



Ehrliche Erfindungen

Felicitas Hoppe als Erzählerin
zwischen Tradition und Transmoderne

Svenja Frank / Julia Ilgner (Hg.)

Svenja Frank, Julia Ilgner (Hg.)
Ehrliche Erfindungen

Lette

Historische Maskerade

Felicitas Hoppes Romane als Bachtin'scher Karneval

VERONIKA SCHUCHTER

Das Spiel, die Maskerade und andere Elemente des Karnevals sind Fixpunkte in beinahe allen Texten von Felicitas Hoppe. Sie tauchen aber nicht nur auf inhaltlicher Ebene auf, sondern sie sind zudem wesentliche Bestandteile des ästhetisch-formalen Erzählprogramms der Autorin. Im vorliegenden Beitrag soll unter Berücksichtigung von Michail Bachtins Konzepten der Dialogizität und Polyphonie das karnevaleske Moment in Felicitas Hoppes Erzählwerk, vor allem in den Romanen *Paradiese*, *Übersee* (2003), *Johanna* (2006), und *Hoppe* (2012) herausgearbeitet werden und zwar auf Ebene des Sujets, der Sprache und der Textgattung. Um Missverständnisse zu vermeiden, sei vorangestellt, dass das Motiv des Karnevals von seiner Anlage her keine bewusste narrative Strategie darstellt (auch wenn es durchaus als solches eingesetzt werden kann). Statt einer autorzentrierten Interpretation soll daher die ‚Karnevalisierung‘ der Literatur ganz im Sinne Michail Bachtins¹ als Traditionslinie und Textdynamik begriffen werden, die flexibel ist und die Individualität der einzelnen Autorinnen und Autoren in keinsten Weise tangiert beziehungsweise formal einengt.

BACHTINS KARNEVAL

Bachtin beschreibt, ausgehend von der Karnevalstradition des Spätmittelalters und der Renaissance, einen Prozess der Karnevalisierung, der als überzeitliche „Umkehrung von Hierarchien, Umwertung, Ambivalenz, Maskierung und Polyphonie“² in

1 BACHTIN, 1971.

2 ZIMA, 2001, S. 308.

der Literatur fortwirkt. Es handelt sich dabei nicht um ein starres Konzept, das beliebig jedem Inhalt übergestülpt werden kann,³ und nicht jeder Text, der karnevalistische Elemente wie etwa die Profanation aufweist, steht in der Tradition der Karnevalisierung, in der Bachtin so unterschiedliche Autoren wie Voltaire (1694-1778), Ludwig Tieck (1773-1853), Honoré de Balzac (1799-1850), George Sand (1804-1876) und Fjodor Michailowitsch Dostojewski (1821-1881) verortet. Zu den Pionieren gehören neben Rabelais (1494-1553) auch Shakespeare (1564-1616) und natürlich Cervantes (1547-1616), für den deutschsprachigen Raum ist Grimmelshausen (1622-1676) als ein zentraler Bezugspunkt zu nennen, Bachtin erwähnt aber auch E. T. A. Hoffmann (1776-1822) und die Romantik im Allgemeinen, was durch die geistige Nähe zum Mittelalter, aber auch die Überschreitung von Gattungsgrenzen bedingt ist. In neueren Deutungen, die den pädagogischen Aspekt vernachlässigen, kann auch Carlo Collodis *Le avventure di Pinocchio* (1883), ein Lieblingstext Hoppes, als karnevalistischer Text gelesen werden.⁴ Diese intertextuellen Verbindungen, die eher in Feldern als in Linien organisiert sind, sind deshalb von entscheidender Bedeutung, legt Bachtin doch großen Wert darauf, „die möglichen Quellen eines Autors zu kennen, jene literarische Atmosphäre, in der sein Werk entstanden ist“,⁵ ohne damit anzudeuten, dass es deshalb zwangsläufig zu einer bewussten Übernahme literarischer Muster kommen muss. Eine Affinität zur Romantik und besonders zum Mittelalter lässt sich auch für die Autorin Felicitas Hoppe konstatieren.⁶ Die literarische Atmosphäre, in der das Werk Hoppes seine Inspirationen findet, ist deutlich geprägt von den Erzähltraditionen des Märchens, der mittelalterlichen *Aventiure* und dem Schelmenroman. Das Figurenrepertoire Hoppes speist sich aus der karnevalistischen Tradition: Könige, Narren und Ritter haben ihren Auftritt und stehen ganz im Zeichen der Karnevalslogik, also der Umwertung und Umkehrung hierarchischer Konstellationen und hegemonialer Setzungen.

In *Probleme der Poetik Dostoevskijs* (1971) fasst Bachtin das zentrale Moment der Karnevalisierung wie folgt zusammen:

Der Karneval ist ein großes, *das ganze Volk erfassende* Weltempfinden vergangener Jahrtausende, ein Weltempfinden, das von Angst befreit, das in höchstem Maße die Welt dem Menschen und die Menschen einander annähert (alles wird in den Bereich des freien, familiären

3 Vgl. BACHTIN, 1971, S. 188.

4 Zu Carlo Collodis Kinderbuchklassiker *Le avventure di Pinocchio* (1883) vgl. die zahlreichen Bezugnahmen Felicitas Hoppes in ihrer Poetikvorlesung *Sieben Schätze* (vgl. unter anderem *Schätze*, S. 72) sowie den Beitrag von Lena Ekelund im vorliegenden Band.

5 BACHTIN, 1971, S. 177.

6 Vgl. dazu auch Sandra Langers Beitrag in diesem Band.

Kontaktes einbezogen), das mit seiner Freude am Wechsel und seiner fröhlichen Relativität dem nur einseitigen und düsteren offiziellen Ernst gegenübersteht, der durch Angst hervorgerufen, dogmatisch, dem Werden und Wechsel feindlich ist und den bestehenden Zustand des Seins und der Gesellschaftsordnung zu verabsolutieren sucht. Gerade von diesem Ernst befreite das karnevalistische Weltempfinden. Aber es enthält nicht ein Körnchen Nihilismus, nicht ein Körnchen leeren Leichtsinns und trivialen Individualismus' der Bohème.⁷

Es ist dieses spezifische Weltempfinden, das den Karneval ausmacht, nicht seine Bestandteile, die im Einzelnen durchaus fakultativ sind. So finden sich bei Hoppe etwa in keinem ihrer Texte groteske Körperkonstrukte im Sinne Bachtins, keine Darstellung radikaler Körperlichkeit, die sich im Geschlechtsakt, dem Trinken, der Völlerei oder der Ausscheidung ausdrückt. Diese Form des Materiell-Leiblichen spielt bei Hoppe eine eher untergeordnete Rolle.⁸ Selbiges trifft indes auch auf andere Autoren zu, die Bachtin in die Tradition des Karnevals stellt. Das karnevalistische Weltempfinden prägt Hoppes Poetik hingegen in besonderem Maße, was eine textanalytische Betrachtung im Folgenden zeigen soll.

JOHANNA (2006)⁹

Wie könnte man anders, als bei der Verknüpfung von Felicitas Hoppes *Johanna* mit Bachtins Konzept des Karnevals an die Szene des Kostümfestes zu Beginn des Romans zu denken:

Natürlich, Gäste, rief ich, fast hätte ich die Gäste vergessen, und das Spiel. Sie haben uns doch ein Spiel versprochen, ERKENNE DEN KÖNIG, höchste Zeit, dass wir endlich zu spielen beginnen. Was allerdings die Spieler betrifft: Viele schlechte Kostüme. Wie soll man den wahren König erkennen, mindestens sieben maskierte Karls. Von den Damen zu schweigen. Ein schlecht besetzter Hofstaat. Ein Herold in Schwarz, ein gelblicher Narr, zwei bräunlich grundierte Hundekostüme, drei Fackelträger und ein Mundschenk, der nebenbei den Vorkoster gibt und aussieht, wie schon gestern vergiftet. (*Johanna*, S. 17)

„[D]ie Verkleidungen, das heißt: den karnevalistischen Wechsel von Kleidung, Lebensstellung und Schicksal“¹⁰ bleiben indes nicht auf das Kostümfest beschränkt,

7 BACHTIN, 1971, S. 180 (Hvvhbg. i. Orig.).

8 Ausnahmen bilden allerdings einzelne Miniaturen wie *Die Hochzeit* oder *Der Balkon* aus der Erzählensammlung *Picknick der Friseurin* (1996). Auch durchziehen Aspekte der Sexualisierung den späteren Roman *Johanna* (2006).

