



Ehrliche Erfindungen

Felicitas Hoppe als Erzählerin
zwischen Tradition und Transmoderne

Svenja Frank / Julia Ilgner (Hg.)

Svenja Frank, Julia Ilgner (Hg.)
Ehrliche Erfindungen

Lette

„Aber was sind schon Grenzen!“

Zur Raumdarstellung in Felicitas Hoppes

Verbrecher und Versager (2004) und *Johanna* (2006)

NADINE SCHNEIDERWIND

Felicitas Hoppes Erzählungen und Romane handeln immer wieder von historischen Persönlichkeiten oder greifen historische Stoffe auf, wobei die Darstellung der Vergangenheit an die Perspektive der Gegenwart gebunden ist, in ihr gebrochen und durch sie infrage gestellt wird. Die Reflexion des Verhältnisses von Historiografie und Fiktion weist bereits den Seefahrtsroman *Pigafetta* (1999) und den Abenteuer- und Ritterroman *Paradiese, Übersee* (2003) als historiografische Metafiktionen¹ aus. In dem Porträtband *Verbrecher und Versager* (2004) und im Roman *Johanna* (2006) wird die Auseinandersetzung mit der Geschichtsschreibung anhand biografischer Annäherungen weitergeführt: Der Rückgriff auf historische ‚Lebensgeschichten‘ geschieht jeweils aus der zeitlich nachgeordneten Perspektive eines Ich-Erzählers,² der sich – aufgrund der erwähnten Tätigkeiten, Lebensumstände und Requisiten – einer Schreibgegenwart zu Beginn des 21. Jahrhunderts zuordnen lässt. Diese Ich-Erzähler (des *Johanna*-Romans als auch der einzelnen Porträts) treten als Protagonisten einer Rahmengeschichte auf und präsentieren die Biografie einer historischen und einer literarischen Figur in einer Binnenerzählung, wobei die

1 Vgl. NÜNNING, 1991, S. 287. Notwendiges Merkmal der historischen Metafiktion sei, „daß sie sich in expliziter, extensiver, rekurrenter, markanter und metafiktionaler Form mit Problemen der Historiographie und der Historik“ auseinandersetze (ebd.).

2 Die Geschlechteridentitäten der Erzählerfiguren in den zu untersuchenden Texten sind nicht klar markiert. Im Folgenden wird die generische maskuline Form verwendet, wobei ausdrücklich die Geschlechteridentität als offen verstanden werden soll.

Rahmen- und Binnenerzählungen immer wieder ineinander übergehen und miteinander korrespondieren.³

Die Trennung von Rahmen- und Binnenebene, die sich durch die Dichotomie von Gegenwart und historischer Zeit, durch die Wahl des geschichtlichen Sujets und der Präsentation aus einer nachgeordneten Perspektive ergibt, wird durch den Gebrauch verschiedener narrativer Mittel, insbesondere von Metalepsen, unterlaufen. Christof Hamann spricht in diesem Zusammenhang von einer „Respektlosigkeit“ des erzählenden Ichs gegenüber der „Grenze zwischen dem Erzählen und dem Erzählten“, die soweit gehe, dass das erzählende Ich in *Safari* beispielsweise die eigene Fiktionalität behauptete.⁴ Der jeweilige Ich-Erzähler in den hier zu untersuchenden Texten, den Porträts *Marathon*, *Eis und Schnee*, *Safari* sowie dem *Johanna-Roman*, reflektiert seine Tätigkeit als ‚Biograf‘ explizit und überträgt seine Zweifel an der Möglichkeit der Rekonstruktion von ‚Geschichte‘ auf die *discours*-Ebene, indem er die Binnen- und die Rahmengeschichte über Bilder, Metaphern und Wiederholungen zueinander in Beziehung setzt und über die Auflösung räumlicher und zeitlicher Grenzen ineinander übergehen lässt. So erzeugt er an vielen Stellen Unsicherheit über den Geltungsraum (Rahmen- oder Binnenebene) und den Wahrheitsstatus seiner Aussagen.⁵ Auch lassen sich erzählte Wahrnehmungen nicht kohärent einem bestimmten wahrnehmenden Subjekt zuordnen. Der Abgleich mit der historischen ‚Wirklichkeit‘ als außertextuelle Referenz für den ‚Wahrheitsgehalt‘ des Erzählten wird durch die Wahl des geschichtlichen Stoffes suggeriert und gleichzeitig durch die Art der Präsentation unterminiert: So setzt zum Beispiel die Unterscheidung von Rahmen- und Binnengeschichte an vielen Stellen ein detailliertes historisches Fachwissen des Lesers voraus, das heißt die Kenntnis extratextueller Diskurse. Literarisches beziehungsweise fiktionales Erzählen behauptet sich aber gerade in seiner Autarkie, als ein nicht der außertextuellen Referenzialität verpflichtetes Erzählen. So setzt sich auch die Autorin selbst in ihrer Augsburger Poetikvorlesung *Sieben Schätze* (2009) von jenen fleißig recherchierenden Autoren ab, deren „prosaisches Zauberwort *Recherche* [lautet], mit der sie fehlende Abenteuer,

3 In *Verbrecher und Versager* gibt es mehrfach Hinweise auf eine allen Porträts gemeinsame Erzählinstanz, etwa die Erwähnung der vier anderen im Band porträtierten Reisenden in *Marathon* (vgl. *Verbrecher*, S. 18).

4 HAMANN, 2008, S. 113

5 Die Rolle unzuverlässigen Erzählens als Strukturprinzip historiografischer Metafiktion untersucht Stephanie Catani exemplarisch an Felicitas Hoppes *Verbrecher und Versager*, Ilija Trojanows *Weltensammler* (2006) und Christoph Hamanns *Usambara* (2007). Vgl. CATANI, 2009.

den fehlenden Alltag, fehlendes Erleben oder mangelnde Imagination wettmachen wollen“ (ebd., S. 212, Hvhbg. i. Orig.).⁶

Historisches – sei es literarisches, wissenschaftliches, alltägliches oder biographisches – Erzählen setzt nicht nur eine zeitliche Distanz zum Erzählten voraus, mit der ein Erzähler auf verschiedene Weise umgehen kann, etwa dadurch, dass er sie ignoriert, thematisiert, relativiert oder problematisiert. Weniger offensichtlich ist, dass auch der Raum, in dem Subjekt und Objekt des Erzählens sich jeweils aufhalten, selbst wenn die geografischen Koordinaten identisch sind, nie derselbe ist. Dies ist grundsätzlich bedingt durch die Wahrnehmung der verschiedenen Subjekte, fällt aber desto mehr ins Gewicht, je größer der zeitliche Abstand ist. Je größer die zeitliche Entfernung von Erzählsubjekt und -objekt, desto mehr ist der Erzähler, wenn er über räumliche Komponenten spricht oder sie impliziert, auf Quellen angewiesen, die ihm vermitteln, ‚wie es damals war‘. Und gerade diese beiden Aspekte – die Nutzung von Quellen und die Abbildung von vergangener Wirklichkeit als Ziel des Erzählens – werden in der historiografischen Metafiktion infrage gestellt. Schriftstellerische Freiheit kennzeichnet in dieser Hinsicht auch Felicitas Hoppes Umgang mit Raum und Zeit: „[I]ch gestehe gern, dass ich persönlich mit der Zeit niemals Probleme hatte und sie bis heute nicht habe. Dasselbe gilt für den Raum. Nicht, dass die Imagination keine Zeit- und Raumgrenzen kennt, schließlich ist sie auf Formen und Ordnungen angewiesen, aber nur deshalb, um sich freundlich und gelassen über sie hinwegzusetzen.“⁷

