



# Ehrliche Erfindungen

---

Felicitas Hoppe als Erzählerin  
zwischen Tradition und Transmoderne

Svenja Frank / Julia Ilgner (Hg.)

Svenja Frank, Julia Ilgner (Hg.)  
Ehrliche Erfindungen

**Lette**



## „Am Rand eines Kraters“

Grenzgänge narrativer Identitätskonstitution in Hoppes *Eis und Schnee* (2004)

---

DAVID WACHTER

„Eine Hälfte im Wasser, die andere an Land, eine dritte, wenn es sie geben könnte, am Rand eines Kraters.“ (*Verbrecher*, S. 74) – Auf dieser Schwelle unmöglicher Positionen im Raum bewegt sich der Arzt, Geologe, Botaniker und Landvermesser Franz Wilhelm Junghuhn (1809-1864) in *Eis und Schnee*, einem von fünf literarischen Porträts in Felicitas Hoppes Erzählband *Verbrecher und Versager* (2004). Die Miniaturen dieser Sammlung entwerfen allesamt verschlungene Lebenslinien vier historischer und einer literarischen Figur, die eine gesellschaftliche Randstellung sowie die Lust zum Aufbruch auf Reisen gemeinsam haben. Anders als es der Klappentext suggeriert, sind die Protagonisten nicht alle „Gauner, Aufschneider, Maulhelden und Pechvögel“. Gleichwohl lassen sie sich als unkonventionelle Helden bezeichnen: Im Schatten berühmter Konkurrenten stehend, drohen sie an den eigenen Lebensplänen zu scheitern. So erforschte Junghuhn nach abgebrochenem Medizinstudium auf zahlreichen Reisen und langjährigen Aufenthalten die Botanik und Geografie des heutigen Indonesien, im 19. Jahrhundert noch die Kolonie Niederländisch-Indien. Die Ergebnisse seiner mühsamen und gefährlichen Erkundungstouren durch weitgehend unerschlossenes Gelände legte er in seinem naturwissenschaftlichen Hauptwerk *Java, seine Gestalt, Pflanzendecke und innere Bauart* (1852) dar.<sup>1</sup> Mit Blick auf seine Pionierarbeit wurde Junghuhn auch als „Humboldt von Java“<sup>2</sup> bezeichnet – ein Ehrentitel, der bei allem Lob erkennen lässt, wie sehr

---

1 JUNGHUHN, 1852.

2 So auch der Titel der aktuellen Biografie von Renate Sternagel (*Der Humboldt von Java: Leben und Werk des Naturforschers Franz Wilhelm Junghuhn 1809-1864*). Vgl. STERNAGEL, 2011.

der ambitionierte Autodidakt nach wie vor im Schatten des ungleich berühmteren Naturforschers Alexander von Humboldt (1769-1859) steht.<sup>3</sup>

Allerdings zeichnet *Eis und Schnee* kein einheitliches Gesamtbild von Junghuhns Leben. Vielmehr präsentiert sich der Text als unabgeschlossener Entwurf einer Existenz in Bewegung, gleichsam als möglichkeitsbewusste Erfindung eines Lebens-Laufs, der sich am Vorbild der historischen Person orientiert und zugleich reale Handlungen und Ereignisse fiktional verfremdet.<sup>4</sup> Denn anstatt die zentralen Stationen dieses außergewöhnlichen Lebens in narrativer Kontinuität zum linear geordneten Gesamtbild zusammenzufügen, bricht der Text die zeitliche und räumliche Einheit des Erzählten auf. Entscheidendes verbindet sich mit Nebensächlichem, und spielerische Wechsel der Erzählperspektive lassen die Konturen der Figuren verschwimmen. So handelt Hoppes fiktionale Bio-Grafie, welche im Akt des Schreibens zugleich selbstreflexiv die Aporien einer Erfassung des gelebten Lebens ausstellt,<sup>5</sup> von den Möglichkeitsbedingungen und Untiefen narrativer Identitätskonstitution. Entlang des Leitfadens eines Entdeckerlebens fragt *Eis und Schnee* nach Bestimmungsmerkmalen und Grenzen des ‚Eigenen‘ – und zwar in individueller wie in kultureller Hinsicht. Denn Junghuhns Grenzgänge in der Ferne Asiens kreisen beständig um die Frage, wer er selbst überhaupt ist, wovon er sich warum und wie abgrenzt, und wer von diesem Leben auf welche Weise zu erzählen vermag.<sup>6</sup> Einige Aspekte dieser Fragestellung erkundet der vorliegende Aufsatz in einer narratologischen Analyse von Hoppes komplexer Erzählprosa in *Eis und Schnee*.<sup>7</sup> Die folgenden Lektüren zum Problemfeld literarischer Identitäts- und

- 
- 3 Anlässlich des 200. Geburtstages von Franz Wilhelm Junghuhn fand am Goethe-Institut in Jakarta ein Symposium über den Naturforscher statt; dokumentiert sind die Ergebnisse in GOETHE-INSTITUT JAKARTA (Hg.), 2010, erschienen beim kleinen Verlag Regiospectra. Zudem bemühen sich Renate Sternagel und Heinz Schütte in einem Positionspapier um eine ‚Rehabilitation‘ des – aus ihrer Sicht – zu Unrecht vergessenen Forschers. Vgl. SCHÜTTE/STERNAGEL, 2009.
  - 4 Vgl. NEUHAUS, 2008, S. 39-53, hier S. 48. Ein vergleichbares biografieästhetisches Verfahren gelangt auch im Roman *Hoppe* (2012) zur Anwendung: Vgl. dazu die Beiträge von Florian Lippert und Antonius Weixler in diesem Band.
  - 5 Im zitierten Interview spricht auch Hoppe selbst von der „Unfassbarkeit des Porträtierten“. Vgl. ebd., S. 233.
  - 6 Auf diese poetologische Dimension der biografischen Porträts in *Verbrecher und Versager* weist Christof Hamann hin. Vgl. HAMANN, 2008, S. 109.
  - 7 Erste Ansätze einer philologischen Detailforschung zum Porträtband *Verbrecher und Versager* finden sich in den Aufsätzen HAMANN, 2008, HOLDENRIED, 2008, und TODTENHAUPT, 2007. Während Hamann anhand der beiden Miniaturen *Marathon* und *Safari* auf Hoppes Verfahren der Um-Schreibung historischer Reisetexte zu sprechen

Fremdheitserfahrung orientieren sich an einer heuristischen Unterscheidung, die Andrea Polaschegg im Rahmen ihrer Arbeit über den *Anderen Orientalismus* (2005) eingeführt hat, nämlich der Trennung zwischen den Begriffspaaren ‚das Eigene‘ – ‚das Andere‘ und ‚das Vertraute‘ – ‚das Fremde‘.<sup>8</sup> Gemäß Polascheggs analytischer Konzeption bewegt sich die Bildung von Identität entlang einer Achse der Differenz, bei der sich ‚das Eigene‘ durch die Etablierung von Grenzen von einem ‚Anderen‘ unterscheidet oder diese Grenzen wiederum infrage stellt. Diese Beziehung zwischen Ein- und Ausgeschlossenem bezeichnet sie auch als ‚Alterität‘. Der Prozess des Verstehens – oder auch Nicht-Verstehens – basiert dagegen auf der Achse einer Distanz, bei der ‚das Vertraute‘ dem ‚Fremden‘ gegenübersteht, wobei die Annäherung an Unvertrautes durchaus mit dem Fremdwerden von zuvor Vertrautem einhergehen kann.<sup>9</sup> Dieser hermeneutische Prozess stellt sich als Operationalisierung von ‚Fremdheit‘ dar. Mit ihrer heuristischen Konzeption arbeitet Polaschegg überzeugend die strukturelle Kongruenz von Differenzierung und Distanzierung heraus. ‚Verstehen‘ einerseits, ‚Identität‘ andererseits beruhen demzufolge auf analogen Dichotomien in einem Beziehungsverhältnis – und stellen dennoch distinkte „Verfahrensweisen“<sup>10</sup> dar, die analytisch voneinander getrennt werden sollten, obwohl sie in der Praxis häufig in Verbindung miteinander auftreten: Das ‚Anderere‘ erscheint nicht selten als ‚fremd‘, während ‚das Eigene‘ sich zugleich als ‚vertraut‘ präsentiert.<sup>11</sup> Mit Blick auf diese Unterscheidung verfolgt der vorliegende Beitrag die Leitthese, dass sich beide Problemfelder in *Eis und Schnee* auf charakteristische Weise überkreuzen. Hoppes Text greift die jeweilige Dichotomie von

---

kommt und hellsichtig die poetologischen Akzente ihrer Auflösung exotistischer Projektionen herausstellt, richtet Holdenried ihre Aufmerksamkeit vornehmlich auf das „familiäre Narrativ“ (S. 122), das in allen Porträts wirksam wird. Vor diesem Hintergrund thematisiert Holdenried besonders die Infragestellung biografischer Wahrheit durch eine mit Ironiesignalen durchsetzte, beständig zwischen Fakt und Fiktion changierende Prosa. Todtenhaupt wiederum problematisiert die Bedeutung von Fremde und Heimat in Hoppes literarischen Porträts. Der vorliegende Beitrag verdankt allen drei Aufsätzen wichtige Anregungen. Im Unterscheid zu ihnen konzentriere ich mich jedoch mit Absicht auf ein einzelnes, bislang noch nicht näher untersuchtes Porträt, um anhand von *Eis und Schnee* Hoppes narrative Grenzgänge zwischen Entwurf und Dekonstruktion personaler wie kultureller Identität mit narratologischem Blick möglichst textnah zu untersuchen.