9 Zu den folgenden Ausführungen vgl. SCHUCHTER, 2013, S. 129-143.

sondern ziehen sich als Symbol der beständigen Inszenierung und Selbstversicherung von Identität durch den gesamten Text. Die Kostüme und Masken sind vielfältig: Mützen, Hauben und Kronen, die dem Träger aufgesetzt werden, nicht immer willentlich, und diesen etikettieren, jedem Signifikat seinen Signifikanten zuweisen, während die Rüstung den Träger einschließt und sein Innerstes gegenüber außen unkenntlich macht. Akademische Titel erscheinen ebenso als Kostümierung wie Namen, Farben und Requisiten. Als Form der Travestie bricht die Maskerade starre Konzepte von Identität auf und erweitert als Mittel der Performanz den Spielraum des Selbst. Kostümierung und Maskerade stehen daher nicht nur für Freiheit und subversiv verschobene Handlungsmächtigkeit, sie können einfach in ihr Gegenteil verkehrt werden und eine Simplifizierung und Fixierung darstellen, wie folgendes Zitat aus *Johanna* indiziert:

Also Vorsicht mit Kronen. Vorsicht mit Devisen und Fahnen. Achtung bei der Wahl Ihres Pferdes, bei der Wahl Ihrer Dame, bei der Wahl Ihres Ritters, bei der Wahl eines Knappen. Auf hundert falsche kommt selten ein echter. Aufgepasst bei der Wahl Ihrer Waffen, bei der Wahl Ihres Wappens. Sorgfalt bei der Wahl Ihrer Farben. (ebd., S. 33)

Im Sinne von Bachtin symbolisieren der Karneval und die Wahl eines Karnevalskönigs „die fröhliche Relativität einer jeden Ordnung, Gewalt und Hierarchie“.¹¹ Einen Karnevalskönig gibt es in *Johanna* zwar nicht, aber jede Menge Königskostüme und trotzdem (oder gerade deswegen) ist „keine einzige echte Krone im Spiel“ (ebd., S. 17). Die Rolle des Karnevalskönigs, oder in diesem Fall der Karnevalskönigin, fällt Johanna selbst zu, versteht Bachtin darunter doch die Erhöhung, Erniedrigung und Mystifikation des Helden beziehungsweise einer Heldin und damit die Relativität des Lebens an sich.

Da Johanna in diesem Roman nicht greifbar wird, ist sie auch nicht auf Peitsches Kostümfest anzutreffen: „Sie hält sich auch nicht auf Kostümfesten auf, sondern trägt mühelos alle Farben auf einmal.“ (ebd., S. 18). Was Johanna auch anhat, auf Bildern, als Statue, in Stücken und Filmen, sie wird immer kostümiert erscheinen, in der Rüstung genauso wie im Schäferkleid. Der Körper wird zur Leinwand für Vereinfachungen, die behaupten zu wissen, was das Wesentliche sei, als könne das Kostüm den charakterlichen Kern und die Identität eines Menschen widerspiegeln. Genau deshalb muss der Jungfrau der Auftritt im Text auch verwehrt bleiben.

Peitsche hingegen dient das Kostüm als Versteck. Als Veranstalter des Festes überlässt er seine Gäste sich selbst und zieht sich lieber mit der Ich-Erzählerin ins Nebenzimmer zurück zu seinen Mützen, die signifizierbare Identitäten versprechen

10 BACHTIN, 1969, S. 52.

11 Ebd., S. 51.

und deren performatives Potenzial sich sogleich erschöpft. Peitsche hat so viele Mützen gefaltet, dass die Aufschriften mit der Zeit verblasst und nicht mehr zu entziffern sind und es ironisch erscheinen muss, dass ausgerechnet er der Ich-Erzählerin eine Vorliebe für das Einfache unterstellt.

Maskerade und Kostümierung heben die Kausalität von Identität und Rolle auf. Das Verhalten der Spieler, so Bachtin, „ist nicht von jener Rolle bestimmt, die sie im gewöhnlichen Leben spielen“.¹² Wie das Spiel ermöglicht auch der Karneval den Ausbruch aus den Schranken des Alltags, den Positionswechsel im Feld, und sei er temporär begrenzt. Die Kategorie der Identität wird dabei einer Neubewertung unterzogen – ein Aspekt, der später noch vertieft wird.

Kostüme sind, genau wie individuelle Kleidung, nichts anderes als freiwillig gewählte Rollen und als solche offenbaren sie mehr als sie verhüllen. Zuschreibungen erfolgen nicht nur extern, sie können auch selbst ‚übergestreift‘ werden, wie ein Kostüm. Die Rüstung macht die Heldin, das Schwert die Täterin, das Büßergewand das Opfer. Zur Not ersetzt die Puddingschüssel den Helm, „[m]an muss sich eben zu helfen wissen“ (*Johanna*, S. 162). „Nicht das Schwert ist die Waffe, sondern der, der es führt, nicht das Ding hat Bedeutung, sondern wir sind es selbst, die den Dingen ihre Bedeutung geben.“ (ebd., S. 83).

Mit Bachtin kann man in dieser Zweckentfremdung¹³ die karnevalistische Exzentrik sehen, die Abkehr „vom Gewöhnlichen und allgemein Üblichen“,¹⁴ das Verlassen eingefahrener Bahnen. Diese Verschiebung auf der Ebene des Sujets korreliert mit der „Befreiung der Dinge und Worte aus ihren angestammten Kontexten, die es ihnen erlaubt, ‚ungezwungene‘ und neue Verbindungen einzugehen“.¹⁵ Die Kostüme sind demnach nicht nur Sinnbilder verschwimmender Identitäten, sondern solche des Subjekts überhaupt. Der „Gegensatz von Autonomie und Ausgeliefertsein“¹⁶ macht *Johanna* somit zum Subjekt im Foucault’schen Sinne.

Ist die Maskerade nun im jeweiligen Kontext negativ oder positiv besetzt, sie bleibt immer ein Mittel der Macht – wie etwa im Falle von Loiseleur, „der sich nachts ins Gefängnis der Jungfrau schleicht und dabei oft und gern die Kostüme wechselt“ (*Johanna*, S. 44), um *Johanna* zu täuschen und ihr Vertrauen zu gewinnen: „Mal gibt er den Beichtvater, dann wieder den Landsmann aus Lothringen, den königstreuen Leidensgefährten, den Armagnac in der Rolle des Schusters.“ (ebd.). Das Kostüm dient zur Tarnung, Täuschung und Verführung. Vorsicht ist demnach

12 BACHTIN, 1971, S. 193.

13 Vgl. BACHTIN, 1969, S. 53. Bachtin führt diesbezüglich den Topf als Kopfbedeckung und Hausgeräte zum Waffengebrauch als Beispiele an.

