



Ehrliche Erfindungen

Felicitas Hoppe als Erzählerin
zwischen Tradition und Transmoderne

Svenja Frank / Julia Ilgner (Hg.)

Svenja Frank, Julia Ilgner (Hg.)
Ehrliche Erfindungen

Lette

Die magischen Künste des großen Humbug

Zur Bedeutung der kinderliterarischen Intertexte in Felicitas Hoppes Roman *Hoppe* (2012)

LENA EKELUND

„Ich kann leider nirgendwo hingehen“, sagte ich.
„Ich habe ein krankes Bein.“ Aber da kam Herr Lili-
stengel zu mir und nahm mich bei der Hand.
„Spielt keine Rolle“, sagte er. „Spielt gar keine Rol-
le im Land der Dämmerung.“

(ASTRID LINDGREN, *IM LAND DER DÄMMERUNG*)

In solch farbenbehängte, undichte Welt, wo bei je-
dem Schritt sich alles verschiebt, wird das Kind als
Mitspieler aufgenommen. Drapiert mit allen Farben,
welche es beim Lesen und Betrachten aufgreift,
steht es in einer Maskerade mitten inne und tut mit.

(WALTER BENJAMIN, *AUSSICHT INS KINDERBUCH*)¹

„Aber tatsächlich (und ganz unter uns) kann es natürlich nichts Schlimmeres geben
als ein Buch, das plötzlich Wirklichkeit wird“ (*Hoppe*, S. 250), heißt es in einem
Brief der Heldin aus Felicitas Hoppes autofiktionalem Roman² *Hoppe* (2012). Die

1 BENJAMIN, 1988 [1926], S. 151; LINDGREN, 1989 [1969], S. 37.

2 Paratextuelle Marker weisen den Text als „Roman“ (Untertitel) beziehungsweise als
„Hoppes Traumbiographie“ (Klappentext) aus. In einem Interview spricht Felicitas Hop-
pe auch von „Selbstfindung durch Selbsterfindung“ (vgl. RINAS, 2012) und rückt den
eigenen Text damit in den Bereich der Autofiktion und des autobiografischen Schreibens,
für das „Dichtung, Erfindung und Konstruktion [...] keine Notbehelfe“ sind, sondern

Absage an die Kindersehnsucht, sich unter dem Personal und in der Welt eines geliebten Buches wiederzufinden, wird bereits durch die erste Szene des Romans wiederlegt, in der die Protagonistin selbst als Teilnehmerin eines Schauspiels eine Legende zum Leben erweckt: Den Lesern wird eine Kindheitsszene präsentiert, in der die Hauptfigur „als Ratte mit Schnurrbart und Schwanz versehen, Wurst in der Linken, Brot in der Rechten, den Marktplatz ihrer Heimatstadt Hameln betritt, um sich im Freilichttheater unter der Führung des Rattenfängers vor Touristen aus aller Welt ein Taschengeld zu verdienen“ (*Hoppe*, S. 13).

Das in die Lektüre versunkene Kind, so beschreibt es Walter Benjamin (1892-1940), betritt „eine Bühne, wo das Märchen lebt“,³ und eben das tut die Protagonistin hier im buchstäblichen Sinne.

Hoppe mit seinem vielschichtigen intertextuellen Referenzsystem, dem raffinierten Spiel seiner ‚hakenschlagenden‘ Erzählerstimme(n), ist ein Text voller Sehnsucht nach der Verzauberung durch das Lesen und nach einer romantischen Heimkehr durch die Lektüre, wie sie Kindern vertraut ist.

Bücher, die Wirklichkeit werden, Figuren, die aus Geschichten in die Welt des Lesers eintreten, oder umgekehrt, Leser, die geheime Pforten zu fantastischen oder zu fiktionalen Welten aus ihrer Lektüre durchschreiten, gehören zum Inventar kinderliterarischen Erzählens, seitdem Lewis Carrolls (1832-1898) Alice an einem langweiligen Nachmittag dem weißen Kaninchen mit der Taschenuhr in sein Erdloch folgte und sich in Wunderland wiederfand. Eine Alice-Figur zielt als intertextuelle Allusion auch den Einband von *Hoppe*: Zu sehen ist ein kleines Mädchen mit Schleifen im Haar, vornübergebeugt zum Schnürsenkelbinden.⁴ *Hoppe* ist natürlich kein Kinderbuch, sondern das autofiktionale Experiment einer Schriftstellerin, die

vielmehr eine „Möglichkeit autobiografischer Reflexion und Selbstdarstellung“ darstellen (vgl. WAGNER-EGELHAAF, 2008, S. 137). Darüber hinaus kann der Begriff der Metaautobiografie für eine Gattungsbestimmung fruchtbar gemacht werden, vgl. NÜNNING, 2007, S. 275: „Vielmehr stellen sie [die fiktionalen Metaautobiografien, Anm. L. E.] oftmals mehrere autobiographische Geschichten einander gegenüber, die sich, zum Teil in hochgradig selbstreflexiver Weise, widersprechen und eine Vielzahl an intertextuellen und intermedialen Referenzen erkennen lassen. Gerade die Bewusstmachung der Konventionalität der Gattungsschemata sowie das Ausstellen von intertextuellen Echos haben weitreichende Konsequenzen, weil sie die Authentizität und den Zeugnischarakter, der traditionellerweise dem autobiographischen Schreiben zugeschrieben wird, unterminieren.“ Die Frage der Gattungszugehörigkeit diskutieren ausführlich die Beiträge von Florian Lippert und Antonius Weixler in diesem Band.

3 BENJAMIN, 1988 [1926], S. 151.

4 Den Hinweis, dass es sich bei dem Coverbild um die Montage einer Kindheitsfotografie der realen Autorin handelt, verdanke ich den Herausgeberinnen.

bereits selbst Kinderbücher verfasst und übersetzt hat,⁵ die sich zudem gegen eine strenge Grenzziehung zwischen sogenannter Erwachsenen- und Kinderliteratur ausspricht und dafür plädiert, als Erwachsener die Bücher der eigenen Kindheit erneut zu lesen.⁶ Und so ist auch in *Hoppe* die Grenze zwischen sogenannter Kinder- und Erwachsenenliteratur äußerst durchlässig, springen doch bei einer ersten Lektüre bereits zahlreiche Anspielungen auf kanonische Texte der Kinderliteratur wie etwa Carlo Collodis *Le avventure di Pinocchio* (1883), Mark Twains *The Adventures of Tom Sawyer* (1876), Jules Vernes *Les enfants du capitaine Grant* (1867/68), Frank L. Baums *The Wonderful Wizard of Oz* (1900) und Astrid Lindgrens *Pippi Långstrump* (1945-1948) ins Auge. Der autofiktionale Text *Hoppe* mit seiner Doppelbiografie, einer verleugneten und einer vermeintlich ‚verbrieften‘, mit seinem meta-autobiografischen Spiel, stellt sicherlich die Fiktionalität eines jeden autobiografischen Schreibens noch einmal nachdrücklich aus.⁷ In diesem Spiel ist Felicitas Hoppe die Autorin, deren Wikipedia-Biografie lakonisch im Klappentext angeführt wird. Aber Felicitas Hoppe heißen auch die Erzählerin/Biografin und die Protagonistin, deren Kindheits- und Lebensgeschichte(n) erzählt werden. Dabei zeichnet die literaturwissenschaftlich versierte Erzählerin/Biografin, die den Selbstzeugnissen ihres ‚biografischen Subjekts‘ gern widerspricht und andere Quellen dagegensetzt, mit dem Kürzel ‚fh‘. Um der gesamten Konstruktion noch einmal den Boden unter den Füßen wegzuziehen, heißt es am Ende des Romans, eine weitere Figur namens Hans Herman Haman habe die Autorin Hoppe erfunden (*Hoppe*, S. 326).⁸ Folgt man jedoch den kinderliterarischen Anspielungen, liest sich der Text auch als implizite (Kinder-)Lesebiografie, die dem Versteckspiel entgegen durchaus Rückschlüsse auf die Leserin zulässt. Hoppe, so entnehmen wir den Worten eines von der Erzählerin und Biografin ‚fh‘ zitierten Freundes, hinterlasse stets „winzige Spuren“ (ebd., S. 256). Dabei führt die Spur der wörtlichen und strukturellen Verweise auf die kinderliterarischen Intertexte⁹ hin zu einer einstigen Verzauberung durch das Lesen.

