

Zyklisches Erzählen bei Felicitas Hoppe

Die Rahmenhandlung als *Reenactment* in

Paradiese, Übersee (2003)

FRANZ FROMHOLZER

Der Rücklaufknopf eines Diktiergeräts, ewig gesungene Lieder, endlose Fäden und im Kreis laufende Hunde – Felicitas Hoppe hat es ihren Leserinnen und Lesern wirklich nicht leicht gemacht, erzählerische Ordnung in ihren Reise- und Abenteuerroman *Paradiese, Übersee* (2003) zu bringen. „Silbe für Silbe, Wort für Wort, Satz für Satz, und als er mit Lesen fertig war, begann er von vorne [...]“ (*Paradiese*, S. 161), so liest man vom lesenden Ritter und erhält zugleich eine Rezeptionsanweisung der Autorin höchst persönlich. In Rezensionen des Romans ist verschiedentlich von einem sich im Text manifestierenden ‚Erzählfundamentalismus‘ gesprochen worden und der irisierenden Erzählkunst, eine verwickelte Geschichte wirkungsvoll zu entfalten.¹ Bisher vorgelegte Forschungsbeiträge fokussieren „die Wiederaufnahme längst tradierter Erzählmuster“² unter dem Vorzeichen einer romantischen Remythisierung (Claude D. Conter) oder verhandeln – angesichts eines Protagonisten mit dem Namen ‚Kleiner Baedeker‘ – die Romanpoetik vor dem Hintergrund von Reiseliteratur (Stefan Neuhaus, Martin Hellström).³ Mehrfach analysieren Interpreten Hoppes Werk anhand der Leitkategorie des ‚unzuverlässigen Erzählers‘ (Stephanie Catani, Monika Wolting).⁴ Dies betrifft insbesondere das Verhältnis der Erzählerposition zur historischen Vergangenheit, aber auch zu literarischen Prätexten, das in einem dichten Netz an intertextuellen Verweisen aufgezeigt werden kann. Gefragt nach dem Umgang mit Vergangenheit in ihren Texten stellt

1 Vgl. beispielhaft KRUMBHOLZ, 2003; QUASTHOFF, 2003.

2 CONTER, 2008, S. 99.

3 Vgl. NEUHAUS, 2008, S. 45f.; HELLSTRÖM, 2014.

4 Vgl. CATANI, 2009; WOLTING, 2014.

Felicitas Hoppe selbst in einem Interview mit dem Kölner Neugermanisten Christof Hamann fest, diese seien durch „das Herausholen des Vergangenen aus der Vergangenheit und das Gespräch darüber in der Gegenwart“⁵ gekennzeichnet. In ihrem Essay *Über Geistesgegenwart* akzentuiert Felicitas Hoppe, es gehe „nicht um die Frage nach einer Rüstung, sondern um die Möglichkeiten ihrer Vergegenwärtigung.“⁶ (*Über Geistesgegenwart*, S. 14). Scheint diese Doppel- und Parallelaktion der Vergegenwärtigung von Geschichte – denkt man an *Pigafetta* (1999), *Paradiese*, *Übersee*, an *Verbrecher und Versager* (2004) oder *Johanna* (2006) – auch auf den ersten Blick einleuchtend, so verbirgt sich hinter den genannten Vorgängen doch eine komplexe narrative Struktur. In *Paradiese*, *Übersee* tritt der Gesprächscharakter des Romans etwa zuweilen überdeutlich in den Vordergrund. Dies liegt nicht an einer Vielzahl von Dialogen, sondern an einer expliziten Markierung von Teilen der Erzählung als Gespräche. Etwa: „So gehen wir unserer Wege und erzählen uns gegenseitig die Geschichten von unseren Lieblingsheiligen“ (*Paradiese*, S. 85), worauf Heiligenviten vorgestellt werden und zugleich die Erzählerfiguren wieder in den Hintergrund treten. Als eine sich wiederholende Grundkonstellation fungiert dabei ein „wir“, das an einem Tisch Platz nimmt, um sich in Protagonisten zu verwandeln, die einander „über den Tisch hinweg Geschichten zubrüllten, einer den anderen übertönend, überbrüllend, einer lauter als der andere sich selbst und seine Verdienste preisend. Der eine hatte einen Drachen erschlagen, der andere eine Jungfrau gerettet“ (ebd., S. 59) und so fort.⁷ Nennt der Titel *Paradiese* und *Übersee* als Schauplätze des Werkes, so taucht mit *Wilwerwiltz* als zentralem Kapitel des dreigeteilten Romans ein beschaulicher Ort in Luxemburg auf. In *Wilwerwiltz* findet sich jedes Jahr an Weihnachten eine fünfköpfige Familie ein: Mutter, Vater, Sohn und Tochter sowie ein Kind, das als Ich-Erzähler geschlechtlich unbestimmt bleibt. Die Familie droht allmählich auseinanderzubrechen; Streit, Ärger und Langeweile beschweren die weihnachtliche Familienseligkeit:⁸

Zweiundzwanzigster Zwölfter. Dämmerung. Wilwerwiltz. Die Familie versammelt um den runden Wohnzimmertisch. Schlafend, kauend, murmelnd, einer in den Anblick des anderen vertieft. Wir langweilen uns unaussprechlich, um nicht zu sagen zu Tode, weil wir die Ge-

5 HOPPE, 2009, S. 237.

6 HOPPE, 2008, S. 14.

7 Hoppe hat den Gesprächscharakter ihrer Romane selbst hervorgehoben und konstatiert: „Der Roman als Dialog. Als Gespräch. Was die Sache nicht einfacher macht, auch im Gespräch muss man sich an Formen halten – und schreibend zu sprechen, ist schwierig.“ (*Auge*, S. 59).

8 Zu Familienkonstellationen und ihrer Bedeutung in Hoppes Werk insgesamt vgl. den Aufsatz von Michaela Holdenried in diesem Band.

schichte nicht mehr hören können, weil jeder von uns immer wieder um diese Jahreszeit am anderen Ende der Dunkelheit davon zu reden beginnt, was aus ihm werden könnte, wenn er sich einmal erhebt. (ebd., S. 67)