8 Vgl. POLASCHEGG, 2005, besonders das Kapitel 1.3 *Wenn Dichotomien reden könnten: Das Eigene und das Fremde*, S. 39-56. Ich danke Maria Hinzmann für diesen wertvollen Hinweis zur Begriffsklärung.

9 Vgl. ebd., S. 43.

10 Ebd., S. 44.

11 Vgl. ebd., S. 45.

‚Eigenem‘ und ‚Anderem‘ sowie von ‚Vertrautem‘ und ‚Fremdem‘ auf; doch sie unterläuft sie zugleich, indem sie eine scheinbar feststehende Gegensatzrelation destabilisiert.<sup>12</sup> Und mehr noch: Verbinden sich in alltäglicher Wahrnehmung und gängigem Sprachgebrauch ‚das Eigene‘ und ‚das Vertraute‘ einerseits, ‚das Andere‘ und ‚das Fremde‘ andererseits, so brechen diese Allianzen in Hoppes Text auseinander. Wie im Folgenden entlang der Textbewegung zu zeigen sein wird, geraten sowohl Junghuhn bei seinen Reisen in die kulturelle Ferne, als auch der Erzähler bei seiner biografischen Rekonstruktion des Entdeckers in den Sog einer Poetik der Verfremdung. Im literarischen Spielfeld einer hochkomplexen Erzählpoetik tauschen die Figuren ihre jeweilige Position und vervielfältigen sich, sodass sie beinahe ununterscheidbar werden. Zugleich erscheint – und hierin wird die Kreuzung der Gegensatzpaare erkennbar – die vertraute Heimat des Ostharzes im Blick des Beobachters wie in Junghuhns Reisen als ‚das Andere‘, von dem sich der Abenteurer mit seinen javanischen Entdeckungsreisen abgrenzt, während ‚Fremdheit‘ im positiven Sinne auch als Möglichkeitsraum für plurale Identitäten zugänglich wird.<sup>13</sup> Zu Hoppes Poetik der Verfremdung gehört allerdings auch, dass der Text immer wieder ‚Fremdheit‘ und ‚Vertrautheit‘ zusammenfallen lässt. Denn der Orient erweist sich im Fortgang der Erzählung gerade nicht als das ‚schlechthin Unvertraute‘, sondern stellt immer wieder auch einen Ort für die Wiederkehr des Gewohnten dar. Indem der Text mitten in Junghuhns Grenzgänge eine Skepsis gegenüber den möglichen Begegnungen mit ‚Fremdheit‘ einbaut, unterläuft er von vornherein und konsequent jede Exotisierung des fernen Asiens.

## I.

Fasst man zunächst in chronologischer Folge die Hauptereignisse zusammen, so zeigt sich, dass sich *Eis und Schnee* durchaus auf einige biografische Fakten des historischen Franz Wilhelm Junghuhn bezieht. Erwähnung finden die unglückliche Kindheit, die der Junge in Mansfeld im Harz unter der strengen Hand seines Vaters verbringt, sowie sein ungewolltes und bald abgebrochenes Medizinstudium in Hal-

---

12 Vgl. zu diesem poetischen Verfahren auch ausführlich den Beitrag von Sonja Arnold in diesem Band.

13 Was Herfried Münkler und Bernd Ladwig in ihrer Einleitung zum Band *Die Herausforderung durch das Fremde* für soziale Ausschlüsse und kulturelle Fremdheit konstatieren, ohne allerdings Polascheggs heuristische Trennung vorwegzunehmen, gilt unter Vorbehalt auch für den Erzählprozess in *Eis und Schnee*: „[Der] Dezentrierung des Eigenen korrespondiert eine Pluralisierung des Fremden.“ Vgl. MÜNKLER/LADWIG, 1998, S. 18.

le. Darauf folgen der Selbstmordversuch und das Ehrenduell mit einem Kommilitonen namens Schwoerer im Jahr 1830, das Junghuhn zunächst den Militärdienst und später eine – im Gerichtsurteil auf zehn Jahre festgelegte – Festungshaft einbringt. Auf die Flucht nach Frankreich folgen die Begnadigung und Junghuhns Reise durch die norddeutschen Kurfürstentümer in die Niederlande im Jahr 1834. Nachdem der künftige Entdecker ein medizinisches Examen in Utrecht abgelegt hat, bricht er von dort nach Java auf, um die Botanik des fernen Landes zu erkunden und dessen geografische Strukturen zu vermessen. Es folgen diverse Heimataufenthalte und erneute Javareisen ab 1848 sowie die Heirat mit Johanna Louise Frederica Koch im Jahr 1850. Ab 1854 beginnt Junghuhn dann mit der Aufzucht von Chinarindenbäumen aus Südamerika auf Java, bevor er im Jahr 1864 an einem Leberabszess infolge einer Amöbenruhr verstirbt.

Diese historisch verbürgten Fakten greift Hoppes Miniatur auf. Allerdings folgt der Text nur mit Einschränkungen einer chronologischen Verlaufskurve; vielmehr springt er zwischen unterschiedlichen Zeitebenen hin und her, ja lässt diese in einem solchen Ausmaß sich überlagern, dass sie nahezu ununterscheidbar werden.<sup>14</sup> Diese Dichte des Textes, sein Spiel mit der Linearität der Narration in einer Textur aus Sprüngen und Brüchen, lässt sich in *Eis und Schnee* von Beginn an beobachten. Sie wird zugleich an mehreren Stellen poetologisch reflektiert:

Diesmal komme ich mit! Ich habs versprochen und halte mich dran. Aber als ich die Koffer anhub, fand ich sie schwer, alles gefüllt mit Arbeit und Flucht, wir werden nicht weit damit kommen. Junghuhn schweigt, und ich spreche weiter, denn die Stille zwischen Menschen ertrage ich nicht, weshalb ich immer zurückbleiben muss zwischen Eifer und Einwand. (*Verbrecher*, S. 73)

Bereits an dieser Eingangspassage lassen sich charakteristische Textmerkmale von Hoppes Prosa erkennen. Zu Wort meldet sich ein fiktiver Biograf, der eigentlich als heterodiegetischer Erzähler fungiert, also nicht selbst als Figur am historischen Geschehen beteiligt ist und die Geschichte aus einer extradiegetischen Position er-

---

14 Die aus solchen dichten Texturen entstehende Irritation beim Leser ist in zahlreichen Rezensionen wiederholt als ‚Rätselhaftigkeit‘ bezeichnet oder auch zum Spezifikum eines ‚unverwechselbaren Hoppe-Sounds‘ verklart worden. Zu einigen Klischees, die sich in beinahe allen Besprechungen finden, siehe besonders GRUB, 2008, S. 69-88. Vgl. dazu auch die Analyse von *Verbrecher und Versager* von Nadine Schneiderwind in diesem Band, die aufzeigt, dass sich Raumsprünge in Form syntaktischer Parallelisierungen mitunter innerhalb nur eines Satzes vollziehen.