In diesem Aufsatz möchte ich untersuchen, wie die Rahmen- und Binnengeschichten in *Marathon, Eis und Schnee, Safari* und *Johanna* räumlich gestaltet sind, und welche Rückschlüsse die Gestaltung von Räumlichkeit in diesen Texten auf Felicitas Hoppes Poetologie erlaubt. Dabei gehe ich davon aus, dass sich eine Analogie ausmachen lässt zwischen der Raumordnung, der Zeitordnung und der narrativen Ordnung von Rahmen- und Binnenebenen, die auch für Hoppes übriges Werk charakteristisch ist: In allen diesen drei Aspekten bestehen Grenzen, die sich jedoch im Erzählen als zunehmend permeabel erweisen.

NARRATOLOGIE DES RAUMES (2009)

Geht man davon aus, dass die Rahmen- und Binnengeschichten der vorliegenden Texte grundsätzlich unterscheidbar sind, so lassen sich Abweichungen von dieser Trennung als Grenzüberschreitungen zwischen zwei Räumen (einem Raum der Rahmenhandlung und einem Raum der Binnenhandlung) bezeichnen. Das Phäno-

6 Vgl. dazu auch den früheren poetologischen Essay *Auge in Auge* (2007): HOPPE, 2007.

7 HOPPE, 2008, S. 13.

men der narrativen Grenzüberschreitung beziehungsweise der Metalepse vollzieht sich dabei gleich auf mehreren Ebenen: Außer der räumlichen Komponente betreffen diese auch die Erzählkategorien der Zeit, Figur und Handlung, welche die Rahmen- und Binnenebenen zunächst voneinander trennen.

Das Beschreibungsvokabular zur Analyse von Räumlichkeit in literarischen Texten, das die Würzburger Neugermanistin Katrin Dennerlein in ihrer 2009 erschienenen Studie *Narratologie des Raumes*⁸ erarbeitet hat, erweist sich als geeignet, um dieses Phänomen in seiner Komplexität zu erfassen und zu veranschaulichen. Denn Dennerlein geht, erstens, von einem Alltagsverständnis von Raum aus und legt, zweitens, ihrer Unterscheidung verschiedener narrativer Raumdarstellungstechniken den Begriff der *Situation* zugrunde, der sich auf die erwähnten Erzählebenen (Raum, Zeit, Figur und Handlung) bezieht. Dieser Situationsbegriff ist abgeleitet von Catherine Emmotts Terminus des *kontextuellen Rahmens*. Ein kontextueller Rahmen besteht Emmott zufolge aus einer episodischen, einer figuren-, einer raum- sowie einer zeitbezogenen Information. Durch die Angabe von Details, beispielsweise über Figuren, können über den memorierten kontextuellen Rahmen einer im Text bereits erzählten Szene die dazugehörigen Räume beim Lesen erneut evoziert werden. Dennerlein ersetzt den Ausdruck des *kontextuellen Rahmens* durch den der *Situation*, und deklariert die episodische Komponente einer Situation als *Ereignis*, das einer Zustandsveränderung oder auch einer intentional herbeigeführten Situation entspricht.⁹ Sie stellt die These auf, „dass durch die Verortung von Ereignissen in, an oder bei räumlichen Gegebenheiten Einheiten des Raumes entstehen“,¹⁰ die sie als *erzählte Räume* bezeichnet. Der Begriff der *Ereignisregion*, deren räumliche Ausdehnung durch ein erzähltes Ereignis bestimmt wird,¹¹ erlaubt es, Verläufe und Überschneidungen von Rahmen- und Binnenhandlungen zu beschreiben, insofern es sich um räumliche Phänomene handelt. Insbesondere zwei Sonderfälle dieses Begriffs bieten sich zur analytischen Erfassung der Grenzaufhebungen an: Als *Erzählräume* definiert Dennerlein diejenigen „Ereignisregionen, in denen der Erzähl- beziehungsweise Schreibakt eines Erzählers situiert wird“.¹² Als *Bewegungsbereiche* definiert sie hingegen jene Ereignisregionen, die durch das Erzählen einer Bewegung ausgebildet werden, und führt als Beispiele Spaziergänge oder Reisen an.¹³

8 DENNERLEIN, 2009.

9 Vgl. ebd., S. 122f.

10 Ebd., S. 119.

11 Vgl. ebd., S. 125f.

12 Ebd., S. 199.

13 Vgl. ebd., S. 126.

Ein weiterer, für meine Untersuchung vielversprechender Begriff Dennerleins ist derjenige des *Wahrnehmungsbereichs*, der den räumlichen Bereich bezeichnet, in dem sich das erzählte Wahrgenommene ereignet. Liegt erzählte Wahrnehmung vor, kann eine Situation zwei räumliche Bereiche umfassen: Den Wahrnehmungsbereich und, bei zu großer Entfernung der Wahrnehmungsinstanz, den Bereich, in dem sie selbst lokalisiert ist.¹⁴ Somit kann beispielsweise in den hier zu untersuchenden Texten durchaus der Erzählraum, in dem sich der Ich-Erzähler beim Erzählen eines Ereignisses aus der Binnenhandlung aufhält, auf der Rahmenebene, der Wahrnehmungsbereich aber auf der Ebene der Binnenhandlung angesiedelt sein.

MARATHON – HOMOGENISIERUNG VON RAUM UND ZEIT

Unter Anwendung von Dennerleins Ereignisbegriff können für die Rahmen- und die Binnenhandlung des Porträts *Marathon* analog zu den beiden geschilderten Reisen zwei voneinander räumlich und zeitlich getrennte Bewegungsräume definiert werden. Die Reise des Ich-Erzählers führt von Mansfeld nach Sonderhausen, Meisters Reise hingegen ist weiter, dauert länger und hat mehrere Stationen: Beginnend in Sonderhausen führt sie unter anderem über Querfurt, Amsterdam, Kapstadt, Unrüst, die Teufelsinsel und Batavia, über Deshima und von dort „nach Hause zurück“ (*Verbrecher*, S. 31). Dem Raum, der durch die vergleichsweise kurze Reise des Ich-Erzählers im geschlossenen Zugabteil konstituiert wird, steht also der ausgedehnte Raum gegenüber, der durch die weite Reise Meisters geschaffen wird. Die Stadt Sonderhausen bildet dabei gleichzeitig den Ausgangspunkt der Reise Meisters in der Binnenhandlung und den Zielpunkt der Reise des Ich-Erzählers in der Rahmenhandlung. Sonderhausen fungiert somit nicht nur als Raum, dessen Fortdauer über die Zeit hinweg eine Kontinuität darstellt, sondern wird auch zur Metapher für die vergeblichen Bemühungen des Ich-Erzählers, Meister durch die Rekonstruktion seiner Biografie ‚nahezukommen‘ – etwa wenn er kurz vor dem Ziel beschließt, nicht aus dem Zug auszusteigen, sondern sich stattdessen die Dresdner Gärten, die letzte Wirkungsstätte Meisters, anzusehen. Auch die stillgelegten Gruben, die in der Rahmenhandlung als Ort des „welttiefsten Marathon[s]“ (ebd., S. 10), zu dem die mitreisenden Marathonläufer unterwegs sind, eine große Rolle spielen, können als Bild für die historische Tiefendimension dieses Ortes gelesen werden.¹⁵

14 Vgl. ebd., S. 146f.

15 Vgl. zur übertragenen Bedeutung von Raum DENNERLEIN, 2011, S. 162f. Eine systematische Analyse der metaphorischen und symbolischen Bedeutung des Raums in den untersuchten Texten erscheint aussichtsreich, ist jedoch nicht Zielsetzung der vorliegenden paradigmatischen Analyse.