An dieser Stelle setzt ein erster Deutungsversuch an: Ließe sich der zitierte Passus nicht als narrative Rahmenhandlung des Romans lesen? Wilwerwiltz, der Ort, an dem von Abenteuern in der Fremde großsprecherisch erzählt wird, um schließlich bei Einbruch der Dunkelheit immer wieder in den gewöhnlichen Luxemburger Familienalltag zurückzukehren: eine Rahmenhandlung, die die überseeischen und paradiesischen Geschichten motiviert. Intertextuelle Referenzen innerhalb des Zitats deuten auf große Vorbilder hin: *Tausendundeine Nacht* (um 1450), Giovanni Boccaccios *Decamerone* (1349-1353), Johann Wolfgang von Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewandeter* (1795) oder auch beispielsweise E.T.A. Hoffmanns *Die Serapionsbrüder* (1819-1821). Die Gefahr der tödlichen Langeweile sowie die dem Alltag gegenübergestellte Erzählwelt konstituieren die Gemeinschaft. Christine Mielke spricht hierbei von „Erzählen als Selbstvergewisserung und Stabilisierung der personalen wie sozial-kollektiven Identität einer Gruppe“.⁹ Zwei Beobachtungen führen jedoch auch die spezifisch Hoppe'sche Konzeption der Rahmenhandlung vor: Zum einen ist eine kategorische Trennung von Binnen- und Rahmenerzählung nicht möglich – es zeigen sich permanente metaleptische Transgressionen zwischen Rahmen- und Binnenerzählungen. Die Erzähler berichten in „aberwitzige[n] Perspektivenwechsel[n]“¹⁰ Geschichten von sich in dritter Person, sodass die Figuren der Rahmenhandlung in der Binnenerzählung stets präsent bleiben. Das Bekenntnis „DER RITTER, DAS BIN ÜBRIGENS ICH“ (ebd., S. 186) in der Handschrift der Schwester macht am Ende des Romans eben jene Verschränkung des Figurenpersonals in Binnen- und Rahmenhandlung kenntlich. Zum anderen sind diese Binnenerzählungen explizit als Wiederholungen ausgewiesen, die keinen Originalitätsanspruch erheben. Die Familie scheint sich aus diesem Bannkreis des geradezu obsessiven Wiederholens nicht lösen zu können.

Der folgende Beitrag unternimmt damit den Versuch, die ‚Geschichtsverwicklungen‘ eines ‚erzählerischen Fundamentalismus‘ in Abgrenzung zu bisherigen Deutungen unter dem Aspekt des zyklischen Erzählens und der Wiederholung zu beleuchten. In einem ersten Analyseschritt wird das Verhältnis von Rahmenhandlung und Binnenerzählungen einer Klärung zugeführt, um im Folgenden eine präzisere Charakterisierung der Erzählerfiguren des Zyklus zu ermöglichen. Dabei wird

9 MIELKE, 2006, S. 15. Vgl. auch die Deutung der variierten Wiederholung von Dialogzeilen in *Paradiese* als identitätsstiftender Familiolekt im Sinne von Natalia Ginzburgs *Lessico familiare* (1963) bei FRANK, 2015.

10 HOLDENRIED, 2005, S. 13.

vorgeschlagen, den Erzählvorgang als performativen Akt zu begreifen, der bei Hoppe als *Reenactment* inszeniert wird.

1. TOD DURCH LANGEWEILE – WIEDERHOLEN UND LACHEN

Will man die Wilwerwiltzer Familienrunde als die das Romangeschehen strukturierende Rahmenhandlung begreifen,¹¹ sei zunächst an Wolfgang Kayzers einschlägige Studie *Das sprachliche Kunstwerk* (1948) erinnert. In einem Rahmenzyklus werde „die Ursituation des Erzählens“¹² vorgeführt: Eine Gruppe von Figuren erzählt sich Geschichten und verständigt sich in Gesprächen über die vermittelte Botschaft. Die Erzählwelt dient damit, so die These Kayzers, der gemeinsamen Reflexion. Wie Volker Klotz daran anschließend betont hat, bestehe die Aufgabe des Erzählens vor allem darin, den Tod zu bannen, ihn zu „enttöten“¹³. Und tatsächlich scheint auch jene Wilwerwiltzer Familie vom Tod durch Langeweile bedroht, vom Schlaf gefährdet, wenn die Erzählung endet.¹⁴ Das zyklische Erzählen der Rahmenhandlung fungiert, *communis opinio* der Forschung, in erster Linie als *delectare*, dem Zweck der Unterhaltung. Allerdings hat bereits Wulf Segebrecht darauf verwiesen, dass die gesellige Erzählsituation die soziale Identität der Erzählgemeinschaft stabilisiere, wenn nicht gar überhaupt erst konstituiere.¹⁵ In diesem Sinne wären die Expeditionen nach Übersee, die Suche nach dem Fell der wundersamen Berbiolette sowie auch der Ritter im Zoo vor allem Versuche einer Selbstvergewisserung und Rückversicherung der eigenen Identität vor den kritischen Familienmitgliedern. Folgt man diesem Ordnungsvorschlag von Rahmen- und Binnenhandlung, so lässt sich für *Paradiese, Übersee* konstatieren: „Ein ‚Erzählen im Erzählen‘ ist aber immer auch ein ‚Erzählen über das Erzählen‘, ist Metanarration. Erzähltes Erzählen verdoppelt die Erzählsituation“.¹⁶ Erprobt werden soll dieser thesenhafte Zugriff exemplarisch anhand des Romananfangs. Welche Folgerungen lässt die Deutung von

11 Der Rahmenhandlung wird in der Forschungsliteratur traditionell die Funktion zugewiesen, das „Erzählgefüge als Ganzes zu ordnen“ und dem häufig disparaten Binnengeschehen damit eine übergeordnete Struktur zu verleihen (STRATMANN, 2000, S. 29).

12 KAYSER, 1983, S. 201.

13 KLOTZ, 1982, S. 319.

14 Die Situation am runden Familientisch verhält sich analog zur gleichfalls von Langeweile geprägten Tafelrunde König Artus', dem „König der großen Langeweile“ (*Iwein*, S. 17, vgl. zum Motiv der Langeweile auch S. 9) in Hoppes Bearbeitung von Hartmanns von Aue Ritterroman *Iwein* (um 1200).

15 Vgl. SEGEBRECHT, 1975.

16 OBERMAIER, 2010, S. 190.

Paradiese, Übersee als Romanzyklus für den Beginn der Erzählung zu und inwiefern wird diese verdoppelt?

Am Vorabend des zweiundzwanzigsten Zwölften betraten der Ritter und der Pauschalist das Festland von der Nordseite her.

