

**“Kometensplitter einer Biographie” & The Dynamic Voices of Art.
Autofictional Narration in Felicitas Hoppe’s *Hoppe*?**

**„Kometensplitter einer Biographie“
& die vielstimmige Beweglichkeit der Kunst.
Autofiktionales Erzählen in Felicitas HOPPEs *Hoppe*?**

by

Sara Werthmüller

A thesis
presented to the University of Waterloo
and the Universitaet Mannheim
in fulfilment of the
thesis requirement for the degree of
Master of Arts
in
Intercultural German Studies

Waterloo, Ontario, Canada / Mannheim, Germany, 2015
© Sara Werthmüller 2015

Author's Declaration

I hereby declare that I am the sole author of this thesis. This is a true copy of the thesis, including any required final revisions, as accepted by my examiners.

I understand that my thesis may be made electronically available to the public.

Erklärung zur Urheberschaft

Hiermit versichere ich, dass diese Masterarbeit von mir persönlich verfasst ist und dass ich keinerlei fremde Hilfe in Anspruch genommen habe. Ebenso versichere ich, dass diese Arbeit oder Teile daraus weder von mir selbst noch von anderen als Leistungsnachweis andernorts eingereicht wurden. Wörtliche oder sinngemäße Übernahmen aus anderen Schriften und Veröffentlichungen in gedruckter oder elektronischer Form sind gekennzeichnet. Sämtliche Sekundärliteratur und sonstige Quellen sind nachgewiesen und in der Bibliographie aufgeführt. Das Gleiche gilt für graphische Darstellungen und Bilder sowie für alle Internet-Quellen.

Abstract

In this thesis I examine in how far, or to which degree, the concept of autofiction can be applied to Felicitas Hoppe's text *Hoppe* (2012). Since the coinage of the term 'autofiction' by Serge Doubrovsky in the 1970s, there have been many discussions and redefinitions of this possible genre. The discussions include questions regarding definitions of autobiography and the novel within the field of literary theory, as well as the depiction of fact and fiction. Moreover, they ask in how far the knowledge of the impossibility of capturing 'reality' via language technically turns any autobiography into autofiction. Various positions regarding these debates, including the thoughts and positions of scholars such as Philippe Lejeune, Serge Doubrovsky, Martina Wagner-Egelhaaf, and Frank Zipfel, are represented in the first part of this thesis.

In the sections that follow, I show how Felicitas Hoppe's *Hoppe* is a text that intertwines 'factuality' and 'fiction' in a way that it can be interpreted as either or indeed simultaneously both genres (*doppeltes Leseangebot*) in the sense of Frank Zipfel. I point out that from the paratextual features of *Hoppe* to the tripartite fission of 'Hoppe' – including the author HOPPE, the narrator 'fh', and the protagonist Felicitas Hoppe – the text allows and asks with its particular construction for new interpretations of identity and self-representation.

Finally, I conclude with the assumption that *Hoppe* is a text that might not be completely captured with present available literary theories. However, the refusal of the text to being fully assigned to any one particular genre or typology remains one of the many strengths of Felicitas Hoppe's *Hoppe*.

Acknowledgements

I would like to thank my supervisor Professor Justus Fetscher for his support and patience. I am also extremely grateful to my parents and my brother whose loving help, understanding, and support allowed me to continue my studies. Furthermore, I would like to thank Hannah Grewing, Daniel Langnes, Tyler Oberholzer, and Maike Müller for their mental support and friendship, as well as Daniel Müller and Alexander Görgner for proofreading.

Mein Dank gilt an dieser Stelle Professor Justus Fetscher für seine Unterstützung und Geduld. Hervorheben möchte ich meine Eltern sowie meinen Bruder, deren liebevolle Hilfe, Verständnis und Unterstützung dieses Studium für mich möglich machten. Gleichermaßen dankbar bin ich für meine Freunde Hannah Grewing, Daniel Langnes, Tyler Oberholzer und Maike Müller, die auch in den schwierigen Phasen des Schreibprozesses immer da waren. Herzlicher Dank geht zudem an Daniel Müller und Alexander Görgner für ihr vielfaches Korrekturlesen.

Table of Contents

1. Einleitung	1
1.1. Die Autorin Felicitas HOPPE	5
1.2. Fakten oder Fiktionen – Autobiographiediskurse & Genrefragen	6
2. Fakten und Fiktionen – Autofiktion	11
2.1. „Nah am Text“ – Autofiktion bei Serge Doubrovsky	11
2.2. Autofiktionale Mischverhältnisse: M. Wagner-Egelhaaf und F. Zipfel	14
3. Fakten und Fiktionen in <i>Hoppe</i>	17
3.1. Paratextuelle Signale in <i>Hoppe</i>	17
3.2. Wer sind ich und wie viele Hoppes sind in <i>Hoppe</i> ?	20
3.2.1. HOPPE, ‚fh‘ und Felicitas Hoppe in <i>Hoppe</i>	20
3.2.2. Die multiperspektivische Darstellung von Felicitas Hoppe	24
3.2.3. Wieviel HOPPE ist in <i>Hoppe</i> ?	26
3.3. Der ‚Auto(fiktional)biographische-Metaroman‘	31
4. Identität und (literarische) Konstruktion	36
4.1. „Die Angst um die eigene Identität wird [...] in Lust und Laune verwandelt“	37
4.2. „So viele Schiffe und so viele Namen“. Die Bedeutung von Namen in <i>Hoppe</i>	41
4.2.1. Namen als „Schlüssel zur Welt“?	41
4.2.2. Die Verschmelzung der Figuren in <i>Hoppe</i>	45
4.2.3. Die Verbindung fiktiver und historischer Namen in <i>Hoppe</i>	47
5. „Aber da Sie nun mal auf die Wahrheit aus sind [...]“	52
6. „Kröne dich selbst, sonst krönt dich keiner“. Ein literarisches Selfie?	56
7. Fazit	59
Bibliography	63

1. Einleitung

„Bei Hoppe [...] wird man, ob man will oder nicht, ständig gezwungen, sich nicht in Verhältnis zu setzen, sondern andauernd alles in eins zu werfen und dabei die Realität als Kategorie förmlich auszulöschen, da die Autorin offenbar keinen Begriff von Ort, Zeit und Handlung hat und sich an keiner Stelle die Mühe macht, eine wie auch immer geartete Wirklichkeit wenigstens versuchsweise und ohne Klischees zu simulieren. Bleibt am Ende die Frage: Was haben wir, ihre Leser, davon? Das Unterwegssein in Hoppes Privatkosmos mag unterhaltsam sein, auf Dauer hinterlässt es aber, im günstigsten Fall, nicht mehr als Ratlosigkeit“ (Hoppe 2012: 102).¹

Jene Einschätzung des Kulturwissenschaftlers Kai Rost, einer der vielen Protagonisten des Hoppe-Kosmos², beinhaltet in komprimierter Form viele Aspekte, die in Bezug auf das Werk *Hoppe* von Bedeutung sind. Wie im Verlauf der folgenden Arbeit gezeigt werden soll, geht es jedoch nicht nur darum, sich ‚nicht in Verhältnis zu setzen‘, sondern sich in stetig wandelnde, neue Verhältnisse zu setzen. Der entscheidende Punkt ist nicht, die ‚Realität als Kategorie auszulöschen‘, sondern diese Kategorie für Phantasie, ‚Träume‘, Fiktion zu öffnen.

HOPPEs² „Traumbiographie“ *Hoppe*, die „keine Autobiographie“ sei, so der Paratext des Bucheinbandes, wurde 2012 veröffentlicht. Darin erzählt die Biographin ‚fh‘ den schriftstellerischen Werdegang von Felicitas Hoppe, der sich allerdings nicht in Deutschland, sondern vor kanadischer, australischer und amerikanischer Kulisse abspielt. Der Leser erfährt auf den ersten Seiten des Romans, dass die allgemein für ‚wahr‘ befundene, Hamelner Kindheit erfunden sei und trifft auf den „Erfindervater“ (H 16) Karl Hoppe, der Felicitas als kleines Mädchen nach Brantford (Ontario) in Kanada entführt hat. Dort verbrachte sie angeblich ihre ‚tatsächliche‘ Kindheit, unter anderem im Familienkreis Wayne Gretzkys. Anschließend führt die Handlung über eine Schiffsreise nach Australien. Hoppe ist vierzehn Jahre alt, verliebt sich zuerst in den blinden Joey Blyton, später in ihren Kommilitonen Viktor Seppelt, der, wie sie, am *Elder Conservatorium of Music* studiert. Hoppe hofft zu der Zeit auf eine vielversprechende Karriere als Dirigentin. Dann verschwindet Karl Hoppe plötzlich und Felicitas macht sich auf die Suche nach ihm. Im Zuge dessen reist sie von Australien zurück nach New York und anschließend durch verschiedene Teile der USA. Ab 1986 studiert Felicitas Hoppe an der State University of Oregon ‚German Languages and

¹ In der Folge wird aus dem Werk mit der Angabe H und der Seitenzahl zitiert.

² In der Folge wird mit der Kennzeichnung HOPPE gearbeitet, wenn sich der Name auf die Autorin von *Hoppe* (2012) bezieht.

Literatures‘ und trifft dort auf den Literaturprofessor Hans Herman Haman (HHH), der ihr Mentor und Mitbewohner wird. Sie macht ihren Abschluss kurz vor Weihnachten 1988 und „packt noch am selben Tag ihre Koffer“ (H 322). Anschließend erfährt der Leser, dass HHH dafür verantwortlich sei, dass Hoppes Werke veröffentlicht wurden. Damit findet sich der Beginn von Hoppes Karriere als publizierende Autorin zum Ende des Textes in einer Herausgeberfiktion: „Es ist also Hans Herman Haman gewesen, der Hoppe entdeckt hat“ (H 326). Die Erzählung endet schließlich in der National Portrait Gallery in Washington, D.C., bezeichnenderweise das Gebäude des ehemaligen und ältesten Patentamtes der Vereinigten Staaten, mit dem Satz: „Eine Legende, was sonst“ (H 330).

Diese knappe, inhaltliche Zusammenfassung zeigt zum einen, dass die Autorin, entgegen Rosts Einschätzung, durchaus einen ausgeprägten ‚Begriff von Ort, Zeit und Handlung‘ besitzt. Zum anderen verdeutlicht sie, dass eine mögliche ‚Ratlosigkeit‘ in Bezug auf *Hoppe* nicht unbedingt die Folge einer mangelnden kohärenten Handlung ist, sondern vielmehr aus dem eng gesponnenen Netz aus Fakt und Fiktion heraus entstehen kann. Der Nachname der Autorin Felicitas HOPPE ist der Titel des Buches, dessen Protagonistin Felicitas Hoppe heißt. Spätestens seit Lejeunes autobiographischem Pakt gilt diese Markierung als untrügliches Merkmal der Autobiographie, einer Gattung aus dem Bereich des faktualen Erzählens. Dennoch vollzieht die Biographin ‚fh‘ in *Hoppe* eine Lebensbeschreibung von Felicitas Hoppe, deren Inhalte, nach Wissen des Lesers, keine Entsprechung in der sogenannten Realität oder Wirklichkeit haben³ und die somit in die Kategorie der fiktionalen Erzählung fällt. Für Texte, die ein solches Mischverhältnis aus faktuellem und fiktionalem Erzählen nahelegen und sich damit an der „Schnittstelle von Autobiographie und Roman“ (Kraus 2009: o.S.) befinden, findet sich in der literaturwissenschaftlichen Forschung unter anderem der Begriff der Autofiktion. Die Definitionen bezüglich dieses Konzepts sind vielfältig und variieren sowohl international wie auch national. Eine Beschreibung im *Handbuch der literarischen Gattungen* (2009)⁴ lautet:

³ Darüber hinaus wird, wie bereits erwähnt, der Glaube an ‚Fakten‘, also an vermeintliches ‚Wissen‘ über die Autorin HOPPE gleich zu Beginn des Textes erschüttert. Dadurch wird das, was bisher als ‚wahr‘ galt, wie beispielsweise eine Hamelner Kindheit, zur Erfindung und damit die Wirklichkeit im Rahmen der Fiktion des Textes zur Fiktion erklärt.

⁴ Interessant ist diesbezüglich, dass sich viele Teilnehmer des Autobiographie- oder Autofiktionsdiskurses bei der Festlegung des Begriffs als ‚Gattung‘ schwer zu tun scheinen. Vgl. dazu Kraus 2009: 74-103 oder Wagner-Egelhaaf 2008: 137.

Eine Autofiktion ist ein Text, in dem eine Figur, die eindeutig als der Autor erkennbar ist (durch den gleichen Namen oder eine unverkennbare Ableitung davon, durch Lebensdaten oder die Erwähnung vorheriger Werke), in einer offensichtlich (durch paratextuelle Gattungszuordnung oder fiktionsspezifische Erzählweisen) als fiktional gekennzeichneten Erzählung auftritt (Zipfel 2009a: 31).

In der folgenden Arbeit wird Felicitas HOPPEs *Hoppe* vor diesem Hintergrund analysiert. Eine Grundlage stellt dabei die Annahme dar, dass es sich bei *Hoppe* um eine hybride Form der Erzählung handelt, die sich kaum in einer Kategorie zusammenfassen lässt und die sich der Zuordnung zu einer bestimmten Gattung verweigert. Dabei gilt es, die Möglichkeit, dass sich diese Hybridität unter dem Begriff der ‚Autofiktion‘ zusammenfassen lässt, sowohl zu untersuchen als auch zu hinterfragen.

Dementsprechend wird unter der Überschrift ‚Fakten oder Fiktionen‘ zunächst ein kurzer Überblick über gegenwärtige Autobiographie-Diskurse gegeben, von denen die Entwicklungen des Autofiktionsbegriffs kaum zu trennen sind. Interessant sind dabei vor allem interdisziplinäre Erkenntnisse aus beispielsweise der Psychologie oder der Linguistik, auf deren Basis die Möglichkeiten der Erinnerung, der Selbstbeschreibung und Selbstabbildung des Subjekts als brüchig erkannt und hinterfragt worden sind. Die Entstehung und Weiterentwicklung der ‚Autofiktion‘ können daher auch als Folge der Infragestellung der Autobiographie als solche gesehen werden. Aus diesem Grund wird in ‚Fakten und Fiktionen‘ knapp skizziert, was sich Serge Doubrovsky, der ‚Namensgeber‘ der Autofiktion, unter diesem Begriff vorgestellt hat. Dieser Rückbezug findet vor allem deshalb statt, um nach der Analyse von *Hoppe* sehen zu können, ob oder wieviel von der ursprünglichen Bedeutung dieser Bezeichnung darin zu finden ist. Des Weiteren haben sich aus der Beschäftigung mit dem Konzept ‚Autofiktion‘ im Verlauf der vergangenen vier Jahrzehnte verschiedene Mischformen ergeben, die hier mit Bezug auf M. Wagner-Egelhaaf und F. Zipfel kurz erläutert werden. Vor der Folie dieser Inhalte wird im Anschluss daran nach den ‚Fakten und Fiktionen in *Hoppe*‘ gefragt, zuerst in Bezug auf die paratextuellen Signale des Werkes, danach mit Blick auf die multiperspektivische Darstellung von Hoppe und HOPPE. In der Auseinandersetzung mit Ersterem zeigt sich, dass der Paratext von *Hoppe* auf der einen Seite bereits einen Grundstein für das Changieren zwischen Fakt und Fiktion legt, das sich in der Folge durch den gesamten Text zieht; den Leser auf der anderen Seite in Form eines ausgewählten Zitats des Literaturwissenschaftlers H. Detering zugleich

‚auffängt‘ und auf ‚labyrinthische Irrgänge‘ vorbereitet. Was die multiperspektivische Darstellung betrifft, so zeigt sich, dass es bei der Vielzahl an Stimmen und ‚Erzählern‘ schwer bis unmöglich ist genau zu bestimmen, ‚wie viele Hoppes in *Hoppe* sind‘ oder ‚wieviel HOPPE in Felicitas Hoppe‘ steckt. Des Weiteren wird auf die metareflexiven Inhalte in *Hoppe* eingegangen, deren poetologischer Gehalt sich auf Begriffe und Konzepte wie Autobiographie, Gattungszuordnungen oder Autorschaft bezieht und diese im Rahmen von *Hoppe* verhandelt. Das Kapitel ‚Identität und (literarische) Konstruktion‘ basiert vorwiegend auf einer These von S. Neuhaus, mit der er die Annahme aufstellt, dass HOPPEs Texte die Problematik der Konstruktion von Identität nicht nur thematisieren, sondern „auch und vor allem die Gestaltungsmöglichkeiten des Subjekts [...]“ (Neuhaus 2008: 39) aufzeigen. Von ‚Identitäten‘ zur Namensvielfalt ist es in Bezug auf *Hoppe* nicht weit und so folgt im Anschluss die Interpretation der Bedeutung von Namen in *Hoppe*. Dabei werden erstens Aspekte, die diese Thematik im Text explizit verarbeiten, zweitens die ‚Verschmelzung der Figuren‘, die unter anderem auch über die Vervielfältigung von Namen gekennzeichnet ist, und drittens die ‚Verbindung historischer und fiktiver Namen‘ in den Blick genommen. Bis zu dieser Stelle wird der Begriff der (literarischen) Wahrheit in den Darlegungen zum Teil explizit, aber weitestgehend implizit mitgedacht. Auf der Grundlage von B. Dameraus *Die Wahrheit der Literatur* (2003) sowie dessen Ausführungen zu Sten Nadolny fragt das Kapitel „„Aber da Sie nun mal auf die Wahrheit aus sind [...]““, nach HOPPEs ‚literarischer Wahrheit‘. Zentral ist hierbei die These, dass HOPPE in *Hoppe* durchaus bestimmte Wahrheiten im Sinn von gewissen Werten postuliert, diese aber, unter anderem aufgrund der Form des Textes sowie verschiedener Motive und Inhalte, offen gehalten sind und dementsprechend nicht als ‚absolut‘ wahrgenommen werden. Unter Bezug auf die im Text gestellte Frage „Wie krönt man richtig?“ (H 107) werden zuletzt Aspekte der Selbstdarstellung und Selbstinszenierung untersucht. Dabei wird deutlich, dass jene ‚Krönungsfragen‘ in *Hoppe* über Hoppe hinaus betrachtet werden und dabei sowohl HOPPEs Verständnis von Kunst und Künstler wie auch eine Kritik an verschiedenen Selbstdarstellungsmechanismen der Gegenwart ins Blickfeld treten. Zuvor folgen an dieser Stelle einige ‚Fakten‘ über die Autorin Felicitas HOPPE, die mit relativ hoher Wahrscheinlichkeit eine Entsprechung finden in dem, was gemeinhin als ‚Realität‘ bezeichnet wird.

1.1. Die Autorin Felicitas HOPPE

„Die literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit lebenden und noch produzierenden Autoren gleicht immer einem Wurf auf ein bewegliches Ziel“ (Homscheid/Nyström 2012: 3).

Felicitas HOPPE, geboren 1960 in Hameln, kann seit ihrem Debüt *Picknick der Frisöre* (1998) auf einen andauernden Erfolg bei der Literaturkritik, der Leserschaft und im allgemeinen Literaturbetrieb blicken. Ihr *Œuvre* umfasst Kinderbücher, Romane, weitere Erzählungen sowie den ‚Erzählungsband‘ *Sieben Schätze* (2009), in dem ihre Augsburger Vorlesungen veröffentlicht sind und in denen sie ihre ‚HOPPE-Poetik‘ vorstellt. Darin spricht sie unter anderem über ihr Literaturverständnis, „über Sätze, die Schätze sind, [...] die Geheimnisse des Erzählens, [...] die Unzuverlässigkeit der Erinnerung und die Kraft des Wortes [sowie] über die Sprache als Verständigung, als mögliche Berührung in der Dunkelheit“ (HOPPE 2009: Vorwort). Für *Hoppe* erhielt sie 2012 den Büchner-Preis, eine Auszeichnung, die gleichsam einen ‚Ritterschlag‘ bedeutet und die Aufnahme in den Kreis kanonisierter Autoren nahelegt. In ihrer Dankesrede bezieht sich HOPPE unter anderem auf den russischen Literaten Ossip Mandelstam (1891-1938), den sie darin als ihren „Schutzdichter“ (HOPPE/Spiegel 2012: 29) bezeichnet. Mandelstam und seine Bedeutung für HOPPE ist im Rahmen einer Auseinandersetzung mit *Hoppe* in zweierlei Hinsicht von Interesse: Zum einen kann ihr Bezug auf den Dichter als Teil der russischen literarischen Bewegung des Akmeismus⁵ in diesem Zusammenhang zu einem besseren Verständnis von HOPPEs Literatur- und Kunstvorstellungen beitragen; Zum anderen sind es die biographischen Beschreibungen, die nach Mandelstams Tod in politischer Gefangenschaft vorwiegend von seiner Frau verfasst und publiziert wurden und die das Bild des Dichters in der Öffentlichkeit wesentlich geprägt haben.⁶ Damit steht Mandelstam in gewisser Weise metonymisch für die Frage nach den Möglichkeiten der Biographie und der Darstellung der Lebensgeschichte eines Individuums, wie sie in *Hoppe* auch von Bedeutung ist.

Auch im wissenschaftlichen Diskurs gewinnt Felicitas HOPPE zunehmend an Beachtung. So haben sich Stefan Neuhaus und Martin Hellström (Hrsg.) 2008 mit *Felicitas Hoppe im Kontext der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*

⁵ Eine „russ. literar. Gegenbewegung gegen den russ. Symbolismus, deren Vertreter Gegenständlichkeit, Wirklichkeitsnähe und v.a. formale Klarheit (daher auch als ‚Klarismus‘ bez.) der Dichtung forderten (Schweikle 1990: 6).

⁶ Vgl. dazu N. Mandelstam: *Generation ohne Tränen* (1971) oder *Das Jahrhundert der Wölfe* (1975).

auseinandergesetzt und einen Konferenzband mit zwölf Beiträgen zu ihren Primärtexten publiziert. Als einen Grund für die Auswahl von HOPPE als exemplarische Autorin der Gegenwartsliteratur nennen die Herausgeber ihre „ebenso originäre wie originelle Erzähllogik“ (Neuhaus/Hellström 2008: 7), mit der sich HOPPE von anderen zeitgenössischen Autoren abhebe. 2012 haben Thomas Homscheid und Esbjörn Nyström (Hrsg.) *Geschichten des Reisens - Reisen zur Geschichte: Studien zu Felicitas Hoppe* herausgebracht, worin drei zentrale Aspekte verschiedener HOPPE-Werke hervorgehoben werden: das Motiv der Reise, ihr Hang zur Adaption historischer Stoffe sowie der auffällige Einsatz intertextueller Bezüge. In ihrer Einleitung schreiben die beiden Herausgeber: „Bei kaum einer anderen Autorin der Gegenwart steht der Aspekt der Beweglichkeit, der Wandelbarkeit, der Ortsveränderung und des Perspektivenwechsels so stark im Vordergrund“ (Homscheid/Nyström 2012: 3). Des Weiteren hat die Professorin Michaela Holdenried (Freiburg) für 2015 die Herausgabe eines enzyklopädischen Sammelbands⁷ zu HOPPEs Gesamtwerk geplant. Darüber hinaus wurden seit dem Jahr 2000 verschiedene Aufsätze, wissenschaftliche Rezensionen sowie Interviews in Fachzeitschriften zu, über und mit HOPPE herausgebracht, unter anderem von A. Biendarra/S. Wilke (2000), H.J. Hahn (2000), M. Holdenried (2007) oder V. Lobsien (2012).

1.2. Fakten oder Fiktionen – Autobiographiediskurse & Genrefragen

Fragen nach Fakt oder Fiktion, Realität oder Erfindung, Wahrheit oder Lüge in der Literatur durchziehen die Literaturgeschichte und sind auch im Kontext der Autobiographiediskussion ein elementarer Bestandteil. In Bezug auf den Beginn der Autobiographieforschung, die mit der Begriffsentwicklung gegen Ende des 18. Jahrhunderts und dem damit einhergehenden Gattungsbewusstsein eine relativ junge Disziplin darstellt (vgl. ebd.: 13), soll an dieser Stelle nur die Definition George Mischs genannt werden. Misch hat der Autobiographie mit dem „monumentale[n] Werk einer *Geschichte der Autobiographie* (1907) [...] einen Stellenwert im Kanon der Gattungen [eingeräumt], der sie überhaupt als theoriefähig erscheinen lässt“ (Holdenried 2000: 14). Bei seiner Definition handelt es sich zudem vornehmlich um eine Aufschlüsselung der einzelnen Teile des Begriffes selbst: Die Autobiographie „läßt sich kaum näher

⁷ Holdenried, Michaela. *Felicitas Hoppe. Das Werk* (erscheint voraussichtlich 2015 im Erich Schmidt Verlag).

bestimmen als durch Erläuterung dessen, was der Ausdruck besagt: die Beschreibung (*graphia*) des Lebens (*bios*) eines Einzelnen durch diesen selbst (*auto*)“ (Misch 1955: 38). Unter anderem auf Grund des Verzichts auf eine Eingrenzung des Gegenstands auf Grund konkreter formaler Aspekte, durch die sich Mischs „sehr modern anmutende Auffassung“ (Holdenried 2000: 22) der Autobiographie auszeichne, erhalte diese Definition aus einer diachronen Perspektive ihre Gültigkeit und sei daher „sowohl für historische Formen als auch für die moderne Autobiographik gleichermaßen brauchbar“ (ebd. 21). Allerdings ist es mitunter auch jene Offenheit und die in dem Versuch der Gattungsbestimmung zugeschriebene hybride Form der Autobiographie, die in literaturwissenschaftlichen Diskursen zu weitreichenden Diskussionen in Bezug auf die unterschiedlichsten Fragestellungen geführt haben und teilweise immer noch führen.

