1 Siehe Alexandru N. Cizek: »Imitatio et tractatio. Die literarisch-rhetorischen Grundlagen der Nachahmung in Antike und Mittelalter«, Tübingen 1994. — **2** Franz Josef Worstbrock: »Wiedererzählen und Übersetzen«, in: Walter Haug (Hg.): »Mittelalter und frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze«, Tübingen 1999, S. 128–142. — **3** Siehe etwa Joachim Bumke / Ursula Peters (Hg.): »Retextualisierung in der mittelalterlichen Literatur«, Berlin 2005; Britta Bußmann u.a. (Hg.): »Übertragungen. Formen und Konzepte von Reproduktion in Mittelalter und Früher Neuzeit«, Berlin / New York 2005. — **4** Felicitas Hoppe: »Sieben Schätze. Augsburger Vorlesungen«, Frankfurt / M. 2009, S. 168. — **5** Felicitas Hoppe: »Abenteuer – was ist das?«, Göttingen 2010, S. 44. — **6** Ebd., S. 40. — **7** Hoppe: »Sieben Schätze«, a.a.O., S. 167. — **8** Zitate aus dem mittelhochdeutschen Text sowie die neuhochdeutschen Übersetzungen beziehen sich auf die Ausgabe: Hartmann von Aue: »Iwein«, Text der siebenten Ausgabe von G.F. Benecke, K. Lachmann und L. Wolff, Übersetzung und Anmerkungen von Thomas Cramer, 4., überarb. Aufl., Berlin 2001. — **9** Franziska Küenzlen: »Iwein«, in: Dies. / Anna Mühlherr / Heike Sahm: »Themenorientierte Literaturdidaktik: Helden im Mittelalter«, Göttingen 2014, S. 132–157, hier S. 134. — **10** Zitate aus Hoppes Text beziehen sich auf die Ausgabe: Felicitas Hoppe: »Iwein Löwenritter. Erzählt nach dem Roman von Hartmann von Aue«, Frankfurt / M. 2008. — **11** Hoppe: »Abenteuer – was ist das?«, a.a.O., S. 44. — **12** Dieser Punkt ist auch schon bei Hartmann bemerkenswert. Siehe dazu Tobias Zimmermann: »Den Mörder des Gatten heiraten? Wie ein unmöglicher Vorschlag zur einzig möglichen Lösung wird – der Argumentationsverlauf im Dialog zwischen Lunete und Laudine in Hartmanns Iwein«, in: Nine Miedema / Franz Hundsnurscher (Hg.): »Formen und Funktionen von Redeszenen in der mittelhochdeutschen Großepik«, Tübingen 2007, S. 203–222. — **13** Hoppe: »Sieben Schätze«, a.a.O., S. 167. — **14** Siehe zu diesem Punkt auch Verena Brunschweiger / Michael Neecke: »Felicitas Hoppes ›Iwein Löwenritter‹ in der Schule. Theoretische Überlegungen, Erfahrungsbericht, Projektskizze«, in: Ingrid Bennewitz / Andrea Schindler (Hg.): »Mittelalter im Kinder- und Jugendbuch. Akten der Tagung Bamberg 2010«, Bamberg 2012, S. 197–210, hier S. 198f. — **15** Hoppe: »Sieben Schätze«, a.a.O., S. 170. — **16** Ebd., S. 169. — **17** Dazu Paul Herbert Arndt: »Der Erzähler bei Hartmann von Aue. Formen und Funktionen seines Hervortretens und seine Äußerungen«, Göppingen 1980. — **18** Thomas Mann: »Der Erwählte. Roman«, Frankfurt / M. 1974 (= Gesammelte Werke in 13 Bänden, Bd. 7), S. 10. Dazu weiterführend: Wolfgang Kayser: »Wer erzählt den Roman?«, in: »Neue Rundschau« 68 (1957), S. 444–459. — **19** Der aufmerksame Leser wird diese Identität schon zuvor erkannt haben, z.B. dank dieser Textstelle: »Ob Iwein gesund wurde, wollt ihr wissen? Die Antwort ist einfach. Er wurde gesund. Denn wäre er nicht gesund geworden, wie hätte er mir dann das Leben gerettet und mir seine ganze Geschichte erzählt.« (S. 117). — **20** Hoppe: »Abenteuer – was ist das?«, a.a.O., S. 51. — **21** Küenzlen: »Iwein«, a.a.O., S. 143. — **22** Dass dieses Vertrauen auch missbraucht werden kann, ist aus vielen literarischen Texten, u.a. solchen von Felicitas Hoppe, bekannt. — **23** Hoppe: »Abenteuer – was ist das?«, a.a.O., S. 52.

Nicola Gess

Don Sylvio und der Kleine Baedeker

Zur Wiederkehr einer Poetik des Wunderbaren in Felicitas Hoppes »Paradiese, Übersee«

Das Wunderbare, vom 16. bis 18. Jahrhundert Herzstück naturwissenschaftlicher Spekulationen und künstlerischer Ambitionen, hat heute einen schweren Stand. Glaubt man Lorraine Daston und Katharine Park, hat bereits die Aufklärung das Wunderbare erfolgreich besiegt. Zwar sterbe es nicht unbedingt aus, werde aber in randständige Bereiche verdrängt, zum Beispiel in die ihrerseits marginalisierte Kunst und dort in vermeintlich weniger anspruchsvolle Genres wie das Märchen.[1] Bei genauerem Hinsehen erweist sich diese These jedoch als zu einfach. Denn das Wunderbare bleibt selbst an der vermeintlichen Speerspitze der Rationalisierung, den Naturwissenschaften, stets als Reiz des Unerschlossenen und über bestimmte Darstellungsverfahren präsent, man denke nur an die geläufige Rede von den ›Wundern der Wissenschaft‹.[2]