Während der Ritter sofort vom Pferd sprang, um den Kühen am Straßenrand Ehre zu erweisen, denn Weihnachten, das Fest aller Tiere, stand vor der Tür, war der Pauschalist hoch zu Ross sitzen geblieben, ohne auch nur einen Augenblick darüber nachzudenken, wo sie waren und wie sich der Gast zu verhalten hat in einem durch und durch fremden Land. Seit ihrer Abreise fiel ihm der Ritter nämlich zur Last mit seinem ewigen Lied, dass wir nur Gäste auf Erden sind [...] (ebd., S. 7)

Der Verdacht liegt nahe, dass sich hinter dem Ritter und dem Pauschalisten Familienmitglieder aus der Weihnachtstrunde verbergen. Michaela Holdenried deutet den Pauschalisten etwa als den Bruder der Ich-Erzählerin,¹⁷ da die Schwester sich am Ende des Romans ja selbst als Ritter vorstellt. Werden solche Entsprechungen einer Interpretation zugrunde gelegt, indem in einer Figur mehrere Personen koinzidieren, so hinterfragen die erzählten Geschichten stabile Ordnungen und Identitäten radikal. Denn Ritter und Pauschalist stellen in verdoppelter Erzählsituation eben auch Figuren dar, die auf der Ebene der Rahmenhandlung mit anderen Figuren aus der Wilwerwiltzer Familie korrelieren. *Paradiese, Übersee* würde dementsprechend Verlustängste und Identitätskrisen¹⁸ – anstelle einer Stabilisierung der familiären Verhältnisse – in den Vordergrund rücken. Stefan Neuhaus argumentiert folglich, bei Hoppe werde den Figuren der Blick auf sich selbst gestellt. Dies sei für die Erzählung zugleich ein „Gewinn“¹⁹. Der exotische Schauplatz, das fremde Indien, kann mit Hoppe als „reine Kulisse“²⁰ der Erzählungen bezeichnet werden. Ein wichtiger Indikator dafür, dass es sich bei der Geschichte von Ritter und Pauschalist um eine Binnenerzählung handle, ist ferner das Imperfekt als Zeitstufe der Geschichte, wohingegen in Wilwerwiltz der Tod durch Langeweile im Präsens droht. Harald Weinrich zufolge grundiere das „Imperfekt als Hintergrundtempus“²¹ die Novellistik seit Boccaccios Novellenzyklus, das Präsens sei demgegenüber der Rahmenhandlung zuzuordnen. Demzufolge setzt die Romanhandlung nicht unmittelbar (in einem ‚offenen Anfang‘) ein, sondern rekuriert auf das präsentische Erzählen des zentralen Wilwerwiltz-Kapitels. Weinrich hat insbesondere auf „den

17 Vgl. HOLDENRIED, 2005, S. 14.

18 Vgl. hierzu MIELKE, 2006, S. 30-32.

19 NEUHAUS, 2013, S. 35.

20 HOPPE, 2009, S. 228.

21 WEINRICH, 2001, S. 170.

nahtlosen Übergang zwischen der erzählten und besprochenen Welt²² aufmerksam gemacht, wie sie zyklischen Erzählungen seit dem Mittelalter eigne. Dieser Annahme zufolge rückt Wilwerwiltz in den erzählerischen Vordergrund, wobei die Metalepsen hin zu den Binnenerzählungen bewusst offen und durchlässig gestaltet sind. Dabei darf zugleich auch von einem Kalkül ausgegangen werden, eine „Invisibilisierung“²³ der erzählenden Figuren vorzuführen, um diese dann umso wirkungsmächtiger als Erzähler zu inszenieren. Als Beispiel kann hier der Wandel vom Erzähler-Ich zur Figur des Kleinen Baedeker aus der Binnenerzählung dienen. Das Erzähler-Ich wird im folgenden Beleg mit dem Kleinen Baedeker identifiziert:

Genau das hat mein Bruder gestern gesagt, mit Absicht natürlich, am Vorabend meines Geburtstages, und hinzugefügt, dass die Welt viel zu klein geworden ist für Ausnahmen und dass ich mir nichts darauf einbilden soll, dass ich zwischen den Ginsterbüschen sitzen geblieben bin und immer noch Girlanden flechte, den einen oder anderen Stern verteile und darauf warte, dass eines Tages die Glocke zu läuten beginnt. Denn da, rief mein Bruder und schlug triumphierend mit der Faust auf den Tisch, da kannst du lange warten, Kleiner Baedeker, sie wird nicht läuten [...] (ebd., S. 99)

Die Identifizierung des Ich-Erzählers als Kleiner Baedeker durch den Bruder stellt zugleich eine Wiederaufnahme des Erzählfadens aus vorangegangenen Geschichten dar. „Wechselnde Erzähler reichen unmerklich den Stab weiter, eingeführte Figuren begegnen dem Leser in ganz neuer Gestalt“,²⁴ diese Beobachtung Tilman Spreckelsens trifft damit vor allem auf das Verhältnis von vorgeordneter Rahmenerzählung und Wiedererscheinen der Rahmenfiguren in den Binnenerzählungen zu.

Und dies umso mehr, da die Erzählung vom Ritter und Pauschalisten immer wieder an den Anfang zurückzukehren droht. Mit fast identischen Formulierungen wird in *Übersee* die Betretung des Festlandes von der Nordseite her wiederholt. Weder garantiert also der Wechsel der Erzählerinstanzen, dass eine neue Binnengeschichte einsetzt, noch garantiert eine identische Erzählerfigur das lineare Fortschreiten der Geschichte.

Rainer Warning hat anhand von zyklischer Rahmenhandlung und Binnenerzählung eine dichotomische Typologie entwickelt, die die aufgezeigten Schwierigkeiten verdeutlicht.²⁵ Die traditionelle Erzähltheorie widmete sich, so Warning, vor allem dem syntagmatischen Erzählen, dem Erzählen einer geschlossenen Geschichte von Anfang bis Ende. Einem solchen Erzählen wohnt eine Teleologie inne: Die

22 Ebd., S. 164.

23 KAMINSKI, 2014, S. 166.

24 SPRECKELSEN, 1998.

25 WARNING, 2001.

anfängliche Offenheit wird als Kontingenzbewältigung geschlossen. Das paradigmatische Erzählen verfährt nach Warning hingegen kontingenzexponierend und basiert vor allem auf dem Prinzip der Wiederholung.²⁶ Dieser Typus könne jedoch als dem syntagmatischen Erzählen unter- beziehungsweise zugeordnet betrachtet werden. Im Falle von Hoppes *Paradiese, Übersee* ist unschwer zu erkennen, dass diese Hierarchien von syntagmatischem und paradigmatischem Erzählen ins Wanken geraten. Zwar lässt sich die Rahmenhandlung eindeutig einem zyklisch wiederkehrenden Weihnachtsfest zuordnen – die Erzählzeit schreitet vom 22. Dezember bis zum 6. Januar kontinuierlich voran –, doch kann kaum davon gesprochen werden, dass die Reise-, Wallfahrt- und Abenteuergeschichten eine teleologische Kontingenzbewältigung leisten. Insbesondere die Echternacher Springprozession, bei der sich die Pilger jeweils drei Schritte nach vorn und dann wieder um zwei Schritte zurückbewegen (vgl. *Paradiese*, S. 84), verdeutlicht die Negation teleologischen Vorschreitens. Die Binnenerzählungen unterliegen damit vielmehr selbst dem Prinzip der Wiederholung. In der Wiederholungsstruktur der Binnenerzählungen spiegelt sich die „Bewegung im Kreis“²⁷, die die Reisen der Protagonisten auszeichnet. An die Stelle der narrativen Selbstvergewisserung tritt semantische Vieldeutigkeit und die Destabilisierung tradiert Ordnungssysteme. Hoppes Roman führt somit in einem reichen intertextuellen Verweissystem auf insbesondere mittelalterliche Stofftraditionen jenes Verfahren der Destabilisierung erzählerisch vor. Zwar bieten mittelalterliche Erzählvorlagen Identifikationsmöglichkeiten (Ritter) an, im Wiedererzählen werden jene identifikatorischen Angebote jedoch auch unterwandert und zersetzt: Es handelt sich um Erzähler, die zugleich übersetzen und „damit neu oder umerfinde[n]“.²⁸ Dies soll nun beispielhaft an der Erzählstruktur der Artusepik aufgezeigt werden.²⁹