Für die Konstitution der gesamten Erzählung sind mithin Bewegungen charakteristisch: Flucht und Eroberungsdrang sind Motivationen, die sowohl auf der Rahmen- als auch auf der Binnenebene die Geschehnisse begründen und die Figuren (Marathonläufer, Ich-Erzähler, Meister und seine Frau) charakterisieren, die sich darin ähneln, dass sie zuweilen mit rasselndem Atem laufen und rennen. Der Mitvollzug des Erzählten wird mit dem Ausdruck des ‚Im-Rennen-Seins‘ umschrieben (vgl. ebd. S. 17, S. 24).¹⁶

Der extradiegetische Erzählraum, in dem sich der Ich-Erzähler aufhält, ist das Zugabteil, das sich zwar als Teil des fahrenden Zuges in Bewegung befindet, gleichzeitig aber als hermetisch geschlossener Raum charakterisiert wird. Allein der Schaffner kann während der Fahrt ein- und austreten, die anderen Passagiere vermögen das Abteil nur im Schlaf (Marathonläufer) oder in der Fantasie (Erzählung des Ich-Erzählers) zu verlassen. Als weitere räumliche Einheit innerhalb dieses Bereiches wäre der Wahrnehmungsraum des Ich-Erzählers zu klassifizieren, der sich auf das Zugabteil und die Aussicht auf die vorüberziehende Landschaft erstreckt, die sich beim Blick durch das Fenster offenbart. Solange der Ich-Erzähler Ereignisse und Beobachtungen schildert, die sich in diesem Bereich abspielen, fallen Erzählraum und Wahrnehmungsbereich zusammen, und vereinen statische und bewegte Momente.¹⁷ Erzählt er Wahrnehmungen aus der Binnengeschichte, so überschreitet er für diesen Moment die narrative Grenze zwischen beiden Ebenen. So entfaltet sich das Erzählen während der Reise. Das plötzliche Stillstehen des Zuges nach Anbruch der Dunkelheit, als durch das Fenster nichts mehr zu erkennen ist, korrespondiert mit der Deshima-Episode auf der Binnenebene. Die Insel vor Japan „ist kein Garten, sie ist ein Gefängnis“ (ebd., S. 25), und Meister macht sich der Korruption und Spionage verdächtig. Auf beiden Ebenen folgt daraufhin der Abbruch der Reise, die Abkehr vom Ziel: Meister geht zurück nach Europa, der Ich-Erzähler nach Dresden statt nach Sonderhausen.

Durch die Einbettung weiterer Binnengeschichten zweiten beziehungsweise dritten Grades in die Binnengeschichte, die jedoch nicht immer von der Stimme des Ich-Erzählers zu unterscheiden sind, sondern zumindest teilweise mit dieser zusammenfallen, entstehen weitere Erzählräume auf der Binnenebene. Lokalisierbar ist allerdings nur der Erzählraum, der sich durch die Erzählung des Leutnants er-

16 Eine Variation dieser Metapher stellt die Formulierung ‚Im-Spiel-Sein‘ dar (vgl. ebd., S. 11f., S. 19). Auch hiermit wird in *Marathon* der verstehende Mitvollzug der erzählten Geschichte bezeichnet, wobei der Spielcharakter der Literatur hervorgehoben wird. Dagegen verweist das Bild des Rennens auf einen kompetitiven, zielorientierten Aspekt.

17 Der Zug ist in Bewegung und transportiert den Ich-Erzähler, der selbst allerdings unbeweglich im Abteil verharrt. Die Landschaft erscheint, als würde sie aktiv vorüberziehen, solange der Zug fährt.

gibt: der Marktplatz von Amsterdam. Verschmelzung oder zumindest Ununterscheidbarkeit der Erzählstimmen liegt auch dann vor, wenn der Ich-Erzähler (wörtlich oder frei, markiert oder unmarkiert) aus Meisters Buch zitiert.¹⁸ Als Chiffre für das Erzählen und für den im Erzählen möglichen Perspektiv- oder Identitätswechsel kann auch die Geste des Schaffners gedeutet werden, der zu Beginn der Erzählung das Bild Meisters aus der Tasche zieht. Diese Geste wird später vom Ich-Erzähler und von Meisters Ehefrau wiederholt. Durch das Spiel mit den einzelnen Erzählstimmen und der Perspektive rückt der Erzähler selbstreflexiv den Vorgang des Erzählens als Spiel mit der Wirklichkeit in den Vordergrund, spricht aber gleichzeitig vereinnahmend von „meine[r] Geschichte“ (ebd., S. 17).

Die freie Verwendung von Quellen und Zitaten setzt dabei um, was auch thematisch in der Erzählung immer wiederkehrt: das Motiv des Schreibens beziehungsweise Erzählens als Manipulation der Wirklichkeit. In Bezug auf die Flüche der Matrosen, die Meister in seinem Reisebericht wiedergibt, stellt der Ich-Erzähler dessen erzählerische Zuverlässigkeit infrage: „[D]arf man schreibenden Gärtnern trauen, die genau wissen, wie man die Wirklichkeit pflöpft?“ (ebd., S. 15). Und bezüglich der Äußerungen über die ‚Hottentotten‘, die er selbst um einen Vergleich mit Gärtnern und Marathonläufern in Bezug auf ihre Schnelligkeit ergänzt, fragt er nach der Motivation, die Meister „die Feder führt“ (ebd., S. 17). Auch die Ausführungen über die Dolmetscher, die als „wahre Könige“ gelten (ebd., S. 26), und die Bilder der ‚Stillen Post‘ und des ‚Hörensagens‘ verweisen auf die Transformation von Informationen bei ihrer Weitergabe.

Meister tritt also als universalwissenschaftlich Schreibender auf, der genau weiß, „wie man die Wirklichkeit pflöpft“. Ein lesender und schreibender Gärtner, der Sinnsprüche in Hecken schneidet, und dessen Tätigkeit, das Gärtnern wie das Schreiben ‚gebückte Arbeit‘ ist, läuft jedoch Gefahr, als „Totengräber“ (ebd., S. 12) zu enden – genau wie der Ich-Erzähler, der wissen möchte, was aus Meister geworden ist (vgl. ebd., S. 34). Das Nacherzählen ‚wirklicher‘ Begebenheiten wird hier mit der Metapher des ‚Totengrabens‘ belegt und bildet somit einen Gegenbegriff zum freien, schöpferischen Erzählen. Und aus dem aktivistischen, positiv besetzten ‚gebückten Arbeiten‘ wird, nachdem sich Meister auf Deshima wahrscheinlich der Spionage schuldig gemacht hat, passivische „gebeugte Arbeit, an die man sich später nicht gerne erinnert“ (ebd., S. 31).

