satirisch zitierenden Text „als prototypische Verwirklichung der betreffenden Form“¹⁶ ‚dezentrierend wiederholt‘ (Derrida), werden wir an einem anderen ihrer Werke, *Paradiese, Übersee*, später sehen.

¹² Felicitas Hoppe, Kapf: Hombre. In: Dies., *Verbrecher und Versager*, Hamburg 2004, S. 36-70, hier S. 41. Im Text im ff. als VV mit Seitenzahl.

¹³ Schiller, Vorrede zur Ersten Auflage, *Die Räuber*, a.a.O., S. 486.

¹⁴ Jorge Luis Borges, *Ficciones*. In: *Prosa completa (1930-1975)*, Barcelona 1985. Borges geht hier von der Fiktion aus, ein moderner Autor, Pierre Menard, habe eine Neuschrift des Don Quijote unternommen, die diesem zwar aufs Wort geglichen habe, dennoch von unvergleichlich subtilerem Zchnitt gewesen sei.

¹⁵ Vgl. zum Zitieren von Gattungen Andreas Böhn, *Das Formzitat. Bestimmung einer Textstrategie im Spannungsfeld zwischen Intertextualitätsforschung und Gattungstheorie*, Berlin 2001. Gattungen werden zitierbar (oder präziser, so Böhn, auf sie wird verwiesen), indem bestimmte „prägnante Bauteile“ (ebd., S. 40) zitiert werden, oder „indem für diese Gattung bzw. eine bestimmte Entwicklungsstufe dieser Gattung charakteristische Formen zitierend so aufgegriffen werden, dass über die einzelnen Formen hinaus ein Verweis auf die gesamte Gattung entsteht.“ (ebd.)

¹⁶ Böhn, a.a.O., S. 43.

2. Intertextualität und Zitationspraxis als Textstrategien der Postmoderne

Zitieren und Postmoderne sind fast als Synonyme anzusehen: Reflexartig folgt auf die Nennung von „Postmoderne“ der Begriff „Zitatkultur“. Dabei sind sich Kritiker und Adepten zwar über den Befund einig, nicht aber über dessen Bewertung: Sehen die einen das Ende der Kunst mehr als aufgewogen durch die Freiheit zur beliebigen Re-Kombination, so fragen sich die anderen nach den Kosten dieser Freiheit, die sie gerade in der scheinbaren Voraussetzungslosigkeit und im „kulturellen Vergessen“ vermuten: „Was unter dem unglücklichen Titel der ‚Postmoderne‘ läuft“ – so Luhmann – „ist demnach ein typisches Produkt von Gedächtnis: ein Vergessen des meisten, vor allem des Unwiederholbaren, und das Erinnern einiger Auffälligkeiten.“¹⁷ Renate Lachmann vermutet ebenfalls, dass die Abrufbarkeit der Codes nicht mehr auf Gedächtnis angewiesen sei,¹⁸ und schlimmer noch, dass die nur simulierte Heterogenität der verschiedenen Versatzstücke anders als in der wirklichen Avantgarde keine ‚Authentizität‘ der Form“ mehr bewirken könne.

Man machte es sich zu leicht, wenn man die Vektoren dieser Auseinandersetzung auf die Zielpunkte Authentizität, Anbindung an Tradition, Sinn- und Subjektkonstitution einerseits, bloße Nachahmung / Pastiche, leere Reminiszenz an / Verweigerung von Tradition, Sinnzersetzung und Auflösung von Subjektivität andererseits zulaufen ließe. Zwischen diesen ideologischen Pfeilgeraden, mit denen letztlich immer aufs Neue die Debatte um die „Unhintergebarkeit von Subjektivität“ (Manfred Frank) oder deren De(kon)struktion geführt wird, sind unendlich viele Punkte denkbar, deren Anordnung auch vom Umgang der Literatur selbst mit dem postmodernen Anspruch abhängig ist.

In den Fokus der theoretischen Reflexion ist neuerdings, die Debatten um Inter- oder Transtextualität ablösend, das Zitieren selbst gerückt. Im Zitieren als Text- oder weitergefasst ‚kultureller Strategie‘ konvergiert Vieles, was lange schon in verschiedenen Diskursfeldern zu Authentizität und Autorschaft, Macht und (Sprech) Ermächtigung, fremder Rede und / als Selbstermächtigung virulent war.¹⁹ Auffällig ist diese Zentrierung, seit Judith Butler mit ihrem Modell der *citatonality* einmal mehr auf die Bedeutung des Zitierens für die Produktion „diskursiver Subjekt- / oder Autor-Effekte“ hingewiesen hat.²⁰ Das noch von Gutenberg / Poole konstatierte Desiderat einer Zitattheorie ist durch Bände wie den von ihnen herausgegebenen zur „Zitier-Fähigkeit“ (2001), den „Versuch einer Theorie“ von Oraic Tolic (1995) und den Band von Böhn zum „Formzitat“ (2001) angegangen worden.²¹

¹⁷ Luhmann, 1995, S. 482f., zit. nach Böhn, a.a.O., S. 101.

¹⁸ Ebf. zitiert bei Böhn, a.a.O., S. 110. Zu Recht moniert Böhn an Lachmanns Rigorismus, dass es wohl schwierig sein dürfte, echte und simulierte Heterogenität zu unterscheiden.

¹⁹ So sind Blooms Konzept des *misreading* und der Selbstermächtigung des Sohnes durch die bewusste Missinterpretation des väterlichen Werkes natürlich ebenfalls zum Kontext der Zitatpraxis zu zählen (Vgl. Andrea Gutenberg / Ralph J. Poole (Hg.), *Zitier-Fähigkeit. Findungen und Erfindungen des Anderen*, Berlin 2001, S. 20).

²⁰ Gutenberg / Poole, a.a.O., S. 14f. zu Butlers Intention.

²¹ Dabei ist wiederum zu konstatieren, dass die Schere zwischen Bettine Menkes butleresker Zitier- und Adaptionskunst (vgl. ihren Beitrag *Zitierfähigkeit: Zitieren als Exzitation*. In: Gutenberg / Poole, a.a.O., S. 153-172) und Böhns eher traditionellem Entwurf einer Zitattheorie zwischen Intertextualität und Gattungstheorie weit auseinanderklafft.

