



Ehrliche Erfindungen

Felicitas Hoppe als Erzählerin
zwischen Tradition und Transmoderne

Svenja Frank / Julia Ilgner (Hg.)

Svenja Frank, Julia Ilgner (Hg.)
Ehrliche Erfindungen

Lette

„Vor dem Hintergrund von Hoppes Mehrsprachigkeit zeigt sich die Diskussion um ihr Werk heute unvermutet in einem neuen Licht.“

Zur Inszenierung von Mehrsprachigkeit in Felicitas Hoppes
Hoppe (2012)

DIRK WEISSMANN

Hermeneutisch betrachtet stellt Felicitas Hoppes „Traumbiografie“¹ *Hoppe* den (akademischen) Leser vor große Herausforderungen. Das in diesem Buch überaus gekonnt durchgeführte Spiel mit Fakten und Fiktion macht *Hoppe* zu einer diffizilen Lektüre, sobald man die Ebene der reinen „Lust am Text“ (Barthes) verlässt und sich Klarheit über den ontologischen Status der verschiedenen Diskursebenen im Text zu verschaffen versucht. Im *Kritischen Lexikon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* bietet Stefan Neuhaus folgende Minimaldefinition des Romans an:

Der Roman *Hoppe* beruht zugleich auf einer Herausgeber- und Autorfiktion, außerdem steht er in der Tradition des Schelmenromans. Hoppe spielt mit ihrer eigenen Biografie, indem sie vorgibt, dass das, was über sie bekannt ist, nicht der Wahrheit entspricht und ihr Leben eigentlich ganz anders verlaufen ist. Die Gattungsbezeichnung verweist freilich schon darauf, dass nicht das gelebte Leben der Autorin, sondern das hier geschilderte Leben der Fiktion zuzurechnen ist.²

1 So die alternative Gattungsbezeichnung laut Verlagswerbung und Klappentext.

2 NEUHAUS, 2012, S. 17.

Avancierte narratologische Ansätze, wie sie zum Teil im vorliegenden Band erprobt worden sind,³ können dazu dienen, die verschachtelte Erzählsituation mit ihren verschiedenen, nicht immer eindeutig identifizierbaren Erzählinstanzen zu durchleuchten. Biografische Ansätze können darüber hinaus dabei behilflich sein, die Realbiografie hinter der ‚Wunschbiografie‘ freizulegen und die in *Hoppe* zur Anwendung gelangenden literarischen Verfahren der Selbst-Verfremdung und -Übersteigerung zu analysieren.

Im Rahmen meines Ansatzes möchte ich einen anderen Weg einschlagen und den *autobiografischen Pakt* (Lejeune) trotz besseren Wissens – das heißt trotz der Erkenntnis, dass es sich bei der literarischen Figur ‚Felicitas Hoppe‘ offensichtlich um einen durch und durch konstruierten Charakter handelt⁴ – zunächst einfach akzeptieren. Deshalb soll (und muss) im Folgenden nicht trennscharf zwischen den Instanzen ‚Felicitas Hoppe‘, ‚Hoppe‘ und ‚fh‘, so wie sie im Text in Erscheinung treten, differenziert werden.⁵ Vielmehr sollen diese verschiedenen, einer einzigen ‚biofiktionalen‘⁶ Person beziehungsweise *persona* zuschreibbaren Stimmen zusammengesprochen werden, wobei in diesem Beitrag stets von ‚Hoppe‘ gesprochen wird. Anders gesagt möchte ich den „Roman“ – so die paratextuelle Genrebezeichnung des Titelblatts – *Hoppe* als mehrstimmige und traumlogische Inszenierung der Autorin Felicitas Hoppe lesen, wobei ich genauer der Rolle nachgehen möchte, die ‚Hoppes‘ (fiktive) Mehrsprachigkeit innerhalb dieser Selbstinszenierung spielt.

Denn wäre es im Falle *Hoppes* nicht müßig zu versuchen, die Spreu der Fiktion vom Weizen der Realität zu trennen, das heißt die ‚wahre‘ Hoppe aus dem Hoppe-Text zu befreien und alles ‚Hinzugedichtete‘ gleichsam literaturwissenschaftlich ‚wegzuoperieren‘? Ganz zu schweigen davon, dass ein solches Unterfangen vollkommen an einem zentralen Grundsatz von Hoppes Poetik vorbeizielte, welche die Trennung von Textinnerem und Weltaußen konsequent und permanent infrage

-
- 3 Vgl. etwa die Beiträge von Florian Lippert und Antonius Weixler im vorliegenden Band.
 - 4 Tatsächlich wird der autobiografische Pakt, so wie ihn Philippe Lejeune definiert, in *Hoppe* von Anfang an konsequent infrage gestellt, insofern als an keiner Stelle Authentizität behauptet wird, sondern bereits im Paratext der fiktionale Charakter in aller Deutlichkeit erkennbar gemacht wird. Zur erzählerischen Funktion von Authentizität in Hoppes Autobiografie vgl. auch Antonius Weixler in diesem Band.
 - 5 Wobei schematisch gesprochen ‚Felicitas Hoppe‘ für den real verbürgten Autorennamen steht, ‚Hoppe‘ als fiktionales Alter Ego der Autorin fungieren und ‚fh‘ als kommentierende Herausgeberin auftreten würde. Dass diese Trennung so nicht konsequent durchzuführen ist und dass es sich im Grunde um das Paradox einer Identität der Nicht-Identität handelt, soll hier nicht weiter vertieft werden. Vgl. dazu auch Florian Lippert in diesem Band.
 - 6 Vgl. BUISINE, 1991, S. 7-13.

stellt.⁷ Hierbei handelt es sich durchaus um eine konkrete Leseanweisung, die *Hoppe* seinen beziehungsweise ihren Lesern mit auf den Weg gibt, insofern als gleich auf den ersten Seiten des Buches darauf hingewiesen wird, „dass Hoppes Werk die Unterscheidung von drinnen und draußen weder kennt noch sucht“ (*Hoppe*, S. 26).

Viele Passagen des Buches weisen eindeutig in diese Richtung einer Aufhebung der Grenze zwischen „verbriefter“ (ebd., S. 17) Realität und literarischer Imagination und Projektion. Bereits in *Verbrecher und Versager* (2004) schrieb Hoppe: „Charaktere existieren nicht. Sie sind, wie im Schlepptau die Biographien, immer erfunden“ (*Verbrecher*, S. 74). Die meinen Betrachtungen zugrunde liegende Frage soll daher nicht lauten: Wie autobiografisch ist Hoppes *Hoppe* wirklich?, sondern vielmehr: Was könnte hinter den Wünschen stecken, die eine solche romanhafte Wunschbiografie haben entstehen lassen? Genauer: Was steckt hinter dem Wunsch nach Mehrsprachigkeit, der Felicitas Hoppes letztes Buch so entscheidend von ihren vorangegangenen Werken abhebt? Oder: Wofür steht beziehungsweise was verbirgt diese literarische Inszenierung der Mehrsprachigkeit in *Hoppe*?

DAS MEHRSPRACHIGE SETTING EINES MIGRATIONS-FAMILIENROMANS

Würde man *Hoppe* als authentisches autobiografisches Dokument lesen, dann wäre die Büchnerpreisträgerin des Jahres 2012 eine deutsche Schriftstellerin und Musikerin mit ausgeprägtem Migrationshintergrund. Geboren 1960 in Hameln, aufgewachsen bis in die Mitte der 1970er Jahre in Kanada, dann in Australien und schließlich ab Anfang der 1980er Jahre in den Vereinigten Staaten, wäre sie erst in den 1990er Jahren als junge Erwachsene nach Deutschland zurückgekehrt, um dort, mit Mitte 30, eine überaus erfolgreiche Karriere als Schriftstellerin zu beginnen.⁸ Mit ihrer bewegten Familiengeschichte zwischen drei Kontinenten und aufgrund ihrer Mehrsprachigkeit würde sich Hoppe so in die Tradition der deutschsprachigen Migrationsliteraten einreihen und wäre sicherlich eine vielversprechende Anwärtlerin auf den Adelbert-von-Chamisso-Preis.⁹

Was die Bedeutung der Mehrsprachigkeit für das Verständnis dieser erträumten Schriftstellerbiografie angeht, liefert *Hoppe* wichtige (Selbst-)Hinweise unter ande-

7 Zur Problematik fiktional – nicht-fiktional siehe auch NEUHAUS, 2008.

8 So endet das Buch auch mit dem Erscheinen von *Picknick der Friseurin* (1996), dem literarischen Debüt Felicitas Hoppes (beziehungsweise der literarischen Figur ‚Hoppe‘) bei ihrem Hausverlag S. Fischer – das übrigens laut *Hoppe* in Oregon entstanden wäre.