zählt.<sup>15</sup> Dieses ‚Ich‘ verwandelt sich in Metalepsen jedoch wiederholt in einen homodiegetischen Erzähler, der aktiv am Geschehen der erzählten Welt teilnimmt,<sup>16</sup> sodass seine Stellung zum Erzählten in gewissem Maße unentscheidbar wird. Zugleich verschwimmen in dieser Passage die Zeitebenen: Findet in grammatikalischer Hinsicht ein Wechsel zwischen Präsens, Imperfekt und Futur statt, so legt das Adverb „diesmal“ die Wiederholung einer bereits stattgefundenen Handlung nahe, die jedoch nicht geschildert wird. Der Protagonist Junghuhn wird gleich zu Beginn erwähnt, entzieht sich jedoch durch sein Schweigen der Narration; an die Stelle einer authentischen Selbstaussage tritt in agonaler Gegenüberstellung die Rede der Erzählerfigur, die aber nicht als realitätsnaher Bericht von Junghuhns Leben, sondern als defizitärer Akt zur Abwehr einer unangenehmen Situation, als geradezu zwanghaftes Füllen einer Leerstelle des Schweigens („ertrage ich nicht“) charakterisiert wird. Zudem erscheint die Rede als konstitutiv nachträglich und befindet sich von Beginn an im Übergangsbereich zwischen produktivem Entwurf („Eifer“) und skeptischer Relativierung („Einwand“) – mithin in einem Spannungsfeld, in dem die Erzählung keinen innerfiktionalen Wahrheitsanspruch geltend machen kann. Wenn der Erzähler unmittelbar darauf gesteht: „Wie Junghuhn verstehe ich nichts von den Menschen“ (*Verbrecher*, S. 73) und zugleich bekennt, als notorischer Städtewohner mit Junghuhns tropischer Wahlheimat nicht vertraut zu sein, so gibt er sich von Beginn an als unzuverlässige Instanz zu erkennen, der zentrale Fakten unbekannt und die Figur Junghuhn fremd geblieben sind.<sup>17</sup>

Somit lässt sich die Beziehung zwischen dem Erzähler und seinem Protagonisten in *Eis und Schnee* selbst als Konfiguration einer ‚Fremdheit‘ beschreiben, die sich in ein agonales Spannungsfeld übersetzt. Dieses markiert nicht nur die unvereinbaren Lebenswelten, in denen der Erzähler und die Figur beheimatet sind, sondern deren Einstellung zu einer narrativ vermittelten Wirklichkeit, die als Erzeugnis eines ‚poietischen‘ Akts charakterisiert wird. Denn Junghuhn ‚schweigt‘ zwar, aber er schreibt, und dieses Schreiben – seine rastlose Aktivität, mit der er Flora und Fauna auf Java katalogisiert und die Geografie der Insel vermisst – wird im Text mit quasi-religiösem Vokabular als eine ‚schöpferische‘ Tätigkeit beschrieben, zugleich aber mit einem konjunktivischen Index versehen:

---

15 So benennt die Erzählfigur den eigenen Standort explizit als „fünften Stock“ (*Verbrecher*, S. 73) eines Großstadthauses.

16 Zugleich stellt sich das ‚Ich‘ auch als Junghuhns – allerdings unbestimmt bleibenden – Nachbarn dar.

17 Unter dem Stichwort des ‚metafiktionalen Erzählens‘ untersucht Stephanie Catani diese Poetik der Unzuverlässigkeit historischen Erzählens bei Hoppe und stellt sie in einen Bezug zu Ilija Trojanow (\*1965) und Christof Hamann (\*1966). Vgl. CATANI, 2009, besonders S. 147-154. Vgl. dazu auch den Beitrag von Erik Schilling in diesem Band.

Ganze Bände hat er gestopft mit dem Sprechen über Pflanzen und Steine, mit der unermüdlichen Taufe dessen, was vorher namenlos war. Als wäre er Gott und nur mit dem Erschaffen und Benennen beschäftigt. Nur von Menschen kein Wort, auch am siebten Tag keine Spur. (*Verbrecher*, S. 73)

Während Junghuhn mit seinen geologischen Forschungen als ein vermessener Prometheus auftritt, dessen Schöpfung bei höchstem Anspruch eigenartig beschränkt bleibt, weist der Erzähler sein eigenes Produkt ausdrücklich als dezentralen Text aus, der eben keine kohärente Narration eines Lebens zu liefern beansprucht, sondern eher marginale Ereignisse miteinander verknüpft. Ersichtlich wird dies in einer längeren poetologischen Reflexion im Anschluss an die zuvor zitierte Stelle:

Aber ich beginne mich zu verzetteln. Denn in Wahrheit kommt es auf Tatkraft an, nicht auf Rekonstruktion, weil sich bei näherem Hinsehen als sinnlos erweist, aus Papierfetzen, flüchtigen Hinweisen und unscharfen Fotografien einen Charakter zu rekonstruieren. Charaktere existieren nicht. Sie sind, wie im Schlepptau die Biographien, immer erfunden. Dieser Glaube, ein Mensch träte uns plötzlich als Ganzes entgegen. Als wäre es wirklich interessant, wer oder was jemand ist. Nur im Verhältnis der Menschen zueinander lässt sich Kontur erkennen, die Ahnung eines Zusammenhangs. Wie sich jemand bewegt, wie er sein Bein nach links oder rechts wirft, überraschend den Absatz verliert, sich plötzlich fähig zur Flucht fertig macht, dabei mit den Armen rudert und schüchtern die Hand nach uns ausstreckt. Verschrobene Winken der Seefahrer, Soldaten, Bergsteiger und Forscher, halb Begrüßung, halb Abschied. Eine Hälfte im Wasser, die andere an Land, eine dritte, wenn es sie geben könnte, am Rand eines Kraters. Weshalb ich, was Junghuhn betrifft, nichts als eine flüchtige Bekanntheit bin, eine Nebensache des Lebens, zwei Augen auf einem Nebengleis durch den Tunnel eines mir fremden Schädels. (ebd., S. 73f.)

Der Akt des ‚Verzetteln‘, der zu Anfang der Passage noch zurückgewiesen wird, erweist sich in dieser selbstreflexiven Poetik der Verfremdung als adäquate Bezeichnung für Hoppes Verfahrensweise: An die Stelle einer biografischen Identitätsfindung, die das wahre Leben ihres Gegenstands zusammensetzen vermeint, tritt im wörtlichen Sinne das ‚Ver-Zetteln‘; Identitätskonstruktion erscheint als Projekt des Sammelns von Marginalien in einer dezentralen Textur, einem ‚Gewebe‘ von Beziehungen. Mit Blick auf die Frage der Identitätskonstitution fällt auf, dass sich das ‚Ganze‘ einer Individualbiografie in dieser Passage doppelt auflöst: Zum einen diffundiert die Integrität des individuellen Körpers in ein Ensemble von unzusammenhängenden Verhaltensweisen („wie er sein Bein nach links oder rechts wirft“) und sinnlos erscheinenden Gesten („[v]erschrobene Winken“); zum anderen verkürzt sich die intentionale Totalität eines Handlungszusammenhangs auf ein „plötzlich[es]“ Verhalten, dessen Ursache sich ebenso wenig erschließen lässt wie dessen eigentliche Absicht. Wie das Verhalten des anonymen ‚[J]emand‘, so folgt

auch die Narration an vielen Stellen einer kontingenten Bewegung; es entsteht eine Logik der Verkettung ohne lineare Ausrichtung, die auf die Beteiligten ebenso „überraschend“ wirkt wie auf den Leser des Textes. Und auch die „Flucht“ – im historischen Klartext: Junghuhns unkoordinierter („fahriger“) Versuch, sich über Frankreich der Strafverfolgung zu entziehen – charakterisiert ebenfalls in selbst-reflexiver Absicht die abrupten Wendungen eines Textes, dessen Handlungsfolge kaum vorherzusehen ist, weil er keiner kausalen Logik folgt. Zuletzt weist die Erzählerfigur in einer Metalepse erneut darauf hin, als „flüchtige Bekanntschaft“ mit Junghuhn zu interagieren, ohne dass sich ein genaueres Verständnis ergäbe. Erzählerfigur und Protagonist bleiben einander folglich fremd – worauf auch das sonderbare Bild der „zwei Augen auf einem Nebengleis durch den Tunnel eines mir fremden Schädels“ verweist: Hier handelt es sich um eine poetische Spielform der Verfremdung, bei welcher sich ‚das Innere‘ des Protagonisten weder unmittelbar gegenwärtigen noch aus seinen Handlungen und Aussagen erschließen lässt, sondern lediglich eine Durchgangsstation darstellt. Dazu passt, dass sich der schweigende Junghuhn in *Eis und Schnee* auch insofern entzieht, als sein Innenleben, seine Gedanken und Gefühle, für die Erzählung generell unzugänglich bleiben.

