



Ehrliche Erfindungen

Felicitas Hoppe als Erzählerin
zwischen Tradition und Transmoderne

Svenja Frank / Julia Ilgner (Hg.)

Svenja Frank, Julia Ilgner (Hg.)
Ehrliche Erfindungen

Lette

„Ein Kosmos der Ähnlichkeiten“

Felicitas Hoppes Benjamin-Analogien

in *Picknick der Friseure* (1996)

JULIA BOOG & KATHRIN EMEIS

Im Jahr 1932, als ich im Ausland war, begann mir klar zu werden, dass ich in Bälde einen längeren, vielleicht einen dauernden Abschied von der Stadt, in der ich geboren bin, würde nehmen müssen.

(WALTER BENJAMIN: *BERLINER KINDHEIT UM NEUNZEHNHUNDERT*)¹

EINLEITUNG: IM WERK DIE GESCHICHTE

Mit einem Abschied beginnt eines der in der Literaturgeschichte bedeutendsten Werke über die Umbruchsituation der Moderne: Walter Benjamins (1892-1940) autobiografische Erinnerungsschrift *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* (entst. 1933-1938, posthum 1950) eröffnet seine Schilderungen über die Jahrhundertwende mit einem Abgesang auf die Vergangenheit. Benjamin geht dabei in seinem Kindheitsbuch wie ein Archäologe vor, dessen wichtigstes Verfahren, wie sein geschichtsphilosophischer Text *Ausgraben und Erinnern* (entst. 1931-1933) nahelegt, nicht das Berichten ist, sondern das ‚genaue Bezeichnen‘ des Ortes, „an dem der Forscher [wahrhafter Erinnerungen, Anm. J. B./K. E.] habhaft wurde.“² Dabei sind es vor allem Innenräume, Spielzeug und (technische) Gegenstände, die in der *Berliner Kindheit* über kleinere Szenen die Erinnerung an das Berlin der Jahrhundertwende wachhalten. Burkhardt Lindner sieht deswegen in der *Berliner Kindheit* auch eine „verschüttete Ding- und Bildwelt freigelegt. Sie ist die Deponie des Unbewuß-

1 BENJAMIN, 1987 [1950], S. 9.

2 BENJAMIN, 1980, S. 400.

ten und des Vergessenen“³, aus der immer wieder die Katastrophe des 20. Jahrhunderts herausgehoben wird, die schließlich zu Benjamins Exil führt.

Beginnend mit den technischen Errungenschaften der 1920er Jahre und den von außen in das Heim eindringenden Nachrichten wird das Idyll eines wohlbehüteten und gut situierten Lebens im bürgerlichen Haushalt der deutschen Großstadt zerstört. So sind in der Erzählung *Das Telefon* (posthum 1950) nicht nur die „Drohungen und Donnerworte“ des Vaters zu hören, sondern der Apparat selbst wird zu einem „Alarmsignal, das nicht allein die Mittagsruhe meiner Eltern, sondern das Zeitalter, in dessen Herzen sie sich ihr ergaben, gefährdete.“⁴ Auf diese Weise wird in Benjamins Erinnerungsepisoden Kollektiv- und Individualgeschichte unmittelbar miteinander verknüpft⁵ und der Autor als geistiger Vorfahr eines neuen Geschichtsbewusstseins erkennbar, das auch für die Rezeption der Prosa Felicitas Hoppes im Kontext der deutschen Gegenwartsliteratur prägend scheint. Besonders in dem schon seiner Form nach an Benjamin angelegten episodenhaften Erzählungsband *Picknick der Friseurin* (1996) werden die Erfahrungen verschiedener kindlicher Erzähler über Wohnsituationen wiedergegeben – wenn auch in anderer narrativer Modulation: Statt konkreter Gegenstände dominieren bei Hoppe abstrahierte Figuren- und Familienkonstellationen.

Neben dieser Parallele bildet die Vorstellung Benjamins, dass sich das „wahre Bild der Vergangenheit“ in den kleinen Gegenständen und nur im „Vorbeihuschen“ zu erkennen gebe, wie er es in seinem Essay *Über den Begriff der Geschichte* (posthum 1942) deutlich macht,⁶ eine weitere Brücke zum Werk der Gegenwartsdichterin Hoppe. Denn das bei Benjamin formulierte Prinzip des ‚Vorbeihuschens‘ findet sich ebenso wie seine damit einhergehende Maxime der ‚Einfühlung‘⁷ als Erzählverfahren in Hoppes Frühwerk. Während bei Benjamin die ‚Einfühlung‘ allerdings dazu befähigen soll, „im Werk das Lebenswerk, im Lebenswerk die Epoche und in der Epoche de[n] gesamte[n] Geschichtsverlauf“⁸ nachvollziehen und aufbewahren zu können, ist es bei Hoppe vielmehr der Blick auf das eigene Ich, der durch die Geschichte(n) und ein damit einhergehendes Epochengefühl geschärft werden soll – welches in Zeiten zunehmender Globalisierung und Technisierung vor allem eines der Desorientierung ist. In ihrem Essay *Über Geistesgegenwart* (2008) betont Hoppe die Sehnsucht des Lesers, „im Text enthalten zu sein, also

3 LINDNER, 1984, S. 27.

4 BENJAMIN, 1987 [1950], S. 18.

5 LEMKE, 2006, S. 653.

6 BENJAMIN, 1991 [1942], S. 691.

7 Ebd., S. 696.

8 Ebd., S. 703 (Hvhbg. J. B./K. E.).

Zeitgenossenschaft mit dem Buch zu spüren“,⁹ was in *Picknick der Friseure* vor allem über die fragmentarische Form und den sogenannten ‚Kosmos der Ähnlichkeiten‘ hergestellt wird.

In Hoppes Debüt wird der Leser zu Beginn des Bandes ebenfalls mit einem Abschied konfrontiert. In dem ersten Kurzprosatext *Die Handlanger* ist es jedoch nicht das Verlassen der Heimat, sondern das des Geliebten, welches das Werk eröffnet: „Kein Zweifel, mein Geliebter will nicht mehr Hand an mich legen, und es ist Zeit, daß ich mich nach neuen Handlangern umsehe.“ (*Picknick*, S. 7). Aufbruch und Abschied, „geschichtliche Archetypen“,¹⁰ wie Theodor W. Adorno (1903-1969) es in seinem *Nachwort* (1950) zu Benjamins *Kindheit* formuliert – beziehungsweise ‚Ur-szenen‘¹¹ – grundieren die narrative Exposition beider Werke und ziehen von diesem Motivkomplex nicht nur eine intertextuelle, sondern auch eine zeitgeschichtliche Brücke von der Klassischen Moderne bis in unsere Gegenwart. Denn gerade das Abschiedsmoment, also der Zerfall der Geschichte, ermöglicht, wie es bei Hoppe heißt, „im Vorübergehen [m]eine Lebensgeschichte zu erzählen“ (ebd.) – eine Sentenz, die in beinahe wörtlicher Konkordanz an das ‚Vorüberhuschen der Geschichte‘ bei Benjamin angelegt ist. Es ist dieses Moment des ‚Vorübergehens‘, das Nebensächliche und Transitorische, das eben nicht die Darstellung von Gesellschaft und Geschichte beeinflusst, sondern auch die Form des eigenen Werkes gestaltend prägt. Möglicherweise auf gegenwärtige Wanderungsbewegungen und Massenkultur anspielend, packen ihre Erzähler in *Picknick* immer wieder die Koffer, befinden sich auf Reisen oder werden zu handlichen Paketen verschnürt (ebd., S. 11, S. 15). Der Leser kann sich dabei nie sicher sein, wer gerade erzählt, da neben Orten, Zeiten und Figuren auch die intertextuellen Bezüge (und damit die Textstimmen) durcheinandergeraten und somit nicht mehr eindeutig zuzuordnen sind.

Bereits Hoppes Debüt weist Charakteristika auf, die später vor allem in den Geschichtsromanen der Autorin weiter ausgebildet und von der Literaturwissenschaft als „Rekonzeptualisierung historischen Erzählens“¹² oder „Evolution der Geschichte in fiktionaler Literatur“¹³ bezeichnet worden sind: Überlieferte Tatsachen würden frei arrangiert und sprachlich so bearbeitet, dass zwischen Fakt und Fiktion nicht mehr zu trennen sei. Immer wieder werden die Orientierungslosigkeit des Lesers und die Schwierigkeit akzentuiert, sich in Hoppes Erzählgeflecht zurechtzufinden.

9 HOPPE, 2008, S. 14.

10 ADORNO, 1987 [1950], S. 111.

11 In Anlehnung an Fittler, die in diesem Zusammenhang von „Ur-Situationen“ bei Benjamin spricht (FITTLER, 2005, S. 412), soll im Folgenden der Begriff der ‚Ur-Szenen‘ Verwendung finden, der noch stärker auf die Künstlichkeit der Situationen hinweist.