9 Zum Thema Migrationsliteratur und Chamisso-Preis siehe u. a. CHIELLINO, 2007 [2000].

rem in Form fingierter Zitate fiktionaler Personen. So erklärt dort eine als Literaturkritiker eingeführte Figur namens Reimar Strat: „Vor dem Hintergrund von Hoppes Mehrsprachigkeit zeigt sich die Diskussion um ihr Werk heute unvermutet in einem neuen Licht.“ (*Hoppe*, S. 33). Selbstredend ist eine solche Äußerung (und eine solche Person) realiter in der Hoppe-Rezeption und -Forschung nicht nachweisbar, wodurch diese Bemerkung gleichsam zu einer auktorialen Leseanweisung avanciert, die mithin den Ansatz des vorliegenden Beitrags legitimiert.

Um welche Sprachen geht es konkret in der ‚biofiktionalen‘ Erzählung? Neben dem Englischen, das man als die eigentliche Hauptsprache ‚Hoppes‘ bezeichnen dürfte, und dem Deutschen, ihrer Vatersprache, spricht das Wunsch-Alter Ego noch ein ausgezeichnetes Schulfranzösisch (vgl. ebd., S. 46). Darüber hinaus beherrscht ‚Hoppe‘ auch das Polnische, eine Sprache, die vor allem dann zum Tragen kommt, wenn Hoppe von ihrer polnischen Mutter, Maria Hoppe, geborene Siedlatzek, träumt, die des Deutschen nicht mächtig war und die Familie früh verlassen hat (vgl. ebd., S. 282 sowie S. 44f.).

Bezüglich der mehrsprachigen Literaturproduktion der Autorin werden im Buch zahlreiche in englischer Sprache verfasste Texte aus dem ‚Frühwerk‘ erwähnt. So zum Beispiel *Wayne meets Glenn* (ebd., S. 69), ein anlässlich eines Wettbewerbs in Ontarios Schulen verfasster Aufsatz aus dem Jahre 1973 (‚Hoppe‘ war damals 13 Jahre alt), oder die vermutlich 1976 entstandene Erzählung *Dreaming of Klemzig* (ebd., S. 162) sowie die im Februar 1985 im *New Yorker* erschienene Erzählung *Catchafool* (ebd., S. 270). Oder aber das Opernlibretto *Tuning Klemzig* (ebd., S. 169) aus den 1980er Jahre – neben vielen anderen Texten, die in der Erzählung Erwähnung finden.¹⁰

Auch in dem nach ihrem Durchbruch als deutsche Schriftstellerin veröffentlichten Werk, so wie es proleptisch in *Hoppe* aufgeführt wird, findet man einige Texte, als deren Originalsprache Englisch angegeben wird. Hier seien unter anderem genannt: *Meeting at Montefiore Hill* (ebd., S. 156), eine vermutlich Mitte der 2000er Jahre entstandenen Erzählung, der Essay *The eternal Landlady* (ebd., S. 147) aus dem Jahre 2004 sowie ein poetologischer Aufsatz mit dem skurrilen Titel *Just DO it!* (2005, ebd., S. 191). Produktionsästhetisch betrachtet beinhaltet die fiktionsinterne Mehrsprachigkeit der Schriftstellerin ‚Hoppe‘ also zuvorderst das Deutsche und das Englische, wobei die deutsche Sprache als offizielle Literatursprache erst im Erwachsenenalter voll zum Tragen kommt.

10 Solche englischen Titel sind im Text allgegenwärtig und können hier nicht alle im Einzelnen nachgewiesen werden.

(HYPO-)THESEN

Soweit ein Einblick in das ‚traumbiografische‘ Sprachen-Setting Felicitas Hoppes. Mehrsprachigkeit – als sprachliche Praxis und als Gegenstand der Reflexion – ist somit unverkennbar eines der herausragenden Merkmale von Hoppes bislang jüngster Buchpublikation. Jedoch wurde dieser Umstand (trotz des Hinweises von Reimar Strat) in den zahlreichen Rezensionen, die zu diesem Werk erschienen sind, meines Wissens nach kaum erwähnt, geschweige denn analysiert – weshalb ich mich im Folgenden diesem Forschungsdesiderat annehmen möchte.

Die Hauptthese, die ich im Rahmen meiner Auseinandersetzung mit diesem Phänomen vertreten möchte, lautet verkürzt, dass *Hoppe* als literarisches Versuchslabor konzipiert ist, in dem das Experiment ‚Mehrsprachigkeit und literarisches Schreiben‘ fiktional durchgespielt wird. Ohne den Anspruch zu erheben, die Autorenintention der realen Felicitas Hoppe aufzudecken, soll der Roman als Schlüsseltext für die aktuelle Mehrsprachigkeitsdebatte in der Literaturwissenschaft betrachtet werden, wobei ich ihn mit dem Komplex der sogenannten ‚Chamisso-Literatur‘¹¹ und ihrer Problematik zusammenlesen möchte.

Da es, wie bereits angedeutet, kaum fruchtbar wäre, bei dem vorliegenden Roman zwischen Fakten und Fiktion, zwischen Dichtung und Wahrheit zu unterscheiden, möchte ich meinerseits ebenfalls nicht zwischen den Interpretationsoptionen ‚Affirmation‘ und ‚Kritik‘ unterscheiden und drei unterschiedliche, teils sogar gegensätzliche Lesarten erproben. In diesem Sinne soll Hoppes Mehrsprachigkeit zunächst als literarische Wunscherfüllung gedeutet werden; im Anschluss daran werden die mehrsprachigen Verfahren und Konfigurationen als produktives ironisches Spiel mit Sprache und sprachlichen Identitäten gelesen; abschließend möchte ich den Einsatz und die Thematisierung von Mehrsprachigkeit als kritisches Statement gegenüber dem Biografismus und jeglicher Form von Hypostase sprachlicher Identitäten deuten.

11 Hierbei handelt es sich um einen jüngeren Begriff der Fachwissenschaft, mit dem Literatur von Autorinnen und Autoren bezeichnet wird, die entweder Träger des Preises sind oder aber aufgrund ihrer biografisch-sprachlichen Voraussetzungen Träger des Preises sein könnten. Zu den Vergabekriterien des Preises siehe <http://www.boschstiftung.de/content/language1/html/14169.asp>, 1.1.2015.

MEHRSPRACHIGKEIT ALS WUNSCH

Mehrsprachigkeit als Teil der „Wunschmaschine“

Dieser erste Ansatz zur Deutung der Rolle von Mehrsprachigkeit in *Hoppe* beruht zunächst auf den in verschiedenen Interviews geäußerten Selbstaussagen der Autorin, bei dem Buch handele es sich um eine ‚Wunschbiografie‘. Überhaupt hat Felicitas Hoppe wiederholt die Auffassung vertreten, wonach Kunst und insbesondere Literatur generell als ‚Wunschmaschine‘ funktionieren (*Abenteurer*, S. 29). So hat sie beispielsweise 2008 in ihren *Augsburger Vorlesungen* erklärt: „Ist nicht die Kunst ein Beweis dafür, dass man dem Wünschen eigene Form und Gestalt geben kann?“ (*Schätze*, S. 20). In diesem Sinne erscheinen die historischen Figuren, die sich die Autorin in ihren Büchern ausgewählt hat, oft auch als Stellvertreter ihrer eigenen Wünsche und Träume. Die in *Hoppe* betriebene fiktionale Selbstverwandlung in ein mehrsprachiges Migrationssubjekt könnte so ebenfalls als Teil dieser literarischen ‚Wunschmaschine‘ gedeutet werden, in der reales Leben in ein geträumtes alternatives Leben umgewandelt wird, gemäß dem Anliegen der Autorin, ihre *persona* ‚Hoppe‘ in die Maske einer Vielzahl universeller Archetypen schlüpfen zu lassen und ihr so jede denkbare Art menschlicher Erfahrungen zu eröffnen.

Wie die Autorin selbst feststellt, entstehen solche Wünsche allgemein aus einem Gefühl der Insuffizienz und der Kontingenz heraus (vgl. ebd., S. 19). Und in *Hoppe*, die als Wunschbiografie sich *per definitionem* von Faktum und Fatum absetzt, wird in der Tat immer wieder gefragt: „Könnte nicht alles ganz anders sein?“ (*Hoppe*, S. 259 et passim). Stünde demnach am Anfang von ‚Hoppes‘ Wunsch nach Mehrsprachigkeit das Bewusstsein von Einsprachigkeit als Manko gegenüber einem unausgeschöpften mehrsprachigen Potenzial? Dabei hat die Schriftstellerin Hoppe, die immer wieder von sich selbst behauptet, ihr falle in jedem Moment, an jedem Ort irgendetwas ein, mit dem sie etwas machen könne, sich im Rahmen ihrer zahlreichen Reisen während der letzten Jahre durchaus als nomadisches Subjekt erfahren. Und so dürfen die vielen Ortswechsel und die damit verbundenen *Sprachwechsel*, wie sie sie in den vergangenen Jahren erlebt hat, durchaus als eine Inspirationsquelle betrachtet werden. Anders gesagt: Die faktisch rein einsprachig aufgewachsene Schriftstellerin, die im Duktus „ein[es] durch und durch hochgestimmte[n] „Als ob““ (ebd., S. 103) schreibt, würde sich aus einem Gefühl des Mangels und der Erfahrung eines alternativen Möglichkeitsraums in ein mehrsprachiges Subjekt hineindenken.