5 Unter anderem *Iwein* und GEISEL, 2001. Für ihre Adaption des mittelhochdeutschen Artusromans erhielt Hoppe 2010 den Rattenfänger-Literaturpreis der Stadt Hameln für Kinder- und Jugendliteratur.

6 HOPPE, 2010, S. 8-15.

7 Dies betonen auch die Rezensenten, vgl. beispielsweise die Rezension von Ijoma Mangold in der *Zeit* vom 24. Mai 2012: MANGOLD, 2012.

8 Zum Aufbau des Romans vgl. NEUHAUS, 2012, S. 11f.

9 Michaela Holdenried deutet „den hinweisenden Charakter der Zitationstechnik, den Anspielungsreichtum und den diskursiven Horizont der Anspielungen“ als „Spuren“ einer „Rückkehr zum Konzept selbstbewusster Autorschaft“. Nicht nur an dieser Stelle hat es

VERZAUBERTE JÄGER

Der Leser ahnt bald, dass es sich bei der Protagonistin Hoppe um eine verzauberte, ver- und entführte Figur handelt, immer auf der Suche, immer auf der Flucht. Laut ihrer Biografin charakterisiert sie sich selbst am Tisch ihrer kanadischen Ersatz- und Wahlfamilie, den Gretzkys, in genau dieser Weise: Aus ihrem für das Patentamt arbeitenden „Erfindervater“ macht sie in ihren Erzählungen einen „Entführervater“, „der angeblich nicht der eigene ist, sondern sie vor Jahren „mit einem Schmetterlingsnetz vom Schulweg wegging““ (Hoppe, S. 23). Die Biografin bezeichnet das Schmetterlingsnetz als „typisches Hopperequisit“ (ebd., S. 103). Das Schmetterlingsnetz ist natürlich Vladimir Nabokovs (1899-1977) charakteristisches Accessoire, aber auch ein wiederkehrendes Motiv im Werk der realen Autorin Felicitas Hoppe.¹⁰ In *Hoppe* taucht es auf als Anspielung auf den berühmtesten „Entführervater“ der Weltliteratur.¹¹ Humbert Humbert, Protagonist und Erzähler des Romans *Lolita* (1955), gibt sich als leiblicher Vater seiner Stieftochter Dolores ‚Lolita‘ Haze aus und entführt sie mit unlauteren Absichten aus dem Summer Camp, um sie in ein Hotel mit dem klangvollen Namen ‚Enchanted Hunters‘ zu bringen. Die ‚Enchanted Hunters‘ werden in *Lolita* zur Metapher für die Besessenheit Humbert Humberts und schließlich auch für den Rausch des Lesers, der dem pädophilen, manipulativ-wortgewandten Erzähler auf die Schliche kommen will, nur um seiner Rede dann doch zu verfallen:

As we read about Humbert Humbert and his quarry, we fall under the spell of the words but also remain hunters, active seekers of those glittering portals to forbidden and enchanting

den Anschein, als trete Hoppe in einen Dialog mit der Forschung: HOLDENRIED, 2007, S. 17.

10 Auch Stefan Neuhaus hat bereits die Figur des Doktors mit dem Schmetterlingsnetz in *Paradiese, Übersee* (2003) als Nabokov-Anspielung interpretiert, vgl. NEUHAUS, 2003: „Ein wenig Halt in der heillosen Geschichte von einem Ritter, einem Pauschalisten und einem Fremdenführer [...] geben einige dünne rote Fäden, etwa die Suche nach dem unaussprechlichen, wie einst Vladimir Nabokovs Schmetterlinge jagender Doktor (als vergleichbar stilisierte Figur irrt Nabokov schon durch Texte von W. G. Sebald, 1944-2001), und refrainartig wiederholte Sätze, vor allem: „Woher kommen wir, wo sind wir, wohin gehen wir?““

11 Neuhaus zeigt darüber hinaus zahlreiche Parallelen zwischen *Hoppe* und *Lolita* auf. So habe auch die Protagonistin Hoppe einen älteren Verehrer, zudem präge die Struktur der Reise durch die USA beide Romane, und *Lolita* sei als metafiktionaler Roman ein mögliches Vorbild für *Hoppe*, vgl. NEUHAUS, 2012, S. 12.

lands. Enthrilled by words and narratives, we roam the textual terrain, wondering at its beauty and wandering in its lush intellectual precincts.¹²

„Enchanted hunting“, das verzauberte Nachjagen, charakterisiert laut Maria Tatar eine spezifische Art des Lesens, die durch die Hingabe des Lesers an den Rausch der Sprache einerseits, und durch Schönheit angeregte hochaktive intellektuelle Beteiligung andererseits gekennzeichnet ist. In *Hoppe* tauchen die von Tatar beschriebenen „glittering portals to forbidden and enchanting lands“ immer wieder auf. Wie zu zeigen sein wird, ist es die Jägerfigur des Rattenfängers, die den Weg zu ihnen weist und so wiederholt auf der Handlungsebene des Textes Anleitungen zu einem verzaubert-engagierten Lesen gibt.

Untersucht Tatar in ihrer Studie *Enchanted Hunters* (2009) zur kindlichen Leseerfahrung die Bedeutung der Verzauberung bei jungen Lesern, so beschreibt Rita Felski in *Uses of Literature* (2008) „enchantment“ allgemeiner als einen von vier verschiedenen Modi der Begegnung von Leser und Text.¹³ Mithilfe dieser vier Kategorien geht Felski den Fragen nach, warum wir lesen und auf welche Art und Weise Leser sich Texten zuwenden, sich ihnen aussetzen oder hingeben. „Enchantment“ benennt laut Felski eine Art der Lektüre, die durchaus eskapistische Züge tragen kann und von dem Bedürfnis bestimmt ist, sich im Text zu verlieren: „because one reason that people turn to works of art is to be taken out of themselves, to be pulled into an altered state of consciousness“.¹⁴ Immer sei Lesen mit der Fähigkeit verbunden, etwas Abwesendes heraufzubeschwören.¹⁵ Dabei könne eine fantastische Welt das Eintauchen des Lesers ebenso bewirken wie ein besonderer Stil. Auch sei *enchantment* nicht zu verwechseln mit einem fehlenden Bewusstsein für den Unterschied von realer und fiktiver Welt, sondern gleiche eher einer selbstvergessenen Hingabe an die Fiktion mit all ihren Eigenschaften, ihren Fein- und Schönheiten.¹⁶ Dabei haftet der Verzauberung der Verdacht eskapistischen Kultur-

12 TATAR, 2009, S. 27.

13 Die vier Kategorien sind *recognition*, *enchantment*, *knowledge* und *shock*, vgl. FELSKI, 2008, S. 14: „These four categories epitomize what I call modes of textual engagement: they are neither intrinsic literary properties nor independent literary states, but denote multi-levelled interactions between texts and readers.“

14 Ebd., S. 76.

15 Vgl. ebd., S. 62: „Literature seems akin to sorcery in its power to turn absence into presence, to summon up spectral figures out of the void, to conjure images of hallucinatory intensity and vividness, to fashion entire worlds into which the reader is swallowed up.“

16 Vgl. ebd., S. 75: „Modern enchantments are those in which we are immersed but not submerged, bewitched but not beguiled, suspensions of disbelief that do not lose sight of the fictiveness that enthrall us.“

konsums und einer unkritischen Rezeptionshaltung an, gegen den Felski sie energisch verteidigt.