12 Vgl. NEUHAUS, 2013.

13 Vgl. CATANI, 2012.

Martin Hellström betont, dass sogar die Erzähler der Werke häufig behaupten, über ihren Erzählgegenstand „nicht genau“ Bescheid zu wissen, und damit Fragen „des Verhältnisses von fiktionaler und nicht-fiktionaler Wirklichkeit“ unmittelbar präsent hielten.¹⁴ So wurde Hoppes verstricktes, dabei aber von einer wiederkehrenden Motivik durchzogenes Gesamtwerk von der Forschung auch als „Irrgarten“ oder als „surreale Spiegelungen“ rezipiert.¹⁵

Doch es ist vor allem Hoppes Frühwerk, das gerade über die an Benjamin angelehnte Miniaturenform ein aus europäischer Sicht mit der Tragödie des Zweiten Weltkriegs begonnenes und bis in die jüngste Gegenwart reichendes, grundsätzliches Gefühl der Desorientierung einzufangen vermag. Hier setzt mit Hoppes absurdem Sammelsurium an kleinen Geschichten eine noch stärkere Zersplitterung der großen Geschichte ein als bei ihrem Vorgänger: Bevorstehende und vergangene Katastrophe werden zwar ebenso beständig evoziert, aber nie eingelöst. Wie beispielsweise in der Erzählung *Was nicht ist*, in der eine Ich-Erzählerin und ein ‚Herr‘ offenbar auf der Flucht sind, letztlich aber ‚nichts‘ passiert. Trotzdem wohnt dem Schluss etwas eindeutig Bedrohliches inne, will doch der Herr den Hals der Erzählerin nach hinten „unter das Gewölbe des Himmels“ beugen – was sie allerdings nur mit einem Lachen goutiert, „so daß er nichts zu fassen bekam, nicht den Hals, nicht die Lippen und keinen Gedanken, weil unten nicht werden kann, was oben nicht ist.“ (*Picknick*, S. 74). So wie „unten nicht werden kann, was oben nicht ist“, kann es in dem ‚Nichts‘ der Handlung auch zu keinem finalen beziehungsweise tödlichen Abschluss kommen und dem Leser damit nichts Konkretes an die Hand gegeben werden.

Neben all dem Unkonkreten besteht jedoch Kontinuität im Erzählen über das titelgebende Prinzip der ‚Ähnlichkeit‘, das sowohl Benjamins als auch Hoppes Interesse an allen möglichen Ereignissen und Bereichen der lebensweltlichen Realität bedingt: Die Motivwelten ihrer beiden Prosaminaturen ergeben ein weitverzweigtes Netz aus Wiederholungen und Variablen, die der latenten Unsicherheit und Bedrohlichkeit der Geschichte(n) ein stabilisierendes Erzählelement entgegensetzen. Erst aus der Beschreibung dieses ‚Kosmos an Ähnlichkeiten‘ ergibt sich neben der Heterogenität beider Werke, Hoppes *Picknick der Friseure* und Benjamins *Berliner Kindheit*, dann auch unser Versuch, ein großes Ganzes zu bilden.

14 HELLSTRÖM, 2008.

15 GRUB, 2008, S. 71.

METHODE: IM WERK DAS NETZWERK

Benjamins spezifisches Erzählverfahren – das an späterer Stelle auch in seiner zentralen Metapher vom ‚Engel der Geschichte‘ eingefangen werden soll – ist dasjenige eines Sammlers, der in den Gegenständen und den Gesichtern seiner Zeitgenossen versucht, auf Ähnlichkeitsbeziehungen und damit auf Verbindungen zwischen eigentlich Unverbundenem zu stoßen.¹⁶ ‚Geschichte‘ stellt sich für Benjamin als eine Konstruktion dar, die sich aus einer Pluralität an gegenwärtigen Momenten ergibt. Diese gilt es, miteinander in Beziehung zu setzen – und nicht nur, sie linear zu ordnen.¹⁷ „Dialektiker sein“, so formuliert es Benjamin, „heißt den Wind der Geschichte in den Segeln zu haben. Die Segel sind die Begriffe. Es genügt aber nicht, über die Segel zu verfügen. Die Kunst, sie setzen zu können, ist das Entscheidende.“¹⁸ Seine Objekte fungieren damit sowohl als analytisches Instrumentarium als auch selbst als schon die Darstellung gestaltende Ordnungsmuster. Vor allem aus diesem Grund zeugt sein Gesamtwerk von einer solchen Reichhaltigkeit an Textsorten, dass die Forschung es als „Dickicht der Texte“¹⁹ apostrophiert.

Benjamins Erzählperspektive ist dabei vor allem an die „(körperlich-sinnliche) Kindheitswelt“,²⁰ an die realen Gegenstände und Spielzeuge angelehnt: Mit seinem ‚Kosmos der Ähnlichkeiten‘ geht es auch immer wieder um einen „kindlichen

16 Dies macht Benjamin besonders in dem titelgebenden Essay *Zur Astrologie* (1932) deutlich, in dem er den „Kosmos der Ähnlichkeiten“ nicht nur in den „Gesichtern untereinander“, sondern auch „in Architekturen und Pflanzenformen, in gewissen Wolkenformen und Hautauschlägen“ sieht (BENJAMIN, 1985 [1932], S. 192).

17 Vgl. Doris M. Fittler, die Benjamins Epochenverständnis „immer nur als Konstellation ihrer ähnlichen Züge, nie als Kontinuum oder Kausalzusammenhang von Ereignissen“ beschreibt (FITTLER, 2005, S. 12).

18 Diese Bemerkung macht Benjamin im Rahmen seines *Passagen-Werkes* (entst. 1929-1940): BENJAMIN, 1982 [1929-1940], S. 592. Die Nutzung dialektischer Verfahren wird dabei in mehreren von Benjamins Schriften evident, vgl. u. a. HONOLD, 2006, S. 529-531.

19 Der Herausgeber Burkhardt Lindner stellt in dem Kapitel *Im Dickicht der Texte* des *Benjamin-Handbuchs* die komplizierte Editions-geschichte heraus. Demnach bestehe Benjamins Werk „in seinem Hauptteil aus Einzeltexten“, die insgesamt 500 Titel umfassen: „Bei ihm wie sonst wohl bei niemandem anders ist die Qualifizierung von Hauptwerken und Nebenarbeiten völlig hinfällig, ohne daß etwa die textanalytische Unterscheidung zwischen einem Aphorismus, einer Rezension und einer umfangreichen Abhandlung deshalb unwesentlich wäre.“ (LINDNER, 2006, S. XIIf.).

20 ROEDER, 2014, S. 13.

Kosmos des Spielens und Wahrnehmens“.²¹ Als eine Art Aufruf ist den Episoden seiner *Berliner Kindheit* dementsprechend vorangestellt, dass sich „in einer Stadt nicht zurechtfinden“, nicht viel heiße. Das Dichten hingegen bedürfe der „Schulung“, sich in einer Stadt „zu verirren, wie man in einem Walde sich verirrt“²² – ein Hinweis auf das wichtige Motiv des Versteckspiels, das Benjamins gesamte *Berliner Kindheit* durchzieht. Denn erst durch eben dieses Spiel, durch die Fähigkeit, sich in andere Dinge zu verwandeln, sich ‚einzufühlen‘, kann die Erinnerung wieder hervorgeholt werden. Wie es in der Erzählung *Verstecke* heißt, wird die Wohnung dabei zu seinem „Arsenal der Masken“, hinter denen das Kind sich verbergen und mit denen es spielen kann.²³ Es wird geradezu eins mit seiner Umgebung und sein emotionales Erleben entstammt direkt seiner Wahrnehmung:

Der Takt der Stadtbahn und des Teppichklopfers wiegte mich in den Schlaf. Er war die Mulde, in der sich meine Träume bildeten. [...] Wieviel Botschaften saßen nicht im Geplänkel grüner Rouleaux, die hochgezogen wurden, und wie viel Hiobsposten ließ ich klug im Poltern der Rolläden uneröffnet, die in der Dämmerung niederdonnerten.²⁴

Die Fantasielageistung des Kindes und sein Nicht-Getrenntsein von den Dingen seiner Umgebung werden zum literarästhetischen Akt verdichtet. Benjamin kommentiert die Möglichkeiten und Bedingungen dieser naiven Form des Erzählens später auch theoretisch in seinen Essays *Lehre vom Ähnlichen* und *Über das mimetische Vermögen* (beide 1933).²⁵ Es ist dabei die von ihm ausgewiesene „Magie der Sprache“, die jene für die Moderne verloren geglaubten „Korrespondenzen und Analogien“²⁶ der Dinge zurückholen kann: So werden zugunsten einer beweglichen Konstellation aller Sprachelemente kontinuierlich Analogismen zwischen der Sprache und den Objekten der außertextuellen Welt evoziert.²⁷ Auch ein jüngst erschienener Sammelband hebt hervor, dass die Kindheitsperspektive immer mit einem ‚palimpsest-artigen‘ Schreiben in „Transiträumen“ und „utopischen Schlaraffenländereien“ einhergeht.²⁸ In ihnen wird die gewohnte Art der Wahrnehmung oftmals wie nebenbei

21 Ebd., S. 12.

22 BENJAMIN, 1987 [1950], S. 2.

23 Ebd., S. 61.

24 Ebd., S. 11.

25 BENJAMIN, 1977 [1933], S. 204-210 und S. 210-213, wobei *Mimetisches Vermögen* ein Jahr später entstandenes Exzerpt der *Lehre vom Ähnlichen* darstellt.