Mit der Ritterfigur wird zweifellos Vergangenheit in die Gegenwart geholt. Intertextuelle Anspielungen, etwa auf das ‚Verligger‘ in Hartmanns von Aue *Erec* (um 1180/90, vgl. *Paradiese*, S. 167),³⁰ legen die Vermutung nahe, dass das Schema des Romans der Erzählstruktur mittelalterlicher Epik folge – der bekanntlich nach Hugo Kuhn ein „doppelter Kursus“ zugrunde liegt.³¹ Die hochmittelalterlichen Artusromane führen ihre Helden in einen Zustand und an eine Stelle, die sie zuvor schon einmal innehatten und lassen ihre Protagonisten damit einzelne Stationen

26 Vgl. ebd., S. 176-180.

27 HELLSTRÖM, 2014, S. 58.

28 HELLSTRÖM, 2008, S. 36.

29 Zum Einfluss mittelalterlicher Erzählmuster auf *Paradiese, Übersee* am Beispiel des *Nibelungenlieds* vgl. auch den Beitrag von Sandra Langer in diesem Band.

30 Vgl. hierzu auch BENZ, 2012, und KAMINSKI, 2014.

31 Vgl. die einschlägigen Artikel von KUHN, 1948.

mehrmals durchlaufen. So entsteht eine Struktur der Wiederholung und der Wiederkehr von Abenteuern, die einem modernen Verständnis von Abenteuern konträr sind. In der fiktiven Welt der mittelalterlichen *Aventiure* vergeht die Zeit kreisförmig, da sich dasselbe Ereignis oder ein ähnliches jederzeit wiederholen kann. Uta Störmer-Caysa hat bezogen auf die *Aventiurezeit* konstatiert, dass sich zyklische und lineare Zeit überlagern: „Unter der Wiederholung ist eine schwach akzentuierte progressive Zeit zu denken“.³² In dieser episodischen Reihung der *Aventiure*, die eine nicht kausale und damit auch beliebige Zeitreihenfolge darstellen kann, scheint mir ein wichtiges Vorbild für das narrative Kompositionsmodell von Hoppes Roman zu liegen. Das Sich-Erheben und Aufbrechen in eine noch offene Zukunft, die die familiäre Erzählsituation jeweils neu imaginiert, kann erzählerisch zwar stets wieder geleistet werden, die Zeit der Rahmenhandlung schreitet aber dennoch progressiv voran. Die Wiederkehr der Protagonisten an die gleiche Stelle und der abermalige Neubeginn lassen sich in *Paradiese, Übersee* vielfach nachweisen. Paradigmatisch sei hier die Rettung des Zoowärters von Kalkutta durch den Ritter angeführt:

Die Luft steht still, und die Zeit steht still, sogar die Menge am Wassergraben verstummt, als der Ritter das andere Ufer erreicht, die Rüstung voll Wasser, das in kleinen Strömen an seinem Körper hinunterlief, was ihn nicht weiter zu kümmern schien, denn er zögerte keinen Moment, dem Brauch zu folgen und die Girlande aus seinem Panzer zu ziehen, um den Tiger zu krönen und zu schmücken, wie es zu Weihnachten üblich ist. Erst als sie wieder am anderen Ufer angekommen waren, der Ritter, sein Hund und der Wärter, den der Ritter auf seinen Schultern durch den Schlamm getragen hatte, erwachte der Wärter aus seinem Traum. Und es ergriff ihn blankes Entsetzen, denn er hatte geglaubt, er hätte schon alles hinter sich. Aber jetzt lebte er wieder und musste noch einmal von vorne anfangen. (*Paradiese*, S. 28)

Die Auszeichnung des Tigers mit der Girlande als Sieger des mittelalterlichen Kampfes und die Weihnachtsschmuckpraktiken der Erzählgegenwart erscheinen ineinander verschränkt. Die Zeit steht still, Gegenwart und Vergangenheit sind nicht voneinander zu trennen. Das Scheitern des Zoowärters als ritterlicher Held, die neu zurückzulegende Doppelwegstruktur, wird affirmiert, indem der Zoowärter zum Dank gelobt, dem Ritter überall hin zu folgen und somit die Ritterreisen in der Gegenwart zu wiederholen.

Doch ist nicht allein dem Ritter die Doppelwegstruktur des mittelalterlichen Epos zugeordnet, auch der Pauschalist kann als Figur der Wiederholung und Wiederkehr gelesen werden. Schon sein Name weist ihn nicht als großen und singulären Entdecker, sondern als doppelsinnig pauschalisierenden Journalisten aus, der eine

32 STÖRMER-CAYSA, 2010, S. 365.

möglichst große Leserschaft zu erreichen sucht. Reisende Journalisten der Gegenwart sind *per se* ‚Nachreisende‘, werden gelenkt von Agenturen und vorgefertigten Informationen, die am Reiseziel nicht der Fremde und dem Unbekannten begegnen. Der Pauschalist spricht ins Diktiergerät und ist insbesondere von der Rücklauffaste des Apparats fasziniert: Da er „immer wieder auf den Rücklaufknopf drückte, um verückt seinen eigenen Bekenntnissen zu lauschen“ (ebd., S. 153) unterliegt sein Leben der Illusion, immer wieder von vorn beginnen zu können. Die Vergangenheit scheint – unverändert abgespeichert in der Gegenwart – Raum und Stimme zu erhalten. Die eigene, gegenwärtige Identität verfügt über unbegrenzte Möglichkeiten, die Zeit zurückzuspulen. Dieser Form von zyklischem Erzählen wohnt kein progressives Moment inne, der Pauschalist ist vielmehr den vergangenen Geschichten verhaftet, ein „dilettantischer Nachahmer“³³ – so wie die Abenteuerreise von Ritter und Pauschalist ein Nachreisen und Wiederholen bleibt. Dem Pauschalisten ist in dieser Hinsicht jeder Sinn für das Neue abhanden gekommen. Nur noch als Zeitungsleser gelingt es ihm, sich anhand der Tagesmeldungen zu vergewissern, dass nichts verloren gegangen sei.