Mit der Konzentration auf das Zitat einher geht das Überdenken der bisherigen dominierenden Positionen zur Autorschaft: Barthes, Foucault und Derrida verbindet die grundsätzliche Überzeugung vom ‚Tod des Autors‘, der nur noch Knotenpunkt verschiedener Diskurse, selbst aber in seinem Text abwesend sei.²² Über das Zitat und seine verstärkte theoretische Reflexion erfolgt zwar keineswegs ein Schleifen dieser poststrukturalistischen Bastion, denn das Zitat ist ja gerade Wiederholung, Nachahmung, *imitatio* – und nicht originäre Schöpfung. Aber, und das ist natürlich eine Banalität: In der zitierenden Wiederholung geschieht stets etwas Neues. Selbst im Pastiche erfolgt die Referenz auf den gemeinten Text nicht als dessen bloß wiederholende Nachahmung, wie beispielsweise die wunderbaren *Stilübungen* von Raymond Queneau zeigen.²³ Das Zitat, das lediglich kongruent mit dem Zitierten / Original ist, kann es logisch nicht geben: A = „A“ bezeichnet keine Identität, auch im *Pierre Menard* eben nicht. In der Re-Kontextualisierung oder „trans-contextualization“ geschieht „repetition with critical difference“ (Linda Hutcheon)²⁴. Über die Wirkung und schon Funktionsweise dieser Re-Kontextualisierung herrscht allerdings theoretisch eitel Uneinigkeit: Zwar konzidiert etwa Menke an führender Stelle, dass „die Zitation [...] also keine bloße Re-Präsentation [ist], weder die Wiedergabe eines ehemals Gemeinten, noch schlicht die Mitteilung eines jetzt Gemeinten, sondern ein Ereignis, ein ‚Vorkommen‘. Zitieren wird nicht nur durch den Text inszeniert, sondern ist selbst In-Szene-Setzen einer Rede [...] und der *personae* der Rede, als jetzt Vor-Kommendes (einer vorausgehenden Autorschaft und auf die Rede jetzt noch sich erstreckende *auctoritas*). Seine Performanz ist die des Auf- und Hervorrufens; mit dem *Excitieren* ist die Performanz der Rede formuliert, die Performanz auch jener Rede, die das Zitieren ist.“²⁵ In der Logik ihres eigenen *excitable speech* kann Menke einerseits den durchaus produktiven, ‚fingierenden‘ Effekt des Zitierens zulassen²⁶ (mit dem aber die Berufung auf die Autorität eines Anderen nicht aufgehoben wird)²⁷, andererseits in einer butleresken Volte²⁸ den Autor selbst zum Effekt

²² Roland Barthes, *Der Tod des Autors* (1967/68). In: *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Hg. von Fotis Jannidis u.a. Stuttgart 2000, S. 185-193: Der Text sei ein Gewebe von Zitaten aus verschiedenen Stätten der Kultur. Er konstituiert sich über „endoxale“ Codes, ist ein Sprachspiel aus Erscheinen und Entweichen. Derrida (vgl. Gutenberg / Poole, a.a.O., S. 11) sehe das Zitationsspiel als Verschwinden und Wiederkehren; Zitate seien die „Augen“ des Textes, mit denen dieser aus seiner Struktur „hinausschauen“ könne, ohne beim Schauen gesehen zu werden. Foucault spricht in *Was ist ein Autor?* davon, dass dieser aufgrund seiner ‚unmarkierten‘ Individualität (M. H.) nur noch charakterisierbar sei durch die „Einmaligkeit seiner Abwesenheit“ (*Texte zur Theorie der Autorschaft*, a.a.O., S. 204). Der Autor, darin kann das Gemeinsame gesehen werden, ist – obgleich natürlich empirisch vorhanden - nur noch Effekt, Kreuzungspunkt von Diskursen, aber nicht eigentlich ‚Schöpfer‘.

²³ Raymond Queneau, *Stilübungen*, Frankfurt/M. 1990 (1947).

²⁴ Zitiert nach Gutenberg / Poole, a.a.O., S. 28. Hervorhebung von mir (M. H.)

²⁵ Menke, a.a.O., S. 153-172, hier S. 161.

²⁶ Menke, a.a.O., S. 159: Über das bloße Wiedergeben hinaus gehört das Neue zum Zitieren (Gutenberg / Poole sehen in dieser strukturellen Eigenschaft eine Verbindung der postmodernen Zitier-technik mit der antiken *imitatio*, die zugleich *novitas* eingefordert habe): „Aber dennoch ‚erfinden‘, fingieren und produzieren alle Akte des Zitierens.“

²⁷ Das Problem der Subvertierung von *auctoritas* durch die zitierende Verschiebung scheint Menke nicht zu interessieren oder nicht wahrzunehmen.

²⁸ Butler nach Menke: *Speechacts* ‚require a subject and institute a subject as the consequence of that requirement. This subject will be installed as prior to the deed in order to assign blame and accountability for the painful effects of a certain action.“ (Menke, a.a.O., S. 162) Butler bezieht sich an der angegebenen Stelle allerdings direkt auf Nietzsche und nicht allgemein auf „speechacts“ (Judith

der Zitation machen: „Zitationen etablieren *personae* der Rede, denjenigen, der zitiert werde. Das Gesicht des Zitierten ist die *persona* für die Zitation und für deren Fiktion, dass der Rede vorausgehe, was deren Effekt nachträglicher Metalepsis ist. Autorschaft ist diese Fiktion.“²⁹ Anzumerken wäre an dieser Stelle allerdings, dass man in Bezug auf die Topoi der ‚Performanz der Rede‘, des ‚Anthropomorphismus der Autorschaft‘ etc. Menkes eigene Feststellung in Anschlag bringen kann, dass, was oft genug zitiert werde, keine Autorität mehr hervorrufe.³⁰ Vielmehr gerät der Diskurs selbst zum Zitationspool und wird selbstreferentiell; die bloße Rekurrenz schafft eben keine *inventio*.

Es kommt offensichtlich alles darauf an, was in die Lücke zwischen Original und Zitat hineingelesen wird, d.h. wie die – nach Hutcheon – ‚kritische Differenz‘ interpretiert wird. In der neueren Forschung scheint sich eine Richtung zu formieren, die nicht länger von bloßen ‚Effekten‘, der Selbstreferentialität der Rede und dem Gespenst der ‚anthropomorphen‘ Autorschaft ausgehen will. War mit der kritischen Infragestellung poststrukturalistischer Positionen zur Autorschaft bislang fast zwangsläufig eine ungewollte Nähe zu Selbstermächtigungstheoremen wie den Bloomschen verbunden, so könnte nun anstelle des bewussten *misreadings* vielleicht eine Theorie des Zitats neue Wege weisen. Böhn hat in seiner Mannheimer Habilitationsschrift von 1999 bereits Vorarbeiten für eine kulturwissenschaftliche Einbettung des (Form)Zitats geleistet. Das Formzitat, auf das sich seine Arbeit stützt, wird gerade nicht als selbstvergessene Sinnverweigerung, sondern als „reflektierte Rückwendung auf die Kulturgeschichte“³¹ analysiert. In die Perspektive kulturellen Gedächtnisses eingerückt, erfährt die postmoderne Zitationspraxis eine um 180 Grad gedrehte Neuausrichtung: Indem Böhn sich auf die kulturelle Praxis des Zitierens als einer unhintergehbaren Tatsache beschränkt, und für die ‚Textstrategie Formzitat‘³² deren Relevanz für alle Kulturbereiche unterstreicht, skizziert er Ansätze einer pragmatischen Zitattheorie, aus der das Problem der Autorschaft weitgehend herausgehalten werden kann.