18 So sind etwa die Flüche der Seeleute, die Beobachtungen über die Hottentotten, die Ausführungen über den Cocusbaum als nützlichsten Baum der Welt und die Ausschnitte aus einer japanischen Konversation (vgl. *Verbrecher*, S. 16f., S. 21-24, S. 27) dem Reisebericht Georg Meisters entnommen (vgl. MEISTER, 1731, S. 11-14, S. 24-38, S. 48f., S. 193-196).

Die Ununterscheidbarkeit der Erzählstimmen und die Parallelisierung von Meister und Ich-Erzähler bewirken eine Annäherung von Binnen- und Rahmenebene, die auch in Bezug auf die narrative Zeitgestaltung zu beobachten ist. Die Zeitstufen von Rahmen- und Binnenhandlung sind zunächst klar voneinander getrennt: Der Ich-Erzähler befindet sich in einem Zug, die Mitreisenden wollen zum „welttiefsten Marathon“ (ebd., S. 9) in einem stillgelegten Kalischacht, der mit seinen Schutzmaßnahmen (vgl. zum Beispiel die erforderlichen Helme, ebd., S. 9, S. 13) und „Trinkstationen“ (ebd., S. 13) eher an heutige Sportveranstaltungen erinnert. Außer den Lebensdaten Meisters, die der Erzählung vorangestellt sind, verweisen auch verschiedene Elemente wie etwa die Perücke, der wiederholte Rekurs auf die Gattung des Sinnspruchs und die Bezugnahme auf den Dreißigjährigen Krieg auf das Zeitalter des Barock.

Die Erzählung über Georg Meister erscheint zunächst als bloßer Zeitvertreib während der Zugfahrt: Die Zeit muss ‚totgeschlagen‘ werden. Die Zeit bildet einen thematischen Übergang zur Binnengeschichte: Der Ich-Erzähler stellt fest: „Aber ich verkaufe meine Zeit nicht für dumm.“ (ebd., S. 10). Er nivelliert den zeitlichen Abstand zur Epoche Meisters, die „noch nicht lange her“ (ebd.) sei. Metaphorisch wird somit die Zeit als relative Größe dargestellt. Da es der Ich-Erzähler ist, der diese Einschätzung äußert, liegt es nahe, diese Negation des zeitlichen Abstandes als Anspruch darauf zu interpretieren, im Erzählen die Distanz zum Erzählgegenstand aufzulösen. Die Nivellierung der beiden Zeitebenen erfolgt sprachlich auch über die Angleichung des Tempus, sodass die Binnengeschichte zu einem großen Teil ebenfalls im Präsens erzählt wird und die Überwindung der Zeit nicht nur thematisch und metaphorisch, sondern auch grammatisch markiert wird.

Kennzeichnend für die Verbindung von Rahmen- und Binnenhandlung sind jene Textstellen, in denen unvermittelt Komponenten von im Text bereits etablierten Situationen ausgetauscht werden. Syntaktisch sind hierbei die Informationen aus Rahmen- und Binnenhandlung einander beigeordnet, mitunter in ein Kausalverhältnis gesetzt und stehen im gleichen Tempus, meist im Präsens, wie zum Beispiel im folgenden Zitat:

Im Abteil ist es still. Zwei der Marathonhelden schlafen [...]. Vielleicht kennen sie meine Geschichte ja schon, und draußen wütet ein heftiger Drehsturm. Der Schiffsgärtner fürchtet um seine Kisten, und der Koch kann seine Suppe nicht halten. (ebd., S. 17, Hvhbg. i. Orig.)

In dieser Textstelle fungiert der Drehsturm als Bindeglied zwischen der Rahmenhandlung, in der sich der Ich-Erzähler auf seiner Reise von Mansfeld nach Sonderhausen ein Zugabteil mit ambitionierten Marathonläufern teilt, und der Binnenhandlung, in der sich der Schiffsgärtner Georg Meister auf hoher See befindet, unterwegs vom Kap der Guten Hoffnung nach Batavia. Im ersten Teil des Zitats wird

über die erwähnten Figuren (Marathonläufer), über die Handlung (Marathonläufer schlafen, Ich-Erzähler erzählt) und die Situierung des Geschehens im Zugabteil die Rahmenhandlung wieder aufgerufen, die zu Beginn der Erzählung eingeführt wurde. Der Satz „und draußen wütet ein heftiger Drehsturm“ nimmt eine Scharnierfunktion ein und lässt sich nicht sofort eindeutig einer der beiden Handlungsebenen zuordnen. Syntaktisch ist das Ereignis zwar der identifizierbaren Rahmenhandlung beigeordnet, jedoch werden nicht die Auswirkungen des Sturms auf den Zug und seine Passagiere, sondern auf das Schiff und die Besatzung beschrieben. Dies erfolgt durch die Evokation von Figuren (Schiffsgärtner und Koch) und räumlicher Details (Kisten mit Erde und Pflanzen), die zuvor mit dem Schiff verbunden waren (vgl. *Verbrecher*, S. 14): Die Handlungsszene wechselt also, und die Binnenhandlung wird weitererzählt. Der ‚Drehsturm‘, der den Szenenwechsel einleitet, ist somit als metaphorisches, autoreferenzielles Signal zu verstehen. Die räumliche und zeitliche Trennung der beiden Handlungsebenen wird aufgehoben. Ein wesentliches poetologisches Strukturprinzip des Textes ist die konsequente ‚Vermischung‘ von einmal etablierten Zusammenhängen narrativer, zeitlicher und räumlicher Ebenen.¹⁹

Da neben der Rahmenhandlung allerdings auch die Binnenhandlung zu einem großen Teil im Präsens erzählt wird, was zu einer Homogenisierung der Zeitebenen führt, fällt an dieser Stelle besonders ins Gewicht, dass nun auch räumliche Grenzen aufgehoben werden: Das Element des Drehsturms lässt sich folglich nicht mehr eindeutig einer der beiden Situationen zuordnen.

Ähnlich verhält es sich auch mit der Wiedergabe der Geschichte des ‚Leutnants aus Frankfurt‘, die so gut ist,

dass Meister sie selber zu glauben beginnt, bis Italien, Frankreich und England verblassen, genau wie die Gruben von Sonderhausen. Die Reise von viertausend deutschen Meilen erscheint auch den Männern im Zug plötzlich kurz, wie ein Tag auf dem Marktplatz in Amsterdam, wo die Turmuhr plötzlich zu schlagen beginnt, so laut, als schläge dort ein Gewissen. Die Stimme Gottes, ruft der Leutnant und lacht. Jetzt oder nie, wer zögert, verliert! (ebd., S. 12f.)

