



Ehrliche Erfindungen

Felicitas Hoppe als Erzählerin
zwischen Tradition und Transmoderne

Svenja Frank / Julia Ilgner (Hg.)

Svenja Frank, Julia Ilgner (Hg.)
Ehrliche Erfindungen

Lette

Ikonisches Erzählen als Einheit von Realität und Imagination

Zum Verhältnis von ästhetischer Reflexion und narrativer Realisation im Werk von Felicitas Hoppe

SVENJA FRANK

„Ich kann euch sagen, dass die Sache nicht einfach war. Man muss dabei nämlich sehr vorsichtig sein, weil so ein Herz sehr empfindlich ist. Schließlich war Iweins Herz an Iweins Brust gewöhnt, und Laudines Herz war an Laudines Brust gewöhnt.“ (*Iwein*, S. 70). Wenn der Artusritter Iwein und die Burgherrin Laudine am Tag ihrer Hochzeit Herzen tauschen, dann ist dies in Felicitas Hoppes Artusroman *Iwein Löwenritter* (2008) ein schwieriges Unterfangen. Denn in Hoppes Adaption der mittelhochdeutschen Vorlage Hartmanns von Aue begreift sie den „Herzentstausch“ nicht als figuratives Sprechen, sondern als reale Handlung. Das zeigt sich vor allem darin, dass das Leben mit dem Herz des Anderen fortan als irreversible Tatsache ganz praktische Konsequenzen für die Protagonisten nach sich zieht. Dieses Textbeispiel scheint einen zentralen Aspekt in Hoppes Ästhetik zu berühren, setzt sie es doch exponiert ans Ende ihrer Göttinger Poetikvorlesung (2008) und erklärt in einem expliziten Lesehinweis: „denn der Tausch der Herzen ist kein Symbol, sondern die große Essenz der ganzen Geschichte, er ist nämlich buchstäblich ernst gemeint und als das zu lesen, was es wirklich ist, eine ganz und gar physische Operation“ (*Abenteuer*, S. 53).

Warum Hoppe den Symbolbegriff ablehnt und stattdessen wiederholt die Gegenstandsbezogenheit ihres Schreibens hervorhebt, erläutert sie an dieser Stelle nicht weiter. Ihre Haltung lässt sich jedoch erhellend zu weiteren ästhetischen Überlegungen in ihren essayistischen und literarischen Texten in Beziehung setzen. Im Folgenden sollen deshalb zunächst vereinzelt Aussagen zusammengeführt werden, aus denen sich ein poetologisches Kernthema ihres Schreibens erschließt: Als Kunstideal gilt Hoppe eine spezifische Verbindung von ‚Realität‘ und ‚Imagina-

tion⁴, die letztlich auch in der oxymoronischen Selbstbezeichnung ihrer Texte als ‚ehrliche Erfindung‘ mitschwingt, die von Literaturkritik und -wissenschaft so häufig aufgegriffen wurde. In einem zweiten Schritt wird argumentiert, dass dieses ästhetische Ideal in den literarischen Texten mehrfach bildlich dargestellt ist. Nach dieser Präzisierung der poetologischen Zielsetzung stellt sich die Frage, in welchem Verhältnis die explizit-essayistischen und implizit-fiktionalen Reflexionen zur literarischen Praxis stehen. Daran schließt die Hauptthese dieses Beitrags an: Die Bildlichkeit von Hoppes Texten lässt sich zeichentheoretisch als ‚ikonisches Erzählen‘ spezifizieren und hier liegt eine narrative Form vor, die die angestrebte Verbindung von ‚Realität‘ und ‚Imagination‘ umsetzt. Auf der Basis eines vom Symbolbegriff abgegrenzten Ikonbegriffs wird argumentiert, dass in Hoppes Texten die konkrete Ebene inhärente Ähnlichkeitsbeziehungen zu einer abstrakten Ebene aufweist. Bedeutungszuschreibungen, so die Folgerung, lassen sich entsprechend dem Autonomieanspruch der Autorin, für ihre Texte weitgehend durch Abstraktions- und Analogisierungsverfahren ableiten.

Werden poetologische Reflexion und literarisches Verfahren eines Werkkontextes aufeinander bezogen, so setzt sich der Interpret bewusst der auktorialen Rezeptionssteuerung aus. Da eine solche intentionalistische Lesart insbesondere für den Bereich der Gegenwartsliteraturforschung verschiedene Probleme beinhaltet, sollen sowohl die poetologischen Reflexionen und ihre Darstellung als auch das narrative Phänomen durch detaillierte textimmanente Analysen erschlossen werden. Wenn im Folgenden für einen Zusammenhang der beiden Ergebnisse – Hoppes Kunstideal und Formen ikonischen Erzählens – argumentiert wird, weil er Erkenntnispotential für die Lektüre birgt, so soll damit keinesfalls ein einfaches Kausalverhältnis angezeigt sein.

ZUR EINHEIT VON REALITÄT UND IMAGINATION: DIE POETOLOGISCHEN TEXTE

Wenn Hoppe ihre Erzähltexte als ‚ehrlich erfunden‘ (*Schätze*, S. 85, vgl. hierzu auch *Johanna*, S. 47)¹ beschreibt, so führt sie eine Linie häufig ähnlich paradoxal formulierter Aussagen über Kunst und Literatur fort, die sich alle auf einen Grundgedanken zurückführen lassen: Dichtung kann auch dann, wenn ihre Sätze im Einzelnen unwahr sind, als Ganze Wahrheit erzeugen. Dass die Formel der ‚ehrlichen

1 Auch in den fiktionalen Texten zitiert Hoppe diesen poetologischen Gedanken zum Teil scheinbar beiläufig, etwa wenn der Erzähler in der Porträtsammlung *Verbrecher und Versager* mutmaßt, unter John Hagenbecks Gästen seien „sogar ein paar Reiseschriftsteller. Spezialisten der wahren Erfindung“ (*Verbrecher*, S. 124-125) gewesen.

Erfindung‘ damit zunächst Allgemeinplatz bleibt,² zeigt sich darin, wie sehr sie beispielsweise einem Zitat des Literaturwissenschaftlers und Schriftstellers Raymond Federman (1928-2009) ähnelt. In seinen eingehenden Reflexionen über das Verhältnis von faktischer Wirklichkeit und Imagination im autobiografischen Schreiben hält er fest: „Paradoxical as it may seem, only fiction is real, only fiction is true.“³ In seiner Verknüpfung von fiktionalem und literaturwissenschaftlichem Diskurs, die er selbst als *critifiction* bezeichnet hat, laden Federmans metaautobiografische Überlegungen zum Vergleich mit Hoppes Autofiktion *Hoppe* (2012) ein. Wenn Hoppe eine fiktive Biografie über eine Schriftstellerin namens Felicitas Hoppe verfasst, dann bedient sie sich einer Erzählsituation, die der performativen Außensicht auf die eigene Person bei Federman vergleichbar ist: Der Literaturwissenschaftler Raymond Federman schreibt in der dritten Person über den Schriftsteller Raymond Federman.

Im Einzelnen sind diese Gemeinsamkeiten durchaus bemerkenswert, vor allem demonstriert der Vergleich der ähnlich gefassten Paradoxa bei Federman und Hoppe jedoch eines: Für sich genommen deutet Hoppes vielzitierte ‚ehrliche Erfindung‘ recht unspezifisch auf die Vorstellung von Wahrheitserzeugung im fiktionalen Sprechen. Ziel der folgenden Überlegungen ist es deshalb, die Auffassung über das Verhältnis von Wirklichkeit und Imagination, wie es sich in Hoppes Texten darstellt, weiter zu präzisieren. Da die Autorin eine poetische Programmatik als Einschränkung ihrer Schaffensfreiheit ablehnt, finden sich keine ausführlichen Stellungnahmen, die ihre literarischen Verfahren erläuterten oder sie in den Zusam-

-
- 2 Dass sich die Auffassung im Grunde bis Aristoteles zurückverfolgen lässt, zeigt etwa SCHAEFFER, 2013: „Most classical literary theories which assert that fiction possesses its own truth value do so by reactivating some form or another of the Aristotelian distinction between ‘mere’ factual truth representing contingent actualities and a more ‘general’ type of truth, that of verisimilitude or of necessity, representing onto-logical possibilities.“
- 3 FEDERMAN, 1993b, hier S. 90. Auch in mehreren weiteren Passagen wird deutlich, dass Federman die Unterscheidung zwischen Fakt und Fiktion insbesondere in Bezug auf autobiografische Genres programmatisch für irrelevant erklärt: „I believe that a fiction writer should never apologize for writing autobiographical novels. On the contrary, a writer should have the courage of his own narcissism,‘ as I once told an interviewer who seemed disturbed when I openly admitted to him (without apologizing) that indeed my fiction is based on experiences of my life – ‚real or imagined‘, I emphasized without trying to be factitious.“ (Hvvhbg. i. Orig.) Vgl. neben dem Aufsatztitel *Federman on Federman: Lie or Die. (Fiction as Autobiography / Autobiography as Fiction)* selbst zum Beispiel auch die Zwischenüberschrift *THE LIE OF AUTOBIOGRAPHY / THE TRUTH OF FICTION*, ebd., S. 94.

menhang weiterer ästhetischer Reflexionen stellten. Allerdings ergibt sich aus den Äußerungen in Interviews, Essays und Poetikvorlesungen ein Kernaspekt ihres Literaturverständnisses.

Besonders aufschlussreich ist es, die verschiedenen dichotomischen Gegenüberstellungen zueinander in Beziehung zu setzen. Hoppes literarästhetisches Ideal definiert sich vornehmlich durch Abgrenzung von bestimmten Texttypen, namentlich historischen Romanen und analog verstandenen Reisetexten,⁴ die im konventionellen Sinne realistisch-illusionistisch erzählen. Hoppe kritisiert an dieser Darstellungsform, deren Qualität sich im Diskurs der zeitgenössischen Literaturkritik nach dem Rechercheleiß des Autors bemesse, dass sie eine faktische Realität simuliere, obwohl diese literarisch niemals eingeholt werden könne. Dieser „Fake“, die „Vorspiegelung falscher Tatsachen“ (*Abenteurer*, S. 27; vgl. auch *Schätze*, S. 212-213) steht semantisch komplementär zum Prinzip der ‚ehrlichen Erfindung‘. Auf dieser moralisch-ästhetischen Ebene sind sämtliche Erzähltexte Hoppes demnach bereits durch die charakteristische Ausstellung des Fiktionsstatus ‚ehrlich erfunden‘.⁵

Der eigentliche Angelpunkt der Kritik scheint sich dabei jedoch an einem anderen Gedanken festzumachen: Der Kontext weiterer poetologischer Aussagen suggeriert, dass Hoppe den Reise- und Geschichtsroman deshalb ablehnt, weil ihm an Imagination, kreativer Transformationsleistung und damit letztlich an Kunstcharakter mangle.⁶ In Hoppes Göttinger Poetikvorlesung spezifiziert sie ihre Kritik an der Simulation von Wirklichkeit im Historienroman nämlich folgendermaßen: „Das Problem des historischen Romans [...]“ ist seine „Entführung in die Vergangenheit,

-
- 4 Dass die Reflexionen über den literarischen Umgang mit Raum und Zeit analog zu verstehen sind, darauf deuten zahlreiche Parallelisierungen in den Erzähltexten und in den essayistischen Schriften hin. An dieser Stelle sei nur die paradigmatische Rückführung des Kompositums ‚Zeitraum‘ auf seine Bestandteile erwähnt: „Der Begriff des *Zeitraums* ist deshalb so nützlich, weil er illustriert, dass Zeit und Raum nicht voneinander trennbare Größen sind.“ HOPPE, 2010, S. 59.
 - 5 Für die These, die Markierung von Fiktionalität als Gestus der Ehrlichkeit gehe als Grundgedanke bis auf Lukians parodistischen Reisebericht *Wahre Geschichten* zurück vgl. SCHEFFEL, 1997, S. 26-27.
 - 6 Die Bedeutung der gestalterischen Transformation von real Gegebenem für Hoppes Fantasiebegriff kommt auch deutlich in ihrem poetologischen Essay *Das geographische Geheimnis der Ewigkeit*, der ihre Wiesbadener Poetikvorlesungen vom 14. April bis 9. Juni 2005 bündelt, zum Ausdruck, HOPPE, 2010, hier S. 60-61. Für die erläuterte Abgrenzung von den tradierten Gattungskonventionen der Reiseliteratur und der historischen Erzählung ist dabei entscheidend, dass auch in diesem Text Imagination unmittelbar mit der Überwindung von zeitlichen und räumlichen Distanzen und ihrer Zusammenführung in einer ‚Poetik der Gegenwart‘ verknüpft wird; vgl. ebd.