Suchende und Verlorene dominieren *Hoppe* ebenso wie das Motiv der ewig verlorenen Heimats-, Ursprungs- und Kindheitsorte. Dass die Suchenden und Liebenden einander stets verfehlen und die Sehnsuchtsorte nicht mehr erreicht werden können, ist dabei ebenso Programm wie die Tatsache, dass die Leser der Hauptfigur Hoppe bei aller Information, die so wortreich aus Quellen und Zeugnissen präsentiert wird, nicht habhaft werden können. Die Hinweise auf Nabokov und seine verzauberten Jäger, die mit Schmetterlingsnetz und dem immer wieder benannten ‚Entführervater‘ so beiläufig-harmlos daherkommen, bergen zugleich die Aufforderung an die Leser, der ewig abwesenden Hoppe durch Ausübung der quasi magischen Praxis des Lesens nachzujagen, ihr Präsenz zu verleihen und ihre in *Hoppe* aus verschiedenen Quellen erzählte Doppelbiografie zu einer sinnstiftenden Erzählung zusammenzufügen: „Womöglich ist das ihr geheimer Wunsch: zu verschwinden, damit man sie suchen muss, Präsenz durch Abwesenheit“ (*Hoppe*, S. 184), bemerkt eine der Vaterfiguren des Textes über Hoppe. Claude Conter hat in einem Aufsatz zu *Paradiese, Übersee* gezeigt, wie Hoppe „anhand literarischer Konfigurationen einen ‚Prozess der Annäherung an die Wahrheit‘“ initiiert, „wobei besagte Wahrheit als erstrebenswert und unerreichbar zugleich erscheinen soll“.¹⁷ In *Hoppe* werden die kinderliterarischen Intertexte Teil dieser romantischen Konzeption. Wenn, wie Conter bemerkt, Hoppes Schreiben auf ein Modell zielt, „in dem die Sehnsucht nach Erlösung und Versöhnung dargestellt wird und das einen Ausweg aus dem Bewusstsein der Entfremdung und der Dissoziation des Menschen von der Welt in Aussicht stellt“,¹⁸ dann sind die Anspielungen auf die Texte der Kinderliteratur Spuren einer Sehnsucht nach einem Aufgehen in der Lektüre ebenso wie nach Möglichkeiten, mit der Welt zu interagieren.

VOR DEM KASPERTHEATER

„[T]he story is a series of flights“,¹⁹ schreibt Ann Lawson Lucas über Carlo Collodis (1826-1890) vielrezipierten Kinderbuchklassiker *Pinocchio*. Immer wieder muss die Holzfigur Pinocchio durch Flucht ihr Leben retten, immer wieder drohen Gefahren, soll Pinocchio ertränkt, verbrannt, gehängt werden, weil er sich mal wieder durch Neugier oder Unlust, in die Schule zu gehen, hat in Versuchung führen lassen. Die Fluchten in *Pinocchio* sind existentiell, ebenso wie der Hunger und die bit-

17 CONTER, 2008, S. 99.

18 Ebd.

19 LUCAS, 1999, S. 162.

tere Armut, die im Roman thematisiert werden. *Pinocchio* sollte Kindern zeigen, wie man sich benimmt, aber es wäre zu kurz gegriffen, reduzierte man dieses Meisterstück auf seine eher halbherzigen Erziehungsversuche, denn die Welt, in der Kinder sich gut benehmen sollen, ist selbst nicht gut. Der erste Satz, den Pinocchio im Roman sagt, lautet „Non mi picchiar tanto forte!“²⁰ Pinocchio muss also von Anfang an gegen die Zumutungen der Welt aufbegehren. Es geht in dieser Geschichte einer Holzpuppe immer um Leben und Tod. Wie Hoppe in einer ihrer Augsburger Poetikvorlesungen von 2009 betont, unterscheidet sich die von ihr vielgeliebte Pinocchio-Figur von einer kinderliterarischen Figur wie Peter Pan dadurch, dass sie ihre Abenteuer nicht mit traumwandlerischer Sicherheit besteht und dass diese Abenteuer auch nicht in einer Parallelwelt stattfinden, die nach Belieben wieder verlassen werden kann.²¹ Als „durchaus heldenhafte Geschichte einer Menschwerdung“²² bezeichnet Hoppe den italienischen Klassiker.

Hoppe bewahrt die Struktur der aufeinanderfolgenden Fluchten, die *Pinocchio* auszeichnet, aber die Motive für das Verschwinden und die Fluchten der Figuren, insbesondere der Figur Hoppe, bleiben unklar, und es gibt weder Strafen noch moralische Verfehlungen, aus denen die Figur lernen könnte. Die Verführer und Betrüger aus *Pinocchio*, ‚il Gatto‘ und ‚la Volpe‘, also Kater und Fuchs, tauchen in *Hoppe* mehrfach als Cater und Fox auf, ebenso das ‚Red Crab Inn‘, das in *Pinocchio* noch ‚L’osteria del Gambero Rosso“²³ heißt. Aber die Verführer, die Pinocchio sein Geld abnehmen, ihn austricksen und in Gefahr bringen, sind in *Hoppe* alte Freunde geworden, die die Protagonistin freudig begrüßen und ihr einen Weißwein über die Theke reichen. Auch das Puppentheater, bei dem Pinocchio seiner „Familie“, den anderen Handpuppen aus der *Commedia dell’arte*, Arlecchino, Pulcinella und Rosaura begegnet, ist kein harmloses Kaspertheater, sondern ein Ort der Bedrohung, an dem der Besitzer der kleinen Bühne regelmäßig einzelne Handpuppen verheizt, um sein Essen zu kochen. In *Hoppe* taucht dagegen eine Kasperbühne für Kinder als vermeintlicher Ort familiärer Geborgenheit und Tradition wieder auf, scheinbar entschärft, bürgerlich und ohne die bunte Schau menschlicher Schwächen und Begierden der *Commedia dell’arte*:

20 COLLODI, 2009 [1883], S. 6. „Schlag mich nicht so fest“ [Übers. L. E.].

21 Vgl. *Schätze*, S. 192f. „Peter Pans Abenteuer [...] spielen sich ritualisiert [...] auf einer Insel namens Niemalsland ab, [...] die man nachts fliegend erreicht und zur Not im Morgenrauen wieder verlassen kann“ (S. 192); „Pinocchio [muss] alle Gefahren am eigenen Leib erfahren und in einer einzigen Welt bestehen.“ (S. 193).

22 Ebd., S. 193.

23 COLLODI, 2009, S. 66.

Die niedersächsische Welt der Felicitas Hoppe, ihre Kindheit in der katholischen *Diaspora* als drittes von fünf Kindern kleinbürgerlicher, aus Schlesien *vertriebener* Eltern, die sie immer beharrlich gegen jene andere, unberechenbare Welt ihrer wirklichen Kindheit aufruft, entpuppt sich als Kulisse unaufhörlich neuorganisierter *Fluchten* nach innen: „Sobald es dunkel wurde, versammelten wir uns vor dem Vorhang des ersten und einzigen Kaspertheaters in Erwartung, dass er sich auftun würde, um uns endlich das Krokodil zu zeigen. Und um die warme Stimme unseres Vaters zu hören, die uns jeden Sonntag von vorne fragt, ob wir noch alle da sind, und die uns jeden Sonntag aufs Neue verrät, dass es das Krokodil gar nicht gibt.“ (Hoppe, S. 17, Hvhbg. L. E.)

Wie sich zeigt, ist auch hier das Puppentheater kein Ort heiterer kindlicher Zerstreuung, sondern vielmehr unmittelbar verknüpft mit einem konkreten historischen Ereignis, nämlich der Flucht der deutschen Schlesier vor der Roten Armee im Januar 1945. Das semantische Feld von ‚Flucht‘, ‚Vertreibung‘ und ‚Diaspora‘ verdeutlicht, dass die Hamelner Kindheit ihre eigenen Fluchten, Verluste und Schrecken bereithält, die im Familienritual der Kaspertheatervorführung wöchentlich beschworen werden müssen. Dabei wird die ‚Vertreibung‘ der Eltern mit den ‚inneren Fluchten‘ der fabulierenden Tochter in einen direkten Bezug gesetzt und die Familie selbst zumindest im Bezug auf ihre Religion als eine in der ‚Diaspora‘ lebende, das heißt in der Fremde, auf Rückkehr an einen eigentlichen Ursprungsort wartend, dargestellt. An anderer Stelle heißt es von der ‚kanadischen Felicitas‘, ihr Blick sei „der Blick eines Kindes, das genau weiß, dass es, wo auch immer, nur Gast ist“ (ebd., S. 30).