Ursprünglich der historischen Darstellung zugeordnet und der Wahrheitspflicht der Historiographie⁸ verschrieben, hat sich beispielsweise seit den 80er Jahren der Zweckformstatus der Autobiographik verändert (vgl. Holdenried 2000: 22-25). Im Rahmen der Auseinandersetzung über einen grundlegenden Pfeiler der Literaturwissenschaft – die Fragen, wie ‚Literatur‘ definiert wird, was Literatur von ‚Nicht-Literatur‘ unterscheidet und welche Kriterien die Literarizität eines Textes bestimmen – geriet auch die Autobiographie in „den Sog einer längst überfällig gewordenen Wandlung des Literaturbegriffs“ (ebd.: 25). Dies sicherte der Autobiographie als ‚faktuale Erzählung‘ auf der einen Seite einen Platz in dem neu bestellten Feld dessen, was allgemein als ‚Literatur‘ anerkannt gilt, führte auf der anderen Seite jedoch auch zu Erweiterungen und neuen Blickrichtungen:

Den Weiterungen der Autobiographik sowohl in den fiktionalen Bereich hinein als auch als typologische Auffächerung [...] suchen definatorische Anpassungen Rechnung zu tragen: Die etwa seit Beginn der 60er-Jahre signifikante Abweichung autobiographischer Produktion von der tradierten Idealform als Ab Spiegelung der Genese gelingender Persönlichkeitsentwicklung wird in Begriffen wie ‚existentiell-reflektierende Autobiographie‘ [...], ‚autobiographischer Roman/abweichende Autobiographie‘ [...], ‚Annäherungsautobiographie‘ gefasst“ (Holdenried 2000: 23).

Dementsprechend schwierig gestaltet sich die Abgrenzung der Autobiographie zu anderen Gattungen. Kraus schreibt diesbezüglich: „In kaum einer theoretischen Nische

⁸ Beispielsweise findet sich diese Kontextsetzung noch bei Dilthey, Wilhelm. „Das Erleben und die Selbstbiographie“. In: *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. Hrsg. Günter Niggel. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1989. S. 21-33.

allerdings ist die Frage nach einer Differenz der Gattungen ebenso wie die Problematik der Unterscheidung von Fakt und Fiktion derart prominent, intensiv und zugleich radikal diskutiert worden wie im Poststrukturalismus“ (Kraus 2013: 48). L. Marcus fasst die Diskussionen und die Diskurse, die damit in Verbindung stehen zusammen:

Much of the recent interest in autobiography in literary studies has stemmed from a theoretical concern with the broader question of genre. [...] questions of subjectivity constantly led into questions of genre – indeed, it could be claimed that the discourse of ‘subjectivity’ is a genre. [...] Discussions of the autobiographical genre are also inseparable from debates about factual and fictional discourse, authorial intention and reference. The concerns in autobiographical discourse are related to the questions of authorship and authenticity [...] (Marcus 1994: 229).

Während einige Theoretiker, wie zum Beispiel Paul de Man,⁹ in der Folge von einer notwendigen Abkehr vom Gattungsdenken selbst schreiben, plädieren andere mit konkreten Definitionsversuchen „für die Aufrechterhaltung differenzieller Kriterien“ (Kraus 2013: 48). Das mit populärste Modell für diese ‚Aufrechterhaltung‘ stammt von Philippe Lejeune. Bis heute ist sein Aufsatz *Le pacte autobiographique* (1975) ein Referenztext der Autobiographieforschung. Lejeune arbeitet dabei mit folgender Definition: „Rückblickende Prosaerzählung einer tatsächlichen Person über ihre eigene Existenz, wenn sie den Nachdruck auf ihr persönliches und insbesondere auf die Geschichte ihrer Persönlichkeit legt“ (Lejeune 1994: 14). Auf dieser Grundlage erarbeitet er vier Kriterien, anhand derer ein Text, insofern alle erfüllt sind, zur Gattung der Autobiographie gezählt werden kann. Besonders intensiv wurde sich mit den Kategorien drei und vier auseinandergesetzt, die den ‚autobiographischen Pakt‘ fundieren: Die Identität zwischen Autor und Erzähler sowie die zwischen Erzähler und Hauptfigur (vgl. ebd.). Das essentielle Kriterium für das Erkennen dieser Identität sei für den Leser wiederum auf dem Titelblatt zu finden: „Sobald man das Titelblatt samt Autorennamen zum Bestandteil des Textes macht, verfügt man über ein allgemeines Textkriterium, die Identität des Namens (Autor-Erzähler-Figur)“ (Lejeune 1989: 231). Auf der Basis dieser Faktoren unterscheidet Lejeune auf rezeptionsästhetischer Ebene die Autobiographie von benachbarten Gattungen und zieht dabei beispielsweise auch eine Linie zur Biographie, die in der Forschung häufig synonym behandelt wurde und

⁹ Vgl. dazu: Man, Paul de. „Autobiography as De-Facement“. In: *Modern Language Notes* 94. 1979. S. 919-930.

wird.¹⁰ Laut Holdenried habe Lejeunes Ansatz auch deshalb so viel Anklang gefunden, „weil er die Aporie der Unbestimmbarkeit [der Autobiographie] aus rein sprachstrukturellen Kriterien heraus zu lösen vorgab“ (Holdenried 2000: 27). Der Versuch der Bestimmung auf einer rein produktionsästhetischen Ebene wurde insofern als problematisch erkannt, als dass

die Strukturanalogie von echter und fingierter Wirklichkeitsaussage [...] so vollkommen [ist], daß wir bei Texten mit einer Relationsstruktur nicht wissen – und ohne textexterne zusätzliche Information nicht wissen können – ob wir es mit einer echten Autobiographie oder einem schon romanhaften Gebilde zu tun haben (Tarot 1985: 37).

Auf die Problematik dieser Strukturanalogie stoßen auch Theoretiker wie beispielsweise Gérard Genette oder Frank Zipfel bei dem Versuch, fiktionales und faktuales Erzählen zu unterscheiden beziehungsweise jeweils das eine oder andere zu beschreiben. Mit Blick auf die erzähltheoretisch definierten Ebenen eines Erzähltextes¹¹ zeigt beispielsweise Genette, dass gerade auf der Ebene der Erzählung, der *récit*, die Unterschiede zwischen fiktionalem und faktuellem Erzählen äußerst graduell sind und vor allem Kategorien wie ‚Ordnung‘, ‚Schnelligkeit‘ oder ‚Frequenz‘ eine eindeutige Bestimmung nur bedingt oder gar nicht ermöglichen.¹² Auch Frank Zipfel, der sich in *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität* (2001) unter anderem mit „einer sprachhandlungstheoretischen Beschreibung¹³ des fiktionalen Erzählens“ (Zipfel 2001: 115) beschäftigt, verweist auf die Anteile assertiver Sprachhandlungen, die beiden Erzählungen zu Grunde liegen:

¹⁰ „Was meist eher als geschwisterliche, zumindest aber verwandtschaftliche Nähe bewertet und aufgrund der offensichtlichen Ähnlichkeiten in Thematik und Struktur zu Recht in den gleichen literarischen Entwicklungskontext gestellt wird, bewertet Lejeune als fundamentalen, ja systemischen Gegensatz: Die Identität zwischen Subjekt und Objekt des Diskurses konstituiert im Fall der Autobiographie eine einzigartige Erzählsituation, die zur Alteritätsbeziehung der Biographie – das Subjekt des Diskurses ist naturgegeben eine andere Person als das Objekt der Schilderung – in diametraler Opposition steht“ (Kraus 2013: 95). Vgl. dazu auch Holdenried. *Autobiographie* (2000). S. 28ff.

¹¹ Nach der Terminologie Genettes sind das *histoire*, *récit* und *narration*.

¹² Vgl. dazu Genette, Gérard. *Fiktion und Diktion*. München: Fink 1992 [1991]. Hier vor allem S.65-94.

¹³ In diesem Rahmen kommt dem literarischen Text die Bedeutung einer Handlung zu, die zwischen dem Verfasser des Textes und dem oder den Rezipienten in Form von Sprache und den damit verbundenen konventionell und kulturell codierten Regeln vollzogen wird. Zipfel formuliert dies folgendermaßen: „In einer sprachhandlungstheoretischen Betrachtung wird das Phänomen Text [...] als ein komplexes Zusammenspiel von Produktion, Rezeption, Illokutionsstruktur und Sprachhandlungszusammenhang beschrieben. [...] Texte sind dementsprechend von einem Autor mit einer gewissen Illokutionsabsicht produzierte Sprachhandlungen komplexer Struktur, die vom Rezipienten gemäß der im oder am Text angezeigten Illokutionsabsicht rezipiert werden (sollen)“ (Zipfel 2001: 38-39).

Faktuale Erzählungen bestehen in den das Erzählen bestimmenden Teilen aus assertiven Sprachhandlungen. Die illokutionären Teilakte, die beim Erzählen vollzogen werden, sind Behauptungen, und diese Tatsache manifestiert sich darin, daß erzählende Texte in der Regel überwiegend aus Behauptungssätzen bestehen. Als Sprachhandlungen sind diese Behauptungssätze Äußerungen eines Textproduzenten, eines Autors oder Erzählers, über ein dem Erzählen vorausliegendes Geschehen. Auch *fiktionale Erzählungen* bestehen zum größten Teil aus Behauptungssätzen. Diese haben einen Autor – in der Regel wird wie bei faktualen Texten ein Textproduzent im Paratext genannt –, ihnen entspricht jedoch kein Geschehen (Zipfel 2001: 115-116).

Der entscheidende Unterschied zur fiktionalen Erzählung ist bei Zipfel also die, der Behauptungshandlung zu Grunde liegende Regel, dass „das Behauptete wahr sein und der Sprecher für die Wahrheit des Behaupteten einstehen können muß“ (Zipfel 2001: 123).¹⁴ Diese Annahme gibt in dieser Form jedoch keine Antwort auf die Frage, wie und an welchen Merkmalen der Rezipient im Text ‚die Wahrheit des Behaupteten‘ erkennen kann und führt damit in gewisser Weise zurück zu Lejeune sowie den Fragen nach dem Verhältnis von Autor, Erzähler und Figur und der entscheidenden Frage, wer den Text erzählt. So schreibt auch Kraus:

Tatsächlich liegt einer, wenn nicht der fundamentale Unterschied zwischen faktuellem und fiktionalem Erzählen in der Frage: ‚Wer erzählt den Text?‘ [...] – ob es der Autor selbst ist, der den Text erzählt, oder ein fiktiver Erzähler, also eine vom Autor zu differenzierende [...] und selbst fiktive Instanz, die zwischen Autor und Text eingeschaltet ist (Kraus 2013: 115).

Stellt man sich den Raum für die Einordnung eines Textes als eine Art Achse von Fakt und Fiktion vor, dann zeigt sich, dass für die Kategorisierung und Abgrenzung der Autobiographie zu anderen Elementen auf der Achse prätextuelle sowie paratextuelle Informationen notwendig sind, die über den Text hinausreichen (vgl. Holdenried 2000: 27). Gleichmaßen zeigen die theoretischen Entwicklungen der vergangenen viereinhalb Jahrzehnte, dass die Vorstellung einer solchen Achse an sich mitunter problematisch ist. Vor allem dann, wenn mit Konzepten wie der ‚Autofiktion‘ die Elemente Fakt oder Fiktion, faktuales Erzählen oder fiktionales Erzählen explizit mit einem ‚und‘ verbunden werden.

¹⁴ Vgl. dazu auch John R. Searle. „The Logical Status of Fictional Discourse“. In: *New Literary History* 6 (1974/75), S. 319-332.

2. Fakten und Fiktionen – Autofiktion

Auf dem Einband der Dissertation *Faktualität und Fiktionalität in autobiographischen Texten des 20. Jahrhunderts* von Esther Kraus heißt es:

Die Dichter lügen – nicht. Platons Vorwurf ist literaturwissenschaftlich längst entkräftet: Fiktionale literarische Texte erzählen Erfundenes – allerdings nicht, um den Leser zu täuschen, sondern um ihn, unter Einhaltung bestimmter Spielregeln, zu unterhalten. Was aber passiert, wenn eben diese Regeln verletzt werden – und literarische Texte Konventionen des Wahren und des Erfundenen in Frage stellen? [...] Die Entstehung neuer Begriffe wie ‚Autofiktion‘ für Texte an der Schnittstelle von Autobiographie und Roman zeigt, dass autobiographisch-fiktionale Grenzverletzungen immer noch eine große literaturwissenschaftliche Herausforderung darstellen (Kraus 2013: Einband).

Die Idee, dass Fakt und Fiktion miteinander verbunden sein können, ist an sich nicht neu. Ein kurzer Blick auf zwei klassische Größen zeigt beispielsweise Schiller, der in einem Brief bereits 1788 erklärte: „Die Geschichte ist überhaupt nur ein Magazin für meine Phantasie, und die Gegenstände müssen sich gefallen lassen, was sie unter meinen Händen werden“ (Schiller 1979: 154). Und auch Goethe verwies mit dem Titel seiner Autobiographie¹⁵ auf die Verbindung von Dichtung und Wahrheit sowie auf die Möglichkeit, aus der Symbiose „das Grundwahre eines Lebens herauszustellen“ (Wagner-Egelhaaf 2008: 137). Wagner-Egelhaaf stellt in ihrem Aufsatz „Autofiktion und Gespenster“ in Bezug auf Letzteren fest: „Goethe kannte den Begriff der Autofiktion noch nicht; vielleicht hätte er ihn dankbar aufgegriffen. Er spukt durch die neuere Autobiographiedebatte, ohne dass er sich begrifflich und konzeptionell festlegen ließe“ (ebd.). In der Folge wird versucht, Ausschnitte dieser Begriffs- und Konzeptvielfalt überblicksartig darzustellen. In einem ersten Schritt wird zunächst auf das Konzept der Autofiktion im Sinne dessen Begründers, Serge Doubrovsky, auf der Basis seines *Textes en main* (1993), in der Übersetzung von Claudia Gronemann (2008), eingegangen.

2.1. „Nah am Text“ – Autofiktion bei Serge Doubrovsky

In „Nah am Text“ erklärt Doubrovsky er wolle mit diesem Text keine „zusätzliche Theoretisierung anbieten“ (Doubrovsky 2008: 123)¹⁶, stattdessen bezieht er sich in Form eines ‚close readings‘ auf Inhalte seiner früheren Werke, „in denen das Problem

¹⁵ *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit* (1811-1833).

¹⁶ In der Folge wird aus diesem Text mit D und Angabe der Seitenzahl zitiert.

der Gattung sichtbar wird und, wie von einer inneren Notwendigkeit hervorgerufen, zutage tritt“ (ebd.). Zu Beginn erinnert er daran, dass der Begriff ‚Autofiktion‘ in *Fils* (1977) nicht direkt im Werk selbst zu finden ist, sondern zuerst nur auf dem Buchumschlag:

Fiktion strikt realer Ereignisse und Fakten; wenn man so will, ist Autofiktion: die Sprache über das Abenteuer zu einem Abenteuer der Sprache zu machen, jenseits von Konvention und Syntax des Romans, sei er neu oder traditionell. Versucht man, den Roman loszuwerden, kehrt er im Handumdrehen zurück – seine Natur lässt sich nicht leugnen – in Form des Untertitels auf dem Buch. Das ist normal, denn er bildet einen der Pole des Schreibens im Spannungsfeld von romanesker und autobiografischer Erzählung (D 123).

Mit Blick auf diese Definition ergeben sich in der Auseinandersetzung mit weiteren Textpassagen folgende Annahmen über Doubrovskys Auffassung von Autofiktion:

1) Doubrovsky sieht im autofiktionalen Schreiben die Möglichkeit, „einen Mangel (an Substanz, an Berühmtheit) auszugleichen. Wenn man nicht interessant *ist*, wird es darum gehen sich, mit Hilfe des Schreibens, interessant *zu machen* [...]“ (D 124). Dementsprechend benennt er als Devise seines erzählerischen Werkes einen Satz aus *Un amour de soi* (1982): „Mein verfehltes Leben wird ein literarischer Erfolg werden“ (D 123).

2) In der Reflexion über den Satz „Ich existiere kaum, ich bin ein fiktives Wesen“ (D 126) findet sich die (postmoderne) Kritik an einer Subjektvorstellung, wie sie sich in der klassischen Autobiographie manifestiert:

Die klassische Autobiografie unterstellt ein Subjekt, das Zugang zu sich gewinnen kann über die Rückkehr zu sich, den inneren Blick, wahrhafte Introspektion, und eben dadurch in der Lage ist, uns die Geschichte seiner Gedanken, Fakten und Gesten zu liefern, eine authentische Darstellung seines Lebens. [...] Das ganze System wurde durch den gegenwärtigen Prozess der Reflexion, durch Marx, Nietzsche, aber vor allem Freud erschüttert. Die Revolution der Psychoanalyse hat die autobiografische Landschaft verwüstet. [...] Das Ich, sei es komplex oder widersprüchlich, vermag nicht mehr Akteur des Lebens und Autor der Erzählung zu sein. [...] ‚Ich bin ein fiktives Wesen‘ ist keine literarische Formulierung, sondern eine existenzielle Wahrheit (ebd.).

Folglich ist das Bewusstsein für die Unmöglichkeit einer kohärenten Darstellung des Lebens eines Ichs, das im ontologischen Sinn nicht existiert, für Doubrovsky eine Grundlage des autofiktionalen Schreibens. Dieses Bewusstsein wird mit Bezug auf *Le Livre brisé* (1989) auf den Aspekt der Unüberwindbarkeit des Zerbrechen des Ichs

erweitert: „Ich betrachte mein Leben nicht im mindesten als Ganzes, sondern als verstreute Fragmente, zerbrochene Existenzebenen, lose Phasen, aufeinanderfolgende, sogar simultane Diskontinuitäten“ (D 126).

3) In der Autofiktion liegt für Doubrovsky zudem die Funktion der „Kompensation eines fundamentalen Überdrusses, sogar einer Selbstabscheu [...], einer Ablehnung der eigenen Existenz, für die es – außer ihr Schönheit zu verleihen – wenigstens ein Interesse wiederzufinden gilt“ (D 130).

4) Doubrovskys Verständnis von Autofiktion widerspricht seiner Meinung nach nicht Lejeunes autobiographischem Pakt, da die „hier in Frage stehende Persönlichkeit und Existenz“ (D 128) die seine sei. Es handle sich bei seinen Werken um Texte „im Zwischenraum der Gattungen, die gleichzeitig und somit widersprüchlich den autobiografischen und den romanesken Pakt geschlossen haben, vielleicht, um dessen Grenzen und Beschränkungen außer Kraft zu setzen“ (D 126).

5) Zudem reflektiert Doubrovsky über den Zusammenhang von Leben und Schreiben. Der Satz „wenn ich schreibe, dann um mit jedem Buch eine Frau zu töten“ (D 132), geschrieben in *Le Livre brisé* im Jahr 1985, bleibe ihm bei der erneuten Lektüre mit Hinblick auf den tödlichen Unfall seiner Frau 1987 nach eigenen Worten „im Halse stecken“ (ebd.). Die Autofiktion sei Autobiografie geworden und er habe die Kontrolle über das Projekt verloren (vgl. D 133).

Diese Zusammenfassung einiger Aspekte ist ohne Frage stark reduziert, sie soll aber für die folgende Analyse genügen und vorerst einmal so für sich stehen bleiben. Seit der schriftlichen Fixierung des Begriffs in den 1970iger Jahren durch Serge Doubrovsky wurde über das Konzept der Autofiktion viel geschrieben, diskutiert und definiert. Während im englischsprachigen Raum die „zunehmend kulturwissenschaftliche Untersuchung der Autobiographie [...] die Fiktion zum intrinsischen Bestandteil der Gattung erklärt“ (Kraus 2013: 74), hat sich der Begriff in der französischen Literaturwissenschaft rasch verbreitet: Marie Darrieussecq, die als Vertreterin eines sehr engen Autofiktion-Konzepts gilt (vgl. Kraus 2013: 78-82), Vincent Colonna oder Philippe Gasparini sind dafür exemplarisch zu nennen. Auch in der deutschsprachigen Literaturwissenschaft wurde und wird sich mit dem Begriff auseinandergesetzt und vor allem auf Texte der Gegenwart appliziert, die gezielt mit der Verbindung von Autobiographischem und Fiktionalem arbeiten.

2.2. Autofiktionale Mischverhältnisse: M. Wagner-Egelhaaf und F. Zipfel

Laut Wagner-Egelhaaf haben sich in der Auseinandersetzung mit der Autofiktion „ganz unterschiedliche ‚Mischungszustände‘ zwischen ‚Fiktion‘ und ‚Autobiographie‘“ (Wagner-Egelhaaf 2013: 9) ergeben. Mit Hinblick auf den Brief im Vorwort von Goethes *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit* (1811-1833) und in Bezug auf das Bewusstsein, „dass jede Autobiographie unter Einsatz von Fiktion“ (Wagner-Egelhaaf 2013: 9) arbeite, könne man dementsprechend mittlerweile sagen, dass „jede Autobiographie ‚eigentlich‘ Autofiktion sei“ (ebd.). Allerdings entstehe unter dieser Perspektive kein differenzierter, „starker“ Autofiktionsbegriff“ (ebd.). Frank Zipfel unterscheidet in diesem Zusammenhang „drei verschiedene Interpretationen des Konzepts ‚Autofiktion‘“ (Zipfel 2009b: 298).

1) *Autobiographisches Schreiben unter dem ‚Deckmantel‘ der Fiktion* (vgl. ebd.)

Darunter versteht Zipfel Texte, die zwar augenscheinlich fiktionale und faktuale Elemente miteinander verbinden, die im Prinzip jedoch „unter den Bedingungen des autobiographischen Erzählens“ (ebd. 301) verfasst werden. Interessanterweise ordnet Zipfel Doubrovskys Konzept der Autofiktion dieser Kategorie zu. Im Unterschied zu „späteren Autofiktionen anderer Autoren betrifft Doubrovskys Fiktionalisierung, wenn man von einer solchen überhaupt reden kann, nicht die erzählten Ereignisse, sondern lediglich deren [...] Arrangement in der Erzählung“ (ebd. 299). Wenn Zipfel darüber hinaus argumentiert, dass das, „was Doubrovsky als das fiktionale Element seines Buches ansieht, [...] nichts anderes als dessen Konstruktion“ (ebd. 299) sei, dann beinhaltet dies gleichermaßen die Möglichkeit der Autofiktion, den Konstruktionscharakter eines autobiographischen Werkes aufzuzeigen und damit zu überschreiten (vgl. Wagner-Egelhaaf 2013: 11). Damit wird die Autofiktion in dieser Auslegung zu einer besonderen Art des reflektierten, autobiographischen Schreibens (vgl. Zipfel 2009b: 298).

2) *„Autofiktion als eine besondere Art des fiktionalen Erzählens“* (ebd. 302)

Hier fasst Zipfel zwei wichtige Ansätze zusammen. Zum einen könne in Bezug auf den ‚weiten‘ Autofiktionsbegriff¹⁷ angenommen werden, dass ein wichtiges Merkmal der ‚Autofiktion durch die Namensidentität von Autor und Figur zusammen mit einer Fiktionalität behauptenden Gattungsbezeichnung“ (ebd.) erfüllt ist. Gerade in Bezug auf

¹⁷ Hier in Bezug auf Vincent Colonnas *Autofiction & autres mythomanies littéraires* (2004) und Gérard Genettes *Fiction et diction* (1991) Auseinandersetzungen mit dem Konzept der Autofiktion.

Genette, der die Autofiktion primär eher dem Bereich der Fiktion zuordnet (vgl. Genette 1992), wird eine Figur des Textes, deren Name identisch mit dem des Autors ist, zu einer Besonderheit eines fiktionalen Textes und aus dieser Perspektive zur Autofiktion. Zum anderen geht Zipfel in diesem Zusammenhang der Frage nach, wie man die vom Autor gewählte Namensidentität auslegen kann und gelangt dabei zu dem Gehalt „poetologischer Äußerungen“ (Zipfel 2009b: 303), die seiner Aussage nach in vielen autofiktionalen Texten zu finden seien. Jene Äußerungen, deren ursprüngliche Erscheinungsform im Essay, also einer faktischen Gattung, liegt, werden im Rahmen der Autofiktion mit einer fiktionalen Erzählung verbunden. Mit dem Gehalt solcher poetologischer Äußerungen setzt sich auch der Anglist A. Nünning auseinander und bezeichnet „innovative Ausprägungen von selbstreflexiven fiktionalen Autobiographien als ‚autobiographische Metafiktion‘ bzw. ‚fiktionale Metaautobiographien‘“ (Nünning 2007: 274). Ein Merkmal dieser sei, dass „[i]m Gegensatz zu traditionellen fiktionalen Biographien [...] fiktionale Metaautobiographien die Aufmerksamkeit auf die Probleme der biographischen Rekonstruktion und des Schreibens von Lebensgeschichten [lenken]“ (ebd.).¹⁸

3) *Autofiktion als ‚doppeltes‘ Angebot an den Leser* (vgl. Zipfel 2009b: 304)

Während sich die ‚Anteile‘ von Fakt und Fiktion in den anderen beiden Interpretationen oder Konzepten der Autofiktion entweder in die Richtung des autobiographischen oder des fiktionalen Erzählens gewichten, so geht Zipfel hier von einer dritten Kategorie aus, bei der beide Bestandteile sozusagen gleichermaßen bestehen. In diesem Fall gehe die größte „Verunsicherung von Konzepten und Texten aus, bei denen eine eindeutige Zuordnung zum Faktualen oder Fiktionalen fragwürdig wird“ (ebd.). Entgegen der in Doubrovskys Modell betonten ‚Widersprüchlichkeit‘ (vgl. Doubrovsky 2008: 126) des fiktionalen und des autobiographischen Paktes, gehe es hierbei darum, dass dem Leser beide Pakte angeboten werden, ohne dass sich im Verlauf der Lektüre die Möglichkeit einer Auflösung in Richtung des einen oder des anderen erfülle.¹⁹ Der Leser werde „gerade durch das Hin und Her zwischen dem einen und dem anderen auf die Spezifik der beiden Pakte aufmerksam gemacht [...]“ (Zipfel 2009b: 306). Die Annahme, dass „ein Text dem Leser bzw. der Leserin ein ‚Angebot‘ macht, ihn als Autobiographie oder

¹⁸ An A. Nünning's Aufsatz „Metaautobiographien: Gattungsgedächtnis, Gattungskritik und Funktionen selbstreflexiver fiktionaler Autofiktionen“ (2007) zeigt sich in diesem Zusammenhang exemplarisch die Vielfalt der Benennungsversuche, die sich in der Auseinandersetzung mit den ‚Defiziten‘ der Autobiographie ergeben. (vgl. Nünning 2007: 269-292).