Dieser Befund ist eigentlich gar nicht so bemerkenswert, fungiert doch der durch das Wunderbare ausgelöste Affekt des Staunens schon in der Antike als Motor der Erkenntnissuche. Ganz in diesem Sinne werden Wunderbares und Staunen auch von den Naturphilosophen des 17. und frühen 18. Jahrhunderts neu wertgeschätzt und somit gerade *für* die Sache der Aufklärung mobilisiert.[3] Den Germanisten sind hiervon die poetologischen Ausläufer bei Johann Jacob Breitinger bekannt, der keinen Zweifel daran lässt, dass das literarische Wunderbare letztlich auf den Erkenntnisgewinn des Lesers zielt.[4] Seiner Ansicht nach vermindert der Fortschritt der Naturwissenschaften das Wunderbare darum auch nicht, sondern vermehrt es geradezu. So erklärt auch Christoph Martin Wieland den Hang seiner aufgeklärten Zeitgenossen, wieder an »Magie und Geistererscheinungen« zu glauben: »Die Natur (...) erscheint immer wunderreicher, geheimnisvoller, unerforschlicher, je mehr sie gekannt, erforscht, berechnet, gemessen und gewogen wird«.[5]

Daston und Park sehen unter anderem in der Kunst einen Rückzugsort für das aus der rationalistischen Moderne verdrängte Wunderbare. In der Tat definieren sich Schriftsteller seit dem späten 18. Jahrhundert immer wieder über ihre Abgrenzung von einer den Menschen vermeintlich auf die Ratio und die Welt auf logische Zusammenhänge und empirische Fakten reduzierenden Naturwissenschaft. Diese simplifizierende Oppositionsbil-

dung und der daraus resultierende dualistische *commonplace* führen zum einen zu der Annahme, dass in der literarischen Moderne nur noch dort für das Wunderbare Platz sei, wo diese sich der Gegenaufklärung verpflichtet habe, und zum anderen zu der Konsequenz, dass das Wunderbare in einer sich als seriöse Wissenschaft etablierenden Germanistik als poetologischer Terminus, etwa als Gattungs-, Stil- oder Formkategorie, keine große Rolle mehr spielen konnte. In der Tat taucht der Begriff des Wunderbaren seit circa 1830 in deutschen Literaturtheorien kaum noch auf. Das mag auch mit der Karriere anderer, das Wunderbare beerbender Kategorien wie zum Beispiel dem Phantastischen zu tun haben; an seiner Marginalisierung als poetologischer Begriff hat sich jedenfalls bis heute wenig geändert. Felicitas Hoppes Texte machen nun aber sinnfällig, dass es sich lohnen würde, das Wunderbare als poetologischen Terminus wiederzugewinnen. Dies allerdings nur, wenn man ihn nicht auf übernatürliche Objekt- und Phänomenwelten reduziert; und auch nur, wenn man unter ihm mehr als das aufgrund seiner radikalen Neuheit zu Staunen und Erkenntnissuche Anregende versteht. Man sollte sich vielmehr daran erinnern, dass das Wunderbare auch derjenige poetologische Terminus war, an dem seit dem 17. Jahrhundert zentrale fiktionstheoretische Theoreme ausgehandelt und narrative Finessen entwickelt wurden, die auch in der gegenwärtigen Rezeption von Felicitas Hoppes Romanen noch für Kontroversen sorgen.

Hoppes Don Quichotiade

Hoppes Roman »Paradiese, Übersee« greift virtuos die poetologische Tradition des Wunderbaren auf. Auffällig ist zunächst vor allem, dass er das Motivarsenal des übernatürlichen Wunderbaren verwendet, ob aus dem christlichen Kontext, etwa Heiligenlegenden und Wundergeschichten, stammend oder aus dem Kontext von Sagen und Märchen, etwa Fabelwesen oder sprechende Tiere.[6] Aber auch typische Requisiten, an denen im 17. und 18. Jahrhundert das Verhältnis von Wunderbarem und Naturwissenschaften konzipiert wurde – so vor allem optische Instrumente, die neue und wunderbare Perspektiven auf das scheinbar Vertraute eröffneten –, tauchen hier wieder auf, speziell Lupe, Fernglas und eine alte Kamera. Vor allem aber sind die eben erwähnten Motive als Marker dafür zu verstehen, dass der Roman in einem bestimmten, der poetologischen Tradition des Wunderbaren zuzuordnenden Modus geschrieben ist, auf den im Folgenden näher einzugehen sein wird.[7] Ein weiterer Marker dafür ist, dass sich der Roman mit seinen irrenden Ritterfiguren in die Reihe der Don Quichotiaden stellt, die ihrerseits immer schon Auseinandersetzungen mit dem ontologischen und poetologischen Status des Wunderbaren waren und seine literarische Tradition

mit ausformen halfen. Als Beispiel soll dafür im Folgenden eine Don Quichotiade dienen, die in großer Nähe zu Breitingers Poetik entstanden ist und für die Entstehung des deutschen Romans ebenso wichtig war, wie sie für ein Verständnis des Romans von Hoppe produktiv ist: Wielands »Die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva«.