ein von der Gegenwart abgetrennter Raum“ (*Abenteuer*, S. 27).⁷ Ein solcher Umgang mit historischen Stoffen, den Hoppe in ihrem poetologischen Essay *Auge in Auge* (2007) auch als „biedermeierliche[n] Eskapismus“⁸ bezeichnet hat, erschließt sich in der Zusammenschau mit ihren Aussagen über die Märchengattung. In Analogie unterscheidet sie in den Augsburger Poetikvorlesungen zwei Kategorien von Märchen: Die erste Kategorie, der sie mehrere englischsprachige Kinderbücher wie Lewis Carrolls *Alice's Adventures in Wonderland* (1865), James Matthew Barries' *Peter Pan, or The Boy Who Wouldn't Grow Up* (1904) und Joanne K. Rowlings *Harry-Potter*-Serie (1997-2007) zurechnet, zeichne sich dadurch aus, dass sie die Elemente des Magischen in „Parallelwelten“ (*Schätze*, S. 13) verlege und von der Lebenswelt der Protagonisten, die unserer aktuellen Welt ähnlich ist, abtrenne. Als exemplarischer Vertreter der zweiten Kategorie gilt Hoppe hingegen Carlo Collodis *Le avventure di Pinocchio* (1883) sowie die Grimm'schen *Kinder- und Hausmärchen* (1812-1858). In den Märchen dieser Kategorie sei das Wunderbare erstens auf wenige Momente begrenzt und zweitens integraler Teil einer – einzigen – erzählten Welt, die sich ansonsten nicht von unserer aktuellen Welt unterscheide. Letztlich ist für Hoppe auch nur dieser Typ als Märchen zu bezeichnen, „denn“, so erklärt sie, „Märchen spielen nicht in anderen Welten, sondern in dieser einen Welt, weil wir schlicht und einfach keine andere haben.“ (*Schätze*, S. 18-19). Offenbar sind die poetologischen Betrachtungen nicht von einer spezifischen ästhetischen Weltwahrnehmung zu trennen. Dies führt sie denn auch zur, durch die ironische Brechung nicht weniger relevanten, „leichtfertigen Behauptung, das Märchen sei die höchste, weil einfachste Form realistischer Literatur“ (ebd., S. 19).

Die Art und Weise, wie hier die Ebene des Wunderbaren beziehungsweise der Imagination als Teil der Wirklichkeit begriffen wird, entspricht auf bemerkenswerte Weise Hoppes literarischer Auseinandersetzung mit historischen Stoffen oder fremden Räumen: Auch hier sollen keine parallele Realitäten illusionistisch erzeugt werden, sondern historischer Erzählgegenstand und zeitgenössisches Erzählen in einer einzigen Gegenwart vereint werden. In ihrem Essay *Über Geistesgegenwart* (2008) bezeichnet Hoppe diese Idee einer literarisch erzeugten Gegenwart, die sowohl zeitlich als auch räumlich zu verstehen ist, als „praktische Schreibformel“⁹. Zentral ist, dass aus der poetischen Vermittlung der beiden Ebenen genuin Neues

7 Die analoge Überschreitung von Raum-, Zeit-, und Erzählebenen beispielsweise im Porträtband *Verbrecher und Versager* untersuchen Nadine Schneiderwind und David Wachter ausführlich in ihren Beiträgen zu diesem Band.

8 „Lassen sie sich in die Vergangenheit entführen! Eine Art biedermeierlicher Eskapismus, ein sicherer, von der Gegenwart abgetrennter Raum, historisch möbliert.“ HOPPE, 2007b, S. 63. Vgl. auch HOPPE, 2010, besonders S. 69-70.

9 HOPPE, 2008c, S. 12.

entstehen soll. Da ihre Texte diese direkte Gegenüberstellung von Erzählsubjekt und -objekt imaginieren – *Auge in Auge*, wie es im Titel des erwähnten Essays heißt – sind auch Aktualisierungen historischer Stoffe, wie sie typischerweise in Theaterinszenierungen vorliegen, wenig reizvoll für die Autorin. Dabei ist es sicherlich kein Zufall, dass Hoppe auch in ihrer Kritik am historischen Roman und an der Reiseliteratur wiederholt Bühnenmetaphern wie „Kostüme“ oder „Kulissen“ (*Schätze*, S. 77) verwendet. Was die kritisierte Form der Darstellung von Fremde oder Vergangenheit mit den Aktualisierungen im Theater verbindet, ist ihr Illusionismus und das Fehlen einer kreativen Transformationsleistung. Denn bei jeder Neuinszenierung eines Stoffes, beziehungsweise eines dramatischen Textes – so die Reduktion, die den Bühnenmetaphern zugrunde liegt –, wird dieser statt poetisch verwandelt lediglich in verschiedene Settings verlegt.¹⁰ In *Geistesgegenwart* benennt sie diese Möglichkeiten literarischer Bearbeitung auch explizit: „Stoffe kann man so oder so erzählen: eskapistisch, aktualisierend oder, schlicht und ergreifend, gegenwärtig. Die Unterschiede in der Erzählweise sind erheblich und sagen alles über das Verhältnis dessen, der schreibt, zu der Welt, in der er lebt oder zu leben glaubt.“¹¹ Es geht hier folglich um einen bestimmten ästhetisch-poetologischen Modus. Die Ausgestaltung von Parallelwelten, von der sich Hoppe abgrenzt, folgt im Gegensatz dazu immer einem illusionistischen Erzählverfahren. Gerade das von Hoppe zwar genannte, aber nicht weiter ausgeführte Märchenbeispiel der *Harry-Potter*-Serie verdeutlicht paradigmatisch, wie bestehende Strukturen unverändert in ein anderes, detailliert ausgestaltetes Setting übernommen werden. Die serielle Ereignisfolge in der Zauberschule Hogwarts entspricht klassischer Internatsliteratur – hier vor der „Kulisse“ einer fantastischen Parallelwelt.¹²

10 Diese Erläuterung der Metapher bezieht sich allein auf die poetologische Funktion im Kontext. Keineswegs soll damit eine reduktionistische Auffassung von Theaterinszenierungen vertreten werden.

11 HOPPE, 2008c, S. 14.

12 Wie sehr sich die *Harry-Potter*-Reihe in Figurenzeichnung, Handlungsverlauf und zahlreichen weiteren gattungskonstituierenden Elementen am (seriellen) britischen Internats- und Privatschulroman orientiert, legt STEEGE, 2002 ausführlich dar. Rowlings Aktualisierung besteht im Übrigen auch in der Anpassung des Genres an die Gegebenheiten zeitgenössischer Bildungsinstitutionen (zum Beispiel Koedukation) und die Voraussetzungen einer internationalen Leserschaft, vgl. ebd. Hoppes Kritik bezieht sich, so lässt sich aus der Gegenüberstellung der beiden Märchentypen folgern, auf die Tatsache, dass das Wunderbare nicht eine, der unseren ähnlichen, Welt transformiert, sondern lediglich tradierte Strukturen – in eine fantastische Parallelwelt übernommen werden. Zu dem Ergebnis, dass Rowling geradezu sämtliche Themen und Handlungselemente des Internatsro-

Allen Beispielen, von denen sich Hoppe distanziert, ist demnach eine Form von Imitation gemein, die ihrem künstlerischen Autonomie- und Originalitätsanspruch nicht standhält. Bezieht man sich autorintentionalistisch auf explizite poetologische Aussagen, zielt Hoppes literarische Idealform auch entgegen mehreren literaturwissenschaftlichen Positionen¹³ somit nicht auf die Evokation alternativer oder paralleler Welten. Diese dichotomische Einteilung von Literatur geht auch aus den Augsburger Poetikvorlesungen klar hervor:

Was mich betrifft, so ziehe ich die gesamte Literatur auf zwei einfache Leinen: Auf der einen hängt, was versucht, der Wirklichkeit auf die Schliche zu kommen, folglich Wirklichkeit mit literarischen Mitteln simuliert, während auf der anderen hängt, was diesen Prozess umkehrt: Hier wird mit den Mitteln der Wirklichkeit Literatur simuliert. Während also im ersten Fall die höchste Kunst darin besteht, eine Geschichte echt erscheinen zu lassen, *wie im wirklichen Leben*, besteht im zweiten Fall die Kunst darin, die Wirklichkeit so erscheinen zu lassen, als sei sie reine Erfindung, womöglich ein Märchen. (*Schätze*, S. 82)

Mit ihren fiktionalen Erzähltexten strebt Hoppe nach einer Vereinigung von Realität und Imagination. Diese Vereinigung gelingt ihrer Selbstkommentierung zufolge im Debütroman *Pigafetta* (1999), der permanent zwischen der autobiografischen Weltumsegelung auf einem Containerschiff und den Reiseberichten des portugiesischen Seefahrers Ferdinand Magellan (1480-1521) sowie verschiedener weiterer literarischer Prätexte vermittelt:

Pigafetta ist tatsächlich weder formal ein Roman noch inhaltlich ein Reisebericht, sondern, neben der unbewussten Weigerung, pflichtschuldig zu kopieren, was tausende andere vor mir geschrieben und kopiert haben, in erster Linie nichts als der erste Versuch von vielen weite-

mans verwendet, kommt SMITH, 2003, insbesondere S. 74, S. 80, zur Aktualisierung des Stoffes vgl. ebd., S. 83.

- 13 Rezeptionsseitig geben Textelemente in mehreren Romanen, insbesondere in *Hoppe*, in der Tat Anlass zu gegenläufigen Deutungen, wie drei Beiträge in diesem Band zeigen. Ihre kenntnisreiche Analyse der kinderliterarischen Intertexte und des Fluchtmotivs in Hoppes *Hoppe* führt Lena Ekelund zu dem Schluss, dass sich der Roman gerade für die eskapistische Lektüre ausspricht und dass diese Absorption des Lesers wiederholt als Durchgänge in eine andere Welt bildhaft gefasst ist. Auch Franz Fromholzers Vergleich von *Paradiese, Übersee* mit Praktiken des *Reenactment* von Geschichte ist, obwohl dieses meines Erachtens eher Hoppes Verständnis vom historischen Roman als „Kostümfest“ entspräche, in Bezug auf mögliche Ideenfindung, Produktion und Rezeption des Textes äußerst erhellend. Zur Evokation von alternativen Welten als Sehnsuchtsorte vgl. außerdem den Beitrag von Sonja Arnold.

ren, meine kindliche Vorstellung von der Welt mit der so genannten *wirklichen Welt* zur Deckung zu bringen. Genau genommen handelt es sich also um eine Versuchsordnung, in anderen Worten, um den Versuch einer Ab- und Angleichung. (*Schätze*, S. 81)

Das hier angesprochene ‚Zur-Deckung-Bringen‘, der „Versuch nämlich, die literarische in die wirkliche und die wirkliche in die literarische Welt zu überführen“ (*Hoppe*, S. 245) drückt sich als zentraler poetologischer Leitgedanke in zahlreichen Formulierungen und Bildern aus und ist unmissverständlich an das Oxymoron der ‚ehrlichen Erfindung‘ geknüpft.¹⁴

Aus dem Ziel, Wirklichkeit poetisch zu transformieren, erklären sich vermutlich auch die zahlreichen Grenzmetaphern in Hoppes literarischen und essayistischen Texten¹⁵ sowie ihre Aussage, sie sei „im literarischen Zwischenraum zu Hause.“ (*Schätze*, S. 85)

PRÄZISE BEOBACHTUNG DER AKTUALEN WELT ALS GRUNDLAGE KÜNSTLERISCHER IMAGINATION

Wie lässt sich diese offenbar angestrebte Amalgamation von Wirklichkeit und Imagination als Ausdruck eines Weltzugangs näher bestimmen? Aufschlussreich sind hier die kunstphilosophischen Überlegungen, die der englische Lyriker Ted Hughes in seinem Essay *Myth and Education* (1970) anstellt. In den Augsburger Poetikvorlesungen bezieht sich Hoppe auf diesen Essay, insbesondere auf die Reflexion von Mythen und Geschichten als ideale Erziehungsgrundlage (vgl. *Schätze*, S. 189-191).