Aber mit einer Zeitung in der Hand, fühlte er, wäre er sicher. Nicht nur durch die Nachricht, den Schlüssel zur Welt, das tägliche Wiedererkennen der Zeit, den Kalendervergleich, sondern allem voran durch die herrliche Gewissheit, dass jeden Tag aufs Neue immer noch alles da ist. (ebd., S. 23)

Die Formulierung des vermeintlich extradiegetischen Erzählers, der Pauschalist würde täglich die Zeit wiedererkennen, wendet das progressive Voranschreiten einer linearen Zeit in eine habitualisierte Verhaltensweise, die zweifelsohne repetitive Züge trägt. Die einst häretischen Vorstellungen eines Origines (um 185-254) von der *apokatastasis panton*, der Wiederbringung aller Dinge am Ende der Zeiten, leisten andererseits die Massenmedien der Gegenwart für den Pauschalisten täglich. Zweifellos handelt es sich dabei jedoch um ein insuffizientes Verfahren. Auf der Ebene der Rahmenerzählung stellt die Erzählerfigur des Bruders fest: „Wir werden so lange davon zehren, [...] bis jeder von uns begriffen hat, dass hier nichts mehr zu holen ist.“ (ebd., S. 67). Maria E. Müller hat unter Bezugnahme auf die mittelalterliche Schwankliteratur davon gesprochen, dass dem zyklischen Erzählen selbst bereits ein komisches Element inhärent sei.³⁴ Die Destabilisierung der sozialen Ordnung, moralische Doppeldeutigkeiten und doppelpolige Protagonisten zielten letzt-

33 GUTJAHR, 2009, S. 260.

34 Vgl. MÜLLER, 2010, S. 83.

lich auf das Lachen des Rezipienten, seine physische Erschütterung.³⁵ Die sicheren Ordnungen des Pauschalisten verunmöglichen jenes Lachen, das als entscheidendes Movens des Erzählens fungiert: „Eine durch und durch lächerliche Figur, das sieht jeder auf dem kleinen schmutzigen Foto. Aber der Pauschalist konnte nicht lachen“ (ebd., S. 148). Die „unaufhörliche Wiederentdeckung der Kontinente“ (ebd., S. 8), die der Pauschalist anhand vorgefertigter Reisepläne und Führer in der Gegenwart unternimmt, enthält also nicht zuletzt ein komisches Element, da die Wiederentdeckung als Destabilisierung und nicht als Verfestigung einer bestehenden (Welt-) Ordnung und Geschichte begriffen werden kann. Das Stilmittel der Wiederholung trägt nicht unwesentlich zur humoristischen und belustigenden Leseerfahrung des Romans bei.³⁶ Dem „Wunsch nach der bekannten Geschichtenrolle“ (*Schätze*, S. 207f.), dem wiederholten Erzählen, wohnt letztlich die Erkenntnis inne, eben jene Erzählsituation unwiederbringlich verloren zu haben, nach der sich der Hörer zurücksehnt – auch dies eine befreiende Glückserfahrung (dem humorlosen Pauschalisten ist sie dagegen verwehrt). Denn mit dem Verlust jener Geschichtenrolle sind neue Figuren und Erzählungen möglich geworden. Die Vergangenheit ist damit ‚unabschließbar‘. Mit besonderem Verweis auf die Ritterfigur gilt, um mit dem Schweizer Historiker Valentin Groebner zu sprechen: Das Mittelalter hört nicht auf.³⁷

Die Binnenerzählungen treiben folglich eine Destabilisierung der vermeintlich festgefügtten Rahmenhandlung voran, indem sie wiederholt Perspektivwechsel forcieren und Figurenidentitäten eine eindeutige Zuweisung verweigern. Erzählen findet folglich in der Konsequenz explizit als „Handlung im Text“³⁸ statt. Dem Erzählen selbst wird *per se* also auch ein performativer Charakter zugesprochen, der Erzählerstimme damit jeweils neu ein Erzählerkörper zugewiesen. Dass der Roman selbst diese performativen Aspekte des Erzählens reflektiert, zeigt die zentrale Funktion, die hier der Inszenierung von Erzählhandlungen und theatralischem Sprechen zukommt. Als Beispiele seien nur genannt: Der reisende Ritter tritt von der „Bühne“ ab (*Paradiese*, S. 46), das weihnachtliche Krippenspiel ist zentraler Bestandteil der Binnenerzählung („Es war ein lästiges Stück“, ebd., S. 48), die Ich-

35 Vgl. ebd. Hoppes Verfahren, tradierte Erzählmuster einer komischen Destabilisierung zuzuführen, lässt sich etwa am Beispiel der Hagiografie illustrieren: „Schön ist auch die Geschichte von Schetzel, denn er nährt sich von nichts als von Kräutern und Wurzeln, schläft auf der rauen Erde und weiß genau, wer am nächsten Tag auf Besuch kommt in seine heilige Höhle.“ (*Paradiese*, S. 85). Vgl. auch Veronika Schuchters rezeptionsanalytischen Beitrag über die karnevalesken Elemente bei Hoppe in diesem Band.

36 Vgl. DÖBLER, 2003; NEUHAUS, 2008, S. 46f.

37 GROEBNER, 2008.

38 MIELKE, 2006, S. 13.

Erzählerstimme als Kastellologe trägt eine Rüstung („meine Rüstung trage ich nicht zum Spaß“, ebd., S. 79), der Rücklaufknopf des Diktiergeräts lässt die Erzählerstimme immer wieder an der gleichen Stelle mit Bekenntnissen einsetzen (vgl. ebd., S. 153). Performatives Erzählen ist in *Paradiese, Übersee* ganz auf den Aspekt der Wiederholung – sei es eines Bühnengeschehens, einer Museumsführung oder intimer Geständnisse – reduziert, die erneut in die Tat umgesetzt werden. Dem vermeintlichen ‚Wir‘ der Erzählerstimmen aus der Rahmenerzählung haben die schwedischen Philologen Skogström und Skogström-Filler eine „visuelle Funktion“³⁹ zugewiesen, die die gegenseitige Beobachtung und Wahrnehmung der Erzählergemeinschaft hervorhebt. Mit Hoppes Worten: „Das heißt Anschauung. Ein etwas altertümlicher Begriff. Ich jedenfalls brauche das.“⁴⁰ So lautet jedenfalls das Credo im Essay mit dem gleichfalls bezeichnenden Titel *Auge in Auge* (2007). Das Erzählen in der Rahmenhandlung rückt in die Nähe eines visuellen Ereignisses, eines ‚verkleideten Textes‘. Im Rückgriff auf jüngere *Reenactment*-Theorien aus der Kunst- und Kulturgeschichte soll dieses ‚Verhüllen‘ des erzählten Textes, seine visuelle und letztlich performative Dimension abschließend genauer charakterisiert werden, um die Funktion der Rahmenerzählung in Hoppes Roman präziser fassen zu können und um letztlich nach der „Inszenierung des Erzählakts“⁴¹ zu fragen.