¹⁹ Zipfel bezieht sich hier vor allem auf Marie Darrieusecqs Definition von Autofiktion in „L'autofiction, un genre pas sérieux“ (1996).

als Roman zu lesen, verlagert die Debatte weg von einem essentialistischen Gattungsverständnis hin zu einer rezeptionsästhetischen Entscheidung“ (Wagner-Egelhaaf 2013: 11). Gerade dieser letzte Aspekt kann für *Hoppe*, wie sich zeigen wird, geltend gemacht werden. In Anlehnung an Frank Zipfels theoretische Auseinandersetzung mit der Autofiktion betrachtet Wagner-Egelhaaf selbige als „autobiografiethoretischen Konzeptbegriff [...], der genau aus den diagnostizierten Defiziten des Autobiografischen seine Chance und seine spezifische Produktivität begründet“ (Wagner-Egelhaaf 2008: 137). Laut Wagner-Egelhaaf könne es „heute nicht mehr darum gehen, die Unmöglichkeit der Autobiografie, sei es psychologisch, sei es zeichentheoretisch und repräsentationskritisch, zu konstatieren“ (ebd.). In diesem Sinn sind die autofiktionalen Elemente „Dichtung, Fiktion, Erfindung, Konstruktion [...] keine Notbehelfe mehr, sondern die spezifische Möglichkeit autobiografischer Reflexion und Selbstdarstellung“ (ebd.). Jenes „reflexive Potenzial“ (Wagner-Egelhaaf 2013: 12), das sich aus der gezielten Verbindung von autobiographischen und fiktionalen Elementen ergebe, könne daher als „konstitutives Merkmal der Autofiktion“ (ebd.) gesehen werden.

Zusammenfassend lässt sich an dieser Stelle festhalten, dass sich aus dem Wissen um die ‚Unmöglichkeit‘ der Autobiographie und ihre ‚diagnostizierten Defizite‘ in der Literaturwissenschaft zahlreiche Ansätze, mögliche Theorien und Bezeichnungen entwickelt haben und weiterhin zu entwickeln scheinen. Einige Teilnehmer des Autobiographiediskurses fassen die begriffliche Vielfalt, unter die wohl auch das Konzept der Autofiktion gezählt werden kann, mit der Bezeichnung ‚autobiographisches Schreiben‘ zusammen. Dies umfasst beispielsweise besondere Formen von Autobiographien, die seit Beginn des 20. Jahrhunderts verstärkt zu finden sind und sich von der traditionellen Autobiographie unterscheiden, wie auch „Briefe, Tagebücher, Reiseberichte, Gedichte, Dramen und Romane“ (Breuer/Sandberg 2006: 10). Merkmale dieser Texte seien zudem, dass sie keine statische Grenze mehr zwischen Fiktion und Realität voraussetzen und darüber hinaus „nicht länger von festen Identitäten aus[gehen], sondern allenfalls von identitätskonstruierenden Leistungen des Schreibens und Lesens“ (ebd.). Das Konzept der Autofiktion ist somit unter anderem auch ein Versuch von vielen, die ebenso vielfältig wie unterschiedlich gestalteten literarischen Texte, die beispielsweise den Konstruktionscharakter von Identität oder die Auflösung einer festen Grenze zwischen Fiktion und Realität verarbeiten und darstellen, in einen Rahmen zu fassen.

3. Fakten und Fiktionen in *Hoppe*

„*Es ist nicht die erste Station in Hoppes Lebensgeschichte, in der Fiktion und Wirklichkeit eins werden. Wer sich aufmacht, Hoppes phantastischen Wegen zu folgen, wird immer wieder ähnliche Entdeckungen machen [...]*“ (H 234).

Das Netz aus Fakt und Fiktion in *Hoppe* ist, wie bereits erwähnt, dicht gesponnen. Als mögliche ‚Fakten‘ können beispielsweise die Namensidentität zwischen Autorin und Protagonistin oder die unzähligen Verweise auf veröffentlichte Werke von HOPPE gesehen werden; inwiefern jene jedoch als ‚sicher‘ gelten können, wird sich in der Folge zeigen. Als ‚Fiktion‘ wird zunächst primär die Handlung wahrgenommen, weil der Leser in Bezug auf HOPPE von einer Kindheit in Hameln ausgeht. Dabei ist der Text aber so gestaltet, dass der Rezipient während des Lesens zwischen dem Glauben, in *Hoppe* möglicherweise zu erfahren, wie es ‚wirklich‘ war, und der Vermutung, dass es sich dabei um eine erfundene Geschichte handelt, schwankt und dieses Schwanken durch den Inhalt bestärkt wird. Als weitere fiktionalisierende Indizien, die zum Teil allerdings erst bei einer sehr genauen Lektüre hervortreten, kann das Verwischen der diegetischen Ebenen, die Verschmelzung der Figuren miteinander sowie einige phantastisch oder traumähnlich anmutende Szenen gesehen werden. Die Bedeutung dieser ‚Fiktionen‘ wird im Verlauf der gesamten Arbeit immer wieder zur Sprache kommen und im Rahmen dessen weiter erläutert werden. Zwischen den zuvor beschriebenen Handlungsverlauf mischen sich zudem immer wieder Reflexionen über unterschiedliche Aspekte wie Sprache, Musik, Literatur und den Literaturbetrieb, denen im Anschluss ebenfalls nachgegangen wird. Zunächst sind es jedoch die paratextuellen Merkmale von *Hoppe*, die hier in den Blick genommen werden.

3.1. Paratextuelle Signale in *Hoppe*

Unterschiedlich auslegbare paratextuelle Hinweise werfen in *Hoppe* bereits Fragen auf oder sorgen, in Zipfels Wortlaut, für ‚Verwirrung‘, wie bereits mit Blick auf das Cover (U1)²⁰ zu sehen ist: Der Titel des Buches ist der Nachname der Autorin; Hoppe verdoppelt sich bereits auf dem Einband – im Sinne Lejeunes ein erstes Signal für

²⁰ Die Bezeichnungen für die vier Seiten des Buchumschlags sind hier von Wolfgang Koschnick übernommen: U1 bezeichnet die äußere, vordere, erste Seite des Umschlags, U2 die innere, vordere, zweite Seite, U3 die innere hintere, dritte und U4 die äußere, hintere, vierte Seite des Umschlags (vgl. Koschnick 1992: 82).

Autobiographie. Als zusätzliche Information sieht der potenzielle Leser die Genrebezeichnung ‚Roman‘. Es kann davon ausgegangen werden, dass der Fischer Verlag das Werk – unter HOPPEs vorausgesetzter Zustimmung – mit dieser Zuordnung versehen hat. Oliver Vogel schreibt über den Klappentext:

Das Buch ist keine sichere Sache. Geschmäcker, Moden, Stimmungen können darüber entscheiden, ob es gelesen wird oder nicht. Und Literatur wird sich danach nicht richten können. Also müssen Bedürfnisse mit Mitteln geweckt werden, die den Moden und Geschmäckern näher stehen, also muss der literarische Text einen Begleiter haben, jemanden, der ihn führt, der ihn verteidigt und beschützt, der ihn anpreist, damit er verkauft und gelesen wird (Vogel 2008: 174).

Gerade in Hinblick darauf, dass *Hoppe* eine mitunter ‚unsichere Sache‘ darstellt und die Gefahr besteht, dass der Text gängige Erwartungen, ‚Moden‘ oder ‚Geschmäcker‘ enttäuschen kann, weil es sich bei *Hoppe* um Literatur handelt, die sich nicht unbedingt an solchen Maßstäben orientiert, können die Funktion und die Wirkung des Klappentexts hier folgendermaßen interpretiert werden. Die Angaben auf U1 versetzen den Leser und dessen Erwartungshaltung bezüglich des Buches bereits in eine Art ‚Schwebezustand‘, der durch die Informationen auf U4 noch verstärkt, gleichzeitig jedoch auch etwas abgefangen wird. So heißt es auf der Rückseite des Umschlags: „Als Leben zu kurz, als Roman zu schön, um wahr zu sein: ‚Hoppe‘ ist keine Autobiographie, sondern Hoppes Traumbiographie, in der Hoppe von einer anderen Hoppe erzählt: Das Beste, was bislang über Hoppe geschrieben wurde!“ (H 2012: U4). Wieder ein Hinweis auf die Autobiographie durch den Begriff ‚Leben‘, erneut die Erwähnung des Romans, die hier unter anderem mit dem Paradoxon ‚Roman‘ und ‚wahr‘ spielt. Anschließend die explizite Verwendung des Wortes Autobiographie und letztendlich die konstante Verneinung der faktischen und fiktionalen Komponenten, die in den Begriff ‚Traumbiographie‘ mündet. Die einzige, scheinbar ‚sichere‘ Information ist jene, dass es die Autorin HOPPE sei, die erzähle – wenn auch über eine andere Hoppe. Die, in Vogels Sinn, beschützende, verteidigende und anpreisende Funktion übernimmt auf diesem Umschlag im Anschluss ein Zitat aus der *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, in der der Literaturwissenschaftler Heinrich Detering sich zu *Hoppe* geäußert hat: „Ein kluges, befreiendes und gänzlich uneitles Lesevergnügen. Wer ‚fh‘ durch alle labyrinthischen Irrgänge gefolgt ist, kommt am anderen Ende des Buches glücklicher und klüger wieder heraus“ (ebd.). Hier findet sich eine Stimme, die sich der möglichen Verwirrung des Lesers annimmt und, nahezu warnend anerkennt, dass es sich bei dem

Buch in seinen Händen um ein Buch voller ‚labyrinthische[r] Irrgänge‘ handelt. Gleichzeitig wird betont, dass sich die Anstrengung, diesen Irrwegen zu folgen, lohnt. Belohnt wird mit der Aussicht auf Bildung und Glück – bei der aktuellen, allgegenwärtigen Sehnsucht nach ‚Glück‘ stellt gerade Letzteres einen vielversprechenden Anreiz und ein wirkungsvolles Versprechen dar. Bevor der Leser also *Hoppe* aufgeklappt hat, weiß er, dass er im Prinzip nicht viel weiß – außer dass das, was ihn erwartet, eine Art Traumbiographie darstellt, die in irgendeiner Verbindung mit der Autorin Felicitas HOPPE steht. Auch der Text auf U2 ändert daran nicht viel: Wiederholt wird darauf hingewiesen, dass *Hoppe* keine Autobiographie sei, diesmal mit etwas mehr Information bezüglich des Inhalts. Dazu heißt es weiterhin: „Hoppes Lebens- und Reisebericht wird zum tragikomischen Künstlerroman, mit dem sie uns durch die Welt und von dort aus wieder zurück in die deutsche Provinz führt, wo ihre Wunschfamilie immer noch auf sie wartet“ (H 2012: U2). Anstatt das Feld der Genrekandidaten einzugrenzen, wird es erweitert und differenzierter. Auf drei Seiten folgen im Anschluss daran zuerst der einzelne Satz: „Für Familienmitglieder gilt das gesprochene Wort“ (H 5), dann das Inhaltsverzeichnis (H 7) und, als Kapitel 0. deklariert, ein Auszug aus Wikipedia: „Felicitas Hoppe, *22.12.1960 in Hameln, ist eine deutsche Schriftstellerin. Wikipedia“ (H 9). Letzterer wird auf U3 wiederholt, allerdings mit einer minimalen Änderung: Geburtsdatum und Ort stehen nun in Klammern (vgl. H U3). Die widersprüchlichen Signale mehren und verstärken sich. Auf der einen Seite steht die Referenz auf ein Medium, das sich in stetem Wandel befindet²¹ und keine anerkannte Quelle darstellt, auf der anderen Seite verweist die zweifelhafte Quelle auf die reale Autorin und es liegt nahe, als Leser zu fragen, ob jene beschriebene Schriftstellerin auch die ist, von der das Buch handelt. Durch das Spiel mit dem Paradoxen wird hier bereits ein Grundstein für die Zweifel an der eigenen Urteilsfähigkeit und gängigen Wahrnehmungskategorien gelegt, die bei der weiteren Lektüre von *Hoppe* von großer Bedeutung ist. Was das „gesprochene Wort“ betrifft, so kann der Satz zunächst als den Leser ausschließende Aussage gelesen werden. Er ist wahrscheinlich kein Familienmitglied und für ihn gilt mit diesem Buch das geschriebene Wort, dessen Wahrheitsgehalt angezweifelt werden kann, wenn es ja das gesprochene Wort ist, das eigentlich gilt. Darüber hinaus beschreibt es aber auch das Transformationspotenzial von Sprache – jede Form des Sprechens über sich selbst, ob

²¹ Worauf möglicherweise auch die Veränderung der Angaben am Ende des Buches hinweist.

mündlich oder schriftlich, bedeutet Veränderung und unterliegt der Interpretation des Adressierten. Etwas deutlicher wird dieser Aspekt in HOPPEs Dankesrede zur Büchner-Preisverleihung: „Denn es gilt das gesprochene Wort, dass sich, selbst wenn es geschrieben steht, unter Applaus wie Missfallen gleichermaßen, ständig verwandelt und sich dabei nicht selten unberechenbar gegen die Absicht des Sprechers wendet“ (HOPPE/Spiegel 2012: 33). Darin findet sich viel von HOPPEs Verständnis von Sprache, Leben und Kunst; Entitäten, die bei ihr untrennbar mit dem Begriff der (geistigen) Beweglichkeit verbunden sind. So heißt es in ihrer Rede ebenso: „[W]as Beweglichkeit wirklich meint: das geschmeidigste geistige Verkehrsmittel von allen. Kunst ist nämlich, was nicht zu fassen ist, was sich entzieht, nicht gehorcht, was uns unheimlich ist, weil es sich, genau wie Leben und Sprache, ständig verändert“ (ebd.). So ist es dieser Transformations- und Beweglichkeitscharakter, der *Hoppe* schon im Paratext durchzieht, der eine eindeutige Gattungszuordnung verweigert und den Leser damit schon ansatzweise darauf vorbereitet, was anschließend folgt. Allerdings nur ansatzweise, denn – und dieser Aspekt zieht sich durch das gesamte Werk – eigentlich „könnte auch alles ganz anders sein“ (H 316).

3.2. Wer sind ich und wie viele Hoppes sind in *Hoppe*?

Das Buch *Hoppe* wurde von der Autorin Felicitas HOPPE geschrieben. Die Biographin mit dem Kürzel ‚fh‘ unternimmt darin den Versuch, das Leben von Felicitas Hoppe zu beschreiben. Geht man davon aus, dass die Initialen ‚fh‘ für Felicitas Hoppe stehen – was naheliegend, aber nicht eindeutig belegbar ist – dann sieht sich der Leser mit ‚drei Hoppes‘ konfrontiert sowie mit der Frage, in welcher Beziehung diese zueinander stehen, und der Möglichkeit, sie als identisch zu betrachten. In der Folge werden die drei Instanzen vor diesem Hintergrund in Augenschein genommen.

3.2.1. HOPPE, ‚fh‘ und Felicitas Hoppe in *Hoppe*

Es ist die Biographin ‚fh‘, die sich nach wenigen Seiten als Erzählerin von Hoppes Lebensgeschichte offenbart. Als vermeintlich auktoriale Erzählinstanz scheint sie zu Beginn die Ereignisse zu überblicken und Fakt von Fiktion trennen zu können. So ist sie es, die in relativ neutralem Ton in den Text einführt und den Leser informiert: „Weltweit, egal welcher Zeitung, hat Hoppe immer dieselbe Geschichte erzählt: wie sie

als Ratte mit Schnurrbart und Schwanz versehen, Wurst in der Linken, Brot in der Rechten, den Marktplatz ihrer Heimatstadt Hameln betritt [...]“ (H 13). Mit dieser Referenz auf die außertextuelle Wirklichkeit wird, nach der Namensübereinstimmung, ein weiterer Hinweis auf die Identität zwischen der Autorin HOPPE und der Protagonistin Felicitas Hoppe gegeben, denn der Leser glaubt spätestens seit dem Wikipedia-Eintrag zu wissen, dass HOPPE in Hameln geboren wurde. Bereits auf der nächsten Seite wird die Hamelner Kindheit jedoch zur Fiktion erklärt: „Die Hamelner Kindheit ist reine Erfindung“ (H 14). Damit gerät auch die vermutete Übereinstimmung zwischen HOPPE und Hoppe wieder ins Wanken. Die Unsicherheit darüber, wieviel von HOPPE in der Figur Felicitas Hoppe zu finden ist, wird durch das gesamte Werk aufrechterhalten und nicht aufgelöst. Interessant ist dabei, dass sich die realen Lebensdaten und die zu Beginn als unwahr ausgewiesene Verbindung nach Hameln weiter durch den Text ziehen und damit in gewisser Weise zu ‚umgekehrten Realitätspartikeln‘ werden. So heißt es beispielsweise: „Genau wie Strat und seine Kollegen wusste auch Wagner [...] nichts davon, dass sie [Hoppe] ihre frühen Jahre nicht an der Weser, sondern in einer ganz anderen Landschaft verbrachte [...]“ (H 36). Hier wird die anfangs getroffene Aussage bezüglich der ‚Unwahrheit‘ der Hamelner Kindheit verstärkt.²² Und auch zum Ende des Buches tauchen die Lebensdaten von HOPPE wieder auf: „*Picknick der Friseure*, erschienen 1996, brachte der bis dahin vollkommen unbekanntem deutschen Autorin Felicitas Hoppe, geboren als drittes von fünf Kindern in Hameln an der Weser, immerhin einen Achtungserfolg ein“ (H 327). Damit ergeben sich nochmals mehrere Möglichkeiten der Auslegung: Erstens, dass es sich bei Hoppe und HOPPE gegebenenfalls nicht um eine Person handelt; zweitens kann sich der Eindruck des fiktionalen Charakters der Geschichte, die um und über Hoppe gesponnen ist verstärken, und drittens legt es die Annahme nahe, dass auch ‚fh‘ Fakt und Fiktion, Wahrheit und Erfindung, nicht (mehr) voneinander trennen kann. Darüber hinaus heißt es im Text: „Auch wenn sich die erwachsene Autorin Hoppe nicht ohne weiteres mit der knapp vierzehnjährigen Leserin Felicitas auf der *Adelheit* in eins setzen lässt, strafen die Schiffsbriefe Hoppes die Autorin leise Lügen“ (H 112). Auf der anderen Seite werden Felicitas nahezu alle von HOPPE publizierten Werke zugeschrieben, von *Picknick der Friseure* (u.a. H 27), *Pigafetta* (u.a. H 101) über *Paradiese, Übersee* (u.a. H 222) oder *Johanna* (u.a. H 105). Gleichzeitig gibt es aber

²² Ein weiteres Beispiel: „Natürlich hatte Jerome Chester nicht die geringste Ahnung, dass Hoppe in Kanada und Australien aufgewachsen war [...]“ (H 117).

auch unzählige Verweise auf Texte, die mit hoher Wahrscheinlichkeit erfunden oder zumindest nicht von HOPPE veröffentlicht worden sind.²³

In der Folge versucht ‚fh‘ auf der Basis von Felicitas‘ Briefen, ihren fiktiven und tatsächlichen Werken sowie unter Zuhilfenahme von Tagebüchern und Notizen verschiedener ‚Protagonisten‘ eine chronologische Darstellung von Felicitas Hoppes Leben zu verfassen. Beispielsweise wird die Aussage eines angeblichen Textes von Felicitas, *Fünf zur See*, in dem es heißt: „Er mietete Häuser an, die er niemals bewohnte. Ich saß mutterseelenallein auf hohen Veranden in Schaukelstühlen [...]“, von ‚fh‘ richtig gestellt: „Das dürfte, in Abgleich mit dem Tagebuch ihres Vaters, kaum der Wahrheit entsprechen. Die Mittel des reisenden Patentagenten waren begrenzt und ließen eine Haushaltsführung oben beschriebener Art nicht zu“ (H 16). Zunächst hat es also den Anschein, dass ‚fh‘ die Rolle einer außenstehenden, heterodiegetischen Erzählerin einnimmt, die berichtet, die die Ich-Erzählerstimme Felicitas‘, deren Stimme in Form von Briefen und anderen Dokumenten ebenfalls den Text durchzieht, erläutert und, wenn notwendig, korrigiert. Die Wechsel sind dabei fließend und gelegentlich verwirrend. Zum Beispiel erzählt ‚fh‘, dass die kanadischen Kinderjahre verbrieft seien, versetzt ihren Erzähltext immer wieder mit Zitaten aus jenen Briefen und mischt sich in diese kommentierend ein: „Es war Wayne (**gemeint ist vermutlich der kanadische Eishockeyspieler Wayne Gretzky / fh**), der **mich** überredete mitzukommen. [...]“ (H 18, Hervorhebung sw). Im Verlauf der Handlung zeigt sich dann allmählich, dass ‚fh‘ sich durchaus in der Welt der Figuren bewegt. Beispielsweise dann, wenn sie mit Figuren über Felicitas spricht. Im Gespräch mit Martha Knit, Felicitas‘ Lehrerin in Brantford, sagt diese: „Schauen **Sie** sich mal die Fotos an (Martha öffnet einen Schuhkarton), sie fällt einfach auf, solche Sachen wurden hier ja sonst nicht getragen. [...] Wissen **Sie** (Martha lacht) [...]“ (H 51, Hervorhebung sw). Oder in der Unterhaltung mit Lucy Ayrton, der Besitzerin des *Grant’s Children* (vgl. H 139), deren Beschreibungen von Felicitas ebenfalls in Form von wörtlicher Rede in ‚fhs‘ Bericht integriert werden:

Der Rest des Abends vergeht mit dem Nachschenken von Portwein und der **Abgleichung von Wirklichkeit und Erfindung** [...]. „Von Geschichte hatte sie [Felicitas] keine Ahnung, alles löst sich in Geschichten auf, was **mich** nicht störte, es kam mir nur allzu bekannt vor, ziemlich irisch nämlich.“ [...] Der Abend endet

²³ Beispielsweise: Das Essay „Wie man essen und sprechen lernt“ (H 98), der Aufsatz „Wer Ohren hat“ (H 60) oder der Reisebericht „Auf dass sich die Schrift erfülle“ (H 234).

am frühen Morgen unvermutet damit, dass Lucy sich plötzlich entschlossen erhebt und die Tür zu jenem Hinterzimmer öffnet, „in das man nur durch die Küche gelangte“, wie **Hoppe in *Buch L* berichtet**. Ein kleiner, fensterloser Raum mit niedriger Decke [...], in dem die kinderlose Wirtin Erinnerungen wie Trophäen aufbewahrt, „die ich mit niemandem teile. Aber da **Sie** nun mal auf die Wahrheit aus sind, will ich **Ihnen** nichts vorenthalten“ (H 153-154, Hervorhebung sw).

Dieser Abschnitt ist aus verschiedenen Gründen exemplarisch. Erstens auf Grund des expliziten Verweises auf einen Vorgang, in dem sich der Rezipient bei der Lektüre von *Hoppe* immer wieder zu verirren droht – dem Versuch Wirklichkeit und Erfindung voneinander zu trennen. Zweitens, da sich ‚fh‘ bei der Beschreibung der Räumlichkeit auf Informationen der intradiegetischen Erzählung *Buch L*²⁴ beruft, was als Hinweis gewertet werden kann, dass die Informationen von ‚fh‘ möglicherweise weniger glaubwürdig sind, als der bisherige Verlauf ihrer Berichterstattung nahelegt. Drittens zeigt sich hier die besagte Integration von ‚fh‘ in die Figurenwelt, wenn davon ausgegangen wird, dass die Pronomen ‚Sie‘ und ‚Ihnen‘ an ‚fh‘ gerichtet sind. Diese wird dann kurzzeitig überdeutlich, wenn sich ‚fh‘ vom heterodiegetischen zum homodiegetischen Erzähler wandelt und von sich in der ersten Person spricht: „Und plötzlich tritt jene Stille ein, die Biographen bekanntlich seit jeher beunruhigt, weil sie so schlecht recherchierbar ist. Hier seht ihr **mich** (hier meint fh offenbar sich selbst / fh), aber wo steckt Felicitas?“ (H 246, Hervorhebung sw). In diesem Moment verliert ‚fh‘ den Status der alles überblickenden Biographin und wird zum Teil der Erzählung. In Anlehnung an Zipfels Definition der Autofiktion²⁵ kann hier gesagt werden, dass *Hoppe* einen Text darstellt, in dem sich die eine Figur, die als Autor erkennbar sein soll und in einer als fiktional gekennzeichneten Erzählung auftritt, nicht eindeutig bestimmen lässt. Vielmehr entsteht der Eindruck, dass sowohl ‚fh‘ als auch Felicitas Hoppe sowie der fiktionale Rahmen und sämtliche Figuren eine Art Mosaik begründen, in dem HOPPE immer wieder durchscheint. So wird das Motiv des Mosaiks auch im Text mehrfach aufgegriffen. Beispielsweise heißt es: „Plötzlich, so jedenfalls scheint es

²⁴ Dessen Inhalt, wie sich im Verlauf der Auseinandersetzung ‚fhs‘ mit Lucy Ayrton zeigt, scheint ebenfalls vermeintliche Fakten und Fiktionen zu vermischen (vgl. H 153). Bei jenem Versuch ‚der Abgleichung von Wirklichkeit und Erfindung‘ stellt sich beispielsweise heraus, dass Madame und Monsieur Paganel, die ebenfalls in *Buch L* auftauchen, „reine Literatur“ (ebd.) seien und laut Lucy Ayrton niemals Gäste des *Grant's Children* waren, während die vermeintliche Existenz von Dick Floater, der in der Textwelt des *Buch L* als „handelsreisender Amerikaner“ (H 141) auftaucht, in der Textwelt *Hoppe* von Lucy Ayrton bestätigt wird.