-
- 14 Vgl. dazu Hoppes Kommentar zum Erstaunen eines Literaturkritikers darüber, dass *Pigafetta* auch auf der persönlichen Erfahrung einer Weltumsegelung basiert: „Denn für jene, die auf reine Poesie setzen, ist *Pigafetta* so enttäuschend wie für jene, die das echte Abenteuer suchen. Der ganzen Unternehmung lag also ein doppelter Verrat zugrunde: Ich hatte die Dichtung an die Wirklichkeit und die Wirklichkeit an die Dichtung veruntreut, und es rettet mich nicht, wenn ich darauf verweise, wie die Geschichte entstanden ist, indem ich behaupte: ‚Aber es ist nichts erlogen, ich habe alles ehrlich erfunden. So springt man der Kritik nicht von der Schaufel.‘“ (*Schätze*, S. 84-85). Was hier vorgeblich als Scheitern geschildert wird, ist eher die Erfüllung dessen, was Hoppe als ideale Literatur beschreibt.
- 15 Dass die Vorstellung idealer Literatur untrennbar an ihre Ausführungen über Wünsche und Schätze geknüpft ist, zeigt sich auch darin, dass hier dieselbe Metaphorik verwendet wird: „Literatur erzählt von beidem, von dem, was ist und von dem, was wir suchen, vor allem aber von den Grenzen dazwischen, die nach wie vor schwer auffindbar sind.“ (*Schätze*, S. 29), vgl. zur Analogisierung von realem Wunsch und dem literarischen Genre ‚Märchen‘ in den Augsburger Poetikvorlesungen auch MAYER, 2015, S. 139.

Für die vorliegende Fragestellung scheint jedoch eine andere Passage des Essays relevanter, auf die Hoppe in einem Gespräch eingeht.¹⁶ Hughes legt hier seine Auffassung von künstlerischer Imagination dar, indem er ein Schema entwirft, das menschliche Wahrnehmung nach drei Typen unterscheidet. Der erste Typ wird vertreten von dem so bezeichneten Ordnungsmenschen. Kennzeichnend für ihn ist seine Unfähigkeit, sich Folgen alternativer Handlungen vorzustellen. Da er stark von Schemata abhängig ist, bringen ihn irreguläre Ereignisse, die seine selbstgegebene Struktur stören, in große Bedrängnis. Der zweite Typ stellt das entgegengesetzte Extrem dar, das von einer äußerst lebhaften, aber unpräzisen Vorstellungskraft geleitet werde. Sein Mangel an Aufmerksamkeit führe zu falschen Schlussfolgerungen über die wahrgenommene Realität. Diese Form der reinen Illusion lehnt Hughes genauso ab wie die Imaginationslosigkeit des ersten Typs, weil sie über keine Rückbindung an die Realität verfüge. Beiden Welterfahrungsmodi schreibt er zerstörerische Kräfte zu und stellt ihnen den dritten Typ gegenüber, der zugleich sein Ideal von Fantasietätigkeit verkörpert: „Imagination which is both accurate and strong“. Diese Fähigkeit, genaue Beobachtung mit einer reichen Vorstellungskraft zu verbinden, ist für Hughes deshalb Voraussetzung für das Entstehen von Kunst, weil nur sie unserer Wirklichkeit tatsächlich entspreche. Ein solches Verhältnis zur Welt verweist auf Hoppes ästhetische Überzeugung, dass das Märchen „genau und direkt“ und deshalb als realistische Form zu bezeichnen sei, weil es die äußere Realität mit der inneren Vorstellungswelt vereinige.¹⁷ Sehr ähnlich fasst Hughes in seinem Essay die Grundbedingung menschlicher Existenz:

Besides, the real problem comes from the fact that outer world and inner world are interdependent at every moment. We are simply the locus of their collision. Two worlds, with mutually contradictory laws, or laws that seem to us to be so, colliding afresh every second, struggling for peaceful coexistence. And whether we like it or not our life is what we are able to make of that collision and struggle.¹⁸

In dieser Vereinigung der beiden Ebenen besteht für ihn die Funktion von Kunst: „So what we need, evidently, is a faculty that embraces both worlds simultaneous-

16 Ich beziehe mich auf ein noch unveröffentlichtes Gespräch mit Felicitas Hoppe vom 3. Juli 2008 in Freiburg.

17 Vgl. dazu auch Hoppes Dankrede zum Empfang des Bremer Literaturpreis 2007: „Das Märchen ist nämlich nur scheinbar märchenhaft. In Wahrheit ist es weder märchenhaft noch fantastisch, weder wunderbarlich noch weltfern, weder idyllisch noch süßlich, sondern genau und direkt, oft grausam und unerbittlich. Weder Phantasterei, noch Nonsense, nicht Unverstand, sondern realistischer, als es uns manchmal lieb ist.“ HOPPE, 2007a.

18 HUGHES, 1976, S. 91.

ly.“¹⁹ Gerade diese Simultaneität verweist auch auf Hoppes poetologischen Leitgedanken der „Geistesgegenwart“. Beider Kunstverständnis scheint sich auf eine Gleichzeitigkeit zu beziehen, die man sich aufgrund ihrer Radikalität möglicherweise in Anlehnung an das wahrnehmungspsychologische Phänomen als ‚Synästhesie ontologischer Modi‘ vorzustellen hat.²⁰ Diese Simultaneität der Weltzugänge wird für Hughes in künstlerischem Schaffen verwirklicht:

This really is imagination. This is the faculty we mean when we talk about the imagination of the great artists. The character of great works is exactly this: that in them the full presence of the inner world combines with and is reconciled to the full presence of the outer world. And in them we see that the laws of these two worlds are not contradictory at all; they are one all-inclusive system; they are laws that somehow we find it all but impossible to keep, laws that only the greatest artists are able to restate. They are the laws, simply, of human nature.²¹

Dabei stellt dieser dritte Modus der Weltwahrnehmung in Hughes‘ Augen eine Ausnahmeerscheinung dar:

The third class of people is quite rare. Or our moments of belonging to that class are rare. Imagination which is both accurate and strong is so rare, that when somebody appears in possession of it they are regarded as something more than human. We see that with the few great generals.²²

Der Gedanke, dass dieses künstlerische Ideal, wenn überhaupt, nur in seltenen Momenten erreicht werde, findet sich auch in Hoppes essayistischen Texten.²³ Ebenso greift ihre Erzählliteratur Hughes‘ Schema der Weltwahrnehmung auf, so scheint etwa die Schriftstellertypologie in *Hoppe* (vgl. *Hoppe*, S. 226) analog entworfen zu sein.

Als einzigen weiteren und damit exponierten Vertreter des dritten Wahrnehmungstypus nennt Hughes neben dem Künstler die Figur des Feldherrn. Dessen Beispielfunktion erklärt sich daraus, dass die Angemessenheit seiner strategischen

19 HUGHES, 1976, S. 91. Vgl. auch ebd., S. 92.

20 Die Metapher, die mir hier lediglich zur Konkretisierung der beschriebenen simultanen Weltwahrnehmung dient, wird auch dadurch nahegelegt, dass die Autorin ihr Alter Ego, in *Hoppe* als paradigmatische Synästhetikerin charakterisiert, vgl. etwa *Hoppe*, S. 306.

21 HUGHES, 1976, S. 92.

22 Ebd., S. 83-84, Zitat S. 84. Der Vergleich mit der deutschen Übersetzung ist an dieser Stelle nützlich, weil er zeigt, dass die „generals“ auch explizit als „Feldherren“ wiedergegeben werden, vgl. HUGHES, 2001, S. 85.

23 HOPPE, 2008c, S. 12.

Entscheidungen sowohl von der genauen Analyse der vorgefundenen Wirklichkeit abhängt als auch von der Fähigkeit, mehrere potentielle Handlungsgänge zu imaginieren.²⁴ Diese Bedeutung, die dem Feldherrn für Hughes' Imaginationsbegriff zukommt, ist aufschlussreich für die poetologische Ebene von Hoppes Erzähltexten. Denn vor diesem Hintergrund ist besonders bemerkenswert, dass Hoppe sowohl in ihrem Jeanne-d'Arc-Roman *Johanna* (2006) als auch in ihrer Göttinger Poetikvorlesung das militärstrategische Genie²⁵ der historischen und literarischen Jungfrau von Orléans hervorhebt. Dies erweitert das Verständnis von *Johanna* als selbstreflexiven Künstlerroman. Die Johanna-Figur wird im Roman nicht nur mit der Erzählerin enggeführt, die bezeichnenderweise auch als Schriftstellerin und Alter Ego Hoppes markiert ist,²⁶ sondern fungiert überdies als Exemplifikation einer Form der Weltwahrnehmung und eines poetischen Prinzips.²⁷ In der Tat war der Gedanke, dass Johanna für eine poetologische Fragestellung einsteht, Hoppes Göttinger Poetikvorlesung zufolge sogar primäre Motivation für die literarische Bearbeitung.

Diese poetologische Deutung wird durch das Motivnetz des Romans gestärkt, das den Schreibprozess der Erzählgegenwart wiederholt mit Johannas militärischen Kampfhandlungen auf der historischen Ebene parallelisiert. In folgendem Zitat geschieht dies mittelbar durch die intratextuell etablierte Verknüpfung ‚Schwimmen/Kriegsführung/Erzähl- und Schreibprozess‘ (vgl. auch *Johanna*, S. 52, S. 53), indem die Militäraktion mit einem Sprung ins Wasser assoziiert wird: ‚Wasser ist nur von weitem schön, als ferne Aussicht von einem Balkon, nur solange man nicht hineinspringen muss. Genau wie der Krieg‘ (ebd., S. 168).²⁸ Bemerkenswert an

24 Auch Hoppes Ansicht, Kunst gehe aus der Verbindung von Reflexion und Risikolust hervor, die sie in ihrer Poetikvorlesung *Geistesgegenwart* vertritt, verweist auf diesen Konnex von Realität und antizipierender Vorstellungskraft, HOPPE, 2007b, S. 12.

25 Vgl. auch *Schätze*, S. 156.

26 Vgl. zur Autorinszenierung FRANK, 2014.

27 „Exemplifikation“ wird hier in der auf Goodman basierten Definition von KÖPPE/KINDT, 2014, S. 147 verstanden als bedeutungstragende Figur, die eine Eigenschaft zugleich aufweist und sie verkörpert. Im Unterschied zur Allegorie geht die Bedeutung der Figur Johanna im Roman jedoch beachtlich über diese Verweisfunktion hinaus (ebd., S. 147-148).

28 In der Augsburger Poetikvorlesung „Schatzsucher. Nur Gäste auf Erden.“ spricht Hoppe in dem kurzen Abschnitt zu Johanna als Figur der Weltliteratur explizit von Johannas „militärstrategischem Genie“ (*Schätze*, S. 156) und im poetologischen Essay *Auge in Auge* erwähnt sie als entscheidende Eigenschaften: „Dazu hohe Intelligenz, große Schlagfertigkeit, Geistesgegenwart, Naturtalent für Militärstrategien, eine geniale Autodidaktin.“ HOPPE, 2007b, S. 67.

dem Vergleich von Schwimmen und Kampfgeschehen²⁹ ist, dass er sich als intertextueller Verweis auf das wohl einflussreichste militärische Strategiehandbuch bezieht, Carl von Clausewitz' (1780-1831) *Vom Kriege* (posthum 1832-1834). In seinem Hauptwerk veranschaulicht der preußische Generalmajor und Militärtheoretiker den qualitativen Unterschied zwischen theoretischer Planung und praktischer Umsetzung einer Militäraktion anhand desselben Bildes.³⁰ Die unmarkierte Referenz unterstreicht das strategische Talent von Hoppes Johanna-Figur weiter.