Dabei handelt es sich um ein Verfahren „ehrlicher Erfindung“ (ebd., S. 25), mit dem durchaus reale Sehnsüchte fiktional realisiert werden. In der Tat hat Felicitas Hoppe anlässlich ihrer Oxforder Lesung im November 2012 erklärt, ihr derzeit

größter „Traum“ (!) sei es, in einer anderen Sprache als in Deutsch zu schreiben.¹² Diese Möglichkeit – derer sie sich faktisch durch fehlende Virtuosität in einer anderen Sprache als dem Deutschen beraubt meint – erschiene durch die damit einhergehende zusätzliche Distanznahme zum deutschsprachigen Kanon und zur Sprachnorm als eine Befreiung. Dass sie diese Möglichkeit bereits partiell in *Hoppe* nutzt, wird weiter unten zu zeigen sein.

Mehrsprachigkeit als genuiner Bestandteil zeitgenössischer Lebensläufe

Wie in den *Augsburger Vorlesungen* zu erfahren ist, sucht sich der Mensch seine Wünsche nicht immer aus; vielmehr sind es oft die Wünsche selbst, die sich den Menschen als Sprachrohr und Agens wählen (vgl. *Schätze*, S. 20). Es könnte demnach gefragt werden, ob das in der heutigen Gesellschaft unter anderem in Deutschland weitverbreitete Verlangen nach Mehrsprachigkeit für das in *Hoppe* vorliegende Sprach-Setting nicht ebenfalls eine Rolle gespielt hat. Hat der allgemeine Wunsch nach mehrsprachiger Kindererziehung und nach Schulbildung und Studium im Ausland¹³ beispielsweise nicht in Felicitas Hoppe den Wunsch aufkommen lassen, dieses Szenario literarisch durchzuspielen? Eine Vermutung, die durch die Wahl der englischen Sprache mit ihrem hohen sprachsoziologischen ‚Marktwert‘ weltweit zusätzlichen Rückhalt gewinnt.

Mehrsprachigkeit – womit heute zumeist das Englische als Globalsprache impliziert wird – kann in der Tat als genuiner Bestandteil und gesellschaftlich geforderte Schlüsselkompetenz zeitgenössischer Lebensläufe bezeichnet werden. Das Spannungsfeld zwischen Sprache im Singular und Sprache im Plural ist zweifelsohne eine der Grundfragen des postmodernen, von Mobilität und Migration geprägten Daseins. So schreibt zum Beispiel die amerikanische Germanistin Yasmine Yildiz in ihrer literaturwissenschaftlichen Studie zur *Postmonolingual Condition* (2012): „[T]he phenomenon of multilingualism appears as a remarkable new development of the globalized age“.¹⁴ Aus migrationslinguistischer Perspektive bestätigt der Münchener Romanist Thomas Krefeld, dass mobile Mehrsprachige nicht mehr länger ein marginales ‚Gegenbild‘, sondern seit eh und je, und besonders in den heutigen multi- oder transkulturellen Gesellschaften des 21. Jahrhunderts,

12 Felicitas Hoppe im Gespräch mit Svenja Frank im Rahmen des *DAAD-Writer-in-Residence*-Programms, The Queen’s College Oxford, 30.11.2012.

13 Als realbiografischer Fakt könnte hier Felicitas Hoppes Studium an der University of Oregon in den USA erwähnt werden.

14 YILDIZ, 2012, S. 2.

selbstverständliche Teilnehmer aller größeren Kommunikationsgemeinschaften sind.¹⁵

Unter diesem Gesichtspunkt wird literarische Mehrsprachigkeit mithin als ein herausragendes Mittel zur ‚Umkreisung‘ des Geheimnisses heutiger Identität in einer globalen Welt erkennbar.¹⁶ Wobei laut Stefan Neuhaus in Felicitas Hoppes Werk die literarische Sprache generell als ästhetischer Gestaltungsraum alternativer Subjekt- und Lebensentwürfe fungiert:

Während sich die postmoderne Literatur vor allem daran abarbeitet, die grundsätzliche Problematik der Konstruktion von Identität nach der Moderne vorzuführen, zeigen Hoppes Texte nicht nur diese Problematik, sondern auch und vor allem die Gestaltungsmöglichkeiten des Subjekts, die zugleich Möglichkeiten der Literatur sind. Die metafiktionale Analogie von Leben und Literatur ist es, die Hoppes Texten nicht nur subjekttheoretische, sondern auch literaturästhetische Bedeutung gibt.¹⁷

Meine weiterführende Hypothese wäre in diesem Zusammenhang, dass der Wunsch und der Versuch Hoppes, ihre eigene Sprachsituation, das heißt ihre eigene sprachliche Idiosynkrasie, mit derjenigen von Migranten zu vergleichen, oder sich sogar mit solchen multikulturellen und mehrsprachigen Lebensläufen fiktional zu identifizieren, auch dazu dienen kann, dem Geheimnis heutiger Identität – als sprachlich und kulturell hybrider beziehungsweise pluraler Identität – näher zu kommen.

Mehrsprachigkeit als Zugang zu einer neuen Weltwahrnehmung

Mehrsprachigkeit kann mithin auch deswegen wünschenswert erscheinen, weil sich mit jeder neuen Sprache auch eine neue Sicht auf die Welt eröffnet. In seiner aufschlussreichen Studie über Fremderfahrung und Mehrsprachigkeit in der Literatur (2000) schreibt der Dortmunder Philologe Edzard Obendiek:

Eine neue Sprache verhilft zu einer neuen Identität, und eine neue Identität ist wie eine neue Sprache. Als Maske und Rolle erlaubt sie dem, der leidet, manchmal unbeschwertem Zugriff auf die Wirklichkeit und kann ins Kreative gewendet werden. Vielleicht ist man des alten

15 Vgl. KREFELD, 2004.

16 Siehe hierzu die Jurybegründung für die Verleihung des Büchnerpreises: „In einer Zeit, in der das Reden in eigener Sache die Literatur immer mehr dominiert, umkreist Felicitas Hoppes sensible und bei allem Sinn für Komik melancholische Erzählkunst das Geheimnis der Identität“, <http://www.deutscheakademie.de/aktuell3.htm>, 1.1.2015.

17 NEUHAUS, 2008, S. 39.

Ichs, der gewohnten Sicht müde, die Aussagekraft der vertrauten Sprache hat sich erschöpft, sie sagt nicht mehr das, was man meint.¹⁸

Das polyfone Setting *Hoppes*, gepaart mit der traumlogischen Übersteigerung der eigenen kontingenten Biografie, mündet in der „Möglichkeit radikaler Veränderung der Welt durch die eigene Wahrnehmung“¹⁹ im Prisma der Mehrsprachigkeit. In der zuvor zitierten Oxforder Lesung verbindet Felicitas Hoppe in der Tat Mehrsprachigkeit mit einem Akt der Befreiung, womit auch Wahrnehmung und Kreativität angesprochen sind. Dieses innovativ-kreative Potenzial von Mehrsprachigkeit an sich ist soziolinguistisch und literarästhetisch gut dokumentiert und stellt einen Gemeinplatz der aktuellen Mehrsprachigkeitsforschung dar.²⁰

Hoppe scheint diese Erkenntnis textintern zu belegen. So kann man dort lesen: „Ihr Umgang mit Wörtern war weniger sprachverliebte Spielerei als die frühe, wenn auch kaum reflektierte Erfahrung, dass Angelegenheiten sich verändern, je nachdem, wie man sie ausdrückt“ (*Hoppe*, S. 32). Wobei das ‚Wie‘ im konkreten Kontext die Wahl zwischen mehreren Sprachen impliziert, was aus der sich dem Zitat unmittelbar anschließenden Stelle hervorgeht: „Felicitas las und sprach längst in fließendem Englisch, schrieb aber, jenseits ihrer Schulaufsätze, ausschließlich in ihrer Vatersprache, also auf Deutsch. Und träumte in einer dritten Sprache [...]: auf Polnisch, der Sprache ihrer Mutter“ (ebd., S. 33). Wobei anzumerken ist, dass die hier behauptete ‚Ausschließlichkeit‘ an anderer Stelle im Text wiederum relativiert wird.