2. KREATIVER ANACHRONISMUS – AUTHENTISCHES REENACTMENT ODER KOSTÜMFEST

Über den in die Gegenwart transferierten Ritter heißt es am Anfang des Romans:

Seit ihrer Abreise fiel ihm der Ritter nämlich zur Last mit seinem ewigen Lied, dass wir nur Gäste auf Erden sind, ganz zu schweigen von den kleinen Bündeln gepressten Strohs, die er auf sämtliche Taschen und Fächer seines aufwändig verpackten Körpers verteilt bei sich trug, und einem Rucksack mit Feuerholz, den er jetzt umständlich öffnete, um die Scheite herauszuholen, die er hin und her schichtete und selbstvergessen gegeneinander rieb, als sei er damit beauftragt, das Feuer zu erfinden. (*Paradiese*, S. 7)

Dieser Ritter trägt einen Rucksack und hat Taschen und Fächer an seinem Körper. Mit den deutlichen Signalen, es handle sich um eine zum Schein aufbereitete Geschichte, um einen glatten *Fake*, das Brennholz im modernen *Backpack*, wird die Dichotomie von Ritter und Pauschalist fragwürdig. Lust an der Inszenierung von

39 SKOGSTRÖM/SKOGSTRÖM-FILLER, 1996, S. 164.

40 HOPPE, 2007, S. 57.

41 KAMINSKI, 2014, S. 149.

Geschichte gerade auch durch das Nachlebenwollen von authentischer Geschichte wird in der Gegenwartskultur gemeinhin unter dem Begriff des ‚*Reenactments*‘ gefasst. Der Begriff ‚*Reenactment*‘ geht auf den englischen Historiker und Philosophen Robin George Collingwood (1889-1943) zurück.⁴² Für Collingwood sollte der Historiker im *Reenactment* Gedanken und Gefühle von Personen der Vergangenheit nachvollziehen, allerdings mit dem Bewusstsein, dass es sich dabei nicht um authentische Gefühle handle, sondern um die in der Gegenwart aktualisierte Wiedererfahrung des Vergangenen. Auch das in *Paradiese, Übersee* mehrfach thematisierte traditionsreiche kindliche Krippenspiel mit der verhängnisvollen Ankündigung „Die Könige kommen“ kann als *Reenactment* gefasst werden. Im engeren Sinn wollen Mitglieder von *Reenactment*-Gruppen jedoch mit Geschichte experimentieren, historische Ereignisse und Situationen nachleben. Hoppes Roman, so die These, greift diese weitverbreiteten Praktiken des *Reenactments* auf, um sie im Gespräch mit der Vergangenheit auf ihre Bedeutung für die Stabilisierung von Normen und Identitäten hin zu befragen. Die *Society for Creative Anachronism* etwa, die in den 1960er Jahren im akademischen Milieu von Berkeley gegründet wurde und heute weit über 100.000 Mitglieder zählt, definiert ‚*Creative Anachronism*‘ als Versuch, die besten Seiten des Mittelalters in der modernen Welt neu zu erschaffen.⁴³ Handelt es sich beispielsweise beim Rucksack tragenden Ritter oder beim Herrn „mit Schmetterlingsnetz und Angel im Wappen“ (S. 174) nicht auch um *creative anachronism*, um eine produktive Neuschöpfung? Die *Society for Creative Anachronism* hat großes wissenschaftliches Interesse vor allem seitens der Soziologie und der Ethnologie gefunden, denn in ihr werden kulturelle Umformungen vorgenommen, sodass Mitglieder ‚Ritter Sir Monsur ibn Raffi‘ oder auch ‚Sir Mons von Goashausen‘ heißen können. Im Sinne eines *Medieval Cross Dressing* dürfen auch Frauen als Ritter auftreten – man denkt als Hoppe-Leser parallel dazu sofort an die Schwester der Ich-Erzählerin aus *Paradiese, Übersee*. Mit der Annahme einer vergangenen Identität ist also auch ein geschlechtlicher Wechsel verbunden. *Reenactment*-Gruppen eignen sich das Erbe einer vermeintlich homogenen, männlich geprägten Vergangenheit an und verwandeln dieses in heterogene, multikulturelle Vergegenwärtigungen.⁴⁴ Durch die kreative Adaptation der Vergangenheit in der Gegenwart wird *Reenactment* nicht als historisches Theaterstück im Sinne einer

42 Zum Folgenden vgl. TYLER, 2009, S. 168-175.

43 Vgl. DECKER, 2010, S. 278f. Als Beispiel eines *Reenactments* im Sinne der *SCA* vgl. etwa die Krönung ‚King Patricks‘: <http://www.youtube.com/watch?v=pgiRqpbdlW8>, [26.7.2010], 1.1.2015. Im Video sieht man auch Anachronismen wie moderne Bürofunktionsstühle, Schweinwerferbeleuchtung, Sonnenbrillen und Digitaluhren zwischen den Rüstungen hervorblitzen.

44 Vgl. MAGELSEN, 2003, S. 13f.

bloßen mimetischen Reinszenierung begriffen.⁴⁵ Entscheidend für den Status eines Mitglieds innerhalb der Gesellschaft ist die Authentizität, mit der die mittelalterliche Identität angeeignet wird. Die *Reenactment*-Gruppe hat darauf basierend eine komplexe Hierarchie aufgebaut, die den Status jedes einzelnen Mitglieds innerhalb der Gesellschaft bestimmt, wie das folgende Beispiel belegt: Ein König der *Society* erlässt ein Dekret: „No tennis shoes on the battlefield.“⁴⁶ Der innerhalb des *Reenactments* gefährdeten Authentizität kann nur durch eine Maßnahme begegnet werden, die selbst den Rahmen des historisch Authentischen sprengt. Jenseits der historischen Wahrheiten darf ausgehandelt werden, was unter dieser beschworenen Authentizität zu verstehen sei: „Bridging discourse also allows authenticity to become a fluid and flexible concept that is modified on a daily basis through interactions of members.“⁴⁷ Historische Authentizität kann innerhalb der *SCA*-Community nur als flexibles Konzept begriffen werden, das keiner Fixierung standhält. „Das Nachgemachte ist das Echte“,⁴⁸ so Valentin Groebner, der allerdings unter diesem Gesichtspunkt einen kritischen Blick auf die historistische Methodik seines Faches vorlegt. Im Aushandeln dieser geschichtlichen Authentizität konstituieren die Gruppenmitglieder der *SCA* jedoch wesentlich ihre Gruppenidentität und -zugehörigkeit. Die dargestellten historischen Figuren sind dabei selbst als flexibel und variabel zu denken: „[T]his flexibility ultimately made it possible for the group to survive.“⁴⁹ *Reenactment*-Gruppen artikulieren auf spezifische Weise den Wunsch, eine neue Identität anzunehmen. Diese neue Identität gilt es allerdings „eher selten anderen zur Schau zu stellen“. ⁵⁰ Akteurswechsel von der ersten in die dritte Person sind gegenüber Dritten, insbesondere Zuschauern, von entscheidender Bedeutung.⁵¹

Kehren wir zu Hoppes *Paradiese, Übersee* zurück. Es herrscht kein Zweifel, dass die Vergangenheit als historische Ereignisgeschichte für die Romanpoetik nicht interessiert:

Die Burgen waren alle verlassen, die Zugbrücken waren verfault, die Ställe leer, die Türen hingen schief in den Angeln, und drinnen, in riesigen Sälen, in denen leere Rüstungen standen und Bilder an den Wänden hingen, auf denen der Ritter sich nicht erkannte und auch nicht der

45 Vgl. hierzu auch Hoppes kritische Ausführungen zum historischen Roman als „Kostümfest“ in ihrem Essay *Auge in Auge* (HOPPE, 2007, besonders S. 63).