Hier wird über verschiedene Komponenten der Rahmenebene (den Marathonläufer, lokale Bezugspunkte wie Sonderhausen oder den Zug) erneut die Situation des äußeren Erzählrahmens aufgerufen und in die Binnenhandlung eingeschaltet, und zwar so, dass die zeitliche Trennung aufgehoben wird: Die durchgehende Verwendung des Präsens suggeriert die Gleichzeitigkeit aller Geschehnisse; zusätzlich wird

19 Vgl. dazu ausführlich den Beitrag von Sonja Arnold in diesem Band, die das Strukturprinzip der ‚Vermischung‘ als bewusste ‚Destabilisierung‘ deutet und es auf seine funktionale Motivierung im Werk hin untersucht.

die Relativität der Zeit thematisiert, indem räumliche Entfernungen und deren zeitliche Überbrückung ‚kurz‘ erscheinen (die Reise von 4000 Meilen entspricht einem Tag auf dem Marktplatz von Amsterdam). Durch die Geschichte des Leutnants wird die Fantasie der Zuhörer (Meisters auf der Binnenebene, die der Marathonläufer auf der Rahmenebene) von ihren eigentlichen Zielen (die Gärten von Italien, England und Frankreich beziehungsweise die Gruben von Sonderhausen) abgelenkt, sie ‚verblassen‘; der „mit Vorgartenerde und Träumen“ handelnde Leutnant (vgl. *Verbrecher*, S. 11) nutzt den Fluchtimpuls Meisters und dessen Wunsch nach einem anonymen Neubeginn aus, und die Reaktion der Marathonläufer zeigt, dass auch sie offen für derartige Versprechungen sind.

Weitere Metalepsen werden durch in wörtlicher Wiederholung oder Variation immer wiederkehrende Bilder und Formulierungen markiert. Die Räume von Rahmen- und Binnenhandlung werden auf diese Weise einander angenähert, wie das folgende Beispiel veranschaulicht:

Draußen die thüringische Landschaft, neben mir sportlich atmende Männer unterwegs zum welttiefsten Marathon, in die leeren Gruben von Sonderhausen, wo Georg Meister geboren ist. [...] Stattdessen starren sie aus dem Fenster, wo die Zeit vorbeiläuft, die wir gemeinsam totschiagen müssen, zwischen Mansfeld und Sonderhausen. (ebd., S. 9)

Hier, auf der Rahmenebene, werden zum einen erstmalig die Motive der Landschaft, des Atmens und des Fensters sowie zum anderen diejenigen der personifizierten Zeit und des Zeit-Totschlagens eingeführt. Gleich darauf wird die leitmotivisch wiederholte Formel der ‚sieben Jahre‘ auf der Binnenebene eingeführt; die Begriffe der Landschaft und der Zeit werden vermengt und rekombiniert: „Meister schlägt ein. Sieben Jahre sind keine Zeit. Zwischen Mansfeld und Sonderhausen läuft hingeschüttet die Landschaft vorbei“ (ebd., S. 13). Die Ortsangabe, die klar auf die Rahmenhandlung verweist, stellt einen weiteren unvermittelten Übergang zwischen Rahmen- und Binnenebene dar, deren zeitliche Trennung auch wörtlich („keine Zeit“) negiert wird. Durch mehrmalige Wiederholung und Variation von Formulierungen, Schlagworten und Bildern entsteht ein Geflecht, das Binnen- und Rahmenhandlung miteinander verzahnt.

Am Ende der Erzählung entsteht ein weiterer Raum. Der Ich-Erzähler hat beschlossen, statt nach Sonderhausen lieber nach Dresden in den letzten von Meister betreuten Garten zu fahren, wobei der Weg dorthin ausgespart bleibt und der von fantastischen Elementen geprägte gemeinsame Raum sich als illusionär erweist: Er ist „nur auf der Flucht, unterwegs in die Gruben von Sonderhausen.“ (ebd., S. 34). Durch Unregelmäßigkeiten im Tempus wird die zeitliche Trennung von Ich und Meister aufgehoben und das Geschehen ist weder eindeutig in der Gegenwart noch in der Vergangenheit zu verorten, bis im Präsens weitererzählt wird.

Formulierungen, Motive und Bilder aus beiden Handlungen werden gebündelt wieder aufgenommen, räumliche Elemente und Requisiten der Rahmen- und der Binnenhandlung eng miteinander verknüpft. Schließlich kommt es zur Begegnung mit der in der Hecke auf die Rückkehr Meisters wartenden Frau, die in der Binnenhandlung als Metapher für die Enge der Heimat etabliert wurde. Mit dem Impuls, sich vor ihr zu verstecken und zu fliehen, scheint sich das Ich in Meister zu verwandeln. In seinem Versuch, Meister nahezukommen, gleicht der Ich-Erzähler ihm selbst hinsichtlich seines fragwürdigen Versuchs, über die Erfahrungen seiner Reise zu berichten. Die Reise des Ich-Erzählers und die Konzentration auf Meister erscheinen damit gleichsam als Flucht. Dass sowohl Meister als auch der Ich-Erzähler ihren Schatten verlieren (vgl. ebd., S. 34), fungiert nicht nur als intertextueller Verweis auf Chamisso's *Peter Schlehmil* (1814) und die eigene Doppelbiografie des Autors als Wissenschaftler und Schriftsteller, sondern legt in diesem Zusammenhang auch die Deutung nahe, dass beide Figuren ihre Selbstbestimmung und ihre Ziele aufgeben, korrumpiert durch Versprechungen, die sich als illusionär erweisen. Im Falle des Ich-Erzählers liegt das Vergehen in dem Versuch eines Erzählens, das Wirklichkeitstreue durch Recherche und Rekonstruktion anstrebt anstatt poetisch eine eigene Wirklichkeit zu etablieren. Diese Interpretation wird davon gestützt, dass Hoppe in *Sieben Schätze* einen Zusammenhang herstellt zwischen der derzeitigen Konjunktur recherchebasierter Wissenschafts- und Reiseliteratur, den Mechanismen des Buchmarkts und der Rolle öffentlicher Auftritte der Schriftsteller, die ihren Erfolg wesentlich mitbestimmen: „Jedes Podium, auf dem sich ein Autor zeigt, ist ein Tribut an die kleine Bedeutungsmaschine, und mit jeder Diskussion, die er führt, schließt er einen Pakt. Womit wir wieder bei den Verträgen wären.“ (*Schätze*, S. 215f.).

EIS UND SCHNEE – ERLEBEN UND AUGENZEUGENSCHAFT

Auf der Ebene der Binnenhandlung von *Eis und Schnee* werden verschiedene Episoden aus Junghuhns Leben erzählt, die in ihrer Gesamtheit einen Bewegungsbereich bilden, wobei die Wiedergabe der Protagonistenvita zeitlich eng an die Rahmenhandlung angeschlossen wird: So beginnt die Geschichte mit der Aussage, dass Junghuhn alle paar Jahre auf dem Balkon des Ich-Erzählers erscheine. Es folgt ein Abriss seiner Persönlichkeit, die anhand einer Episode illustriert wird, die verdeutlicht, wie schlecht er in Java seine Träger behandelt hat. Erst danach setzt die eigentliche Erzählung seines Lebens ein, chronologisch beginnend mit seiner Kindheit, die durch das schlechte Verhältnis zum Vater bestimmt ist, das leitmotivisch in der folgenden Erzählung als Vergleichspunkt und Motivation für Junghuhns Verhalten dargestellt wird. Die kennzeichnende Bewegung Junghuhns ist das ununter-

brochene Wandern, Laufen und Bergsteigen: Er „läuft rastlos von Insel zu Insel.“ (*Verbrecher*, S. 87f.).