26 BENJAMIN, 1977 [1933], S. 211.

27 Vgl. zur Sprachphilosophie ebd., S. 649.

28 ROEDER, 2004, S. 14.

beziehungsweise im ‚Vorbeihuschen‘ überschritten. Das Kind beobachtet nur und setzt seine Beobachtungen in Zusammenhänge, es bewertet nicht.²⁹

Bei Benjamin hat diese Erzählhaltung eindeutig einen idyllischen Charakter: Das Kind erscheint in der verdorbenen und bedrohlichen Welt der Erwachsenen mit Attributen der Reinheit, Einfachheit und Spontaneität belegt. Damit einher geht ein erklärender, gleichförmiger Erzählton.³⁰ Bei Benjamin herrscht eine eindeutige Trennung zwischen dem erwachsenen, sich selbst als historisches Subjekt erinnernden Ich und dem erlebenden Kind. Deutlich wird dies etwa in der Erzählung *Das Fieber*, in der der erwachsene Erzähler berichtet, dass er als Kind „viel krank gewesen“ sei und diese Tatsache mit seiner späteren Fantasiefähigkeit als Dichter verknüpft. Das kindliche Ich baut Höhlen aus seinen Kissen und versinkt im Spiel mit den eigenen Fingern: Es „mischten sich die Finger ein und führten selber einen Vorgang auf; oder sie machten ‚Kaufhaus‘ miteinander, und hinterm ‚Tisch‘, der von den Mittelfingern gebildet wurde, nickten die zwei kleinen dem Kunden, der ich selbst war, eifrig zu.“³¹

Und der Erzähler kommentiert dies rückblickend als Stadium der Naivität und Unbewusstheit: „Denn mit den Graten meiner Kissen war ich zu einer Zeit vertraut, in der mir Hügel und Berge noch nicht viel zu sagen hatten.“³² Dabei sind die Wortspiele und der infantile Sprachgebrauch durch Anführungszeichen gekennzeichnet und auf diese Weise vom ‚normalen‘, erwachsenen Sprachgebrauch getrennt.

Bei Hoppe werden beide Sprachverwendungen vermischt: Nicht nur sind die kindlichen Erzähler nicht mehr eindeutig als Kinder zu fassen, darüber hinaus haben ihre Erzählungen nichts Idyllisches, Unverdorbene mehr, oftmals sind es vielmehr die Kinder selbst, die den katastrophalen Verlauf der Handlung forcieren. So führt in *Der Balkon* ein augenscheinlich kindliches Erzähler-Ich „den Hausverwalter“ in die Wohnung seiner Tante und ermöglicht damit sexuelle Übergriffe, die es selbst nur über ein in Versalien ausgerufenes „NICHT DOCH“ zu hören bekommt und sich daraufhin vom Balkon stürzt (*Picknick*, S. 14). Zudem gehen Hoppes Sprachspiele direkt in den allgemeinen Erzählfluss über, und oftmals ist nicht mehr zu trennen zwischen einem Wörtlichnehmen von Sprachbildern und ihrer metaphorischen Symbolik. Der infantile Sprachgestus, das körperliche Abtasten von Worten, syntaktische Fehlkompositionen und surreale Verknüpfungen bestimmen die

29 Vgl. in diesem Zusammenhang Emres literarischen und soziohistorischen Überblick über „Kindheit als (kulturelle) Konstruktion“ (EMRE, 2014, S. 29-64).

30 Vgl. Emres Engführung der Literaturgattung „Idylle“ und einer verklärten Kindheitsperspektive, in: „Kindheitsidyllen – psychopathologische Aspekte“ (ebd., S. 39-45, S. 39).

31 BENJAMIN, 1987 [1950], S. 56.

32 Ebd.

gesamte Narration, wie in der titelgebenden Geschichte *Picknick der Friseure* selbst.

Hier kommt es einerseits zur Beschreibung von ganz handfesten Tätigkeiten des Friseurs, wie „das Waschen, das Schneiden, das Legen, das Kämmen, das Blondieren, das Färben, das Tönen, das Pflegen, das Ondolieren [...], das Maniküren, das Pediküren“, in die sich ganz nebenbei ein auf Redewendungen basierendes Sprachspiel einschleicht: „das Glätten der Haare gegen den Wind“ (*Picknick*, S. 22). Andererseits fungiert das Friseurhandwerk als ausgeweitete Metapher für das Erwachsenwerden, wenn die Kinder von ihrer Großmutter flüchten, um in die weite Welt zu ziehen: „Wir konnten nicht warten, wir wollten schön sein [...]. Wir lernten das Handwerk gründlich und schnell“ (ebd., S. 23). So können sie letztlich auch erste Erfahrungen mit „Mädchen“ sammeln, die mit ihren „Zöpfen das Fett von [ihren] Wangen“ (ebd., S. 25) wischen. Die Grenzen zwischen dem erzählenden Subjekt und seinem Erzählobjekt werden völlig aufgelöst. Dadurch werden die Erzählübergänge, die Positionen von Kind- und Erwachsensein ebenso fließend wie die Übergänge von Fiktion und Wirklichkeit.

Emre spricht im Zusammenhang mit einem sozio-historischen Überblick über die Konstruktion von Kindheit auch von einem Wandel der Kindheit, „der auf gesellschaftlich strukturelle Veränderungen im Zuge der Globalisierung und des Einflusses der Massenmedien zurückgeführt wird“³³ und vermehrt mit alleinerziehenden Elternteilen sowie einer Enttraditionalisierung einhergeht. Die identitätsstiftende Funktion im Sinne einer Neubegründung und Nacherzählung traumatischer Situationen wird bei Hoppe anders als bei Benjamin nicht erfüllt: Ihre Erzähler verbleiben ebenso wie der Leser in der Desorientierung.

Bei beiden – Hoppe und Benjamin – liegt allerdings in der Kindheitsperspektive die Möglichkeit, eine unsicher gewordene Welt darstellen zu können. So heißt es bei Hoppe:

Wären wir nicht längst erwachsen, würden wir kein Auge mehr zutun und nachts, Taschenlampen in den Fäusten, unser Haus umschleichen, Fallen aufstellen und unsichtbare Fäden spannen, aber die Köder in den Fallen bleiben unberührt, die Fäden unverletzt, die geharkten Wege ohne Spuren. (*Picknick*, S. 61)³⁴

33 EMRE, 2014, S. 33. In ähnlicher Weise beschreibt auch Tanja Nause eine Zunahme der Inszenierung von Naivität mit den Krisen und Katastrophen der Nachwendezeit, vgl. NAUSE, 2002.

34 Auch im Falle dieser ‚Hecke‘ gibt es eine Analogie zu Benjamin: Dessen kurze Erzählung *Die Kaktushecke*, die Benjamin 1933 in der *Vossischen Zeitung* veröffentlichte, wurde unter anderem von Anja Lemke auch als Prätext für die *Berliner Kindheit* gelesen (vgl. LEMKE, 2006a, S. 656). Hier ist es ein Ire namens O’Brien, der eine ‚Meisterschaft

Dieses ‚unsichtbare Fädenspannen‘ – also ein Netzwerk, einen ‚Kosmos der Ähnlichkeiten‘ herstellen – ist in den ereignisreichen Welten von Benjamin und Hoppe die eigentliche Gabe des Kindes: Nichts, dem sich das Kind ‚im Vollbesitz der [Nachahmungs]Gabe‘³⁵ nähert, bleibt, wie es ist. So verwandeln sich bei Benjamin Bratapfel, Telefon und Fischotter, Lesekasten oder Tafelsilber, während bei Hoppe Balkone zu Tribünen, ganze Häuser zu Hasenbauten und Mütter zu Clowns umcodiert werden.

Gerade in *Picknick der Friseure* wird der Leser mit einem komplexen Arrangement von autodiegetischen Erzählern konfrontiert, die unter anderem mittels Details wie gemeinsamer Mahlzeiten oder Attributen wie trockenen Lippen oder einer besonderen Stelle am Knie miteinander verknüpft werden. So entsteht ein komplexes motivisches Analogiegefüge und die Wiederholung – markiert oder unmarkiert – wird zum strukturbildenden Moment nicht nur der Benjamin’schen, sondern auch der Hoppe’schen Erzählung.

MOTIVIK: IM WERK DIE WIEDERHOLUNG

Das Kind, so heißt es bei Benjamin, ahmt spielend nach, was eigentlich gar nicht nachgeahmt werden kann: Es „spielt nicht nur Kaufmann oder Lehrer, sondern auch Windmühle und Eisenbahn.“³⁶ Auf diese Weise erhält das alte Kinderspiel *Verstecken*, das in Benjamins *Berliner Kindheit* im gleichnamigen Kapitel behandelt wird, seinen besonderen Reiz dadurch, dass das Kind sich nicht einfach nur hinter Gegenständen verbirgt, sondern über ein ‚als ob‘ in diese eingeht und Subjekt und Objekt zu einem Dritten verschmelzen lässt. Durch die imaginäre Überformung der Wirklichkeit wird das Kind selbst hinter der Gardine zu „etwas Wehendem und Weißem, zum Gespenst“, und „[d]er Eßtisch, unter den es sich gekauert hat, läßt es zum hölzernen Idol des Tempels werden, wo die geschnitzten Beine vier Säulen sind.“³⁷ Auch hier herrscht eine geradezu magische Beziehung zwischen dem Kind und der es umgebenden Dingwelt.