14 Ebd.

15 SASSE, 2010, S. 173.

16 NEUHAUS, 2008, S. 39.

vor allem dann geboten, wenn auf den ersten Blick kein Kostüm zu erkennen ist. Johannas Bewährungsprobe, den verkleideten König zu erkennen, meistert sie mühelos, so wie die Ich-Erzählerin auf Peitsches Fest sich von den schlechten Kostümen nicht narren lässt, die auf nichts anderes zählen als auf „die Wirkung der Farben, auf die Kraft der Verwechslung“ (ebd., S. 17). Gefährlich sind jene Maskierungen, die vorgeben, echt zu sein, so wie Loiseleur oder Johannas Stimmen: „Waren die heiligen Stimmen nackt? Als hätte Gott nicht genug Kostüme!“ (ebd., S. 48). Schlechte Kostüme und schlechte Täuschungen werden zwar leichter enttarnt, sie binden den Träger aber umso mehr an sein Kostüm, weil es seine Absichten entlarvt, vor allem wenn vergessen wird, „beim Lügen sein Gesicht zu verstellen“ (ebd., S. 133), wie es einem der beiden Beisitzer bei der Prüfung der Erzählerin unterläuft. Kostüme haften auch nach dem Ablegen an ihren Trägern wie Charakterbeschreibungen, was im Falle des grünen Königs und des Hundekostüms deutlich wird – der eine ist neidisch und will hoch hinaus, der andere, so lässt sich vermuten, ist dem Professor hündisch ergeben.

TEXTGATTUNG

Johanna, Rose von Domrémy! Lieblingsrose historischer Gärtner! Eine Blume, die jeder im Knopfloch trägt und ganz nach Geschmack seinen Zwecken zuführt, weil sie auf jedem Schlachtfeld blüht. Gestern links außen und morgen weit rechts. (*Johanna*, S. 130)

Johanna ist weder ausschließlich ein historischer Roman noch eine literarische Biografie. Assoziationen zu beiden Genres sind indes konzeptionell beabsichtigt. Der ganze Text gibt sich kostümiert: Leseerwartungen werden systematisch konterkariert. So sind die meisten Rezensionen auch damit beschäftigt, hervorzuheben, was *Johanna* eben nicht ist: „Poesie statt Historie“¹⁷ heißt es in der *Wiener Zeitung*, „Pseudo-Historie“¹⁸ im *Falter*, „Felicitas Hoppe erzählt die etwas andere Geschichte der Johanna von Orleans“¹⁹ schreibt Stefan Neuhaus in der *Furche* oder die Schriftstellerin Angelika Overath „Johanna für Profitaucher. Felicitas Hoppe hat keinen Roman zu Jeanne d’Arc geschrieben“²⁰ in der *Neuen Zürcher Zeitung*.²¹

17 WIRTHENSOHN, 2007, S. 11.

18 FEDERMAIR, 2006, S. 17.

19 NEUHAUS, 2006, S. 20.

20 OVERATH, 2006, S. 11, B.

21 Insgesamt nahm das deutschsprachige Feuilleton Hoppes *Johanna* durchweg positiv auf, wobei alle wichtigen Besprechungen den Fokus auf den unkonventionellen Umgang mit dem historischen Stoff legen und dessen Gelingen zum zentralen Wertungskriterium er-

Was Bachtin als vierte Kategorie des Karnevals beschreibt, die Profanation, zeigt sich in *Johanna* nicht als „karnevalistische[] Parodie heiliger Texte und Aussprüche“,²² wohl aber als karnevaleske Kommentierung beinahe ebenso sakral gehandelter, doktrinärer und ideologisch aufgeladener Lehrmeinungen. Aus diesem Blickwinkel kann *Johanna* als postmoderne Gelehrtensatire gelesen werden. Die Profanation ist „das Spiel mit den Symbolen der höchsten Macht“,²³ so Bachtin, „Parodieren ist die Herstellung eines profanierenden und dekouvrierenden Doppelgängers, Parodie ist umgestülpte Welt“.²⁴

Besonders deutlich zeigt sich dieses parodistische Moment im Prolog, der die Erwartung eines historischen Romans oder einer literarischen Biografie schnell durchkreuzt und ein positivistisches Wissenschaftsverständnis karikiert. Der Text mutiert zur Maskerade, der sich oberflächlich als knapper historischer Abriss lesen lässt, als Abbild einer positivistischen Ordnung von Fakten, Daten, Orten, Namen und beteiligter Parteien. Gleichzeitig wird die starre Struktur durchdrungen von poetischer Imagination und Auflösung. Scheinbar historisch verbürgte Tatsachen werden durch die Polyvalenz der Formulierung infrage gestellt, ihre Brüchigkeit auf diese Weise markiert: „Achtzig oder achthundert englische Soldaten“ heißt es etwa, (*Johanna*, S. 9), soviel Unbestimmtheit verträgt weder ein historischer Roman noch eine Biografie. Aber auch innerhalb des literarischen Feldes sind intertextuelle Bezüge unübersehbar. Der Prolog lässt sich unschwer als ironische Allusion auf George Bernard Shaws umfangreiche *Vorrede*²⁵ zu seinem Stück *Saint Joan* (1924, dt. *Die heilige Johanna*, 1924) lesen, in welcher der Dramatiker seine Sicht auf Johanna unmissverständlich darlegt. Für Shaw, so die Quintessenz, ist Johanna die erste Protestantin, da sie die Vermittlerrolle des Klerus zwischen den Gläubigen und Gott gefährdet. Er verlässt sich nicht allein auf die Kraft seines Stückes, sondern liefert eine Leseanweisung für das nachfolgende Drama mit.

heben. Während Tilman Lahme sich in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* (LAHME, 2006) von der poetischen Herangehensweise irritiert zeigt und den Leser ohne eigenes geschichtliches Wissen überfordert glaubt, gibt sich Thomas Steinfeld in der *Süddeutschen Zeitung* (STEINFELD, 2006) begeistert von Hoppes vielseitiger Annäherung an Johanna und betont gerade die tiefgreifende Auseinandersetzung der Autorin mit dem historischen Hintergrund. Jochen Jung bezeichnet den Roman in der *Zeit* (JUNG, 2006) als „schelmisches Kunstwerk“, das die Dichtung über die Wissenschaft siegen lässt.

22 BACHTIN, 1969, S. 49.

23 Ebd., S. 52.

24 Ebd., S. 54. Zur Gattungsreferenz auf die Tradition der Gelehrtensatire vgl. auch den Beitrag von Ernest Schonfield in diesem Band.

25 SHAW, 1990 [1924].

SPRACHE

Die Sprache des Karnevals ist gekennzeichnet durch semantische Ambivalenz. Sie verbindet die spielerische Feier der Sprachästhetik mit ihrer gleichzeitigen Relativierung und emanzipiert sich dabei von der „allgemeinen Sprache“, die Bachtin mit der „anonymen, gängigen Meinung“²⁶ gleichsetzt.

Julia Kristeva zufolge, deren Intertextualitätskonzept sich aus dem Rückgriff auf Bachtin entwickelte, besitzt das Wort auch philosophische und politische Implikationen:

Die Rede des Karnevals (*le discours carnavalesque*) durchbricht die Regeln der von der Grammatik und der Semantik zensierten Sprache und ist dadurch gesellschaftliche und politische Widerrede: es handelt sich nicht um eine Äquivalenz, sondern um die Identität zwischen der Zurückweisung des anerkannten linguistischen Kodes und der Zurückweisung des anerkannten Gesetzes.²⁷

Hoppes polyvalente Sprachbilder stellen in der Überschreitung semantischer Normverknüpfungen eine solche Widerrede dar. Die rationale Ordnung der Sprache, die sich über ein klar definiertes Referenzsystem strukturiert, wird nicht *zer-*, wohl aber *gestört* und *ausgeweitet*. „Das Wort“, so Silvia Sasse, „erscheint als maskiertes Wort, es ist oxymoral und paradoxal in seiner Bedeutung und als solches wird es wiederum dargestellt in Worttravestien und in der Wortakrobatik.“²⁸ Der Karneval etabliert eine „andere Logik“²⁹ und tritt mit der alten Ordnung in einen versteckten Dialog:

Stellen wir uns den Dialog zweier Menschen vor, bei dem die Repliken des zweiten Partners weggelassen sind, aber so, daß der allgemeine Sinn dadurch nicht beeinträchtigt wird. Der zweite Gesprächspartner ist unsichtbar anwesend, seine Worte fehlen, doch die tiefe Spur dieser Worte bestimmte alle anwesenden Worte des ersten Gesprächspartners. Wir spüren, daß es sich um ein Gespräch handelt, und zwar um ein angespanntes Gespräch – obwohl doch nur einer spricht. Jedes anwesende Wort reagiert eben mit allen seinen Fibern auf den unsichtbaren Partner, es weist über sich hinaus auf das ungesagte fremde Wort.³⁰

26 BACHTIN, 1979, S. 193.

27 KRISTEVA, 1972 [1967], S. 346.

28 SASSE, 2010, S. 163.

29 KRISTEVA, 1972 [1967], S. 374.

30 BACHTIN, 1969, S. 124.

„So gehorcht das polyvalente und mehrfach bestimmte poetische Wort den Regeln einer Poetik, die über die Logik des kodifizierten Diskurses hinausgelangt und sich nur am Rande der offiziellen Kultur völlig verwirklicht.“³¹ Die rationale Bedeutungsökonomie wird also durch eine semiotische Utopie infrage gestellt. Die karnevaleske Form, so Bachtin „verhilft zur Loslösung vom herrschenden Weltbild, von Konventionen und Binsenwahrheiten, überhaupt von allem Alltäglichen, Gewohnheiten, als wahr Unterstellten.“³²

Als subversive Spiegelung der offiziellen und autoritären Kultur fungiert der Karneval als Absage an Macht, Gewalt und Autorität in der Sprache des Lachens.³³ Er firmiert jedoch nicht als Gegenrealität, sondern fügt sich in das Leben ein, fungiert sogar als verbindendes und familiäres Element und zeigt Potenziale auf, mit der Welt umzugehen. Hoppe kreierte weder fantastische noch historische Welten, sondern sie verweigert sprachlich eine eindimensionale Abbildung der Realität. Auch hier zeigt sich wieder die Parallele zu Bachtin, für den das Zeremoniell des Karnevals „keine pure absolute Verneinung oder Vernichtung“³⁴ ist, weil sich alle seine Elemente auf einer zweiten Ebene positiv gedeutet finden.

DIALOGIZITÄT UND POLYFONIE

Die erzählende Instanz in *Johanna* ist scheinbar leicht auszumachen; zu glauben, damit wäre die Frage nach dem ‚Wer spricht?‘ beantwortet, ist jedoch voreilig. Nicht nur bleiben Dialoge unmarkiert, auch werden direkte Reden ungekennzeichnet einmontiert, was den Leser zur permanenten Aufmerksamkeit zwingt. Die Erzählerin oszilliert, sie scheint sich in unkalkulierbarer Weise auf den Leser zu-, dann wieder von ihm wegzubewegen. Dabei trifft der Rezipient in der Ich-Erzählerin nicht auf eine typische unzuverlässige Erzählerin. Weder versucht sie den Leser zu täuschen noch gibt sie ihm Anlass, an ihrer Aufrichtigkeit zu zweifeln. Allerdings beginnt der Text mit einem Rätsel:

Damen und Herren, was bleibt, ist ein Rätsel. Was ist das? Schwimmt wie ein Fisch, heult wie ein Hund, fällt auf die Knie wie ein Bettelbruder und feiert sich wie ein französischer König.

Das menschliche Herz, ruft Peitsche, der alles verträgt, nur keinen Rauch. Er weiß, dass mir Rätsel zuwider sind, also löst er sie rasch. (*Johanna*, S. 11)

31 Ebd.

32 BACHTIN, 1987, S. 85.

33 Vgl. BACHTIN, 1969, S. 35.

34 Ebd., S. 51.

Die Kommunikationsangebote der erzählenden Instanz sind in ihrer enigmatischen und mehrdeutigen Art weniger assertiv als appellativ. Die Leseransprache „Damen und Herren“ ist als Aufforderung zu verstehen, am Rätsel, das der Text darstellt, konstruktiv mitzuarbeiten, weshalb Martin Hellström zu Recht darauf hinweist, dass dem Rezipienten die Möglichkeit eröffnet wird, sich selbst im Beziehungsgeflecht des Textes zu verorten und die Geschichte dabei neu zu erzählen.³⁵ Wer Hoppes Texte als Vexierspiel betrachtet, an dessen Ende als Belohnung hermeneutischer Mühen ein fertiges Bild steht, wird, das zeigt insbesondere die Laienkritik,³⁶ enttäuscht werden. Der Karneval macht nur dann Spaß, wenn man mitmischt, aber nicht, wenn man ihn lediglich als Außenstehender und Unbeteiligter zu verstehen sucht. Indem er als Volksfest alle Schichten miteinander in Beziehung setzt, steht er zum einen im Zeichen der Familiarität, zum anderen löst er gleichzeitig auch die Grenze zwischen den Akteuren und dem Publikum auf.³⁷

Damit ist *Johanna* ein hochgradig dialogischer Text. Die Dialogizität besteht im ständigen Kommunikationsangebot an den Leser, der kontinuierlich zur Sinnstiftung eingeladen wird. Selbstredend ist der Prozess der Sinnstiftung Teil jeder literarischen Lektüre, und sei sie noch so trivial, jedoch gibt es wenige Texte, die dem Rezipienten seine eigene Mitarbeit und damit die kommunikative und dialogische Grundstruktur von Literatur an sich so explizit vor Augen führen. Dennoch lassen sich aus der Stimme der Ich-Erzählerin unterschiedliche, widerstreitende Perspektiven auf die Jungfrau und damit auch Weltansichten filtern, wodurch der monologische Duktus aufgebrochen und eine dialogische Redevielfalt,³⁸ realisiert wird. Die Stimme der Ich-Erzählerin bündelt die anderen Stimmen, ohne sie zum Schweigen zu bringen, wodurch es zu einer „offene[n] Auseinandersetzung unterschiedlicher Positionen“³⁹ kommt. Bachtin verortet das dialogische Prinzip sowohl textimmanent als auch extern in der Gesellschaft. Durch die Stimmenvielfalt im Text werden gesellschaftliche Wahrheitsansprüche infrage gestellt. Diese Polyfonie artet aber nie

35 Vgl. HELLSTRÖM, 2008, S. 35.

36 Vgl. stellvertretend dieses Beispiel aus einer Kundenrezension: „Ich habe mich regelrecht durch dieses Buch hindurchgequält, immer in der Hoffnung, doch noch etwas zu verstehen, aber es ist mir nicht gelungen. Eine Anhäufung von inneren Monologen verschiedener Personen, unheimlich [sic], ohne Zusammenhang, schön klingende Sätze, die aber nur Fetzen bleiben. Was wollen die Erzähler eigentlich? Und wer sind sie? Dieses Buch ist kein Roman, es ist keine Biografie, aber was es eigentlich sein möchte, ist mir nicht klar geworden. Ein Sprachrätsel?“, JARDAS, 2007.

37 Vgl. SASSE, 2010, S. 170.

38 Bachtin sieht diese sowohl in der Unterscheidung von Erzähler- und Figurenrede als auch in der inneren Polyvalenz des Wortes gegeben.

39 KLAWITTER/OSTHEIMER, 2008, S. 94.

in Indifferenz aus. Der Begriff der ‚Polyfonie‘ bezeichnet bei Bachtin zunächst die Vielzahl an Stimmen und Diskursen im Roman, die sich durch unterschiedliche soziale Stellungen und Sprechweisen definieren. Polyfonie drückt sich aber nicht nur in der Kombination diverser Sprachvarietäten und Register aus, sondern auch in erzählerisch vermittelten ideologischen Standpunkten, Werten und Normen. In *Johanna* findet sich diese Polyfonie nicht zuletzt in der akademischen Hierarchie des Universitätsbetriebs, vom Professor bis hin zur Studentin und zum Untersuchungsgegenstand, der Jungfrau, die zum Schweigen verdammt ist. Dem akademischen Betrieb wird die karnevalleske Szenerie des Kostümfestes entgegengesetzt und in der Prüfungsszene schließlich zusammengeführt. Der Professor und die Erzählerin bilden die oppositionellen Stimmen des hybriden Dialogs zwischen Wissenschaft und Poesie, was sich deutlich in der Prüfungssituation zeigt, die zum Monolog des Professors mutiert:

Eine richtige schöne Frauengeschichte, eine Herzensangelegenheit. Ein Mann, eine Frau. Ein Spion, eine Hexe. Ein Fluss und zwei Herzen. Zwei Herzen, die sich im Tod wieder finden. Erlösung durch Tod. Verzeihung durch Nachsicht.