Der Raum der Rahmenhandlung ist hier jedoch nicht durch eine Bewegung charakterisiert, sondern durch Statik und Passivität und den vom Ich-Erzähler immer wieder reflektierten Akt des Erzählens. Der Balkon und die Küche, in deren engen Begrenzungen sich die Rahmenhandlung abspielt, konstituieren den Erzählraum, denn auch symbolisch wird das Erzählen immer wieder thematisiert. Der Koffer, die liegengelassenen Zettel, die Briefe, das Fern- und Opernglas fungieren als Dingsymbole für Überlieferung und Recherche. Die Stimmen der Zeitzeugen sind präsent, während der Ich-Erzähler „in der Küche steh[t], Tee koch[t] und im Kopf Bücher schreib[t].“ (ebd., S. 92).

Das Tempus parallelisiert die Rahmenhandlung und die Binnenhandlung: „Ich *habe* die letzten Jahre im fünften Stock einer Großstadt verbracht, während Junghuhn sich in den Tropen *herumtreibt*“ (ebd., S. 73, Hvhbg. N. S.) führt sich der Ich-Erzähler selbst ein.

Balkon und Küche, Schauplatz der Rahmenhandlung, stellen also einen häuslichen Bereich dar, der in seiner Enge dem Gefängnisturm in Koblenz ähnelt. Auf dem Balkon empfängt das Erzähler-Ich, neben Junghuhn selbst, auch den Selbstmörder Schwoerer, Goethe und Humboldt, lauscht deren Gemurmel, und versucht, aus den von ihren Gästen auf dem Küchentisch zurückgelassenen Zetteln ein Buch zu schreiben. Vom Balkon aus beobachtet er Junghuhn mit einem Fern- beziehungsweise Opernglas. Schon zu Beginn der Erzählung reflektiert der Erzähler die Unmöglichkeit, einen anderen Menschen zu porträtieren. Junghuhn spricht nicht mit ihm, schreibt ihm nicht und nimmt ihn nicht auf seine Wanderung mit. Er muss sich den nicht überlieferten „Rest“ seiner Geschichte selbst „zusammenreimen“ (ebd., S. 80). Nicht die schriftstellerische Rekonstruktion, sondern nur das (Nach-)Reisen, sinniert er, würde es ihm ermöglichen, Junghuhn und seiner Geschichte nahezukommen. Diese Einsicht steht der Statik des Erzählers entgegen und begründet zugleich seine scheiternden Aufbruchsversuche.

Junghuhn also „schreibt keine Briefe“ (ebd., S. 87). Im Gegensatz zum reflexiven und passiven Ich-Erzähler füllt der Naturwissenschaftler „seine Seiten mit Wirklichkeit. Alles ist da, weil er zeichnet, was er sieht, weil er sieht, was er schreibt, weil er schreibt, wie er zeichnet und niemals versucht hat, ein Dichter zu sein“ (ebd.).

So wie Figuren aus der Binnenhandlung auf dem Balkon des Erzählers erscheinen, imaginiert er selbst sich an Schauplätze der Binnengeschichte: Nach Mansfeld, in eine Berliner Wirtschaft, nach Leiden an die Stelle von Junghuhns Frau Johanna, wobei er das ersehnte Vertrauensverhältnis zum Protagonisten seiner Erzählung in Du-Anreden und Wir-Aussagen erprobt. Schließlich träumt er sich in die eingangs beschriebene Szene eines Vulkanausbruchs, in die Rolle eines entsetzten Trägers.

Dieses Bild gipfelt in der Imagination, dass sich sein Körper auflöst, nur noch als ein Abdruck im Schlamm zurückbleibt, und endet in einer Auferstehungsfantasie.²⁰

„Diesmal komme ich mit!“ (ebd., S. 73). Dieser mehrfach wiederholte Ausruf strukturiert die Erzählung. Die schweren Koffer und die Angst vor der Reise halten das Ich jedoch zunächst von einem Aufbruch ab. ‚Aufstehen und Gehen‘ ist das gemeinsame Lieblingsspiel von Ich-Erzähler und Junghuhn, wobei er als Verlierer den flüchtigen Junghuhn trotz seines Fernglases aus den Augen verliert. Der letzten Wiederholung der Formel folgt endlich der tatsächliche Aufbruch: [I]ch will nicht zum dritten Mal sitzen bleiben [...]. Ich werde für immer die Heimat verlassen“ (ebd., S. 93), ruft er, läuft die Treppe hinunter, lässt alles hinter sich – und bricht endlich auf, nach Lembang, dem Sterbeort Junghuhns, um „genau wie versprochen, [...] alles in Augenschein zu nehmen.“ (ebd., S. 97).

Ähnlich wie in *Marathon* entsteht am Ende der Erzählung noch einmal ein neuer Raum: In Lembang trifft das Ich zwar nicht mehr auf Junghuhn, sondern nur noch auf den falsch datierten Grabstein. Der Aufbruch ist geglückt. Doch auch der Nachvollzug von Junghuhns Reise scheint das Schreiben über ihn nicht zu befördern: „[U]nd so bin ich nach Insulinde gekommen, um endlich mit eigenen Augen zu sehen, wie eine Geschichte zu Ende geht. Aber zwischen mir und dem Ende steht plötzlich noch eine andere Geschichte, die man unscharf beleuchtet die Wirklichkeit nennt.“ (ebd., S. 94). Auch der Ich-Erzähler muss „am Kraterrand kunstlos verstummen“ (ebd.). Ebenso wie in *Marathon* erweist sich in *Eis und Schnee* der Versuch der Rekonstruktion als unfruchtbar für die literarische Arbeit des Ich-Erzählers: Die Literatur, so ließe sich der Schluss des Junghuhn-Porträts deuten, profitiert gerade nicht vom unmittelbarem Erleben und der Augenzeugenschaft von *Wirklichkeit*.

SAFARI – PARTIZIPATION AN FREMDER ‚WIRKLICHKEIT‘ DURCH NARRATION

Der Rahmenhandlung von *Safari* lässt sich nicht ein einzelner homogener Raum zuordnen. Erwähnt werden das Zuhause der Familie, das Büro des Vaters, ein Kino, ein Zirkus, ein Zoo und – Bücher. Die verschiedenen Räume der Rahmenhandlung sind von Medien bestimmt, die von den Familienmitgliedern rezipiert werden und sind gleichzeitig mit einem Erzählverbot belegt, denn Onkel John umgibt ein „trü-

20 Hier liegt möglicherweise eine Anspielung auf die Katastrophe von Pompeji im Jahre 79 n. Chr. und die archäologisch bedeutsamen Funde von in Lava eingeschlossenen menschlichen Körpern vor. Die imaginierte Auferstehung ist im Kontext von Hoppes häufigem Gebrauch christlicher Symbolik zu betrachten. Vgl. hierzu WIESMÜLLER, 2008.

be[s] Geheimnis“ (*Verbrecher*, S. 108). Die Rahmenhandlung wird nicht durchgängig erzählt, ebenso wenig wie singuläre, datierbare, sondern vielmehr generelle, sich wiederholende Ereignisse geschildert werden. Unklar bleibt auch, wo sich der Ich-Erzähler während des Erzählakts befindet.