Das sonntägliche Kaspertheater wird zum bestätigenden Ritus angesichts einer zurückliegenden Erfahrung von Heimatverlust, und das traditionelle Frage- und Antwortspiel, in das eigentlich das Kinderpublikum einstimmen soll – „ob wir noch alle da sind“ – bekommt seine eigene Dringlichkeit, die mit der Beschaulichkeit harmloser Sonntagsvergnügen nichts mehr zu tun hat, sondern an die reale Gefahr erinnert, verlassen, zurückgelassen zu werden. Das Krokodil, Leser von *Peter Pan* wissen das, bringt den Tod. Im familialen Ritual bleibt der Tod jedoch gebannt durch „die warme Stimme unseres Vaters“, eingerahmt und beherrscht durch die Fassung der häuslichen Bühne. In diesem Setting kann behauptet werden, dass es das Krokodil, also den Tod, nicht gäbe, so, wie man Kinder beruhigt, die unter ihrem Bett ein Ungeheuer vermuten.²⁴ Nur in der Rahmung durch diese Bühne kann

24 Das Motiv der im Krokodil gebannten Angst findet sich auch in einer der *Augsburger Vorlesungen* wieder: „Wenn das Krokodil bei mir ist, habe ich keine Angst, das Krokodil nimmt mich bei der Hand und führt mich. Mit anderen Worten – solange das Ungeheuer im Spiel ist, ist die Welt buchstäblich in Ordnung, und damit meine ich nicht nur die Welt des Theaters.“ (Schätze, S. 185).

die erste Flucht thematisiert werden, und die beiden Biografien scheinen einander zu durchdringen, wenn es an einer anderen Stelle der anderen, der Ausreißer- und Abenteuerbiografie, über Hoppes ‚Erfindervater‘ heißt: „Erinnern wir uns daran, dass Felicitas’ Vater alles „Rückwärtsgewandte“ entschieden nicht mochte („Vergangenheiten ertrage ich schlecht“) und immer wieder betonte, es komme im Leben einzig und allein darauf an, nach vorne zu blicken.“ (*Hoppe*, S. 173). Diese Maxime des Karl Hoppe, der mit seiner Tochter erst in Kanada und dann in Australien lebt, schließlich verloren geht und von ihr für den Rest des Romans gesucht werden muss, scheint wie herübergeholt aus der Geschichte des anderen Vaters, des tatsächlichen Flüchtlings und Puppenspielers. Dementsprechend liest sich ein Bericht der Figur Hoppe über ihre Lebensreise wie der erschöpfte, aber disziplinierte Bericht über eine Flucht, die der elterlichen gleicht: „[I]ch habe selbstverständlich nicht aufgegeben, sondern bin einfach weitergegangen, Fuß vor Fuß: von Breslau“ (ebd., S. 268). Nachdem sie die Hoffnung auf ihre Jugendliebe Wayne Gretzky endgültig aufgeben muss, versetzt eine Fieberfantasie die kranke Protagonistin erneut in eine Situation des Fliehens: „Offenbar befand sie sich auf einer längeren Wanderung, auf einem langen und quälenden Marsch, auf dem sie von Gefahren umzingelt war“ (ebd., S. 321). Zwar schiebt *Hoppe* jeder symptomatischen Lesart sofort den Riegel vor, indem die entsprechenden Diagnosen immer schon von den eingebauten Kritikern gestellt werden. Es fällt dennoch schwer, die *eine* Flucht aus Schlesien nicht mit den anderen, vielfach zitierten und inszenierten Fluchten des Romans in Verbindung zu setzen. Die Autorin selbst betont in ihren Augsburger Poetikvorlesungen, sie habe die „Flüchtlingsgeschichte meiner schlesischen Eltern“ (*Schätze*, S. 112) niemals weder in eigenen Texten noch bei Podiumsdiskussionen einsetzen wollen und misstraue auch einer literarischen Aneignung: „Das Wirtschaften mit ererbten Schicksalen, auch wenn sie unweigerlich Teil der eigenen Geschichte werden, erscheint mir bis heute geschmacklos.“ (ebd.). In *Hoppe* ist nicht ein solches „Wirtschaften“ gestaltet, sondern es wird durch den Intertext eine Spur zur Nach-Erinnerung ausgelegt. Der verlorene Herkunftsort gerät zur märchenhaften Heimat der Familie Hoppe, an dem die Eltern sich kennenlernten, „in einem Land weit weg von hier, das man im Buch der Sagen und Märchen immer noch Schlesien nennt“ (*Hoppe*, S. 279). Und ein Intertext wie *Pinocchio* verweist mit seinem Erzählmuster aufeinanderfolgender Fluchten und seiner ewig davonlaufenden Hauptfigur auf eine verborgene Sinnschicht in *Hoppe* und macht eine transgenerationale Weitergabe von Familiengeschichte sichtbar, die ebenfalls durch die Fluchtstruktur bestimmt ist.

DAS ARCHIV DES ERZÄHLENS

Das Motiv der Heimatlosigkeit, ebenso wie dasjenige der verlorenen Familie, zieht sich durch den gesamten Roman, potenziert und gespiegelt durch die vielen Helden der kinderliterarischen Intertexte, die ihr Zuhause verlassen, um ihre eigenen Abenteuer zu erleben oder um ihre verlorenen Eltern zu suchen. Neben dem bereits erwähnten Pinocchio suchen die Kinder des Kapitän Grant in Jules Vernes Abenteuerroman *Les enfants du capitaine Grant*, die Hoppes Herberge ‚Grant’s Children‘ in Adelaide ihren Namen leihen, über den ganzen Roman hinweg auf verschiedenen Kontinenten ihren schiffbrüchigen Vater. Dabei werden sie immer wieder verwirrt durch eine rätselhafte Flaschenpost, die sie auf falsche Fährten bringt, weil sie von all den Mitgliedern des hochkarätigen Expeditionsteams fortwährend falsch interpretiert wird. Das Mädchen Dorothy aus Frank L. Baums *The Wonderful Wizard of Oz*, aus dem wiederum anlässlich der großen Amerikareise Hoppes zitiert wird, ist eine Waise, die nach einigen Abenteuern in Oz unbedingt zu ihrer Tante Em nach Kansas zurückkehren will. Nachdem sie den Zauberer von Oz als Betrüger entlarvt und festgestellt hat, dass auf seine Hilfe kein Verlass ist, bewerkstelligt Dorothy ihre Rückkehr schließlich kraft ihrer eigenen Worte und mithilfe magischer Schuhe: „[S]he clapped the heels of her shoes together three times, saying: „Take me home to Aunt Em!“²⁵ Berühmt ist auch der letzte Satz des Kinderbuchs, in dem Dorothy ihrer Tante mit den Worten „I’m so glad to be at home again!“²⁶ in die Arme fällt. Nur eine der Heldinnen aus den Intertexten des Romans bleibt am Ende ihrer Geschichte allein, und das ist Astrid Lindgrens Pippi Langstrumpf. Eigentlich ein Modell kindlicher Unabhängigkeit und eben aufgrund ihrer Freiheit, ihrer ungeheuren Körperkraft und ihres unerschöpflichen Reichtums zu beneiden, bleibt Pippi für sich in der nachdenklich-melancholischen Szene, die die Trilogie beschließt. Von ihrer Reise zu ihrem Vater in die Südsee kehrt sie zwar mit ihren Freunden, aber nach wie vor elternlos zurück. In der letzten Szene von *Pippi Långstrump i Söderhavet* (1948, dt. *Pippi in Taka-Tuka-Land*, 1951) blicken ihre besten Freunde Thomas und Annika zum Nachbarhaus hinüber und sehen Pippi in ihrer Küche sitzen:

Pippi saß am Tisch, den Kopf auf die Hände gestützt. Mit einem träumerischen Ausdruck startete sie auf ein kleines, flackerndes Licht, das vor ihr stand.

„Sie – sie sieht auf irgendeine Weise so einsam aus“, sagte Annika, und ihre Stimme zitterte etwas. „O Thomas, wenn es doch schon morgen wäre, daß wir gleich zu ihr gehen könnten!“

25 BAUM, 1995 [1900], S. 152.

26 Ebd., S. 154.

Sie standen stumm da und schauten in den Winterabend hinaus. Die Sterne leuchteten über der Villa Kunterbunt. Dort war Pippi. Sie würde immer da sein. Es war wunderbar, daran zu denken. Die Jahre würden vergehen, aber Pippi und Thomas und Annika würden nicht groß werden. [...] Neue Frühlinge würden kommen und neue Sommer, Herbst und Winter würde es werden, aber ihr Spiel würde niemals aufhören. [...] [S]ie würden immer wieder zur Villa Kunterbunt zurückkehren. [...]