## II.

Auf diese reflexive Passage folgt eine rhetorische Geste des Neubeginns, mit der die Erzählfigur erneut die vermeintliche Gefahr des ‚Verzetteln‘ benennt und ihrem eigentlichen Gegenstand Junghuhn sich zuwendend einen gründlichen Bericht in Aussicht stellt: „Ich habe versprochen, von vorn zu beginnen, indem ich erzähle, wie Junghuhn auf meinem Balkon erscheint.“ (*Verbrecher*, S. 74). Jedoch führt auch diese Wendung nicht erkennbar in eine narrativ durchorganisierte Re-Präsentation von Junghuhns Leben. Stattdessen spielt der Text mit dem Klischee einer Abenteurer-Physiognomie („Bärtig und flüchtig, wie immer schlecht zugeknöpft“, ebd.), einer Ekphrasis der dem Text vorangestellten Fotografie Junghuhns, um dann abrupt auf die Metaebene der konkurrierenden Weltanschauungen von Junghuhn und der Erzählerfigur zu springen („Ich persönlich glaube an Gott, während Junghuhn die Pflanzen vorzieht.“) und von dort auf das Detail des Koffers („schwer wie Blei“) und die „Angst“ des Trägers überzugehen (ebd., S. 74f.). In einer unübersichtlichen Textbewegung gibt die Erzählerfigur hier vor, eine Differenzoperation zu erzeugen und Identität herzustellen, indem die beteiligten Figuren nicht nur in ihrem Handeln, sondern auch in ihrer jeweiligen Weltsicht ‚ideologisch‘ voneinander abgegrenzt werden. Allerdings ist das resultierende Tableau der Figurenpositionen nicht durch klare Grenzen bestimmt, sondern von einer gleiten-

den Bewegung getragen, bei der sich Junghuhn als eigentlicher Gegenstand des Erzählens verflüchtigt:

Sie im Schatten, ich auf meinem Balkon, zwischen uns nichts als das Meer und sein Ehrgeiz, wird keiner von uns ihn begreifen, seinen übermächtigen Wunsch nach Flucht und Erkenntnis. Ich bin klimaunkundig, weiß nichts von Tropensonne, nichts von Helmen, Kisten und Trägern, nichts von Steinen und Pflanzen. Ich lege keine Kataloge an, aber ich habe alle Zettel gesammelt, die meine Besucher in den letzten Jahren auf meinem Küchentisch liegen gelassen haben und auf denen deutlich zu lesen steht, was ich aufschreiben müsste. Gesetzt den Fall, ich wäre dem Mann gewachsen. (*Verbrecher*, S. 76)

In diesem Arrangement bleibt die Topografie insofern irritierend, als Junghuhn in einem unbestimmten, jedenfalls weiten Schwellenraum („zwischen“) lokalisiert wird. Dort verbindet er sich mit dem Meer – traditionell sowohl ein Topos der Unverfügbarkeit wie des gefährvollen Transitraums zwischen ‚Heimat‘ und ‚Fremde‘.<sup>18</sup> Indem dieses Meer durch die Wendung „nichts als“ depotenziert wird, entsteht ein schiefes Bild, das die entworfene Raumanordnung sonderbar erscheinen lässt. So verbindet sich die Identitätsirritation mit einer sprachlichen ‚Fremdheit‘, die des Weiteren kulturell und geografisch codiert, jedoch überraschend umgepolt wird. Denn als unvertraut und im Akt des Verstehens sperrig erweist sich eigentlich nicht das ostasiatische Land – es bleibt der „klimaunkundig[en]“ Erzählerfigur so fern, dass ein Kontakt erst gar nicht entsteht. Befremdlich ist eher eine Szene in der Heimat, von der man Vertrautheit erwarten würde: Das Aufeinandertreffen mit Besuchern am eigenen Küchentisch. Diese anonymen Figuren, die hier unvermittelt und erzählerisch unmotiviert aus dem Nichts auftauchen, hinterlassen – ob absichtlich oder unabsichtlich, bleibt in der Formulierung „liegen gelassen“ offen – eine Reihe von „Zetteln“. Diese flüchtigen Zeichenträger stellen nicht nur einen Bezug zu Junghuhn her, sondern erteilen aus Erzählersicht „deutlich“ eine Aufschreibeanweisung, die allerdings folgenlos bleibt.

Gleichwohl hält dieses Eingeständnis, dem eigenen Gegenstand nicht gewachsen zu sein, ja auf systematische Ordnung in „Kataloge[n]“ (ebd., S. 76) ohnehin zu verzichten, die Erzählerfigur nicht davon ab, sich ihrem Gegenstand in weiteren Anläufen zu nähern. Der hier variierte Topos literarischen Unvermögens, den eigenen Gegenstand gültig zu erfassen, wird im ‚Verzetteln‘ produktiv, auch ohne dass die auseinanderstrebenden Bewegungen des Textes chronologisch geordnet würden. Denn der Text variiert biografische Zusammenhänge und durchkreuzt sie zugleich. Zunächst werden recht lakonisch die vermeintlich gesicherten Fakten des Lebenslaufs aufgeführt: „Franz Wilhelm Junghuhn, geboren in Mansfeld, damals Preußen,

---

18 Vgl. BLUMENBERG, 1979.

heute im Ostharz.“ (ebd.). Doch offenkundig bleiben diese Daten topografisch vage und zeitlich unbestimmt: Konkrete Jahreszahlen werden ebenso wenig genannt wie historische Rahmenkoordinaten, aus denen sich einigermaßen verlässlich erschließen ließe, welcher Zeitraum mit den temporalen Adverbien „damals“ und „heute“ gemeint sein könnte.

An diese biografische Einführung schließt sich nahtlos ein Motivkomplex an, der eine psychodynamische Erklärung für Junghuhns Handeln und für seine personale Identität insgesamt anbietet. Der bereits mehrfach erwähnte „Ehrgeiz“ des Entdeckers wird auf einen Vaterkonflikt zurückgeführt: Junghuhns Abbruch des Medizinstudiums und seine vagabundierenden Entdeckungsfahrten erscheinen als Aufstand gegen die provinzielle Langeweile wie gegen den patriarchalen Erfolgsdruck, den Wilhelm Friedrich Junghuhn (1785-1844) auf seinen Sohn ausübt, mithin als Rebellion gegen die Strenge einer bürgerlichen Autorität. Der klassische Vaterkomplex scheint sich zu erfüllen, insofern der Abenteurer der paternalistischen Instanz nicht entkommt, ihr vielmehr zutiefst verhaftet bleibt, weil er die Leistungsnormen seit seiner Kindheit internalisiert hat:

Doch in jeder Falte des Reisemantels steckt der Vater samt Drohung, Gesicht und Befehl. Er ist zäh und beharrlich, läuft immer mit zwischen Sohle und Schuh. Nachts liegt er unter derselben Decke, spielt Botschaft und Traum und flüstert leise, mein Sohn, ein Flüchtling, mein Sohn, ein Versager. (ebd.)

Junghuhns ‚Versagen‘ wird hier, so scheint es, mit einer psychischen Deformation erklärt. Der ‚Minderwertigkeitskomplex‘ des Protagonisten setzt die Handlung insofern in Gang, als er mit seinem manischen Entdeckertum aus Erzählersicht „seinen eigenen Krieg“ (ebd., S. 77) betreibt. Schließlich trägt er – man beachte das eigenartige Bild vom Vater „zwischen Sohle und Schuh“ – sein Über-Ich mit sich. So enthüllt sich die Reise in die geografische Ferne, die hier eigentlich noch gar nicht erzählt worden ist, schon vorab als „Flucht“ vor der preußischen Heimat.<sup>19</sup>

Allerdings lösen sich dabei die Grenzen zwischen ‚Vertrautem‘ und ‚Fremdem‘ auf, weil die scheinbar entgegengesetzten Pole ununterscheidbar werden: Der Horror ergreift Junghuhn nicht angesichts der unbekanntes Wildnis auf Java, sondern in der Erinnerung an „die schwüle Hitze der preußischen Tropen, deren Klima so ungesund ist, dass man draußen friert und drinnen stark schwitzt.“ (ebd.). Erneut findet sich hier eine sprachliche Verfremdung: „Die bekannte innere Hitze der Heimat, die häusliche Enge, die Körper und Menschen schrumpfen lässt und weder Nachsicht noch Schatten kennt.“ (ebd.) – als wanderten, nimmt man die Metaphorik des

---

19 Zur Handlungsmotivation der „Flucht“ in *Verbrecher und Versager* siehe auch TODTENHAUPT, 2007, S. 58f.

‚Schrumpfens‘ beim Wort, veritable Schrumpfköpfe als Horrendum des Barbarischen per klimatischem Effekt in die ‚Heimat‘ ein, als seien sie es, welche den Protagonisten in jene „Flucht“ (ebd., S. 74) treiben, von der im Text wiederholt die Rede ist. Diese Flucht wird als eigentliche Triebkraft seiner Expeditionen erkennbar und bleibt letztlich doch vergeblich.