Mit diesen Hinweisen auf neuere Ansätze möchte ich es vorerst bewenden lassen. Es soll hier keineswegs eine neue Dichotomie restituiert werden, in der sich poststrukturalistische und kulturwissenschaftliche Positionen einmal mehr diametral gegenüberstünden. Dennoch ist festzuhalten, dass sich angesichts der Vielfalt postmoderner Schreibweisen die Zeichen dafür mehren, dass die bisherigen Konzepte überdacht und sogar revidiert, jedenfalls in neue Kontexte eingebunden werden müssen. Man muss nicht unbedingt affirmativ von einer „Rückkehr des Autors“³³ ausgehen, an dessen Abwesenheit wir alle uns doch klaglos gewöhnt hatten. Man muss sich andererseits aber angesichts von Textstrategien wie denjenigen Felicitas Hoppes fragen, ob nicht hier wie auch bei anderen postmodernen Autoren sehr wohl ein Anspruch auf Originalität erhoben wird, der über bloße „Zitatkultur“ hinausgeht. Ob ein Begriff wie der des *Playgiarismus* von Raymond Federman dafür noch aus-

Butler, *Excitable Speech. A Politics of the Performative*, New York 1997, S. 45).

²⁹ Menke, a.a.O., S. 162.

³⁰ Menke, a.a.O., S. 167.

³¹ Böhn, a.a.O., S. 19.

³² Böhn, a.a.O., S. 29.

³³ Fotis Iannidis u.a. (Hg.), *Die Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffes*, Tübingen 1999.

reicht, ist eher fraglich.³⁴ Kyora ist darin zuzustimmen, dass etwa Jelinek zu den prototypischen Vertreterinnen eines solchen Konzepts zu zählen ist. Die kleine exkursive Provokation sei hier erlaubt, ob es nicht gerade Jelineks erstaunlich chameleonhafte Anverwandlung an die jeweils zitierten Diskurse ist, für die sie gerade mit dem Nobelpreis belobigt wurde. An Schiller interessiert sie übrigens besonders die ‚Sprech-Wut‘ des dramatischen Personals: „Es herrscht nur selten Schweigen, die Figuren sprechen aufeinander ein, als gälte es ihr Leben. Und dieses Sprechen bedeutet ja auch, dass es ihr Leben gilt. Sie reden auch um ihr Schweigen, diese Figuren, sie schweigen eben nur selten. [...] Sogar über das Schweigen reden sie noch, nein, sie sprechen das Schweigen, das, weil es eben auch ein Sprechen ist, hell wird. [...] Es ist also kein dunkles Schweigen zwischen den Figuren, sondern, weil es ein gesprochenes ist, ein helles Schweigen.“³⁵ Bei Jelinek, so konnte man vielfach lesen, und dem würde ich zustimmen, ist keine Stimme mehr zu hören, weder die einer Autorin noch die einer Frau, sondern nur noch das Rauschen der Signifikanten. Die „strategische Nachahmung“³⁶ der Diskurse, von denen ihre Werke handeln, lassen jedwede Frage nach Autorschaft als seltsam anachronistisch erscheinen.

Bei anderen Autoren/innen hingegen stellt sich die Frage verstärkt, ohne dass damit eine Rückkehr zur auktorialen Präpotenz verbunden wäre. Felicitas Hoppe ist eine derjenigen, bei denen das Moment der Autorschaft gegenüber bloßer Mimikry wie bei Jelinek, Performance als Selbststilisierung wie bei Stuckrad-Barre und Co. und dem trivialliterarischen³⁷ *creative writing* des maßlos überrezipierten „Fräuleinwunders“ wieder stärker hervortritt. Zwei Momente sind dabei zu unterscheiden: Dass Autorschaft zum einen zugeschrieben wird, indem nach einem ähnlichen Modell, wie Borges es in *Pierre Menard* vorführt, die Zitationspraxis von den Rezipienten im Rahmen einer „kontextsensitiven Bedeutungskonzeption“³⁸ verortet wird; dass Autorschaft zum anderen aber von der Autorin selbst eingefordert wird, auch wenn dies nicht unter Rückgriff auf Momente der Selbststilisierung und -inszenierung geschieht, sondern durch das Zurückbiegen der „Zitier-Fähigkeit“ auf die auktoriale Verfügungsgewalt.³⁹

3. Zitation und Anspielung in *Pigafetta. Roman. 2000*⁴⁰

Pigafetta ist der Roman einer Reise um die Welt, mit beigelegter handgezeichneter Reiseroute. Hoppe hat ihn nach eigenem Bekunden geschrieben, nachdem sie selbst vier Monate auf einem Containerschiff unterwegs war. Gegliedert ist das Werk zum einen in ein dem Erzählen vorgeordnetes Noctarium, mit insgesamt 9 Nächten, und

³⁴ Vgl. dazu Sabine Kyora, Postmoderne Stile. Überlegungen zur deutschen Gegenwartsliteratur. In: Zeitschrift für Deutsche Philologie, Bd. 122. H. 2/2003, S. 287-302.

³⁵ Jelinek, in dtv-Broschüre Schiller, a.a.O., S. 40. Karl Valentin hätte seine sehr helle Freude an solcher Unsinn-Prosa gehabt.

³⁶ Kyora, a.a.O., S. 296.

³⁷ Dorothea Dieckmanns „Plädoyer für die Wiedereinführung des Begriffs Trivialliteratur“ ist ohne Einschränkung zuzustimmen. (Dies., Wenn Literatur zum Geschwätz verkommt. In: Die Zeit Nr. 48 vom 22. Nov. 2001).

³⁸ Lutz Danneberg, Zum Autorkonstrukt und zu einem methodologischen Konzept der Autorintention. In: Iannidis u.a., a.a.O., S. 77-107, hier S. 82.

³⁹ Die Autorin Hoppe tritt auffällig wenig ins Rampenlicht, es sei denn bei zahlreichen Lesereisen.

⁴⁰ Felicitas Hoppe, *Pigafetta. Roman*, Reinbek bei Hamburg 2000.

kleinere Kapitel mit maritim anspielungsreichen Titeln wie „Anordnung der Warnzeichen“, „Uhren“, „Entdecker“, „Paradiese“, „Piraten“, aber auch „Manöver des vorletzten Augenblicks“, „Die Sicherheitsrolle“, „Erste Predigt des Klempners“, „Schule des Stotterns“, die sich auf die Reise selbst beziehen.