Wie alle ihm vorangehenden Dichtungstheoretiker beurteilt auch Breitinger die Legitimität des literarischen Wunderbaren darnach, ob und inwiefern es einem außerliterarischen Kriterium von Wahrscheinlichkeit gehorcht. Diese Orientierung wird von Breitingers Schüler Wieland in seiner Don Quichotiade angezweifelt, indem er die in Breitingers Unterscheidung zweier Wahrheiten bereits angelegte Relativierung des Wahrheitsbegriffs ausbaut. Breitingers rhetorische Strategie, eine Wahrheit des Verstandes im wunderbaren Schleier einer Wahrheit der Einbildungskraft zu verhüllen, den der Leser dann lüften und so den Weg vom Staunen zum Erkenntnisgewinn beschreiten soll, wandelt sich bei Wieland zum psychologischen Problem, das die Handlung des Romans bestimmt.[8] Der Protagonist Don Sylvio nimmt wie sein Vorbild Don Quijote die ihn umgebende Welt im Licht seiner durch die Lektüre von Feenmärchen inspirierten Einbildungen wahr. Oberflächlich betrachtet, scheint der Roman diesen Wahn heilen und den Schwärmer am Ende in die fiktive Realität zurückführen zu wollen. Liest man jedoch genauer, zeigt sich, dass der Roman die Kategorien von Fiktion beziehungsweise Imagination und Realität destabilisiert. Erstens indem der Erzähler auf die Subjektivität aller Wahrnehmung von Realität hinweist und sich insofern *alle* Romanfiguren gezwungen sehen, innere und äußere Wirklichkeit miteinander zu vermitteln, inklusive des Erzählers,[9] und zweitens indem in der Diskussion über ein grotesk übersteigertes Feenmärchen, das Don Sylvio von seiner Schwärmerei heilen soll, darauf hingewiesen wird, dass man die Wahrscheinlichkeit einer Erzählung nur nach innerliterarischen Kriterien beurteilen könne: Passieren also in einem Feenmärchen Dinge, die man außerhalb eines Feenmärchens für unwahrscheinlich oder sogar unmöglich halten würde, so ist das für die Beurteilung des Feenmärchens unerheblich, sind doch diese Dinge innerhalb des Märchens im Gegenteil geradezu als wahrscheinlich einzuschätzen.[10]

Hoppes Don Quichotiade, obwohl gut 200 Jahre später geschrieben, steigt direkt in diese Diskussion ein. In der Literaturkritik hat der Roman neben einigem Lob auch starke Irritationen ausgelöst, die vor allem darauf zurückgeführt wurden, dass die erzählte *histoire*, auch mit innerliterarischen Maßstäben gemessen, ganz selbstverständlich auf unmögliche Ereignisse zu setzen scheint. Das eigentliche Skandalon liegt meiner Ansicht nach aber vielmehr darin, dass der Roman überhaupt keine eindeutigen Maßstäbe für eine solche innerliterarische Beurteilung zur Verfügung stellt. Denn der Text sendet diesbezüglich höchst widersprüchliche Signale. So bemüht er

sich einerseits um die Situierung des Geschehens an real existierenden Orten; den gleichen Eindruck erweckt auch die dem Roman beigefügte Karte. Andererseits handelt es sich dabei jedoch um Orte, die – etwa im Fall der luxemburgischen Ardennen – dem durchschnittlichen Leser vollkommen unbekannt sein und deren Namen ihm wie ein phantasievolles Konglomerat deutscher und französischer Morpheme vorkommen dürften. Entsprechend sind sie von der Kritik auch – fälschlicherweise und dennoch aus wirkungsästhetischer Perspektive vollkommen korrekt – als Phantasieorte aufgefasst worden.[11] Auch die Karte erweist sich auf den zweiten Blick als phantastische Überblendung zweier verschiedener Karten in unterschiedlichen Maßstäben, und die darauf abgebildete Reiseroute entspricht nicht derjenigen der Figuren im Text.[12]

Der Roman erzeugt also den falschen Schein, der *histoire* einen Bezug zur außerliterarischen Realität geben zu wollen, durchkreuzt dieses Ansinnen aber konsequent. Er macht auch verschiedene Angebote, wie man die phantastisch anmutenden Figuren und Ereignisse plausibilisieren könnte – ein weiteres Indiz dafür, dass er an einer außer- oder zumindest innerliterarischen Wahrscheinlichkeit interessiert zu sein scheint. Zum Beispiel vermutet die Figur des Pauschalisten wiederholt, alles spiele sich nur in seiner Einbildung ab. Dem widerspricht jedoch die Beglaubigung oder gar Wiederholung seiner Erlebnisse durch andere Figuren. An anderen Stellen plausibilisiert der Roman seine sprechenden Tiere durch Anleihen aus Märchen und Sage, durchkreuzt diese Strategie dann aber durch den Rückgriff auf religiöses Brauchtum, in dessen Kontext das Sprechen der Tiere nicht mehr als Gattungsspezifikum, sondern als in den »Raunächten« zwischen Weihnachten und dem Dreikönigstag erwartbares Wundergeschehen begründet werden müsste.[13] Diese Begründung wird dann jedoch ihrerseits an anderen Stellen durch die Profanierung biblisch-christlicher Anleihen zu bloßen »imagines scripturae« verunmöglicht,[14] zum Beispiel im Fall der typischen Dreierkonstellationen (drei Könige, drei Räuber, drei Geschwister, drei Teile usw.).