Ein anschauliches Beispiel für ein mehrsprachiges Wahrnehmungsprisma und die Veränderung von Wirklichkeit durch Sprachwechsel bietet folgende Passage, in der ‚Hoppe‘ am Beispiel des Begriffs „Känguru“ den lexikalischen Überschuss des australischen Englisch thematisiert: „‚Carryinfront‘ (‚die ihre Kinder nach vorne hin tragen‘) oder ‚Growintheapron‘ (‚Kinder, die in der Schürze aufwachsen‘), während es hier einfach nur das KANGAROO heißt“ (ebd., S. 181, Hvhbg. i. Orig.). Das transparente, verdoppelte Sprachbild ‚Carryinfront/Growintheapron‘ besticht hier durch seinen semantisch-poetischen Mehrwert gegenüber dem sonst üblichen abstrakten Lehnwort ‚Kangaroo‘ aus der Sprache der australischen Ureinwohner.

Überall im Buch bemerkt man eine manifeste Lust am Vergeben von Namen in mehreren Sprachen und eine wahre Freude am Übersetzen beziehungsweise Selbstübersetzen, wobei die Schriftstellerin stets recht frei verfährt und so immer wieder

18 OBENDIEK, 2000, S. 231.

19 NEUHAUS, 2008, S. 43.

20 Vgl. stellvertretend BÜRGER-KOFTIS/SCHWAIGER/VLASTA, 2010.

feine Bedeutungsverschiebungen erzeugt.²¹ Daneben sind sogar Ansätze zu einer mehrsprachigen Poetik zu finden – etwa mit ‚Hoppes‘ „höchst eigenwillige[r] deutsch-englische[r] Reimtechnik“ (ebd., S. 209).

MEHRSPRACHIGKEIT ALS IRONISCHES SPIEL MIT SPRACHE UND SPRACHLICHEN IDENTITÄTEN

Mehrsprachigkeit als Vektor von Ironie und Humor

Schenkt man Felicitas Hoppes Selbstaussagen in den Medien Glauben, kann man folglich durchaus die Inszenierung von Mehrsprachigkeit in *Hoppe* als Erfüllung eines Wunsches interpretieren: ein Wunsch, durch dessen Realisierung die Wirklichkeit in einem neuen Licht und dadurch auch spannender und vielschichtiger erscheint. Doch dieser an sich bereits interessante Gesichtspunkt reicht nicht aus, um der Mehrsprachigkeit in *Hoppe* Rechnung zu tragen. Trotz einer gewissen Melancholie, die dem Text zuweilen eignet, enthält er zu viel Ironie und Humor, als dass man es bei der rein affirmativen (oder gespielt naiven?) Selbstaussage Hoppes belassen könnte. Betrachten wir zunächst einige Formen dieser Ironie und dieses Humors im Text.

Zunächst wären die in Anbetracht der Sprachkompetenz des impliziten Hoppe-Lesers größtenteils redundanten, zum Teil sogar überflüssigen Übersetzungen zu erwähnen, von denen es im Text nur so wimmelt und die in ihrer Pedanterie nur ironisch gemeint sein können.²² Wie überhaupt das ganze Buch von Beispielen sprachlicher Persiflage durchzogen ist. Hier wäre zum Beispiel der Ernst Jandls *ottos mops* (1970) alludierende Spruch „Ottos Brot schmeckt gut“ (*Hoppe*, S. 222) (eine im anglophonen Kontext situierte deutsche Äußerung) zu nennen oder der dem Werbeslogan der Sportfirma *Nike* entlehnte Imperativ „Just DO it!“ (ebd., S. 191), nach dem ein Aufsatz ‚Hoppes‘ über Poetik (!) betitelt ist.

Einer ironischen Ästhetik ist auch der Umstand zu verdanken, dass sich ‚Hoppe‘ im Buch den deutschen Märchenschatz in englischer Übersetzung aneignet (ebd.,

21 Siehe neben vielen anderen Beispielen: „„Try to skate where the puck is going, not to where it is coming from!“ („Aufs Ende hin, nicht vom Anfang her spielen!“)“ (*Hoppe*, S. 22); „„Let them always feel the uncertain ground they are skating.“ („Wir spielen alle auf dünnem Eis!“)“ (ebd., S. 24) und „„Chase that! Uncanny anticipation! (Der weiß alles im Voraus!)““ (ebd., S. 80).

22 Unter vielen anderen Beispielen seien hier nur genannt: „den „citizens of Hamelin“ (den Hamelner Bürgern)“ (*Hoppe*, S. 55) und „bei „special occasions“ („zu besonderen Anlässen“)“ (ebd., S. 207).

S. 55). In diesem Zusammenhang dient die mehrsprachige Wunschbiografie letztlich auch der retrospektiven Erklärung realer sprachlicher Idiosynkrasien, das heißt ‚Hoppes‘ idiosynkratischer Stil im Deutschen wird ironisch aus ihrer fiktiven fremdsprachigen Sozialisation abgeleitet.

Ein deutliches Merkmal von Ironie ist ebenfalls die hemmungslose Übertreibung, mit der die Mehrsprachigkeit in *Hoppe* mitunter inszeniert wird. Von einem hyperbolischen Verfahren lässt sich insbesondere in Bezug auf die Szene zu Beginn des zweiten Kapitels *Miramare* sprechen, in der die niemals wirklich erlernte Mutter-Sprache Polnisch sich wie durch eine unbewusste oder höhere Kraft durch den Mund von ‚Hoppe‘ manifestiert: „[A]uf einmal höre ich, wie ich Polnisch spreche, ja plötzlich spreche ich wirklich Polnisch, mit meiner eigenen Stimme, als hätte ich nie etwas anderes gesprochen“ (ebd., S. 91). Parodistische Anklänge an das biblische Pfingstwunder sind hier nicht zu überhören.²³

Ebenfalls zu erwähnen ist eine Szene während der Überfahrt von Amerika nach Australien, in der der Maschinist Grushenko sich auf Russisch an die ganze Besatzung des Schiffes wendet, ohne dass man ihn übersetzen müsste (vgl. ebd., S. 130f.). Überhaupt wird vor dem Hintergrund eines „leise[n] dreisprachige[n] Murmeln[s]“ (ebd., S. 321) immer wieder im Text versichert, Hoppe sei ja „so sprachbegabt“, beherrsche „sämtliche Sprachen“, rede „praktisch in allen Zungen“ (ebd., S. 91f.), sie und ihre Freunde hätten „in allen Sprachen gesprochen“ (ebd., S. 129). Wobei das Wort ‚Zunge‘ wiederum die biblische Lexik des Pfingstwunders anklingen lässt. Ein seltsam anmutendes Insistieren, das als weiteres Mittel der Ironie aufzufassen ist.

In Klammern sei angemerkt, dass der Mythos von der Zerstörung des Turms zu Babel, der in der Kulturgeschichte überwiegend negativ als göttliche Strafe der Sprachverwirrung für die menschliche Hybris gedeutet wurde, bezeichnenderweise keinerlei Rolle im Text spielt. Die biblischen Reminiszenzen des Textes scheinen sich auf eine durchaus positive Vision der sprachlichen Pluralität zu stützen, wie man sie aus der Episode des Pfingstwunders ersehen kann. Indem weder auf den Turm noch auf seine Zerstörung rekurriert wird, scheint ein gewisses babylonisches ‚Sprachverwirrungsglück‘ aus dem Text zu sprechen.

23 Zum Vergleich heißt es in der *Apostelgeschichte* der *Lutherbibel*: „Und als der Pfingsttag gekommen war, waren sie alle an einem Ort beieinander. Und es geschah plötzlich ein Brausen vom Himmel wie von einem gewaltigen Wind und erfüllte das ganze Haus, in dem sie saßen. Und es erschienen ihnen Zungen, zerteilt wie von Feuer; und er setzte sich auf einen jeden von ihnen, und sie wurden alle erfüllt von dem Heiligen Geist und fingen an zu predigen in andern Sprachen, wie der Geist ihnen gab auszusprechen.“ (Apg 2, 1-4).