Auch bei Hoppe ist der Tisch als Dingsymbol und Requisite besonders wichtig, denn er fungiert in vielen Geschichten nicht nur als Ort, an dem sich die Familie zum Essen versammelt, sondern kann gleichsam auch als Versteck dienen – und

im Knotenbildern‘ entwickelt und diese nicht nur als eine praktische, sondern vielmehr als eine geistige Fähigkeit begreift. Auch in dieser Geschichte wird also das ‚Fädenspannen‘ und ‚Verknoten‘ zur maßgeblichen Arbeit eines (denkenden) Menschen.

35 BENJAMIN, 1977 [1933], S. 206.

36 Ebd., S. 210.

37 Ebd., S. 61.

zwar sowohl für Kinder als auch für Erwachsene. In *Die Hochzeit* ist es die Braut, die sich vor dem Ansturm feierwütiger Gäste schützen möchte: „[Sie] warfen [...] sich auf die Braut, die mit den Händen über dem Kopf auf dem Boden hockte und Anstalten machte, unter den Tisch zu kriechen.“ (*Picknick*, S. 84). In der Erzählung *Hochgewachsene Männer* macht sich wiederum der Kaufmann während einer Prügelei aus dem Staub, um „unter dem Tisch heimlich die goldenen Uniformknöpfe“ (ebd., S. 43) zu zählen, und auch das kindliche Erzähler-Ich in *Der Balkon* „kroch in Windeseile unter den Tisch, von wo aus [es] den dreien dabei zusah, wie sie einander die Hälse umdrehten, was ein Vergnügen war.“ (ebd., S. 13).

Es ist dabei der in Hoppe's Erzählungen noch deutlicher als in Benjamins „bürgerliche[m] Pandämonium“³⁸ markierte Überfluss an Gegenständen, der die Menschen zu überfallen und sie sich selbst in Gegenstände zu materialisieren lassen scheint. So sind es in der *Der Balkon* zunächst nur „Kisten und Kästen, gefüllt mit Gummizügen, Knöpfen, Wäscheklammern und Schnürsenkeln verschiedenster Sorten und Größen, mit denen hier weiß Gott niemand etwas anfangen kann“, bevor schließlich die Menschen selbst „zu handlichen Paketen verschnürt werden, so daß sie anstandslos abgeholt werden können.“ (ebd., S. 11). Während wir es auf der diegetischen Ebene bei Benjamin also immer noch mit einem dichotomen Verhältnis zwischen magischer, ungeordneter Kinderwelt einerseits und geordneter Erwachsenenwelt andererseits, die sich vor allem im fein-säuberlich arrangierten Interieur der Großstadträume widerspiegelt, zu tun haben, ist bei Hoppe das Chaos nicht nur in die Erzählungen über die Erwachsenen integriert, sondern in gesteigertem Maße auch in die Textur selbst. Das kindliche Beobachten und Benjamin'sche ‚Verähnlichen‘ hält bei Hoppe einen noch größeren Moment der Desorientierung bereit.

So werden in *Picknick der Friseure* auch keine Namen genannt: Statt klar konturierter individueller Biografien mit Anfangs- und Endpunkt finden sich lediglich typisierende Berufs- oder Verwandtschaftsbezeichnungen wie „meine Mutter“, „der Rechtsanwalt“ oder „das Brautpaar“. Die jeweilige Erzählinstanz expliziert so noch mehr als bei Benjamin die Unmöglichkeit einer stringent wiederzugebenden Geschichte. Ihre Narrationen mit Briefträgern, Rittern, Friseuren, Schneidern und Wächtern zeigen vielmehr minimalistische Momentaufnahmen aus einem Leben, das droht, aus dem Gleichgewicht zu geraten, oder bereits geraten ist. Aus dieser

38 Benjamin entwirft sein Pandämonium unter der Zwischenüberschrift *Hochherrschaftlich möblierte Zehnzimmerwohnung* in dem Text *Einbahnstraße* (1928, vgl. BENJAMIN, 1972 [1928], S. 88). Die *Einbahnstraße* gilt in ihrem „Mikrokosmos als Sammlung des Kindes aus Steinen, Blumen, Münzen, Bauklötzen und Kastanien“ und wird, da ebenfalls in kleinen Erinnerungspassagen und Aphorismen geschrieben, wiederum als Vorläufer der *Berliner Kindheit* gelesen (FITTLER, 2005, S. 31).

Mischung von kindlicher Weltanschauung und absurder Weltbeschreibung ergibt sich dann Hoppes genuine Erzählperspektive: Die kindlichen Ich-Erzähler entfliehen einer feindlich gesinnten Erwachsenenwelt und machen sich das Reich der Fantasie zu eigen, um einer durch fest etablierte Regeln und Rituale drohenden Erstarrung entgegenwirken zu können.

Die Kinder manifestieren sich daher nie in einer klar umrissenen Gestalt, sondern ‚verhüllen‘ sich vielmehr im Text, wie es auch das Kind bei Benjamin noch ganz spielerisch mit seiner Wortschöpfung des ‚Mummerehlen‘ tat: „Beizeiten lern- te ich es, in die Worte, die eigentlich Wolken waren, mich zu mummen.“³⁹ Damit steht die von Benjamin antizipierte Fähigkeit des Kindes, „Analogien zwischen Zeichen- und Dingwelt“⁴⁰ herzustellen, im Vordergrund: „Der kindliche Erfahrungsraum zeigt sich als eine Welt, in der prinzipiell jedes Ding zum Zeichen werden und jedes Zeichen seine materielle, dinghafte Seite aufscheinen lassen kann.“⁴¹ Was bei Benjamin über den Neologismus ‚Mummerehlen‘ allerdings noch als Wortspiel daherkommt, ist bei Hoppe mehr denn ein „schwaches Überbleibsel des alten Zwangs, ähnlich zu werden und sich zu verhalten“.⁴² Denn ihre kindlichen Protagonisten sind ganz konkret gezwungen, sich über Anverwandlungen in labile, aber gleichsam autoritäre Familienstrukturen einzuordnen. So werden in der Erzählung *Am Saum* die Kinder eines Vaters, der ein Buch über den Feldhasen schreiben möchte und sich für nichts anderes mehr empfänglich zeigt, dem Hasen immer ähnlicher: „Unsere Ohren werden lang und weich unter dem Streicheln unserer Mutter, unser Gang flink und geschmeidig, unsere Augen sanft und wäbrig vom ungewohnten Glück.“ (*Picknick*, S. 29). Sie hegen und pflegen den Vater, bis dieser sich schließlich als derjenige offenbart, dessen „Feldhasenbücherturm gefährlich zu schwanken“ (ebd., S. 30) beginnt und dessen Augen „so durchsichtig [werden], daß man hinuntersehen konnte bis auf den Grund seines schlecht vernähten Herzens“ (ebd., S. 31). Die Gefahr, sich selbst zu verlieren, geht also nicht mehr wie noch bei Benjamin von der Fähigkeit des Kindes aus, ‚sich ähnlich zu machen‘, sondern vom Unvermögen der Eltern, etwas Unähnliches (an)zuerkennen.

Allgemein erweisen sich die Erwachsenen in Hoppes Geschichten oft als fragiler als die Kinder – und greifen vielleicht gerade deswegen häufig zu roher Gewalt, um über die Krise des eigenen Seins hinwegzukommen:

Draußen starre ich auf einen vorübergleitenden Flußkahn, den ich freundlich grüße. Mein Vater, der zwischen Bier und Schnaps auf der Fensterbank hockt und mich bei dieser Ver-

39 BENJAMIN, 1987 [1950], S. 59.

40 LEMKE, 2006a, S. 657.

41 Ebd., S. 657f.

42 BENJAMIN, 1987 [1950], S. 59.

gnügung erwischt, prügelt mich grün und blau, obwohl er gerade erst meine Mutter kurz und klein geschlagen hat, was ich verstehe, denn sie hat unsere Familie ruiniert durch den Ankauf von Kurzwaren aller Art bei vorüberfliegenden Händlern. (ebd., S. 10f.)

Wieder wird ein materieller Überfluss, der sich bereits in Benjamins „wohnsüchtige[m] Jahrhundert“⁴³ ankündigte, in Hoppes Gegenwart zum Fallstrick der (Familien-)Geschichte. Darüber hinaus erweist sich ein weiteres Phänomen als maßgeblich: Hoppes Geschichten zeichnen immer wieder den Zusammenbruch der patriarchalen Ordnung nach – ist es doch am Ende oft der Vater, der „von einem leichten Windstoß erfaßt“ wird und „in der Dunkelheit“ (ebd., S. 68) verschwindet oder in Erstarrung „auf den Karren“ (ebd., S. 32) geladen wird und schließlich nicht mehr zu erkennen ist.