Zunächst scheint diese Begabung im Widerspruch zu Johannas vielmehr leidenschaftlichem, denn reflektiertem Wesen zu stehen. Dieser lässt sich jedoch auflösen, wenn man Hoppes poetische Maxime der „Geistesgegenwart“ hinzuzieht. Legitimiert wird eine solche Verknüpfung durch Hoppes Essay *Auge in Auge*, in dem sie schreibt: „Johanna ist gegenwärtig. Sonst hätte sie mich nicht berührt, nicht mein Interesse geweckt.“³¹ Offenbar verkörpert Johanna für Hoppe auch die poetische Maxime der „Geistesgegenwart“. Wenn Hoppe „Geistesgegenwart“ im gleich-

29 Vgl. auch *Johanna*, S. 52f.

30 CLAUSEWITZ, 1973 [posthum 1832-1834], S. 263. Vgl. „Das Handeln im Kriege ist eine Bewegung im erschwerenden Mittel. So wenig man imstande ist, im Wasser die natürlichste und einfachste Bewegung, das bloße Gehen, mit Leichtigkeit und Präzision zu tun, sowenig kann man im Kriege mit gewöhnlichen Kräften auch nur die Linie des Mittelmäßigen halten. Daher kommt es, daß der richtige Theoretiker wie ein Schwimmeister erscheint, der Bewegungen, die fürs Wasser nötig sind, auf dem Trockenen üben läßt, die denen grotesk und übertrieben vorkommen, die nicht an das Wasser denken; daher kommt es aber auch, daß Theoretiker, die selbst nie untergetaucht haben oder von ihren Erfahrungen nichts Allgemeines zu abstrahieren wissen, unpraktisch und selbst abgeschmackt sind, weil sie nur das lehren, was ein jeder kann – gehen.“ Neben dem „Schwimmeister“, der auch in *Johanna* als „Bademeister“ auftritt, spricht für den intertextuellen Verweis auch die Tatsache, dass Clausewitz wenige Zeilen später auf „Geistesgegenwart“ als wesentliches Kennzeichen militärstrategischen Genies zu sprechen kommt: „Ferner: jeder Krieg ist reich an individuellen Erscheinungen, mithin ist jeder ein unbefahrenes Meer voll Klippen, die der Geist des Feldherrn ahnen kann, die aber sein Auge nie gesehen hat, und die er nun in dunkler Nacht umschiffen soll. Erhebt sich noch ein widriger Wind, d.h. erklärt sich noch irgendein großer Zufall gegen ihn, so ist die höchste Kunst, Geistesgegenwart und Anstrengung da nötig, wo dem Entfernten alles von selbst zu gehen scheint. Die Kenntnis dieser Friktion ist ein Hauptteil der oft gerühmten Kriegserfahrung, welche von einem guten General gefordert wird.“ Auffällig ist in dieser Formulierung vor allem auch die Parallele zu Hoppes poetologischem Essay *Geistesgegenwart*, der dieselbe Präsenz von Anschauung und Ahnung, beziehungsweise Vorstellungskraft, beschreibt.

31 HOPPE, 2007b, S. 57.

namigen Essay unter Bezug auf einen Brockhaus-Eintrag als Verbindung von „Besonnenheit und rasche[r] Entschlusskraft“³² definiert, dann greift dies eben jenen oben erwähnten Widerspruch zwischen Tatendrang und strategischer Reflexion auf, den die Johanna-Figur im Roman kennzeichnet:

Das klingt einfach und widersprüchlich, weil hier scheinbare Langsamkeit (Besonnenheit) und scheinbare Schnelligkeit (rasche Entschlusskraft) in eins gebracht werden. Aber Besonnenheit ist nicht Besinnlichkeit, sondern die Folge von Besinnung, Gebrauch der Sinne also, wache Wahrnehmung und Konzentration, eine Nacht auf einem sehr hohen Berg, ohne die Entschlüsse nicht gefasst werden können.

Geistesgegenwart ist also eine praktische Schreibformel.³³

Die Nähe dieser Erläuterung zu Hughes' drittem Typ der Weltwahrnehmung wird in der Verbindung von präziser Beobachtung der Außenwelt und konzentriertem Rückzug in die Innenwelt offenbar. Daraus erklärt sich nun nicht nur die poetologische Komponente, die Johanna im Roman als Feldherrin einnimmt, sondern auch das im literarischen Werk wiederkehrende Schachmotiv, das ja auf einer militärstrategischen Spielidee basiert. Im Ritterroman *Paradiese, Übersee* (2003) wird die Verfasserin des Textes sogar als Schachspielerin charakterisiert, die gleich dem Heerführer die Figuren durch verbale Befehle verrückt.³⁴

Die Idee einer Amalgamation von Wirklichkeit und Vorstellung, die sich hier in der militärstrategischen Begabung ausdrückt, wird im *Johanna*-Roman noch durch die metaphysische Ebene Johannas als Heiligenfigur potenziert. Was Johanna für Hoppe zur Ausnahmegestalt macht, ist vor allem „das ihr so selbstverständliche wie

32 HOPPE, 2008c, S. 12.

33 Ebd.

34 Vgl. hierzu auch FRANK, 2015. Dass Hoppe auch in der Intuition, die naturwissenschaftlichen Entdeckungen vorausgeht, eine momenthafte Verbindung von Beobachtung und Imaginationskraft erkennt, belegt das Zitat aus Kenne Fants Biografie über Alfred Nobel in *Geistesgegenwart*: Fant konstatiert „eine geheime Verwandtschaft zwischen dem Künstler und dem Forscher. Beide stehen mit einem Fuß auf dem Boden der Kenntnis und des Wissens und mit dem anderen im Magischen. Beide beobachten, probieren, ahnen und fügen zusammen.“ Auch Ingmar Bergmann spricht von magischen Augenblicken: „Die Tage waren erfüllt von jenem heimlichen Vergnügen, das ein Beweis ist für eine handfeste Vision.“ (HOPPE, 2008c, S. 16). Diese momenthafte Eingebung scheint mit der Beflissenheit, die Hoppes fiktive Wissenschaftlerfiguren kennzeichnet – der Pauschalist, der in *Paradiese, Übersee* besessen die Wirklichkeit mit einem Diktiergerät aufzeichnet oder der Assistent Peitsche, der in *Johanna* manisch Papiermützen faltet – dem Anschein nach wenig gemein zu haben.

uns heute vollkommen unbegreifliche Ineinanderdenken zweier scheinbar unvereinbarer Sphären: der des Himmels und der der Erde.“ (*Abenteuer*, S. 16)

In Hoppes dichotomischer Literaturtypologie verkörpert Johanna jenes poetologische Prinzip, das auch das ‚eigentliche‘ Märchen auszeichne. In Abgrenzung zum Entwurf fantastischer Parallelwelten begreift sie Imagination nicht als Alternative zur Realität, sondern als Teil derselben:

Rettet uns der poetische Raum? Die schöne Kunst? Ich wünschte, ich könnte mich dahin zurückziehen, dann wäre ich Dichter und auf der sicheren Seite. Aber es gibt keine sichere Seite. Genau deshalb habe ich diesen Stoff gewählt. Weil in der Person Johannes dieser Konflikt enthalten ist, die Geschichte einer Existenz zwischen Kontemplation, metaphysischer Verankerung und einer realpolitischen Welt. Ein Konflikt der großartig ist, weil er genau die Falle bezeichnet, in der wir als Schriftsteller stecken: Wir wollen uns zur Welt und ihrer Geschichte verhalten, aber nicht als Chronisten, nicht als Journalisten, nicht als Wissenschaftler. Sondern mit unserer eigenen Sprache und Imagination.³⁵

Johannas „Existenz zwischen Kontemplation, metaphysischer Verankerung und einer realpolitischen Welt“ verweist auch auf die Verbindung zwischen Himmel und Erde, die im Roman wiederholt durch das Motiv der „Leiter“ aufgerufen wird und das somit ebenfalls als Teil der poetologischen Bildsprache begriffen werden kann. Den erwähnten Bildern der horizontalen Grenzüberschreitung in Hoppes Romanen und Erzählungen ist hier eine auf der vertikalen Achse zugefügt.

Da sich in Hoppes Johanna-Figur offenbar entsprechend der angestrebten Kunstidee die sonst getrennten Bereiche verbinden, wird sie im Roman auch explizit als ideale Dichterin bezeichnet:

Und niemand erzählt so gut wie Johanna. Sobald sie ihre Stimme erhebt, versteht sich auf einmal alles von selbst, weil sie sich an die Regeln hält: Sag immer die Wahrheit. Sprich niemals von dir. Fass dich kurz. Übergeh, was zu übergehen ist. Setz niemals auf die Kraft der Verwechslung. Kehr nicht nach außen, was innen ist. Schau nicht in den Spiegel. Fürchte dich nicht. Für den Fall, dass du etwas erfindest, erfinde es ehrlich. (*Johanna*, S. 47)

Das beschriebene Set von Maximen verweist klar auf jenes der Autorin Felicitas Hoppe: Das Verbot der Illusionierung, „die Kraft der Verwechslung“, fasst Hoppes Kritik an realistisch-illusionistischen Schreibweisen zusammen, ihr reduzierter Stil wird selbstreflexiv aufgegriffen und ihren Höhepunkt finden die Erzählgebote im Prinzip der ‚ehrlichen Erfindung‘. Die historische Heeresführerin und Heiligenfigur Johanna von Orléans wird durch ihre Weltwahrnehmung, in der sich sinnliche

35 HOPPE, 2007b, S. 68.

Wirklichkeit und Imagination simultan verbinden, zur Exemplifikation von Hoppes poetologischem Konzept. Als programmatischer Künstlerroman stellt *Johanna* mit-hin Hoppes ästhetische Reflexion und poetisches Ideal literarisch dar.

DARSTELLUNG VON KUNSTAUFFASSUNG UND WELTWAHRNEHMUNG DURCH ERZÄHLERISCHE VERFAHREN

Wie aus den bisherigen Überlegungen hervorgeht, ist Hoppes literarische Bearbeitung des *Johanna*-Stoffes wesentlich poetologisch motiviert. Die historische Figur der Jungfrau von Orléans fungiert im *Johanna*-Roman als Exemplifikation einer spezifischen Weltwahrnehmung und des daraus hervorgehenden Literaturverständnisses. Auf dieser Basis lassen sich darüber hinaus verschiedene erzählerische Mittel im gesamten Werk der Autorin als Veranschaulichung poetischer Prinzipien begreifen. Besonders markant sind in dieser Hinsicht die zahlreichen Metalepsen zwischen Raum-, Zeit-, und Erzählebenen, die sämtliche ihrer fiktionalen Texte kennzeichnen. In allen drei Varianten wird dabei auch ein Wechsel zwischen verschiedenen ontologischen Ebenen markiert, denn gemäß der fiktionslogischen Konvention wird die extradiegetische Ebene mit der Realität gleichgesetzt und die intradiegetische Ebene mit der Imagination beziehungsweise Fiktion.³⁶ Dabei wird Hoppes metahistoriografischen und meta(auto)biografischen Kommentaren zufolge (vgl. etwa *Verbrecher*, S. 73-74) alles Erzählte dem Bereich der literarischen Erfindung zugerechnet, auch die Narrative, die sich auf faktisch Vergangenes oder real existierende Topografien beziehen. Als Metalepsen zwischen aktual konnotierter Erzählebene und fiktiv konnotierter diegetischer Welt werden sie somit auch als Performance der oben erläuterten Verbindung von Realität und Vorstellungskraft erkennbar. Die ‚Deckungsgleichheit‘, die Hoppe ihren poetologischen Texten zufolge anstrebt, kann dabei paradoxerweise nur dargestellt werden, indem sie nicht vollzogen wird, sondern die beiden Ebenen markiert werden.

Wenngleich die Metalepse gerade auf der Markierung von Erzählgrenzen gründet, können diese indes unterschiedlich deutlich gezogen sein. Das Spektrum erstreckt sich in Hoppes Werk von der auch bildhaft umgesetzten Trennung der Erzählebenen in separate, nebeneinander liegende Räume wie im Porträtband *Verbrecher und Versager* (2004) bis zu den für den *Johanna*-Roman typischen Parataxen wie „Johanna brennt, und ich sitze im Hörsaal.“ (*Johanna*, S. 34), die Erzählsubjekt und -gegenstand mittels Syntax und Tempus scheinbar in ein und derselben Gegenwart situieren. Häufig sind Elemente auch nicht mehr zweifelsfrei bestimm-

36 Diese fiktionsinterne Hierarchisierung geht natürlich nicht mit einer tatsächlichen einher; der Text wird insgesamt als fiktionale Sprechhandlung aufgefasst.

ten Erzählebenen zuordenbar – Michaela Holdenried hat dieses Phänomen in dem treffenden Bild des Möbius-Bandes gefasst³⁷ – wodurch das angestrebte Ineinander von Realität und Imagination noch nachdrücklicher veranschaulicht wird.