„Ihr Lieben, es ist nur ein Ausflug, nichts weiter. In ein paar Tagen bin ich zurück, sitze wieder am Tisch, der zweite Esser von rechts. Ich werde euch überraschen mit Bildern, die man sonst nicht zu sehen bekommt. [...] Was mitzunehmen ist: Angel, Köder und Schnur. Hüte und Schirm. Sonnenuhr, Kompass, Papier. Rettungsringe für jeden Finger. Obenauf das Empfehlungsschreiben an den Generalkapitän, der beschlossen hat, nach Inseln zu suchen, auf denen Zwerge mit großen Ohren leben, deren eines ihnen als Bett, das andere aber zur Decke dient.“ (7)

Das Rahmengefüge suggeriert ein Erzähler-Ich, das aus einem familiären Gefüge aufbricht zu einer verharmlosend „Ausflug“ genannten Entdeckungsreise um die Welt, von der es am Ende zum „Luftkreuz des Nordens“ zurückkehrt. So ungreifbar wie der Fliegende Holländer ist die gesamte Schiffsbesatzung, deren Personal aus den Akten der Seefahrt entnommen scheint: Pigafetta, der Seefahrer, der Generalkapitän, der aus Kapitänen wie Columbus, James Cook, Magellan zusammengesetzt ist. Seine Konturen bleiben unscharf, gespensterhaft, denn das Schiff wird ansonsten von einem jungen Kapitän befehligt. Auch Pigafetta ist nur der Schatten zahlreicher Seefahrer, der sich niemals materialisiert. Die übrigen Figuren sind ebenfalls stilisiert, der philippinische Steward, Köche, der englische Geograph, das Bremerhavener Maklerehepaar (und Schiffsmiteigentümer) Happolati, der Pfirsichzüchter aus Georgia, der Zahlmeister Nobell und der Ladungsoffizier Canossa. Allein: „Was sind schon Namen?“ (39/116) Die Figuren tauchen auf, manche mit Ansätzen einer Lebensgeschichte versehen, die meisten geheimnisvoll erscheinende und wieder verschwindende Schemen eines nomadischen Lebens zur See. Warum etwa hat der Koch nur ein einziges Kochbuch dabei und wie baut man sich bei Schiffbruch ein Floß aus Treibholz, „Dreihundert Ellen sei die Länge, fünfzig Ellen sei die Weite und dreißig Ellen die Höhe.“ – in dem neben allerlei Getier auch das Ehepaar Happolati unterkommt? Geheimnisvoll ist auch die Fracht, „wir fahren, was käuflich ist“. (19)

Das Verwirrspiel dieses Romans und seiner Besatzung beginnt bei der üblichen Frage: Wer spricht? Hoppe leistet sich hakenschlagende Manöver, um die Geschlechtsidentität (und überhaupt jede Form von Identität) zu verbergen. Im Taufzertifikat für die Äquatorüberquerung wird zwar „die Besitzerin des Zertifikats“ (56) erwähnt, und öfter ist von einem Kleid die Rede, das angelegt werden soll, doch andererseits spricht das Noctarium von einem Sohn, dessen Abschied die Mutter in biblischer Manier beweint. Nur in den fiktiven Mäandern gerät ‚gender‘ zu einer narrativ wirksamen Komponente: Der Versuch einer detektivischen Entschlüsselung wird bewusst in die Irre gelenkt, gender-crossing erscheint wie in Virginia Woolfes *Orlando* als eher beiläufiges Moment der Erzählweise.⁴¹

Was also sind Namen, selbst wenn sie auf einem Äquator-Taufschein stehen und verbürgt scheinen? Namen sind Schall und Rauch wie die Legenden toter See-

⁴¹ Virginia Woolfe, *Orlando*. Eine Biographie, Frankfurt/M. 1992 (1928).

fahrer auch: der Generalkapitän wird von hinten erschlagen, aber nicht wie Cook von den Südsee-Insulanern, sondern von seinen meuternden Köchen.⁴² Anspielungen auf solche bekannten Legenden der Entdeckungsgeschichte begegnen zuhauf; wie im Zeitraffer passieren deren Helden und Erzählungen Revue – von Marco Polos und Mandevilles fabelhaften Wesen, den *curiosa* der antiken Reiseberichte über die klassische Hochzeit der Forschungsfahrten von Bougainville, Cook und anderen (und den Seitenlinien der Piraten und Meuterer) bis hin zum modernen Warentransfer von einem Ende der Welt zum anderen via Containerschiffe.

Wie es Hoppe gelingt, auf zwei Seiten („Aussichten“, S. 68f.) einen Abriss der Entdeckungsgeschichte zu geben, ist eine meisterhafte Leistung. Mit einem Geflecht von Namen (*Königlich-Geographische Gesellschaft*), Anspielungen auf Forschungsimpulse (die Entdeckung des Südlandes) und Forschungserträge (Eis ist frei von Salz), Aufführen praktischer Voraussetzungen (Sauerkraut gegen Skorbut), der Erwähnung des prätendierten Völker verbindenden Anspruchs sowie des kulturgeschichtlichen Hintergrunds der Aufklärungsanthropologie (Herder) schafft sie, was die besondere Leistung des Formzitats nach Böhn ist: Nicht das direkte, „wörtliche“ Zitat, sondern der Verweis und die Anspielung sind Textstrategien, mit denen Hoppe eine kritische Distanz zum referentiellen Kontext schafft.

„Unter ‚Formzitat‘“ – so definiert Böhn⁴³ – „wird ein reflektierter Rückgriff auf Formen verstanden, und zwar auf solche, die aus einem vergangenen Kontext stammen und nicht mehr in der ursprünglichen Weise Gültigkeit beanspruchen können, oder auf solche, die wegen der kulturellen Distanz ihres üblichen, erwartbaren Kontextes zu dem, in dem sie als Zitat auftauchen, im letzteren fremd erscheinen. ‚Reflektiert‘ bedeutet hierbei, dass die Art und Weise der Verwendung der Formen den Rückschluss auf ein Bewusstsein von ihrem besonderen Zitatcharakter nahelegt [...]“⁴⁴ Böhn, der das Formzitat als eine Variante des Codezitats analysiert, geht davon aus, dass mit der besonderen Verwendung des Ur-Kontexts, auf den lediglich ‚verwiesen‘ wird, indem Muster / Strukturen nachgebildet werden, eine Differenz entstehe, mit der eine „Einstellungsänderung beim Rezipienten“⁴⁵ erreicht werde.

Verweis und Anspielung referieren bei Hoppe auf einen Kontext, der „Entdeckungsgeschichte“ und „Exotismus“ heißen könnte. Doch geschieht dies anders als bei ‚realistischen‘ Annäherungen, wie sie etwa Eveline Haslinger in ihrem Brasilienauswandererroman erprobt,⁴⁶ nicht als „Wieder-Holung“, sondern auf einer referentiellen Meta-Ebene, auf der das Gemeinte (innerhalb eines geteilten kulturgeschichtlichen Horizontes) assoziierbar wird, zugleich aber durch überraschende Manöver in den eigenen ästhetischen Kontext verschoben diesem erst sein eigentliches Gewicht gibt.⁴⁷ So wird etwa die Kernszene der „Entdeckung“ Amerikas als ein Spiel eingeführt, das „alte Entdeckerspiel“: „Ich sehe was, was du nicht siehst“ (43). Das sog.

⁴² Vielleicht führt es zu weit, hier die Versuche einer Revision der Cookschen Ermordung in der Ethnologie (vgl. die berühmte Debatte zwischen Marshall Sahlins und Gananath Obeyesekere) als Hintergrundbild zu denken ...

⁴³ Böhn, a.a.O., S. 18.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Ebd., S. 44.

⁴⁶ Eveline Haslinger, *Ibicaba. Das Paradies in den Köpfen*, Zürich 1998 (1985).