Der Roman macht also eine ganze Reihe von Angeboten, wie man die *histoire* außer- oder mindestens innerliterarisch plausibilisieren könnte, jedoch werden diese Ansätze zugleich immer wieder durchkreuzt und erweisen sich vor allem auch als inkompatibel miteinander.[15] Hoppe überträgt durch dieses Verfahren das Prinzip der ›gelebten Literatur‹, das Cervantes' »Don Quijote« ebenso wie Wielands »Don Sylvio« auszeichnet, von der Ebene der Figurenzeichnung auf die der Narration. Es geht hier nicht nur um die Figur eines durch die Welt seiner literarisch inspirierten Imaginationen irrenden Ritters, dem etwa ein Erzähler oder ein Herausgeber gegenüberstünden, die den Unterschied zwischen Imagination, fiktiver Realität und tatsächlicher Realität zu kennen glauben. Sondern der Roman selbst

irrt durch verschiedene literarische Universen mit je unterschiedlichen Konventionen von Fiktionalität und innerliterarischer Wahrscheinlichkeit, zu denen es kein neutrales Außen, sondern immer nur die Differenz zum jeweils anderen gibt, ob psychologischer Roman (Pauschalist), Ritterroman (Ritter, Berbiolette), Märchen (sprechender Hund), Bibel (Wundergeschichten), Reiseführer (Baedeker) oder wissenschaftliche Forschungsliteratur (Pauschalist, Doktor).

Narrative Verwirrspiele und gesteuerte Kombinatorik

In gewisser Weise radikalisiert Hoppe hier etwas, das schon bei Wieland angedeutet ist, wenn sich dort nämlich die vermeintlich fiktive *Realität* am Schluss als eine weitere fiktive *Fiktion* erweist und sich Don Sylvio also nach wie vor im Kosmos »gelebter Literatur« befindet.[16] Wielands fiktionstheoretische Spiele werden maßgeblich bestimmt von narrativen Finessen. Direkt von Cervantes übernimmt er das Spiel mit der Herausgeberfiktion. Durch die Einführung nicht nur einer Herausgeber-, sondern auch einer Verfasser-, einer Übersetzer-, einer Abschreiber- und einer Verlegerfigur, die allesamt als unzuverlässig erscheinen, wird die Vermittlungsebene ins Extreme multipliziert und der Leser nachdrücklich auf den *discours* aufmerksam gemacht. Die an Henry Fieldings Don Quichotiade »The History of the Adventures of Joseph Andrews and of his Friend Mr. Abraham Adams« geschulte Erzählerfigur Wielands führt diese Tendenz fort, indem sie durch die ständige Ansprache des Lesers jede Möglichkeit einer Illusionsbildung unterbricht. So macht der Erzähler den Leser häufig auf den Erzählvorgang aufmerksam, thematisiert etwa das Metrum seiner Sätze oder betont die Differenz von Erzählzeit und erzählter Zeit. Er tritt also ganz bewusst als Regisseur und Verfasser der *histoire* auf. Die Autorität dieser so auktorial auftretenden Erzählerfigur wird dennoch durch einige logische Ungereimtheiten empfindlich angekratzt, die auf metaleptischen Effekten basieren: So geht der Erzähler etwa auf Auslassungen des Übersetzers ein, der ihm doch eigentlich zeitlich nachgeordnet sein müsste, und er nimmt Korrekturen an Kapitelanfängen und Ansichten des spanischen Autors vor, der ihn doch eigentlich allererst kreiert hat.

Hoppes Roman greift diese für Don Quichotiaden und deren Poetik des Wunderbaren typische Verquickung von fiktionstheoretischer Komplexität und narrativer Finesse für ihre Version der Geschichte vom irrenden Ritter ebenfalls auf. Doch rekurriert sie dabei weder auf die Herausgeberfiktion noch auf eine stark auktorial agierende Erzählerfigur. Zu den narrativen Irritationen des Textes gehört vielmehr, dass es nur in dem in Luxemburg spielenden Mittelteil und im allerletzten Kapitel des Romans überhaupt

einen identifizierbaren Erzähler und damit eine bestimmbare Erzählperspektive gibt: den Ich-Erzähler »Der Kleine Baedeker«. Im ersten und dritten Teil hingegen ist die Erzählperspektive unklar. Sie schwankt zum einen zwischen neutraler und auktorialer Erzählhaltung, zum anderen tauchen zwei Autoren- oder vielmehr Schreiberfiguren auf, im dritten Teil der Doktor Stoliczka und im ersten Teil der Pauschalist, aus deren Texten weite Teile des Romantextes entnommen sind. Dabei bleibt oft unklar, wann der Text von der Erzähler- in die Figurenperspektive wechselt, sodass der Verdacht aufkommt, dass vielleicht auch der ganze erste und der ganze dritte Teil aus der Perspektive des Pauschalisten beziehungsweise des Doktors erzählt sein könnten oder dass sogar der ganze Romantext nichts als der Text einer dieser beiden Figuren sein könnte. Denn schließlich würde eine Zerstörung seines *Textes*, wie der Pauschalist einmal schreibt, auch die Zerstörung seiner ganzen *Person* bedeuten (vgl. 8 f.).[17]

Bei metaleptischen Manövern wie diesen, die Erzählebenen und Erzählperspektiven konsequent verwirren, geht es unter anderem darum, diese Perspektiven beziehungsweise ihre möglichen Träger als unzuverlässig erscheinen und den Leser so in Distanz zum Erzählten gehen zu lassen. Das wird durch zahlreiche Details unterstützt: So heißt es vom Pauschalisten etwa mal, er bemühe sich um die Wahrheit (vgl. 22), mal, er lüge (vgl. 8). Auf eine solche Störung der Illusionsbildung zielen auch die Irritationen der herkömmlichen Logik. Der Roman scheint zunächst weiträumig über Rück- und Vorausblenden strukturiert zu sein. Versucht man aber, diese in eine zeitliche Reihenfolge zu bringen, ist man mit logischen Unmöglichkeiten konfrontiert. So müsste der Ritter einen Brief an den Doktor transportieren, der doch eigentlich der Brief der Schwester an ihn selbst ist und den ihm erst der Hund gegeben haben könnte, den er aber erst nach Beginn seiner Queste mit dem Brief getroffen hat und so weiter.