Der Reise- und Abenteuerroman *Paradiese, Übersee* weist eine weitere Eigenheit der Erzählstruktur auf, die von einer Neuuzuweisung von Erzählebene und Fiktionsstatus zeugt. Die drei Romanteile lassen sich als Rahmen- und Binnenerzählung fassen.³⁸ Der mittlere Teil handelt von drei Geschwistern, die sich zur Weihnachtszeit im heimischen Wilwerwiltz einfinden und von ihren Erlebnissen und Reisen erzählen. Die fantastischen Elemente im ersten und dritten Romanteil sprechen dafür, diese Handlungsabschnitte als Gegenstand der Erzählungen am Familiäntisch zu fassen. Auch die Gattungsvorlage des Textes, der Artusroman, die in der visuellen Analogie und sprachlichen Assoziation von rundem Familiäntisch und Artusrunde nochmals aufgerufen wird, unterstützt eine solche Zuordnung: Wie die von der Ausfahrt heimgekehrten Ritter zu Hofe, erzählen die Geschwister zuhause von den bestandenen Abenteuern. Die Raffinesse von Hoppes Erzählstruktur besteht nun darin, dass sie die tradierte Chronologie der Darstellung umkehrt und ihren Roman ohne Markierung mit dem Teil eröffnet, der als erzähllogische Einbettung zu verstehen wäre, während die übergeordnete Erzählebene als Mittelteil umrahmt ist. Diese Inversion von struktureller und inhaltlicher Zuordnung der Rahmen- und Binnenerzählung, die konventionell aktuell respektive fiktiv konnotiert sind, stellt die Trennung zwischen Realität und Imagination infrage und bildet somit erneut die poetologische Zielsetzung narrativ ab.

Über diese textinternen Grenzüberschreitungen hinaus wird die performative Durchlässigkeit von aktueller Realität und Fiktion durch auto-intertextuelle und paratextuelle Verweise, die Werkzusammenhang und reale Autorin einbeziehen, auch textextern fortgesetzt. Die fiktionale Autobiografie *Hoppe* bildet hierfür sicherlich das offensichtlichste Beispiel. Indem sie die Erzählebenen zwischen realer Autorin, fiktivem Verfasser und Protagonistin enthierarchisiert und multiple, wechselseitige Autorschaften entwirft,³⁹ suggeriert sie, dass narrative Imagination der aktuellen Realität nicht ontologisch untergeordnet sein muss.

37 HOLDENRIED, 2005, S. 15.

38 Franz Fromholzer argumentiert in seiner narratologischen Analyse des Romans überzeugend für eine Rahmen- und Binnenstruktur. Dass er den zweiten Teil über die Geschichten erzählende Familie im ardennischen Wilwerwiltz als Rahmenhandlung fasst und die Reiseabenteuer als Binnenhandlung ist inhaltlich vollkommen einleuchtend.

39 Vgl. hierzu auch die scharfsinnigen narratologischen Untersuchungen des Romans von Florian Lippert und Antonius Weixler in diesem Band.

Die Amalgamation von fiktiven und realen Elementen in *Hoppe* lässt sich wie auch in den anderen Texten⁴⁰ freilich in zahlreichen Fällen nur durch den Abgleich mit den literarischen und historiografischen Quellentexten erkennen. Es gehört zu den zentralen Verfahren der Autorin, außergewöhnliche Realien aufzuspüren, präzise zu recherchieren und sprachlich und inhaltlich so homogen in den eigenen Erzähl-Duktus zu integrieren, dass sie sich durch ihre inhärente Absurdität von den fiktiven Elementen nicht abheben.⁴¹ Die Unterscheidung von fiktiven und realen Elementen ist in diesen Beispielen textimmanent nicht möglich, sondern kann nur durch Recherchen über die textexterne Realität ermittelt werden. Daraus folgt, dass die Performance des poetologischen Prinzips in diesem Fall nicht im Vordergrund steht, sondern die produktionsästhetische und sicherlich konzeptionell motivierte Umsetzung der ‚ehrlichen Erfindung‘. Deutlich ausgestellt wird die Verbindung zwischen Realität und Imagination in *Hoppe* hingegen durch den Wechsel von fiktionalisierenden und faktualisierenden Schreibweisen, der sich unabhängig von, beziehungsweise oft gegenläufig zu, ihrer tatsächlichen Referentialität vollzieht.

Hinzufügen ließe sich schließlich, dass die performierte Einheit von Wirklichkeit und Imagination, die innerhalb der literarischen Texte in Bildern und Erzählverfahren variantenreich veranschaulicht wird, auch den Werkzusammenhang und den öffentlichen Auftritt der Autorin kennzeichnet.⁴² Diese Kontinuität von Leben und Literatur drückt sich allem voran in Hoppes homogenem Duktus, dem „Hoppe-Sound“,⁴³ aus, der stilistisch nicht zwischen fiktionaler und nicht-fiktionaler Sprechhandlung unterscheidet. Auffällig ist in diesem Zusammenhang auch das Zitieren des essayistischen im literarischen Werk und umgekehrt.⁴⁴ Verschiedene

40 Vgl. in Bezug auf *Verbrecher und Versager* zuletzt auch WALTER, 2015, die dieses Charakteristikum mit den Metalepsen – auch auf die scheinbar textexterne Ebene des realen Rezipienten – schlüssig in Beziehung setzt; insbesondere ebd., S. 77.

41 Vgl. dazu auch GESS, 2015, S. 28, die die fiktiv anmutenden, aber real existierenden Ortsnamen wie das luxemburgische Wilwerwiltz im Reiseroman *Paradiese, Übersee* als Beispiel nennt. Als einprägsame Kuriosität wäre noch die Echternacher Springprozession, die Eingang in denselben Text findet, hinzuzufügen.

42 Zur Entsprechung von literarischem Schreiben und öffentlichem Auftritt vgl. auch HILMES, 2015, die diese aber von den Selbstvermarktungsstrategien anderer Schriftsteller strikt abtrennt, hier ebd., S. 289-290. Vgl. in diesem Kontext auch Hoppes konstatierte „Verbundenheit von Lebenswelt und Literatur“, die komisch-subversiv wirke, vgl. MAYER, 2015, S. 135.

43 HARTWIG, 1999.

44 In einer autobiografischen Episode in den *Augsburger Vorlesungen* beschreibt Hoppe, dass sich ihre Familie ähnlich wie in Natalia Ginzburgs *Lessico familiare* (1963) maßgeblich über den ritualisierten Austausch von familienintern geprägten Phrasen definiert.

Aussagen sind so sowohl der Autorin als auch ihren fiktiven (Erzähler-)Figuren zuzuschreiben, wodurch die Durchlässigkeit von Wirklichkeit und Imagination im Werkkontext permanent umgesetzt wird. Wenn Hoppe in ihrer Augsburger Poetikvorlesung wörtlich aus ihrem Seefahrerroman *Pigafetta* zitiert, um ihre eigene Weltreise zu beschreiben (*Schätze*, S. 81; vgl. *Pigafetta*, S. 7), dann zeigt sich beispielhaft das Ausmaß dieser inszenierten Mehrfachverschränkung von Realität und Imagination.

IKONISCHES ERZÄHLEN ALS NARRATIVE UMSETZUNG DER EINHEIT VON REALITÄT UND IMAGINATION

Die bisherige Gegenüberstellung von essayistischem und literarischem Werk hat eine deutliche Wechselbeziehung von poetologischer Reflexion und ihrer bildhaften und narrativen Darstellung ergeben. Nur scheinbar ist in den beschriebenen Erzählverfahren, insbesondere in der Verschränkung verschiedener Ebenen, eine Einheit von Realität und Imagination *umgesetzt*. Sie wird vielmehr gerade durch die Markierung der Grenze *dargestellt*. Es stellt sich also die Frage, worin auch Momente der eigentlichen Umsetzung bestehen könnten. Der erwähnte Einbezug von realen Elementen, wie historischen Fakten, ist hier produktionsästhetisch sicherlich von zentraler Bedeutung. Darüber hinaus kann jedoch auch textimmanent ein erzählerisches Mittel freigelegt werden, das möglicherweise als ein Beispiel für die angestrebte ‚Deckungsgleichheit‘ angesehen werden kann.

Im Folgenden soll gezeigt werden, dass sich Hoppe einer erzählerischen Form bedient, die im „Herzenstausch“ zwischen dem Artusritter Iwein und Laudine bereits einleitend veranschaulicht wurde. Entscheidend für das zitierte Beispiel aus der *Iwein*-Adaption ist die Simultaneität von äußerer und innerer Handlung. Die Bildebene, in diesem Fall der Tausch der Herzen, die konventionell die Gegenstandsebene figurativ vertritt, wird hier in der Textwelt realiter umgesetzt. Gerade diese Gegenständlichkeit ist den poetologischen Aussagen zufolge ein zentraler Bezugspunkt für Hoppes Schreiben.⁴⁵ Da sie symbolischen Bedeutungsaufschub explizit ablehnt, scheint für sie die Unvermitteltheit im Vordergrund zu stehen.

Als Beispiel aus diesem Familiolekt, „aus dem Fundus des *Hoppelateins*“ (*Schätze*, S. 102), zitiert sie unter anderem den Satz „*Das weiß ich genau, ich war schließlich dabei!*“ (ebd., S. 121), den auch der Erzähler, der Löwe, in ihrem Artusroman *Iwein Löwenritter* unwesentlich abgewandelt spricht: „Und so gut wie ich erzählt sie euch keiner. Ich war schließlich dabei.“ (*Iwein*, S. 250).

45 Für eine entsprechende Rezeptionslenkung vgl. ihr Interview HOPPE/KASATY, 2007, S. 142.

Literatur muss nach Hoppes ästhetischem Autonomieanspruch in erster Linie für sich stehen, das bedeutet, immanent funktionieren. Dies wird auch durch eine Aussage über die Stadt Las Vegas in *Hoppe* gestützt, die poetologisch gelesen werden kann. Durch ihre Bezeichnung als „ehrlichste Täuschung von allen, die keine Täuschung, sondern die Wahrheit ist“ (*Hoppe*, S. 269) verweist sie unmissverständlich auf Hoppes Losung der ‚ehrlichen Erfindung‘. Später im Text heißt es, Las Vegas – bezeichnenderweise die Stadt des Glücks und damit in Hoppes Werksemantik auch der literarischen Erfüllung – zeichne sich dadurch aus, dass „es kein Draußen und kein Drinnen mehr gibt“ (ebd., S. 320). Stadtarchitektur und Kulisse, darauf müsste sich der Vergleich beziehen, fallen in eins. Dabei entspricht der Gegensatz von „Draußen“ und „Drinnen“ der raummetaphorischen Vorstellung des Zeichenbegriffs innerhalb einer dyadischen Semiotik, als äußeres Zeichen und innerer Bedeutung. In der Stadt Las Vegas zeigt sich offenbar die Einheit von konkreter und abstrakter Ebene, wie sie der Herzenstausch erfüllt.