Mehrsprachigkeit als Mittel zum Spiel mit Identitäten

Über die ironischen Verfahren hinaus kann man bei der Thematisierung und Verwendung von Mehrsprachigkeit in *Hoppe* Prozesse der Verfremdung des und Distanznahme zum eigenen Ich beobachten. Es handelt sich hierbei um ein Spiel mit Identitäten, mitunter ein Vorspielen falscher Identitäten, wobei man allgemein von einem sprachlichen Maskenspiel sprechen könnte. Stellvertretend für zahlreiche Beispiele soll hier zunächst jene Episode genannt werden, in der ‚Hoppe‘ als Kellnerin in Australien absichtlich gebrochenes Deutsch spricht, um nicht als deutscher *Native Speaker* (oder als Sprecher mit muttersprachlicher Kompetenz) entlarvt zu werden. Es ist die Rede von einem ‚Schützenfest‘ in einer von deutschen Emigranten gegründeten australischen Stadt namens Hahndorf, die übrigens real existiert.²⁴ Es handelt sich bei diesem Auszug um das Zitat eines Berichts von Viktor Seppelt, einem Freund ‚Hoppes‘:

[W]o Felicitas sich seit Jahren ein Zubrot als Kellnerin verdient, was ihr jede Menge Trinkgeld einbringt, weil sie mühelos mit den Gästen ins Gespräch kommt, vor allem deshalb, weil sie dabei hin und wieder, mit einem betont starken Akzent, deutsche Brocken einfließen lässt. „Sie sind alle in ihren Akzent verliebt“, schreibt Viktor weiter, „weil sie natürlich nicht wissen, was ich bis letzte Nacht auch nicht wusste, dass sie fließend Deutsch spricht und nur so tut, als sei sie des Deutschen nicht mächtig und verfüge bloß über die großartige Gabe rascher Auffassung und phonetischer Imitation.“ (Hoppe, S. 221)

Im Zusammenhang mit solchen Textstellen muss vor allem an die herausragende Bedeutung der Beziehung von Sprache und Identität (sowohl auf individueller als auch auf kollektiver Ebene) erinnert werden, wie sie von der soziolinguistischen Forschung wiederholt aufgezeigt wurde.²⁵ Vor diesem Hintergrund wird nicht zuletzt die subversive Dimension dieses Spiels mit sprachlichen Identitäten erkennbar, da diese ja nie nur rein sprachlich sind, sondern auch immer auf Kategorien wie Herkunft, Nation und Ethnie verweisen. Hier wie auch an anderer Stelle entpuppt sich Felicitas Hoppe, die Schriftstellerin aus der deutschen Provinz, als gleichsam ‚extraterritoriale‘ Figur ‚Hoppe‘, die sich zwischen drei Kontinenten und drei Sprachen immer wieder nationalen und sprachlichen Zuordnungen entzieht.

Als vorläufiges Fazit meiner Analysen und Überlegungen ließe sich festhalten, dass Ironie ein charakteristisches Merkmal von *Hoppe* ist, auch hinsichtlich des Themas Mehrsprachigkeit beziehungsweise mehrsprachiger Schreibverfahren. Daher scheint die naiv-affirmative Lesart nicht ausreichend, um der Inszenierung von

24 Vgl. <http://hahndorfsa.org.au>, 1.1.2015.

25 Vgl. FISHMANN, 1978; AHLZWEIG, 1994; DE FLORIO-HANSEN/HU, 2007.

Mehrsprachigkeit im Roman gerecht zu werden. Die durch das ironische Spiel mit Sprachen und sprachlichen Identitäten erzeugte Distanznahme verleiht dem Text darüber hinaus eine kritische oder gar polemische Dimension, die im abschließenden Teil betrachtet werden soll.

INSZENIERTE MEHRSPRACHIGKEIT ALS KRITISCH-POLEMISCHES STATEMENT

Hoppes lange Auseinandersetzung mit dem Biografismus

Anknüpfungspunkt dieser Weiterführung meines Ansatzes ist Felicitas Hoppes intensive Auseinandersetzung mit dem Biografismus, die ihr Werk von Anfang an begleitet und die in *Hoppe* so etwas wie einen literarischen Höhepunkt erlebt.²⁶ Unter ‚Biografismus‘ soll hier der Sachverhalt verstanden werden, Literatur auf die biografischen Umstände ihres Entstehens beziehungsweise auf die Biografie ihres Autors zurückzuführen. In diesem Zusammenhang gibt es meines Erachtens in *Hoppe* eine eindeutige Verbindung zwischen der Kritik am Biografismus, wie sie die Autorin an vielen Stellen tätigt, und der Inszenierung von Mehrsprachigkeit. Ein bedeutsamer Bezugspunkt ist in diesem Zusammenhang das Paradigma der sogenannten ‚Chamisso-Literatur‘, wo die mehrkulturelle und mehrsprachige Biografie von Migrationsschriftstellern mitunter zum Unterpfand für den Wert des literarischen Werks avanciert – wodurch diese Literatur für „den Trend, Werke im Doppelpack mit dem Leben eines Autors nicht nur zu verknüpfen, sondern auch zu vermarkten“ (*Schätze*, S. 55) besonders repräsentativ wird.

Felicitas Hoppe hat sich immer wieder als in vollkommener Sesshaftigkeit und Ortsgebundenheit aufgewachsene Schriftstellerin dargestellt, die bis zu ihrem 19. Lebensjahr nicht aus der deutschen Provinz, ihrer Geburtsstadt Hameln, herausgekommen sei. Dabei hat sie immer wieder erwähnt, man mache ihr diese ‚Normalität‘, diese ‚Stubenhockerei‘ (vgl. ebd., S. 72) in der Presse und unter Kollegen zum Vorwurf. So thematisiert sie auch in *Hoppe* das biografische Manko, das ihr als „typisch deutsche Schriftstellerin“ (*Hoppe*, S. 33) anhafte. In den *Augsburger Vor-*

26 Siehe hierzu folgende Analyse von Ijoma Mangold: „Alle, so lautet die Prämisse von *Hoppe*, schreiben diese autobiografisch beglaubigten Romane, mit echtem Blut, echten Tränen, mit echtem Sperma, bei denen sich der Leser am wahren Leben weidet – das könnt ihr auch von mir haben, hier schreibe ich euch meine Autobiografie, und dann werdet ihr begreifen, dass der Schriftsteller, je häufiger er ‚ich‘ sagt, nur desto mehr lügt. Weil es in der Literatur nicht um die Wahrheit, sondern um die Einbildungskraft geht.“, MANGOLD, 2012.

lesungen erklärt sie in diesem Sinne, der oft an sie gerichtete Vorwurf stecke im „Mangel an Drama: kein Krieg, keine Wende.“²⁷ Zu dieser Normalität ist auch die monokulturelle (und einsprachige) Verortung ihrer Kindheit und Jugend zu zählen, die sie von vielen Schriftstellern ihrer Generation unterscheidet, die kulturelle Brüche in ihren Biografien verbuchen können und seien es auch nur die kulturellen Verwerfungen, die mit der deutschen Wiedervereinigung einhergingen.

Meine These lautet in diesem Zusammenhang, dass Felicitas Hoppe in *Hoppe*, ausgehend von ihrer langjährigen Biografismuskritik, genau jene Diskussion weiterführt, die auch den Adelbert-von-Chamisso-Preis seit seiner Gründung begleitet, nämlich diejenige zwischen literarischer Qualität und Biografie, in diesem Fall zwischen literarischer Qualität und Migrationshintergrund inklusive Mehrsprachigkeit. Selbstredend soll hiermit nicht behauptet werden, Felicitas Hoppe führe hinter der Maske von ‚Hoppe‘ einen bewussten Feldzug gegen den Biografismus in den Debatten zur Migrationsliteratur. Jedoch scheint *Hoppe* durchaus eine kritisch-polemische Distanznahme zu bestimmten Positionen dieser Debatte zu implizieren.

Die Inszenierung von Mehrsprachigkeit als Spielform der Biografismuskritik

In denjenigen Passagen, in denen das Paradigma des Biografismus Erwähnung findet, wird der literarische Gestus in *Hoppe* meines Erachtens dezidiert kritisch bis polemisch. Aufgegriffen und infrage gestellt wird unter anderem die Behauptung, spannende Migrantenschicksale seien automatisch die Quelle ‚spannender‘ beziehungsweise gesellschaftlich ‚relevanter‘ Literatur. Ilija Trojanow (*1965) hat diese gleichsam kausallogische Verbindung stellvertretend für viele andere Schriftsteller und Kritiker in folgendem Zitat auf den Punkt gebracht: „Das Wundersame an dieser Literatur [von Migranten] ist ihre unermessliche Vielfalt an spannenden Biografien, die wiederum spannende Texte ermöglichen und somit auch den Gemeinplatz der inländischen Habenichtse widerlegen, Literatur habe mit der Biografie des Schreibenden wenig oder gar nichts zu tun.“²⁸

27 „Der Vorwurf steckt im Mangel an Drama: kein Krieg, keine Wende. Jahrelang spitze Bemerkungen auf Podien, wenn es um Osten und Westen ging und die Bedeutung *wahrer deutscher Geschichte*, um ihre Wucht und Dringlichkeit. Mit der Flüchtlingsgeschichte meiner schlesischen Eltern und meinen drei im Krieg *gefallenen* Onkels mochte ich nicht gegenhalten. Das Wirtschaften mit ererbten Schicksalen, auch wenn sie unweigerlich Teil der eigenen Geschichte werden, erscheint mir bis heute geschmacklos. Überhaupt: Was ist ein Schicksal? Qualifiziert sich ein Schriftsteller durch persönliches Unglück?“ (*Schätze*, S. 111f., Hvhbg. i. Orig.).