Während Benjamins neue Form des Schreibens also noch als konkrete Folge von Flucht und Exilierung entsteht,⁴⁴ sind Hoppes Figuren mit einer (modernen) Form der Heimatlosigkeit konfrontiert, die gerade durch ihre Unkonkretheit so bedrohlich wirkt. Was bei Benjamin beispielsweise in der Figur des Labyrinths als Metapher der Desorientierung im urbanen Raum und in der Masse auftaucht,⁴⁵ ist bei Hoppe ein existenzieller Selbstverlust des Menschen. Noch einmal sei exemplarisch auf die Geschichte *Der Balkon* verwiesen, in der mit dem ‚In-der-Schlange-Stehen‘ ein bekanntes (Nach-)Kriegsmotiv aufscheint: Denn während man zu Benjamins Zeiten noch eindeutig um Essensmarken und Lohntüten anstand, reihen sich die Menschen in Hoppes Geschichte schon mit „verschwenderisch geschnitten[en] Wurstbrot“ ein und geraten ob der fehlenden Zielrichtung bei „Bewegung der Schlange“ in ein gewaltsames Chaos: „Jeder nahm die Gelegenheit wahr, und so schlugen sie ohne Rücksicht auf Verluste einer auf den anderen ein, was das Zeug hielt.“ (*Picknick*, S. 13). Das, was sich in der *Berliner Kindheit* als Übergang von einer natürlichen Kindheitsgeborgenheit zu einem langsam erwachenden Bewusstsein für historische Gräueltaten abzeichnet, ist bei Hoppe zur Konfrontation mit dem Verlust der sozialen Ordnung *in toto* gesteigert. In den meisten Geschichten wird eine von vornherein gebrochene (Familien-)Idylle offenbar, deren traumatisches Erbe es zu überwinden gilt.

43 Vgl. BENJAMIN, 1972 [1928], S. 89.

44 So treibt Benjamin seine währende Bedrohtheit im Exil sogar noch zu einer Umschrift der Kindheit, die Lemke zufolge „die Notwendigkeit der Verhüllung“ noch deutlicher zu Tage treten lässt (LEMKE, 2006a, S. 659).

45 Vgl. FITTLER, 2005, S. 43.

Dies wird auch an einem weiteren von Benjamin noch spielerisch eingesetzten Motiv deutlich, demjenigen der „Magie der Farben“,⁴⁶ das sowohl ein ‚Farben Sehen‘ als auch ein ‚sich selbst Färben‘ impliziert und bei Hoppe zum ‚roten Mahnmal‘ der kindlichen Anverwandlung wird:

[I]ch [war] früh auf das Sterben vorbereitet, wobei mich lediglich der Gedanke schwermütig stimmte, ich könnte meine Mutter vor meinem Tod nicht wiedersehen, und so begann ich mit aller Kraft von ihr zu träumen. Ich begegnete ihr oft, mit einem breiten Lächeln im Gesicht und einer knallroten Perücke auf dem Kopf, denn an ihre wirkliche Haarfarbe konnte ich mich nicht erinnern. In unserem Haus hängen keine Bilder. Und so heftig und häufig gelang es mir, von ihr zu träumen, daß ich eines Morgens selber vollkommen rothaarig erwachte. (*Picknick*, S. 17)

Das Zitat des mit Benjamin befreundeten Dichters Christoph Friedrich Heinle (1894-1914) – „Wäre ich von Stoff, ich würde mich färben“⁴⁷ – wird bei Hoppe Wirklichkeit. Das malende, tuschende oder sich in der Farbe verlierende Kind, das Benjamin noch Symbol höchster Konzentration und eines intakten Ichgefühls war, erhält bei Hoppe ein weiteres Indiz drohenden Ichverlusts.⁴⁸

Begleitet wird dieses Motiv der „Anverwandlung“⁴⁹ von dem in allen möglichen Variationen in Erscheinung tretenden „bucklichte [sic] Männlein“,⁵⁰ das in der *Berliner Kindheit* den Schlusspunkt der Erzählung markiert: „Das Männlein kam mir überall zuvor. Zuvorkommend stellte sich’s in den Weg. Doch sonst tat er mir

46 Vgl. ebd., S. 385. Benjamin beschreibt dieses Verhältnis besonders deutlich in seiner Episode *Die Farben*, in der sich das Kind im Garten „wie die Landschaft [färbt], die bald lohend und bald verstaubt, bald schwelend und bald üppig im Fenster lag. Es ging mir wie beim Tuschen, wo die Dinge mir ihren Schoß aufboten, sobald ich sie in einer feuchten Wolke überkam.“ (BENJAMIN, 1987 [1950], S. 70).

47 In den Nachträgen zum *Regenbogen* (1915) heißt es weiter: „So verweilen nur die Kinder ganz in Unschuld, und im Erröten gehen sie selbst in das Dasein der Farbe zurück“ (BENJAMIN, 1980 [1915], S. 24).

48 Vgl. zu Benjamin dabei Fittler, die in diesem Motiv „keine Ich-Entfremdung sondern nur höchste Geistesgegenwart“ ins Werk gesetzt sieht: „Mehr als an jedem anderen dem Ich auf den Leib rückenden Gegenüber zeigt Benjamin an der Farbe das Ähnlichwerden in seiner beseligenden, aber auch verschlossenen, sublimiertesten und sublimsten, geistigen Ausprägung.“ (FITTLER, 2005, S. 385).

49 Fittler beschreibt eben dieses Motiv auch als ein Austarieren zwischen Befreiung und Selbstbehauptung, als „Anähnelung bis hin zur grauenerregenden Ich-Verwandlung“ (ebd., S. 347).

50 BENJAMIN, 1987 [1985], S. 78.

nichts“.⁵¹ Es ist der über alles wachende Geist – ein Beschützer wie Schabernacktreibender zugleich, der das Kind im letzten Satz der *Kindheit* noch bittet, ihn in seine Gebete einzuschließen.⁵² Das „bucklichte Männlein“ ist also von der Souveränität, von der Gabe des Kindes abhängig. In Hoppes *Picknick* erweist es sich noch um einiges kleiner und beschädigter, ohne jedoch seine Stärke eingebüßt zu haben: „Wichte“ (*Picknick*, S. 37), „seltsame Gestalten mit langen roten Nasen“ (ebd., S. 20), „kleine Affen nachahmende Väter“ (ebd., S. 16) oder „Einbeinige“ (ebd., S. 45) säumen die Wege der Erzähler und finden ironischerweise in *Hochgewachsene Männer* ihre eigene Stimme. Denn hier sagt der kleine Großvater so treffend: „Wir können nicht knien, wir sind schon klein.“ (ebd., S. 42). Es ist also bei Hoppe nicht mehr das Kind allein, sondern der Mensch im Allgemeinen, der aufgrund seines geringen Wuchses auch die Chance besitzt, Größe zu zeigen. So indiziert die Figur des buckligen Männleins ein bereits bei Benjamin angelegtes Motiv der Erlösung.

Das schon in der *Berliner Kindheit* fortwährend betriebene „Spiel der Wiederherstellung einer traumatischen Ur-Situation“⁵³ erweist sich nämlich nicht nur als zerstörerisch, sondern auch als therapeutisch: Bei beiden Schriftstellern bringt die Variation des Motivs auch eine „nicht mehr recht ernst zu nehmende, ironisch-verspielte Version dieser Ur-Situation hervor“.⁵⁴ Auf diese Weise kann besagter Großvater trotz seiner Kleinwüchsigkeit souverän von sich behaupten: Nur „[e]in großer Geist braucht keinen Schneider“ (*Picknick*, S. 41) und sich die Hände reiben. Dem fehlenden Einheits- und Zentralitätsgedanken und damit dem geringen Wuchs des Ichs zum Trotz ist es eine damit einhergehende Gedankenfreiheit, die dem Individuum und seiner Geschichte wieder Größe verleihen. Denn ein großer Geist darf spielen wie ein Kind – und, wie es die Benjamin’schen und Hoppe’schen Bilder in ihren Verästelungen und Verräselungen deutlich machen, auch ‚wuchern‘.

Wie Emre betont, kann über das Kindliche „als Modus des ‚Uneigentlichen‘“, das zum Ausdruck gebracht werden, „was anders kaum vermittelbar wäre, da es gerade durch sie [gemeint ist die kindliche Erzählmaske, Anm. J. B./K. E.] verborgene[] – zuweilen hochpolitische[] – Subtexte hervorhebt.“⁵⁵ Die Unzuverlässigkeit des Erzählens, die bei Hoppe noch gesteigert ist, bedingt, dass der (erwachsene) Leser über eigene Logiken und damit soziokulturelle wie politische Praktiken reflektieren muss.