⁴⁷ Wiederum Böhn, a.a.O., S. 19, hält fest, dass es gerade die „avancierteste[.] und in Bezug auf ihren eigenen Standort reflektierteste[.] Literatur“ sei, in der das Formzitat Anwendung finde.

requerimiento, bei dem die spanische Flagge auf dem Boden der Neuen Welt eingepflanzt wurde, um den Besitzanspruch der Krone zu symbolisieren, erhält den lächerlichen Zuschnitt eines Kinderspiels, das man nicht ernst nehmen kann; zugleich wird aber von einer „Vision“ gesprochen. Zwischen den verschiedenen Deutungsansätzen bleibt die eigentlich erzählte Geschichte der modernen Reise in der Schwebel. Ein weiteres Beispiel ist die Anspielung auf den Aufklärungsdiskurs der Gleichheit, aus dem fast wörtlich zitiert zu werden scheint, um in eine an van Hoddiss berühmtes Gedicht *Weltende* gemahnende surrealistische Sequenz über zu gleiten: „Aber eine völlige und absolute Gleichheit, so wie sie physisch nirgends existiert, ist auch sittlich unmöglich. Irgendjemand wird mit Sicherheit eines Morgens im Anblick des Ozeans die Geduld verlieren, ein schwerer Gegenstand fällt von oben nach unten, jemand pfeift, und ein dritter stürzt rückwärts ins Meer.“ (69)

Neben diesem Anspielungsreichtum in Bezug auf topische Zusammenhänge gibt es intertextuelle Verweise, die aber eher denotativen oder sogar demonstrativen Charakter haben. Angespielt wird auf Werktitel wie Schwaigers *Wie kommt das Salz ins Meer* (42) und Ransmayrs *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* (34), auf Döblins „*Amazonas-Trilogie*“ (24), auf Ringelnatz' „*Muschelkalk*“ (110), auf Schlinks *Vorleserin*, auf die *Odyssee* und auf die *Bibel*, aber auch auf Filme wie Herzogs *Aguirre, der Zorn Gottes* (49). Dabei scheint es sich aber weniger um das autoritative Modell des Verweises zu handeln, mit dem die eigene Autorschaft unterstrichen wird, als vielmehr ebenfalls um ein Sprachspiel. Fast am Ende des Romans wird auf das eigene Erstlingswerk hingewiesen, das *Picknick der Friseure* heißt – eine Art Hitchcock-Effekt, sich flüchtig selbst ins Bild zu bringen und damit natürlich auch eine Signatur der eigenen unverwechselbaren Autorschaft.⁴⁸

Wie ein Fremdkörper zwingen sich immer wieder Ansätze eigenartiger Geschichten in den Text, deren kryptischer Gehalt nirgends aufgelöst wird. Man könnte diese als Hinweise auf die Verfertigungsstrategien des ganzen Romans lesen, als verborgene poetologische Referenz. So ist mehrfach von verlorenen „Zungen“ die Rede (67f./110) und von einer „Schule des Stotterns“ (71f./112). Nobell, der Zahlmeister, der immer wieder die gleiche Geschichte als *performance* aufführt, erzählt, wie er in einer Schule für Stotterer als Nicht-Stotterer entlarvt und gebrandmarkt wird, so dass ihm erst dann „alles zerfiel, die Wörter zu Silben und die Silben zu Buchstaben.“ (72) Anklänge an den Zerfall des Sinns, wie er mustergültig im *Chandos*-Brief Hofmannsthals gestaltet wurde, dürften ebensowenig ein Zufall sein, wie die surrealistisch verfremdende Nachbildung von dessen aporetischer Struktur: Wie der Verfasser der Klage über den Verlust der Sprache dies höchst sprachgewaltig tut, gleicht in der Verkehrung dem Stotterer, der fließend zu sprechen vermag, solange ihm der Sinn des Gesagten verwehrt bleibt. Das Stottern als Sinnbild unendlicher Wiederholung wird nur in der Performanz der Rede aufhebbar: Nobell „hörte erst dann auf zu sprechen, wenn er keine Kraft mehr hatte, die begleitenden Kunststücke aufzuführen [...]“ (71).

Die Verfertigung der Geschichte geschieht qua Variation der einen immergleichen Geschichte, in deren atomare Bestandteile, Silben, sie zugleich immer

⁴⁸ Felicitas Hoppe, *Picknick der Friseure*, Reinbek b. Hamburg 1996. Die Titel gebende Erzählung in dem Band beginnt mit dem Satz: „Jedes Jahr im Mai kommen die Friseure.“ (ebd., S. 22), in *Pigafetta* heißt es: „Spät in der Nacht, als der Lärm sich legte, kamen die Friseure.“ (152)

wieder zerfällt: „[...] ich zeichne alles auf, Silbe für Silbe, und setze sie wieder richtig zusammen [...]“ (135). Der Anspruch auf Authentizität wird im gleichen Atemzug negiert, in dem er erhoben wird: „Aber es ist nichts erlogen, ich habe alles ehrlich erfunden [...]“ (ebd.) heißt es in der *Achten Nacht*. Die Geschichte der Reise ist zugleich die Geschichte der Verfertigung einer Geschichte von der Reise, auf der jemand Silben zusammensetzt, während im „wirklichen“ Leben vielleicht anderswo geheiratet wird. Dies zu tun gleicht in der Metaphorik der Schiffsreise der Piraterie, mit der ein namenloses Schiff, bemannt von Nichtschwimmern, durch die Gewässer der Geschichte steuert.

4. *Paradiese, Übersee*. Roman (2003)

– eine erzählerische Echternacher Springprozession

„In einem Dorfe von La Mancha [...] lebte unlängst ein Edler, einer von denen, die eine Lanze auf dem Vorplatz haben, einen alten Schild, einen dünnen Klepper und einen Jagdhund. [...] Er erfüllte nun seine Phantasie mit solchen Dingen, wie er sie in seinen Büchern fand, als Bezauberungen und Wortwechsel, Schlachten, Ausforderungen, Wunden, Artigkeiten, Liebe, Qualen und mögliche Tollheiten.“⁴⁹ Von alle dem handelt der zweite Roman von Hoppe, der mit der unfreiwilligen Ankunft eines Ritters und eines „Pauschalisten“ auf dem Bahnhof von Kalkutta beginnt, zwei Tage vor Weihnachten.⁵⁰ Das gesamte Motivarsenal der Ritterromane, des barocken Abenteuerromans wie der Artusepik verbindet die Autorin zu einem kunstvollen Amalgam, in dessen unerwarteten Windungen man sich als Leser/in genauso zu verirren droht wie der Edle von La Mancha in den Seiten seiner Folianten.