28 TROJANOW, 2000, S. 13.

Der von Trojanow verwendete Ausdruck „inländische Habenichtse“ erinnert an Felicitas Hoppes Selbstaussage bezüglich ihrer deutschen Normalität beziehungsweise Provinzialität als – unterstelltes – literarisches Manko. Folgendes Zitat aus den *Augsburger Vorlesungen* könnte in diesem Zusammenhang als indirekte Reaktion auf solche Positionen gelesen werden:

Was macht angesichts dieses Tatbestands eine deutsche Schriftstellerin, geboren 1960 in der niedersächsischen Kleinstadt Hameln mit ihrer eigenen Geschichte, die räumlich und zeitlich betrachtet aus nichts als lauter Nebenschauplätzen besteht und die eine deutsche Literaturkritikerin vor nicht allzu langer Zeit lakonisch mit den Worten kommentierte: „Liebe Frau Hoppe, vergessen Sie nicht, dass Sie die einzige deutsche Schriftstellerin mit einer glücklichen Kindheit sind.“ (*Schätze*, S. 111)

Felicitas Hoppes literarische Fabulierkunst, wie sie in ihrer ‚Wunschbiografie‘ einen vorläufigen Höhepunkt erreicht, erschiene somit gleichsam als Kompensation dieses ‚Mangels‘ an ‚spannender Biografie‘: „Tatsache ist, dass ich [...] nichts anderes tat, als fremdes, mir unbekanntes Unglück zu kopieren, weil in meinem eigenen Leben nicht viel passierte und ich eigentlich – bis heute ein leiser Vorwurf von Seiten der Literaturkritik – nichts zu erzählen hatte.“ (ebd., S. 113).

Die gespielt affirmative Übernahme dieser Kritik darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Autorin jede Form von biografischem Reduktionismus scharf kritisiert – so gerade auch im ‚Migrationsroman‘ *Hoppe*, wo sie sich dezidiert gegen den „so modischen wie unproduktiven Wettbewerb[] in Sachen Schicksal“ (*Hoppe*, S. 36) wendet: „Die vermeintliche Idyllenautorin Felicitas Hoppe wäre zweifellos weder eine bessere noch eine schlechtere Autorin, wenn sie ein anderes Schicksal hätte.“ (ebd.).

So lässt sich Hoppes künstlich-künstlerisches Aufsetzen der Maske von Migration²⁹ und Mehrsprachigkeit durchaus auch als kritisch inszenierte Aneignung des ‚Exoten-Bonus‘ der *Chamisso-Literaten* lesen – mit dem Unterschied, dass das Englische soziolinguistisch gesehen keine typische *Chamisso-Sprache* ist,³⁰ auch wenn man die *Chamisso-Literatur* nicht auf klassische Minderheitensprachen von Nachfahren der sogenannten ‚Gastarbeiter‘ reduzieren darf.

Die Aneignung dieses neuen kulturellen Kapitals enthält – wen würde es überraschen – bereits die Demontage des vermeintlichen Bonus für mehrsprachige Mi-

29 „Verlust und Abschied, Vertreibung, Aufbruch und Hoffnung, wieder Verlust“ werden in *Hoppe* als „Dauerthema“ (*Hoppe*, S. 36) ‚Hoppes‘ bezeichnet.

30 Wobei das Englische es gleichzeitig ermöglicht, auf eine zu starke Exotisierung zu verzichten und somit den Balanceakt zwischen Fakt und Fiktion nicht zu stark zu beeinträchtigen.

granten. So folgt in *Hoppe* auf die Erzählung der Auswanderungsgeschichte von ‚Hoppe‘ die kategorische Zurückweisung eines Kausalzusammenhangs zwischen ‚spannenden Biografien‘ und ‚spannenden Texten‘ wie ihn Trojanow vertritt: „Müßig, darauf hinzuweisen, dass weder Wünsche noch Verlusterfahrungen bündige Texte ergeben und dass darüber nur schreiben kann, wer dramatische Kippmomente nicht nur am eigenen Leib erfährt, sondern, darüber hinaus, tatsächlich in der Lage ist, sie sprachlich neu zu erfinden.“ (*Hoppe*, S. 36).

An dieser Stelle muss ergänzend darauf hingewiesen werden, dass Felicitas Hoppes Realbiografie nicht derart migrationsfern, ethnozentrisch und einsprachig ist, wie dies ihre oben zitierten Selbstdarstellungen suggerieren. In am Rande der Oxforder Tagung geführten Gesprächen teilte die Autorin mit, dass ihre Familiengeschichte sehr wohl die Dimension der Mehrsprachigkeit und Migration beinhalte. Denn ihre aus Schlesien vertriebene Mutter, die ihren ebenfalls aus Schlesien vertriebenen Mann erst in Deutschland kennengelernt habe, habe tatsächlich Polnisch in ihrer Kindheit gesprochen und sei überhaupt regelrecht ‚sprachengeil‘ – also auf Mehrsprachigkeit ausgerichtet – gewesen. Wodurch das Spiel mit Fakt und Fiktion, so wie es in *Hoppe* betrieben wird, nochmals in seiner ganzen Komplexität sichtbar wird.

Die Dekonstruktion sprachlicher Identitäten

Am Ende geht in *Hoppe* die Kritik am Biografismus über in einen Prozess, der sich als Dekonstruktion sprachlicher Identitäten *per se* bezeichnen ließe. Zunächst gehört dies zum bereits dargestellten Komplex der Ironie, wenn beispielsweise behauptet wird, ‚Hoppe‘ sei durch die „Haman-Schule“ (*Hoppe*, S. 313), das heißt durch das Vokabellernen [!] unter Anleitung des fiktiven amerikanischen Germanisten³¹ Hans Hermann Haman zu ihrer eigentlichen literarischen Reife im Deutschen gelangt.³² ‚Übersetzt‘ hieße das, die künftige Büchnerpreisträgerin, Mitglied der *Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung*, habe ihren herausragenden deutschen Stil beim DaF-Unterricht amerikanischer Universitäten erlernt.³³ Sicher-

31 Über Haman wird auf recht zweideutige Art gesagt: „Haman beherrschte das Deutsche vollkommen, soweit das im Ausland möglich ist“ (*Hoppe*, S. 301).

32 Hochinteressant ist in diesem Zusammenhang eine Äußerung des Präsidenten der *Akademie für deutsche Sprache und Dichtung* Heinrich Detering: „Fehlerfrei Deutsch zu schreiben, hat Hoppe [oder ‚Hoppe‘?, Anm. D. W.] nie gelernt, aber gerade ihrer sprachlichen Unbeholfenheit wird der Charme ihrer Prosa entspringen“, DETERING, 2012.

33 In diesem Zusammenhang vertritt Stefan Neuhaus die Auffassung, die Schriftstellerin Felicitas Hoppe erscheine letztlich als eine von Haman erzeugte Fiktion: „Die ‚reale‘ Hoppe, wie wir sie kennen, entpuppt sich als Erfindung und Inszenierung eines US-

lich eine reizvolle Idee, aber auch sehr weit vom Herder'schen Paradigma einer intrinsischen Verbindung von Heimat, Sprache und Literatur entfernt, wie es auch heute noch von den Philologien oft impliziert wird.

Diese Demontage des (national-)romantischen Schriftstellerbildes führt letztlich von einer Infragestellung von Sprache als Vektor von Identitäten im Allgemeinen über die Infragestellung der Essentialisierung und Ethnisierung von Sprache bis hin zum Traum von einer entsprachlichten Welt (*Hoppe*, S. 218). Ein aufschlussreiches Zitat in diesem Zusammenhang ist die lapidare Bemerkung: „Aber was sind schon Sprachen – der eine spricht, der andere lacht, der Dritte wirft Karten zwischen die Würfel, und der Vierte steht auf und legt sich ins Bett“ (ebd., S. 129). Eine Position, die in einem spielerischen, anarchischen Gestus die identitätsstiftende Funktion von Sprache verwirft, und die im Zusammenhang mit einer generellen Infragestellung von hypostasierten Identitäten zu sehen ist.