Diese Teile der Erzählung lassen sich nicht in eine logische Reihenfolge bringen, und Michaela Holdenried hat den Roman darum treffend mit einem Möbiusband verglichen.[18] Der Roman selbst legt jedoch einen anderen Vergleich nahe: das Kartenlegen, bei dem zwar immer alle Karten im Spiel bleiben, jedoch in immer anderer Reihenfolge ausgelegt werden: »In Wahrheit war der Handschuh aber nur liegen geblieben auf der Straße (...), wie eine Karte, die vorübergehend verschwindet und trotzdem im Spiel bleibt, denn (...) nichts kann wirklich in Vergessenheit geraten. Alles bleibt im Spiel, (...) weil am Ende alles, jede Karte (...) Teil der Geschichte werden muss« (25 f.). Dass die Erzählung diesem Prinzip gehorcht, zeigt sich besonders auffällig an den zahlreichen Wiederholungen. Bestimmte Gegenstände tauchen immer wieder auf, Elemente der Handlungen wiederholen sich, und manche Textstellen werden sogar wortwörtlich an späteren Stellen des Romans repetiert; mal wird dafür eine plausible Begründung gegeben

wie zum Beispiel das Zurückspulen der Kassette im Diktiergerät, mal nicht, wenn etwa der gleiche Text anderen Figuren zugeordnet wird. Dass das Kartenlegen dem Roman als narratives Modell dient, zeigt auch die Tatsache, dass der einzig identifizierbare Erzähler, der Ich-Erzähler Kleiner Baedeker im Mittelteil des Romans, als Kartenspieler beschrieben wird. So wird eine seiner Lieblingsgeschichten als »Trumpfkarte« (133) bezeichnet, mit der er seine Zuhörer in Bann zieht.

Der Roman als Auslegen von Karten: Die mögliche Kritik an einer solchen Poetik legt Hoppe dem Pauschalisten, dem ewigen Nörgler, selbst in den Mund. Er bezeichnet das Kartenlegen als »Spiel eines sinnlos gemischten Zufalls« (19). Dieser Kritik des Pauschalisten entspricht die Kritik, die Hoppe in einem Interview an einer dem postmodernen Patchwork verpflichteten Gegenwartsliteratur übt, die sich als »ewiger Baukasten« austauschbarer Informationen verstehe.[19] Dagegen macht sie den »Hoppe-Ton« ihrer Texte stark. Sie weist also die Kontingenz-These des Pauschalisten zurück und beruft sich auf eine wie auch immer fiktive Autorinstanz, die eine erkennbare Spur in dem von ihr gestalteten Text hinterlässt.[20] Genau diese Autorinstanz aber taucht im Roman in Verbindung mit dem Kartenspiel auf. Es handelt sich um eine Nebenfigur, die nur einmal in Erscheinung tritt, aber alle Fäden in der Hand hält: die Kartenlegerin nämlich, die den Romanfiguren die Karten im doppelten Sinne auslegt und so ihre Geschicke zu bestimmen scheint (vgl. 20 f.). Der Roman spricht dieser Figur mit den Worten des Pauschalisten ausdrücklich den »Wunsch nach Herrschaft (...) und Macht, (...) Vergleichen und Ordnung« (21) zu. Ihr Vorgehen ist also kein aleatorisches, sondern sie verkörpert das Prinzip einer gesteuerten Kombinatorik. Wie die Karten gemischt, in welcher Reihenfolge sie hingelegt und wie sie interpretiert, also ausgelegt werden, liegt an ihr, trägt ihre Signatur. So verraten auch die zahlreichen Wiederholungen deutlich eine ordnende Hand: Sie gehorchen einer dreiteiligen Struktur, indem in jedem Teil alle Elemente in neuer Kombination vorkommen; zugleich wird die Dreierkonstellation auch auf der Handlungsebene immer wieder heraufbeschworen.

Virtuosin der Sprache

Spätestens nach dem zweiten Durchgang durch das Spiel der kontrollierten Kombinatorik ist also klar, dass der Roman nicht an einer Abbildung von Wirklichkeit, ebenso wenig am Mitgehen des Lesers mit der Handlung oder an seiner Identifikation mit den Romanfiguren interessiert ist und dass die Wiederholungen auch nicht auf ein zu lösendes Rätsel verweisen. Im Zentrum des Romans steht vielmehr das Faszinosum dieser Kombinatorik und

ihrer Effekte selbst. Die optische Metapher, die der Roman dafür findet, stammt aus dem Arsenal des Wunderbaren und ordnet den Roman so einmal mehr in diese poetologische Tradition ein. Die Rede ist vom Kaleidoskop,[21] das hier vom Pauschalisten, der am Dogma der Wirklichkeitsabbildung und -erschließung festhält, gegen Fernrohr und Kamera in Stellung gebracht wird: »das ist keine Kamera, auch kein Fernrohr. Man hebt es ans Auge und sieht nichts als Streifen und Punkte, lauter unklare Muster. Sie wollten mich täuschen, mit einem Kaleidoskop betrügen« (16 f.). Nicht Nachahmung der Wirklichkeit, sondern das Wunderbare als ein Spiel von Farben und Formen erzeugt das Kaleidoskop, und der Leser ist gleichermaßen fasziniert von den interessanten Effekten, vom Effekt des Interessanten, wie vom Können der Autorinstanz, die über diese virtuose Kombinatorik gebietet: Der »Hoppe-Ton«, er zielt, ganz barock, auch auf die Bewunderung der Autorin. Sprache und Erzählstruktur schieben sich auf diese Weise deutlich vor die Handlung, deren Elemente ja ohnehin bereits nach dem ersten Durchgang fast vollständig bekannt sind.