In der Binnenhandlung lässt sich die Chronologie des Lebenslaufes Hagenbecks, der durch Reisen und Auslandsaufenthalte geprägt ist, aufgrund einiger Zeitsprünge schwerer als in den bisher besprochenen Erzählungen ausmachen. Den Begriff des Bewegungsraums kann man demnach lediglich auf die zweite Hälfte applizieren, denn zunächst wird ausführlich von Johns durch Enge und Lebensleere geprägter Kindheit in Hamburg erzählt. Die Tierstopferwerkstatt der Hagenbecks wird dabei mit dem lauten, lebendigen und Abenteuer verheißenden Urwald kontrastiert. Ebenso eng erscheint auf der Rahmenebene die Kindheit des Ich-Erzählers. Wie sein Vater und die Geschwister verspürt auch er selbst einen starken Freiheitsdrang, über den er sich mit Onkel John identifiziert. Der Vater und die Kinder suchen in Büchern und im Kino nach Abenteuern, Weite und Freiheit. Die Mutter hasst den Zirkus, den Jahrmarkt, den Zoo und den Film wegen ihres „grausame[n] Spiel[s] mit [der] Unwirklichkeit“ (ebd., S. 105), erkennt aber die Gefahr der Bücher, die den Vater während seiner Bürozeiten bei den Abenteuern Onkel Johns und anderer „mit von der Partie“ (ebd., S. 109) sein lassen.

Auch der Ich-Erzähler träumt seinerseits davon, an den Abenteuern Onkel Johns teilzuhaben. Er imaginiert Gespräche mit dem Onkel, der ihm anvertraut, dass er der Beengtheit der Familie, in der er neben dem älteren, erfolgreichen Bruder keinen Platz hat, entfliehen will. Die Aufforderung: „Also sprich du zu mir, Onkel John“ leitet die Erzählung der Binnenhandlungsepisoden wiederholt ein, die häufig in der zweiten Person Singular wiedergegeben wird (vgl. ebd., S. 128). Dabei erweist sich der Wunsch des Ich-Erzählers – „Wir spielen, die Zeit wäre stehen geblieben“ (ebd., S. 109) – als leitmotivisch für das Erzählprogramm: Zahlreiche Zeitsprünge durchziehen den Text und auch die imaginierte Begegnung mit dem Onkel setzt einen Stillstand der Zeit voraus.

Auch hier erstreckt sich der Wahrnehmungsbereich des Ich-Erzählers zumeist auf die Episoden der Binnenhandlung, wobei sein eigener Standort unklar bleibt, etwa wenn er erzählt, wie der 15-jährige Hagenbeck beim Verladen der Tiere mitarbeitet, wobei einem Panther die Flucht gelingt: „Wer fürchtet sich mehr? Der Panther in seiner fremden Freiheit, oder der Junge, der plötzlich ein Jäger wird? *Ich sehe* sie laufen, panische Männer mit Käfigen über dem Kopf [...]. *Hier läuft* der Panther und *da* Onkel John, mein erster Arenenbeherrscher“ (ebd., S. 114, Hvhbg. N. S.).

In der ‚Wirklichkeit‘ muss das Außerkraftsetzen der Zeit scheitern; der Krieg in der Binnenhandlung und die Mutter in der Rahmenhandlung zerstören die Träume Onkel Johns von einem neuen Leben und die Hoffnung des Ich-Erzählers auf Partizipation an den Abenteuern. Die Verdoppelung der Zirkusszene, in welcher der

Onkel den Kopf ins Maul eines Löwen legt, offenbart die zirkuläre Struktur der Erzählung und negiert die Möglichkeit, sich familiären beziehungsweise kolonialen Machtstrukturen zu entziehen. Michaela Holdenried beschreibt am Beispiel dieser Szene „jene magische Verschiebung von nachprüfbareren Fakten ins Reich der Fiktion, welche die Fakten selbst fiktionalisiert“²¹. So wende Hoppe ein bestimmtes „Verfahren intertextueller Verschiebungen“²² an, indem sie Details aus den Werken Hagenbecks in neue „szenische Motivkomponenten“²³ einbinde: „Vom müde gähnenden Zirkuslöwen zur wilden Bestie mutiert, wird der Löwe von einem intratextuellen Symbol zum Platzhalter eines kolonialen Subtextes, über den sich ganze Felder einer postkolonialen Lektüre eröffnen.“²⁴

JOHANNA – EMANZIPATION VOM MIMESIS-POSTULAT UND LITERARISCHE WIRKLICH-WERDUNG

In Bezug auf die selbstreflexive Auseinandersetzung mit historischen Stoffen versteht Stephanie Catani *Verbrecher und Versager* als einen „richtungsweisende[n] Prätext“²⁵ von *Johanna*. Auch hinsichtlich der oben beschriebenen zunehmenden Verwischung räumlicher, zeitlicher und narrativer Grenzen in den untersuchten Forscherporträts ist im *Johanna*-Roman noch einmal eine deutliche Steigerung zu beobachten. Nachdem im Prolog zu *Johanna* ein mit fantastischen, märchenhaften Elementen durchsetzter Abriss des Lebens der Johanna von Orléans (um 1412-1431) präsentiert wurde, wird die Annäherung des Ich-Erzählers an die historische Johanna sukzessive in traum- oder halluzinationsartigen Episoden geschildert – parallel zum Studienalltag der Erzählerin. Im Verlauf der Erzählung sind Rahmen- und Binnenhandlung kaum mehr voneinander zu trennen, die Konturen werden zunehmend aufgelöst. Räumliche und zeitliche Grenzen lassen sich nur noch extern, mit dem Wissen über die Biografie Johannes und das französische Spätmittelalter einerseits und den deutschen Universitätsalltag der Gegenwart andererseits, konstruieren. Zuordnungen werden systematisch unterlaufen: „Johanna brennt, und ich sitze im Hörsaal. Kann aber sein, dass auch ich gar nicht anwesend bin, auch ich bin nicht da [...]. Grausame menschliche Zeitverschiebung.“ (*Johanna*, S. 34).²⁶

21 HOLDENRIED, 2008, S. 124.

22 Ebd., S. 126.

23 Ebd.

24 Ebd., S. 127. Vgl. hierzu auch den Beitrag von Maria Hinzmann in diesem Band.

25 CATANI, 2009, S. 148. Vgl. auch S. 148f.

26 Zu den Bedingungen und der Spezifik der Raumnarration in *Johanna* vgl. auch den Beitrag von Erik Schilling im vorliegenden Band.