Es soll nun die These aufgestellt werden, dass sich die von Hoppe angestrebte Einheit zeichentheoretisch durch den Ikonbegriff fassen lässt. Die Unterscheidung zwischen Symbol und Ikon geht auf die semiotischen Arbeiten des Mathematikers und Logikers Charles S. Peirce (1839-1914) zurück. Wichtig für den vorliegenden Zusammenhang ist die idealtypische Differenzierung,⁴⁶ nach der das Ikon im Unterschied zum arbiträren Symbol eine Ähnlichkeit zu seiner Bedeutung aufweist. Bei Peirces Unterscheidung handelt es sich also um eine qualitative Differenzierung des Korrelatbezugs: Die Bedeutung des Ikons ist eine „abstrahierbare und interne Qualität“. Die Bedeutung des Symbols hingegen ist eine „unabstrahierbare oder relative Qualität“.⁴⁷ Auch wenn es sich hierbei um eine Idealdefinition handelt, lässt sich der Grundgedanke erhellend auf Hoppes Erzählen übertragen. Die Inhärenz, die ein solches ‚ikonisches Erzählen‘ auszeichnet, verweist deutlich auf Hoppes erklärtes poetologisches Ziel, Innen und Außen zur Deckung zu bringen und schließt an ihre Ablehnung vertretungssymbolischen Sprechens an. Schon die Prosaminaturen in Hoppes Debütband *Picknick der Friseure* (1996) kündeten im Spiel mit den wörtlich verstandenen Redewendungen von einer solchen Verbindung von konkreter

46 Im Falle einiger literarischer Bilder scheint kein kategorischer, sondern ein gradueller Unterschied vorzuliegen.

47 PEIRCE, 2000 [1867], S. 145. Ich zitiere hier die deutsche Übersetzung von Christian J.W. Kloesel und Helmut Pape, um die Terminologie im Folgenden homogener in den deutschsprachigen Beitrag zu integrieren; für den Originaltext vgl. <http://www.peirce.org/writings/p32.html>.

und figurativer Ebene, die auch im Ritterroman *Paradiese, Übersee* nachweisbar ist.⁴⁸

In der inhärenten Bezogenheit des Bildes auf die Gegenstandsebene liegt auch maßgeblich Hoppes Faszination für die mittelhochdeutsche Epik begründet: Explizit schreibt sie über die Sprache in Hartmanns von Aue *Iwein*: „Sie [die Sprache] ist einfach und klar, so ungeziert wie bildreich und kräftig, sie beschäftigt sich niemals mit sich selbst, sondern zielt immer auf ihren Gegenstand.“ (*Abenteuer*, S. 35). Damit reagiert Hoppe zum einen auch implizit auf die Tendenzen in der literaturkritischen und -wissenschaftlichen Rezeption ihres Werkes, die seine sprachliche Selbstreferentialität in den Vordergrund gerückt haben.⁴⁹ Vor allem zeigt sich hier jedoch, dass Hoppe an den mittelalterlichen Vorlagen die Einheit von bildreicher Sprache und Gegenstand hervorhebt, das heißt ihre Ikonizität.

Trotz der notwendigen Vorbehalte gegenüber auktorialer Rezeptionssteuerung, wie sie in der Göttinger Poetikvorlesung vorliegt, lässt sich diese literarische Gegenstandsbezogenheit vielfach in Hoppes Erzählprosa nachweisen. Ein wichtiges Argument hierfür ist, dass sich die text- und werkinterne Kohärenzstiftung innerhalb der oftmals antilinearen Narration wesentlich auf visueller Wahrnehmung gründet.⁵⁰ In mehreren Fällen werden Textteile nicht semantisch verknüpft, sondern durch visuelle Ähnlichkeiten zwischen Zeichen- und Bedeutungsebene.

Vergleicht man die Beispiele ikonischen Erzählens in Hoppes Texten, so lassen sich zwei wesentliche Verfahren differenzieren. Die Verbindung von konkreter und abstrakter Ebene kann aus entgegengesetzten Richtungen erfolgen: Es finden sich einerseits fantastische Elemente, wie der eingangs zitierte Herzenstausch im *Iwein*, die die abstrakte Bildebene in eine konkrete Textrealität überführen. Genau gegenläufig sind die Beispiele angelegt, in denen eine konkrete Textrealität, die auch

48 Für *Picknick der Friseur* vgl. die aufschlussreiche Untersuchung von Florian Lippert, LIPPERT, 2015. In *Paradiese, Übersee* findet sich darüber hinaus beispielsweise der sprichwörtlich hingeworfene Fehdehandschuh (*Paradiese*, S. 25) später als realer Gegenstand im Handlungsgeschehen wieder (ebd., S. 111).

49 Dies trifft in besonderer Weise auf den *Johanna*-Roman zu. Tilmann Lahme zum Beispiel liest *Johanna* primär als „Sprachkunstwerk“, LAHME, 2006.

50 In vielen Fällen lässt sich nicht entscheiden, ob dem literarischen Einfall Sprachassoziationen oder visuelle Analogiebildungen zugrunde liegen. Da sich dies sowohl produktions- als auch rezeptionsseitig nur durch empirische Studien einer kognitionswissenschaftlich ausgerichteten Literaturwissenschaft differenzieren ließe, wird hier exemplarisch eine motivische Vernetzung präsentiert, die sich meines Erachtens primär über visuelle Assoziation konstituiert. Zur Bedeutung von Wortfeldern für die intratextuelle Strukturierung vgl. die präzise Analyse von Maria Hinzmann in diesem Band.

unserer aktuellen Welt entspricht, durch Abstraktion transformiert und so mit einer bedeutungsvollen Ebene verknüpft wird.

Dieses zweite Verfahren bedarf einer näheren Erläuterung. Bei dieser Form ikonischen Erzählens wird ein visuell wahrgenommener Eindruck so radikal abstrahiert,⁵¹ dass Formanalogien zu einer bestimmten abstrakten Ebene sichtbar werden. Bedeutung wird so als der konkreten Ebene inhärent vorgeführt und ist direkt von ihr abstrahierbar. Augenscheinlich werden diese Abstraktionsprozesse anhand der Reduktion von Bewegungsabläufen auf geometrische Grundmuster. Ein Beispiel im *Johanna*-Roman ist die Verschränkung der Tätigkeitsverben ‚schwimmen‘ und ‚schreiben‘ über die Analogie der Bewegung auf parallel angeordneten Geraden in Form von Schwimmbahnen und Schriftzeilen.⁵²

Auf der Handlungsebene zeichnet sich signifikanter Weise Johanna, als Exemplifikation des poetologischen Prinzips, durch eine solche Fähigkeit zur visuellen Analogisierung aus: In ihrem zugreifenden Pragmatismus setzt sie sich in Ermangelung eines Helms eine „Puddingschüssel“ (ebd., S. 162) auf, um in die Schlacht zu ziehen. Die Verbindung von präziser Beobachtung der Wirklichkeit und Imaginationskraft wird in der ebenso schlichten wie kreativen Neuverwendung der Puddingschüssel veranschaulicht. Die visuelle Analogisierung von Gegenstand (Puddingschüssel) und Funktion (Helm) verweist auf Hoppes eigenes Analogisierungsverfahren, das ikonische Relationen zwischen konkreter und abstrakter Ebene herstellt.

Mehrere De- und Rekontextualisierungen von Gegenständen in Hoppes Werk lassen sich nicht durch Sprachassoziation erklären und zeigen damit, wie sehr Hoppes Wahrnehmung und literarisches Schreiben von konkret-visuellen Ähnlichkeitsrelationen geprägt sind. Da sich die literarische Bedeutung aus der Abstraktion der wahrgenommenen Realität zu ergeben scheint, ist sie dieser auch inhärent, das heißt im Unterschied zum Symbol im Sinne von Peirce „abstrahierbar“. Dieser Prozess lässt sich besonders gut an jenen Texten nachvollziehen, deren Bezug zur alltäglichen Wahrnehmung noch deutlicher ausfällt, weil sie dem Leser mehr Kontextinformationen an die Hand geben. In der semi-autobiografischen Erzählung *Der beste Platz der Welt* (2009) sind die Abstraktionsschritte, die zu einer literarischen Transformation der Wirklichkeit führen, in vielen Passagen offensichtlicher als etwa in

51 Zur Bedeutung visueller Wahrnehmung für Hoppes Schreiben vgl. auch die Abstraktion auf den goldenen Schnitt in *Der beste Platz der Welt* beim Blick der Erzählerin in die Walliser Berge: Diese ästhetisierende Ausschnitthaftigkeit verweist auf eine fotografische oder malerische Bildkomposition (*Platz*, S. 20).

52 Vgl. „Wir beginnen, den inneren Stimmen zu lauschen und danach die Stimmen auf Zeilen zu ziehen.“ (*Johanna*, S. 56), sowie den Versuch am Ende, schwimmend „die Spur zu halten“ (ebd., S. 170).

den Ritterromanen *Paradiese, Übersee* und *Johanna*. Auf einem (graduellen, nicht chronologischen) Spektrum fortschreitender Abstraktion und Autonomie von der beobachteten Wirklichkeit lässt sich *Der beste Platz* als weniger radikales Beispiel fassen und dient deshalb in besonderer Weise dazu, das Verfahren aufzuzeigen. In der folgenden Szene, in der sich die Erzählerin an ihre Panik in einem steckengebliebenen Aufzug erinnert, wird dieser Umschlag von konventionell realistischer Beschreibung in die erläuterte beobachtungsbasierte Imagination ersichtlich:

Ich schwitzte entsetzlich, aber anstatt mir den Mantel vom Leib zu reißen, was wegen der Enge unmöglich war, begann ich zu beten. Nur was betet man zwischen Himmel und Erde in einer Moskauer Fahrstuhlkabine, wenn man, wie ich wenig Russisch kann und sich auch über dem zwanzigsten Stock der Erde näher fühlt als dem Himmel? (*Platz*, S. 11-12)

Aus der Abstraktion der Situation im Lift auf eine vertikale Verbindung ergibt sich eine metaphysische Bedeutungsebene, die der Realität tatsächlich und anschaulich entspricht, denn die Erzählerin befindet sich veritabler Weise zwischen Himmel und Erde. Das gestalterische Grundprinzip von Hoppes ikonischem Wahrnehmen und Erzählen ist folglich ein imaginationsbegabter Blick auf die Realität. Dabei ist zentral, dass der Gedanke im Vordergrund steht, Gegebenes durch Reduktion zu transformieren, nicht durch die symbolische Anreicherung mit kulturell signifikanten Details. Dies entspricht jenem Ziel literarischer Schöpfung sowie Lektüre, dem Hoppe in den Poetikvorlesungen den eindeutigen Vorzug gibt, nämlich nicht das deklarative, sondern prozedurale Wissen des Lesers zu steigern:

Es gibt, grob gesagt, zwei Typen von Schreibern und, genauso vergrößert, zwei Typen von Lesern: Der eine ist auf Lernerfolg aus, der andere auf Erkenntnis, der eine möchte etwas erfahren, der andere will in die Schule der Wahrnehmung gehen. Der eine will Stoff, der andere Licht. (*Abenteuer*, S. 27)

Wie dargelegt, sind die Inferenzen, die zu der ikonischen Verbindung von konkreter und abstrakter Ebene führen, im zitierten Beispiel aus *Der beste Platz* vergleichsweise offensichtlich. Im *Johanna*-Roman hingegen muss der Leser an vielen Stellen konkrete und abstrakte Ebene selbst in Zusammenhang bringen: beispielsweise, indem er im wiederkehrenden Motiv der Leiter eine metaphysisch-reale Verbindung zwischen Himmel und Erde erkennt.

Die Herausforderung, die diese Romane und Erzählungen an das Kohärenzbedürfnis des Lesers stellen, ist deshalb so groß, weil die Kontextinformationen teilweise vollständig herausgekürzt werden. Häufig steht statt der konkreten auch die abstrahierte und bedeutungsvoll transformierte Beschreibung für sich, wie ein Beispiel zeigt, in dem erneut auf Richtungen abstrahiert wird: Die Erzählerin in *Johanna* erklärt dem Geschichtsassistenten Peitsche folgendermaßen den Hundertjährigen

Krieg: „WAFFENSTILLSTAND heißt die Devise. Denn vergessen Sie eins nicht, wir befinden uns jederzeit doppelt im Krieg. Einer nach außen und einer nach innen.“ (*Johanna*, S. 41-42). Was sich hier wie ein Aphorismus über das Verhältnis des Subjekts zur Außenwelt und zu sich selbst liest, bezieht sich zugleich auf einen konkreten historischen, jedoch kunstvoll ausgesparten Kontext, der Tatsache, dass Frankreich sowohl „nach außen“ gegen England Krieg führt, als auch einen innerfranzösischen Kampf gegen den Herzog von Burgund austrägt. Das hier in letzter Konsequenz ausgeführte ‚ikonische Erzählen‘ vereint die konkrete mit der abstrakten Ebene, die literarische Gestaltung ist ‚ehrlich‘ als sie in einer historischen Faktizität gründet.

Nicht in allen Fällen lässt sich entscheiden, ob die Verknüpfung ursprünglich auf visuelle Analogie oder sprachliche Assoziation zurückgeht, stets ist sie jedoch durch konkrete Gegenständlichkeit in Szene gesetzt: So zählt die Erzählerin in *Pigafetta* beim Antritt ihrer Weltumsegelung auf einem Containerschiff eine ganze Reihe von Gegenständen auf – darunter „Rettungsringe für jeden Finger“ (*Pigafetta*, S. 7). Indem der konkrete Gegenstand „Rettungsring“ als Ring am Finger rekontextualisiert wird, ist seine symbolische Bedeutung etwa als Ehering⁵³ angesprochen. Auf diese Weise wird die konkrete Ebene, die Rettung aus dem Wasser, um die abstrakte Ebene, einer existentiell-transzendentalen Rettung erweitert.⁵⁴ Es handelt sich im Sinne des Peirce’schen Zeichenbegriffs jedoch nicht um eine symbolische, sondern um eine ikonische Relation. Denn die abstrakte Bedeutung von ‚Rettung‘ ist eine „inhärente und abstrahierbare Qualität“ des konkreten Gegenstandes, die durch Hoppes Rekontextualisierung sichtbar gemacht wird.