Wenn Preußen und Java im Exotismustopos „Tropen“ (ebd., S. 77) bildlich fisionieren, entsteht ein Befremdungseffekt beim Leser – wenn auch nicht unbedingt beim Protagonisten, den die Wiederkehr des Ärgerlich-Vertrauten eher langweilt. Für ihn fungiert die lähmende Mischung aus Fremd-Vertrautem eher als Impuls, sich erneut auf den Weg zu machen, wobei ihn die Flucht ins ‚Fremde‘ unweigerlich zurück auf den Kontinent des ‚Vertrauten‘ führt. Hier zeigt sich deutlich, dass ‚Poetik der Verfremdung‘ eben auch bedeuten kann, das nur vermeintlich ‚Fremde‘ als ‚Vertrautes‘ zu entlarven, zugleich aber ‚das Eigene‘ – nämlich die preußische Identität, in Gestalt des Vaters, die Junghuhn prägt – zum Spielfeld narrativer Differenzierungsoperationen zu machen: Junghuhn entwirft sich gegenüber der verhassten Heimat als ‚Anderer‘, der in der südostasiatischen Ferne zu einem alternativen Selbst finden will, aber unweigerlich von der Omnipräsenz des preußischen ‚Eigenen‘ heimgesucht wird.<sup>20</sup>

So erweckt eine oberflächliche Lektüre den Eindruck, mit dieser Paradoxie einer Selbst-Alterisierung, die mit ihren Distanzgesten nur tiefer zurück ins preußische ‚Eigene‘ wie ins heimatliche ‚Vertraute‘ führt, das Funktionsprinzip von Hoppes narrativer Identitätskonstitution aufgefunden zu haben.<sup>21</sup> Bezeichnend für Hoppes skeptisch-ironisches Erzählverfahren ist allerdings, dass dieses (pseudo-) tiefenanalytische Deutungsmuster des „Vaterkomplex[es]“ abrupt unterbrochen wird. Denn der sozialpsychologische Autoritätskomplex „Preußen“ wird, kaum ist er entworfen, in seiner Erklärungskraft für Junghuhns Leben wieder eingeschränkt:

Womit ich womöglich übertreibe, weil ich Junghuhn aus dieser großen Entfernung nicht wirklich erkennen kann. Denn ich habe nichts als ein Fernrohr bei mir, vielleicht nur ein Opernglas, mit dem ich das Drama von weitem studiere. Zaungast und Zuschauer auf dem Balkon. (ebd.)

Charakteristischerweise reflektiert der Erzähler seine Distanz zum Gegenstand, seine Wissenslücken und seine Unfähigkeit, sinnhaft zu verstehen,<sup>22</sup> mit einer ihrer-

20 Zur Präsenz der ‚Heimat‘ in der ‚Ferne‘ siehe auch TODTENHAUPT, 2007, S. 60.

21 Vgl. ebd., S. 61: „Der Mythos vom Aufbrechen und die Vorstellung von einem mentalen Aufbruch erweisen sich damit als per se unmöglich, die Aufbrechenden bleiben ihrer (mental) Heimat verhaftet und wollen womöglich auch nichts anderes“.

22 Zum problematischen Standort des Erzählers siehe auch CATANI, 2009, S. 152.

seits mehrdeutigen Theatermetapher. Denn während die leise Skepsis („womöglich“) rasch in vermeintliche Desillusionierung („nichts als ein Fernrohr“) übergeht, wird auch diese umgehend infrage gestellt („vielleicht nur ein Opernglas“). Unklar bleibt somit, welches Medium sich zwischen Erzählerfigur und Junghuhn schiebt; unklar bleibt, ob es die Wahrnehmung schärft oder nicht vielmehr verzerrt; unklar bleibt, ob die Erzählerfigur das Geschehen als regulärer Besucher einer künstlerischen Inszenierung („Zuschauer“) oder als Eindringling mit Blick von außen („Zaungast“) beobachtet; und unklar bleibt nicht zuletzt, ob die vermeintliche Gattungsreferenz „Drama“ im ästhetischen Sinne das literarische Genre mit Bühneninszenierung benennt, bei dem die außerliterarische Wirklichkeit in einem fiktionalen Raum umgestaltet und für Möglichkeitshorizonte geöffnet würde, oder ob es im alltagssprachlichen Sinne einen starken Konflikt bezeichnet, sodass die zitierte Passage selbstironisch auf die übertriebene ‚Theatralität‘ des zuvor eingeführten Vater-Sohn-Modells hinweisen würde.

### III.

Läuft an diesem Punkt ein gewichtiges Erklärungsmuster unvermittelt ins Leere, so wird die schon zuvor angedeutete Umkehrung der Rollenverteilung zwischen der Erzählerfigur und dem Protagonisten im weiteren Textverlauf noch verstärkt. In der topografischen Anordnung eines konventionellen ‚Porträts‘ würde das Leben des Forschungsreisenden Junghuhn, der sich auf Java in unablässiger Bewegung befindet, von einer fest installierten Erzählerfigur beschrieben werden. Bei Hoppe dagegen fällt Junghuhn in einem metaleptischen Sprung gleichsam aus seiner Rolle, wenn er aus der diegetischen Ebene heraus die extradiegetisch situierte Erzählerfigur nicht nur direkt anspricht, sondern ihr auch noch die Handlungsanweisung erteilt, sich selbst auf die Reise zu machen:

Aber er dreht sich nicht um, sondern starrt auf die Straße und sagt, steh auf, nimm den Koffer und geh! Also stehe ich auf, nehme den Koffer und gehe. Als ich zum ersten Mal meinen Balkon von unten sehe und über mir Junghuhn, wie ein Denkmal beleuchtet, der in eine mir unklare Richtung zeigt, vermutlich nach Übersee, begreife ich, dass ich jetzt unterwegs bin. (*Verbrecher*, S. 78)

Der zitierte Satz stellt Junghuhns erste und einzige direkte Rede im Text dar; im Anschluss daran verfällt er wieder in ununterbrochenes Schweigen. Nach einem Rollentausch verweilt dann der Entdecker Junghuhn auf dem heimischen Balkon, während der Erzähler auf Spurensuche geht. „Wie ein Denkmal“ zur Bewegungslosigkeit erstarrt, bleibt die historische Figur immerhin fähig zu einer initiatorischen

Geste, die den Erzähler ‚in Bewegung setzt‘ – auch dies eine Reflexion über das (historische) Erzählen, das nur möglich wird, wenn an die Stelle fixierter (Denk-) Positionen ein offener Narrationsprozess tritt. So befindet sich der Erzähler an einem undefinierbaren Ort, einer Schwelle zwischen den Elementen Wasser und Erde und wohl auch Luft, bereit zu einem Aufbruch, dessen Richtung „unklar“ bleibt. Weist Junghuhn in der zitierten Passage „vermutlich nach Übersee“, so fragt sich der Erzähler unmittelbar darauf, wie er wohl „nach Mansfeld“ (ebd.), also an den Geburtsort des Geologen und damit an den Ausgangspunkt seiner eigenen Erzählung gelangen könnte. Dieser Widerspruch bleibt ebenso unaufgelöst wie die Metamorphose des schweren Koffers in einen Fetzen Papier, immerhin eine metaphorische „Eintrittskarte“ (ebd.), die allerdings nirgendwo Einlass zu gewähren scheint.

Mit dieser Opposition von Ruhe und Bewegung öffnet sich neben dem räumlichen Gegensatz von „Balkon“ und „Übersee“ (*Verbrecher*, S. 78) auch der Zeithorizont. Wie an kaum einer anderen Stelle in *Eis und Schnee* wird hier deutlich, in welchem Ausmaß der Text das narrative Zeitkontinuum aufbricht, sodass mitunter der Eindruck entsteht, als stellten die Sprünge rückwärts wie vorwärts auf der Zeitachse nicht nur diskontinuierliche *Anachronien* dar, sondern als wiesen sie auf eine radikale *Achronie* hin.<sup>23</sup> Begann die Erzählung mit Hinweisen auf Junghuhn in Java 1836, also mit einem damals 27-jährigen Protagonisten, so springt der Text zunächst mittels Prolepse in die Gegenwart, aus der heraus erzählt wird. Von Junghuhn bleibt in Mansfeld nur mehr die „Junghuhngasse“ (ebd.) übrig, außerdem eine „hauslose, lachhafte Tafel“ (ebd., S. 79), ein Hinweisschild, das keinen Zugang zur erinnerten Person Junghuhns eröffnet, weil es „vergeblich bemüht [bleibt], Interesse zu wecken“ (ebd.). Ohnehin ist die Vita des Entdeckers in dessen Heimatstadt nur noch als „Klatsch“ (ebd.) präsent: Junghuhn vermag gegen den ungleich berühmteren Martin Luther (1483-1546), ebenfalls ein Sohn der Stadt, nicht zu bestehen. Unmittelbar darauf springt der Text in umgekehrter Zeitrichtung mittels Analepse zurück zu Junghuhns Selbstmordversuch in Mansfeld 1830 sowie zu seinem un-