Ereignisse aus der Binnenhandlung werden immer wieder als Wahrnehmungen der Ich-Erzählerin wiedergegeben, die Johanna mitunter auch direkt anspricht. Die Biografie Jeanne d'Arcs wird weder chronologisch noch ausführlich, sondern in variierenden Bildern nacherzählt. Den einzelnen Kapiteln lassen sich grob verschiedene Räume zuordnen, in denen sich die Rahmenhandlung abspielt: Peitsches Wohnung, der Hörsaal, das Zugabteil, die Wohnung der Ich-Erzählerin, der Prüfungsraum im Universitätsgebäude – und, wie bereits in *Verbrecher und Versager*, ein Raum, in dem die Ich-Erzählerin der Porträtierten nachreist: In Rouen, auf den Spuren Johannas, beginnend mit einer Zugfahrt, beendet das Ich seine wissenschaftliche Annäherung an Johanna und beginnt schließlich eine Liebesbeziehung mit Peitsche. Die Einbindung historischer Fakten und Daten in die Erzählung geschieht hier nicht unter dem Anspruch von Wissenschaftlichkeit. Das Verfahren markiert vielmehr einen Ausgangspunkt, von dem aus die Erzählerin ihre eigene Emanzipation vom Wissenschaftsbetrieb entwickelt. Durch persönliche Annäherung an und Identifikation mit Johanna in Form halluzinatorischer, assoziativer, traumähnlicher Sprache gelangt die Ich-Erzählerin zur ‚*Verwirklichung*‘ ihrer selbst: mit dem Scheitern der Promotion entscheidet sie sich gleichzeitig für eine Liebesbeziehung, in der schriftlichen Dokumentation ihres Scheiterns offenbart sie sich als Schriftstellerin.

Dennerleins Begriffe – Bewegungsbereich, Wahrnehmungsbereich, Ereignisregion, Erzählraum – greifen hier nicht mehr, weil die Situationen nicht eindeutig zuzuordnen sind: Einzelne Erzählkomponenten wie Raum, Zeit, Figuren und Episode werden in wechselnden Konstellationen wiederholt, sodass kein fester kontextueller Rahmen entstehen kann. An vielen Stellen lassen sich die Personalpronomen nicht über einen vorher etablierten kontextuellen Rahmen einzelnen Figuren zuweisen, ebenso ist die Zuordnung von Figuren und Räumen nicht eindeutig, was den rezeptiven Effekt der Grenzaufhebung nach sich zieht.

FAZIT

In Felicitas Hoppes hier nachgezeichneter produktiver Auseinandersetzung mit dem biografischen Schreiben ist eine Entwicklung erkennbar: In der chronologischen Folge der analysierten Texte wird ersichtlich, dass Hoppe eine zunehmende Abkehr und Emanzipation der Erzählerinstanz von den jeweiligen historischen Vorlagen vornimmt und diese poetisch (re-)inszeniert. Diese Entwicklung wird begleitet von einer selbstreflexiven Infragestellung des Verhältnisses von Narration und Wirklichkeit, die sich formal in der fortschreitenden Auflösung der räumlichen und zeitlichen Trennung von Binnen- und Rahmenebene spiegelt.

Verschiedene Umgangsweisen mit extratextuellen historischen Details im Besonderen und der (vergangenen und gegenwärtigen) Wirklichkeit im Allgemeinen werden durchgespielt: Rekonstruktion einer außertextlichen Wirklichkeit, Partizipation an fremder Wirklichkeit und Wirklichkeitsflucht, Rechtfertigung durch Augenzugenschaft und Recherche werden verworfen. Nur in ihrer größtmöglichen Emanzipation von der außertextuellen Welt kann die Literatur ihre Möglichkeiten entfalten, dann erhält auch das Ich seine eigene Wirklichkeit und Geschichte, ist tatkräftig und vermag zu handeln.

Durch Überschneidungen der erzählten Welten und die Anbindung spezifischer Elemente der jeweiligen historischen Referenzepoche an die Erzählgegenwart erscheinen insbesondere unauflösbare konflikträchtige Dichotomien wie Heimat – Fremde, Bewegung – Statik, Macht – Unterwerfung und Wissenschaft – Kunst als universale und zeitlose Probleme.²⁷ Die jeweiligen Ich-Erzählerinstanzen halten sich zumeist – auch wenn sie sich in Bewegung befinden! – in engen Räumen auf, und treten nicht als Handelnde, sondern als Beobachtende auf. Ihre Existenz ist von Handlungsarmut und Lebensferne bestimmt, hinter dem Schreiben verbirgt sich literarischer Eskapismus. Von der Rekonstruktion der Forscherbiografien erhoffen sie sich zunächst Partizipation an der Unmittelbarkeit, mit der die jeweils Porträtierten der Welt begegnen, müssen an deren Entschlossenheit, Tatkraft und Abenteuerlust aber letztlich scheitern. Dem Erzähler-Ich ist es nur im nicht-mimetischen Erzählen möglich, Grenzen zu überschreiten und sich neue Räume zu erschaffen – es erhält dadurch eine neue Wirklichkeit.

LITERATUR

Primärliteratur

- HOPPE, FELICITAS, Auge in Auge. Über den Umgang mit historischen Stoffen, in: Neue Rundschau 118, 1 (2007), S. 56–69.
- DIES., Der beste Platz der Welt. Erzählung, Zürich 2009.
- DIES., Johanna. Roman, Frankfurt a. M. 2006.
- DIES., Paradiese, Übersee. Roman, Reinbek 2003.
- DIES., Pigafetta. Roman, Reinbek 1999.
- DIES., Sieben Schätze. Augsburger Vorlesungen, Frankfurt a. M. 2009.

27 Bereits Stephanie Catani hat in ihren Ausführungen zu *Verbrecher und Versager* auf das hohe Erkenntnispotenzial für die jeweilige (Entstehungs-)Gegenwart verwiesen, das die Auseinandersetzung mit Geschichte und ihrer (literarischen) Rekonstruktion in historiografischen Metafiktionen birgt. Vgl. CATANI, 2009, S. 149 und S. 153.

- DIES., Über Geistesgegenwart, in: Felicitas Hoppe im Kontext der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (Angewandte Literaturwissenschaft 1), hg. von STEFAN NEUHAUS/MARTIN HELLSTRÖM, Innsbruck u. a. 2008, S. 11-24.
- DIES., Verbrecher und Versager. Fünf Porträts, Frankfurt a. M. 2006 [2004].
- MEISTER, GEORG, Der orientalisches-indianische Kunst- und Lustgärtner, Dresden/Leipzig 1731.

Sekundärliteratur

- 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.
- DENNERLEIN, KATRIN, Narratologie des Raumes (Narratologia 22), Berlin 2009.
- DIES., Raum, in: *Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte*, hg. von MATÍAS MARTÍNEZ, Stuttgart/Weimar 2011, S. 158-165.
- 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. 11-24.
- 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.
- NÜNNING, ANSGAR, *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion*, 2 Bde., Bd. 1: *Theorie, Typologie und Poetik des historischen Romans* (Literatur, Imagination, Realität 11), Trier 1991.
- WIESMÜLLER, WOLFGANG, *Unterwegs mit dem Stern der Verheißung? Biblisch-religiöse Spurensuche in der Prosa von Felicitas Hoppe*, in: *Felicitas Hoppe im Kontext der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (Angewandte Literaturwissenschaft 1)*, hg. von STEFAN NEUHAUS/MARTIN HELLSTRÖM, Innsbruck u. a. 2008, S. 55-68.