Die Orte des Geschehens sind allesamt exotisch: Obgleich in den Ardennen und auf dem indischen Festland geographisch lokalisierbar, gleichen sie Irrlichtern, auf deren Spuren sich die Geschichte begibt. Sie beginnt in Kalkutta, kehrt im zweiten Kapitel in die familiäre Umgebung der Ardennen zurück, um erneut im dritten Kapitel nach Indien und zurück an die Mosel zu kehren. Das Personal enthüllt sich erst nach und nach in seinen Verflechtungen, die barocken Maskeraden, merkwürdige Anachronismen wie das Diktiergerät des Pauschalisten, der im Auftrag von großen Zeitungen auf Forschungsreise ist, und aberwitzige Perspektivenwechsel machen das Geschehen zu einer Art erzählerischer Echternacher Springprozession. Auf den Kern zurückgeführt, handelt der Roman von Figuren, die allesamt auf der Suche nach etwas sind, das höchst geheimnisvoll und begehrenswert scheint: Das Fell eines Wundertieres, das Berbiolette heißt: „Herrliche Tiere mussten diese Berbioletten sein, die keiner von ihnen jemals zu Gesicht bekommen hatte.[...] Dieses Fell war das begehrteste Fell der Welt [...]“ (63).

Der Ritter und der Pauschalist haben sich für diese Suche zu einer Art Zweckbündnis zusammengefunden – „der eine schweigend, der andere unaufhörlich redend,

⁴⁹ Miguel de Cervantes Saavedra, *Leben und Taten des scharfsinnigen Edlen Don Quixote von La Mancha*, übersetzt von Ludwig Tieck, Wiesbaden 1975. S. 12f. Im Urtext heißt es allerdings: „disparates imposibles“, also unmögliche Tollheiten)(nach Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Del Instituto Cervantes. Dirigido por Francisco Rico. [Biblioteca Clásica] Barcelona 1998

⁵⁰ Felicitas Hoppe, *Paradiese, Übersee*. Roman, Reinbek b. Hamburg 2003.

hatten sie gemeinsam Europa durchquert“ (9) -, doch bald prallen eine sich selbst ständig wiederholende (Post)Moderne - symbolisiert durch das Diktiergerät des Pauschalisten - und eine gedächtnislose Vergangenheit - der Ritter reibt das Feuerholz, als habe er vergessen, dass das Feuer bereits erfunden ist - in ihren personalen Verkörperungen aufeinander, bis der Fehdehandschuh geworfen wird. Beide erwarten die Ankunft eines Forschungsexperten auf dem Feld der Berbiolette, Dr. Stoliczka, doch dieser ist so ‚globalisiert‘, dass er nicht dingfest zu machen ist; lediglich die sich widersprechenden Gerüchte über seine Existenz markieren eine nomadische Spur. Im zweiten der insgesamt drei großen Kapitel erscheinen neue Figuren auf der Bildfläche, der Kleine Baedeker, ein selbsternannter „Kastellologe“, eigentlich heimattreuer Burgführer ohne Schulabschluss, und dessen Familie, zu der neben den ständig umziehenden Eltern eine Schwester gehört, die ‚im Hotelgewerbe tätig ist‘, wie die Mutter vornehm formuliert, also eigentlich Zimmermädchen ist, und ein Bruder, der sich zu Höherem berufen fühlt. Der Lesesucht ergeben weiß er alles über die Welt, und zweifelt an allem. „Ich liebe die Nüsse, mein Bruder dagegen die Schalen, die schöne Form, die Verneinung der Dinge, die Entschiedenheit zwischen dem einen Nichts und dem nächsten.“ (69) Im Auftrag großer Zeitungen verfolgt er seine Forschungsprojekte, zu denen „eine Art Biographie“ (42) über den schimärenhaften Dr. Stoliczka gehört.

Die erzählerischen Fäden werden erst allmählich zu einem Geflecht verknüpft, in dem sich Identitäten herstellen: So sind der „Pauschalist“ und der Bruder des Kleinen Baedeker eine Figur, Dr. Stoliczka hat das Berbiolettenfell bereits einmal gesehen, als Schürze an einem Zimmermädchen in Lissabon, der Schwester also. Unklar bleibt, wer der Ritter ist, in den die Schwester sich verliebt hat. Weitere Randfiguren wie die Heiligen Drei Könige, eine Räuberbande, ein Zoowärter aus Kalkutta gehören zur Staffage des Abenteuerromans. Des Weiteren ein sprechender Schiffshund, ein anderer Hund namens Munter, der Kunststücke beherrscht und Feuerholz stapeln kann, ein klappriger Gaul namens Schengen. Nicht unbedingt also das hehre Personal der edlen Ritterromane, sondern deren Persiflage, in der ein draller Bauerntrampel zur angebeteten Dulcinea mutieren konnte.

„Alles bleibt im Spiel“ (25), heißt es an einer Stelle des Romans von den Ablagerungen je/der Geschichte – und so kreist die Erzählung, ohne ihre Fäden zu verlieren, um mehrere geheime Zentren. Im Mittelpunkt steht auf der Textoberfläche wie in jedem anständigen Abenteuerroman die Suche nach dem Schatz, hier symbolisiert durch das Tier, von dem selbst im *Handbuch der Zoologie* keine Abbildung zu finden ist. Laut Hoppes eigener Aussage ist die Berbiolette ein Fabeltier aus dem Umkreis der Artus-Geschichten, ein „Wundertier, das man sucht, aber nie findet [...] der Lieferant für das Material, aus dem alles Schöne ist.“⁵¹ Dr. Stoliczka, der sein Leben für die Berbiolette geben würde, notiert die Vergeblichkeit einer Suche, in der erotisches Begehren und Forschung untrennbar miteinander verschmelzen: „[...] je deutlicher ich meine Hand nach dem geliebten Gegenstand ausstrecke, umso undeutlicher und zweifelhafter wird er [...]“ (125) Niemand wird schließlich das Goldene Vlies finden, weil alle „allzu sehr mit sich selbst beschäftigt waren [...]“ (169). Ein

⁵¹ Interview mit Felicitas Hoppe in Faz.net. (www.faz.net/s/RubC...67E682B84~ATpl~Ecommon-Sprintpage.html) Meine Google-Suche hat darüber hinaus in einem Artikel über Kleidung (!) erbracht, dass Berbiolette der Name eines Affen aus Südost-Asien sei.

weiteres Zentrum ist das „Echternachzimmer“ bei der Wirtin Frau Conzemius, das für die Geschwister reserviert ist, wenn sie zur Echternacher Prozession reiten. (89) Das Echternachzimmer ist *der* Sehnsuchtsort, Kürzel für die Heimat, „in der noch niemand war“, wie Bloch vermerkte.⁵² Am Schluss, das gehört zur Ironie der Geschichte, wird der Kleine Badeker, der keinen Schulabschluss hat und die Welt nicht kennt, seinen zweifelsüchtig-welterfahrenen Bruder aus der Fremde retten und über die Gewässer der Mosel zurück ins Echternachzimmer bringen – ein Schritt vor, und zwei zurück. Eine Sintflut vereitelt fast „die letzte Hoffnung auf eine Ankunft“ (175) – und wie in den letzten Augenblicken vor dem Tod erscheinen apokalyptische Visionen, kommentierte Bilder einer Lebensreise: Auf den Dächern sitzen Menschen, „die genau wie sie selbst unterwegs waren. Und wie sie so dahinfuhren auf ihren Flößen, Booten und Dächern, allesamt keine Reisenden, sondern Flüchtlinge und Händler [...] wirkten sie alles andere als unglücklich, eher so, als hätten sie schon alles hinter sich. Und da sie nun einmal überlebt hatten, mussten sie noch einmal von vorn anfangen [...]“ (175). Mit unzähligen Blessuren schaffen es die Hauptfiguren des Romans doch noch stets, „zu den Geretteten zu zählen“, wie es immer wieder heißt, wenn gerade von besonders unnütz oder gar bizarr erscheinenden Fertigkeiten die Rede ist.