Liebe Dame! Wissen Sie, wie das die Wissenschaft nennt? Sie sehen nicht aus, als ob Sie das wissen, und das, unter uns, ist auch besser so. Tatsächlich, Sie sollten Romane schreiben, mir scheint, Sie haben das Zeug dazu, Einbildungs- und Empfindungskraft. (*Johanna*, S. 123)

Als Vertreter eines apodiktischen Wissenschaftsverständnisses wird der Professor zur Verkörperung des monologischen Textprinzips, der autoritären Rede, der die Dialogizität und Polyfonie von Literatur, in Gestalt der Ich-Erzählerin, entgegensteht. Wissenschaft und Poesie erscheinen aus Sicht der akademischen Richtinstanz zudem geschlechtlich codiert, wobei das weibliche Prinzip der narrativen Imagination im Textdiskurs schlussendlich die Oberhand behält. Die Karnevalisierung zeigt sich hier über die Bildung von Karnevalspaaren, wobei sowohl die narrative Struktur des Textes als auch die Poetizität des Wortes die Hierarchie auf der Sujetebene umkehrt. Es ist die Poesie, der das letzte Wort gebührt, nicht die Wissenschaft.

Bachtin betont aber auch das Zurücktreten des Autors hinter den Chor der Stimmen im polyfonen Roman, womit eine Enthierarchisierung der Autor-Leser-Beziehung einhergeht. Gleichzeitig begreift er „die Präsenz des Autors“ als „letzte[] Sinninstanz“,⁴⁰ die über die Verknüpfung mit dem Helden realisiert wird. Im polyfonen Roman ist der Held für Bachtin keine individualisierte Figur. Gemeint ist damit keine Typisierung von Figuren. Der Held verkörpert vielmehr „ein[en]

40 BACHTIN, 1979, S. 205.

Standpunkt“, einen „Blick auf die Welt“.⁴¹ Dies trifft auf *Johanna* zweifellos zu, wobei sich die Frage stellt, wer hier überhaupt die Heldin ist, die historische Johanna oder die Ich-Erzählerin? Die Heldin Johanna verfügt wortwörtlich über eine polyfone Identität, weil sie in ihrer steten Absenz nur über die Stimmen der anderen überhaupt zur Existenz gelangt, was über die Definition Bachtins noch hinausgeht. Die Abwesenheit der Heldin, die gleichzeitig allgegenwärtig den Diskurs bestimmt, steht im Zeichen eines radikalen Konstruktivismus. Wie die Jungfrau bleibt auch die Erzählerin im Dunklen. Herkunft, Alter und Aussehen spielen keine Rolle. „Denn niemand ist da, es ist totenstill, ich bin ganz allein.“ (*Johanna*, S. 136). Die Erzählerin ist „von Gott und der Welt verlassen“ (ebd.), sie passt nicht in die Welt von Rastern, Festschreibungen und einfacher Symbolik. Sie kann keinen Zahlenstrahl zeichnen und keine Fahrpläne lesen. Immer wieder weist sie auf ihr fehlendes Unterscheidungsvermögen hin, sie ist „blind für Farben, weshalb die Botschaft [sie] nicht erreicht.“ (ebd., S. 135). Der Karneval führt, so Peter V. Zima, „zu einer Art Orientierungslosigkeit“, die „das Subjekt als Aktant (Protagonist), Erzähler oder Leser“⁴² überkommt. Die Desorientierung der Erzählerin in der diegetischen Welt korreliert mit jener des Lesers im Textdiskurs, doch erscheint sie nicht kafkaesk und bedrohlich, sondern durchweg positiv konnotiert. Die Erzählerin ist weniger Figur als Funktion, sondern Figur gewordene Perspektive und kann als Verkörperung von Hoppes Ästhetik und Poetologie gelesen werden. Die Ich-Erzählerin verkörpert ein literarisches Ideal: Sie ist misstrauisch gegenüber Kronen und anderen Herrschaftssymbolen, unfähig, die Welt in schlichten Mustern zu messen und Schablonen anzulegen, blind für einfache Kategorisierungen und Zuschreibungen, unwillig sich festlegen zu lassen, distanzwährend, aber nicht ohne Empathie. *Johanna* ist damit nicht zuletzt ein Roman über die Angst und gegen die Angst, die zwar da ist, aber nicht Oberhand gewinnt. Die „fröhliche Relativität“⁴³ des karnevalistischen Weltempfindens geht über die spaßhafte, temporäre Inversion der Verhältnisse hinaus. Der Karneval dient als Mittel gegen die Angst vor der Ausweglosigkeit und der Erstarrung, er zeigt Alternativen auf und fungiert damit als produktiver Antrieb. Das laute Karnevalslachen wird in der karnevalisierten Literatur schrittweise abgelöst, es verliert an „Lautstärke“ und wird „bis zur Ironie, zum Humor und zu anderen Formen des reduzierten Lachens“⁴⁴ abgeschwächt, was eine melancholische

41 BACHTIN, 1969, S. 86. Bachtin definiert den Helden als „Phänomen der Wirklichkeit, das bestimmte, fest ausgeprägte, sozialtypische und individuell-charakteristische Merkmale aufweist, nicht als eine äußere Gestalt, die sich aus eindeutigen Zügen zusammensetzt, welche in ihrer Gesamtheit die Frage ‚Wer ist er?‘ beantworten“.

42 ZIMA, 2010, S. 311.

43 BACHTIN, 1969, S. 51.

44 BACHTIN, 1971, S. 186.

oder tragische Note der Texte keineswegs ausschließt, wie das Beispiel Dostojewskis deutlich zeigt. In der Tradition des Lachens bleibt der Karneval ein Mittel gegen die Furcht: „Das Lachen befreit nicht nur von der äußeren Zensur, sondern vor allem vom großen inneren Zensor, von der in Jahrtausenden dem Menschen anezogenen Furcht vor dem Geheiligten, dem autoritären Verbot, dem Vergangenen, vor der Macht.“⁴⁵

PARADIESE, ÜBERSEE (2003)

Während in *Johanna* der Karneval am nachdrücklichsten in der Profanation seinen Ausdruck findet und die Infragestellung etablierter Hierarchien und oppositioneller Figurationen dem Roman Struktur verleihen, findet in *Paradiese, Übersee* eine zusätzliche Dekonstruktion statt, die allerdings nie zerstörerisch, sondern produktiv ist. Dekonstruktion steht bei Hoppe immer im Zeichen der kreativen Konstruktion. Der Tenor der Literaturkritik, zum Teil aber auch der Wissenschaft, das Charakteristische an Hoppes Schreiben bestehe in der Verunsicherung eingefahrener Strukturen, der Verfremdung, ja sogar dem Fantastischen, verkennt die Radikalität ihres Ansatzes. Entscheidend ist der Begriff der Identität. Die Kategorisierung Hoppes als Reiseschriftstellerin⁴⁶ geht einher mit der Annahme einer genretypischen Identitätssuche. Doch ebenso wenig wie Hoppe eine typische Reiseschriftstellerin ist, geht es in ihren Texten um eine bloße Selbstfindung ihrer Figuren, sondern allenfalls um eine Selbsterfindung. Nicht das Finden der eigenen Identität, steht im Zentrum, sondern, so Hoppe, die Möglichkeit, „in der Bewegung sein Ich los zu werden“.⁴⁷ Allein die Option einer Nicht-Identität, für die es keinen Ausdruck jenseits des *ex negativo* gibt, stößt an die Grenzen unserer Vorstellung. Die Figur des Ritters weist auf eine *Aventiure* hin, die allerdings nicht mit Erkenntnis, der Festigung seines Subjektstatus oder dem Auffinden seiner Identität endet. Die Reise zielt in Hoppes Texten vielmehr auf den gegenteiligen Effekt: Die in der Heimat zunächst eindeutig festgelegte Identität wird durch die Reise erschüttert, sodass am Ende nicht einmal mehr die Figuren mit sich identisch sind. Verschiedentlich wurde schon darauf hingewiesen, dass sich mit der Deckungsgleichheit von Ritter und Schwester die Frage stellt, ob nicht alle Figuren nur durch einen kaleidoskopisch gefächerten Blick entstehen und damit verschiedene Facetten eines Subjekts dar-