46 DECKER, 2010, S. 282.

47 Ebd., S. 278.

48 GROEBNER, 2008, S. 91.

49 DECKER, 2010, S. 292.

50 FABER, 2008, S. 117.

51 Vgl. ebd., S. 121.

Hund, saßen auf kleinen Hockern neben den Türen alte Männer und Frauen und schliefen. (*Paradiese*, S. 57)

Die Szene entwirft das Bild einer toten – und dadurch inauthentischen Vergangenheit. Der Ritter kann sich darin nicht wiedererkennen, die Bezüge zur Gegenwart scheinen abgebrochen. Bezeichnend ist, dass im Gegensatz zur Wilwerwiltzer Familie hier nun tatsächlich alle eingeschlafen und die Erzählstimmen verstummt sind. „Macht über die Geschichte zu haben heißt also, Macht über die Wiederholung von Geschichte zu haben, über Wiederholung von Vergangenheit“. ⁵² In *Paradiese, Übersee* liefert das Krippenspiel das einprägsamste Beispiel für *Reenactment*: „Sofern sie aber selbst Könige sind, gehen sie ganz ohne Übertreibung und Übergang zur Verkündigung über, indem sie den Rucksack schnüren, den Stab in die Hand nehmen und sich furchtlos auf den Weg machen“ (ebd., S. 51). Ritter und Pauschalist spiegeln die Gegenwart der Rahmenerzählung in ihren Gesprächen und behalten so ihre Authentizität bei.

Neben ihm auf dem Bahnsteig hockte der Ritter und versuchte, ein Feuer in Gang zu halten, das nicht richtig brennen wollte. Er kannte den Text des Pauschalisten in- und auswendig, als wäre in seiner Rüstung Platz für ganze Jahrhunderte schiefen Denkens. Der eine schweigend, der andere unaufhörlich sprechend, hatten sie gemeinsam Europa durchquert [...] (ebd., S. 9)

Die Konstellation macht bereits am Anfang des Romans deutlich, dass es der flexiblen, kreativen Verhandlung bedarf, Gegenwart und Vergangenheit in ein aufrichtiges Gespräch miteinander zu bringen. Historische Authentizität lässt sich nur im Vorgang des *Bridging Discourse* adäquat vermitteln. Maria Muhle hat bei künstlerischen *Reenactments*, die die Wiederholung einer Vergangenheit reflektieren, von einer ins Bild gesetzten „Unverfügbarkeit“ ⁵³ gesprochen. Das Scheitern einer erzählerischen Verfügbarkeit der Rahmenfiguren über die Binnenfiguren steht zweifellos im Zusammenhang mit dem verwickelten Identitätsspiel der Figuren. Erzähler sein, heißt für Hoppe, im Bewusstsein der eigenen Epigonalität als „fröhliche[r] Nachahmer“ (*Schätze*, S. 204) die Erzählerstimme zu erheben. Als befreiende Inszenierung wird das Rollenkostüm des Epigonen selbstbewusst angezogen, ⁵⁴ nicht zuletzt, indem nun „das ‚Gleiche‘ als etwas ‚Anderes‘ erscheint.“ ⁵⁵ In der Doppelung der

52 MUHLE, 2011, S. 273.

53 MUHLE, 2014, S. 96.

54 Von dieser Beobachtung ausgehend ließe sich an Überlegungen anschließen, wie sie von Svenja Frank im Hinblick auf die ‚Wiedergeburt des Autors‘ unternommen wurden. Vgl. FRANK, 2014.

55 MUHLE, 2013, S. 134.

Erzählerfiguren gerät diese heitere Imitatio zum visuellen Erzählvergnügen, das beide Identitäten sichtbar werden lässt.

3. FAZIT

Vor dem Hintergrund der *Reenactment*-Theorien wäre in diesem Sinne die Wilwerwiltzer Familie als am Tisch versammelte *Society for Creative Anachronism* zu begreifen, die sich über das performativ ausgestaltete Geschichtenerzählen als Familiengemeinschaft konstituiert. Allein in der Zeit vom 22. Dezember bis 6. Januar finden sich die längst ihre eigenen Wege gehenden Familienmitglieder ein, erinnern die stets gleichen Geschichten und eignen sich in wechselnden Rollen ein flexibles Verständnis ihrer Familienzugehörigkeit an. Damit ist die Rolle des Pauschalisten etwa nicht starr dem Bruder zugewiesen. Langfristige Fixierungen würden die übergeordnete Identität der Erzählergemeinschaft gefährden. Damit kann die zentrale Funktion, die dem regionalen Luxemburger Umfeld als kultureller Verortung der Binnenerzählungen zukommt, ebenfalls näher bestimmt werden. Es hat die kindliche Vergangenheit der Erzählerfiguren geprägt und dient so gleichsam als gemeinsamer historischer Verständigungsraum. Die Erzählerfiguren sind hier gleichsam „immer zu Hause“.⁵⁶ Dieses Zuhause kann jeweils neu erzählerisch gefunden und erfunden werden. Damit soll hier dezidiert auch gegen eine Deutung Position bezogen werden, die Hoppes Roman in die Nähe von Remythisierungskonzepten rückt. Claude D. Conter hat in seiner Interpretation von *Paradiese, Übersee* bei Hoppe die Fortschreibung eines romantischen Luxemburg-Narrativs postuliert und eine Traditionslinie hin zu Goethe und Görres thesenhaft vorgestellt.⁵⁷ Kontingenzbewältigung, Einheitserfahrung und letztlich Erlösung von moderner Dissoziation, wie Conter sie in der Erzählung vorgelegt findet, lassen sich jedoch nicht im Sinne einer „möglichen Überwindung moderner Welterfahrung“⁵⁸ in Anspruch nehmen. Sie sind implizit Gegenstand einer Erzählergemeinschaft, die sich krisenhaft konstituiert und sich immer neu zu konstituieren hat. Nicht die romantischen Epen, Märchen und Legenden – die Rüstung (um mit Hoppe zu sprechen), stehen damit im Vordergrund des Erzählens, sondern die Möglichkeiten ihrer Vergegenwärtigung. Mit dem Ritter, dem Kleinen Baedeker und dem humorlosen Pauschalisten sind damit auch soziale Funktionen kenntlich, die sich über das Geschichtenerzählen ausbilden und damit die Mitglieder der Rahmenhandlung charakterisieren. *Reenactment* und Hoppe'sche Erzählung koinzidieren dabei in der Annahme eines *a priori*

56 HELLSTRÖM, 2014, S. 59.

57 Vgl. CONTER, 2008, insbesondere S. 95f.

58 Ebd., S. 99.

der Einbildungskraft,⁵⁹ die den Umgang mit dem vorgefundenen historischen oder literarischen Stoff präfiguriert. Identifikation und zugleich Subversion der vorgegebenen Rolle – beide Verfahren lassen sich in *Paradiese, Übersee*, wie gezeigt werden sollte, gleichberechtigt aufweisen.