Auch hierin lässt sich eine Übertragung der barocken Ästhetik des Wunderbaren auf den modernen Roman erkennen: Wie der Zuschauer der Barockoper nicht nur die übernatürlichen Vorgänge auf der Bühne, sondern vor allem ihr Gemachtsein und das Funktionieren der Theatermaschinen bestaunte, genießt der Leser auch hier das Klackern der Maschinerie, die Bedeutungseffekte, welche die immer neue Juxtaposition von Elementen oder auch das virtuose Spiel mit Metaphern hervorrufen, insbesondere die Revitalisierung lexikalisierter Metaphern und Sprichwörter, so etwa des Schürzen-Jägers, des ›Kastanien aus dem Feuer Holens‹ oder eben auch des Aus-Legens der Karten. Kein Wunder daher, dass die Romanfiguren immer wieder die Bühne, auf der sie stehen, die Kulissen, vor denen sie spielen, kommentieren und so eine momentane Eigenständigkeit gegenüber ihrer Auslegerin gewinnen. Denn Illusionsbildung war hier nie das Ziel, wohl aber die Offenlegung des Spiels, aus dem die Figuren gleichwohl nie ganz aussteigen können.

Man wird Hoppes Roman also gerecht, wenn man sich auf seine Erzählstruktur und die kombinatorische Form konzentriert, mit denen er sich in die Tradition einer Poetik des Wunderbaren stellt, auf die er immer wieder mithilfe von Motiv-Markern verweist. Nur einem geht der Roman in seiner Radikalisierung fiktions- und erzähltheoretischer Finessen konsequent aus dem Weg: der Forderung nach einer Wahrheit, wie sie den poetologischen Disput über das Wunderbare ja auch geprägt hat, oder, moderner gesprochen, nach einer Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit. Und dies, obwohl durchaus virulente Themen angesprochen werden, etwa Regionalität versus globale Fremde, Gegenwart versus irrlichternde Vergangenheit, Kindheit versus Erwachsenwerden. Aber angesichts dieser Themen prakti-

ziert der Roman den Rückzug. So wird zum Beispiel – durchaus hellsichtig – das vermeintlich Fremde, dem die Forscher auf der Spur sind, immer wieder entlarvt als bloße Variation des Regionalen, angereichert mit europäischer Vergangenheit. Hier liefern nicht Ethnologie oder Psychologie die Paradigmen für eine eurozentrische Auseinandersetzung mit dem Fremden, sondern individualisierte Kulturgeschichte, und je mehr man sich dem Mittelalter nähert, desto mehr stößt diese Kulturgeschichte bei Hoppe mit Sagen und Mythen, mit literarischer Fiktion zusammen, sodass Hybrid-Figuren zwischen Zoologie und Phantastik wie etwa die Berbiolette[22] reaktiviert werden, denen dann Hybrid-Medien zwischen objektiver Darstellung und phantastischer Verzerrung entsprechen, etwa der Fremdenführer, die Zeitung und das Diktaphon.

Die Literatur entgeht hier zwar dem philosophischen Dilemma der Objektivität, erkauft sich aber die Souveränität durch Regression: Alle Figuren, deren Perspektiven der Text zuweilen annimmt, sind entweder kindliche oder Eltern-Figuren. Das Erwachsenwerden und erotische Reifen eines Ritters in der Queste findet nicht statt, auch das Zimmermädchen bleibt keusch und ist von den Paaren in den Flitterwochen genervt. Und die Reisen bleiben fast ganz ohne Erfahrungen, die Forschungen fast ganz ohne Ergebnisse. Das einzige Band, das die disparaten Erzählelemente letztlich zusammenbindet, ist die Familie, und am Ende steht die Rückkehr nach Hause beziehungsweise in die erinnerte Kindheit. Dieser Roman ist weder ein Ringen darum, Wirklichkeit literarisch zu verarbeiten, noch darum, das Unwahrscheinliche wirklich erscheinen zu lassen; vielmehr lässt er der Kombinatorik der kontrollierten Verteilung von Plot-Elementen freien Lauf und freut sich an der, um mit Hoppe zu sprechen, märchenhaften Wirklichkeitsmontage, die sich aus der kindlichen Erinnerung an Gelesenes oder Gehörtes speist. Am Ende des Romans bleibt die Literatur wie die Figur des Kleinen Baedeker ohne »Schulabschluss« (68).

1 Lorraine Daston / Katharine Park: »Wonders and the Order of Nature. 1150–1750«, New York 2001, S. 329–368. — **2** Das zeigen z. B. Barbara Stafford (zus. mit Frances Terpark) (Hg.): »Devices of Wonder. From The World in a Box to Images on a Screen«, Los Angeles 2002) und Natascha Adamowsky: »Das Wunder in der Moderne. Eine andere Kulturgeschichte des Fliegens«, München 2010. — **3** Vgl. Lorraine Daston: »Die kognitiven Leidenschaften. Staunen und Neugier im Europa der frühen Neuzeit«, in: Dies.: »Wunder, Beweise und Tatsachen. Zur Geschichte der Rationalität«, Frankfurt / M. 2001, S. 77–98. — **4** Johann Jacob Breitinger: »Critische Dichtkunst«, Faksimiledruck nach Zürich 1740, Stuttgart 1966, S. 116. — **5** Christoph Martin Wieland: »Über den Hang der Menschen, an Magie und Geistererscheinungen zu glauben«, in: Ders.: »C. M. Wielands sämmtliche Werke«, Leipzig 1857, Bd. 30, S. 89–103, hier S. 95 f. — **6** Auch in ihren Augsburger Poetikvorlesungen »Sieben Schätze« (Frankfurt / M. 2009) nimmt Hoppe Rekurs auf Motive,