---

23 Vgl. HAMANN, 2008, S. 112. Allerdings sollte nicht übersehen werden, dass die Zeitordnung der Erzählung – trotz zahlreicher Pro- und Analepsen und einem erzählerischen Verwirrspiel mit propositionalen Satzungen und deren skeptischer Zurücknahme – nicht vollständig aus den Fugen gerät. Vielmehr verdichtet sich der Text bei der Darstellung entscheidender Ereignisse zwischen Junghuhns Jugend in Mansfeld, seinem Studium und anschließenden Javaaufhalten sowie zuletzt seinem Tod. Diese prägenden Lebensstationen folgen im groben Ablauf durchaus noch linear aufeinander, wenngleich die Kontinuität immer wieder unterlaufen wird, sodass man anstelle einer Alternative von streng chronologischem versus radikal achronischem Erzählen eher von einem anachronischen Spannungsverhältnis innerhalb der Zeitorganisation des Textes sprechen sollte.



glücklichen Medizinstudium in Halle, wo es im selben Jahr zum fatalen Duell mit dem Kommilitonen Schwoerer kommt. Während Schwoerer sich im echten Leben wie in der Fiktion der Strafverfolgung durch Selbstmord entzieht, wird Junghuhn zu Festungshaft verurteilt, flieht aber im Jahr 1833 aus dem Koblenzer Lazarett über Luxemburg in die französische Fremdenlegion.

Bei der Darstellung dieser prägenden Stationen in Junghuhns Leben spielt der Text beständig mit dem Spannungsverhältnis zwischen authentischer Beobachtung und nachträglicher Konstruktion, zwischen Wahrheitsgarantie und Unzuverlässigkeit der in ihrer Perspektive begrenzten Erzählerfigur.<sup>24</sup> Wiederholt thematisiert der Text die unüberwindbare Distanz zwischen Junghuhns Erlebnissen und dem nachträglichen Erzählakt. Einerseits wird ein Wahrheitsprivileg der Erzählerfigur suggeriert, das auf intime Bekanntschaft mit dem Protagonisten zurückzuführen sein soll („Doch ich kenne ihn gut und weiß genau, wie“, *Verbrecher*, S. 79); andererseits bringt dieselbe Erzählerfigur immer wieder ihre Distanz gegenüber Junghuhn zum Ausdruck. Die narrative Re-Präsentation erscheint hier als eine stets vom Scheitern bedrohte Bemühung um Überbrückung einer Kluft; sie wird als Weg von der Beobachtungsdistanz hin zur Teilhabe am Erzählten inszeniert: „Und wenn ich ihm näher kommen möchte, dann nur, indem ich ein Schiff besteige und später die Berge und mich bäuchlings ganz nah an den Kraterrand schiebe, um endlich zu sehen, was ist.“ (ebd., S. 80).

Besonders eindrücklich wird diese Spannung bei der Darstellung von Junghuhns Auseinandersetzung mit dem Kommilitonen Schwoerer im Jahr 1830, die in einer Kneipe beginnt und – nach glimpflich verlaufenem Duell – mit Schwoerers Selbstmord endet. Hier spielt der Text auf hochgradig selbstironische Weise mit der Diskrepanz zwischen simulierter Authentizität und irreduziblem Abstand der Erzählinstanz zum Erzählten. Als mimetisch (handlungsbezogen) wie theoretisch (in ihren Werturteilen) unzuverlässig erweist sich die Erzählerfigur, wenn sie bei der Beobachtung von Junghuhns Streit mit Schwoerer ein authentisches Wissen vorgibt, indem sie selbstsicher und geradezu penetrant darauf hinweist, dabei gewesen zu sein („während ich hinter der Theke stehe“, ebd., S. 80), aber eigentlich nur konventionelle Handlungsschemata, keineswegs die individuellen Vorgänge wiedergibt: „Ich kenne ihr Repertoire genau“ (ebd., S. 81). Zuletzt wird die Perspektivierung des Erzählten noch verstärkt, wenn zum Abschluss der Schwoerer-Passage lakonisch vermerkt wird: „So hat es die Zimmerwirtin erzählt“ (ebd., S. 82), wodurch das zuvor in vermeintlicher Erlebnispräsenz vorgeführte Wissen nachträglich als Beobachtung einer unbeteiligten Person kenntlich gemacht wird.

Im Gefolge dieses Fokalisierungswechsels spiegelt die Erzählerfigur dann erneut ihre eigene Unzulänglichkeit, maßgeblich die Gefahr, gegenüber einem sich

---

24 Vgl. CATANI, 2009, S. 152.

der Darstellung entziehenden Leben konstitutiv nachträglich zu bleiben. Dieses Eingeständnis verbindet sie mit dringlichen Selbstappellen: „Wenn ich mich jetzt nicht zum Aufbruch entschließe, verliere ich ihn aus den Augen“ (ebd., S. 82) – um dann lakonisch die Folgen des Duells in biografischen Fakten zu resümieren: „Als Gesundheitsoffizier dient er im preußischen Heer, doch an Weihnachten wird er entdeckt und verhaftet, das Geschenk, fest verpackt, lautet zehn Jahre Festung.“ (ebd.).<sup>25</sup> Daraufhin dient ihr Junghuhns Flucht aus dem Koblenzer Lazarett in die französische Fremdenlegion als Gelegenheit, nicht nur die eigene Unsicherheit zu beobachten, sondern bei Betrachtung dessen, „was ich für die Grenze halte zwischen dem, was man Deutschland und Frankreich nennt“ (ebd., S. 83), auch geografisch-politische Grenzen als fiktiv zu markieren und in der Überschreitung als fragwürdig darzustellen:

Aber was sind schon Grenzen! Aufstehn und Gehn ist das Lieblingsspiel, das Junghuhn und ich schon seit Jahren spielen und das immer einer von uns verliert. Zur Strafe werde ich niemals erfahren, wie er es wirklich angestellt hat, bei Nacht und Nebel von dort zu entkommen. Ob er die Wächter bestochen hat? Mit Geld, mit Wein, mit kleinen Zigarren, deren Rauch immer freundlich himmelwärts geht? Vielleicht hat er auch nur Rapunzel gespielt, ist durch das kleine Fenster gestiegen und hat sich, unrasiert wie er ist, am eigenen Barthaar heruntergelassen, hat den Irren gemimt, sinnlos Arme und Beine geschwenkt, nur um wieder unterwegs zu sein. Denn er spricht nicht und lässt mich im Dunkeln zurück. (ebd.)

Hier dient ein Spiel der Differenzierung, ausgeführt in agonaler Spannung, zur Verhandlung von Grenzen, von denen sich individuelle Identitäten herschreiben. Diese Operation bringt ihrerseits Distanz hervor; damit gehen Unverständnis und Nichtwissen einher; und aus dieser ‚Fremdheit‘ des Unerklärlichen („werde ich niemals erfahren“) entstehen dann Entwürfe alternativer Handlungen, die zwar keinen biografischen Gültigkeitsanspruch erheben können, dadurch aber in ihrer fiktionalen Pluralisierung – ‚war es so, oder nicht doch anders?‘ – den erhöhten Möglichkeitspielraum der literarischen Erzählung gegenüber dem Korsett biografischer Eindeutigkeit konturieren.

---

25 Wobei diese Darstellung wiederum einige reale Ereignisse im Leben des historischen Franz Wilhelm Junghuhn entstellt, ohne dass auf diese narrative Um-Schreibung hingewiesen würde: In der historischen (außerfiktionalen) Realität wurde der Duellant bereits vor seiner Militärzeit festgenommen; während er dann auf offizielle Anordnung infolge einer preußischen Mobilmachung als Soldat Dienst tat, wurde er am 9. Juni 1831 zu zehnjähriger Festungshaft verurteilt, die er im Dezember 1831 antreten musste; folglich musste er nicht erst – wie bei Hoppe – im Dienst „entdeckt“ (*Verbrecher*, S. 82) werden, als hätte er sich dort zuvor versteckt.