An das erzählperspektivische Netz lässt sich also ebenso ein rezeptionsästhetisches anschließen. Der Leser ist es, der, auf die Fährte eines Motivs gebracht, intra-

51 Ebd., S. 79.

52 Ebd.

53 FITTLER, 2005, S. 412.

54 Ebd.

55 EMRE, 2014, S. 61.

und intertextuelle Querverbindungen und Korrelationen in Hoppes und Benjamins Werk entdeckt. Was in der *Berliner Kindheit* bereits als „Erlernen einer Lektürehaltung, die die Spuren des Ähnlichen als nicht zu kontrollierende Spuren der Sprache des Traumes und der Erinnerung im Text wahrzunehmen in der Lage ist“,⁵⁶ beschrieben wurde, hat die Forschung auch in Bezug auf Hoppes Prosa festgestellt:⁵⁷ Aufgrund des elaborierten Motivschemas hat der Leser hier die Möglichkeit, ein assoziierendes Vorgehen auszubilden, Relationen herzustellen und wiederum neue Konfigurationen entstehen zu lassen. Und selbst wenn diese dem gemeinen Leserbedürfnis nach einer allgemeingültigen Interpretation mitunter widersprechen mag, so wird doch deutlich, dass jede Darstellung von Geschichte(n) lediglich ein Ausschnitt eines größeren und komplexeren Bildes ist. Der Leser kann das intratextuelle Netz in immer neue Zusammenhänge bringen und so nicht „interpretieren und [...] bedeuten, aber [...] experimentieren.“⁵⁸

Das so nicht allein zwischen den Autoren, sondern auch zwischen Autor und Lesern entstehende Benjamin'sche wie Hoppe'sche „Weltennetz“⁵⁹ generiert darüber hinaus ein intertextuelles ‚Kraftfeld‘, das im Folgenden modellhaft auf einen gesamteuropäischen Kontext und auf gegenwärtige Debatten übertragen werden soll.

EXKURS: IM WERK DIE ÉPOCHE

Das Prinzip der Wiederholung und Unordnung respektive der diskontinuierlichen Narration scheint nämlich in Abgrenzung zu einer linear erzählten Geschichte insbesondere für die europäische Transmoderne konstitutiv zu sein. Unter anderem stellte Iris Radisch in der *Zeit* bei dem Versuch, einen europäischen Literaturkanon zu formulieren, 2012 fest, dass dieser „auf einem menschlichen, politischen und kulturellen Trümmerfeld“⁶⁰ seinen Lauf nehme. Der ungarische Autor Péter Esterházy (1950-2016), betonte diesbezüglich, dass die Geburt der europäischen Literatur offenbar mit einem „Ende des einfachen Erzählens“⁶¹ einhergegangen sei.

56 LEMKE, 2006a, S. 657.

57 Vgl. hierzu HELLSTRÖM, 2008, und NEUHAUS, 2008.

58 Ebd.

59 Walter Benjamin nutzt diesen Ausdruck im Zusammenhang mit seinen *Protokollen zu Drogenversuchen* (1930), wo er von einem „Schauer“ spricht, „de[n] Schatten des Netzes auf dem Leibe. Im Schatten bildet die Haut ein Netz nach. Das Netz aber ist ein Weltennetz. In ihm ist die ganze Welt gefangen.“ (BENJAMIN, 1980 [1930], S. 614).

60 ESTERHÁZY, 2012, S. 45.

61 Ebd.

Benjamins ‚Geschichtssplitterung‘ scheint also nicht nur für Hoppe, sondern darüber hinaus für eine gesamteuropäische Dimension maßgebend, deren Ausgangspunkt in Benjamins ekphrastischer Beschreibung von Paul Klees (1879-1940) Gemälde *Angelus Novus* (1920) liegt: Der „Engel der Geschichte“ habe „das Antlitz [zwar] der Vergangenheit zugewendet“⁶² und sehe nur „eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert“, doch gerade das treibe ihn „unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst.“⁶³ Mit dieser Vorstellung eines in sich verkehrten und verdrehten Engels zielt Benjamin aber nicht nur auf ein Bild des Chaos, sondern ebenso darauf, „die Geschichte gegen den Strich zu bürsten.“⁶⁴ Klees Engel fungiert damit bei Benjamin als ambivalente Figur: Sie erscheint als krisengeschüttelt und kraftstrotzend zugleich. Ein Zeitenkonzept – das Einholen der Vergangenheit durch die Zukunft –, das auch *Die Zeit* als „grundlegende Gemeinsamkeit des Europäischen“ diagnostiziert: Die „Erfahrung der Selbstzerstörung“ führe die „schnell gefundene[n] Nachkriegsformel [...] absurd“,⁶⁵ die gegenwärtiger Status quo und Schöpfungsprogramm zugleich sei.

Bereits in den späten 1910er Jahren betonte Paul Valéry (1871-1945) in seinem Essay *Die Krise des Geistes* (1919), dass unter den Ruinen und Toten tausender „von jungen Schriftstellern und Künstlern [...] der Glaube an eine europäische Kultur“⁶⁶ zwar dahin sei, aus diesem „Chaos [des] geistigen Europas“ aber dennoch eine Bewegung entstehe, die „die einander unähnlichsten Gedanken, die einander entgegengesetztesten Lebens- und Erkenntnisprinzipien“⁶⁷ zulasse. Eben jene „komplette Unordnung“⁶⁸ kennzeichnet Valéry zufolge nicht nur die Geschichte, sondern auch das Schreiben in Europa, das von unterschiedlichsten kulturellen und literarischen Impulsen beeinflusst sei.⁶⁹ Die europäische Literatur stellt sich damit nicht nur als Konglomerat, sondern als das Ergebnis koexistierender Gegensätze dar. Dies bestätigen dann auch die 2012 mit Autoren unterschiedlicher Herkunft

62 BENJAMIN, 1991 [1942], S. 697.

63 Ebd., S. 697f.

64 Ebd., S. 697.

65 ESTERHÁZY, 2012, S. 45.

66 VALÉRY, 2009 [1919], S. 79.

67 Ebd., S. 80.

68 Ebd., S. 79.

69 Ebd., S. 80: „In manchen Büchern [...] findet man mühelos: eine Einwirkung des russischen Balletts – ein wenig vom düsteren Stil Pascals – viele Impressionen Goncourtscher Art – etwas von Nietzsche – etwas von Rimbaud – gewisse Effekte, die vom Umgang mit Malern herrühren – zuweilen etwas vom Ton wissenschaftlicher Werke – das Ganze irgendwie schwer bestimmbar, britisch angehaucht!“

geführten Interviews innerhalb der Europa-Reihe der *Zeit*, die hier argumentativ als weitere Indizien für die Verortung Hoppes innerhalb eines europäischen Literaturkontextes aufgenommen werden.

So verweist etwa Sibylle Lewitscharoff (*1954) darauf, dass die Literatur eine „Erlösung vom Realen“ impliziere. Und diese Realität sei gerade in Europa gekennzeichnet durch ein „Fortschwimmen von Gewissheiten aller Art“. ⁷⁰ Wobei neben der Wahrnehmung in Europa auch die Wahrnehmung von Europa durch ein ‚Verschwimmen‘ geprägt zu sein scheint, wie bei dem Niederländer Cees Nooteboom (*1933), der Europa „vor allem [als] einen geistigen Raum“ ⁷¹ begreift: Ihm zufolge bestehe das spezifisch Europäische insbesondere in der Vielsprachigkeit seiner Bewohner und deren Affinität zum Reisen. Ähnliches betonen auch mehrere Essays in der von Paul Michael Lützeler edierten Anthologie *Hoffnung Europa* (1994), in welcher der Herausgeber versucht, den Weg Europas vor allem anhand seiner Literaten nachzuzeichnen. ⁷² Besonders der Berliner Schriftsteller Peter Schneider (*1940) arbeitet darin ein *Plädoyer für eine Kultur des Zweifels* ⁷³ aus: Nachdem mehrere „berauschende“ und „heroische“ europäische Träume „von der kolonialen Beherrschung der übrigen Welt, der Traum von einer britischen, spanischen, portugiesischen, französischen, und schließlich deutschen Hegemonie, der Traum von einer konkurrenzlosen Ausplünderung der unterentwickelt gehaltenen Länder“ bis hin zum „letzten und schrecklichsten, dem deutschen Alptraum von Europa“ unwiederbringlich zerstört seien, ⁷⁴ folge nach 1989 eine Phase des Erwachens und des gemeinsamen Dialogs. ⁷⁵

Folglich lässt sich von Seiten der Schriftsteller als einziges verbindliches Merkmal Europas dessen kultureller Pluralismus ausmachen. Ähnlich stellt es auch

70 LEWITSCHAROFF, 2012, S. 45.

71 NOOTEBOOM, 2012.

72 LÜTZELER, 1994. Er betont in diesem Sammelband einleitend, dass Schriftsteller an der politischen Idee Europas immer schon maßgeblich beteiligt gewesen seien, und zeichnet deren Wege vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart nach (vgl. LÜTZELER, 1994b, S. 7-27): „Es waren vor allem Schriftsteller, die während der letzten beiden Jahrhunderte mit ihren Analysen und Visionen Beiträge zum Thema der kulturellen und politischen Einheit Europas geleistet haben. Ihre Arbeiten zu unterschätzen, käme einer Geschichtsfälschung gleich“ (ebd., S. 8) – eine Annahme, die in ihrer Erstellung eines Kulturkanons ganz aktuell auch *Die Zeit* nachvollzog.

73 SCHNEIDER, 1994.

74 Ebd., S. 488.

75 Vgl. ebd., S. 489: „[Sie] folgt nicht den Gesetzen heroischen Aufbruchs, sondern den Zweifeln und Selbstzweifeln dessen, der aus Schaden nicht unbedingt weise, aber vorsichtig und des Zuhörens fähig geworden ist.“

Hans Magnus Enzensbergers (*1929) prägnante Bezeichnung von Europa als „fraktales Objekt“⁷⁶ dar, die ein Gebilde assoziiert, das sich gerade aus seinen Brüchen bestimmt: „Das, was sie Chaos nennen, ist unsere wichtigste Ressource. Wir leben von der Differenz“.⁷⁷ Darin wird ein Prinzip erkennbar, das nicht nur das Zusammenleben in der europäischen Gesellschaft bestimmt, sondern sich eben auch auf deren geistige Produkte übertragen lässt.