„Wenn sie hierher schauen würde, dann könnten wir ihr zuwinken“, sagte Thomas. Aber Pippi starrte nur träumerisch vor sich hin.

Dann löschte sie das Licht aus.²⁷

Kindlichen Lesern fällt es leicht, diese Passage wörtlich zu nehmen, als Versicherung, dass die Kindheit und ihre Freundschaften ewig währen. Vielleicht bemerken junge Rezipienten nicht, dass hier ein Kindheitsparadies beschworen wird, das irgendwann verloren sein wird, und auch nicht, wie wehmütig diese Passage ist. Pippi blickt nicht zu Thomas und Annika: Sie mag als ein weiblicher Peter Pan am Ort der Kindheit bleiben, aber es gibt genügend Hinweise darauf, dass Thomas und Annika ihr darin nicht folgen können. Lindgren lässt die Leser aus Annikas Perspektive auf Pippi blicken, aus der Perspektive eines Mädchens mit Eltern, und Annika sieht nicht das Bild der starken, unverwundbaren und unerschütterlichen Pippi, sondern das eines einsamen Kindes. Aber Pippi ist, zumindest für den erwachsenen Leser, in dieser Szene längst kein Kind mehr, sondern schon geronnen zu einer Figuration der Kindheit, der kindlichen Fantasterei und des kindlichen spielerischen Erfindungsgeistes, zu einer Art ‚Genius der Kindheit‘.

Auch *Hoppe* endet mit einer solchen Figuration, mit Kerzen, die ausgeblasen werden, und mit dem Bericht eines Museumswächters namens Clark Dark aus der Washingtoner *National Portrait Gallery*, der beobachtet,

dass es [...] im Erfinderzimmer alljährlich in der Nacht vom einundzwanzigsten auf den zweiundzwanzigsten Dezember zu einer seltsamen Erscheinung kommt [...]:

Ein etwa fünfjähriges in ein wasserdichtes graues Rattenkostüm eingenähtes Mädchen betrete, auf dem Rücken einen Rucksack und auf dem Kopf einen Adventskranz mit vier brennenden Kerzen, das Erfinderzimmer (durch welche Tür wisse niemand) und laufe, als ginge es um ihr Leben, immer wieder von vorn, die endlose Reihe ihrer Erfindungen ab [...]:

Jedes Jahr Schlag eins, so Dark, nehme er (was keine leichte Aufgabe sei) Felicitas am Ende ihrer langen verworrenen Rede behutsam den Kranz vom Kopf, blase vorsichtig die vier Kerzen aus und klopfte ihr auf die rechte Schulter. (*Hoppe*, S. 328-330).

27 LINDGREN, 1969, S. 182-184.

Nicht nur wird hier das ehemalige U.S.-Patentamt in Washington, in dem sich heute die *National Portrait Gallery* befindet, und in dem nach amerikanischem Patentgesetz von jeder Erfindung ein Modell aufbewahrt werden sollte, zu einem Archiv aller Erfindungen Hoppes. Es wird auch das kleine Mädchen mit dem Luciakranz auf dem Kopf als Verkörperung der poetischen Inspiration entlarvt, enthält doch die Liste der Erfindungen alle Namen der in *Hoppe* auftretenden Figuren, denen je eine Farbe, Tonart, Ziffer oder ein Buchstabe zugeordnet wird – als handele es sich um eine Tabelle der Erzählelemente. Die Kinderliteratur kennt viele ähnliche Archive, man denke etwa an das Archiv der Prophezeiungen im Ministry of Magic in J. K. Rowlings *Harry Potter and the Order of the Phoenix* (2003, dt. *Harry Potter und der Orden des Phönix*, 2003), an das Archiv der Träume, das der Gute Riese aus Roald Dahls *The BFG*, 1982 (dt. *Sophiechen und der Riese*, 1984) in seiner Höhle aufbewahrt, oder an das Bergwerk der Bilder aus Michael Endes *Die unendliche Geschichte* (1979), in dem der Protagonist Bastian Balthasar Bux seine Erinnerung wiederfindet.

Wie Pippi, die in Annikas Version ewig die Villa Kunterbunt als ein Reich der Kindheit bewohnt, ist auch das kleine Mädchen im Rattenkostüm eine Art Wiedergängerin, die zwar nur einmal im Jahr erscheint, aber niemals altert. Den Roman eröffnend und beschließend, bewahrt die Figur des kleinen Mädchens in Benjamin'scher Manier die Kindheit als poetisches Reservoir für spätere Dichtung und Schöpfung.

RATTENFÄNGER REVISITED

Die Legende des Rattenfängers von Hameln ist der erste explizite Intertext in *Hoppe*, über den sich die Hauptfigur selbst immer wieder in ihrer Heimatstadt Hameln verwurzelt und so etwas wie ein Zuhause erschafft – wenn auch ihre Biografin diese „Hamelner Biographie“ als „reine Erfindung“ (*Hoppe*, S. 14) bezeichnet und ihre eigene Lebensgeschichte ‚Hoppes‘ erzählt, die diese mit ihrem Vater nach Ontario, später nach Adelaide, durch mehrere Wahlfamilien und schließlich, allein weiterreisend, durch die USA führt, bis sich Hoppes Spuren verlieren und sie sich möglicherweise selbst als literarische Schöpfung entpuppt.

Schon in der eingangs zitierten Passage über das Kind, das als Ratte verkleidet bei den Festspielen auftritt, manifestiert sich der Tenor der eigenwilligen Relektüre und Parodierung des *Rattenfängers*. Wie Tatar feststellt, vermittelt gerade die Erzählgattung des Märchens Kindern ein Bewusstsein für die Fähigkeit, sprechend und somit handelnd in die Welt einzugreifen und Unabhängigkeit zu erlangen: „Fairytale help children move to a state that may not be full emancipation but that

marks the beginnings of some form of control over what surrounds us.“²⁸ Hoppe interessiert sich ebenfalls für die emanzipatorische Wirkung kindlichen Lesens und zitiert in den *Augsburger Vorlesungen* einen ähnlichen, von Ted Hughes (1930-1998) formulierten Gedanken: „Indem es [das Kind, L. E.] der Welt einer solchen Geschichte seine Beachtung schenkt, beginnt es, die imaginative und mentale Kontrolle zu übernehmen.“ (*Schätze*, S. 191). In *Hoppe* geschieht dies nun aber wiederum ganz wörtlich in der ersten Szene, denn als Ratte verdient die kindliche Protagonistin sich ‚ein Taschengeld‘ und ist danach in der Lage, zu tun, was sie will, nämlich ihren Eltern Geschenke und ihren Geschwistern Eis zu kaufen. Im Folgenden entwickelt sich die Geschichte vom Rattenfänger und den Kindern von Hameln in *Hoppe* sukzessive zu einer Geschichte des Ausbruchs und kindlicher Emanzipation, zu einer Trostgeschichte gegen das Heimweh und einem Plädoyer für den Aufbruch in die Fremde.

Bekanntermaßen handelt die Sage von den Bürgern der Stadt Hameln, die einen durchreisenden Rattenfänger mit der Aufgabe betrauen, ihre Stadt von einer Rattenplage zu befreien. Mit seiner Flöte lockt der Rattenfänger die Tiere aus den Häusern und zieht mit ihnen in den Fluss, in dem diese sodann ertrinken. Nachdem die Bürger jedoch die vereinbarte Bezahlung verweigern, kehrt der Rattenfänger zurück, „jetzt in Gestalt eines Jägers“,²⁹ und diesmal folgen ihm sämtliche Kinder aus der Stadt hinaus, um für immer verschwunden zu bleiben. Eine kinderemanzipatorische Implikation hatten die Göttinger Sprachwissenschaftler Jacob (1785-1863) und Wilhelm Grimm (1786-1859) wohl nicht im Sinn, als sie diese und andere Sagen zusammenstellten. In ihrer Vorrede zu den *Deutschen Sagen* (1885/66) betonen sie die „Angst und Warnung vor dem Bösen und Freude an dem Guten“, die die Sage ihren Lesern vermitteln soll, und nennen das Genre im Vergleich zum Märchen eine „stärkere[] Speise“, die „mehr Ernst und Nachdenken“ fordere.³⁰ Das „richtige[] Maß aller Dinge“, das „der Volksdichtung schon von selbst eingegeben“ sei,³¹ gilt es in klarer pädagogischer Absicht zu vermitteln. Die Trauer und der Schmerz der für ihren Geiz bestraften Hamelner Bürger sind dementsprechend groß; maliziös hebt der Sagentext einzelne verlorene Kinder hervor, um den Verlust noch greifbarer zu machen. So verleiht etwa „die schon erwachsene Tochter des Bürgermeisters [sic]“³² der Verführung des bei seinem zweiten Besuch mit teuflischen Attributen ausgestatteten Rattenfängers zusätzlich noch eine eindeutig sexuelle Komponente.