#### IV.

Erst im Anschluss an diese Stelle, etwa in der Mitte der Erzählung, betritt der knapp 25-jährige Protagonist erstmals ostasiatischen Boden. Hier wird erneut, ähnlich wie in den Textabschnitten zum Vater-Preußen-Komplex, die Selbstreflexion über das irreduzible Spannungsverhältnis zwischen authentischem Bericht und nachträglicher Konstruktion mit Beobachtungen zum fragwürdigen Status kultureller ‚Fremdheit‘ verschränkt. In der persönlichen Begegnung erfährt Junghuhn, so interpretiert es die Erzählerfigur, das südostasiatische Land nämlich durchaus nicht als ‚unvertraut‘. Vielmehr präsentiert sich die niederländische Kolonie, namentlich ihre Hauptstadt Batavia (heute Jakarta), dem Abenteuerer und Forschungsreisenden als verzerrte Kopie der Heimat. An die Stelle der vermeintlich authentischen Kulturbegegnung tritt ein weitreichendes Konstruktions-, Fiktionalitäts- und Virtualitätsbewusstsein, in deren Gefolge die lang gehegte Hoffnung auf Flucht vor den Dämonen der Vergangenheit ins Leere läuft: „Der Rest des Tages ist dunkel und Batavia eine Attrappe, ein ungesundes Geflecht aus Kanälen, nachgestelltes Kleinamsterdam, fauliges stehendes Wasser der Heimat, in dem alles verdirbt, nur die Mücke gedeiht.“ (*Verbrecher*, S. 86). Mit dieser Artifizialität unterläuft das innerfiktional reale Batavia nicht nur die Abenteuer- und Entdeckerhoffnung Junghuhns, sondern auch jede exotistische Erwartung potenzieller Leser, und diese Enttäuschung betrifft Junghuhns javanische Reisen überhaupt. Denn an keiner Stelle finden sich in *Eis und Schnee* Naturschilderungen oder kulturelle Begegnungen, welche die ‚Fremde‘ pittoresk ästhetisieren oder in ihrer archaischen Grausamkeit – Junghuhn erlebte auch Stammesfehden und Kriege – ausmalen würden.<sup>26</sup> Vielmehr sind ‚Vertrautes‘ und ‚Fremdes‘ ununterscheidbar geworden, weil Fremdheit in die handlungsrelevanten Figuren und konstellativen Beziehungen eingedrungen und Signum einer dezentralen Erzählung mit unterbrochenem Zeitkontinuum geworden ist. So wird auch das ferne Java in *Eis und Schnee* von Junghuhns Vergangenheit heimgesucht. Denn mitten hinein in die Erzählung von Junghuhns Ankunft platzt der Revenant Schwoerer. Sein unerwartetes Erscheinen unterbricht nicht nur die chronologische Ereignisfolge, sondern per metaleptischem Sprung zugleich die Distanz zwischen extradiegetischer und diegetischer Ebene. Aus der Handlung heraus baut Schwoerer einen Kontakt zur Erzählerfigur auf und nimmt jenen Platz auf dem Balkon ein, den Junghuhn selbst vor seiner Reise innehatte: „Nacht für Nacht erscheint er auf meinem Balkon, die Kugel im Kopf vom Mondlicht beleuchtet, und erzählt wieder und wieder dieselbe Geschichte“ (ebd.). Mit dieser alten „Geschichte“ drängt sich

---

26 Insofern ist Christof Hamann zuzustimmen, der konstatiert: „Bei ihren Texten über Meister und Hagenbeck ebenso wie in den anderen Porträts bleibt die Schilderung exotischer Räume tendenziell eher schwach ausgeprägt.“ (HAMANN, 2008, S. 108).

Schwoerer im weiteren Erzählverlauf mehr und mehr hinein in die Beobachtungen über Junghuhns kartografisch-geografischen Furor und in die weitere Handlung, welche die krankheitsbedingte Rückkehr des Entdeckers ins niederländische Leiden, seine Hochzeit mit Johanna Louise Frederica Koch und die erneute Reise nach Java darstellt. Mit der erhöhten Präsenz im Text wächst auch der Einfluss Schwoe- rers auf die Erzählerfigur. Zunehmend beschränkt er sich nicht mehr darauf, seine Geschichte zur Sprache zu bringen, sondern vertreibt – ähnlich wie zu Beginn der Erzählung sein Pendant Junghuhn – den Erzähler vom Balkon. So setzt er einen ‚Aufbruch‘ im doppelten Sinne des ‚Sich-in-Bewegung-Setzens‘ wie des ‚Auf- Brechens‘ von Sinnstrukturen und Handlungsabläufen in Gang:

Ich werde für immer die Heimat verlassen, die Küche, den Tee, den Balkon und die Zettel, die Briefe und Karten, den Kompass, das Fernrohr, das Opernglas, mit dem man die Welt nur von weitem betrachtet. Und indem ich die Treppe hinunterfliege, lasse ich alles hinter mir. Ich habe nicht vor, mich umzudrehen, denn ich muss mich nicht umdrehen, um zu wissen, dass oben auf meinem Balkon immer noch Briefträger Schwoeerer steht, ein äußerst schlecht ausgeleuchtetes Denkmal, weil die Nacht meiner Flucht völlig mondlos ist, sodass niemand die Kugel im Kopf erkennt. (*Verbrecher*, S. 93)

So hat Schwoeerer in der narrativen Raumkonfiguration die Position der Erzähler- figur eingenommen, die ihrerseits an die Stelle der von Junghuhn verängstigten Träger getreten ist. Dies zeigt sich besonders markant, wenn in charakteristischer Um-Schreibung eine frühe Passage mit veränderten Personalpronomen versehen, aber im Übrigen wortgleich wiederholt wird, sodass Erzählerfigur und japanische Helfer sprachlich miteinander zu verschmelzen scheinen: „Schwer zu sagen, was *mich* mehr entsetzt, der glühende Berg, die fliegenden Steine oder die haltlose Tat- kraft von Junghuhn, die *meine* Angst auf unheimliche Weise verdoppelt“ (ebd., S. 94, Hvhbg. D. W.). Die veränderte Bezugnahme der Pronomen von den Trägern hin auf die Erzählerfigur, welche die vorliegende Stelle von der ersten Version die- ser Szene zu Beginn der Erzählung unterscheidet, wird an den Hervorhebungen im Zitat sichtbar. Eine ähnliche Um-Schreibung prägt auch die Wiederholung der be- reits zitierten Balkonszene mit Erzählerfigur und Trägern. Hier steigert sich der Reigen von Positions- und Identitätswechsellern weiter:

*Ich* im Schatten, *er* auf meinem Balkon, zwischen uns nichts als das Meer und *mein* Ehrgeiz, will keiner von uns den anderen begreifen, und so bleibe ich unter der Asche zurück, die Hände felsfest auf den Ohren, die Augen geschlossen, mein Körper schon längst kein Kör- per mehr, nur noch mein flüchtiger Abdruck im Schlamm. (ebd., S. 94f., Hvhbg. D. W.)

War die Erzählung zu Beginn noch auf den Protagonisten Junghuhn ausgerichtet, dessen „Ehrgeiz“ (ebd., S. 76) das Beziehungsgefüge zwischen der Erzählerfigur

und den Trägern in Verbindung mit dem weiten Meer konfigurierte, ist Schwoerer hier an die Stelle des Narrators und dieser an die Stelle Junghuhns getreten. Wie der Austausch der Personalpronomina erkennen lässt, sind Träger und Junghuhn ganz aus der Figurenkonstellation verschwunden, die sich in eine agonale Konfrontation zwischen Schwoerer und Erzählerfigur verwandelt hat. Zudem treten Gesten der Negation („nur noch“) an die Stelle einer narrativen Vollendung des biografischen Porträts. Gleichsam tritt eine Ästhetik des Verschwindens („flüchtiger Abdruck“) an die Stelle der Bio-Grafie eines vollendeten Lebens. Dies wird jedoch in einer neuerlich überraschenden Textwende nachträglich reperspektiviert und als unmarkiertes Zitat aus Junghuhns hypothetischer Feder ausgewiesen: „So würde es Junghuhn geschrieben haben, und wenn man im richtigen Winkel liegt und mit geschlossenen Augen liest, ist es vielleicht sogar immer noch wahr.“ (ebd., S. 95). Auf dem Gipfel der Identitätskonfusion werden somit Erzählerfigur und Protagonist ununterscheidbar: Junghuhns Flucht ist nun diejenige des Erzählers: Er landet in den Tropen und formuliert sein Fazit von der Vergeblichkeit jeder Wahrheitsfindung, wobei er ununterscheidbar selbst *und* mit Junghuhns Feder schreibt, auf den die zuvor erzählten Passagen nachträglich fokalisiert werden.