Mit dem zunehmenden Bedeutungsverlust der Nationalstaatlichkeit und der Auflösung der Grenzen innerhalb Europas ist zudem ein interkulturelles Moment verbunden, das von Felicitas Hoppe noch deutlicher aufgegriffen wird als fast ein Jahrhundert zuvor von Walter Benjamin.⁷⁸ Nicht zuletzt ihre Vorträge im Rahmen der Hamburger Gastprofessur für *Interkulturelle Poetik* im Jahre 2012⁷⁹ machten deutlich, wie sehr ihre Poetik für das ‚Verwischen‘ und ‚Kreuzen‘ auch geographischer Grenzen steht: Während sich dies in *Picknick der Friseure* (1996) noch auf Aufbrüche aus der kleinen Welt der Familie beschränkt, handeln ihre späteren Werke von weltumspannenden Abenteuerfahrten nach Indien⁸⁰ bis hin zu *Paradiese[n]* in einer nicht näher zu verortenden *Übersee* (2003) oder ganzen Weltumsegelungen im Seefahrtsroman *Pigafetta* (1999).

In dem vermeintlich fragmentierten und von Erzählbrüchen geprägten Werk Hoppes offenbart sich damit etwas zutiefst Europäisches, das zuvor bei Benjamin präfiguriert scheint, und von dem türkischen Romancier und Literaturnobelpreisträger Orhan Pamuk (*1952) in einem weiteren *Zeit*-Interview als „säkulare[r] Respekt für Texte“ bezeichnet wurde: „Der Text ist nichts Heiliges mehr, sondern menschlich und kann gedreht und verändert werden, auf dass man die Welt anders sehen kann.“⁸¹ Das kindliche Denken und das Denken in Ähnlichkeiten ebenso wie seine ‚Verästelungen‘ hin zu einem ‚Weltennetz‘ erscheint damit als Gegenpol zu einem rein destruktiven Denken. Gerade mit ihm wird das für die europäische Literatur

76 ENZENSBERGER, 1987, S. 483.

77 Ebd., S. 484.

78 Auch wenn Benjamin mit seinen Schriften zum ‚Übersetzen‘ und seiner aus vielfältigen Quellen geschöpften Weltanschauung sicherlich zu den Schlüsselfiguren einer interkulturellen Theoriebildung zählt, so betont auch Hofmann Benjamins „wichtige Bedeutung für die interkulturelle Literaturwissenschaft“, gerade weil er sich der Aufgabe stellte, „die skizzierte Kontinuität einer Kulturgeschichte zu durchbrechen.“ (HOFMANN, 2006, S. 43).

79 Zu Konzeption und Programm vgl. die offizielle Website: <http://www.inpoet.uni-hamburg.de/felicitas-hoppe.html>, 1.1.2015.

80 Vgl. u. a. ihre Essays *Das letzte Hemd hat keine Taschen* oder *Wunsch nach Girlanden. Eine Weihnachtsreise nach Indien* (beide 2002, HOPPE, 2002, S. 138-142, S. 150-153).

81 PAMUK, 2012.

formulierte Merkmal der Brüchigkeit und Polyvalenz zur Bedingung für eine poetologische Ganzheit, deren poetische Form gerade nicht im linearen Erzählen zeitgeschichtlicher Ereignisse besteht.

AUSBLICK: IM WERK DER KOSMOS

In abschließendem Rekurs auf Lewitscharoff, die Literatur als „Sinn-Kosmos“ beschreibt, der „selbst wenn er mit Absicht zersplittert aussieht, das Medium gegen die Zerstreuung des Sinns ist“,⁸² hat die vorangehende Analyse das Wahrnehmungs- und Gestaltungskonzept des Benjamin'schen ‚Kosmos der Ähnlichkeiten‘ als ein genuines poetologisches Merkmal der europäischen Literatur gefasst. Die Kurzprosa von Benjamin und Hoppe erweist sich dabei als adäquates Beispiel für die Grundkonstitution dieses Geschichtskomplexes: eine sich durch Abhängigkeiten fortsetzende Einheit in der Vielheit. Denn bei Hoppe wie auch bei Benjamin wird diese Bewegung eben nicht nur über vereinzelte Motive und Figuren deutlich, sondern auch über die Form – oder wie Benjamin es in seiner Geschichte *Der Strumpf* (posthum 1950)⁸³ paradigmatisch vorführt: Sie offenbaren die Korrespondenz von Inhalt und Tasche.

Ich musste mir Bahn bis in den hintersten Winkel schaffen; dann stieß ich auf meine Strümpfe, die da gehäuft und in althergebrachter Art gerollt und eingeschlagen ruhten. Jedes Paar hatte das Aussehen einer kleinen Tasche. Nichts ging mir über das Vergnügen, die Hand so tief wie möglich in ihr Inneres zu versenken. Es war ‚Das Mitgebrachte‘, das ich immer im eingerollten Innern in der Hand hielt [...] bis das Bestürzende sich ereignete: ich hatte ‚Das Mitgebrachte‘ herausgeholt, aber ‚Die Tasche‘, in der es gelegen hatte, war nicht mehr da.⁸⁴

Was die Last einer (europäischen) Zerstörungsgeschichte als ‚Tasche‘ mit sich bringt, ist bei Hoppe und Benjamin offenbar die Lust an ihren perspektivisch wie ein Prisma aufgebrochenen Erzählungen. Über die Vision eines allseitigen, integralen Zusammenhangs der Dinge, wie sie besonders im Modus der Kindheitsperspektive sichtbar wird, unternehmen sie so eine „kritische Rettung im eigenen Werk“.⁸⁵

82 LEWITSCHAROFF, 2012, S. 45.

83 BENJAMIN, 1987 [1950], S. 58.

84 Ebd.

85 Fittler referiert über diese „Theorie der Rettung“ schon einleitend, wobei sie diese, Ulrich Schwarz paraphrasierend, als „natürliche Sinn-Übereinkunft und spontane Kommunikation von Mensch und Welt jenseits des neuzeitlichen Subjekt-Objekt-Dualismus“ versteht (zit. n. FITTLER, 2005, S. 14f.).

Und wie die *Berliner Kindheit* oft als eine ‚Erinnerungspoetik‘ bezeichnet wird, deren treibende Kraft die „Ich-Konstitution“⁸⁶ sei, ließe sich Hoppes *Picknick der Friseure* als ‚Ver(w)irrungspoetik‘ beschreiben. Der Prozess des Erinnerns und sich (Wieder)findens ist bei ihr noch verdichteter im Sinne eines ‚Dickichts der Texte‘, als bei Benjamin. Die konsequente Verweigerung einer „homogenisierte[n] Ich-Bildung“ rückt bei beiden Schriftstellern „die Frage nach den noch verbleibenden Formen der Identitätsbildung in den Mittelpunkt des Schreibens.“⁸⁷

Vor dem Hintergrund einer als desolat erfahrenen Wirklichkeit scheinen die *Berliner Kindheit* und *Picknick der Friseure* die „Wahrheit so behutsam aus der Dichtung hervor[zu]ziehen [...] wie die Kinderhand den Strumpf aus ‚Der Tasche“.“⁸⁸ Oder wie es in Hoppes Schlussgeschichte *Not und Tugend* heißt: „[A]m Ende, beim Öffnen der Säcke, kam alles zum Vorschein, Feigheit und Gier und schlechte Gewohnheit und daß wir zu spät und mit Dreck an den Stecken ans Tageslicht gekrochen waren“ (*Picknick*, S. 88). Doch, und das ist das Wesentliche, „hier ist das Buch unserer Rettung“ (ebd., S. 90), sodass wir „alt [werden können] in Würde“ (ebd., S. 91). Damit birgt, wie Adorno es für Benjamin formuliert, die „Allegorie des eigenen Untergangs“,⁸⁹ das zersplitterte Geschichtswerk, auch bei Hoppe die Möglichkeit zur Selbstbehauptung.

LITERATUR

Primärliteratur

- BENJAMIN, WALTER, Denkbilder – Ausgraben und Erinnern [1931-1933], in: DERS., Gesammelte Schriften, 7 Bde., Bd. 4, 1, hg. von ROLF TIEDEMANN/HERMANN SCHWEPPEHÄUSER, Frankfurt a. M. 1972, S. 400-402.
- DERS., *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, Frankfurt a. M. 1987 [1950].
- DERS., *Das Passagen-Werk. Erster Theil [1929-1940]*, in: DERS., Gesammelte Werke, 7 Bde., Bd. 5, 1, hg. von ROLF TIEDEMANN/HERMANN SCHWEPPEHÄUSER, Frankfurt a. M. 1982.
- DERS., *Einbahnstraße [1928]*, in: DERS., Gesammelte Schriften, 7 Bde., Bd. 4, 1, hg. von ROLF TIEDEMANN/HERMANN SCHWEPPEHÄUSER, Frankfurt a. M. 1972, S. 88-148.