Dass visuelle Analogisierung für Hoppes Erzählverfahren konstitutiv ist, lässt sich an zahlreichen weiteren Beispielen belegen. In *Der beste Platz*⁵⁵ imaginiert die

53 Dass die Vervielfachung des Ringes der Exklusivität der Eheschließung zuwiderläuft und diese somit ironisiert, beeinträchtigt die existentielle Bedeutungserweiterung des „Rettungsring[s]“ nicht.

54 In diesem konkret-metaphysischen Sinn geht „Rettung“ wiederholt in Hoppes Werk ein. In folgender Passage wird der Doppelsinn etwa durch Majuskeln suggeriert: „Zum Trost erfand ich das Spiel. Es heißt AUSSICHT AUF RETTUNG und geht so: Wenn sie mich hier, auf der Stelle, über Bord werfen, wohin muß ich mich dann schwimmenderweise wenden?“ (*Pigafetta*, S. 13), vgl. hierzu auch *Hoppe*, S. 169 und die Verwendung des Begriffs „Erlösung“ (*Hoppe*, S. 208, S. 252).

55 Wenn Hoppe die visuelle Ähnlichkeit zwischen ‚Schiff‘ und ‚Kirche‘ herausstellt sowie ihr „schmales hölzernes Bett“ als „Schlafschublade“ bezeichnet (*Platz*, S. 27), dann bestehen wie bei der geometrischen Ähnlichkeit zwischen Rettungsring und Fingerring auch sprachliche Verbindungen (vgl. ‚Kirchenschiff‘ und österreichisch/süddeutsch ‚Bettlade‘). Diese werden jedoch in der Erzählung nicht aufgerufen, sondern die Form-

Erzählerin die Ringackerkapelle von Leuk im Wallis, deren angrenzende Einsiedelei sie bewohnt, als Schiff (vgl. *Platz*, S. 27) und die umliegende Alpenlandschaft als Meer: „Dafür drei Fenster mit Blick ins Tal, zum Horizont und aufs Meer.“ (ebd., S. 28). In der Einsiedelei hat Hoppe im Rahmen des Spycher-Literaturpreises der Gemeinde (2004) mehrere Arbeitsaufenthalte verbracht und diese autobiografische Grundlage, die hier weitaus deutlicher nachvollziehbar ist als in den vorangehenden fiktionalen Texten, plausibilisiert eine poetologische Lesart.⁵⁶ Die Vorstellung der Erzählerin, die die Kapelle als Schiff und die Einsiedelei mit „Kapitänskajüte“ (ebd., S. 28) als „zu tief gehängter Mastkorb“ (ebd., S. 21) mit „Schlafzimmerkoje“ (ebd., S. 27) erfahrbar macht, entspricht in ihren visuellen Analogisierungen der poetischen Transformation, die Hoppes Texten selbst zugrunde liegt. Unterstützt wird die Überlagerung von alpiner und maritimer Umgebung durch intertextuelle Verweise auf ihren Seefahrtsroman *Pigafetta*, die bezeichnenderweise selbst als autobiografische Elemente ihrer Weltumsegelung gelten dürften (vgl. ebd., S. 29).

Der Ausgangspunkt einer genauen Beobachtung der aktuellen Welt verweist auf ‚Ehrlichkeit‘ als ästhetisch-moralische Kategorie von Hoppes Schreiben. Jenseits einer bloßen Ausstellung des Fiktionsstatus kann ‚ehrliche Erfindung‘ so im Sinne einer elementaren Gegenständlichkeit, Schlichtheit und Geradlinigkeit⁵⁷ begriffen werden. Diese These scheint wiederum durch die bildhafte Umsetzung in den literarischen Texten bestätigt, wo die Erzählerfiguren als rustikale Archetypen (Bauern-tochter, Ritter, Kleiner Baedeker) und Schriftsteller als Handwerker vorgestellt werden.⁵⁸

Aufgrund der auffälligen motivischen und strukturellen Markierung der fiktiven Erzähler als Alter Ego der Autorin im gesamten Erzählwerk sprechen gerade diese Rollen für die Möglichkeit eines Textverständnisses auf der Grundlage ikonisch begreifbarer Bezüge ohne das Wissen um literarische und kulturgeschichtliche Traditionen. In der Tat zeugen denn auch die nicht-fiktionalen Selbstbeschreibungen

analogien zwischen den Gegenständen auf konkreter und abstrakter Ebene, womit jedoch indirekt auch die sinnliche Anschaulichkeit der toten Metaphern wiederhergestellt wird.

56 Eine solche Auslegung der Erzählung hat Christine Kanz erstmalig vorgenommen, KANZ, 2015.

57 Vgl. für eine paradigmatische Verknüpfung dieser moralischen und ästhetischen Ebene den Aufsatz *Ornament und Verbrechen* [1908] des Architekten und Kulturkritikers Adolf Loos.

58 Vgl. zum Beispiel den literarischen Essay *Die Tochter der Tochter des Schneiders*, in dem sich Hoppe als Enkelin eines Schneiders zu erkennen gibt, der sich doppeldeutig durch den gekonnten Umgang mit Stoffen auszeichnet. Ihre Familiengeschichte wird so implizit als Schriftstellergenealogie stilisiert, vgl. HOPPE, 2008a.

ihres literarischen Schaffens von einer solchen performierten Unbedarftheit. Mit einem Zitat aus *Johanna* charakterisiert Hoppe ihr eigenes Schreiben als „[e]infach, sorglos und unbedarft. Kein Oben, kein Unten, auch kein Dazwischen. Alles in allem sehr überschaubar.“⁵⁹ Bezüge auf bildungskanonisches Wissen, das einen Paralleldiskurs zum literarischen Text liefert, würde vermutlich wie die Parallelwelten, die der illusionistische historische oder fantastische Roman kreiert, zudem ihrem Einheitsstreben und Autonomieanspruch zuwiderlaufen.⁶⁰

Auch in Hinblick auf ihr eigenes Leseverhalten inszeniert sie diese Unbedarftheit und behauptet von sich, „wie eine Bäuerin“ zu lesen.⁶¹ Dies entspricht dem (zweifelhaften) anti-akademischen Habitus der Autorin insgesamt, die vorgibt, literaturwissenschaftliche Deutung sei ihr suspekt.⁶² Wie diese behauptete Naivität bei der Produktion und Rezeption von Literatur zu verstehen ist, erklärt sich aus der Beschreibung ihrer eigenen Lektüre, in der sie die ästhetische Autonomie des Textes über seine zeit- und literaturhistorische Relevanz stellt. Dies geht zum Beispiel deutlich aus ihrem Nachwort zur deutschen Übersetzung von Michail Bulgakows satirisch-allegorischem Romanwerk *Der Meister und Margarita* (ent. 1928-1940) hervor. Zwar räumt sie ein, dass Kenntnisse über den historischen Entstehungskontext das Textverständnis klarer Weise erweitern; der Grund ihrer Bewunderung für Bulgakows Hauptwerk liegt jedoch darin, dass es „seine Wirkung auch auf den ahnungslosesten Leser nicht“⁶³ verfehle. Zentral ist für Hoppe somit auch hier, dass der Roman seine essentielle Wirkweise textimmanent entfaltet. Der größte Reiz geht für sie dabei von der typisierenden Figurengestaltung aus, der eine allgemeine und damit im Unterschied zur historischen Relevanz überdauernde Gültigkeit zugesprochen wird:

Die vermeintlich phantastische Ebene ist nur die Oberfläche, der glatte Spiegel dessen, was wir unbedarft „Alltag“ nennen, das einfach unverständliche Leben, die tückischste Dimension

59 HOPPE, 2008b, S. 39.

60 Zur Kritik am bürgerlichen Kanon und der Idee einer in bestimmten gesellschaftlichen Schichten angemessenen literarischen Lektüre vgl. auch Hoppes kurze Brieffiktion *Was Goethe ein Kind ist!*, HOPPE, 2008d, S. 49.

61 HOPPE, 2008b, S. 35.

62 Dies wird sowohl in der Parodie literaturkritischer und -wissenschaftlicher Diskurse in *Hoppe*, als auch in der Erinnerung an den Schulunterricht und den „an- und ausdeutungssüchtige[n] Englischlehrer“ (*Schätze*, S. 114) deutlich. Dass es sich hierbei um eine performative Inszenierung handelt, die Hoppes Kunstideal entsprechen mag, nicht aber der realen Autorin insgesamt, geht zweifelsfrei aus ihrer beständigen Bereitschaft zum Dialog mit der Literaturwissenschaft hervor.

63 HOPPE, 2012, S. 585.

von allen, in der niemand von uns zu Hause ist, in Moskau so wenig wie in Wien und Berlin. Wer würde ihn nicht sofort erkennen, jenen Beamten, der, kopf- und körperlos, nichts als sein leerer Anzug, an seinem Schreibtisch mit der Macht telefoniert, die keiner kennt.⁶⁴

Ihrer Auffassung und Bearbeitung von Hartmanns *Iwein* vergleichbar stellt Hoppe hier eine Simultaneität von konkreter und abstrakter Ebene heraus. Ihrer Lesart zufolge ist der kopf- und körperlose Beamte ebenso wenig wie der Herzenstausch literarisches Symbol, sondern Teil der Wirklichkeit. Da es sich natürlich dennoch um fantastische Elemente handelt, als sie sich wesentlich von der aktuellen Welt, wie sie die Kulturgemeinschaft mehrheitlich versteht, unterscheiden, lässt sich Hoppes Insistieren auf diese ontologische Zuordnung nur so auflösen, dass die literarische Transformation konkrete und abstrakte Ebene amalgamiert. Hoppe beschreibt Bulgakows Roman mit dem Terminus des „Realphantastischen“, der sich deutlich erkennbar in den dargestellten Kontext ihrer poetologischen Aussagen fügt:

Herausgekommen ist dabei ein Kunstwerk, hinter dem, wie der Historiker Karl Schlögel meint, die Geschichtsschreibung mit ihren Mitteln auf umgekehrte Weise weit zurück bleibt, denn „der magische Realismus‘ Bulgakows öffnet den Raum für Beschreibungsmöglichkeiten, die den Geschichtswissenschaften weitgehend verwehrt sind: Eine Geschichte der Verwirrung und Auflösung alles Festen, ein Raum des Phantastischen, das keineswegs unreal oder surreal ist – des Realphantastischen [...] Das wundersame Auftauchen und Verschwinden von Personen, zauberhafte Verwandlungen von Menschen und Tieren, die Fortbewegung in übernatürlicher Geschwindigkeit, die Unverwundbarkeit durch Waffen und Verfolgung, die Verwandlung von Wasser und Wein, von bekleideten in nackte Bürgerinnen, von gewöhnlichen Betrügern in Betrüger und Denunzianten, von Lebenden in Tote.“ (Schlögel, „Terror und Traum“, S. 35)⁶⁵

Indem hier die Literatur als der Geschichtsschreibung überlegen dargestellt wird, verweist das Schlögel-Zitat noch einmal auf den eingangs erwähnten Gedanken, dass mit den nicht-wahren Sätzen fiktionalen Sprechens im Ganzen wahre Aussagen getroffen werden können und plausibilisiert so eine Verbindung von Bulgakows Mittel des „Realphantastischen“ mit dem Paradox ‚ehrlicher Erfindung‘.