28 TATAR, 2009, S. 146.

29 GRIMM/GRIMM, 1994a [1856/66], S. 282.

30 GRIMM/GRIMM, 1994b [1865/66], S. 12.

31 Ebd., S. 15.

32 GRIMM/GRIMM, 1994a [1856/66], S. 282.

Aber Sagen sollen nicht nur moralische Lehren transportieren, sie sollen vielmehr ein innerer Kompass sein, der (nationale) Identität und Orientierung bietet: „Es wird dem Menschen von heimatswegen ein guter Engel beigegeben, der ihn, wenn er ins Leben auszieht, unter der vertraulichen Gestalt eines Mitwandernden begleitet [...]. Diese wohlthätige Begleitung ist das unerschöpfliche Gut der Märchen, Sagen und Geschichte“,³³ heißt es in der *Vorrede* der Grimms. Tatsächlich wird in *Hoppe* die Sage zu einer Wandersgenossin, die die Protagonistin stets und auf allen Kontinenten begleitet: zum einen in den ständigen Verweisen auf den Rattenfänger-Stoff, zum anderen aber auch figuriert in der kanadischen Wahlmutter Phyllis Gretzky.³⁴ Phyllis taucht von nun an als Reminiszenz an den Rattenfänger immer wieder im Roman auf (erwähnt sei etwa ihr Flötenspiel), begleitet die Heldin mit Sentenzen und verschwindet erst, als diese von Waynes Hochzeit erfährt und daraufhin einen Zusammenbruch erleidet. Gleich den heimlichen Drahtziehern der Turmgesellschaft in Goethes *Wilhelm Meister* (1795/96) scheint Phyllis „den großen Plan“ (*Hoppe*, S. 268) zu haben, und wie die guten Hexen und Feen in *The Wizard of Oz* und in *Pinocchio* erscheint sie immer wieder anleitend und beratend. So hält sie „dazu an[], aus der Not eine Tugend zu machen“, „immer weiß“ sie, „was kommt“ (ebd., S. 125), und mit dem letzten Rat, zu „tun [...], was man nicht lassen kann“ (ebd., S. 318), entlässt sie die Heldin.

Die Figur der Phyllis Gretzky, „mit Kindernöten und Ungereimtheiten von Grund auf vertraut“ (ebd., S. 23), liefert eine erste Neuauflage des Rattenfängers, die das subversive Potenzial der Geschichte freilegt, und es ist sicher kein Zufall, dass diese Sage bei einem Mittagessen und somit als Speise serviert wird:

[„]Dann kommst du also aus Hameln und bist tatsächlich ein Glückskind“, sagte sie [Phyllis, L. E.] (und füllte die Teller), „aus der Stadt des berühmten Rattenfängers, der alle Ratten der

33 GRIMM/GRIMM, 1994b [1856/66], S. 11.

34 Dass sich die Protagonistin im Verlauf der Handlung immer wieder Ersatzfamilien sucht – Mütter, Väter und deren Söhne als Geliebte – in Ontario, auf der Überfahrt nach Australien, in Adelaide und dann in Amerika, bleibt den in der Biografie zitierten naseweisen Kritikern nicht verborgen, die Hoppe eine „verzweifelt ortlose[] Prosa“ (*Hoppe*, S. 243) attestieren. Das Motiv des mehr oder minder bedürftigen und elternlosen Kindes, das am Tisch fremder Familien Platz nimmt, hat eine lange Tradition in der Kinderliteratur, und seine Hervorhebung durch den Kritiker markiert es einmal mehr als intertextuelle Verortungsstrategie. Das Mädchen Felicitas wird aufgenommen in eine illustre Gruppe kindlicher Helden. Das Spektrum reicht dabei von Pippi Langstrumpf, die mit ihren unerhörten Geschichten bei den Eltern ihrer Freunde Thomas und Annika eine eher biedere Kaffeetafel aufmischt, bis hin zu Harry Potter mit seiner großen Liebe zur Familie seines Freundes Ron Weasley.

Welt im Schlaf erlegt, jede ein Treffer, und den keiner für seine Patente bezahlt, weshalb er beschließt, die Stadt zu verlassen. Klar, dass er nur die Besten mitnimmt und das sind, natürlich, die Kinder. Ein großer Tag, das könnt ihr mir glauben (an dieser Stelle hebt Phyllis enthusiastisch die Stimme), kein Kind steht beiseite, alles steht Schlange vor dem großen Berg, in dem sie wenig später für immer verschwinden. Aber (Phyllis füllt nach) sie sind natürlich gar nicht verschwunden, sondern unterirdisch weitergewandert, bis sie am anderen Ende des Berges ein großes und strahlendes Licht sehen. Und, Kinder!, was soll ich euch sagen: Da stehen sie plötzlich in Kanada, auf frisch poliertem Eis, lauter glänzende Gesichter, gleich um die Ecke hinter unserem Haus. Damit hatte natürlich keiner gerechnet. Wie groß die Freude war, könnt ihr euch denken. Und das alles hatten sie dem Rattenfänger zu verdanken. Denn hätte der sie nicht mitgenommen, säßen sie bis heute in Hameln und wüssten nichts mit sich anzufangen“ (ebd., S. 23f.).

Die Hamelner Eltern mit ihrem Schmerz über den Verlust ihrer Kinder, der „Besten“, und somit der Zukunft ihrer Stadt, sind aus dieser Version völlig verschwunden, übrig bleibt die heitere Geschichte einer gelungenen Auswanderung nach Kanada, das mit seiner Lichtmetaphorik an dieser Stelle wie das Paradies erscheint.³⁵ Zugleich bedient sich Phyllis in dieser Passage des Kontrastes von Schatten und Dunkel versus Helligkeit, Glanz, Frische und Schönheit, der laut Tatar für die Kinderliteratur nicht nur gattungstypisch ist, sondern auch in besonderem Maße dabei hilft, die suggestive Lektüre der kindlichen Leser zu fördern und sie anzuregen, den Text zu erforschen.³⁶ Wie die von Tatar beschriebenen Leser suchen die vom Jäger/Rattenfänger verzauberten Kinder die Tore zu verborgenen Ländern. Phyllis besingt also einen doppelten Aufbruch, der den beiden Biografien Hoppes im Roman entspricht: den tatsächlichen, der nach Kanada führt, und denjenigen, der in die Fiktionen hineinführt.

Geht es in dieser ersten Variation der Rattenfängergeschichte noch darum, sie aus der Perspektive der aufgebrochenen Kinder als Emanzipationsnarrativ zu erzählen, so nimmt die Figur Hoppe in den beiden folgenden Anspielungen auf die Sage

35 In einigen Deutungen der Sage erklärt tatsächlich eine Auswanderung der Hamelner Kinder oder auch Bürger (im Sinne von „Stadtkindern“) ihr historisches Verschwinden. Auch ein Kinderkreuzzug oder eine Pestepidemie werden als mögliche Erklärungen angenommen. Vgl. die Webseite der Stadt Hameln: <http://www.hameln.de/tourismus/rattenfaenger/rattenfaengersage/rattenfaengersage-deutungsansaeetze.htm>, 1.1.2015.