45 BACHTIN, 1969, S. 38f.

46 Eine fruchtbare Lektüre von *Paradiese, Übersee* als Reiseroman und als Auseinandersetzung mit den tradierten Vorbildern unternimmt jedoch Ritchie Robertson in diesem Band.

47 Ebd., S. 229.

stellen, das eben nicht mit sich identisch ist.⁴⁸ Mit der postmodernen Idee des schimmernden, polyvalenten Subjekts muss die Kategorie der Identität neu gedacht werden, wenn sie sich nicht erübrigen soll. Das Radikale an dieser Vorstellung der Identitätslosigkeit, dem Sich-Entledigen einer beschränkenden Identität, liegt in der positiven, und produktiven Bewertung dieses Prozesses, der zwar nicht völlig deckungsgleich mit dem karnevalistischen Weltempfinden ist, aber in diesem Kontext gelesen werden kann.

Die Kategorie der Familiarisierung findet in *Paradiese, Übersee* einen plastischen Ausdruck in Form tatsächlicher Familienstrukturen. „Die freie familiäre Beziehung ergreift alles: alle Werte, Gedanken, Phänomene und Dinge. Alles, was durch die hierarchische Weltanschauung außerhalb des Karnevals verschlossen, getrennt, voneinander entfernt war, geht karnevalistische Kontakte und Kombinationen ein.“⁴⁹ Die karnevalistische Mesalliance bei Hoppe mündet vielmehr in einen Ausnahmezustand, den der Karneval immer darstellt, um unübliche Verbindungen eingehen zu können und „das Geheiligte mit dem Profanen, das Hohe mit dem Niedrigen, das Große mit dem Winzigen, das Weise mit dem Törichtigen“⁵⁰ zu vermählen. In *Paradiese, Übersee* werden solche Verbindungen, Überschneidungen und Übertretungen nicht als Ausnahmezustand, sondern als immer schon dagewesen begriffen. Verkleidungen fungieren nicht als temporäre Entfremdungen oder als Schlüpfen in eine andere, fremde Haut, sie sind vielmehr Ausdruck einer pluralistischen Identitätskonstruktion. Die in einer „Identitätskongruenz“⁵¹ mündende Aufhebung der Dissonanz zwischen der Figur der Schwester und jener des Ritters im letzten Satz des Romans fordert nicht nur die Wahrnehmung des Lesers heraus, sondern stellt die Identität als solche zur Disposition. Damit steht sie wieder in einem dezidiert positiven Kontext, wird doch die Schwester als Erlöserfigur markiert, die als *Spes*, also als ‚Hoffnung‘, an der Echternacher Springprozession teilnimmt.⁵² Zudem trägt allein sie die Schürze aus Berbiolettenfell. Liest man die Jagd auf die sagenhafte Berbiolette als Gralssuche, als etwas „das man (wie den Gral) nur suchen, aber nicht finden könne“,⁵³ so kommt sie von allen Figuren der Erkenntnis am nächsten. „Sie steht nur zum Schein in der hinteren Reihe“ (*Paradiese*, S. 159), erklärt der Kleine Baedeker und erhellt damit auch ihre Position im Textdiskurs. Die Schwester ist es, die maskiert auftritt und ihr gebührt der letzte, auch typografisch hervorgehobene Satz: „DER RITTER, DAS BIN ÜBRIGENS ICH.“

48 Vgl. stellvertretend CONTER, 2008, S. 92.

49 BACHTIN, 1969, S. 49.

50 Ebd.

51 CONTER, 2008, S. 92.

52 Vgl. ebd.

53 NEUHAUS, 2007, S. 6.

(ebd., S. 186). Hoppes Feststellung aus ihrem poetologischen Essay *Abenteuer – was ist das?* (2010) – „Ritter sind Frauen“ beziehungsweise „Frauen sind Ritter“ – wird hier mithin tatsächlich umgesetzt. Ritter sind bei Hoppe überaus positiv konnotierte Figuren, denen die Logik des Karnevals bereits inhärent ist, die „Projektion von Größe und Tugend gepaart mit größter Lächerlichkeit“ (*Abenteuer*, S. 32), wie sie im Wechselspiel zwischen König und Narr und der Krönung des Karnevalskönigs angelegt ist. Die Figuren des Romans bilden ein Karnevalskollektiv, bestehend aus ungleichen Paaren, wie etwa dem Ritter und dem Pauschalisten oder später dem Kleinen Baedeker und dem Pauschalisten. Die Karnevalspaare, die ja Gegensätze markieren, werden über die Familiarisierung miteinander verbunden. Aus diesem Blickwinkel erscheint es alles andere als zufällig, dass *Paradiese, Übersee* in erster Linie die Geschichte dreier Geschwister erzählt. Denn auch in der Romanstruktur wird formal das Modell der Familiarisierung realisiert. Dieses Formmodell stellt Verbindungen und Verwandtschaftsverhältnisse her, ein Prozess, der in der abgedruckten Landkarte visualisiert wird. Die Faktizität topografischer Distanzen wird somit aufgehoben, dem Detail wird ebenso viel Bedeutung beigemessen wie dem ganzen Bild. Der erste Teil des Textes (*Übersee*) kumuliert mit dem zweiten Teil (*Wilwerwiltz*) im Kapitel *Paradiese*, wie auch die Grafik zu lesen ist: „Alles soll sich wechselseitig widerspiegeln und dialogisch erhellen. Deshalb muß alles Getrennte und Entfernte in einen räumlichen und zeitlichen ‚Punkt‘ zusammengeführt werden, deshalb sind Karnevalsfreiheit und die karnevalistische Konzeption von Raum und Zeit notwendig.“⁵⁴ Die Dialogizität in *Paradiese, Übersee* ist folglich Strukturprinzip.

Der Verweis auf die Echternacher Springprozession hat ebenfalls karnevalistische Funktion. Der Karneval kopiert den religiösen Ritus, nimmt ihm seine sakrale Tiefe und integriert ihn in säkularisierter Form in den Volksglauben. Die Springprozession ist, wiewohl noch immer ein religiöser Ritus, heutzutage auch ein Schauspiel, das die Grenze zwischen Akteuren und Zuschauern aufhebt. Das „Bataillon der Pilger, Tänzer und Beter, des Herrgotts ganze[r] erbärmliche[r] Spielmannszug“ (*Paradiese*, S. 90) wird in *Paradiese, Übersee* eher als karnevalistisches Treiben inszeniert, denn als spirituelles Fest. Auch verstärkt die Verbindung der mittelalterlichen Tradition mit dem Veitstanz die humoristische Wirkung. Zudem ist der mittelalterliche Karneval vornehmlich religiös geprägt. Der Klerus selbst feierte rund um den Epiphaniastag sogenannte ‚Narrenfeste‘, an denen es zu einer Umkehrung hegemonialer Strukturen kam. So schlüpfen etwa Mitglieder des niederen Klerus oder sogar Mesner in die Rolle des Bischofs.⁵⁵ Die Ähnlichkeit des Karnevals mit religiösen Festen und Bräuchen, sein ritueller Ablauf und die Verga-