²⁵ „Eine Autofiktion ist ein Text, in dem eine Figur, die eindeutig als der Autor erkennbar ist (durch den gleichen Namen oder eine unverkennbare Ableitung davon, durch Lebensdaten oder die Erwähnung vorheriger Werke), in einer offensichtlich (durch paratextuelle Gattungszuordnung oder fiktionsspezifische Erzählweisen) als fiktional gekennzeichneten Erzählung auftritt“ (Zipfel 2009a: 31).

Felicitas, passt alles zusammen, als würden sich die Teile eines Mosaiks, über Jahre gesammelt, endlich zu einem Gesamtbild formen“ (H 168).²⁶ Dass es sich bei diesem ‚Gesamtbild‘ jedoch nicht um eine Auflösung bezüglich der ‚Hoppe-Trias‘ handelt, zeigen beispielsweise die unzähligen weiteren Erzählinstanzen in *Hoppe*. Zwar werden ihre ‚Stimmen‘ von ‚fh‘ geordnet und in einen Kontext gesetzt, gerade in Anbetracht der Zugehörigkeit von ‚fh‘ zur Textwelt können sie im Prinzip jedoch ebenso als zuverlässige oder unzuverlässige Erzähler und Informanten betrachtet werden. So zeichnen die vielen Stimmen in *Hoppe* vielschichtige Bilder von Felicitas Hoppe.

3.2.2. Die multi-perspektivische Darstellung von Felicitas Hoppe

Der gesamte Text sowie die Charakterisierung der Figur Felicitas Hoppe setzen sich aus unterschiedlichen Stimmen, Einschätzungen und Beschreibungen zusammen, beinhalten Wiederholungen und scheinbare Paradoxa. Unter der allgegenwärtigen Prämisse, dass alles auch ganz anders sein könnte, sowie der Skepsis vor der Möglichkeit des Subjekts, sich selbst als Einheit darzustellen, schreibt HOPPE durch ‚fh‘ über Felicitas Hoppe und über sich selbst im Medium der Vielstimmigkeit. Dabei wird die Rolle der ersten Person Singular von verschiedenen Figuren übernommen, so dass der Rezipient die Zuordnung des ‚Ichs‘ im Prozess des Lesens immer wieder neu vollziehen muss. In diesem Rahmen kommen beispielsweise unter anderem folgende Figuren zum ‚Ich‘: Bamie Boots, Hoppes kanadischer Eishockeytrainer: „Ehrlich gesagt habe **ich** nie eine Spielerin gesehen, die sich mehr über Siege freute [...]“ (H 31); Viktor Seppelt: „Schwer zu sagen, was überwog, **meine** Überraschung oder **mein** Misstrauen, als **ich** feststellte, dass der Mann hinter dem Tresen sie auf den ersten Blick erkannte“ (H 231); Gil Gott: „Aber **ich** glaube, es war nicht die Musik [...]“ (H 311); oder, wie oben bereits dargestellt, Lucy Ayrton: „Aber da Sie nun mal auf die Wahrheit aus sind, will **ich** Ihnen nichts vorenthalten“ (H 154, Hervorhebungen sw).

Aus diesen vielen Beschreibungen formt sich tatsächlich ein Gesamtbild, allerdings kein einheitliches, sondern ein von Widersprüchen geprägtes Bild, bei dem die Konturen seiner einzelnen Bestandteile, wie bei einem Mosaik, weiterhin bestehen bleiben. Martha Knit beschreibt sie zum Beispiel als „gute, gewissenhafte und in den meisten Fächern begabte Schülerin“, die jedoch „manchmal etwas abwesend, man könnte auch sagen, gelangweilt“ sei (H 51). Virginia Blyton, die Mutter von Felicitas‘ blindem

²⁶ Vgl. dazu ebenfalls: H 193, H 220 oder H 242.

Freund Joey, beschreibt sie folgendermaßen: „Sie kann meines Erachtens überhaupt nicht lieben, sie ist viel zu sehr mit sich selbst beschäftigt, nimmt alles, gibt nichts [...]“ (H 177). Dazu passt auch Felicitas‘ Verhalten, als sie mit Viktor Seppelt in New York ist: „Nicht nur das Glück im Schnee erweist sich als flüchtig und scheint sich nicht auf das ungleiche Paar übertragen zu haben. Die Reise gestaltet sich insgesamt kompliziert, vor allem deshalb, [...] weil sie an New York nicht das geringste Interesse zeigt. Kaum ein Tag, an dem sie das Zimmer verlässt“ (H 229). In Anbetracht der Tatsache, dass es sich hier möglicherweise um die Hochzeitsreise der Beiden handelt – so vermerkt es zumindest Seppelt in seinem *Buch F* (vgl. H 227) – kann ein solches Verhalten durchaus als egoistisch und lieblos ausgelegt werden. Scheinbar konträr dazu eine Beschreibung von fh: „Felicitas hatte die gleichermaßen glückliche wie unglückliche Anlage, allen Menschen, die ihr begegneten, nicht nur Wohlwollen entgegenzubringen, sondern ihnen darüber hinaus häufig auch das Gefühl zu vermitteln, etwas Besonderes zu sein“ (H 308). Hier findet der Rezipient also nahezu das Gegenteil, eine Person, der andere Menschen wichtig sind und die sie alles andere als lieblos behandelt. Darüber hinaus finden sich unzählige weitere Einschätzungen verschiedener Mitglieder des Hoppe-Kosmos‘: Karl Hoppe, Erfinder- und Entführervater, bringt „Charakterzüge ins Spiel, die für Hoppe insgesamt kennzeichnend bleiben: Leichtsinn, Übermut, Gratwanderei, Disproportion, kühne Inkompetenz und jenen ausgeprägten Hang zur Aufschneideri“ (H 59). Martha Knit und Bamie Boots attestieren ihr „Kommunikationsversessenheit“ sowie ein „über die Maßen ausgeprägtes Gerechtigkeitsempfinden“ (H 93). Jener Gerechtigkeitsinn wird auch von Virginia Blyton anerkannt, die Felicitas sonst eher kritisch gegenübersteht: „Sie hätte [...] eine exzellente Schiedsrichterin abgegeben, sie war auf fast unheimliche Weise unbestechlich“ (H 195). Quentin Blyton beschäftigt die „erstaunliche Tatsache, dass sie bei aller scheinbaren Besessenheit alles andere als perfektionistisch, womöglich pedantisch ist [...], sondern großzügig bis zur Nachlässigkeit und Selbstaufgabe“ (H 185). Viktor Seppelt stellt fest, sie sei „manchmal auf geradezu unangenehme Weise pünktlich“ (H 258), dabei jedoch „unmenschlich geduldig, auf schreckliche Weise nachsichtig und entgegenkommend“ (H 258). Interessant ist diesbezüglich auch die Beschreibung von Felicitas‘ Essgewohnheiten, die Helena Ayrton vornimmt. So heißt es zuerst: „Ja, sie ist wirklich hier gewesen [...], zwei Wochen lang jeden Morgen dasselbe, immer zwei Eier (weich gekocht) und zwei Scheiben Toast, mit Butter die eine, mit Marmelade die andere“ (H 139). Wenige Seiten später dann: „in der ersten

Woche sah ich sie nie, erst in der zweiten Woche kam sie gelegentlich runter, [...] aß zwei Scheiben Toast, Eier lehnte sie ab“ (H 148). Zum einen werden hier die Zuverlässigkeit von Erzählung und die Verlässlichkeit von Erinnerung, zum anderen aber auch die Zuschreibung von festen Eigenschaften oder Gewohnheiten zur Diskussion gestellt. Man kann ihn, den Rezipienten, förmlich hören: ‚Isst sie nun Eier zum Frühstück oder nicht?‘ Statische, vermeintlich unveränderliche Annahmen oder Aussagen darüber, wie ‚jemand sei‘ oder was jemand ‚immer‘ tue, lassen wenig Spielraum für Veränderungen. Sie kreieren Schranken, sowohl für das in Frage stehende Subjekt als auch für das Wahrnehmungsspektrum der Anderen. Was das Wahrnehmungsspektrum in *Hoppe* angeht, so sind nahezu ausnahmslos alle Charaktere an der Charakterisierung von Felicitas beteiligt. Das hier von ihr gezeichnete Bild ist so vielfältig wie vielstimmig. Es beinhaltet die verschiedensten, zum Teil widersprüchlichen Zuschreibungen, die der Wahrnehmung unterschiedlicher Figuren entspringen und die es dem Rezipienten schwer bis unmöglich machen, einen einheitlichen oder eindeutigen Eindruck von Felicitas zu bekommen.

3.2.3. Wieviel HOPPE ist in *Hoppe*?

Mit schlichtem Biographismus kommen wir nicht weit. Das wissen wir und suchen dennoch in literarischen Werken nach Hinweisen auf reale Vorkommnisse. Wir halten nach den kleinen Kometensplittern einer Biographie Ausschau, ohne darüber nachzudenken, auf welchem verschlungenen Weg diese Splitter in das Buch einschlagen konnten (HOPPE/Spiegel 2012: 14).

Diese Worte stammen aus Hubert Spiegels Laudatio an die Büchner-Preisgewinnerin Felicitas HOPPE. Die Wege, in denen ‚HOPPE-Splitter‘ in *Hoppe* ‚eingeschlagen‘ sind, sind tatsächlich sehr verschlungen. Mitunter, vor allem aber zu Beginn der Lektüre des Textes, ist es verführerisch, dem Muster des Datenabgleichs zu folgen und zu fragen: Welche ‚Kometensplitter einer Biographie‘ hat die Autorin HOPPE in das Werk eingewoben und welche Inhalte sind das Ergebnis ihrer „ausufernden persönlichen Phantasien“ (H 127)? B. Krumery schreibt diesbezüglich:

Ist die anfängliche Verwirrung über den veränderten Lebenslauf von Felicitas Hoppe überwunden, wird es im Laufe der Erzählung zunehmend unwichtig, ob auch die reale Hoppe wirklich z.B. ‚eine[n] Vortrag mit dem Titel *Dass euch der Donner schände, ihr Hunde!*‘ (H 104) im Frühjahr 2007 in Bremerhaven gehalten hat (Krumery 2014: 288).

Ein möglicher Grund dafür, dass es tatsächlich irgendwann an Bedeutung verliert, ob verifizierbare geographische, familiäre oder ‚historische‘ Daten in *Hoppe* zu finden sind, kann in der Annahme gesehen werden, dass es für die Darstellung von ‚Charaktereigenschaften‘ nicht unbedingt einer historischen, räumlichen oder zeitlichen Gebundenheit bedarf.

Um diese Annahme etwas zu erläutern und in Anbetracht des beschriebenen Lebens der Felicitas Hoppe – mit Bezug auf den fiktiven geographischen, familiären und ‚faktischen‘ Hintergrund in *Hoppe* wie auch auf die vorhandene Namensidentität – soll hier noch einmal die Frage gestellt werden, wieviel HOPPE in dem Text ‚gefunden‘ werden kann. Michaela Holdenried schreibt in einem Aufsatz: „Im Gegensatz zu vielen Autorinnen und Autoren der jüngeren Generation wissen wir wenig über Hoppe“. In einer Fußnote verweist sie darauf, dass sich daran „auch durch den im März 2012 erscheinenden Roman *Hoppe* nichts ändern“ (Holdenried o.J.: 17-18) werde. Hinsichtlich der bekannten Fakten oder ‚Lebensdaten‘ über HOPPE ist diese Vermutung sicherlich korrekt. Allerdings stellt sich in Bezug auf die Darstellung bestimmter Eigenschaften, subjektiver Vorstellungen, Träume und Meinungen, die sich nicht unbedingt in biographischen Eckdaten manifestieren, die Frage, inwiefern es für einen Einblick in HOPPEs ‚Charakter‘, wie HOPPE selbst es in verschiedenen Interviews bezeichnet,²⁷ von Bedeutung ist zu wissen, ob sie in Hameln oder in Brantford aufgewachsen ist. HOPPEs Antwort darauf stellt sich in Form von *Hoppe* dar; in einem Interview äußerte sie sich zudem folgendermaßen:

Dadurch, dass ich der Figur einen anderen geographischen Hintergrund gegeben habe und einen anderen faktischen und einen anderen familiären, war ich plötzlich auf magische Weise frei, alles über mich, den Charakter Felicitas Hoppe zu sagen, was ich sonst niemals hätte sagen können. So dass dies Buch wahrscheinlich zehnmal autobiographischer geworden ist, als alles hätte werden können, das ich so angesiedelt hätte, dass es den Fakten folgt (o.N. Gespräch mit F. HOPPE: o.S.).

Mit Bezug darauf kann also angenommen werden, dass *Hoppe* im Rahmen dieser konstruierten literarischen ‚Verfügungsfreiheit‘ unzählige Partikel, oder „Kometensplitter“ (Spiegel 2012: 14) von HOPPE beinhaltet, die sich durch den gesamten Text ziehen und deren Gehalt sich auch im Verlauf der Erzählung nicht

²⁷ Vgl. dazu beispielsweise: „Wenn ich jetzt sage das ganze Buch ist autobiographisch und wahrhaftig, dann meine ich das so – es ist aber nicht faktisch wahrhaftig in dem Sinn, dass ich Felicitas ein neues Leben gebe, also Kanada statt Hameln, Australien statt irgendetwas... **es ist wahrhaftig in Bezug auf den Charakter** [...]“ (o.N.. Interview Lounge: o.S., Hervorhebung sw).

verliert. Dies zeigt sich bei einer Verknüpfung von Inhalten *Hoppes* mit textexternen Informationen in Form von Interviews mit der Autorin oder Auszügen der vielzähligen poetologischen Äußerungen, wie sie sich beispielsweise in der Sammlung ihrer *Augsburger Vorlesungen* (2009) finden. In den folgenden Passagen werden dabei hauptsächlich Auszüge eines Interviews mit HOPPE aus dem Jahr 2007²⁸ und verschiedene Inhalte aus *Hoppe* einander gegenübergestellt. Bei dieser exemplarischen Gegenüberstellung geht es nicht um den Versuch, das Gewebe aus Fakt und Fiktion in *Hoppe* auseinanderzunehmen oder zu entwirren, sondern darum zu zeigen, wie sehr HOPPE mit diesem fiktiven Gewebe verwoben und verbunden ist.

„Ich vermute, dass ich einfach ein sehr großes Potential an Phantasie habe und dass ich einen starken Willen und großes Vergnügen daran hatte, mir eine eigene Welt zu gestalten [...]“ (Kasaty/HOPPE 2007: 133). Viktor bescheinigt Felicitas in *Hoppe*: *„Ihre Quelle war unerschöpflich, von Wüste keine Spur“* (H 206) und stellt zudem fest: *„Ihre Phantasie vertextete erbarmungslos alles [...]“. Allerdings arbeitete sie nur unter einer Bedingung – dem Stoff ihre eigene Wendung zu geben“* (H 207).

„Dann ist mir jedes Mal klar, was für ein theoriefreier Mensch ich bin“ (Kasaty/HOPPE 140). In *Hoppe* heißt es über die Zuordnung und die Wahrnehmung von Strukturen: *„Hoppes gesamte Wahrnehmung von Strukturen, Systemen und Regelwerken, war in höchst persönliche, aber nur scheinbar spontan assoziative Felder eingebettet [...]“* (H 306).

„Auch Dirigent wäre ich gerne geworden“ (Kasaty/HOPPE 139), sagt HOPPE über einen Berufswunsch als Kind – in *Hoppe* studiert sie in der Dirigentenklasse des Elder Conservatorium of Music in Adelaide (vgl. u.a. H 205).

„Mein Vater hat immer viel frei erfunden, er war auch derjenige, der Kaspertheater für uns machte, das war sehr schön“ (Kasaty/HOPPE 134). In *Hoppe* gibt es einen „Traumvater“, der das „Privileg der Zuneigung und des Geschichtenerzählens“ genießt und zum „Hamelner Erbauer des ersten Kaspertheaters“ (H 43) wird. Darüber hinaus bleibt das Kaspertheater ein konstantes Motiv in *Hoppe* und zieht sich beispielsweise in Form der berühmten Frage des Kaspers ‚Seid ihr alle da?‘ durch den Text (vgl. H 81, 165, 269). Zeitweise wird Joeys Vater, Quentin Blyton, in diesem Rahmen zur Vaterfigur, unter anderem, indem er die Aufgabe übernimmt, „ein Kaspertheater aus der Ecke zu holen“ (H 165) und eine ‚Hamelner‘ Tradition fortzuführen.

²⁸ Zwecks Übersichtlichkeit sind die Auszüge aus besagtem Interview in der Folge kursiv dargestellt.

„Die Wahrheit ist – ich habe, bevor ich begann zu veröffentlichen, vor allem unterrichtet, und zwar Deutsch als Fremdsprache. Über zehn Jahre habe ich das gemacht und damit schon in Amerika angefangen [...]“ (Kasaty/HOPPE 143). Hoppe verdient sich ihren Lebensunterhalt während des Literaturstudiums als Deutschlehrerin und meistert diese Aufgabe „enthusiastisch und kooperativ“ (H 303).

„Aber die Russen haben nun mal einen Bilder- und Sprachreichtum und auch eine große Souveränität in der Benutzung der literarischen Mittel. Sie machten und machen sich nicht zu Sklaven der Leser, was man den Amerikanern ohne weiteres vorwerfen könnte [...]. Bei uns diskreditiert man den Leser; andauernd wird gesagt: das kann er nicht, das wird er nicht verstehen, das überfordert ihn – aber woher wollen wir das wissen, wir kennen ‚den Leser‘ doch gar nicht! Ich habe den Eindruck, dass heute alle für alle schreiben müssen, und das ist natürlich das Unsinnigste überhaupt, denn so kann Literatur nicht funktionieren, in der Literatur gibt es kein Mehrheitsprinzip“ (Kasaty/HOPPE 136-137).

Diese Worte erinnern an die Feststellung in *Hoppe*, Sklaven seien ebenso schlechte Künstler wie Ungläubige (vgl. H 192), sowie an eine weitere ‚Baseball-Literatur‘-Analogie. Es geht dabei um einen potenziellen (deutschen) Besucher eines amerikanischen Baseballspiels, der die Regeln nicht kennt:

Dass er sich unwohl in seiner Haut fühlt, versteht sich von selbst, naturgemäß fühlt man sich immer unwohl, wenn man Begeisterung nicht teilen kann. Man landet im Off, weil man einfach nicht weiß, was gespielt wird. Das muss man als Gast allerdings aushalten können, als Gastgeber aber ebenso, denn, seien wir ehrlich, das Einzige, was Sie, den Gastgeber, rettet, ist die einfache Tatsache, dass das Stadion, in das sie den Gast geführt haben, voll ist, womit sie scheinbar die Mehrheit auf Ihrer Seite haben. Aber wäre ein Spiel wirklich schlechter, weil es, sagen wir, nur zehn Besucher hat [...]? (H 117).

Wäre ein Buch wirklich schlechter, weil es, sagen wir, nur zehn Leser hat? Nicht, wenn man wie HOPPE und Hoppe nicht an das Mehrheitsprinzip in Bezug auf Literatur glaubt.

*„Sagen wir mal so, es gilt eigentlich nur ein Tempus, eine Zeit, und das nenne ich die Geistesgegenwart“ (Kasaty/HOPPE 151). Auch in *Hoppe* wird die „reinste und schönste Geistesgegenwart“ (H 260) praktiziert und verarbeitet.*

Auf Kasatys Frage, mit welchen Adjektiven sie sich selbst beschreiben würde, antwortet HOPPE: *„Schnell, zugeneigt, präsent, großzügig und leichtsinnig, ein bisschen genussüchtig, geduldig und ungeduldig, stur und vielleicht manchmal aufbrausend – nachtragend dagegen nie. (Und, wie Sie an dieser Auflistung sehen können: eitel)“*

(Kasaty/HOPPE 168). Viele dieser Eigenschaften werden Felicitas Hoppe, wie bereits beschrieben, von unterschiedlichen Protagonisten zugeschrieben: „Sie war in jeder Hinsicht großzügig und verschwenderisch“ (H 207), „unmenschlich geduldig, auf schreckliche Weise nachsichtig (H 258), mit einem „Hang zum Aufschneiden und zur Prahlhanserei“ (H 59).

„Aber ich fliehe nicht aus einer unglücklichen Realität in eine glückliche Phantasiewelt, sondern aus einer eher glücklichen Realität in eine unglückliche Phantasiewelt, weil mich das mehr anregt [...]. Der Held meines ersten Textes, einer Hasengeschichte, sagt gleich zu Beginn: ‚Alle meine Geschwister sind tot‘ – vielleicht habe ich davon geträumt, auch einmal Einzelkind zu sein?“ (Kasaty/HOPPE 138).

In *Hoppe* ist Hoppe ein erklärtes Einzelkind (vgl. H 16) geschiedener Eltern und auch jenes frühe Werk taucht darin auf: „Ihr Erstlingswerk dagegen, *Häsi das Hasenkind*, [...] erzählt vor der märchenhaften Kulisse deutscher Waldeinsamkeit [...], ist alles andere als ein Idyll (H 35).

Auch in besagten *Augsburger Vorlesungen* finden sich einige dieser ‚Splitter‘, wie beispielsweise in einer Auseinandersetzung mit dem (auto)biographischen Schreiben:

Ich neige zu der Behauptung, dass kindliche Schreibversuche einer ernsthaften autobiographischen Darstellung in der Regel näher kommen als alle späteren. Was mich betrifft, so hatte ich meine erste Autobiographie bereits mit zehn Jahren im Kasten [...]. Natürlich war diese Autobiographie aus Mangel an Stoff gescheitert. Sie brach einfach ab, versandete. Aber ist sie deshalb weniger gültig? Was ihre Qualität ausmacht, ist nicht ihr Inhalt, sondern ihr kühner Behauptungscharakter, nicht das Bewusstsein dafür, dass ich etwas zu erzählen hatte, sondern [...] das Bewusstsein für ein Recht auf persönlichen Ausdruck, dafür also, dass sich die menschliche Persönlichkeit einfach dadurch herausbildet, dass sie über sich spricht“ (HOPPE 2009: 115).

Im Anschluss daran steht jener erste autobiographische Versuch, der sich im Wortlaut auch in *Hoppe* wiederfindet: „ICH. Meine Familie. Mein Name und meine Wünsche und mein Leben [...]“ (HOPPE 2009: 116 und H 34). In diesem Zusammenhang zeigt sich auch, dass die Kritik an dem Konzept ‚Autobiographie‘, wie sie in *Hoppe* herauszulesen ist und im nächsten Kapitel erläutert wird, für sie nicht per se gilt. Sondern vielmehr, dass in der schriftlichen Auseinandersetzung des Selbst mit sich selbst, trotz oder gerade auch wegen der verschiedenen ‚Unmöglichkeiten‘ der Autobiographie, wichtige identitätskonstruierende Prozesse stattfinden. Dass HOPPE

sich der Problematik der Darstellung dieser Selbstauseinandersetzung dabei mehr als bewusst ist, zeigen sowohl die autofiktionale, literarische Form, die sie ihrer Selbsterfindung in *Hoppe* gegeben hat, als auch die Verarbeitung diverser literaturtheoretischer Inhalte auf einer Metaebene.

Die hier zusammengefassten und gegenübergestellten Inhalte verdeutlichen, dass HOPPE, so paradox es klingen mag, auf jeder Seite in *Hoppe* eingeschrieben und nicht eingeschrieben ist und, wie es im Text heißt, „Präsenz durch Abwesenheit“ (H 184) und Anwesenheit gleichermaßen erreicht. Mit Rückbezug auf die Feststellung, dass über HOPPE im Vergleich zu anderen Schriftstellern der Gegenwart relativ wenig bekannt sei (vgl. Holdenried o.J.: 17), kann in diesem Zusammenhang vielleicht gefragt werden, ob es tatsächlich so wenig ist, was ‚wir‘ über HOPPE wissen oder was der Leser in *Hoppe* über HOPPE lesen kann, wenn er möchte.²⁹ Dabei gibt es keinen „biographischen Kern“ (HOPPE/Spiegel 2012: 13), wie H. Spiegel weiter in der Laudatio festhält, keine ‚faktischen‘ Lebensdaten an denen sich der Leser ‚festhalten‘ kann, sondern – mit Bezug auf Wagner-Egelhaaf und eine im Sinne Goethes ‚höhere Wahrheit‘ – Informationen über HOPPE, die in einem fiktionalen Geflecht vielleicht das beschreiben, von dem es sonst so häufig heißt, es könne nicht in Worte gefasst werden.

3.3. Der ‚Auto(fiktional)biographische-Metaroman‘

Über die Vernetzung von Fakt und Fiktion auf der Handlungsebene hinaus werden Begriffe und Konzepte von Autobiographie, Biographie, Autorschaft und Literatur im Allgemeinen in *Hoppe* verhandelt. Die von Wagner-Egelhaaf beschriebene ‚Unmöglichkeit der Autobiographie‘ zeigt sich bereits in den Schwierigkeiten ‚fhs‘ Fakt und Fiktion voneinander zu trennen und eine kohärente, objektive Darstellung von Hoppe zu produzieren. Noch expliziter wird sie, wenn der gescheiterte Versuch Felicitas‘ beschrieben wird, ihre Autobiographie zu verfassen: „Wenige Zeilen später bricht die Autobiographie ab“ (H 34). Und auch die geplante Biographie über Karl Hoppe, „*Buch K*, begonnen in einem Heft der Marke *Mead Composition*, ist trotz (oder gerade wegen) seiner poetischen Anteile ein Fragment geblieben, weit davon entfernt,

²⁹ Was die Aussagen in den Interviews betrifft, kann sicherlich argumentiert werden, dass solche Aussagen bereits Teil einer Selbstinszenierung gegenüber der Öffentlichkeit sind. Oder in HOPPEs Worten: „Was für die Fotografie gilt, gilt auch für das Interview, es reduziert den Autor auf kurze spruch- und zitierfähige Sätze“ (HOPPE 2009: 103). Allerdings kann dies dann in gewisser Weise für jegliche Informationen, die einer Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden, gelten.

auch nur in Ansätzen der angekündigten Biographie über Hoppes Vater nahezukommen“ (H 294).³⁰ Dementsprechend überrascht es nicht, wenn es auf der gleichen Seite heißt:

Hoppe, wir wissen es längst [...] kann weder Biographie noch Autobiographie. Alles wird mit einer so komisch wie kindlich anmutenden Radikalität ins Phantastische gezogen, jederzeit flieht sie in die Erzählung, jeder Ansatz zu ernsthafter Selbstbefragung, Grundvoraussetzung der Autobiographie, wird durch Mittel der Selbststilisierung und naiven Beschönigung ersetzt (H 294).