Kreuz und quer von Wilwerwiltz über die Meere bis nach Indien verfolgen die Figuren ihre trotz aller anscheinenden Klarheit undurchsichtig bleibenden Ziele. Hoppe schafft mit diesem Kreuz und Quer-Reiten die ästhetisch anspruchsvollste (und zugleich ironisch wirkende) Textverfertigungsstrategie des Romans: Aus dem *cross-riding* wird ein *cross-reading*, in dem sich die Leser/innen immer wieder auf logisch nicht motivierten Erzählebenen wiederfinden, ähnlich einem der architektonischen Bildwerke von MC Escher. Treppen, die nirgendwohin führen, ein zu Architektur gewordenes Möbius-Band – in der Endlosschleife der erzählerischen Wendungen wird eine eigentümlich andere Rezeptionshaltung als die übliche erforderlich. Textstellen wiederholen sich fast wörtlich, weil der Pauschalist immer wieder den Rücklaufknopf seines geliebten Diktiergerätes drückt – oder einfach deshalb, weil sich Geschichte wiederholt, aus den immer gleichen Bausteinen besteht, „aus nichts als lauter Geschichten [...], aus einer endlosen Fülle verwechselbarer Gebeine und Namen.“ (96) Der Pauschalist zeichnet alles auf, weil er sich alles vom Leib halten will, „was ihm zu nahe trat“ (13), alles wird der Kontrolle unterworfen, verwandelt in ein Motiv oder eine Metapher. In dem anschwellenden Strom seines eigenen Textes droht sich der Pauschalist schließlich selbst zu verlieren; Selbst und Text werden identisch, „so dass er ihn sich beim besten Willen, obwohl er sich gern Frischluft verschafft hätte, nicht mehr vom Herzen reißen konnte, ohne Schaden zu nehmen.“ (9) Der endgültige Text ist der Schatz, nach dem er sucht – doch am Ende erweist sich, dass er, der doch „alles studiert“ hatte, [d]ie gesamte Geschichte der Kreuzzüge, die unaufhörliche Wiederentdeckung der Kontinente, [...], die wahre Natur des Reisens“ (8), „mit leeren Händen [...] [da] stand, denn er hatte noch immer den Schatz nicht gehoben, [...] diesen ganzen gesammelten Text [...]“ (157).

⁵² Ernst Bloch, *Prinzip Hoffnung*. Dritter Band, Frankfurt/M. 1977 (1959), S. 1628.

Am Ende steht eine Rückkehr als Überleben, kein triumphaler Einzug, wie ihn der Pauschalist noch einmal herbeireden will (181). Die Berbiolette unerlegt in den exotischen Fernen, der Textschatz ungehoben. „Und was bleibt am Ende übrig? Ein paar Heugabeln und Gewehre, ein Saal voll schlafender Wärter [...], leere Rüstungen [...], Türme, durch die der Wind geht, und andere Türme aus Büchern [...]“ (97) Was bleibt, so könnte man als ein letztes Fazit dieser Poetologie eines Abenteuerromans zusammenfassen, ist das poetologische Prinzip seit Poe schlechthin, der verschwundene Brief. Nicht das Aufzeichnungsgerät, das kein Geheimnis birgt (54), sondern der Brief, gerettet aus allen Fährnissen, und „so gut wie unleserlich geworden“ (186), birgt das Geheimnis. Jeder wollte im Verlauf der Geschichte in ihn etwas anderes hineinlesen, Liebe, Verrat, Schatzkarte. Ob, was er schließlich preisgibt, die Wahrheit ist, kann nicht entschieden werden. Sein Inhalt lautet schlicht, in der Handschrift der Schwester: „Der Ritter, das bin übrigens ich.“ (185) Damit endet die Geschichte und damit beginnt das Spiel der Identitäten aufs Neue.

5. *Verbrecher und Versager. Fünf Porträts* (2003)

– Blinde Passagiere der Geschichte

Die Spezialität der Autorin sind eigenartige Geschichten und Figuren. In diesem Band⁵³ werden zum Teil historische, zum Teil fiktive Personen mit einer Lebensgeschichte versehen, denen eines gemeinsam ist: dass sie im Leben nichts erreicht haben. Kapf, wie erwähnt, geht am Kap in den Wellen unter, Junghuhn, der Humboldt von Java, stirbt, bevor seine Chinarindensprösslinge prächtig gedeihen und andere reich machen, John Hagenbeck, Kriegsgewinnler und Bankrotteur, verschwindet vermutlich „irgendwo in den Tiefen des Urwalds“, von Kannibalen verspeist (129), und Leonhard Hagebucher, relegierter Studiosus der Theologie“, wird von seinem Vater nach seinem Aufbruch „zu den anderen Akten“ gelegt, [...] mit leichter Hand vom Hier in das Nichts“ (137f.). Einzig Georg Meister, Schiffsgärtner (sic!) aus Sonderhausen, findet zuletzt seinen Platz als „Orientalischer Kunst- und Lustgärtner zu Dresden“ (34).

Mit dem Porträt von Kapf möchte ich meine Ausführungen zu Zitation, Anspielung und Autorschaft bei Hoppe beenden.

Aus der Perspektive von Schillers Wirtin Vischer, der seine Laura-Gedichte gewidmet sind, werden Kapf und Schiller in ihrer Unbändigkeit als „Zwillinge“ erkennbar. Aus dem gleichen Freiheitsdrang, dem Arm ihres Fürsten, dem Drill der Hohen Karlsschule zu entkommen, „wo man die Helden im Bündel schneidert“ (39), endet der „Regimentsdichter“ (60) als Unsterblicher, Kapf im nassen unbekanntem Grab. Aus der heimatlichen Enge brechen beide aus, in sehr verschiedene Richtungen: „Wie eng ihm alles geworden ist, die Brust so geschnürt und zum Teufel den Herzog, es drängt ihn hinaus in die Welt, womit er, damit man ihn richtig versteht, nicht die Welt, sondern nur das Theater meint. Der Mann misst die Erde mit Schreibpapier aus [...]“ (49), heißt es über Schiller; „Man muss Wein trinken unter freiem Himmel, schreit Kapf, wenn es eng wird zwischen den Beinen.“ (43) von Kapf. Der lässt sich anwerben, wird Regimentsoffizier im Söldnerheer und verschwindet in der

⁵³ Felicitas Hoppe, *Verbrecher und Versager*, a.a.O. (Anm. 12).