54 BACHTIN, 1971, S. 200, Hvhbg. i. Orig.

55 Vgl. ESPOSITO, 1999, S. 12.

be von Karnevalsrollen ist also nicht zufällig. Die Episode des Krippenspiels, bei dem der Pauschalist in der Rolle des Herolds versagt, weil ihm sein einziger Satz einfach nicht über die Lippen kommen will, ist eine karnevaleske Parodie *par excellence*. Wiederholt finden sich im Text Verweise, die es erlauben, das Geschehen auch als Schauspiel zu lesen, etwa bei der Trennung des Pauschalisten vom Ritter, der „nach rechts von der Bühne“ (*Paradiese*, S. 46) abgeht. Das Schauspiel steht in einem Nahverhältnis zum Karneval. Zwar ist es nicht selbst ein Karneval, wohl aber ein karnevaleskes Spiel: So wird das Krippen- beziehungsweise Weihnachtsspiel in *Paradiese, Übersee* parodistisch inszeniert und seinem sakralen Ernst beraubt. Der „Stern der Verheißung“ ist aus „unfester Pappe geschnitten“ und „ungeschickt mit Glanzpapier beklebt“, die Kinder, die nur Tierrollen bekommen haben, werden damit getröstet, dass „auch Tiere eine Seele haben“. Die ganze Angelegenheit entpuppt sich als „ein lästiges Stück“ (ebd., S. 48f.) – allerdings als eines, das die Züge des reduzierten Lachens trägt und nicht mehr mit dem derben, volkstümlichen Witz, sondern mit Ironie arbeitet. Die Folie christlicher Mythen und Symbolik bildet eine Konstante in Hoppes Werk, die schon in ihrem literarischen Debüt, der Kurzgeschichtensammlung *Picknick der Friseure* (1996) angelegt und die in der Geschichte *Die Pilger* programmatisch umgesetzt ist.⁵⁶ Die Kostümierung und das Spiel stehen hier in Opposition zur strengen Frömmigkeit des Vaters, wobei das religiöse Moment noch deutlich negativ konnotiert und in eine patriarchale Sprache der Gewalt gehüllt ist, die der karnevalesken Atmosphäre entgegensteht – ein Konflikt, der in der Figur des erzählenden Kindes somatisiert wird. Die roten, von der Mutter geerbten Haare sind unverwüstlich und trotzen jedem Versuch, ihnen beizukommen – von roher Gewalt mit kochend heißem Wasser bis hin zu den Gebeten des Pfarrers. Erst die Pilgerreise und das Eintauchen in heiliges Wasser bringen den gewünschten Erfolg, doch nach der Wiedervereinigung des Vaters mit der kostümierten Mutter, sprachlich ebenfalls als Gewaltakt ausgewiesen,⁵⁷ stehen dem Kind die Haare erneut zu Berge. In späteren Texten, so auch in *Paradiese, Übersee*, wird die Religion in typisch karnevalistischer Manier weder todernst genommen noch der Lächerlichkeit preisgegeben. Jörg Seip ortet eine *imago scripturae* und argumentiert, dass Hoppes Erzählungen biblischen Texten und Bildern nachempfunden sind.⁵⁸ In *Paradiese, Übersee* wird davon sowohl auf Ebene des Sujets als auch der Form

56 Zur religiösen Dimension vgl. WIESMÜLLER, 2008.

57 „In der Nacht lag ich atemlos in meinem Bett und lauschte andächtig meinem Vater, der im Nebenbett unter dem Bild der Madonna, das der Wirt eigenhändig am Abend zuvor auf den Wunsch meines Vaters, erfüllt von dem, was uns geschehen ist, über dem Kopfende angebracht hatte, lange und ausdauernd meiner Mutter zusetzte.“ (*Picknick*, S. 21).

58 Vgl. SEIP, 2003.

Gebrauch gemacht, etwa am Beispiel der Zahl drei (die heiligen drei Könige, Dreifaltigkeit, die Echternacher Springprozession setzt sich aus einer Folge von drei Schritten zusammen), die in der Dreiteilung der Kapitel nachgebildet ist.⁵⁹ Der Einsatz biblischer Referenzen ist durchaus karnevalesk angelegt, wofür gerade die Echternacher Springprozession ein eindrückliches Beispiel ist, gesellt sich doch dort zur offiziellen und ernsten Instanz der Kirche eine durchweg fröhliche Prozession des feiernden Volkes. Zudem spielt der Roman mit christlichen Legenden und Märtyrerviten und offenbart damit Nähe zur karnevalisierten Menippe, wie Bachtin sie für den christlichen Bereich beschreibt. Als Spiel mit Identitäten integriert die Menippe das Fantastische in den Alltag und hebt die Grenze zwischen Traum, Imagination und naturalistischer ‚Realität‘ auf. Dabei stellt sie die Frage nach der Bedeutung des Lebens, die sich in den letzten Handlungen des Menschen offenbart, weshalb gerade die Märtyrerviten typisch für diese Gattung sind.

Im letzten Satz, der im Grunde einen Neubeginn evoziert (wenn nicht der Lektüre so zumindest im Denken des Rezipienten) findet sich das karnevalistische Prinzip eines ständigen Neuanfangs repräsentiert, das sich gegen einen beschränkenden Schlusspunkt sträubt, denn „jedes Ende ist hier nur ein neuer Anfang“.⁶⁰

HOPPE (2012)

Auch Felicitas Hoppes biografischer Roman ist in die Tradition der Karnevalisierung eingebettet. Mit *Hoppe* greift die Autorin eine Textsorte auf, die sich *per definitionem* durch die Propagierung eines genreinhärenten Wahrheitsanspruchs über die Fiktion erhebt, eines Wahrheitsanspruchs, den Hoppe negiert und in der Tradition des Karnevals in sein Gegenteil verkehrt. Die Wissenschaft, in *Johanna* als oppositionelle Instanz zu Kunst und Literatur gesetzt, wird in *Hoppe* endgültig vom König zum Narren degradiert. Sie wird als karikierte Stimme im polyfonen Chor der narrativen Erzählinstanz dem Lachen preisgegeben, ganz gemäß Felicitas' biblischem Motto „die Ersten werden die Letzten sein und die Letzten die Ersten“ (*Hoppe*, S. 16). Zur Stimme der Biografin gesellen sich Anmerkungen von ‚fh‘, ‚Primärzitate‘ aus Hoppe-Texten, Auszüge aus fingierten Rezensionen, wissenschaftlichen Aufsätzen, Notizbüchern und Briefen. Kontinuierlich wechselt sowohl die Erzählperspektive als auch der Tonfall. Die poetische Sprache Hoppes verbindet sich mit den hypertrophen und fingierten fiktiven Wissenschaftszitaten und dem distanzierten Sprachduktus des Biografen.