Die Worte werden hier Kai Rost und seinem Aufsatz „*Ahistorische Bauchredner/Anmerkungen zur Postpostmoderne*“ in den Mund gelegt und lesen sich wie ein Verweis auf die Bedingtheit der Sprache, Wirklichkeit abzubilden und die unter anderem damit verbundene Unmöglichkeit der Autobiographie ohne ‚Erfindung‘ verfasst zu werden. Gleichmaßen beinhaltet Rosts Aussage ironische Anteile in Bezug auf Literaturkritik und literaturwissenschaftliches Zuordnungs- und Verortungsdenken. Auch Krumery hält dazu fest:

Direkt im Text wird so die Frage nach der Bedeutung und Berechtigung von literaturgeschichtlichen Einordnungs- und Zurechnungsversuchen des hoppeschen Schreibverfahrens aufgeworfen. Die Kritikermeinung ist jedoch nicht nur als Äußerung zum textinternen Schreiben der Autorin, sondern auch als Meta-Kommentar zum Kompositionsprinzip des Romans selbst zu verstehen, der weder in der Autobiographie noch in der Biographie aufgeht (Krumery 2014: 278).

Darüber hinaus wird sich mit der Frage, was ein Autor selbst erlebt haben muss, um die Autorisation zum Schreiben zu besitzen, auseinandergesetzt. „Ein Autor [...] ist nicht deshalb ein Autor, weil er ein Schicksal hat, sondern einzig und allein deshalb, weil er schreiben kann und schreibend Schicksale autorisiert“ (H 36). Diese Aussage steht entgegen der häufig vorherrschenden Vorstellung, ein Autor könne nur über das schreiben, was selbst erlebt wurde – für Hoppe eine klare und unnötige Absage an die Mittel der Phantasie: „Die historischen Details interessieren Hoppe wie immer weit

³⁰ Ein weiterer, misslungener Versuch, eine Biographie zu verfassen stellt das *Buch L* dar, in dem Felicitas das Entdeckerschicksal Ludwig Leichhardts zu beschreiben gedenkt. ‚fh‘ stellt diesbezüglich fest: „Auf kurzer Strecke erzählt das Buch allerdings alles andere als das Schicksal von Friedrich Wilhelm Ludwig Leichhardt [...]“ (H 138) und bezeichnenderweise beginnt das Werk dann auch mit den Worten: „Was mich betrifft [...]“ (ebd.). Interessant sind in diesem Zusammenhang auch die Memoiren von Quentin Blyton, die unveröffentlicht bleiben (vgl. H 182), sowie das (angeblich) von Viktor Seppelt verfasste *Buch F*. Viktor interessiert sich nach eigener Aussage nicht für Literatur (vgl. H 212) und schreibt jenes *Buch F* in auffälliger Weise ebenfalls in Heften der Marke *Mead Composition* (vgl. H 221), der gleichen Marke wie Felicitas‘ geplantes *Buch K*.

weniger als das Drama an sich. ‚Recherche‘, schreibt sie noch 2008 in einem Essay (*Beim Schreiben zu meiden*), ‚ist doch bloß eine faule Ausrede für alles, was man sich nicht selbst vorstellen kann‘ (H 170). Damit verbunden ist zudem eine ironische Kritik an Biographismus und der unreflektierten ‚Identifikation von Werkbedeutung und Autobiographie‘ (Jannidis [u.a.] 2000: 181). F. Jannidis [u.a.] schreiben dazu in der Einleitung von *Texte zur Theorie der Autorschaft*:

„Es gibt nach dem Text kaum eine andere Größe im Gebiet der Literatur, die uns wichtiger wäre als der Autor. Das gilt für den alltäglichen Umgang mit Literatur. Wir kaufen uns den ‚neuen Grass‘, gehen zu Martin Walsers Autorenlesung, protestieren gegen die Verfolgung Salman Rushdies [...]“ (Jannidis 2000: 7).

Für die Literaturtheorie hingegen gilt, dass der Bezug auf den Autor, nachdem dieser in den 1960er Jahren von Roland Barthes³¹ für tot erklärt wurde und anschließend in den 1990er Jahren in unterschiedlichen Formen wieder auferstand (vgl. Wagner-Egelhaaf 2013: 13), immer noch problematisch ist und schnell mit dem Vorwurf der ‚theoretischen Naivität‘ (Jannidis 2000: 8) in Verbindung gebracht wird.

In *Hoppe* werden derlei Thematiken beispielsweise dann verarbeitet, wenn die fiktiven Figuren in *Hoppe* mit Inhalten von HOPPEs Werken verknüpft: „[I]n ihrer Erzählung *Das Refektorium*, in der sie nicht nur ihrem bereits weiter oben erwähnten blinden Freund Joey ein Denkmal setzt [...]“ (H 226)³² und im Hinblick auf Erlebnisse, die der alternativen, fiktiven Lebensgeschichte von Felicitas angehören, interpretiert werden: „Ob Wirklichkeit oder Erfindung, sei dahingestellt. Fest steht, dass Hoppe dem Matrosen über zwanzig Jahre später in ihrem Roman *Pigafetta* in der Figur des Schiffsmechanikers ein unvergessliches Denkmal gesetzt hat [...]“ (H 101). Dementsprechend kann der folgende Satz von ‚fh‘ im Prinzip auf den gesamten Text übertragen werden: „Eine bündige Antwort auf die Frage, welcher ihrer Väter hier tatsächlich Modell gestanden hat, sei den biographischen Ausbeutern von Hoppes Werk vorbehalten“ (H 40). Dadurch, dass dieser Satz von der Biographin stammt, deren Aufgabe die Erstellung eines Werkes ist auf dessen Grundlage jene biographischen Interpretationen unter anderem vollzogen werden, trägt diese Aussage doppel-ironisches Potenzial.

³¹ Vgl dazu: Barthes, Roland. „Der Tod des Autors“. In: *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Hrsg. Fotis Jannidis [u.a.]. Stuttgart: Reclam 2000. S. 185-193.

³² Vgl. dazu auch H 147.

Zusammenfassend lässt sich für die beschriebenen Aspekte festhalten, dass *Hoppe* ein Text ist, der auf einer Metaebene über unterschiedliche literarische Phänomene wie die Autobiographie und Biographie, die Instanz des Autors und damit verbundene Textinterpretationen reflektiert. Damit finden sich darin starke Anteile der „poetologischen Elemente“, die eine bestimmte Kategorie autofiktionaler Texte, nach Zipfel, bestimmen können sowie der ‚fiktionalen Metaautobiographie‘ nach Nünning. Interessant ist dabei jedoch, dass es gerade solcherlei literaturwissenschaftliche Zuordnungsversuche sind, die in *Hoppe* als Einschränkung der literarischen Verfügungsfreiheit verhandelt werden. Dies manifestiert sich in der von HOPPE gewählten Form der Darstellung, also dem gesamten Buch, wird aber beispielsweise auch in der allegorischen Darstellung von Sport und Literatur deutlich, die als eine Art ‚Schlüsselallegorie‘ für den Zugang zu *Hoppe* gelesen werden kann:

Tatsache ist, dass Felicitas theoretische Spielanleitungen³³ zuwider waren [...]. Oder hat man jemals von jemandem gehört, der wirklich weiter gekommen wäre, weil er sich an die Regeln hielt? **Was durchaus nicht gegen die Regeln spricht, die man natürlich kennen muss, um mit ihnen zu spielen. Aber was in der Regel steckenbleibt, wird niemals den Raum für Neues öffnen**, der sich erst öffnet, wenn sich ein Spieler plötzlich entschließt, sagen wir mal den Unterarmwurf kurzfristig durch einen Oberarmwurf zu ersetzen, aus dem später ein Rundwurf wird (H 191, Hervorhebung sw).

Die poetologischen Regeln, Muster, Modelle und Kategorien, die die Basis der literaturwissenschaftlichen Arbeit mit Texten darstellen und immer wieder Grenzen konstruieren, werden hier nicht negiert, sondern als Ausgangspunkt für ihre kreative Überschreitung beschrieben. Die Verbindung mit der Literatur folgt an dieser Stelle auch direkt im Anschluss:

„So wie jeder der schreibt [...] für immer und ewig scheitern wird, sofern er nicht in der Lage ist zu begreifen, dass der Verbrecher manchmal auch durch den Haupteingang kommt und nicht immer bloß durch die Hintertür oder über den Balkon oder durchs Kellerfenster, nur weil der Zuschauer sich das so vorstellt. Sklaven sind ebenso schlechte Künstler wie Ungläubige. Nur wer den Zusammenhang begreift, begreift die Ausnahmen von der Regel und dass ein Blinder womöglich besser spielt als der, der glaubt alles zu sehen, und nicht begreift, dass nicht das Spiel den Spieler bestimmt, sondern der Spieler das Spiel“ (H 191-192).

³³ Dafür, dass ihr diese ‚theoretischen Spielanleitungen‘ so zuwider sind, kennt Hoppe die Regeln ausgesprochen gut, zumindest viel besser als Virginia Blyton, die diesbezüglich „überraschend neidlos anerkennt“, dass „Felicitas [...] das Spiel viel besser [begriff] als sie selbst“ (H 194).

In diesem Auszug werden die beiden Teilnehmer der literarischen Kommunikation, der Verfasser und der Rezipient, thematisiert. Während das für ersteren bedeutet, sich im künstlerischen Schaffensprozess nicht dem Diktum vorherrschender Strukturen und Erwartungen zu unterwerfen, gilt dies für den Rezipienten und in gewisser Hinsicht auch für den Theoretiker bei der Auseinandersetzung mit dem Werk. Transferiert man den letzten Satz auf den Gegenstand der Literatur und liest: ‚dass nicht das Buch den Leser bestimmt, sondern der Leser das Buch‘, dann findet sich darin zudem die Ablehnung eines essentialistischen Gattungsverständnisses, wie es sich nach Wagner-Egelhaaf in der Autofiktion manifestiert, und die Umarmung des Gedankens, das Buch in der Hand über Etiketten wie Autobiographie, Autofiktion, Meta(auto)biographie etc. hinaus nach eigenen Maßstäben zu beurteilen.

4. Identität und (literarische) Konstruktion

Das folgende Kapitel bezieht sich vorwiegend auf eine These von Stefan Neuhaus, die er in seinem Beitrag „Zur Konstruktion von Identität in Felicitas Hoppes Texten“ wie folgt formuliert:

Während sich die postmoderne Literatur vor allem daran abarbeitet, die grundsätzliche Problematik der Konstruktion von Identität nach der Moderne vorzuführen, zeigen Hoppes Texte nicht nur diese Problematik, sondern auch und vor allem die Gestaltungsmöglichkeiten des Subjekts, die zugleich Möglichkeiten der Literatur sind (Neuhaus 2008: 39).

In der Folge zieht Neuhaus verschiedene Aspekte aus unterschiedlichen Werken HOPPEs heran, um diese These zu belegen. Zu dem Zeitpunkt war *Hoppe* noch nicht geschrieben, nichtsdestoweniger eignet sich die These hervorragend, um das Werk unter ihrem Licht zu betrachten. Fragen nach Identität und Identitätskonstruktion, im allgemeinen Sinn wie in der Literatur, bestreiten eine lange Geschichte auf verschiedenen, weiten Feldern und spielen in unterschiedlichen Disziplinen eine Rolle, wie beispielsweise in der Soziologie, der Psychoanalyse, der Kultur- und Literaturwissenschaft. Neuhaus fasst die Thematik folgendermaßen zusammen:

Der Gegensatz zwischen Autonomie und Ausgeliefertsein hat sich seit Beginn der Moderne im engeren Sinn, also seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert immer weiter verschärft, bekannte Gründe sind die Industrialisierung und die Erkenntnisse der Wissenschaften. Sigmund Freud hat zusammenfassend drei narzisstische Kränkungen des Menschen ausgemacht, die mit den Namen Kopernikus, Darwin und eben Freud verbunden sind (Neuhaus 2008: 39).

Zentral für die gegenwärtige Analyse ist jene freudsche Erkenntnis, dass „das Ich nicht Herr sei in seinem eigenen Haus“ (Freud 1999: 11) sowie zeitgenössische Konzepte von Identität, die den Begriff als einen „Prozess der Konstruktion und Revision von Selbstbildern“ (Glomb 2004: 277) definieren. Konträr zu klassischen Vorstellungen von Identität sind es verstärkt gerade nicht Kontinuität und Kohärenz, sondern der Konstruktcharakter, die Fragilität und Wandlungsfähigkeit, die diesbezüglich in Verbindung gebracht werden (vgl. *Modernity and Identity* 1992). Ein ebenso wichtiger Aspekt im Rahmen solcher Betrachtung ist das dialektische Pendant der Identität, die Alterität. Raible formuliert die Verbindung folgendermaßen: „Menschliches Bewusstsein ist an die Erfahrung von Alterität gebunden“ (Raible 1998: 3). Kurz gesagt: Ohne ‚Alter‘, kein ‚Ego‘. Das Subjekt konstruiert also in einem dauerhaften,

nicht abschließbaren Prozess ‚Identitäten‘, die sich in Wechselwirkung mit ‚dem Anderen‘ aktualisieren, verändern und verschieben. Dementsprechend kann Subjektivität als „sich wandelnde Identität und Einheit in der Vielfalt aufgefasst werden“ (Zima 2000: 42).³⁴

Die Aufgaben und Funktionen der Literatur sind hinsichtlich der Reflexion und Thematisierung von Identität, Subjekt und Wahrnehmung vielfältig. Gerade in Bezug auf Selbst- und Fremdwahrnehmung kann die Literatur eine besondere Rolle einnehmen und es dem Rezipienten ermöglichen „Rollendistanz zu üben [und] Einstellungs- und Sichtwechsel als Lesen mit anderen Augen zu praktizieren“ (Wierlacher 1990: 68). Die Identifikation und Auseinandersetzung mit literarisch konstruierten Subjekten kann den Rezipienten dabei unterstützen, eigene Konstruktionen und Vorstellungen zu hinterfragen und somit Komponenten des Konstrukts ‚Identität‘ zu bestätigen oder zu verändern (vgl. Neuhaus 2008: 41). Dabei geht es, im Idealfall, nicht darum, dass Literatur die „Erfahrung der Aporie“ (Derrida 1992: 60) negiert oder gar Lösungsvorschläge postuliert. P. Zima hat beispielsweise unter der Überschrift „Aporien des individuellen Subjekts zwischen Moderne und Postmoderne“ unterschiedliche Werke analysiert, um die Bandbreite der Literatur aufzuzeigen, sich mit diesen Aporien auseinanderzusetzen (vgl. Zima 2000: 86f). Vor diesem Hintergrund zeigt sich bei der Betrachtung von HOPPEs *Hoppe*, dass es auch – oder gerade in diesem Text – um die Auseinandersetzung mit Identitätskonstruktionen geht, um Perspektivwechsel, Wahrnehmungsspektren und die Überprüfung von scheinbar intersubjektiv nachvollziehbaren Sachverhalten. Die Verarbeitung dieser Aspekte geschieht in *Hoppe* auf unterschiedliche Art und Weise, zum Teil sehr explizit, wie der folgende Abschnitt zeigt.

4.1. „Die Angst um die eigene Identität wird [...] in Lust und Laune verwandelt“ (H 63)

Das Thema ‚Identität‘ wird in *Hoppe*, wie das Zitat der Kapitelüberschrift veranschaulicht, mehrfach explizit. Im Ganzen heißt es hier:

Kein Wunder, dass die Lektüre solcher Texte nicht nur anstrengend ist, sie macht vor allem nervös. Die Angst um die eigene Identität wird, so bedenklich wie

³⁴ Für weitere Ausführungen zu Subjekttheorien vgl. u.a. Zima, Peter. *Theorie des Subjekts. Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne*. Tübingen und Basel: Franke 2000.

unbekümmert, in Lust und Laune verwandelt. Stellen wir uns ein Spielfeld vor, auf dem die Spieler fortwährend wechseln, nicht nur innerhalb der eigenen Mannschaft, sondern auch zwischen den Mannschaften selbst. Ein dunkles Hin und Her von Bewegung und Finten, ein einziges Hakenschlagen [...] (H 63).

Abgesehen davon, dass diese Passage hervorragend auf die ‚Mannschaft‘ der Hoppschen Erzählinstanzen übertragen werden kann, liest sie sich wie die Beschreibung oder Referenz auf jene Texte, die die Auseinandersetzung mit dem fragilen Konstrukt Identität evozieren und dementsprechend Angst und Nervosität hervorrufen können. Darüber hinaus findet die Reflexion auf einer weiteren Ebene statt, da diese Aussage als Zitat eines fiktiven Aufsatzes *Wir sind, was wir spielen* der Autorin Yasmine Brückner (H 62) in den Text eingearbeitet ist. Zuvor schreibt sie in jenem Aufsatz:

Sie [Hoppe] ist verliebt in die reine Partnerschaft, gleich welcher Form. Sie kennt (oder macht) keine Unterschiede, zwischen Mann und Frau ebenso wenig wie zwischen Mensch und Tier, egal, wie sehr sie damit den Leser verwirrt, wobei Verwirrung niemals ihr Ansinnen ist, sondern nichts als die Folge **ihrer eigensinnigen Auffassung von Wirklichkeit** (H 62, Hervorhebung sw).

Diese Sätze funktionieren nahezu als Interpretationshilfe für den Rezipienten – zum einen als Zugang für den vorliegenden Text, ihn mit dem Bewusstsein für eine „eigensinnige Auffassung von Wirklichkeit“ zu lesen. Zum anderen als Anstoß, die eigenen Vorstellungen und Kategorien von Realität, Wahrheit, Wahrnehmung, Möglichkeit und Phantasie zu erkennen und zu überprüfen.³⁵ In einem Auszug aus *Wicketoos Traumbuch* heißt es des Weiteren:

Helena lacht, hält plötzlich zwei Pässe in der Hand, öffnet den einen, blättert darin, hält die einzelnen Seiten gegen das Licht. Haben wir diese Kinder wirklich? Weißt du überhaupt, wer du bist? Ich stelle zu meinem Entsetzen fest, dass ich nicht weiß, wer ich bin. In meiner Verzweiflung springe ich nach den beiden Pässen [...], ich bin der Hund und der Pass die Wurst [...]. Ich beginne zu weinen (H 200).

Der Pass, als ultimativer Beleg der eigenen Identität, wird hier auseinandergenommen, sein Inhalt im Licht überprüft. Die Verzweiflung über die Ungewissheit der eigenen Identität wird für den Leser spürbar, unter anderem in dem schlichten und daher umso stärker wirkenden Hauptsatz ‚Ich beginne zu weinen‘. Gleichzeitig wird dieser Traurigkeit durch das Bild des Ichs, das als Hund nach der Wurst springt, mit komischer Tragik begegnet. In übertragenem Sinn kann die Darstellung von Hoppe als Hund für

³⁵ Vgl. dazu auch Kapitel 5. dieser Arbeit: „Aber da sie nun mal auf die Wahrheit aus sind“ (H 154).

die allgegenwärtige Forderung an die ‚gesellschaftlich dressierten‘ Menschen gelesen werden, immer und zu jedem Zeitpunkt zu wissen, wer ‚man ist‘ und in der Lage zu sein, dieses Wissen jederzeit selbstbewusst nach außen zu tragen. Die Anerkennung der Identitätssuche beziehungsweise des Umstandes nicht zu wissen wer man ist, als einen mühsamen, gar schmerzhaften Prozess sowie die Darstellung der Möglichkeit, sich mit diesem Prozess ‚trotz und alledem‘ mit Humor auseinanderzusetzen, zeigt exemplarisch die Mittel der Literatur, die Thematik und Problematik von ‚Identität‘ zu verarbeiten. Interessanterweise ist es gerade in den multi-optionalen Gefilden der Gegenwart oft der Fall, dass die Suche nach Identität zwischen zwei weit auseinanderliegenden Polen verortet wird: Auf der einen Seite scheinen die positiv konnotierten und vielfältigen Optionen der Moderne, sich ‚selbst zu gestalten‘ zu stehen – das Bild der Suche gleicht hier einem Einkauf im Supermarkt der unbegrenzten Möglichkeiten. Auf der anderen Seite liegt die düstere, dunkle Seite der Vielfalt und Auswahl – Entscheidungsängste, Verlorenheit oder die Sorge, trotz des variablen Angebots nicht zu wissen, welche Komponenten das eigene Selbst konstituieren können. In *Hoppe* wird das Spektrum beleuchtet, das zwischen diesen beiden Polen liegt, wie die einzelnen, verschiedenen Seiten eines Passes. Die Frage „Könnte nicht alles auch ganz anders sein?“ (H 316, vgl. auch H 82) schwingt hier wieder mit. Und dabei zeigt sich in *Hoppe*, dass es letztendlich tatsächlich oft anders sein kann, als zuvor behauptet. Zwar wird „die Angst um die eigene Identität“ bei *Hoppe* regelmäßig „in Lust und Laune verwandelt“ (H 63), sie wird jedoch gleichermaßen ernst genommen.

Gegen Ende von *Hoppe* wird das Thema noch einmal aufgegriffen, wenn auch stärker metaphorisch. Felicitas befindet sich in der Obhut von Hans Herman Haman, der sie pflegt, als sie unerwartet krank wird und im Fieber zu ihm spricht:

Von Eis und Wüste war die Rede und dass sie sich nicht entscheiden könne. Außerdem habe sie die falsche Karte dabei, was aber völlig egal sei, weil sie die Karte sowieso nicht lesen könne, sie wisse nämlich schon längst nicht mehr, wo sie sei. [...] Offenbar befand sie sich auf einer längeren Wanderung, auf einem langen und quälenden Marsch, auf dem sie von Gefahren umzingelt war [...]. An Rückkehr sei allerdings nicht mehr zu denken, nichts und niemand auf der Welt werde sie dazu bringen, aufzugeben und umzukehren, und wenn sie bis ans Ende der Welt gehen müsse (H 321).

Zudem klagt sie über Ketten an ihren Füßen, die ihr das Gehen schwer machen. „Es sind nicht die Ketten, sagte ich [Haman], es ist bloß dein Rucksack, was kein Wunder ist bei dem, was du alles mit dir herumschleppst“ (H 321). Felicitas‘ Reise durch

kanadisches Eis und die australische Wüste kann hier als metaphorische Darstellung der Suche des Subjekts nach einer Identität beziehungsweise seiner Identitäten gelesen werden. Gängige, festgeschriebene Orientierungshilfen wie Landkarten oder allgemeingültige Rezepte verweigern ihren Dienst und funktionieren nicht, weil es keinen oder zu viele Ausgangspunkte gibt. Dann die schmerzhaft Erkenntnis, dass es nicht immer die von Anderen oder dem Umfeld angelegten ‚Ketten‘ sind, die bei der Suche hindern, sondern möglicherweise das eigene Gepäck. Ebenso wie der Umstand, dass Hilfe von außen, die Abnahme von Ketten oder Entscheidungen, mitunter keine Lösung darstellt. Vor allem jedoch, dass es sich um Entscheidungen handelt, die selbst getroffen werden müssen. So schlägt Haman Felicitas vor: „Meine Güte, leg ihn [den Rucksack] doch einfach mal ab, ich trage ihn gern eine Weile für dich, dann kommst du garantiert besser voran“ (H 322), sie lehnt das entschieden ab: „Kommt gar nicht in Frage“ (H 322). Wenig später verlässt Felicitas Eugene/Oregon und Professor Haman, wobei sie zum ersten Mal von der Beifahrerin zur Fahrerin wird: „Es war übrigens das erste Mal, dass sie, die ewige Beifahrerin, beschlossen hatte, allein zu fahren [...]“ (H 323). Es kommt nicht wirklich zu einer Auflösung der Situation, denn am Steuer zu sitzen lässt das ‚Ich‘ nicht zum Herr ‚im eigenen Hause‘ werden. Genauso wenig wird klar, ob sie mittlerweile die ‚richtige‘ Karte zur Hand hat und ob der Rucksack oder die Ketten ihre Bewegung immer noch verlangsamen. Allerdings lenkt sie den Wagen und macht sich auf einen Weg. Außerdem finden sich im Text auch immer wieder Passagen, die den Leser bei der Auslegung und der Zusammensetzung des Mosaiks ‚Identität‘ unterstützen:

Versuchen wir, die verschiedenen Aussagen wie Einzelteile zu einem Großen und Ganzen zusammensetzen, ergibt sich, bei aller scheinbaren Kompliziertheit, ein klares Bild, das eine Person zeigt, die nur auf den ersten Blick mit allem gesegnet ist, was eine erfolgreiche Laufbahn ermöglichen könnte. In Wahrheit trifft nämlich jedes einzelne Hoppetalent auf ein so quälendes wie kontraproduktives Gegenteil [...]. So wie jeder gedachte Gedanke durch einen zweiten flankiert werden muss, der den ersten erbarmungslos kommentiert und konterkariert: ‚Könnte nicht alles ganz anders sein?‘ (H 259).

Zwar ist die „Kompliziertheit“ nicht nur scheinbar, denn der Sachverhalt ist kompliziert. In einer (Text)Welt, in der das Gegenteil eines Talents das „Gegentalent“ ist und die Möglichkeit, dass alles ganz anders sein könnte, allgegenwärtig scheint. Doch auf diese Weise bietet sich eine Möglichkeit der Auseinandersetzung mit der „Angst um die [...] Identität“ (H 63), der in *Hoppe* viele Formen gegeben werden, nicht nur die der „Lust

und Laune“ (ebd.). Es sind vor allem Inhalte dieser Art, mit denen HOPPE dem Rezipienten die „Aporien des Prozesses der Identitätskonstruktion vor Augen“ (Neuhaus 2008: 43) führt.