86 LEMKE, 2006a, S. 658.

87 Ebd., S. 659.

88 BENJAMIN, 1987 [1950], S. 58.

89 ADORNO, 1987 [1950], S. 111.

- DERS., Lehre vom Ähnlichen [1933], in: DERS., Gesammelte Schriften, 7 Bde., Bd. 2, 1, hg. von ROLF TIEDEMANN/HERMANN SCHWEPPENHÄUSER, Frankfurt a. M. 1977, S. 204-210.
- DERS., Protokolle zu Drogenversuchen [1930], in: DERS., Gesammelte Schriften, 7 Bde., Bd. 6, hg. von ROLF TIEDEMANN/HERMANN SCHWEPPENHÄUSER, Frankfurt a. M. 1980, S. 558-619.
- DERS., Regenbogen [1915], in: DERS., Gesammelte Schriften, 7 Bde., Bd. 7, hg. von ROLF TIEDEMANN/HERMANN SCHWEPPENHÄUSER, Frankfurt a. M. 1980, S. 19-26.
- DERS., Über das mimetische Vermögen [1933], in: DERS., Gesammelte Schriften, 7 Bde., Bd. 2, 1, hg. von ROLF TIEDEMANN/HERMANN SCHWEPPENHÄUSER, Frankfurt a. M. 1977, S. 210-213.
- DERS., Über den Begriff der Geschichte [1942], in: DERS., Gesammelte Schriften, 7 Bde., Bd. 1, 2, hg. von ROLF TIEDEMANN/HERMANN SCHWEPPENHÄUSER, Frankfurt a. M. 1991, S. 691-704.
- DERS., Zur Astrologie [1932], in: DERS., Gesammelte Schriften, 7 Bde., Bd. 7, hg. von ROLF TIEDEMANN/HERMANN SCHWEPPENHÄUSER, Frankfurt a. M. 1985, S. 192.
- DELEUZE, GILLES/GUATTARI, FÉLIX, Rhizom, Berlin 1977.
- ENZENSBERGER, HANS MAGNUS, Ach Europa! Wahrnehmungen aus sieben Ländern, Frankfurt a. M. 1987.
- ESTERHÁZY, PÉTER, Die Diktatur war schlampig, in: Die Zeit, 12.7. 2012, S. 45.
- HOPPE, FELICITAS, Auge in Auge. Über den Umgang mit historischen Stoffen, in: Neue Rundschau 118, 1 (2007), S. 56-69.
- DIES., Das letzte Hemd hat keine Taschen, in: Ausblicke von meinem indischen Balkon. Neue Reisen deutscher Schriftsteller nach Indien, hg. von MARLA STUKENBERG, Bremerhaven 2002, S. 150-153.
- DIES., Hoppe. Roman, Frankfurt a. M. 2012.
- DIES., Paradiese, Übersee. Roman, Reinbek 2003.
- DIES., Picknick der Friseure. Geschichten, Reinbek 1996.
- DIES., Pigafetta. Roman, Reinbek 1999.
- DIES., Wunsch nach Girlanden. Eine Weihnachtsreise nach Indien, in: Ausblicke von meinem indischen Balkon. Neue Reisen deutscher Schriftsteller nach Indien, hg. von MARLA STUKENBERG, Bremerhaven 2002, S. 138-142.
- DIES., Über Geistesgegenwart, in: Felicitas Hoppe im Kontext der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (Angewandte Literaturwissenschaft 1), hg. von STEFAN NEUHAUS/MARTIN HELLSTRÖM, Innsbruck u. a. 2008, S. 39-53.
- LEWITSCHAROFF, SIBYLLE, Trostloses will ich nicht lesen [Interview mit ELISABETH VON THADDEN], in: Die Zeit, 23.8.2012, S. 45.
- NOOTEBOOM, CEES, Schimpfen gehört dazu [Interview mit ULRICH GREINER], in: Die Zeit, 9.8.2012, S. 47.

- PAMUK, ORHAN, „Diese ewige Jammerei“ [Interview mit MICHAEL THUMANN,] in: *Die Zeit*, 16.8.2012, S. 47.
- SCHNEIDER, PETER, Plädoyer für eine Kultur des Zweifels (1988), in: *Hoffnung Europa – Deutsche Essays von Novalis bis Enzensberger*, hg. von PAUL MICHAEL LÜTZELER, Frankfurt a. M. 1994, S. 488-499.
- VALÉRY, PAUL, *Die Krise des Geistes* [1919], in: *Grundlagentexte Kulturphilosophie: Benjamin, Blumenberg, Cassirer, Foucault, Lévi-Strauss, Simmel, Valéry u. a.*, hg. von RALF KONERSMANN, Hamburg 2009, S. 77-83.

Sekundärliteratur

- ADORNO, THEODOR W., Nachwort [1950], in: WALTER BENJAMIN, *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, Frankfurt a. M. 1987 [1950], S. 111-113.
- CATANI, STEPHANIE, „Wir nehmen nicht wahr, wofür wir keine Sensoren haben.“ Zur ‚Evolution der Geschichte‘ in fiktionaler Literatur, in: *Telling Stories. Literature and Evolution/Geschichten erzählen. Literatur und Evolution (Spectrum Literaturwissenschaft 26)*, hg. von CARSTEN GANSEL/DIRK VANDERBEKE, Berlin 2012, S. 361-376.
- EMRE, MERLE, *Grenz(über)gänge. Kindheit in deutsch-türkischer Migrationsliteratur (Interkulturelle Moderne 5)*, Würzburg 2014.
- FITTLER, DORIS M., „Ein Kosmos der Ähnlichkeit“ – Frühe und späte Mimesis bei Walter Benjamin, Bielefeld 2005.
- HELLSTRÖM, MARTIN, „Ich sehe was, was du nicht siehst“ – zur Position von Erzähler und Leser im Werk von Felicitas Hoppe, in: *Felicitas Hoppe im Kontext der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (Angewandte Literaturwissenschaft 1)*, hg. von STEFAN NEUHAUS/DEMS., Innsbruck u. a. 2008, S. 27-38.
- HOFMANN, MICHAEL, *Interkulturelle Literaturwissenschaft – Eine Einführung*, Paderborn 2006.
- HONOLD, ALEXANDER, Karl Kraus, in: *Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, unter Mitarb. von THOMAS KÜPPER/TIMO SKRANDIES hg. von BURKHARDT LINDNER, Stuttgart/Weimar 2006, S. 522-539.
- LEMKE, ANJA, *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*, in: *Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, unter Mitarb. von THOMAS KÜPPER/TIMO SKRANDIES hg. von BURKHARDT LINDNER, Stuttgart/Weimar 2006, S. 653-663 [2006a].
- DIES., Zur späteren Sprachphilosophie. ‚Lehre vom Ähnlichen‘/‚Über das mimetische Vermögen‘/‚Probleme der Sprachsoziologie. Ein Sammelreferat‘, in: *Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, unter Mitarb. von THOMAS KÜPPER/TIMO SKRANDIES hg. von BURKHARDT LINDNER, Stuttgart/Weimar 2006, S. 643-653 [2006b].
- LINDNER, BURKHARDT, Benjamin lesen... Über die Konzeption des Handbuchs, in: *Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, unter Mitarb. von

- THOMAS KÜPPER/TIMO SKRANDIES, hg. von DEMS., Stuttgart/Weimar 2006, S. IX-XIII.
- DERS., *Das Passagen-Werk, die Berliner Kindheit* und die Archäologie des „Jüngstvergangenen“, in: *Passagen. Walter Benjamins Urgeschichte des XIX. Jahrhunderts*, hg. von NORBERT BOLZ/BERND WITTE, München 1984, S. 27-48.
- LÜTZELER, PAUL MICHAEL (Hg.), *Hoffnung Europa – Deutsche Essays von Novalis bis Enzensberger*, Frankfurt a. M. 1994 [1994a].
- DERS., Einleitung, in: *Hoffnung Europa – Deutsche Essays von Novalis bis Enzensberger*, hg. von DEMS., Frankfurt a. M. 1994, S. 7-26 [1994b].
- NAUSE, TANJA, *Inszenierung von Naivität. Tendenzen und Ausprägungen einer Erzählstrategie der Nachwendeliteratur*, Leipzig 2002.
- 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., „Die Fremdheit ist ungeheuer“. Zur Rekonzeptualisierung historischen Erzählens in der Gegenwartsliteratur, in: *Entwicklungen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989 (Deutschsprachige Gegenwartsliteratur und Medien 10)*, hg. von CARSTEN GANSEL, Göttingen 2013, S. 23-36.
- RADISCH, IRIS, *Europas Weltliteratur. Verraten uns die modernen Romane etwas über unsere Identität? Warum Die Zeit einen Literaturkanon erstellt*, in: *Die Zeit*, 12.7.2012, S. 45.
- ROEDER, CAROLINE, „Hier genau hier habe ich damals gelebt“ oder „Die Erde ist rund“. Annäherung an Topographien der Kindheit, in: *Topographien der Kindheit. Literarische, mediale und interdisziplinäre Perspektiven auf Orts- und Raumkonstruktionen*, hg. von DERS., Bielefeld 2014, S. 11-24.