59 Vgl. WIESMÜLLER, 2008, S. 65.

60 BACHTIN, 1971, S. 187.

Hoppe ist nicht nur eine erfundene Biografie, sondern auch eine Parodie biografischen Schreibens – wobei auch hier Bachtins Feststellung gilt, dass „Parodie nicht bloße Verneinung des Parodierten“⁶¹ ist. Denn die Betonung des biografischen Moments („Das Beste was bislang über Hoppe geschrieben wurde!“, *Hoppe*, Klappentext) ist durchaus ernst gemeint: „Wir spielen [...] keine Rollen um uns zu verstecken, sondern um uns zu zeigen“⁶², so Hoppe anlässlich einer Lesung in Frankfurt. Das Spiel mit der eigenen Biografie ist also ein ambivalentes: Es entfremdet nicht nur, es schafft auch Nähe. Gattungstheoretisch ist neben der biografischen Kontextualisierung auch die Tradition des Schelmenromans bedeutungstiftend, was bereits der Auftakt indiziert:

Weltweit, egal welcher Zeitung, hat Hoppe immer dieselbe Geschichte erzählt: wie sie 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. Wie sie das eben Verdiente sofort auf den Kopf haut, Blumen für ihre Mutter („die Gastgeberkönigin“) und ein Päckchen Zigaretten für ihren Vater („den Erbauer des ersten Kaspertheaters“) kauft, um danach mit dem verbliebenen Rest ihre vier Geschwister zu einem Ausflug ins *Miramare* zu überreden, eine Hamelner Eisdiele, „die sommers floriert und sich winters, wenn sich die Italiener saisonbedingt nach Süden verziehen, in einen Ausstellungsraum für Pelze verwandelt“. (*Hoppe*, S. 13)

Schon zu Beginn des Romans wird folglich mittels des Einsatzes verschiedener Symbole und Topoi eine karnevaleske Szenerie etabliert: Die Figur des Hamelner Rattenfängers verweist auf das Märchen und den Schelmenroman gleichermaßen. Die Protagonistin wird als kostümierte Handlangerin des Rattenfängers eingeführt, was sie ebenfalls als pikareske Figur ausweist. Zudem ist sie die Tochter des Erbauers eines Kaspertheaters. Die närrische Genealogie bündelt sich also gleich aus mehreren Erzählsegmenten. Als Ort, an dem dieser erste Auftritt stattfindet, dient eine Bühne mitten auf dem städtischen Marktplatz, dem traditionellen Schauplatz des Karnevalstreibens. Auch die Bühne und das Theater stehen in einer semantischen Verbindung mit dem Karneval. Die erste Szene schürt demnach die Erwartung auf ein Schauspiel, die nicht enttäuscht wird: Das Spiel und der große Auftritt ziehen sich als Motivkette durch den Roman, sei es in Form des Eishockeyspiels oder des Auftritts als Dirigentin.

61 BACHTIN, 1969, S. 55.

62 SCHRÖDER, 2012, S. 34.

LITERATUR

Primärliteratur

- HOPPE, FELICITAS, Abenteuer – was ist das? (Göttinger Sudelblätter), Göttingen 2010.
- DIES., Hoppe. Roman, Frankfurt a. M. 2012.
- DIES., Johanna. Roman, Frankfurt a. M. 2006.
- DIES., Paradiese, Übersee. Roman, Reinbek 2003.
- DIES., Picknick der Friseurin. Geschichten, Frankfurt a. M. 1996.
- DIES., Sieben Schätze. Augsburger Vorlesungen, Frankfurt a. M. 2009.
- SHAW, GEORGE BERNARD, Vorrede, in: DERS., Die heilige Johanna, Frankfurt a. M. 1990 [1924], S. 9-79.

Sekundärliteratur

- BACHTIN, MICHAEL, Die Ästhetik des Wortes, hg., eingel. und aus dem Russ. übers. von RAINER GRÜBEL, Frankfurt a. M. 1979.
- DERS., Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur, München 1969.
- DERS., Probleme der Poetik Dostoevskijs, München 1971.
- DERS., Rabelais und seine Welt. Volkskultur und Gegenkultur, aus dem Russ. von GABRIELE LEUPOLD, hg. und mit einem Vorw. vers. von RENATE LACHMANN, Frankfurt a. M. 1987.
- CONTER, CLAUDE D., Felicitas Hoppes romantische Modernekonzeption. Zum Roman *Paradiese, Übersee*, in: Felicitas Hoppe im Kontext der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (Angewandte Literaturwissenschaft 1), hg. von STEFAN NEUHAUS/MARTIN HELLSTRÖM, Innsbruck u. a. 2008, S. 89-104.
- ESPOSITO, ANNA, Der römische Karneval in Mittelalter und Renaissance, in: Fastnacht – Karneval im europäischen Vergleich (Mainzer Vorträge 3), hg. von MICHAEL MATHEUS, Stuttgart 1999, S. 11-30.
- FEDERMAIR, LEOPOLD, Ängste, Spaß und Neurosen. PSEUDO-HISTORIE. Die satzverliebte Felicitas Hoppe bringt in *Johanna* die gleichnamige Jungfrau von Orleans zum Swingen, in: Falter 40 (2006), Buchbeilage, 6.10.2006.
- 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.
- JARDAS, MARGARET, Unentwirrbare Sprachfetzen, Kundenbewertung bei Amazon.de, 20.4.2007, http://www.amazon.de/Johanna-Felicitas-Hoppe/dp/3596167434/-ref=sr_1_1?ie=UTF8&qid=1329824779&sr=8-1, 1.1.2015.
- JUNG, JOCHEN, Auf Königssuche, in: Die Zeit, 19.10.2006, S. 59.

- KLAWITTER, ARNE/OSTHEIMER, MICHAEL, Literaturtheorie – Ansätze und Anwendungen, Göttingen 2008.
- KRISTEVA, JULIA, Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman [1967], in: Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven, 3 Bde., Bd. 3: Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft II (Ars poetica. Texte 8), Frankfurt 1972, S. 345-375.
- LAHME, TILMANN, Prahlhans und Tochter Gottes, wie nebenbei geschmiedet, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 4.10.2006, S. L3.
- NEUHAUS, STEFAN, „Damen und Herren, die Wahrheit, was ist das?“. Zur Konstruktion von Identität in Felicitas Hoppes Texten, in: Felicitas Hoppe im Kontext der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (Angewandte Literaturwissenschaft 1), hg. von DEMS./MARTIN HELLSTRÖM, Innsbruck u. a. 2008, S. 39-53.
- DERS., Felicitas Hoppe, in: Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, hg. von HEINZ LUDWIG ARNOLD, 87. Nlg., München 2007 [Okt. 2007], S. 6.
- DERS., „Ich habe zu tun“. Felicitas Hoppe erzählt die etwas andere Geschichte der Johanna von Orleans, in: Die Furche, 14.9.2006, S. 20.
- OVERATH, ANGELIKA, Johanna für Profitaucher. Felicitas Hoppe hat keinen Roman zu Jeanne d'Arc geschrieben, in: Neue Zürcher Zeitung, 2.10.2006, S. 11, B.
- SASSE, SYLVIA, Michail Bachtin zur Einführung, Hamburg 2010.
- SCHRÖDER, CHRISTOPH, Ein Pakt. Felicitas Hoppe spricht über *Hoppe*, in: Frankfurter Rundschau, 25.4.2012, S. 34.
- SCHUCHTER, VERONIKA, Text Herrschaft. Zur Konstruktion von Opfer-, Heldinnen- und Täterinnenbildern in Literatur und Film (Film – Medium – Diskurs 45), Würzburg 2013.
- SEIP, JÖRG, Stäbe – Netze – Schrift. Biblische Rezeption bei Felicitas Hoppe, Ferdinand Schmatz, Patrick Roth, in: „Brennender Dornbusch und pfingstliche Feuerzungen“. Biblische Spuren der modernen Literatur (Einblicke 7), hg. von ERICH GARHAMMER/UDO ZELINKA, Paderborn 2003, S. 143-160.
- STEINFELD, THOMAS, Schnelle Zunge, helle Rede, stürmischer Gang, in: Süddeutsche Zeitung, 7.9.2006, S. 14.
- WIESMÜLLER, WOLFGANG, Unterwegs mit dem Stern der Verheißung? Biblisch-religiöse Spurensuche in der Prosa von Felicitas Hoppe, in: Felicitas Hoppe im Kontext der Gegenwartsliteratur (Angewandte Literaturwissenschaft 1), hg. von STEFAN NEUHAUS/MARTIN HELLSTRÖM, Innsbruck u. a., S. 55-68.
- WIRTHENSOHN, ANDREAS, Poesie statt Historie. *Johanna* von Felicitas Hoppe, in: Wiener Zeitung (extra), 13.1.2007, S. 11.
- ZIMA, PETER V., Moderne/Postmoderne, Tübingen 2001.