Gattungen, Zeiten und Orte des Wunderbaren, so etwa Ritter und Ungeheuer, Wunderkammern, Märchen, Fabel, Mittelalter und Kindheit. — **7** Mit Andreas Böhn (»Das Formzitat. Bestimmung einer Textstrategie im Spannungsfeld zwischen Intertextualitätsforschung und Gattungstheorie«, Berlin 2001) ließe sich hier manchmal auch von einem »Formzitat« sprechen; Michaela Holdenried (»Ein unbekannter Stubengenosse Schillers, das Tropenverdikt Ottiliens und die Suche nach dem Berbiolettenfell. Anmerkungen zur postmodernen Zitationspraxis und Autorschaft im Werk von Felicitas Hoppe«, GoethezeitPortal, 2005, URL: http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/kk/df/postkoloniale_studien/holdenried_hoppe.pdf [letzter Zugriff: 19.2.2015]) thematisiert unter Verweis auf Böhn auch Hoppes Bezüge zu bestimmten Gattungen wie dem Reisebericht oder dem Abenteuerroman (ebd., S. 17). Ich möchte jedoch allgemeiner von einem der poetologischen Tradition des Wunderbaren verpflichteten *Modus* des Romans sprechen, weil es mir nicht nur um bestimmte Gattungen und Formen, sondern zugleich um bestimmte narrative Verfahren, Motive und ins Phantastische zielende Handlungsstränge geht. — **8** Vgl. Wolfgang Preisendanz: »Die Auseinandersetzung mit dem Nachahmungsprinzip in Deutschland und die besondere Rolle der Romane Wielands (Don Sylvio, Agathon)«, in: Hans Robert Jauß (Hg.): »Nachahmung und Illusion«, München 1969, S. 72–93, hier S. 81–88. — **9** Christoph Martin Wieland: »Die Abenteuer des Don Sylvio von Rosalva«, erste Fassung, hg. von Sven-Aage Jørgensen, Stuttgart 2001, hier z. B. S. 64. — **10** Ebd., S. 409. — **11** Etwa von Steffen Richter oder Uta Beikünfter, vgl. dazu Claude D. Conter: »Felicitas Hoppes romantische Modernekonzeption – Zum Roman ›Paradiese, Übersee‹, in: Stefan Neuhaus / Martin Hellström (Hg.): »Felicitas Hoppe im Kontext der deutschen Gegenwartsliteratur«, Innsbruck 2008, S. 89–104, hier S. 94 bzw. Fußnote 30. — **12** Vgl. dazu zuerst Stefan Neuhaus: »[Rezension zu] Paradiese, Übersee«, in: »Deutsche Bücher« 34 (2004), H. 1, S. 39–45, hier S. 41. — **13** Vgl. zu den »christlichen Symbolstrukturen« im Roman z. B. Conter: »Felicitas Hoppes romantische Modernekonzeption«, a. a. O., S. 91–94. — **14** Wolfgang Wiesmüller: »Unterwegs mit dem Stern der Verheißung? Biblisch-religiöse Spurensuche in der Prosa von Felicitas Hoppe«, in: Neuhaus / Hellström (Hg.): »Felicitas Hoppe im Kontext«, a. a. O., S. 55–68, hier S. 59. — **15** Darauf hat bislang vor allem Conter: »Felicitas Hoppes romantische Modernekonzeption«, a. a. O., hingewiesen, der dieses Verfahren mit romantischem Erzählen und einem christlichen Remythisierungsprogramm in Verbindung bringt. — **16** Die vermeintlich reale Welt stammt aus einem spanischen Schelmenroman: Alain René Lesages' »Histoire de Gil Blas de Santillane«. Vgl. dazu Jørgensen, Nachwort zur oben genannten Ausgabe des Don Sylvio, S. 52. — **17** Felicitas Hoppe: »Paradiese, Übersee«, 2. Aufl., Frankfurt / M. 2012. Zitiert im Fließtext mit Seitenzahlen in Klammern. — **18** Holdenried: »Ein unbekannter Stubengenosse«, a. a. O., S. 15. — **19** Felicitas Hoppe: »›Der Steuermann als Autopilot‹. Ein Gespräch«, in: Anja K. Meier / Burkhardt Wolf (Hg.): »Wege des Kybernetes. Schreibpraktiken und Steuerungsmodelle von Politik, Reise, Migration«, Münster 2004, S. 16–24, hier S. 21. — **20** Holdenried spricht auch von Hoppes Rückkehr zum Konzept selbstbewusster Autorschaft, die in ihrem »prononcierten Individualstil« deutlich werde und ihre Spuren gerade im »hinweisenden Charakter der Zitationstechnik« hinterlasse. Holdenried: »Ein unbekannter Stubengenosse«, a. a. O., S. 17. — **21** Das Kaleidoskop als »wunderbares Instrument« beschreibt zum Beispiel Eichendorff in der »Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands«; vgl. dazu: Nicola Gess: »›Wunderbare Beleuchtung‹. Zur Konzeption des Wunderbaren bei Joseph von Eichendorff«, in: »Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts« (2008), S. 265–289, hier S. 270. — **22** Hoppe selbst weist (im FAZ-NET-Interview »›Es klingt kokett: Ich möchte die Wahrheit sagen‹«, FAZ.NET, 17.1.2003, URL: http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/felicitas-hoppe-es-klingt-kokett-ich-moechte-die-wahrheit-sagen-191244.html [letzter Zugriff: 19.2.2015]) auf die Herkunft der Berbiolette aus dem Umkreis der Artus-Sagen hin (genauer: aus dem »Erec« von Chretien de Troyes), zugleich handelt es sich bei Berbiolette aber wohl auch um den Namen eines südostasiatischen Affen (genauer: des rotschenkligen Kleideraffen); vgl. dazu Holdenried: »Ein unbekannter Stubengenosse«, a. a. O., Fußnote 52.