Aufschlussreich ist hier auch eine Passage, in der ‚Hoppe‘ von einem Musiker die Fähigkeit abgesprochen wird, die Kompositionen Richard Wagners (1813-1883) zu verstehen, da kein deutsches Blut in ihren Adern fließe,³⁴ was selbstredend vor dem Hintergrund des weiter oben angesprochenen sprachlichen Maskenspiels zu sehen ist. An anderer Stelle wird das Deutsche nicht als Nationalsprache thematisiert, sondern humoristisch als „künstliche Sprache der Oper“ (ebd., S. 218) bezeichnet, was in dieselbe Richtung einer sprachlichen Ent-Essentialisierung der Sprache als Mittel der Kommunikation zielt.

Einen Höhepunkt erlebt dieses Verfahren letztlich in einer Art Dekonstruktion deutscher Identität als Sprachidentität, einschließlich einer radikalen Infragestellung der sogenannten ‚Sprachgemeinschaft‘. Beispielsweise an jener Stelle, in der ‚Hoppe‘ ironisch pointiert behauptet, das Deutsche existiere doch eigentlich überhaupt nicht. Im folgenden Zitat kommt dieses fröhliche Unterminieren essentialistischer Sprachauffassungen klar zum Ausdruck, wobei die deutsche Sprache als „literarischer Trick“, als „ein Extra für Schwärmer, für Verliebte, Verlorene, Romantiker, für die letzten Bewohner eines Zwischenraums, den es bald nicht mehr geben wird“, fiktionalisiert wird:

Jahrelang haben wir tatsächlich geglaubt, wir sprächen Deutsch miteinander, und ich habe jahrelang geglaubt, ich schreibe reinstes und schönstes Deutsch, es sei nichts als Deutsch, womit ich meine Kladden und Hefte fülle, worin ich Bücher schreibe und Geschichten erfinde, obwohl ich längst hätte wissen können, dass es Deutsch gar nicht gibt, dass Deutsch

amerikanischen College-Dozenten, dem die Figur Hoppe eine Kiste mit ihren Werken hinterlassen hat.“, NEUHAUS, 2012, S. 18.

34 Vgl. *Hoppe*, S. 208: „[D]ass Wagner ausschließlich begreifen könne, in wessen Adern ein Tropfen deutschen Blutes fließe.“

nichts als eine Geheimsprache ist, für Eingeweihte und Verlierer, der Code für meine Erinnerung an all die Zettel und Listen, die ich immer wieder von vorne beschrifte, um nicht zu vergessen, woher ich komme und wer ich einmal gewesen bin.

Denn in Wahrheit ist Deutsch bloß ein literarischer Trick, ein Extra für Schwärmer, für Verliebte, Verlorene, Romantiker, für die letzten Bewohner eines Zwischenraums, den es bald nicht mehr geben wird, für alle, die keinen Plan haben.“ (ebd., S. 288f.).³⁵

Auf der Suche nach dem Hoppe-Idiom

So könnte man behaupten, Felicitas Hoppe betreibe in ihrem letzten Buch *Hoppe* eine Art sprachliche Deterritorialisierung, indem sie die Ineinssetzung von Sprache, Kultur, Nation (oder Ethnie) immer wieder unterläuft. ‚Hoppes‘ angeblich vom Vater in Kanada erlerntes und an amerikanischen Universitäten perfektioniertes Deutsch avanciert auf diese Weise zur extraterritorialen Fantasiensprache.³⁶ Es handelt sich bei diesem Deutsch im Grunde um ein angelesenes, antiquiertes Sprachinsel-Deutsch, wobei die gemeinschaftlich-integrative Perspektive von einem radikal individuellen Lebenslauf verdrängt wird. Die in *Hoppe* sich äußernde Sprachauffassung erhält so vielleicht auch die Dimension einer Form der Unabhängigkeitserklärung gegenüber der zeitgenössischen deutschen Literatur als verbindliche Norm und ‚Zentralmacht‘. So wird ‚Hoppes‘ Erzählsprache im Buch bewusst als „altmodische[r] Sonderraum“, einem „Sprachmuseum“ (*Hoppe*, S. 240f.) entstiegen, beschrieben (ebd., S. 33) – was sich auch wieder mit dem eingangs erwähnten Topos des fremdsprachigen Schreibens als Befreiung überschneidet.

Diese sprachliche Extraterritorialität und Idiosynkrasie sind jedoch kein Makel, sondern integraler Bestandteil des individuellen literarischen Projekts, ein „ambitioniertes Referat einer höchst persönlichen Sehnsucht“: „Selbstverständlich war Hoppes Deutsch „nicht von heute“, besser gesagt, es war „nicht von hier“, weil sie selbst nicht von hier, sondern von dort war. Ihre Sprache ist, was sonst, nicht erlebt, sondern ambitioniertes Referat einer höchst persönlichen Sehnsucht“ (ebd., S. 34).

35 In dem Ausdruck ‚Geheimsprache‘ könnte man eine Anspielung auf Elias Canetti (1905-1994) bekannte autobiografische Ausführung über die Funktion des Deutschen zwischen seinen Eltern vermuten. Was im Kontext interkultureller Literatur vor allem deswegen von Belang ist, da Elias Canetti mit Adelbert von Chamisso (1781-1838) konkurrierte, als es Anfang der 1980er Jahre darum ging, einen Namenspatron für diesen Preis zu finden. Vgl. CANETTI, 1977, S. 34 et passim.

36 Siehe auch folgendes Zitat: „Und wie gern ich mich plötzlich Deutsch sprechen höre, diese komische Sprache, von der ich längst glaubte, dass außer Karl und mir sie längst niemand mehr spricht.“ (*Hoppe*, S. 301).

Wenn man diese Abgrenzung des Hoppe-Idioms von der Idee einer nationalen Sprachgemeinschaft und eines sprachlichen Zentrums der deutschen Literatur zu Ende denkt, ließe sich folgern, dass das in der Diskussion um die *Chamisso-Literatur* inflationär beschworene „besondere [...] Verhältnis [der Migrant*innen, Anm. D. W.] zu unserer Sprache“³⁷ nicht nur jene Schriftsteller betrifft, deren Biografie realiter von Migration und Mehrsprachigkeit zeugt, sondern im übertragenen, ‚traumbiografischen‘ Sinn auch für die literarische Kreativität einer Felicitas Hoppe.

Daher könnte man letztlich die Inszenierung von Mehrsprachigkeit in *Hoppe* als Beschreibung der Suche nach dem Autoren-Idiom im Sinne Jacques Derridas³⁸ verstehen, das heißt nach einer singulären und genuin literarischen Sprache, die sich nicht unter die Kategorie der abstrakten Sprachnorm und auch nicht unter ein spezifisches biografisches Schicksal subsumieren lässt. Auch ließe sich die Behauptung von Gilles Deleuze anführen, wonach ein großer Schriftsteller sich immer wie ein Fremder innerhalb der Sprache, in der er sich ausdrückt, verhält, auch wenn es seine Muttersprache ist.³⁹ Eine Idee, die sich aber letztlich auf eine Maxime Marcel Prousts (1871-1922) zurückführen lässt, der zufolge die besonders schönen Bücher stets in einer Art ‚Fremdsprache‘ verfasst seien⁴⁰ – wobei im vorliegenden Zusammenhang die Tatsache erwähnenswert wäre, dass Prousts Position einem Angriff auf den Kritiker und eminenten Vertreter eines positivistischen Biografismus Sainte-Beuve (1804-1869) geschuldet ist, wodurch sie als Plädoyer für sprachliche Emanzipierung von der normierten Einheitssprache auch zu einem Statement gegen biografischen Reduktionismus avanciert.

SCHLUSSFOLGERUNGEN

Der Ansatz des vorliegenden Beitrags bestand darin, Felicitas Hoppes Roman *Hoppe* als ein Versuchslabor zu deuten, in dem das Experiment ‚Mehrsprachigkeit und literarisches Schreiben‘ fiktional durchgespielt wird. Unter dieser Perspektive darf man den Roman als Schlüsseltext für die derzeitige Mehrsprachigkeitsdebatte in der deutschen Literaturwissenschaft bezeichnen, auch wenn Felicitas Hoppe *de facto* nicht den *Chamisso-* beziehungsweise *Migrations-Autoren* zuzurechnen ist. Dennoch ist ‚Hoppe‘ ihren einsprachigen Vorgängern und zeitgenössischen Kollegen-

37 PÖRKSEN/BUSCH, 2008, S. 5.

38 Vgl. DERRIDA, 1996, S. 59 et passim.

39 Vgl. DELEUZE, 1993, S. 7.

40 Vgl. PROUST, 1978 [1908/09]. Wobei die Vorstellung, Schriftsteller behandelten ihre Sprache wie eine Fremdsprache bereits bei Goethe auftaucht. Siehe GOETHE, 1978 [1817], S. 215.

deutlich um einen Schritt voraus: Noch der bedeutsamsten Reiseliteratur der Geschichte und Gegenwart fehlt es meist an einer fundamentalen und existenziellen Dimension, die transnationale und -kontinentale Begegnungen sowie globale Verflechtungen in den Blick nimmt: die Tatsache, dass die Menschheit aller Utopien sprachlicher Einheit zum Trotz keine Universalsprache besitzt, sondern sich in einer Vielfalt partikularer Idiome ausdrückt.