Geschichte, bis ihn der Lichtkegel wieder erfasst, in dem er schon einmal saß. „Kniert er im Schatten oder sitzt er im Licht?“ (43), fragt jemand, und die Auflösung findet sich auf der allerletzten Seite des Buches, noch hinter dem Impressum. Selbsthelfer Kapf ist der inkarnierte Sturm und Drang, der mit allen Sinnen die Welt zu erfassen sucht, sich an keine Prinzipien hält, „ein Begleiter von Damen“, der nach Pferd riecht. (39) Ein Kraftkerl, der sich mit dem Degen aus brenzligen Situationen und unter dem Regen hindurch ficht. Ein unrühmliches Ende.

Die Sympathien von Zimmerwirtin und Autorin scheinen klar zu sein: Obgleich Schiller als der Dichter der Freiheit gilt, ist es Kapf, der sie verkörpert: „Die Freiheit ist nur ein Stück Papier, ein kleines Gedicht, ein Gedanke von Schiller, fröhlich von Kapf in Verruf gebracht.“ (42) „Was die Geschichte wirklich enthält?“ (67) ist ein Gedankenexperiment, ein Beitrag zu einer dialektischen Geschichte der Moderne, in der derjenige überlebt, der ein Werk hinterlässt,⁵⁴ dessen Prinzipien ein anderer, sein Zwilling, lebt, der daran stirbt. Aus dieser Dialektik unter anderem schöpft Hoppe ihre Autorschaft.

6. Fazit

An Felicitas Hoppe lässt sich aufgrund ihres ‚prononcierten Individualstils‘ (Lauer zu Kafka) eine Rückkehr zum Konzept selbstbewusster Autorschaft beobachten, die ihre Spuren gerade in den hinweisenden Charakter der Zitationstechnik, den Anspielungsreichtum und den diskursiven Horizont der Anspielungen legt.

Als Formzitate stellen ihre Texte Bezüge zu Gattungen wie dem Reisebericht oder dem Abenteuerroman her, ohne den Status ‚autoperformativer Texte‘ (Lauer) aufzugeben: Anders als etwa Thomas Manns Fiktion der Autobiographie eines Hochstaplers, die einem imaginären Mustertext nahe zu kommen sucht, ist in Hoppes Texten das Problem der Autorschaft impliziert und wird Form bestimmend. Ihr ‚Personalstil‘ besteht gerade darin, einerseits die erwartbaren ‚Absichtserklärungen‘ (M.H.) der Fiktion zu liefern, Anweisungen also zu einer spezifischen Lesart des Textes, mit denen der Leserschaft ein ‚fiktionaler Kontrakt‘ angeboten wird. Markant an Hoppes Vorgehen ist jedoch, dass sie das Problem der Autorschaft – anders als üblich – nicht in einer bloßen Deklaration abhandelt, sondern textuell integriert und zwar in einer Art ‚Meta-Autorschaft‘ oder Autorschaft zweiter Potenz.

Was heißt das genau? Im Gegensatz zu vielen AutorInnen der jüngeren Generation wissen wir wenig über die Autorin. Dies deutet darauf hin, dass Hoppe selbst eher an einer ‚Anonymisierung‘ der (biographischen) Autorfunktion arbeitet. Andererseits wird die Autorin / Autorfunktion gerade in der unverwechselbaren Anordnung von Strukturelementen sichtbar, zu der es eine ‚Lektüre-Anweisung‘ gibt. Diese ist nun aber keine Aufforderung zum Als-Ob der fiktionalen Rede, sondern beinhaltet den Hinweis, den Hiatus zwischen Referenztext und Formzitat stets mitzulesen. Als Leser identifizieren wir den Don Quijote sofort als Referenztext, aber das Formzitat ist so angelegt, dass es seinen eigenen Status in der Schwebe hält: Es ist weder Plagiat, noch Nachahmung, sondern Zitat eines Zitats.

⁵⁴ Damit beschließt Sigrid Damm etwa ihre Biographie: „*Es bleibt nichts als das Werk.*“ (Sigrid Damm, *Das Leben des Friedrich Schiller. Eine Wanderung*, Frankfurt/M./Leipzig 2004, S. 472. Kurziv i.O.)

Die narrative Transformation dieses Zitationsvorgangs – es wird ja tatsächlich eine abenteuerliche Rittergeschichte erzählt – mündet, kaum begonnen, in barock anmutende erzählerische Digressionen, Sprachspiele etc. Der angebotene fiktionale Kontrakt bezieht sich also nicht auf das ‚Funktionieren‘ des Formzitats, sondern auf dessen Desintegration. Was Butler für den Zusammenhang von Zitieren und Subjekt angenommen hat, kann auch für den Autor-Effekt gelten: „[...] the subject achieves a temporary status in the citing of that utterance.“⁵⁵ Im Gegensatz zu Butler und in Übereinstimmung mit Forschern wie Lauer, Jannidis, Winko u.a. möchte ich in dieser ‚temporären Selbstermächtigung‘ (M.H.) keinen bloßen Effekt der Rede sehen, sondern das, was Autorschaft genuin ausmacht: Die Auswahl aus fast unlimitierten sprachlichen Möglichkeiten, Strukturelementen, Vorgängertexten und deren Transformation, zu der unter Bedingungen moderner Textverfertigungsstrategien auch selbstreferentielle Strukturelemente gehören wie etwa der Übergang von der narrativen Linearität zur Nicht-Linearität.

Auch wenn wir die Autorintention nur im Sinne eines heuristischen Prinzips in unsere textanalytische Arbeit aufnehmen können, so sind doch aus der Zitation bestimmte Rückschlüsse zu ziehen: Am Kreuzungspunkt der Diskurse – wenn der Autor / die Autorin „n’est qu’un enchaînement de centres“ – reguliert er / sie doch „dominant den Textzugang“⁵⁶. Mit ihren Texten schließt Hoppe nicht in erster Linie an einen bestehenden Diskurs an, sondern figuriert ihn mit ästhetischen Mitteln neu. Mit Kapf etwa präpariert die Autorin eine Figur aus dem Geflecht der anthropologischen Diskurse um 1800 heraus, in der diese sich bündeln lassen. Indem sie eine Nebenfigur des Sturm und Drang zur Hauptfigur eines Diskurses macht, den man „Weimar und die Wilden“ nennen könnte, setzt sie mit auktorialer Verfügungsgewalt dasjenige ins rechte Licht, was im historischen Dunkel verschwunden war: **Er sitzt im Licht.*

PD Dr. Michaela Holdenried
Freie Universität Berlin
Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften
Institut für Deutsche und Niederländische Philologie
Habelschwerdter Allee 45
14195 Berlin

E-Mail: laholde@gmx.net

Homepage:

http://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/scripte/ps_read.cgi?personalseite=holdenried

⁵⁵ Butler, a.a.O., S. 49f.

⁵⁶ Gerhard Lauer, Kafkas Autor. Der Tod des Autors und andere notwendige Funktionen des Autor-konzepts. In: Iannidis u.a., a.a.O., S. 209-235, hier S. 224.