Im eigenen Schreiben strebt Hoppe gleichfalls eine Form an, die nicht in literarische Lektüre und literaturwissenschaftliche Parallellektüre zerfällt. Die Fragen der werk- und literaturgeschichtlichen Einordnung – dies offenbart auch die parodistische Überspitzung in *Hoppe* – zielen für die Autorin an der Essenz des literarischen Textes vorbei. Bestimmend scheint auch hier der Autonomiegedanke. Die Zuord-

64 HOPPE, 2012, S. 585.

65 Ebd., S. 586.

nung der intertextuellen Einzeltextreferenzen in Hoppes Werk ist, so wurde überzeugend argumentiert, für den Kunstgenuss bei der Lektüre und den Bedeutungsgehalt zweitrangig.⁶⁶ Eine parallel zum Handlungsgeschehen verlaufende Bedeutungsebene stünde auch Hoppes poetischem Ideal der Gegenwärtigkeit entgegen, in dem die beiden Ebenen integriert und simultan präsent sind. Eine Doppellektüre, wie sie zahlreiche Texte der Klassischen Moderne vor allem aber der Postmoderne erlauben – etwa als spannender Krimi einerseits oder als komplexes Spiel mit Intertexten andererseits – widerspräche Hoppes ‚ikonischem Erzählen‘, das eine konkret-abstrakte Einheit herstellt.

Indem ihre literarischen Texte durch ikonisches Erzählen die Verbindung von konkreter und abstrakter Ebene permanent selbst vollziehen, verweigern sie sich solchen voneinander unabhängigen Mehrfachlektüren. Folglich schließen ihre Texte zugleich jedoch weniger komplexe Lektüren – Thomas Manns *Buddenbrooks* (1901) als Familienepos, Umberto Ecos *Il nome della rosa* (1980) als historischer Kriminalroman – grundsätzlich aus. Die Naivität der Erzählerfiguren und auch des von Hoppe erwähnten Bulgakow-Lesers lässt sich somit nur bedingt mit der tatsächlichen Rezeption ihrer Texte in Beziehung setzen: Was das literaturhistorische und bildungskanonische deklarative Wissen anbelangt, mögen ihre Texte weniger voraussetzungsreich sein als es der bisherige literaturwissenschaftliche Diskurs vermuten lässt. Indem sie den Leser aber permanent in unkonventionelle Perspektiven auf die aktuelle Welt zwingt, verlangt sie ihm ein hohes Maß an Abstraktions- und Analogisierungsvermögen⁶⁷ und damit an prozeduralem Wissen ab. Die Texte sind dadurch weniger auf Wiedererkennung angelegt, als auf Transformation. Da sich Hoppes ‚ikonisches Erzählen‘ primär immanent erschließen lässt und vom konkreten Gegenstand ausgeht, scheint hier eine Annäherung an ihr poetologisches Ideal gegeben, das den Ursprung von Imagination in der genauen Beobachtung konkreter Realität verortet.

66 BERS, 2015, hier S. 12, vgl. besonders auch S. 13f.

67 Wie sehr Abstraktion und Analogie auch Hoppes eigenes Lektüerverhalten steuert, zeigt sich paradigmatisch in den unerwarteten Verknüpfungen, die sie in den *Augsburger Vorlesungen* etwa zwischen den Protagonisten in Kafkas *Der Verschollene* (ent. 1911-1914, posthum 1927) und Collodis *Pinocchio* aufmacht. „In beiden Fällen sind die Helden flankiert von einem literarisch charmanten Verbrecherpärchen, das Täter und Opfer zugleich verkörpert. Sie sind die gescheiterten Verführer ihres naiven Gegenübers, das so naturalistisch wie ahnungslos von einer Falle in die nächste tappt.“ (*Schätze*, S. 87f.).

LITERATUR

Primärliteratur

- CLAUSEWITZ, CARL VON, Vom Kriege. Hinterlassenes Werk des Generals von Clausewitz, 18. Aufl., vollst. Ausg. im Urtext mit völlig überarb. und erw. historisch-kritischer Würdigung von Werner Hahlweg. Drei Teile in einem Band, Bonn 1973 [posthum 1832-1834].
- FEDERMAN, RAYMOND, Critifiction: Imagination as Plagiarism, in: DERS., Critifiction. Postmodern Essays, Albany 1993, S. 48-64 [1993a].
- DERS., Federman on Federman: Lie or Die. (Fiction as Autobiography / Autobiography as Fiction), in: DERS., Critifiction. Postmodern Essays, Albany 1993, S. 85-104 [1993b].
- HOPPE, FELICITAS, Abenteuer – was ist das?, (Göttinger Sudelblätter), Göttingen 2010.
- DIES., Dankrede zum Bremer Literaturpreis, http://www.rathaus.bremen.de/sixcms/media.php/13/070126_Dankrede_Hoppe.pdf, 2007, 1.1.2015 [2007a].
- DIES., *Auge in Auge*. Über den Umgang mit historischen Stoffen, in: Neue Rundschau 1 (2007), S. 56-69 [2007b].
- DIES., Das geographische Geheimnis der Ewigkeit, in: „nehmen sie mich beim wort ins kreuzverhör“ Vorlesungen der Wiesbadener Poetikdozentur, hg. von ROSEMARIE ALTENHOFER u.a., Frankfurt a. M. 2010, S. 57-75.
- DIES., Der beste Platz der Welt. Erzählung, Zürich 2009.
- DIES., Die Tochter der Tochter des Schneiders, in: Die fünf Sinne. Von unserer Wahrnehmung der Welt, hg. von ANNE HAMILTON/PETER SILLEM, Frankfurt a. M. 2008, S. 45-48 [2008a].
- DIES./KASATY, OLGA OLIVIA, Ein Gespräch mit Felicitas Hoppe, in: Entgrenzungen. Vierzehn Autorengespräche über Liebe, Leben und Literatur, hg. von O.O.K., München 2007, S. 131-168.
- DIES./KÜCHEMANN, FRIDTJOF, „Es klingt kokett: Ich möchte die Wahrheit sagen“, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 17.1.2003.
- DIES., Johanna. Roman, Frankfurt a. M. 2006.
- DIES., Leser, mir nach – du bist frei! Nachwort von Felicitas Hoppe, in: MICHAEL BULGAKOW, Meister und Margarita. Roman, übers. und komment. von ALEXANDER NITZBERG, Nachw. von DERS., Berlin 2012, S. 583-595.
- DIES., Mein Blaubartzimmer. „Felicitas Hoppe liest wie eine Bäuerin“, in: Unwürdige Lektüren. Was Autoren heimlich lesen, hg. von THOMAS KEUL, München 2008, S. 35-40 [2008b].
- DIES., Paradiese, Übersee. Roman, Frankfurt a. M. 2006 [2003].
- DIES., Pigafetta. Roman, Frankfurt a. M. 2006 [1999].
- DIES., Sieben Schätze. Augsburger Vorlesungen, Frankfurt a. M. 2009.

- DIES., Über Geistesgegenwart, in: Felicitas Hoppe im Kontext der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (Angewandte Literaturwissenschaft 1), hg. von STEFAN NEUHAUS/MARTIN HELLSTRÖM, Innsbruck 2008, S. 11-24 [2008c].
- DIES., Verbrecher und Versager. Fünf Porträts, Frankfurt a. M. 2006 [2003].
- DIES., Was Goethe ein Kind ist!, in: Mein Klassiker. Autoren erzählen vom Lesen, hg. von SASCHA MICHEL u. a., Frankfurt a. M. 2008, S. 49-50 [2008d].
- HUGHES, TED, Myth and Education, in: Writers, Critics, and Children. Articles from ‚Children’s Literature in Education‘, hg. von GEOFF FOX u. a., London/New York 1976, S. 77-94.
- DERS., Mythen und Erziehung, in DERS., Wie Dichtung entsteht. Essays, ausgewählt und übers. von JUTTA KAUSSEN u. a., Frankfurt a. M./Leipzig 2001, S. 77-99.

Sekundärliteratur

- BERS, ANNA, Hoppe und die alten Herren. Zum Umgang mit Kanoninstanzen und Klassikern bei Felicitas Hoppe, in: Felicitas Hoppe (Text + Kritik 207), hg. von PEER TRILCKE, München 2015, S. 9-16.
- FRANK, SVENJA, Inzest und Autor-Imago im Marionettentheater. Zum Identitätskonzept in Felicitas Hoppes *Paradiese, Übersee*, in: Felicitas Hoppe: Das Werk (Philologische Studien und Quellen 251), in Zsarb. mit STEFAN HERMES hg. von MICHAELA HOLDENRIED, Berlin 2015, S. 49-68.
- DIES., *Geliebtes Geheimnis, das bin ja ich selbst*. Die Initiationsgeschichte in Felicitas Hoppes *Johanna* (2006) als transmoderne Wiedergeburt des Autors, in: Euphorion 108,1 (2014), S. 57-83.
- GESS, NICOLA, Don Sylvio und der Kleine Baedeker. Zur Wiederkehr einer Poetik des Wunderbaren in Felicitas Hoppes „Paradiese, Übersee“, in: Felicitas Hoppe (Text + Kritik 207), hg. von PEER TRILCKE, München 2015, S. 25-34.
- HARTWIG, INA, Einmal Walfisch sein, in: Frankfurter Rundschau, 24.3.1999, Nr. 70.
- HILMES, CAROLA, Autorschaft und Performance: Felicitas, eine Fabuliererin, in: Felicitas Hoppe: Das Werk (Philologische Studien und Quellen 251), in Zsarb. mit STEFAN HERMES hg. von MICHAELA HOLDENRIED, Berlin 2015, S. 281-290.
- HOLDENRIED, MICHAELA, Ein unbekannter Stubengenosse Schillers, das Tropenverdikt Otiliens und die Suche nach dem Berbiolettenfell. Anmerkungen zur postmodernen Zitationspraxis und Autorschaft im Werk von Felicitas Hoppe, Forum Postkoloniale Arbeiten/Postcolonial Studies, <http://www.goethezeitportal.de/index.php?id=1431> [22.7.2005], 1.1.2015.
- KANZ, CHRISTINE, Das Meer vom Gebirge aus erkennen. Hoppes Erzählung *Der beste Platz der Welt* als Allegorie ihrer ‚Poetik der Suche‘, in: Felicitas Hoppe:

- Das Werk (Philologische Studien und Quellen 251), in Zsarb. mit STEFAN HERMES hg. von MICHAELA HOLDENRIED, Berlin 2015, S. 115-133.
- KÖPPE, TILMANN/KINDT, TOM, Erzähltheorie. Eine Einführung, Stuttgart 2014.
- LAHME, TILMANN, Prahlhans und Tochter Gottes, wie nebenbei geschmiedet, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung (Literaturbeilage), 4.10.2006, Nr. 230, S. L3.
- LIPPERT, FLORIAN, Die Phrasen dreschen zurück. Zur Subversion von Sprichwörtern, Redewendungen und Formeln bei Felicitas Hoppe, in: Felicitas Hoppe: Das Werk (Philologische Studien und Quellen 251), in Zsarb. mit STEFAN HERMES hg. von MICHAELA HOLDENRIED, Berlin 2015, S. 267-280.
- MAYER, MATHIAS, Fröhliches Paradox. Felicitas Hoppes Augsburger Poetik in *Sieben Schätze* und ihre Kontexte, in: Felicitas Hoppe: Das Werk (Philologische Studien und Quellen 251), in Zsarb. mit STEFAN HERMES hg. von MICHAELA HOLDENRIED, Berlin 2015, S. 135-144.
- PEIRCE, CHARLES S., Eine neue Liste der Kategorien. Vortrag, gehalten am 14.5. 1867 vor der American Academy of Arts and Sciences, in: DERS., Semiotische Schriften, übers. und hg. von CHRISTIAN J. W. KLOESEL/HELMUT PAPE, 3 Bde., Bd. 1, 1865-1903, Frankfurt a. M. 2000, S. 147-159.
- SCHAEFFER, JEAN-MARIE, Fictional vs. Factual Narration, in: the living handbook of narratology, hg. v. PETER HÜHN u. a., Hamburg, <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/fictional-vs-factual-narration> [8.3.2013], 1.1.2015.
- SCHEFFEL, MICHAEL, Formen selbstreflexiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen (Studien zur deutschen Literatur 145), Tübingen 1997.
- SMITH, KAREN MANNERS, Harry Potter's Schooldays: J. K. Rowling and the British Boarding School Novel, in: Reading Harry Potter. Critical Essays, hg. von GISELLE LIZA ANATOL, Westport, Connecticut/London 2003, S. 69-87.
- STEEGE, DAVID K., Harry Potter, Tom Brown, and the British School Story. Lost in Transit?, in: The Ivory Tower and Harry Potter. Perspectives on a Literary Phenomenon, hg. von LANA A. WHITED, Columbia/London 2002, S. 140-156.