„Es muß doch wundern“, könnte man mit Edzard Obendieck bemerken, „daß man uns nie wissen lässt, auf welche Weise sich die großen fahrenden Gesellen und Gesellinnen der Weltliteratur in der Fremde *verständlich* haben: Odysseus, Äneas, Medea, Ruth, Gulliver, all diese Vertriebenen und Reisenden...“⁴¹ Alle diese Helden scheinen eine Universalsprache zu sprechen, die sie manchen heutigen Touristen gleich in ethnozentrischer Manier auf ihre Umwelt projizieren. Hoppe hingegen lässt ihre Welt- und Geschichtsreisenden immer wieder fragen – „Welche Sprache wird hier eigentlich gesprochen?“⁴² – und bricht somit mit der Illusion eines weltumspannenden homogenen Kommunikationsraums, in den sich das schreibende Subjekt hineinprojiziert.

Insgesamt handelt es sich bei *Hoppe* um ein komplexes Versuchslabor, in dem die Autorin selbst vielleicht nicht alle Effekte, zum Beispiel der Mehrsprachigkeit kontrolliert und meistert, was gewisse Inkohärenzen und Paradoxien erklärt, die aber auch gerade zum Reiz des Textes beitragen. Diese Bruchstellen und Reibungsflächen sind notwendiger Bestandteil von Felicitas Hoppes Ästhetik: „In der Literatur hat Hoppe gezeigt, wie eine polyphone Identität aussehen könnte. Alles ist ganz einfach, wenn man sich von dem Glauben an pauschale Antworten verabschiedet hat.“⁴³ Und wenn man sich darauf einlässt, „die Aporien der menschlichen Existenz, das heißt der unabschließbaren Identitätsfindung, auf produktive Weise zu nutzen“⁴⁴.

Mit viel Ironie und Humor spielt Felicitas Hoppe in *Hoppe* alle Facetten eines genuinen Identitätsmerkmals postmoderner Subjekte durch: das Bewusstsein von der sprachlichen Pluralität und das Ende des sprachlichen Monismus. Sie zerstört somit die letzten Reste eines imaginären Turms zu Babel, ohne jedoch dieses Verschwinden als Verlust zu thematisieren. Vielmehr wird dieser Sturz des Turms als Öffnung eines Raums unbegrenzter sprachlicher Möglichkeiten begriffen. Als zentraler Bestandteil ihrer Privatmythologie lässt die inszenierte Mehrsprachigkeit so in der Tat bestimmte Facetten ihres Werks in einem neuen Licht erscheinen, wie es der Roman selbst durch die Figur Reimar Strat behauptet (vgl. *Hoppe*, S. 33).

41 OBENDIEK, 2000, S. 9.

42 Vgl. u. a. *Verbrecher*, S. 22 und S. 26, und *Johanna*, S. 100f.

43 NEUHAUS, 2008, S. 50.

44 Ebd., S. 42.

Zugleich meint man aber aus Hoppes Text letztlich auch einen gewissen Ernst herauszulesen, wenn sie zum Beispiel auf die an ihr geübte Kritik zu reagieren scheint. Und *Hoppe* kann letztlich auch als melancholische Reflexion über existenzielle Fremdheit gelesen werden, die im Werk über die Frage sprachlicher Alterität verhandelt wird. Doch wie Hoppe selbst sagt: „Die Angst um die eigene Identität wird, so bedenklich wie unbekümmert, in Lust und Laune verwandelt“ (ebd., S. 63). Wichtig bleibt also die Idee des Spiels, wobei Mehrsprachigkeit für Hoppe ein weiteres Mittel darstellt, den bestehenden gesellschaftlichen (und literarischen) Diskurs innovativ zu beeinflussen und zentrale Entwicklungen von Sprach- und Literaturgemeinschaften im 21. Jahrhundert zu reflektieren. Sie schreibt damit – im wörtlichen Sinn – ‚Gegenwarts‘-Literatur. So ist der Schlusssatz des Buches markanterweise zweisprachig und öffnet als projektives Statement einen mehrsprachigen Zukunftsraum: „Eine Legende, was sonst. To be continued. (Fortsetzung folgt./fh)“ (ebd., S. 330).

LITERATUR

Primärliteratur

- CANETTI, ELIAS, *Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend*, München 1977.
- GOETHE, JOHANN WOLFGANG VON, *Deutsche Sprache*, in: DERS., *Sämtliche Werke*, 40 Bde., Abt. 1, Bd. 20, Frankfurt a. M. 1998 [1817].
- HOPPE, FELICITAS, *Abenteuer – was ist das?* (Göttinger Sudelblätter), Göttingen 2010.
- DIES., *Hoppe. Roman*, Frankfurt a. M. 2012.
- DIES., *Johanna. Roman*, Frankfurt a. M. 2006.
- DIES., *Sieben Schätze. Augsburgs Vorlesungen*, Frankfurt a. M. 2009.
- DIES., *Verbrecher und Versager. Fünf Porträts* (Marebibliothek 13), Hamburg 2004.
- PROUST, MARCEL, *Contre Sainte-Beuve*, Paris 1978 [1908/09].
- TROJANOW, ILIJA (Hg.), *Döner in Walhalla. Texte aus der anderen deutschen Literatur*, Köln 2000.

Sekundärliteratur

- AHLZWEIG, CLAUDIUS, *Muttersprache – Vaterland. Die deutsche Nation und ihre Sprache*, Opladen 1994.
- BÜRGER-KOFTIS, MICHAELA u. a. (Hg.), *Polyphonie – Mehrsprachigkeit und literarische Kreativität* (Praesens Literatur), Wien 2010.

- BUISINE, ALAIN, Biofictions, in: *Revue des Sciences humaines* 224 (1991), S. 7-13.
- CHIELLINO, CARMINE (Hg.), *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*, Stuttgart/Weimar 2007 [2000].
- DE FLORIO-HANSEN, INEZ/HU, ADELHEID (Hg.), *Plurilingualität und Identität. Zur Selbst- und Fremdwahrnehmung mehrsprachiger Menschen (Stauffenburg Linguistik 32)*, Tübingen 2007 [2003].
- DELEUZE, GILLES, *Critique et clinique*, Paris 1993.
- DERRIDA, JACQUES, *Le monolinguisme de l'autre, ou la prothèse d'origine*, Paris 1996.
- DETERING, HEINRICH, „Eine ganze Horde von Stieren bei den Hörnern gepackt“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung Online*, <http://m.faz.net/aktuell/buecher/rezensionen/belletristik/felicitas-hoppe-hoppe-eine-ganze-horde-von-stieren-bei-den-hoerne-m-gepackt-11669871.html> [2.3.2012], 1.1.2015.
- FISHMANN, JOSHUA A. (Hg.), *Advances in the Study of Societal Multilingualism (Contributions to the Sociology of Language 9)*, Den Haag 1978.
- KREFELD, THOMAS, *Einführung in die Migrationslinguistik. Von der Germania italiana in die Romania multipla*, Tübingen 2004.
- MANGOLD, IJOMA, Ich ist ein Spiel mit Worten, in: *Zeit Online*, <http://www.zeit.de/2012/22/L-Hoppe> [26.5.2012], 1.1.2015.
- NEUHAUS, STEFAN, „Damen und Herren, die Wahrheit, was ist das?“ Zur Konstruktion von Identität in Felicitas Hoppes Texten, in: *Felicitas Hoppe im Kontext der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (Angewandte Literaturwissenschaft 1)*, hg. von DEMS./MARTIN HELLSTRÖM, Innsbruck u. a. 2008, S. 39-53.
- DERS., Felicitas Hoppe, in: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, <http://www.munzinger.de/document/16000000707> [15.6.2012], 1.1.2015.
- OBENDIEK, EDZARD, *Der lange Schatten des babylonischen Turmes. Das Fremde und der Fremde in der Literatur*, Göttingen 2000.
- PÖRKSEN, UWE/BUSCH, BERND (Hg.), *Eingezogen in die Sprache, angekommen in der Literatur. Positionen des Schreibens in unserem Einwanderungsland (Valerio 8)*, Göttingen 2008.
- YILDIZ, YASEMIN, *Beyond the Mother Tongue. The Postmonolingual Condition*, New York 2012.

Weitere Internetquellen

- <http://www.bosch-stiftung.de/content/language1/html/14169.asp>, 1.1.2015.
- <http://www.deutscheakademie.de/aktuell13.htm>, 1.1.2015.
- <http://www.hahndorfsa.org.au>, 1.1.2015.