36 Vgl. TATAR, 2009, S. 80: „What is the effect of that beauty? How do readers respond to words that create beauty? In a world that has discredited that particular attribute and banished it from high art, beauty has nonetheless held on to its enlivening power in children’s books. It draws readers in, then draws them to understand the fictional world it lights up.“

jeweils Positionen zurückgebliebener Kinder ein, deren Geschichte die Sage ebenfalls anreißt, also eben jener Kinder, die es in Phyllis' Version nicht in eine lichte, polierte kanadische Eiswelt geschafft haben. So macht sich Hoppe zunächst zu jenem kleinen Jungen („Dieser Junge bin übrigens ich“, *Hoppe*, S. 75), der auch in der Grimm'schen Version des Stoffs zurückbleibt, „um seinen Rock zu holen“.³⁷ In einer weiteren Abwandlung nähert sie sich schließlich den beiden vom Rattenfänger zurückgelassenen Kindern an, von denen eines blind und eines stumm gewesen sein soll, indem sie selbst, wie das stumme der beiden Kinder, „mit Händen und Füßen“ (ebd., S. 92) spricht. In der Sage sind es gerade jene Kinder, die zu Erzählern und Darstellern des Hamelner Unglücks werden; „also daß das Blinde den Ort nicht hat zeigen können, aber wohl erzählen, wie sie dem Spielmann gefolgt wären; das Stumme aber den Ort gewiesen, ob es gleich nichts gehört“.³⁸ Und auch wenn in weiteren Adaptionen der Auszug der Kinder von Hameln als „Chance“ gewertet wird, auf die jeder „ein Recht“ habe, „ein Recht auf die Reise, ein Recht darauf, ein Schiff zu besteigen und die Welt mit eigenen Augen zu sehen“ (ebd., S. 119), so bleibt doch festzuhalten, dass in den verschiedenen Variationen des Rattenfängermotivs immer beide Seiten Erwähnung finden: diejenigen, die bleiben, und diejenigen, die aufbrechen. Die Figur Hoppe nimmt in den verschiedenen Sagenvarianten beide Positionen ein – wie ein Echo der Benjamin'schen Erzählerfigur, in der sich idealerweise „die Kunde von der Ferne, wie der Vielgewanderte sie nach Hause bringt, mit der Kunde aus der Vergangenheit, wie sie am liebsten dem Seßhaften sich anvertraut“³⁹ verbindet. Auch die vielbeschworene „Erfahrung“, die sich im Erzählen mitteilt, bleibt in *Hoppe* nicht unerwähnt: die Erzählerin/Biografin zweifelt an „Authentizität“ und „eigener Erfahrung“ als Grundlage der literarischen Schöpfungen ihres biografischen Subjekts (ebd., S. 25). Das Wissen darum, dass Märchen und Legenden als Quellen von Authentizität und Erfahrung einmal verfügbar waren, wie Benjamin ausführt, wird in *Hoppe* mithin bewahrt.

37 GRIMM/GRIMM, 1994a [1856/66], S. 282.

38 Ebd., S. 283.

39 Vgl. BENJAMIN, 1977 [1936], S. 440: „Die reale Erstreckung des Reiches der Erzählung in seiner ganzen historischen Breite ist nicht ohne die innige Durchdringung dieser beiden archaischen Typen denkbar. Eine solche Durchdringung hat ganz besonders das Mittelalter in seiner Handwerksverfassung zustande gebracht. Der seßhafte Meister und die wandernden Burschen werkten in den gleichen Stuben zusammen; und jeder Meister war Wanderbursche gewesen, bevor er in seiner Heimat oder in der Fremde sich niederließ. Wenn Bauern und Seeleute Altmeister dieses Erzählens gewesen sind, so war der Handwerksstand seine hohe Schule. In ihm verband sich die Kunde von der Ferne, wie der Vielgewanderte sie nach Hause bringt, mit der Kunde aus der Vergangenheit, wie sie am liebsten dem Seßhaften sich anvertraut.“

THE ART OF THE GREAT HUMBUG

Der Weg der Hauptfigur führt sie schließlich nach Las Vegas, wo viele der kinderliterarischen Intertexte zusammenlaufen. Las Vegas ist eine ‚Spielhölle‘, ein ‚Fegefeuer‘, aber es ist gleichzeitig ‚das Gelobte Land‘. Auch dieses ironische Oszillieren zwischen Höllen- und Paradiesort erinnert an das Umschlagen vieler Paradiese der Kinderliteratur in höllische Orte. So wird in *Pinocchio* das zunächst so paradiesisch erscheinende ‚Land Dummfang‘, ‚il paese dei balocchi‘, zu einem Ort, an dem Kinder in Esel verwandelt werden, nachdem sie mit dem Versprechen angelockt wurden, den ganzen Tag spielen zu dürfen und nie mehr zur Schule gehen zu müssen. Und die wunderbare Smaragdstadt aus *The Wizard of Oz* verwandelt sich, sobald man die grüne Brille abnimmt, in eine ganz gewöhnliche Stadt. Im Unterschied zu diesen beiden literarischen Schauplätzen unternimmt Hoppes Las Vegas allerdings keinerlei Anstrengungen mehr, anders zu erscheinen, als es ist: Hier muss der große Humbug nicht mehr entlarvt werden, weil er nie vorgegeben hat, in Wirklichkeit ein mächtiger Zauberer zu sein. Der Geist der Stadt liegt offen zutage: Als „die ehrlichste Täuschung von allen, die keine Täuschung, sondern die Wahrheit ist“ (*Hoppe*, S. 269), also als ein Ort, der keine Authentizität mehr vorgaukeln will, wird die Stadt zum Inbegriff einer poetischen Offenbarung („Denn hier in Las Vegas, nirgends sonst auf der Welt wird die Schrift sich erfüllen [...]“, ebd.) und eines poetologischen Prinzips: Las Vegas steht für ein Schreiben, das die eigene Konstruiertheit immer schon explizit mitausstellt.

Vielleicht aber zielt diese stets mitausgewiesene, dargebotene und reflektierte Verfasstheit der Erzählung in *Hoppe* auf eine neue Art literarischer Camouflage und Inszenierung von Autorschaft, die der Behelfsmagie des Zauberers von Oz gleichkommt: Aus Verzweiflung über seine eigene magische Unfähigkeit verschafft er der Vogelscheuche einfach das ersehnte Gehirn, indem er ihr den Kopf mit einer Mischung aus Stroh und Nägeln ausstopft:

The Scarecrow was both pleased and proud at the fulfilment of his greatest wish, and having thanked Oz warmly, he went back to his friends. Dorothy looked at him curiously. His head was quite bulged out at the top of his brains.

„How do you feel“, she asked.

„I feel wise indeed“, he answered earnestly. „When I get used to my brains I shall know everything.“

„Why are those needles and pins sticking out of your head?“ asked the Tin Woodman.

„That is to prove he is sharp“, remarked the Lion.⁴⁰

40 BAUM, 1995 [1900], S. 119.

Nicht nur zeigt die Illusion Wirkung – die Vogelscheuche glaubt an ihre neue Fähigkeit, zu rasonieren –, sondern die Glaubwürdigkeit der Illusion oder vielmehr ihre *Wahrhaftigkeit* wird sogar dadurch noch gesteigert, dass sie so deutlich als solche kenntlich gemacht wird. Sie ist nicht etwa perfekt. Vielmehr präsentieren die Nadeln und Nägel, die aus dem Kopf der Vogelscheuche herausragen, unverstellt die Unzulänglichkeit dieses ‚Zaubers‘. Die Unvollkommenheit der Täuschung macht erst ihre Wirkung aus und befördert mit vergnüglicher Doppeldeutigkeit die Geistesschärfe. *Hoppe* funktioniert nach einem analogen Prinzip: Immer wieder werden die Mechanismen des Textes ausgestellt, kommentieren eingeschobene Stellungnahmen von Kritikern und Literaturwissenschaftlern das Werk der Autorin. Der Leser kann die Künstlichkeit des Textes niemals ignorieren, und dennoch: Folgt man der Logik des Intertextes, dann geschieht die Akzentuierung eben nicht, um einen distanzierenden, verfremdenden Effekt zu erzielen, sondern vielmehr, um die verlorene Verzauberung wieder einzuholen.