Mit dieser metafikcionalen Erzählpoetik, in der supplementäre Figuren einander wechselseitig ersetzen, hat Hoppes Erzählung ihren Höhepunkt an Komplexität erreicht. Junghuhns mehr oder weniger erfolgreiche Chinarindenzucht und sein Tod infolge einer Amöbenruhr spielen nur noch eine untergeordnete Rolle für die erzählerische Sinnstiftung. Am Ende des Textes steht nicht das biografische Ideal einer Vollendung des Lebens in der Schrift, sondern eine Schrift mit Fehlern – ein Grabstein, in den die Lebensdaten Junghuhns falsch eingemeißelt wurden, sodass ihm ein Lebensjahr genommen wird:

Ein kleiner unbedeutender Irrtum, vermutlich ohne Verstand und Absicht, nur Eile und Aufbruch und Flucht, Fahrigkeit bei der Durchsicht der Zettel. Unlust der Rekonstruktion, weil auch Fräulein Koch längst begriffen hat, dass es einzig auf Tatkraft ankommt, auf das rasche Werfen von Schrift auf Papier, auf das entschiedene Packen der Koffer und auf die Reise zurück in die Heimat [...] (ebd., S. 97f.)

Auch die eigene Ehefrau kennt Junghuhn somit nicht wirklich. Er bleibt ihr unvertraut, wenn nicht gar Gegenstand der Abgrenzung durch „Flucht“. Zugleich wird in dieser Passage, die jene bereits zitierte Poetologie der „Zettel“ vom Anfang des Textes umschreibt, das Verhalten der Ehefrau nach Junghuhns Tod in denselben Worten („Tatkraft“, „Fahrigkeit“ etc.) beschrieben, mit denen eingangs der Erzählung ein unbestimmter, aber als Junghuhn identifizierbarer „[J]emand“ zur Figur diffuser Gesten bestimmt wurde. Auf diese Weise gerät der pompöse Sinnstiftungsversuch, mit dem der Mansfelder Gedenkstein in Majuskeln den „HUMBOLDT VON JAVA“ (ebd., S. 98, Hvhbg. i. Orig.) zu feiern beansprucht, ungewollt zur

Farce. Mit dem eigenwilligen Abenteurer lässt sich kein Erinnerungsmythos stiften, der von Harzer Tourismusbüros verwertet werden könnte. Übrig bleibt am Ende des Textes nur eine „lachhafte Tafel“ (ebd.), angesichts derer auch einer Erzähldynamik des „rasche[n] Werfen[s] von Schrift“ (ebd.) die Worte ausgehen, ohne an ein Ende gekommen zu sein.

Dieser ausbleibende Abschluss stellt allerdings kein Defizit dar, sondern gehört zum innovativen Potenzial von Hoppes Poetik der Verfremdung, deren Konturen der vorliegende Beitrag in einer Detaillektüre von *Eis und Schnee* nachgezeichnet hat. Wie die übrigen Porträts aus dem Band *Verbrecher und Versager*, deren Erzählstrukturen dem hier analysierten Verfahren stark ähneln, geht auch dieses „Porträt“ – so die selbstgewählte Genrebezeichnung – geradezu paradigmatisch neue Wege biografischen Schreibens. In einem virtuosen Spiel temporaler Brüche und metaleptischer Sprünge bricht ihre metafiktionale Poetik mit narrativer Diskontinuität jede Vorstellung einer festgefügteten Identität des erzählten Objekts wie des erzählenden Subjekts auf. Ausdrücklich verweigert Hoppe die Bemühung konventioneller Biografien, eine solche Einheit narrativ herbeizuschreiben, wenn sie kausale Erklärungsmuster wie etwa das pseudo-psychologische Vater-Sohn-Modell entwirft und zugleich problematisiert. Indem Junghuhn als mäandernder, zielloser Grenzgänger zwischen Mansfeld und Batavia porträtiert wird, unterläuft der Text überdies gängige Identitäts- und Alteritätskonstruktionen des Reise- und Entdeckungsrömanes. An die Stelle kultureller wie personaler Territorien mit klaren Grenzen treten Möglickeitsräume des anders Eigenen und fremd Vertrauten, welche in einer so komplex gefügten wie spielerisch offenen Erzählpoetik erkundet werden. Zur Eigenheit von Hoppes Erzählstil gehört zudem, dass sie nahezu vollständig auf eine bildreiche Schilderung exotischer Landschaften in außereuropäischen Kulturen verzichtet.<sup>27</sup> Von zeitgenössischen Abenteuerromanen wie etwa Ilija Trojanows *Der Weltensammler* (2006), die mit Vorliebe bunte Tableaus fremder Welten entwerfen, unterscheidet sich ihre Prosa durch eine selbstreflexive Wendung des Blicks auf die Schnittstellen der narrativen Konstruktion, deren Brüche und Widersprüche metafikional inszeniert und lustvoll ausgestellt werden.

---

27 Vgl. HAMANN, 2008, S. 108.

## LITERATUR

### Primärliteratur

HOPPE, FELICITAS, *Verbrecher und Versager. Fünf Porträts*, Frankfurt a. M. 2006 [2004].

DIES./HAMANN, CHRISTOF, „Weshalb ich, was Junghuhn betrifft, nichts als eine flüchtige Bekanntschaft bin.“, in: *Ins Fremde schreiben. Gegenwartsliteratur auf den Spuren historischer und fantastischer Entdeckungsreisen (Poiesis 5)*, hg. von C. H./ALEXANDER HONOLD, Göttingen 2009, S. 227-237.

### Sekundärliteratur

BLUMENBERG, HANS, *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*, Frankfurt a. M. 1979.

CATANI, STEPHANIE, *Metafiktionale Geschichte(n). Zum unzuverlässigen Erzählen historischer Stoffe in der Gegenwartsliteratur*, in: *Ins Fremde schreiben. Gegenwartsliteratur auf den Spuren historischer und fantastischer Entdeckungsreisen (Poiesis 5)*, hg. von CHRISTOF HAMANN/ALEXANDER HONOLD, Göttingen 2009, S. 143-168.

GOETHE-INSTITUT JAKARTA (Hg.), *Forschen – vermessen – streiten. Franz Wilhelm Junghuhn (1809-1864)*, Berlin 2010.

GRUB, FRANK THOMAS, *Suchbewegungen. Felicitas Hoppe im Spiegel der Literaturkritik*, in: *Felicitas Hoppe im Kontext der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (Angewandte Literaturwissenschaft 1)*, hg. von STEFAN NEUHAUS/MARTIN HELLSTRÖM, Innsbruck u. a. 2008, S. 69-88.

HAMANN, CHRISTOF, „Um die Wahrheit zu sagen ...“ *Felicitas Hoppes Reisen mit *Verbrechern und Versagern**, in: *Felicitas Hoppe im Kontext der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (Angewandte Literaturwissenschaft 1)*, hg. von STEFAN NEUHAUS/MARTIN HELLSTRÖM, Innsbruck u. a. 2008, S. 105-117.

HOLDENRIED, MICHAELA, „Mit leichter Hand vom Hier in das Nichts“ – *Safari. John Hagenbeck (1866-1940)*, in: *Felicitas Hoppe im Kontext der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (Angewandte Literaturwissenschaft 1)*, hg. von STEFAN NEUHAUS/MARTIN HELLSTRÖM, Innsbruck u. a. 2008, S. 119-131.

JUNGHUHN, FRANZ WILHELM, *Java, seine Gestalt, Pflanzendecke und innere Bauart*, Leipzig 1852.

MÜNKLER, HERFRIED/LADWIG, BERND, *Einleitung. Das Verschwinden des Fremden und die Pluralisierung der Fremdheit*, in: *Die Herausforderung durch das Fremde (Forschungsberichte der Berlin-Brandenburgischen Akademie der*

- Wissenschaften 5), unter Mitarb. von KARIN MESSLINGER und B. L. hg. von H. M., Berlin 1998, S. 11-25.
- 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.
- POLASCHEGG, ANDREA, Der andere Orientalismus. Regeln deutsch-morgeländischer Imagination im 19. Jahrhundert (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 35), Berlin/New York 2005.
- SCHÜTTE, HEINZ/STERNAGEL, RENATE, Der Naturforscher Franz Wilhelm Junghuhn (1809-1864). Zur 200sten Wiederkehr seines Geburtstages, Leipzig 2009.
- STERNAGEL, RENATE, Der Humboldt von Java. Leben und Werk des Naturforschers Franz Wilhelm Junghuhn 1809-1864, Halle 2011.
- TODTENHAUPT, MARTIN, „Vom traurigen Hier in ein düsteres Nichts“ – Aspekte des Mythos ‚Heimat‘ in Felicitas Hoppes *Verbrecher und Versager*, in: Mythisierungen. Entmythisierungen. Remythisierungen (Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur 4. Perspektiven 1), hg. von EDGAR PLATEN/DEMS., München 2007, S. 53-66.