4.2. „So viele Schiffe und so viele Namen“ (H 107). Die Bedeutung von Namen in *Hoppe*

Zu den Inhalten, die das Thema der Identität in *Hoppe* auf die eine oder andere Art und Weise verarbeiten, gehört auch das ‚Feld der Namen‘. Dieses Feld ist für eine Analyse von *Hoppe* aus mindestens drei Gründen relevant. Erstens wird das Thema in *Hoppe* ausdrücklich verhandelt und führt damit unter anderem zu der Frage, wer in dieser Welt überhaupt benennt und was der Name an sich für ein Individuum und dessen Wahrnehmung bedeuten kann. Zweitens ist es die durch eine gewisse Wiederholung der Namen gekennzeichnete ‚Verschmelzung der Figuren‘, die den fiktionalen Charakter der Erzählung verstärkt und es ermöglicht HOPPE und Hoppe in vielen Figuren zu erkennen. Vor diesem Hintergrund rückt drittens die Verbindung von historischen und fiktiven Namen in ein neues Licht. Fiktive Figuren werden im Text ohne Unterscheidung, oder zumindest nur gelegentlich durch kleine Hinweise, historischen Personen gegenübergestellt. Aus dieser Verknüpfung kann erneut jene ‚eigensinnige Auffassung von Wirklichkeit‘ gelesen werden, die mit der Verbindung aus Fakt und Fiktion die Kategorie ‚Realität‘ nicht unbedingt leugnet, sondern vielmehr um eine Dimension erweitert.

4.2.1. Namen als „Schlüssel zur Welt“? (H 282)

Die Bedeutung von Bezeichnungen und Namen wird in *Hoppe* vielfach thematisiert. Es gelingt HOPPE, die Differenz beziehungsweise das, was ‚zwischen‘ dem Akt der ersten Benennung des Subjekts durch die Eltern und den Veränderungen des Subjekts durch Erfahrungen, andere Menschen, schlicht das ‚Leben‘, liegt, zu beschreiben. Beispielsweise heißt es:

Schließlich sind es nicht unsere Geburtsnamen, diese so gut gemeinten und andauernd fehlleitenden Programme (das kann Felicitas, die **das Glück im Namen trägt**, nur an einen Freund schreiben, dessen **Name Sieg bedeutet!** / fh), sondern die Namen, die uns jene anderen geben, die lange nach unseren Eltern kommen und die auf ganz andere und neue **Weise erkennen, wer wir wirklich sind** [...], weil sie uns auf eine Weise lieben, die längst andere, **neue Namen erfordert**, oder

weil sie besser als alle anderen wissen, wer wir wirklich sind und schon auf den ersten Blick erkennen, dass ich mehr Fly als Felicitas bin, mehr Sawchy als Fly, mehr Wicketoo als Sawchy und mehr Fleur als Wicketoo, und überhaupt **mehr als alle Namen der Welt zusammen** (H 254, Hervorhebung sw).

Die Bedeutung des ‚ursprünglichen‘ Namens wird nicht vollkommen negiert, gerade durch den Verweis auf die Verbindung von Namen und Bedeutung – Felicitas als ‚Glück‘, Viktor als ‚Sieger‘ – wird der Akt einer ‚ersten‘ Benennung anerkannt. Allerdings wird diesem Akt eine oft implizierte Endgültigkeit und ‚Alleinherrschaft‘ abgesprochen.³⁶ Dabei geht es vor allem um die Möglichkeiten der ‚Neubenennung‘, den Aktualisierungsspielraum des Subjekts selbst sowie aller Beteiligten, die mit dem Subjekt interagieren. Damit wird zum einen jener Gedanke einer statischen Identität angezweifelt, zum anderen wird der Konstruktionscharakter deutlich, der dem Konzept der Identität und, darüber hinaus, allem vom Menschen Geschaffenen, zu Grunde liegt. Dieser Gedanke wird in *Hoppe* dann auch noch bis zum Extrem weiter gedacht:

Einer muss es ja tun, sagte sie, einer muss sich ja schließlich die Mühe machen, die Menschen und ihre Namen zur Deckung zu bringen, weil die meisten Leute, sagte sie, bei Regen nun mal andere Namen tragen als bei Sonne, so wie du dienstags nicht ungestraft mit demselben Namen aus dem Haus gehen kannst wie sonntags, das versteht sich von selbst, genauso wenig, wie du im Mai als der herumlaufen kannst, der du noch im Januar glaubtest zu sein, das wäre, unter uns, doch komisch (H 255).

Die Idee, die Möglichkeiten der ‚Ich-Konstruktion‘ in Form von Namen im Plural zu denken und für unterschiedliche Situationen, seien sie tagesabhängig oder wetterbedingt, verschiedene Bezeichnungen zu tragen oder zuzuweisen, kann ohne Zweifel ‚Mühe machen‘, genauso wie die Auseinandersetzung, die der Text dem Leser in Bezug auf das Thema anbietet. Als Projektionsfläche für den Rezipienten und jene mühevollen Auseinandersetzung kann Viktor Seppelt, an dieser Stelle der Ich-Erzähler, gesehen werden, der mit Felicitas‘ Leidenschaft für Namen und Neubenennungen wenig anfangen kann: „Manchmal hielt sie unvermutet einen ganzen Strauß von Namen in die Luft: Zieh dir einen!, rief sie und war förmlich betrübt, dass ich nicht zog, weil ich ihrem Spielplan nicht folgen konnte, nicht weil ich nicht wollte, sondern weil sie einfach zu schnell war, zu beweglich [...]“ (H 255). Gedankliche Beweglichkeit, Phantasie sowie ein differenzierter Blick auf sich selbst und andere Menschen können

³⁶ Die Vielfalt an Namen, die Felicitas Hoppe im Text zugeschrieben bekommt, spricht dabei für sich: Superpuck (H 15), Fly (H 38, 231), Sawchy (H 18.36, 316), Bee Hope (H 69), Wicketoo (H 166), Tapferes Schneiderlein (H 167), Cheshire Cat (H 211), Fleur (H 232).

hier als Grundlagen für eine Perspektive gesehen werden, die eine Wahrnehmung ermöglicht, in deren Rahmen Namen gleichzeitig alles und nichts bedeuten können.³⁷ ‚Alles‘ zum einen, weil sich das jeweilige Subjekt auch über die Auseinandersetzung mit dem Eigennamen konstituiert und die nahegelegte Differenzierung, unter Berücksichtigung der Problematik des Subjektbegriffs, ihren Ausdruck in Mehrfach- und Neubenennungen finden kann. Zum anderen, weil Namen zum ‚Schlüssel zur Welt‘ werden können, wenn man sich ihre Bedeutung und Funktion bewusst macht. Die Frage nach dem besagten ‚Schlüssel zur Welt‘³⁸ wird in *Hoppe* ebenso beleuchtet wie die Namens- und Identitätsthematik. Für Maria Hoppe, Felicitas‘ Mutter und Frau des Erfindervaters Karl, die sich kurz nach der Geburt von ihm getrennt hat, ist der Schlüssel zur Welt der Notenschlüssel (vgl. H 282). Für Karl Hoppe gibt es „weder einen Schlüssel zur Welt noch einen Schlüssel zum Leben, [...] nichts als ein luftleeres Zeichen im Raum“ (ebd.) und Viktor Seppelt erzählt dem Leser, was Felicitas über Schlüssel denkt:

So wie es auch keinen Schlüssel zur Welt gibt, sagte sie, weil die Türen zur Welt jederzeit offen stehen, nur dass das komischerweise keiner merkt. Alle sind andauernd auf der Suche nach einem Schlüssel, den sie selbst in der Hand haben, wie jemand, der eine Brille sucht, die er längst auf der Nase hat. Hätten wir das begriffen, wäre alles ganz leicht, weil wir dann auch begriffen hätten, dass wir es sind und sonst niemand, die bestimmen, ob Sonntag ist oder Donnerstag, ob die Sonne untergeht oder aufgeht und neben wem wir aufwachen wollen, wenn die Reise zu Ende ist (H 256).

Wer hat die Autorität, Namen zu geben und zu benennen? Wer entscheidet, wie die Realität aussieht und was sie sein kann? Der Text gibt auf diese Fragen mindestens zwei Antworten. Zum einen ist es der Autor oder Künstler, dazu heißt es in *Hoppe*: „Wenn man weiß, wie die Dinge beschaffen sind, hat man plötzlich Lust, sie neu einzukleiden, die Missgriffe Gottes zu korrigieren und schreibend ein bisschen den Schöpfer zu spielen“ (H 245). ‚Wenn man weiß, wie die Dinge beschaffen sind‘, kann der Künstler, im Sinn des mimetischen Gedankens der Kunst, den Versuch unternehmen ein ‚Abbild‘ dessen zu schaffen. In der bewussten Veränderung jenes ‚Abbilds‘ unter den poetisch-

³⁷ Wie sich im Handlungsverlauf von *Hoppe* zeigt, bringt Viktor Seppelt diese Perspektive nicht mit, so wie er in New York im Red Crab Inn Felicitas‘ (fiktive) Freunde Cater und Fox nicht erkennt, weshalb sie ihn verlässt (vgl. H 231 und 290). Dementsprechend kann Seppelt in übertragenem Sinn als Figuration der ‚statischen Identität‘ gelesen werden.

³⁸ Das Motiv des Schlüssels zur Welt findet sich beispielsweise auch in Hoppes Roman *Paradiese, Übersee* wieder. Dort lernt eine Figur, genannt der Pauschalist, dass jener Schlüssel den Zugang nicht in Form von rationalem Denken ermöglicht (Hoppe 2003: 17).

phantastisch ‚schöpferischen‘ Händen des Autors entsteht dann möglicherweise ein ‚neu eingekleidetes Abbild‘. In *Hoppe* wird dieser Vorgang zu dem Versuch, „die literarische in die wirkliche und die wirkliche in die literarische Welt zu überführen“ (H 245). Eine andere Antwort, die im Text gelesen werden kann, lautet: ‚Jeder‘ hat die Autorität, Namen zu geben, zu benennen und zu entscheiden, wie ‚Realität‘ aussehen kann. Darin klingt eine Erinnerung an die Eigenschaft der Arbitrarität von Sprache an³⁹ sowie die Möglichkeit, durch dieses Bewusstsein – ‚mit dem Schlüssel in der Hand‘ – sprachliche Konventionen zu überschreiten, neue Benennungen zu wagen und eigene Realitäten zu gestalten. In der intertextuellen Exegese des eigenen Werks *Pigafetta* heißt es in *Hoppe* daher auch: „Aber was sind schon Namen!“, schreibt Hoppe gut zwanzig Jahre später in *Pigafetta*, dessen Erzählerin ausdrücklich auf einem namenlosen Containerfrachtschiff reist. Und meint damit selbstverständlich nichts anderes, als dass Namen alles sind“ (H 172).

Das ‚Nichts‘ in Bezug auf die Bedeutung von Namen steht in Verbindung mit der Erkenntnis, dass das ‚Ich‘ gleichzeitig „mehr [ist] als alle Namen der Welt zusammen“ (H 254). Der Umstand, dass alle ‚Namen, Bezeichnungen und Beschreibungen der Welt‘ nicht ausreichen, um sich selbst Ausdruck zu verleihen, verweist auf die Begrenzungen der Ausdrucksfähigkeit, denen das menschliche Subjekt trotz aller Vielfalt und vermeintlicher Freiheit unterworfen ist. Alois Hahn formuliert diesbezüglich: „Das, was sich in unseren Gedanken und Vorstellungen abspielt, ist, so wie es sich abspielt, nicht der sprachlichen Wiedergabe fähig. [...] Zwischen unser Bewußtsein und dort aktualisierte Intentionen und das Verstehen ist stets die kommunikative Situation gesetzt“ (Hahn 1994: 143).⁴⁰ Daraus ergebe sich die „Unmöglichkeit völligen Fremdverstehens“ (ebd.). Dieser Aspekt der ‚Unmöglichkeit‘ und ‚Sprachlosigkeit‘ wird in *Hoppe* über das ‚Nichts der Namen‘ hinaus auf verschiedene Art und Weise in den Text eingearbeitet, unter anderem, wenn es heißt: „Der Fluch als lautstarker Ausdruck der Verzweiflung über die Unmöglichkeit, sich zur

³⁹ Interessanterweise spricht Seppelt, kurz vor der zitierten Passage, von Felicitas‘ Abneigung in Bezug auf Systeme: „nichts sei ihr fremder als Systeme“ (H 256). Vom System ist es nicht weit zum Sprachsystem und zu Saussure. Daher überrascht es nicht, dass ein Herr ‚Jerome Parole‘ in den Hoppe-Kosmos aufgenommen wird (vgl. H 306), während einem Herr ‚Langue‘ diese Ehre verwehrt bleibt.

⁴⁰ Alois Hahn führt dazu weiterhin aus: „Die nur partielle Verstehbarkeit des Fremdpsychischen hängt im Übrigen nicht mit der Unübersetzbarkeit der Gedanken von alter ego zusammen. Wir haben vermutlich wenige eigene Gedanken, die andere nicht auch haben oder haben können. Das Problem ist zum einen die Einbettung der im Zentrum der Aufmerksamkeit stehenden Bewußtseinsintentionen und der zugehörigen Sinnhorizonte und zum anderen die Unmöglichkeit der Dauersynchronisation der Bewußtseinsströme. Synchronisierung ist immer nur für Momente oder jedenfalls nur für kurze Zeitstrecken möglich“ (Hahn 1994: 143).

Sprache zu bringen“ (H 105). Zuletzt schwingt bei jenem ‚Nichts‘ das altbekannte „immer könnte auch alles ganz anders sein“ (H 316) mit. Denn:

Janet könnte zum Beispiel auch Vicky heißen (gemeint ist vermutlich Vicky Moss, die erste große Liebe Wayne Gretzkys, die sich nachweislich nicht für Eishockey interessierte und später Sängerin wurde / fh), von mir aus auch Sawchy oder Fly, aber am Ende kommt es ja trotzdem so und nicht anders, es kommt wie es nun mal kommen muss (H 316).

4.2.2. Die Verschmelzung der Figuren in *Hoppe*

Die unzähligen angedeuteten, auf den ersten Blick jedoch selten eindeutigen Verschmelzungen der Charaktere miteinander sowie mit der Figur Hoppe unterstreichen zum einen den fiktionalen Charakter der Erzählung, zum anderen unterstützen sie die Vorstellung einer multiperspektivischen ‚Identität‘, wie sie in *Hoppe* verhandelt wird. Wenn beispielsweise Kai Rost, der fiktive Literaturkritiker, zum Ich-Erzähler wird, dann „ist und bleibt [Hoppe] nicht nur eine Meisterin der Selbstkrönung“ (H 295), sondern dann träumt auf einmal auch er in der ersten Person von jener großen Stille, von der auch Hoppe immer wieder träumt und die „eines der Lieblingsthemen Hoppes“ (H 260) ist:

„Und dann ertappt man sich bei dem weit heftigeren Wunsch, das Buch endlich aus der Hand zu legen, um endlich mal wirklich mit ihr zu reden oder, was noch viel besser wäre, überhaupt nicht zu reden, sondern sie kurzfristig zum Verstummen zu bringen, **damit endlich jene Stille eintritt, von der ich seit Jahren träume**“ (H 296, Hervorhebung sw).

Bamie Boots, Felicitas‘ Eishockeytrainer während ihrer Zeit in Kanada, trägt an einer Stelle im Text nur noch die Initialen ‚BB‘ (H 92). Während Hoppes Zeit in Eugene tauchen die Initialen ‚BB‘ wieder auf, allerdings stehen sie hier für die „spätere Dirigentin Bojana Baton“ (H 306). Auch Lucy Bell, ursprünglich Felicitas kanadische Musiklehrerin und kurzzeitige Partnerin von Karl Hoppe⁴¹ (vgl. H 54, 65, 124), findet sich in New York wieder als die Teilhaberin der Firma *Cater & Partner*, einer Agentur zur Vermittlung von Dirigenten (H 236). An dieser Stelle scheint ‚fh‘ auf der Suche

⁴¹ Die bereits zuvor in die Nähe einer geisterhaften Gestalt gerückt wird: „Dann drückt sie [Lucy Bell] schnell und entschlossen die Klinke runter, **schlüpft durch die Tür, die Tür geht auf**, wieder zu, sie verschwindet“ (H 73-74). Oder: „Lucy, die beste Klavierlehrerin von allen, **die unsichtbar durch alle Türen geht** [...]“ (H 124, Hervorhebung sw).

nach Informationen über Hoppe in New York zu sein.⁴² Während Bell ihre kanadische Vergangenheit zwar explizit erwähnt (vgl. H 237), gibt es keinen Hinweis darauf, dass ihr der Name Hoppe bekannt ist (vgl. H 238). Ein weiteres Beispiel für die Verschmelzung und die damit verbundene Vervielfältigung von Namen und Figuren ist Helena alias Lucy Ayrton. Die Besitzerin der *Pension Grant's Children*, in der Felicitas und Karl nach ihrer Ankunft in Port Adelaide, Australien, gastieren, wird zunächst als Helena Ayrton in Felicitas Erzählung *Buch L* verarbeitet. Darin wird Lady Ayrton kurzfristig zur Frau Voss durch eine angebliche erste Ehe (vgl. H 138-146). Anschließend führt ‚fh‘ den Leser „zurück vom Hoppetext zu den Fakten“ (H 146): „Denn die schöne Helena aus Hoppes Erzählung, die allerdings nicht Helena, sondern Lucy (Ayrton) heißt, betreibt die Pension bis heute [...]“ (ebd.). Darüber hinaus findet ‚fh‘ heraus, dass Ms Ayrton „durchaus nicht Frau Voss in erster Ehe, sondern immer nur eine Ms. Ayrton gewesen [ist]“ (H 153). Der Klavierstimmer Tony Tonell, zuerst von Lucy Bell in Brantford engagiert (vgl. H 67), wird zum Klavierstimmer in Adelaide, diesmal von Lucy Ayrton bestellt (vgl. H 176). Joey Blyton, Felicitas Freund in Adelaide, wird zunächst über seinen Geburtstag mit Wayne Gretzky verwoben (vgl. H 163) und taucht später („vermutlich“) in Eugene als Literaturstudent von Haman wieder auf: „[U]m dem taubstummen Drillingstrio zu lauschen, das im Sommer seinen einarmigen Schlagzeuger verloren hatte und durch einen blinden jungen Mann aus meiner Literaturklasse ersetzt hatte, der Slow Joe (gemeint ist vermutlich Joey Blyton / fh) hieß [...]“ (H 322).

Hier zeigt sich zum einen, wie sich die Figuren innerhalb der Rahmenerzählung vervielfältigen, zum anderen aber auch wie fließend die Übergänge zwischen den diegetischen Ebenen sind. Die Protagonisten der intradiegetischen Erzählungen vermischen sich zum Teil mit denen der Rahmenerzählung und umgekehrt. In der ‚Auflösung‘ von Raum und Zeit sowie der Grenzen der diegetischen Ebenen finden sich eindeutig fiktionalisierende Elemente in *Hoppe*. Auf dieser Basis können viele, möglicherweise sogar alle Figuren in *Hoppe* – von ‚fh‘ und Hoppe, über Wayne Gretzky, Joey Blyton und Hans Hermann Haman zu Gil Gott, Kai Rost und Bojana Baton – sowohl als Alter Egos von HOPPE gelesen werden, wie sie gleichermaßen als Projektionsfläche für die Vorstellung weiterer, alternativer Lebenswege fungieren. So beinhaltet *Hoppe* nicht nur die Beschreibung der Entwicklung von Felicitas Hoppe zur

⁴² Allerdings nicht alleine, denn es wird hier auf einmal von „uns“ (H 236) gesprochen.

Schriftstellerin, sondern fragt, vielleicht auch aus Gründen des Ab- und Vergleichs mit der eignen ‚Geschichte‘, in vielerlei Hinsicht nach einem ‚was wäre, wenn...‘. In diesem optionalen Rahmen wird Felicitas zum Mitglied der Familie Gretzky wie auch der Familie Blyton; sie beschreibt deren Familientraditionen und den Umgang der einzelnen Mitglieder miteinander, ihre individuellen Freuden, Sorgen und Entscheidungen oder sogar mögliche Fehler;⁴³ sie erzählt Viktor Seppelt⁴⁴ seine Familiengeschichte (vgl. H 211) und spricht über die Depressionen und die Einsamkeit Glen Goulds (vgl. 285-287), mit dem sie sich verbunden fühlt, weil er „besser als alle anderen wusste, was es bedeutet, wenn die Stimmungen kommen“ (H 285), die auch Felicitas zu kennen scheint und gegen die nichts hilft, „kein Klavier, keine Orgel, auch nicht Ellenbogen in warmes Wasser gelegt, keine Frau, kein Arzt [...], einzig das Telefon, die tröstlichste Erfindung von allen [...]“ (H 285-286). Vor diesem Hintergrund verändert sich auch die Perspektive auf die Verbindung der Namen von fiktiven und historischen Figuren.

4.2.3. Die Verbindung fiktiver und historischer Namen in *Hoppe*

Wie bereits ansatzweise deutlich wurde, bevölkern den Erzählkosmos in *Hoppe* sowohl historische als auch fiktionale Figuren. Die Verarbeitung, Darstellung und Inklusion von historischen Personen im Rahmen ihrer Texte haben bei der Autorin HOPPE Tradition. Ob in *Pigafetta*, *Johanna* oder dem Erzählungsband *Verbrecher und Versager* – überall finden sich Personen, die tatsächlich gelebt haben. Allerdings werden die Biographien der Personen in den Werken stark verfremdet (vgl. Neuhaus 2008: 48). Neuhaus äußert diesbezüglich:

„Letztlich spielt die Frage ‚fiktional oder nicht-fiktional‘ aber keine Rolle, wenn man auf das Verfahren der gleichzeitigen Relativierung und Verstärkung von Identitätskonstruktionen sieht. Wahrnehmung ist Ergebnis einer Konstruktion und dient zur Konstruktion einer stets vorläufigen Idee [...]“ (ebd.).

⁴³ Vgl. diesbezüglich zum Beispiel jene Sätze zu Wayne Gretzky: „Ganz Kanada muss jetzt Trauer tragen um den auf immer verlorenen Sohn, als hätte er nicht schon genug gelitten, als man damals um ihn gewürfelt hat, weil Brantford zu klein für ihn war, weshalb seine Eltern ihn nach Toronto verkauften, für eine Million an McMaster“ (H 315). Oder über Quentin Blyton: „Quentin Blyton, ein so beliebter wie erfolgreicher Arzt, liebender Vater und in jeder Hinsicht treuer Ehemann, war ein charismatischer Katholik, der sich gewissenhaft Rechenschaft über sein Tun und seine Gefühle ablegte [...]“ (H 183).

⁴⁴ Weil Viktor Seppelt als Figur der ‚statischen Identität‘ in *Hoppe* auch keinen Sinn für Familiengeschichten hat und Felicitas seine „Familienlegende“ besser kennt als er (vgl. H 211).

In Bezug auf den Text *Hoppe* könnte argumentiert werden, dass dies teilweise zutrifft – vor allem dann, wenn der Text mit eben jener, von Neuhaus beschriebenen, Perspektive auf verschiedene Aspekte der Identitätskonstruktion betrachtet wird. Auf der anderen Seite eröffnet *Hoppe*, wie die Untersuchungen in dieser Arbeit zeigen, eine weitere ‚Dimension‘ des Spiels mit Fakt und Fiktion, weshalb es in Bezug auf diesen Text mitunter möglicherweise nicht ausreicht, der Unterscheidung zwischen den beiden Polen ‚keine Rolle‘ zuzuweisen. So wie von Genrehybridisierung gesprochen werden kann, wenn zuvor eine Unterscheidung zwischen verschiedenen Gattungen gezogen wird, so kann die Verschmelzung von Fakt und Fiktion in der Literatur dann geschehen, wenn beide Konstrukte ‚für sich‘ anerkannt werden. Durch die Anerkennung und Unterscheidung entsteht eine Art ‚dritter Raum‘ oder dritte Kategorie, innerhalb derer die Differenzierung dann letztendlich keine Bedeutung mehr einnimmt.