SCHLUSS – „EIN ZWEITES MAL NACH HAUSE [...] KOMMEN“

Die kinderliterarischen Intertexte in *Hoppe* mit ihrem guten Ende und der (Wieder-) Vereinigung von Eltern und Kindern, der glücklichen Heimkehr nach bestandenen Abenteuern, halten die Kindheit als Zeit intensiver Erfahrung und verzauberter Lektüre im Roman ebenso präsent wie die Erzählmuster, die traditionell die Entwicklung kindlicher Protagonisten vermitteln. Die Figur ‚Hoppe‘ jedoch vermag sich der Welt ebenso wie der Literatur der Kindheit nur noch von außen oder vermittelt zu nähern. Sie kann das Haus von Mark Twain besuchen (aber kein Abenteuer erleben, das denen Tom Sawyers vergleichbar wäre) oder die Geburtsstadt von Frank L. Baum aufsuchen (aber fantastische Reisen in andere Welten sind ihr unmöglich). Das Rattenfängersujet mit seinen Aufbruchsfantasien und den Eingängen in einen Berg, die den Ausreißern Passagen in neue Welten eröffnen, deuten darauf hin, dass in neuen Annäherungen an die vielgeliebten Geschichten der Kindheit⁴¹ die Hoff-

41 Eine vergleichbare Hinwendung zur Kinder- und Jugendliteratur und die Inspiration, die sich aus einer solchen Relektüre schöpfen lässt, beschreibt Wolfgang Herrndorf (1965-2013) in seinem Tagebuch *Arbeit und Struktur* (2013) über die Inspiration zu seinem Roman *Tschick* (2010), vgl.: „Ich weiß auch noch, wie ich auf die Idee gekommen war. Um 2004 herum hatte ich eine Zeitlang alte Jugendbücher wiedergelesen, alles, was ich als Kind gemocht hatte, einerseits um zu schauen, wie sich das gehalten hatte, andererseits um herauszufinden, was für ein Mensch ich mit zwölf oder fünfzehn gewesen war. [...] Zu meiner Überraschung hatten alle Lieblingsbücher drei Gemeinsamkeiten: rasche Eliminierung der elterlichen Bezugspersonen, große Reise, großes Wasser.“ (HERRN-

nung auf eine Rückkehr zur Erzählbarkeit und zur Verzauberung durch die Fiktion liegt, auf eine Situation, in der „es kein Draußen und kein Drinnen mehr gibt“ (Hoppe, S. 320). Wenn die Protagonistin sich den zahlreichen Entführer- und Verführerfigurationen des Textes anvertraut, so die Botschaft, sollte der Leser es ihr als ‚verzauberter Jäger‘ nachtun, in einer Kleist’schen Bewegung, immer darauf vertrauend, dass nach der „Reise um die Welt“ das Paradies „hinten irgendwo wieder offen ist“.⁴²

LITERATUR

Primärliteratur

- BAUM, FRANK L., *The Wonderful Wizard of Oz*, London 1995 [1900].
- BENJAMIN, WALTER, *Aussicht ins Kinderbuch* [1926], in: DERS., *Angelus Novus. Ausgewählte Schriften*, 2 Bde., Bd. 2, Frankfurt a. M. 1988 [1966], S. 151-157.
- DERS., *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows* [1936], in: DERS., *Gesammelte Schriften*, 7 Bde., Bd. 2, 2, hg. von ROLF TIEDEMANN/HERMANN SCHWEPPEHÄUSER, Frankfurt a. M. 1977, S. 438-465.
- COLLODI, CARLO, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, Stuttgart 2009 [1883].
- GEISEL, THEODOR SEUSS, *Grünes Ei mit Speck. Das Allerbeste von Dr. Seuss, aus dem Amerikan. von FELICITAS HOPPE*, Frankfurt a. M. 2001.
- GRIMM, JACOB/GRIMM, WILHELM, *Die Kinder zu Hameln*, in: *Deutsche Sagen*, hg. von DENS., ed. und komment. von HEINZ ROLLEKE, Frankfurt a. M. 1994 [1865/66], S. 281-283 [1994a].
- DIES., *Vorrede*, in: *Deutsche Sagen*, hg. von DENS., ed. und komment. von HEINZ ROLLEKE, Frankfurt a. M. 1994 [1865/66], S. 11-24 [1994b].
- HERRNDORF, WOLFGANG, *Arbeit und Struktur*, Berlin 2013.
- HOPPE, FELICITAS, *Im geheimen Garten. Von der Notwendigkeit, Kinderbücher zu schreiben. Festvortrag zum 60. Geburtstag der Internationalen Jugendbibliothek*, in: *Das Bücherschloss 1* (2009), S. 8-15.
- DIES., *Iwein Löwenritter. Nach einem Roman von Hartmann von Aue*, Frankfurt a. M. 2008.

DORF, 2013, S. 112f.). Ähnliches gilt für die österreichische Autorin Julia Rabinowich (*1970), die in ihrem Roman *Spaltkopf* (2008) über die intertextuellen Verweise auf Märchen und Kinderliteratur die intergenerationale Weitergabe von Traumata lesbar werden lässt.

42 KLEIST, 2005 [1810], S. 559.

- DIES., Sieben Schätze. Augsburger Vorlesungen, Frankfurt a. M. 2009.
- KLEIST, HEINRICH VON, Über das Marionettentheater [1810], in: DERS., Erzählungen, Anekdoten, Gedichte, Schriften, hg. von KLAUS MÜLLER-SALGET, Sämtliche Werke und Briefe, 4 Bde., Bd. 3, Frankfurt a. M. 2005, S. 555-563.
- LINDGREN, ASTRID, Im Land der Dämmerung, in: DIES., Märchen, Hamburg 1989 [1969], S. 35-47 [DIES., I Skymningslandet, in: DIES., Nils Karlsson Pyssling, Stockholm 1949].
- DIES., Pippi in Taka-Tuka-Land, Hamburg 1969 [1951, DIES., Pippi Långstrump i Söderhavet, Stockholm 1948].

Sekundärliteratur

- CONTER, CLAUDE, Felicitas Hoppes Modernekonzeption – Zum Roman *Paradiese, Übersee*, in: Felicitas Hoppe im Kontext der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (Angewandte Literaturwissenschaft 1), hg. von STEFAN NEUHAUS/MARTIN HELLSTRÖM, Innsbruck u. a. 2008, S. 89-104.
- FELSKI, Rita, Uses of Literature, Malden/Oxford 2008.
- HOLDENRIED, MICHAELA, Ein unbekannter Stubengenosse Schillers, das Tropenverdikt Otiliens und die Suche nach dem Berbiolettenfell. Anmerkungen zur postmodernen Zitationspraxis und Autorschaft im Werk von Felicitas Hoppe, http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/kk/df/postkoloniale_studien/holdenried_hoppe.pdf [11.7.2005], S. 17, 1.1.2015.
- LUCAS, ANN LAWSON, Enquiring Mind, Rebellious Spirits: Alice and Pinocchio as Nonmodel Children, in: Children's Literature in Education 30, 3 (1999), S. 157-170.
- MANGOLD, IJOMA, „Ich ist ein Spiel mit Worten“ (2012), <http://www.zeit.de/2012/22/L-Hoppe> [24.5.2012], 1.1.2015.
- NEUHAUS, STEFAN, Hoppe, Felicitas, in: Munzinger Online/KLG – Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, <http://www.munzinger.de/document/16000000707> [15.9.2012], 1.1.2015.
- DERS., Wem die Glocke klingt. Felicitas Hoppe führt uns nach Portugal, nach Indien und in die Irre, http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=5828 [1.4.2003], 1.1.2015.
- NÜNNING, ANSGAR, Metaautobiographien: Gattungsgedächtnis, Gattungskritik und Funktionen selbstreflexiver fiktionaler Autofiktionen, in: Autobiographisches Schreiben in der Fiktionalität und der Erinnerung, 2 Bde., Bd. 2: Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung, hg. von CHRISTOPH PARRY/EDGAR PLATEN, München 2007, S. 269-292.
- RINAS, JUTTA, Schriftstellerin Felicitas Hoppe im Interview, <http://www.haz.de/Nachrichten/Kultur/Buecher/Schriftstellerin-Felicitas-Hoppe-im-Interview> [1.4.2012], 1.1.2015.

TATAR, MARIA, *Enchanted Hunters. The Power of Stories in Childhood*, New York 2009.

WAGNER-EGELHAAF, MARTINA, *Autofiktion & Gespenster*, in: *Kultur & Gespenster: Autofiktion 7* (2008), S. 135-149.