Andreas Anter

Ordnung und Rebellion bei Felicitas Hoppe

Die Figuren im Werk Felicitas Hoppes sind fortwährend damit beschäftigt, Ordnungen zu errichten und aufrechtzuerhalten. Sie konstruieren Ordnungen unterschiedlichster Art – Lebensordnungen und Ordnungsformeln, kartografische Ordnungen und Ordnungsvisionen. Die einen versuchen, »für ein bisschen Ordnung zu sorgen«,[1] die anderen schaffen sich »einen eigenen Kosmos«,[2] wieder andere bringen ihr »Bedürfnis nach Ordnung und Einheit« durch »eine penible persönliche Kleiderordnung« zum Ausdruck.[3] Das Ordnungsmotiv, das sich auf der Ebene der Texte findet, liegt auch dem Schreiben selbst zugrunde. Denn das Erzählen ist für Felicitas Hoppe auf den Ordnungsaspekt gerichtet. Schreiben ist »ein Versuch zu ordnen«,[4] heißt es in ihren Augsburger Vorlesungen. Mit diesem Verständnis knüpft sie an Rilkes achte »Duineser Elegie« an, wo ein solches Ordnungsbemühen allerdings als vergeblich beschrieben wird: »Wir ordnens. Es zerfällt. / Wir ordnens wieder und zerfallen selbst.«[5]

Ein solcher Modus begegnet uns auch in Texten Felicitas Hoppes, aber anders als auf Schloss Duino sind hier die Ordnungsversuche nicht *a priori* zum Scheitern verurteilt. Dabei ist das unablässige Ordnungswollen, folgt man Claude Lévi-Strauss, eine Eigenschaft der menschlichen Natur. Aufgrund seiner ethnologischen Beobachtungen konstatierte er ein »Grundbedürfnis des Menschen nach Ordnung«: »wenn wir uns die geistigen Anstrengungen der Menschheit in der ganzen Welt (…) ansehen, so ist ihr gemeinsamer Nenner immer die Errichtung irgendeiner Ordnung«.[6] Dies gilt, wie verschiedentlich bekräftigt worden ist, auch und gerade für die künstlerischen Anstrengungen der Menschen.[7] – Wenn das Erzählen für Felicitas Hoppe ein solches Ordnungsunternehmen ist und das Ordnungswollen überdies zu den prominenten Motiven ihrer Texte gehört, lohnt es sich, dieses Motiv genauer in den Blick zu nehmen.

Ordnung und Rebellion

Bei Felicitas Hoppe sind viele Figuren vom Wunsch nach einer guten Ordnung getrieben, etwa die Geschwister in »Paradiese, Übersee«, die am Ende eine solche Ordnung in der Pension von Frau Conzemius finden.[8] Sie ist eine Chiffre für den Ort des Glücks und verkörpert, wie später erläutert

TEXT+KRITIK

TEXT+KRITIK. Zeitschrift für Literatur.

Begründet von Heinz Ludwig Arnold

Redaktion:
Steffen Martus, Axel Ruckaberle,
Michael Scheffel, Claudia Stockinger und Michael Töteberg
Leitung der Redaktion: Hermann Korte
Tuckermannweg 10, 37085 Göttingen,
Telefon: (0551) 5 61 53, Telefax: (0551) 5 71 96

ISSN 0040-5329
ISBN 978-3-86916-424-3

Umschlagabbildung: Tobias Bohm

TEXT+KRITIK erscheint mit vier Nummern im Jahr. Die Hefte können einzeln, im vergünstigten Jahresabonnement für € 59,– oder im UN!-ABO für € 39,– durch jede Buchhandlung oder über den Verlag bezogen werden. Die Kündigung des Abonnements ist bis zum Oktober eines jeden Jahres für den folgenden Jahrgang möglich. Zusätzlich erhalten Abonnenten den jährlich erscheinenden Sonderband und Neufassungen zum ermäßigten Preis mit Rückgaberecht.

Preis für diesen Band € 24,–

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2015
Levelingstraße 6a, 81673 München
www.etk-muenchen.de

Satz: Claudia Wild, Konstanz
Druck und Buchbinder: Beltz Bad Langensalza, Neustädter Straße 1–4,
99947 Bad Langensalza

TEXT+KRITIK

Am 11081
50

Heft 207
FELICITAS HOPPE
Juli 2015

Gastherausgeber: Peer Trilcke

SEMINAR FÜR DEUTSCHE PHILOLOGIE BASEL

INHALT

Felicitas Hoppe
Häng den Mantel nicht nach dem Wind 3

Ina Hartwig
Heilige Johanna der Hörsäle 6

Anna Bers
Hoppe und die alten Herren. Zum Umgang mit Kanoninstanzen und Klassikern bei Felicitas Hoppe 9

Christof Hamann / Seraina Plotke
Iwein, der Löwenritter. Felicitas Hoppe auf den Spuren Hartmanns von Aue 17

Nicola Gess
Don Sylvio und der Kleine Baedeker. Zur Wiederkehr einer Poetik des Wunderbaren in Felicitas Hoppes »Paradiese, Übersee« 25

Andreas Anter
Ordnung und Rebellion bei Felicitas Hoppe 35

Julika Griem
Bleibt alles im Spiel? Ludische Motive und Strategien in Felicitas Hoppes Prosa 41

Felicitas Hoppe
Glück in Las Vegas 51

Peer Trilcke
Jenseits des Spieltisches. Zu Hoppes »Glück in Las Vegas« 53