Diese These kann anhand der historischen Figur ‚Wayne Gretzky‘, der in *Hoppe* Felicitas‘ erste große Liebe ist und in dessen Familie sie ‚eingeschrieben‘ wird, verdeutlicht werden. Der Leser stößt im Text früh auf den Namen ‚Wayne‘ und wird darüber informiert, dass es sich hierbei „vermutlich [um den] kanadische[n] Eishockeyspieler Wayne Gretzky“ (H 17) handelt. Viele der im Text vermittelten Informationen stimmen mit bekannten Fakten überein, beispielsweise von den Namen seiner Eltern Phyllis und Walter (vgl. H 22-23), über Walter Gretzkys Arbeitgeber *Bell Canada* (vgl. H 80 und Gretzky 2015: o.S.) bis zu dem Begriff ‚Gretzky’s office‘, der mit dem Eishockeyspieler in Verbindung gebracht wird⁴⁵ (vgl. H 95). Wie schmal der Grat zwischen diesen Fakten, den Annahmen des Lesers und der Fiktion ist, zeigt der Einsatz von weiteren, vermeintlich genauen Angaben im Text. Zum Beispiel findet sich ein Hinweis auf Waynes Geburtsdatum: „Wayne ist, fast auf den Tag genau, einen Monat jünger als sie“ (H 22). Nimmt der Leser an, dass die Wikipedia-Information über Felicitas HOPPEs Geburtstag (22.12.1960) zu Beginn von *Hoppe* identisch mit dem Geburtstag von Felicitas ist und gleicht diese Daten mit den Geburtsdaten des historischen Wayne Gretzky ab (26. Januar 1961), dann kann das Ergebnis eine ‚Übereinstimmung‘ bestätigen. Die Betonung liegt hier allerdings auf dem Wort ‚kann‘, denn die vermutete Übereinstimmung von der Figur Wayne mit dem historischen Gretzky ist in diesem Moment zwar naheliegend, aber nicht sicher. Ähnlich wird mit dem Verweis auf das Hochzeitsdatum von Wayne und Janet Jones verfahren. Felicitas

⁴⁵ Wayne Gretzkys Methode, direkt hinter dem gegnerischen Tor Pässe an seine Mitspieler zu spielen brachte diesem Bereich ihm zu Ehren den Begriff ‚Gretzky’s Office‘ ein. (vgl. McCullough 2012: o.S.).

erhält die Nachricht von der Hochzeit am 17. Juli 1988 (vgl. H 314), tatsächlich fand die Trauung am 16. Juli 1988 statt, was im Text jedoch so nicht steht. Die Referenzen auf die mit den historischen Namen in Verbindung stehenden ‚Lebenswirklichkeiten‘ sind folglich nicht eindeutig. In der Mehrdeutigkeit kann möglicherweise jenes Moment gesehen werden, in dem die Frage, ob die historische Person Wayne Gretzky und die Figur Wayne Gretzky in *Hoppe* identisch sind, für die Bedeutungen und Aussagen des Textes irrelevant wird. Der Rezipient kann über die ‚Konfrontation‘ mit Namen aus der ‚faktischen Realität‘, mit verzerrenden und verzerrten Informationen zu diesen Namen und die Vermischung dieser mit eindeutig fiktionalen Charakteren zu dreierlei ‚Erkenntnissen‘ gelangen. Erstens zu einem weiteren möglichen Zugang zu dem Text, indem er erkennt, dass dafür geltend gemacht werden kann, was Seppelt auch über Felicitas festhält: „[W]eil sie andauernd so mühelos zwischen den Welten hin- und hersprang, als gäbe es in Wirklichkeit nur eine einzige Welt, in der es auf nichts anderes ankäme, als Tage in Träume zu verwandeln und das Tagwerk in einen Tagtraum“ (H 255). Zweitens zu einem weiteren Anreiz, sich mit Fragen nach Realität, deren Gestaltungsspielräume und dem Konstruktcharakter von beiden, faktischen und fiktiven (Lebens)Geschichten, auseinanderzusetzen. Und drittens zu einem Bewusstsein dafür, dass Namen immer mit Narrativen in Verbindung stehen. Letzteres manifestiert sich in *Hoppe* zum einen darin, dass die Namen (und Geschichten) historischer Personen mit denen fiktionaler Figuren verwoben werden⁴⁶ und somit ein ‚neues‘ Narrativ entsteht. Zum anderen eröffnet die Referenz auf historische Personen durch die Nennung ihrer Namen einen ganzen ‚Pool‘ an weiteren möglichen Narrativen, die sowohl für sich stehen können, wie sie auch die Bedeutungen des Textes *Hoppe* begleiten, komplementieren und erweitern.

So wird beispielsweise Richard Wagner in *Hoppe* zum Essayist und „Hoppekenner“ (H 36) und schreibt in dem Essay *Idylle und Drama* (2004): „Ein Autor [...] ist nicht deshalb ein Autor, weil er ein Schicksal hat, sondern einzig und allein deshalb, weil er schreiben kann und schreibend Schicksale autorisiert. Talent und Erkenntnis sind nicht an Orte, Zeiten und Biographien gebunden“ (H 36). Darin lesen sich sowohl erneut die Auseinandersetzung mit der Frage, was einen Autor ‚ausmacht‘, als auch die Kritik an

⁴⁶ Beispielsweise wenn Dick Floater, der in *Hoppe* zunächst ebenfalls Teil der Erzählung in *Buch L* ist (vgl. H 141), dann als Stammgast im Grants Children (vgl. H 214) auftritt und als ewiger Junggeselle viele Paare bei Hochzeiten begleitet und schließlich auch bei Wayne Gretzkys und Janet Jones‘ Hochzeit „neben der Braut am Altar steht und seiner Bestimmung nachkommt, indem er zum letzten Mal Zeugnis ablegt“ (H 317).

der biographischen Interpretation von Kunst. Bereits hier findet, einzig durch den Namen Richard Wagner, eine Erweiterung des ‚Gegenstandsbereiches‘ von der Literatur auf die Musik statt. Diese wird durch die intermediale Referenz auf die Oper *Siegfried Idyll* (1870)⁴⁷ verstärkt. Mit minimalem Aufwand und Recherche kann der Rezipient in diesem Fall auf Interpretationen jener Oper und zum Beispiel auf folgenden Ansatz stoßen:

Wagners Leben war bekanntlich ein einziges Drama - künstlerisch, politisch, finanziell und nicht zuletzt menschlich. Wie eine Insel der Ruhe liegt darin das *Siegfried Idyll*, ein Werk, das Wagner einmal als seine liebste Komposition bezeichnete. Und doch beschreibt auch das *Siegfried Idyll* nur das mehr oder weniger glückliche Ende dramatisch verwickelter Verhältnisse (Heitmann 2011: o.S.).

Hier zeigt sich ein weiteres Narrativ, aber auch eine weitere Einordnung eines Kunstwerks in das Leben des Künstlers und eine Interpretation in Bezug darauf, die an dieser Stelle in *Hoppe* thematisiert und ironisch kritisiert wird. Umso humorvoller, wenn der fiktiv-historische Richard Wagner in seinem Essay schließt:

Die vermeintliche Idyllenautorin Felicitas Hoppe wäre zweifellos weder eine bessere noch eine schlechtere Autorin, wenn sie ein anderes Schicksal hätte. Würden wir sie tatsächlich lieber lesen, wenn sie keine Hamelner, sondern, sagen wir, eine eiskalte sibirische Kindheit hätte? Gut möglich – nur dass Mängel und Qualität ihres Werkes davon vollkommen unberührt blieben (H 36).

Interessant ist diesbezüglich zudem, dass die ‚Realitätspartikel‘, von denen die Erzählung in *Hoppe* durchzogen ist, unterschiedliche Wirkungen evozieren. Einige Angaben, wie beispielsweise genaue Daten und Uhrzeiten,⁴⁸ die Inklusion von tatsächlich geschehenen Naturkatastrophen wie der ‚Cyclon Tracy‘ (vgl. H 152) oder eben der Einbezug historischer Figuren erhöhen zum Teil die Glaubwürdigkeit der erfundenen Lebensgeschichte als eine Art ‚effet de réel‘ im Sinn Roland Barthes.⁴⁹ Andere Mittel wie die zuvor beschriebene Verschmelzung der Figuren oder ungenaue

⁴⁷ Zu der es von dem Namen Richard Wagner und dem Titel des Essays *Idylle und Drama* nicht weit ist.

⁴⁸ Zum Beispiel: „Am Vorabend des 22. Dezembers erreichte das Frachtschiff Queen Adelaide [...] gegen 7.30 p.m. örtlicher Zeit bei einer Temperatur von ca. 28° Celsius Port Adelaide, den Hafen der Hauptstadt des Bundesstaates South Australia in Australien [...]“ (H 128) oder „Am Morgen des 22.12.1974 erwachte Felicitas in Port Adelaide in der Pension *Grant's Children* [...]“ (H 135).

⁴⁹ Vgl. hierzu: Barthes, Roland. „Der Wirklichkeitseffekt“. In: Ders.: *Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV*. Übers. von Dieter Honig. Frankfurt/M: Suhrkamp 2006. S. 164-172.

Angaben zu vermeintlichen Fakten stehen dem gegenüber. Krumery [u.a.] schreiben diesbezüglich:

Insbesondere in vielen Werken der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur drückt sich neben einer Steigerung der Realitätsillusion oder einer ebenfalls möglichen Wirkung einer Erhöhung der Glaubwürdigkeit des Erzählten auch ein zu Barthes' Wirklichkeitseffekt entgegengesetzter ‚Realitätseffekt‘ aus. Wirklichkeitsfragmente treten als heterogenes Material in ihrer fiktionalen Umgebung hervor und verdeutlichen auf diese Weise die Künstlichkeit der literarischen Konstruktion (Krumery u.a. 2014: 12-13).⁵⁰

In Bezug auf *Hoppe* könnte argumentiert werden, dass bestimmte Informationen zunächst deshalb die Glaubhaftigkeit des Erzählten unterstützen, um einen Rahmen zu schaffen, in dem nicht unbedingt die ‚Künstlichkeit der literarischen Konstruktion‘ hervorgehoben werden soll, sondern die Basis dafür gelegt wird, beide ‚Welten‘, Realität und Erfindung, Fakt und Fiktion, zusammenzuführen. Innerhalb dieser Welt befinden sich historische Personen auf der gleichen Ebene wie beispielsweise die Figuren Fuchs und Kater aus Collodis *Pinocchio*, die *Hoppe* als Fox und Cater bevölkern (vgl. u.a. H 232, 272, 290). Und innerhalb dieser Welt kann Felicitas auch folgenden Vorwurf an den literarischen Betrieb formulieren:

In jener Nacht tat ich kein Auge zu, weil ich genau wusste, dass der *New Yorker* mir die nächtliche Erscheinung streichen wird, wie mir immer und überall auf der Welt die Redakteure alles streichen, was wahr ist, mit anderen Worten, sie streichen mir alles, was mir am Herzen liegt, nicht nur meine Eltern, sondern auch Cater und Fox und Lucy Bell (H 272).

Dazu passt eine weitere Feststellung H. Spiegels in seiner Laudatio: „Nur wer die Wahrheit des Märchens erkennt und leugnet, dass unsere Träume Teil unseres Lebens und damit Teil unserer Realität sind, kann Felicitas Hoppes Prosa für antirealistisch halten“ (HOPPE/Spiegel 2012: 14). Dementsprechend lässt sich zusammenfassend festhalten, dass der Wahrnehmung und der Unterscheidung zwischen historischen Namen und eindeutig fiktiver Figuren, so paradox das klingen mag, gleichermaßen Bedeutung und keine Bedeutung beigemessen werden kann.

⁵⁰ Krumery [u.a.] arbeiten hier mit dem Begriff ‚Realitätseffekt‘, der mit einer anderen Bedeutung versehen ist, als Barthes ‚Wirklichkeitseffekt‘. Vgl. dazu auch: Niefanger, Dirk. „Biographeme im deutschsprachigen Gegenwartroman“. In: *Literatur als Lebensgeschichte. Biographisches Erzählen von der Moderne bis zur Gegenwart*. Hrsg. Peter Braun und Bernd Stiegler. Bielefeld: Transcript 2012. S. 289-306.

5. „Aber da Sie nun mal auf die Wahrheit aus sind [...]“ (H 154)

Der Begriff der (literarischen) Wahrheit ist in dieser Arbeit bisher häufig implizit mitgedacht worden. Wenn in der Autobiographieforschung wie auch im Rahmen der Autofiktion nach Fakt und Fiktion gefragt wird, dann schwingt darin meist die Annahme mit, Wahrheit und Dichtung voneinander trennen oder zumindest eine einzige, literarische Wahrheit aus dem Text destillieren zu können. So schreibt auch Wagner-Egelhaaf beispielsweise in einem Aufsatz: „Von Goethe hole ich mir die Einsicht, dass die Dichtung, die Fiktion dazu dient, das Grundwahre eines Lebens herauszustellen – auch wenn wir heute nicht mehr so emphatisch vom Grundwahren sprechen“ (Wagner-Egelhaaf 2008: 137). Dass es nach poststrukturalistischer und postmoderner Skepsis einen erstaunlich gefestigten Glauben an jene ‚Wahrheit‘ gibt, zeigen auch die Beschreibungen Burghard Dameraus, der sich in Form eines diachronen Überblicks unter anderem mit den historisch unterschiedlichen Erscheinungsformen dieser ‚Denkfigur‘ auseinandersetzt:

Eine besondere Rolle in dieser Geschichte wird eine viel berufene, aber nie gesehene Gestalt spielen, die gewissermaßen auch lebt: eine Denkfigur. Sie ist von sagenhafter Strapazierfähigkeit. Es ist: *die Wahrheit der Literatur*, d.h. die Vorstellung, daß Literatur auf irgendeine *spezifische* Weise wahr sein kann (Damerau 2003: 11).

Gegen Ende seiner Ausführungen beruft sich Damerau auf verschiedene Vorlesungen des Schriftstellers Sten Nadolny.⁵¹ Darin werden unter anderem die vielfältigen Möglichkeiten der Literatur zu moralisieren, zu werten und den Text mit ‚Wahrheit‘ in Form bestimmter ‚guter Absichten‘ zu speisen thematisiert und kritisiert. In Bezug auf Nadolnys *Entdeckung der Langsamkeit* (1983) stellt Damerau fest: „So gesehen ist Nadolny in seinen Romanen durchaus ironischer Moralist: Er verbindet stets Literarisches mit Moralischem, denn seine Texte werben implizit für Werte wie langsames und damit genaueres Wahrnehmen, Unbefangenheit und andere mehr“ (Damerau 2003: 456). Der entscheidende Punkt dabei sei jedoch, dass Nadolny diese Werte nicht zu absoluten Werten erkläre (vgl. ebd.). In diesem Zusammenhang ist zudem die Diskussion um die Wirkung von Literatur im Spannungsfeld zwischen ‚l’art pour l’art‘ und dem zielgerichteten Schreiben, beispielsweise im Sinne religiöser, politischer, weltanschaulicher oder eben moralischer Interessen (vgl. Schulz 1990: 260),

⁵¹ Vgl. diesbezüglich auch Nadolny, Sten. *Das Erzählen und die guten Absichten*. München: Piper 1990.

von Bedeutung. Damerau zur Folge sind beispielsweise Nadolnys

„Prosatexte [...] nach wie vor als autonome Texte intendiert, d.h. nicht als Mittel zum praktischen Zweck, jemandem zur Eigenständigkeit zu verhelfen. Wenn aber die Gestaltung mehr oder weniger umfangreicher literarischer Texte ein Musterbeispiel für eine eigenständige Lebensgestaltung ist: um so besser. Es ist eine Lebenspraxis, die nicht darauf hinausläuft, ein gegebenes eigenes Wesen zu entfalten, nach der Maxime: Finde dich selbst [...]. Es besagt vielmehr, Lebensgestaltung nach der Maxime: ‚Erfinde dich selbst‘. Das heißt für Nadolny: Organisiere dich durch Auswahl und Gestaltung deiner Möglichkeiten als eigenständige Person (Damerau 2003: 458).

In Bezug auf die vorliegende Analyse sind diese Ausführungen deshalb von Interesse, weil HOPPE in *Hoppe* durchaus bestimmte Werte, sowohl allgemeine als auch literarische, verarbeitet, diese jedoch offen und unter der Prämisse des Gedankens ‚alles könnte auch ganz anders sein‘ geschrieben stehen. So heißt es beispielsweise:

Wo faktische Bewegung und optischer Stillstand in eins fallen [...], ist das Ziel erreicht, erst dann herrscht reinste und schönste Geistesgegenwart, und wir sind kurzfristig ewig. Ist dieses Prinzip erst einmal begriffen, lesen sich Hoppes Texte anders und neu. Die rhetorische Gegenbewegung, von der sie getragen werden, jener immer wiederkehrende Gestus des Abbiegens, Entwischens, Verschwindens und Abbremsens, ist weit mehr als ein Spiel und mehr als die Freude an ‚übertrieben schrägen Paradoxa‘ (Strat). Er erscheint, weit ernsthafter, als die einzige Möglichkeit der Wahrheitsfindung und der Erkenntnis der Realität [...] (H 260).

Auch wenn zwischen Dameraus Worten beziehungsweise seiner Auslegung von Nadolny und *Hoppe* zehn Jahre liegen, kann in *Hoppe* eben jene ‚Erfindung des Selbst‘ gelesen werden. Die kunstvolle Verflechtung von Fakt und Fiktion sowie die Darstellung alternativer Lebenswege, in die sich HOPPE hineinschreibt, stehen in *Hoppe* für sich selbst. In diesem Zusammenhang werden ‚Werte‘ wie Geistesgegenwart, Phantasie oder der Mut, gängige Schemata zu überprüfen und gegebenenfalls zu hinterfragen, für den Leser zunächst zu einem möglichen ‚Schlüssel‘, mit dem sich auch der *Hoppe*-Text ‚anders und neu‘ lesen lässt. Gleichermaßen weisen diese und andere Werte über den Text hinaus, weshalb dem Werk eine ‚Beispielhaftigkeit‘ in Bezug auf Realitäts-, Selbst- und Lebensgestaltungen zugeschrieben werden kann, die, wie bei Nadolny, über den autonomen Status hinausgeht.⁵² Dementsprechend schließt Damerau

⁵² So äußert sich HOPPE auch in einem Interview auf die Frage nach ihrer Definition von Literatur, deren Funktionen und Bedeutung: „Ich glaube, dass Literatur keine Vermittlungs-Aufgabe – im konkreten Sinn – haben muss. Ich bin aber auch kein Vertreter des l’art pour l’art. Ich wüsste nicht, warum ich um des

die Darstellung von Nadolnys Vorlesungen auch mit dessen Kritik an Literatur, die zunächst von der Apokalypse handelt und im nächsten Satz das Patentlösungsmittel verspricht:

Nadolnys Kritik wendet sich gegen literarische Texte, die eine absolut gedachte Botschaft vermitteln sollen. Dagegen favorisiert er in seiner poetologischen Konzeption eine Literatur, die nicht durch ein bestimmtes Engagement eingeschränkt ist und in der nicht festgeschrieben wird, welche Aspekte der Wirklichkeit sie zu erkennen geben soll, also so mehrdeutige wie gestaltete Texte. Denn nur so kann der Wert der Eigenständigkeit auch noch einmal anders, nämlich beim Lesen, zur Geltung kommen: als Eigenständigkeit beim Interpretieren, das angesichts dieser Texte nicht beliebig, aber auch nicht endgültig ist (Damerau 2003: 459-460).

Durch die Wahl der Form des Textes, der Verbindung von Fakt und Fiktion, die Darstellung alternativer Lebenswege sowie die Verarbeitung bestimmter Motive vermeidet HOPPE die Festlegung auf eine einzige, allgemeingültige ‚Wahrheit‘. Vielmehr postuliert sie darüber hinaus als jene, ihre mögliche literarische Wahrheit, dass es derlei unzählig viele geben kann. Interessant ist diesbezüglich die Tatsache, dass in *Hoppe* regelmäßig von Photographien die Rede ist, diese jedoch prinzipiell nicht als Abbildungen in den Text integriert werden.⁵³ Exemplarisch hierfür kann das Hochzeitsbild von Felicitas‘ Eltern genannt werden: „Es gibt, tatsächlich, ein Urbild dazu“ (H 29), schreibt ‚fh‘. Dieses Foto wird von ihr auch ausführlich beschrieben:

Die Braut hält mit der ausgestreckten Rechten aufdringlich strahlend ein Glas in die Kamera, während links neben ihr, mehr Statist als Bräutigam, **ein Ehemann (Felicitas‘ Vater)** steht. Das Paar wird flankiert von **zwei wie nachträglich ins Bild montierten todernsten** Trauzeugen in zu engen schwarzen Anzügen und mit streng nach hinten pomadisierten Haaren. Im Hintergrund, auf einem großen, mit einem weißen Tuch eingedeckten Tisch, steht zwischen billigen Sträußen eine als Konzertflügel stilisierte Hochzeitstorte [...] (H 29, Hervorhebung sw).

Allerdings wird der Text nicht durch eine außerliterarische ‚Wahrheit‘, die ein Foto implizieren würde, gebrochen. Auf der einen Seite bleibt das Beschriebene somit für den Leser weiterhin offen, um zu den Worten eigene Bilder zu entwickeln. Auf der anderen Seite wird der nicht vorhandene Beleg des Gesagten in Form von Fotos als Erinnerungsträger und Evidenz zur Versinnbildlichung vieler potenzieller Wahrheiten.

Schreibens willen schreiben soll. Schreiben ist Kommunikation; wie die dann stattfindet, auf welcher Ebene und wer die Kommunikationspartner sind, das weiß ich leider nicht, aber man hat die Verantwortung für diese Kommunikation“ (Kasaty/HOPPE 2007: 153).

⁵³ Vgl. dazu auch: H 30, H 79, H 87, H 223, H 253 und H 317.

Darüber hinaus wird noch die nachträgliche Veränderlichkeit solcher, vermeintlich eindeutiger, Belege durch Montage und Bildbearbeitung thematisiert und jene Eindeutigkeit dadurch angezweifelt. Gegen Ende des Buches wird das Hochzeitsbild noch einmal beschrieben, diesmal aus der Perspektive von Hoppe:

[A]uf jenem ersten Bild, auf dem die Braut mit der ausgestreckten Rechten aufdringlich strahlend ein Glas in die Kamera hält, während links neben ihr, mehr Statist als Bräutigam, **mein Vater** steht. Das Paar wird flankiert von zwei wie nachträglich ins Bild montierten Trauzeugen in zu engen schwarzen Anzügen und **lächerlich** nach hinten pomadisierten Haaren (H 280, Hervorhebung sw).

Die Beschreibungen sind ähnlich, aber nicht identisch. Damit zeigen sich einmal mehr die Komponenten, die der Interpretation von Bildern, und im übertragenen Sinn von allem, zu Grunde liegen: subjektive Wahrnehmung, die jeweilige Perspektive und sprachliche Gestaltung – während ‚fh‘ noch den Status des Vaters als Ehemann in die Beschreibung integriert, sieht Felicitas ‚einfach nur‘ ihren Vater. Die ‚todernsten‘ Trauzeugen sind bei ihr dann auch nicht mehr todernst, sondern bekommen durch ein einziges Adjektiv lächerliche Haare.

Ähnliches lässt sich auch aus der traumähnlichen oder phantastischen Sequenz am Ende des Buches herauslesen. Dabei läuft ein Mädchen in der National Portrait Gallery „immer wieder [...] die endlose Reihe ihrer Erfindungen ab [...]“ (H 329). Die Porträts „sind allerdings unscharf, es fehlt die Kontur, allen voran die der Geschwister und Eltern. Keine Berge, kein Meer. Kein Eis und keine Wüste“ (ebd.). Das Porträt, als Inbegriff der realistischen Darstellung, ist ohne die Phantasie und Verarbeitung des Künstlers in Hoppes Wahrnehmung nicht zu erkennen. Nach dem Leitgedanken: Das Leben liefert das unscharfe Rohmaterial, das erst durch die persönliche Gestaltung und Formgebung an Kontur gewinnt und ‚erkannt‘ werden kann. Dazu passen auch folgende Worte von HOPPE: „Aber in der Literatur geht es nicht um die reine Wahrheit, sondern um die Erfindung einer Wirklichkeit hinter der Wirklichkeit, das ist ein anderes Mittel der Erkenntnis“ (Haertel/HOPPE 2014: o.S.).

6. „Kröne dich selbst, sonst krönt dich keiner“ (H 295). Ein literarisches Selfie?

„Man muss sich ja schon sehr wichtig nehmen, um ein ganzes Buch über sich selber zu schreiben. Das ist Luxus und Vermessenheit in einem [...]“ (o.N. Interview Lounge: o.S.), sagt HOPPE in einem Interview. *Hoppe* ist in diesem Sinn wohl durchaus auch eine ‚Selbstkrönung‘ durch Selbstdarstellung. Neben anderen, bereits beschriebenen Mitteln ist es jedoch die ironisch-humorvolle Thematisierung jener ‚Krönungsfragen‘ im Text selbst, die *Hoppe* von der ‚Gefahrenzone‘ narzisstischer Selbstbeschreibungsversuche abgrenzt. Zudem reicht der Text über den individuellen Bezug auf Hoppe hinaus und fragt dabei unter anderem sowohl nach allgemeinen Selbstdarstellungsmechanismen der Gegenwart als auch danach, wie ‚Kunst‘ und ‚Künstler‘ in Bezug auf diese erkannt, abgegrenzt oder definiert werden können.

Zunächst ist es die Frage „Wie krönt man richtig“ (H 107), die Felicitas auf der Schiffsreise von Kanada nach Australien beschäftigt. Versuchsweise und weil sie und Karl Hoppe „ausschließlich und ausdrücklich im Dienst der englischen Königin reisen“ (H 107), findet am Ende der Reise eine erste symbolische Selbstkrönung statt, indem sich Felicitas einen Adventskranz aufsetzt (vgl. H 128). Die ‚Selbst-Entkrönung‘ folgt kurz darauf: „Unten angekommen, drehte sich Felicitas ein letztes Mal um, riss sich mit leichter Hand den Adventskranz vom Kopf und warf ihn ins Wasser“ (H 131). Ein ähnlicher Vorgang wiederholt sich in der zuvor erwähnten Szene am Ende des Buches, wenn der Museumswächter Clark Dark von der alljährlichen ‚Erscheinung‘ in der National Portrait Gallery berichtet: „Ein etwa fünfjähriges in ein wasserdichtes graues Rattenkostüm eingenähtes Mädchen betrete, auf dem Rücken einen Rucksack und auf dem Kopf einen Adventskranz mit vier brennenden Kerzen, das Erfinderzimmer [...]“ (H 328). Am Ende der Nacht ‚entkrönt‘ er Felicitas, indem er ihr „behutsam den Kranz vom Kopf“ (H 329) nimmt. In Form von zwei symbolischen Selbstkrönungen in Verbindung mit jeweils einer ‚reißenden‘ und einer ‚behutsamen‘ Geste der Entkrönung werden hier Topoi verbildlicht, die das Sehnen nach Anerkennung, die Einsamkeit des Schriftstellers während des Schreibens, Selbstzweifel- und gleichzeitige Selbsthuldigung sowie Identitätsfragen behandeln. Diese treten auch an anderen Stellen im Text hervor, beispielsweise wenn Quentin Blyton von Felicitas‘ ewigem ‚Zuschauertum‘ berichtet: „Während Joey und ich in der Erde graben [...] sitzt Felicitas Bein auf Bein auf Stein und verfolgt unser Tun mit einer seltsamen Mischung aus

Nachsicht, Gleichmut und Sehnsucht, als sei sie zum ewigen Zuschauen verurteilt und dazu, darüber Buch zu führen“ (H 182). Oder wenn ‚fh‘ erzählt:

Selbst dann, wenn sie schreibt, wird zunehmend deutlich, [...] wie sehr das Schreiben sie von der Gemeinschaft entfernte. [...] Schon früh neigt Hoppe zu einer so naiven wie doppelbödigen Form des Selbstlobs, das sie immer wieder durch leise Ironie zu konterkarieren versucht, was kaum darüber hinwegtäuscht, wie sehr sich Felicitas nach Anerkennung sehnte und wie sehr sie sich davor fürchtete, an ihren eigenen Ansprüchen zu scheitern. Der Text ist [...] von einer merkwürdigen Gegenbewegung getragen. (‚Man wird Euch beklatschen, sich die Mäuler zerreißen...‘) (H 162-163).

Über die Darstellung und Verarbeitung dieser Themen anhand der Figur Felicitas hinaus wird die ‚Krönungsfrage‘ in *Hoppe* zudem auf allgemeinere Bereiche erweitert:

Was ist das überhaupt für ein Land, in dem es von Patentagenten nur so wimmelt, obwohl es gar keine Königin gibt, der sie dienen könnten, weshalb alle auf nichts anderes aus sind, als sich andauernd selbst zu krönen, so dass man förmlich umzingelt ist von lauter Selbsterfindern und Königen, von lauter Versuchen einer höchst privaten Regierung (H 249).

Wie kann, gerade im Zeitalter digitaler Medien, in dem sich jeder öffentlich darstellen, selbsterfinden- und krönen kann, zwischen ‚Kunst‘ und reiner Selbstdarstellung, den (literarischen) ‚Selfies‘, unterschieden werden? Wann oder wie kann Selbstdarstellung zu Kunst werden? In HOPPEs Worten gefragt: „Wo verläuft die Grenze zwischen dem großen Märchenerzähler⁵⁴ und dem aufgeblasenen ICH des Torhüters Oliver Kahn, über das ich in der Wartehalle zwischen zwei Zügen in der Bahnhofsbuchhandlung lese, dass wahre Kraft von innen kommt?“ (HOPPE 2009: 124). Wenn im Prinzip ‚jeder‘ lesen, schreiben und im Rahmen von Internet oder E-Books veröffentlichen kann, inwiefern ist schreiben dann noch Kunst?

Eine mögliche Antwort auf diese Fragen gibt HOPPE auch hier wieder zum einen in Form von *Hoppe*, zum anderen aber auch mit Aussagen wie: „Jede Autobiografie, jede Erzählung von uns selbst, egal welche Form und Sprache sie wählt, egal welches Drama sie aufrollt, ist und bleibt der Versuch der Formgebung, versuchte Gestaltung [...]“ (HOPPE 2009: 123). Für HOPPE ist es damit letztendlich die Form, das ‚Wie‘ der Darstellung und die Umsetzung des Versuchs der Formgebung, durch die sich jene „Art Biografien, von denen der Buchmarkt heute überschwemmt wird“ (HOPPE 2009: 124)

⁵⁴ In diesem Zusammenhang spricht HOPPE über Hans Christian Andersens Autobiographie *Das Märchen meines Lebens*.

von dem unterscheiden, was sie möglicherweise unter Kunst versteht. Vor diesem Hintergrund zeichnet sich auch ein wenig die Auffassung der Autorin ab, dass die ‚Kunst‘ der Formgebung etwas sei, was man ihrer Meinung nach nur bedingt erlernen kann.⁵⁵ In den bescheidenen Worten HOPPEs: „Man kann immer, wenn ich mich wieder auf Märchen beziehen darf, aus Stroh Gold machen, aber dabei kommt es natürlich nicht auf die Menge an Stroh an, das man drischt, sondern auf die magische Grundbegabung. Und die hab ich eben“ (Kasaty/HOPPE 2007: 158). Darüber hinaus verweist sie des Öfteren auf die Tatsache, dass sie im Grunde nie Schriftstellerin werden wollte, sondern es „einfach schon immer“ (Hoppe/Spiegel 2012: 29) gewesen sei.⁵⁶ Das Selbstbild der ‚ewigen Schriftstellerin‘ erklärt sich ein wenig, wenn man einen Schritt zurück geht und den Beginn des ‚Schriftstellertums‘ nicht nur in der schriftlichen Fixierung sieht, sondern in den Prozessen des Erfindens, Fingierens und Phantasierens, wie sie in *Hoppe* in den unterschiedlichsten, höchst subjektiven „Farben, Tonarten, Ziffern und Buchstaben“ (H 329) beschrieben werden. Interessant ist diesbezüglich auch die Aufspaltung des Begriffs ‚Erfindung‘ in *Hoppe*, wie sie sich beispielsweise in den Figuren Karl und Felicitas Hoppe manifestiert. Karl Hoppe, der Erfinder und Patentagent (vgl. H 14) ohne jeglichen Sinn für literarische Erfindungen auf der einen, faktischen Seite des Wortes: „Wie kann man freiwillig lesen, was nachweislich erfunden ist?“ (H 111). Auf der anderen Seite die ‚Erfinderin‘ Felicitas Hoppe, die mit ihren literarischen Erfindungen seit ihrem zehnten Lebensjahr beschäftigt ist (vgl. H 34). Dazu eine passende, knappe Formulierung David Shields: „Kunst ist ein Gespräch, kein Patentamt“ (Shields 2011: 74). Bezeichnenderweise führt HOPPE in *Hoppe* die beiden Seiten des Wortes ‚Erfindung‘ am Ende dennoch zusammen – in Washingtons National Portrait Gallery, dem „ehemaligen Gebäude des ältesten Patentamtes der Vereinigten Staaten“ (H 328).

Mit Bezug auf diese Ausführungen wird deutlich, dass es sich bei *Hoppe* nicht um ein ‚literarisches Selfie‘ handelt, vor allem deshalb, weil HOPPE nicht den Versuch unternimmt dem Leser mit ihrer Selbstdarstellung ein ‚Abbild‘ von sich selbst beziehungsweise ihres Lebens zu präsentieren, ähnlich wie sie ihm Fotos als vermeintliche Belege ihrer Worte vorenthält. Darüber hinaus haben die bisherigen Darstellungen gezeigt, dass es, obwohl es auf jeder Seite in *Hoppe* in gewisser Weise um HOPPE geht, gleichermaßen unzählig viel mehr ist, was dabei von Bedeutung ist.

⁵⁵ Vgl. dazu auch Kasaty/HOPPE 2007: 160-163.

⁵⁶ Vgl. dazu auch Kasaty/HOPPE 2007: 139.

7. Fazit

David Shields schreibt in *Reality Hunger. Ein Manifest* (2011): „Unsere Kultur ist besessen von realen Ereignissen, weil wir kaum noch welche erleben“ (Shields 2011: 89). Diese Besessenheit oder die, in Spiegels Worten, konstante Suche nach „den kleinen Kometensplittern einer Biographie“ (Spiegel/HOPPE 2012: 14) scheint sich unter anderem auch in der vermehrten Produktion von ‚klassischen‘ Autobiographien wiederzufinden. Interessant ist dabei die scheinbar diametrale Popularität eindeutig fiktionaler, phantastischer Literatur, die in die Sphären von Zauberern, Vampiren oder Hobbits führt. Dementsprechend könnte man auch davon sprechen, dass ‚unsere Kultur besessen ist von Gewissheiten, klaren Kategorien und eindeutigen Labels‘, die es dem Subjekt ermöglichen, eine definitive Erwartungshaltung an einen Text in Bezug auf ‚Realität‘ oder ‚Phantastik‘ zu stellen. Shields schreibt zudem über den Roman und dessen Funktion zu Beginn des 19. Jahrhunderts:

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, das für viele noch immer so etwas wie ein verlorenes Paradies des Romans darstellt, hatten einige wichtige Gewissheiten Geltung, insbesondere das Vertrauen in eine gerechte und universale Logik der Dinge. Alle technischen Elemente des Erzählens – systematischer Gebrauch der Erzählvergangenheit und der dritten Person, bedingungslose Annahme des chronologischen Ablaufs, linear verlaufende Handlungen, gleichförmige Kurve der Leidenschaften [...] – zielten darauf ab, das Bild von einer stabilen, kohärenten, kontinuierlichen, eindeutigen, voll und ganz entzifferbaren Welt durchzusetzen [...] (Shields 2011: 22).

Jene Ansprüche, ehemals an den Roman gerichtet, ein solch ‚stabiles, kohärentes, kontinuierliches, eindeutiges und voll entzifferbares Bild der Welt‘ zu präsentieren, können gegenwärtig, trotz aller „narzisstischer Kränkungen“ (Neuhaus 2008: 39) und wissenschaftlicher Erkenntnisse bezüglich der ‚Unmöglichkeit‘ der Autobiographie, nach wie vor ausgemacht werden und auf bestimmte Formen der autobiographischen Literatur übertragen werden. Exemplarisch dafür steht die Veröffentlichungsgeschichte eines Werkes des amerikanischen Schriftstellers James Frey. Der Verlag Random House musste Freys *A Million Little Pieces* (2003), ursprünglich als Autobiographie herausgegeben, nach einer längeren Debatte und dem Vorwurf, dass Frey Erlebnisse erfunden habe, als ‚semi-fiktionalen Roman‘ deklarieren und Schadensersatz an jene Leser zahlen, die das Buch in dem festen Glauben gekauft hatten, es handle sich um die Darstellung realer Ereignisse aus Freys Leben. „Oder anders ausgedrückt: [die] sich

schlecht fühlten, weil sie zufällig einen Roman gelesen hatten“ (Shields 2011: 50). Parallel zu diesen Entwicklungen finden sich in der literarischen Welt der Selbstbeschreibungen vermehrt Texte, die sich in unterschiedlichen Formen mit der Problematik der Darstellung des ‚Ich‘ auseinandersetzen und dabei, beispielsweise mit der gezielten Verbindung von Fakt und Fiktion, Genre Grenzen überschreiten. Wie einige der Ausführungen dieser Arbeit auch gezeigt haben, wurde und wird im Rahmen der literaturtheoretischen Arbeit beziehungsweise der Autobiographieforschung versucht, entsprechende Termini für derlei Phänomene zu entwickeln. Die Vielfalt der mittlerweile zur Verfügung stehenden Begriffe begründet sich wohl unter anderem darin, den unterschiedlichen Erscheinungsformen und Schwerpunkten, die jeweilige Primärtexte vorlegen, gerecht zu werden,⁵⁷ sie führt dabei aber auch zu einer gewissen Unübersichtlichkeit sowie zu neuen und alten Fragen der Grenzziehungen. Wenn beispielsweise unter dem Begriff ‚autobiographisches Schreiben‘ neben anderen Textsorten so unterschiedliche Gattungen wie Dramen oder Romane (vgl. Breuer/Sandberg 2006: 10) zusammengefasst werden, dann tritt der Autor als Verstehens- und Interpretationsfigur in gewisser Weise auch wieder in das Licht fiktionaler Erzählungen, aus dem er von Foucault oder Barthes und im Rahmen der neueren Literaturwissenschaft gerückt wurde. Was den Begriff der Autofiktion betrifft, so scheint sich das Konzept mit der Aufnahme in das *Handbuch der literarischen Gattungen* (2009) als gattungstheoretischer Begriff in der deutschsprachigen Literaturwissenschaft gefestigt zu haben. Mit Bezug auf den Titel dieser Arbeit, „Kompetenssplitter einer Biographie“ & die vielstimmige Beweglichkeit der Kunst – Autofiktionales Erzählen in Felicitas HOPPEs *Hoppe?* sowie auf die bisherigen Ausführungen lassen sich dementsprechend folgende Inhalte zusammenfassen:

Der Begriff der Autofiktion, wie ihn Segre Doubrovsky ursprünglich gedacht hat, kann für *Hoppe* nicht oder kaum mehr geltend gemacht werden. Im Zentrum von Doubrovskys Auseinandersetzung mit dem autofiktionalen Schreiben stehen das ‚Zerbrechen des Ichs‘ sowie die Auffassung, dass jenes ‚Ich‘ weder „Akteur des Lebens [noch] Autor der Erzählung“ sein könne (Doubrovsky 2008: 126). Bei *Hoppe* hingegen zeigen sich die vielfältigen Gestaltungsmöglichkeiten, die dem Subjekt bei dem Versuch einer Selbstbeschreibung zur Verfügung stehen. Doubrovskys Satz „Ich

⁵⁷ Vgl. dazu Holdenried 2000: 23; Nünning 2007: 269-292.

existiere kaum, ich bin ein fiktives Wesen“ (ebd.) wird in *Hoppe* zu einem vielstimmigen ‚Ich existiere sowohl durch und in meinen Erfindungen wie auch als realer Charakter‘. Dabei geht die Verbindung aus Fakt und Fiktion in *Hoppe* über die Funktion, den Konstruktionscharakter von Identität und autobiographischen Texten aufzuzeigen, hinaus. Am nächsten von den hier erwähnten theoretischen Beschreibungen kommt *Hoppe* vermutlich die Interpretation der Autofiktion als sogenanntes ‚doppeltes Angebot‘ an den Leser. Bezieht man außertextuelle Informationen und Aussagen der Autorin mit ein, dann kann *Hoppe*, wie sich gezeigt hat, als (fiktionale) Autobiographie gelesen werden, wenn man von dem Werk als eine mögliche Darstellung von HOPPEs ‚Charakter‘ ausgeht. Der Text selbst verwebt biographische Komponenten wie den Namen, HOPPEs Geburtstag oder ihre Werke so eng mit fiktiven geographischen und figuralen Inhalten, dass es für den Leser kaum möglich ist, beides voneinander zu trennen. Darin zeigt sich jene von Zipfel beschriebene oszillierende Ungewissheit zwischen autobiographischer und fiktionaler Lesart in Bezug auf *Hoppe*. Die damit verbundene Abwendung von einer textinhärenten Gattungszugehörigkeit entspricht dabei vielleicht auch HOPPEs Skepsis vor endgültigen Zuordnungen: „Aber was mich betrifft – es geht einfach darum, dass man sich verändert und ständig entwickelt [...]. Ich möchte in keinen Rahmen gesteckt werden und ich wundere mich bei manchen Kollegen, wie eng sie sich selbst manchmal diesen Rahmen zimmern“ (Kasaty/HOPPE 2007: 163).

Im Hinblick auf die Themenvielfalt, die in *Hoppe* nicht nur ‚neben‘ Hoppe, sondern ‚über‘ und ‚mit‘ ihr zur Sprache kommt, wie beispielsweise die Darstellung alternativer Lebensgeschichten oder die Verarbeitung von Fragen nach Identität, Literatur, Autorschaft und Kunst, zeigt sich darüber hinaus mit Wagner-Egelhaafs Verständnis von Autofiktion, dass die Elemente „Dichtung, Fiktion, Erfindung, Konstruktion“ bei *Hoppe* keine „Notbehelfe mehr“, sondern Teil der autobiographischen Reflexion und Selbstdarstellung sind (Wagner-Egelhaaf 2008: 137). Inwiefern mit *Hoppe* und ähnlichen Texten der Gegenwart der Beginn einer neuen literarischen Epoche begründet wird, wie sie beispielsweise Maxim Biller in dem Artikel „Ichzeit“ (2011) konstatiert oder wie verschiedene wissenschaftliche Beiträge des Öfteren von einer neuen ‚Postpostmoderne‘ sprechen, stellt eine Frage dar, die in einer umfangreicheren Arbeit und durch konkrete Vergleiche erörtert werden muss.

Abschließend lässt sich hier festhalten, dass, auch wenn mit den theoretischen Inhalten bezüglich der Autofiktion ohne Frage analytisches Werkzeug für die Interpretation des

Textes zur Verfügung steht, eine endgültige Verortung von *Hoppe* als ‚Autofiktion‘ dennoch mit einem gewissen Zweifel verbunden bleibt. Möglicherweise steht solcher Zweifel in Zusammenhang mit dem Eindruck, damit einen weiteren Rahmen zu schaffen, in den HOPPE ausdrücklich nicht ‚gesteckt werden möchte‘. Möglicherweise ist es jener ‚alles könnte auch ganz anders sein‘-Gedanke, der nach der intensiven Auseinandersetzung mit dem Text nachklingt und eine endgültige Zuordnung als zweifelhaft erscheinen lässt. Wahrscheinlich aber ist es ein ‚Diktum‘ HOPPEs, das Spiegel in seiner Laudatio anspricht: „Dass Literaturkritiker und Philologen in ihren Versuchen, Sichtbares wie Unsichtbares eines literarischen Werkes fassbar zu machen, scheitern müssen“, da „in der Regel [...] solche Leute nicht mehr erreichen [können], als ein Geheimnis durch eine zweites, allerdings weniger schön formuliertes zu ersetzen“ (Spiegel/HOPPE 2012: 9).

Bibliography

Primärquellen:

Hoppe, Felicitas. *Pigafetta*. Reinbek: Rowohlt 1999.

Hoppe, Felicitas. *Hoppe*. Frankfurt/M: Fischer 2014.

Sekundärquellen:

Breuer, Beatrice und Ulrich Sandberg. „Einleitung“. In: *Autobiographisches Schreiben in der Gegenwart. Grenzen der Identität und der Fiktionalität*. Hrsg. Dies.. München: Iudicium 2006. S. 9-16.

Damerau, Burghard. *Die Wahrheit der Literatur. Glanz und Elend der Konzepte*. Würzburg: Königshausen und Neumann Verlag 2003.

Derrida, Jacques. *Das andere Kap. Die vertagte Demokratie. Zwei Essays aus Europa*. Aus dem Franz. von Alexander García Düttmann. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1992. [Edition Suhrkamp 1769].

Dobrovsky, Serge. „Nah am Text“. In: *Kultur & Gespenster: Autofiktion 7* (2008). S. 123-133. [Übersetzt von Claudia Gronemann].

Genette, Gérard. *Fiktion und Diktion*. München: Fink 1992.

Glomb, Stefan. Art. „Identität, persönliche“. In: *Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie*. Hrsg. Ansgar Nünning. 3. aktualisierte Aufl. Stuttgart: Metzler 2004.

Fotis, Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko. „Einleitung. Autor und Interpretation“. In: *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Hrsg. Dies.. Stuttgart: Reclam 2000. S.7-29.

Fotis, Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko. „Einleitung. Roland Barthes: Der Tod des Autors“. In: *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Hrsg. Dies.. Stuttgart: Reclam 2000. S. 181-184.

Freud, Sigmund. „Eine Schwierigkeit mit der Psychoanalyse“. In: Ders. *Werke aus den Jahren 1917-1920*. Hrsg. Anna Freud. u.a. Frankfurt/M.: Fischer 1999.

Hahn, Alois. „Die soziale Konstruktion des Fremden“. In: *Die Objektivität der Ordnungen und ihre kommunikative Konstruktion*. Hrsg. Walter M. Spondel. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1994. S. 140-163.

Holdenried, Michaela. *Autobiographie*. Stuttgart: Reclam 2000.

- Homscheid, Thomas und Esbjörn Nyström. *Geschichten des Reisens - Reisen zur Geschichte: Studien zu Felicitas Hoppe*. Hrsg. Dies.. Uelvesbüll: Der Andere Verl. 2012.
- Hoppe, Felicitas. *Sieben Schätze: Augsburger Vorlesungen*. Frankfurt/M.: Fischer 2009.
- Hoppe, Felicitas und Hubert Spiegel. *Georg-Büchner-Preis 2012*. Frankfurt/M.: S. Fischer 2012.
- Kasaty, Olga Olivia. *Entgrenzungen. Vierzehn Autorengespräche*. München: Text und Kritik 2007. S. 131-168.
- Koschnick, Wolfgang. *Europa 93. Das Werbewörterbuch. Deutsch, Englisch, Französisch*. Hrsg. Ders.. Berlin: Walter de Gruyter 1992.
- Kraus, Esther. *Faktualität und Fiktionalität in autobiographischen Texten des 20. Jahrhunderts*. Marburg: Tectum 2013. [Zugl. Diss. Johannes Gutenberg Universität Mainz, 2010.]
- Krumery, Brigitta. „Autofiktionales Schreiben nach der Postmoderne? Felicitas Hoppes Hoppe“. In: *Realitätseffekte in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Schreibweisen nach der Postmoderne?* Hrsg. Brigitta Krumery, Ingo Vogler und Katharina Derlin. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2014.
- Lejeune, Philippe. „Der autobiographische Pakt“. In: *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*. Hrsg. Günter Niggel. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1989. S. 214-258.
- Lejeune, Philippe. *Der autobiographische Pakt*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1994.
- Marcus, Laura. *Auto/biographical Discourses: theory, criticism, practice*. Manchester [u.a.]: Manchester University Press 1994.
- Misch, George. *Geschichte der Autobiographie*. Bd. 2: *Das Mittelalter. Die Frühzeit*. 2 Tle. Frankfurt/M.: Schulte-Bulmke 1955.
- Modernity and Identity*. Hrsg. Scott Lash und Jonathan Friedman. Oxford: Blackwell 1992.
- Neuhaus, Stefan und Martin Hellström. „Vorwort“. In: *Felicitas Hoppe im Kontext der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Hrsg. Dies.. Innsbruck u.a.: StudienVerlag 2008.
- Neuhaus, Stefan. „„Damen und Herren, die Wahrheit, was ist das?“ Zur Konstruktion von Identität in Felicitas Hoppes Texten.“ In: *Felicitas Hoppe im Kontext der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Hrsg. Ders. und Martin Hellström. Innsbruck u.a.: StudienVerlag 2008.

- Nünning, Ansgar. „Metaautobiographien: Gattungsgedächtnis, Gattungskritik und Funktionen selbstreflexiver fiktionaler Autofiktionen“. In: *Autobiographisches Schreiben in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Band 2: Grenzen der Fiktionalität und der Erinnerung*. Hrsg. Christoph Parry und Edgar Platen. München: Iudicium 2007. S. 269-292.
- Raible, Wolfgang. „Alterität und Identität“. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 110 (1998). S. 7-22.
- Schiller, Friedrich. „Brief an Caroline von Beulwitz v. 10.12.1788“. In: *Schiller Werke*. Hrsg. im Auftr. D. Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten d. Klassischen Deutschen Literatur in Weimar u. d. Schiller Nationalmuseum in Marbach von Norbert Oellers u. Siegfried Seidel. Nationalausg. Bd. 25. Schillers Briefe, 1. Hrsg. Eberhard Haufe. Weimar 1979. S. 154.
- Schulz, Georg-Michael. Art. „L’art pour l’art“. In: *Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen*. Hrsg. Günther und Irmgard Schweikle. 2. überarb. Aufl. Stuttgart: Metzler 1990. S. 259-260.
- Schweikle, Irmgard. Art. „Akmeismus“. In: *Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen*. Hrsg. Günther und Irmgard Schweikle. 2. überarb. Aufl. Stuttgart: Metzler 1990. S. 6.
- Shields, David. *Reality Hunger. Ein Manifest*. München: Beck Verlag 2011.
- Tarot, Rolf. „Die Autobiographie“. In: *Prosa ohne Erzählung. Die Gattungen der nichtfiktionalen Kunstprosa*. Hrsg. Klaus Weissenberger. Tübingen: Niemeyer 1985. S. 27-43.
- Vogel, Oliver. „Jungfrauen und Robbenbabys – Über den Klappentext am Beispiel von Felicitas Hoppes *Johanna*“. In: *Felicitas Hoppe im Kontext der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Hrsg. Stefan Neuhaus und Martin Hellström. Innsbruck u.a.: StudienVerlag 2008. S. 173-187.
- Wagner-Egelhaaf, Martina. „Autofiktion & Gespenster“. In: *Kultur & Gespenster 7 Autofiktion*. Hamburg: Textem. Verlag 2008, S. 135-149.
- Wagner-Egelhaaf, Martina. „Einleitung: Was ist Auto(r)funktion?“. In: *Auto(r)funktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*. Hrsg. Dies.. Bielefeld: Aisthesis 2013, S. 7-21.
- Wierlacher, Alois. „Mit fremden Augen oder Fremdheit als Ferment. Überlegungen zur Begründung einer interkulturellen Hermeneutik deutscher Literatur.“ In:

Hermeneutik der Fremde. Hrsg. Dietrich Krusche. München: Iudicium 1990. S. 51-79.

Zima, Peter. *Theorie des Subjekts. Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne*. Tübingen und Basel: Franke 2000.

Zipfel, Frank. *Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität: Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft*. Berlin: Erich Schmidt 2001.

Zipfel, Frank. Art. „Autofiktion“. In: *Handbuch der literarischen Gattungen*. Hrsg. Dieter Lamping. Stuttgart: Kröner 2009a. S. 31-36.

Zipfel, Frank. „Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität?“. In: *Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*. Hrsg. Simone Winko, Fotis Jannides u. Gerhard Lauer. Berlin: De Gruyter 2009b. S. 285-314.

Internetquellen:

Gretzky, Walter. „A Lifetime of Dedication“. ><http://www.waltergretzky.com/index.php?page=biography>< (Letzter Zugriff 23.06.2015).

Haertel, Brigitte. „Wo das Wort endet“. Interview mit Felicitas Hoppe am 20. Februar 2014“. ><http://www.theo-magazin.de/2014/02/20/wo-das-wort-endet/>< (Letzter Zugriff 18.06.2015).

Heitmann, Klaus. „Richard Wagner (1813-1883). Siegfried Idyll“. >http://www.klassika.info/Komponisten/Wagner/Orchester/WWV_103/index.html< (Letzter Zugriff 25.05.2015).

Holdenried, Michaela. „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: >www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/kk/df/.../holdenried_hoppe.pdf< (Letzter Zugriff 26.05.2015). S. 1-18.

McCullough, Kim. „In Gretzky’s Office“. ><http://www.letsplayhockey.com/online-edition/mccullough/1122-in-gretzky-s-office.html>< (Letzter Zugriff 23.05.2015).

O.N. „Gespräch mit Felicitas Hoppe“. NDRkultur.de: ><http://www.ndr.de/kultur/literatur/buchtipps/nbhoppe101.html/>< (Letzter

Zugriff 29.04.2015). Siehe dazu auch: Krumery, Brigitta. „Autofiktionales Schreiben nach der Postmoderne? Felicitas Hoppes Hoppe“. In: *Realitätseffekte in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Schreibweisen nach der Postmoderne?* Hrsg. Brigitta Krumery, Ingo Vogler und Katharina Derlin. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2014. S. 277-292. Zitat auf S. 287.

O.N. Interview Lounge. „Felicitas Hoppe spricht über ihren Roman Hoppe“. <http://interview-lounge.tv/gesprach-mit-felicitas-hoppe/> (Letzter Zugriff: 24.06.2015).