LITERATUR

Primärliteratur

- HOPPE, FELICITAS, Auge in Auge. Über den Umgang mit historischen Stoffen, in: *Neue Rundschau* 118, 1 (2007), S. 56-69.
- DIES., *Paradiese, Übersee*. Roman, Frankfurt a. M. 2006 [2003].
- DIES., *Sieben Schätze*. Augsburgs Vorlesungen, Frankfurt a. M. 2009.
- DIES., Über Geistesgegenwart, in: Felicitas Hoppe im Kontext der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (Angewandte Literaturwissenschaft 1), hg. von STEFAN NEUHAUS/MARTIN HELLSTRÖM, Innsbruck u. a. 2008, S. 11-23.
- DIES., „Weshalb ich, was Junghuhn betrifft, nichts als eine flüchtige Bekannte bin.“ Felicitas Hoppe im Gespräch mit Christof Hamann, in: *Ins Fremde schreiben*. Gegenwartsliteratur auf den Spuren historischer und fantastischer Entdeckungsreisen (Poiesis 5), hg. von CHRISTOF HAMANN/ALEXANDER HONOLD, Göttingen 2009, S. 227-237.

Sekundärliteratur

- BENZ, JUDITH, Die Zähmung des Truchsessen. Die Keiefigur in Felicitas Hoppes *Iwein Löwenritter* und Hartmanns von Aue *Iwein*, in: *Geschichten des Reisens – Reisen zur Geschichte*. Studien zu Felicitas Hoppe (Schwedische Studien zur deutschsprachigen Literatur 1), hg. von THOMAS HOMSCHEID/ESBJÖRN NYSTRÖM, Uelvesbüll 2012, S. 137-157.
- CATANI, STEPHANIE, Metafiktionale Geschichte(n). Zum unzuverlässigen Erzählen historischer Stoffe in der Gegenwartsliteratur, in: *Ins Fremde schreiben*. Gegenwartsliteratur auf den Spuren historischer und fantastischer Entdeckungsreisen (Poiesis 5), hg. von CHRISTOF HAMANN/ALEXANDER HONOLD, Göttingen 2009, S. 143-168.
- DECKER, STEPHANIE K., Being Period: An Examination of Bridging Discourse in a Historical Reenactment Group, in: *Journal of Contemporary Ethnography* 39, 3 (2010), S. 273-296.

59 Vgl. MUHLE, 2013, S. 124.

- DÖBLER, KATHARINA, Papierschiffchen sind unsinkbar. Felicitas Hoppe schickt ihre Figuren nach der Logik des Nonsens durch die Welt, in: *Die Zeit*, 10.4.2003, S. 56.
- FABER, MICHAEL, Living History – Lebendige Geschichte oder Geschichte (er)leben? Möglichkeiten, Methoden und Grenzen am Beispiel des Rheinischen Freilichtmuseums Kommern, in: *Living History im Museum. Möglichkeiten und Grenzen einer populären Vermittlungsform (Beiträge zur Volkskultur in Nordwestdeutschland 11)*, hg. von JAN CARSTENSEN u. a., Münster u. a. 2008, S. 117-133.
- FRANK, SVENJA, „Geliebtes Geheimnis, das bin ja ich selbst.“ Die Initiationsgeschichte in Felicitas Hoppes *Johanna* (2006) als transmoderne Wiedergeburt des Autors, in: *Euphorion* 108, 1 (2014), S. 57-83.
- DIES., Inzest und Autor-Imago im Marionettentheater. Zum Identitätskonzept in Felicitas Hoppes *Paradiese, Übersee*, in: Felicitas Hoppe. *Das Werk (Philologische Studien und Quellen 251)*, in Zsarb. mit STEFAN HERMES hg. von MICHAELA HOLDENRIED, Berlin 2015, S. 49-68.
- GROEBNER, VALENTIN, *Das Mittelalter hört nicht auf. Über historisches Erzählen*, München 2008.
- GUTJAHR, ORTRUD, Der Entdeckungsbericht des Anderen. Erreichte Intertextualität in Felicitas Hoppes *Pigafetta*, in: *Ins Fremde schreiben. Gegenwartsliteratur auf den Spuren historischer und fantastischer Entdeckungsreisen (Poiesis 5)*, hg. von CHRISTOF HAMANN/ALEXANDER HONOLD, Göttingen 2009, S. 239-265.
- HELLSTRÖM, MARTIN, „Ich sehe was, was du nicht siehst“ – Zur Position von Erzähler und Leser im Werk von Felicitas Hoppe, in: *Felicitas Hoppe im Kontext der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (Angewandte Literaturwissenschaft 1)*, hg. von STEFAN NEUHAUS/DEMS., Innsbruck 2008, S. 27-38.
- DERS., „Woher kommen wir, wohin gehen wir, wo sind wir“ – Inszenierungen des Reisens in Felicitas Hoppes *Paradiese, Übersee*, in: *Der reisende Europäer (Perspektiven. Nordeuropäische Studien zur deutschsprachigen Literatur und Kultur 12)*, hg. von LINDA KARLSSON HAMMARFELT/EDGAR PLATEN, München 2014, S. 43-59.
- HOLDENRIED, MICHAELA, Ein unbekannter Stubengenosse Schillers, das Tropenverdikt Otiliens und die Suche nach dem Berbiolettenfell. Anmerkungen zur postmodernen Zitationspraxis und Autorschaft im Werk von Felicitas Hoppe, in: *GoethezeitPortal*, <http://www.goethezeitportal.de/kommunikation/diskussionsforen/postkoloniale-studien.html> [11.7.2005], 1.1.2015.
- KAMINSKI, NICOLA, „Ich war schließlich dabei“ oder Die Wiederkehr des wegerzählten Löwen: Chrestien – Hartmann – Hoppe, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift N. F.* 64, 2 (2014), S. 143-173.
- KAYSER, WOLFGANG, *Das sprachliche Kunstwerk*, 18. Aufl., Bern/München 1983 [1948].

- KLOTZ, VOLKER, Erzählen als Enttöten. Vorläufige Notizen zu zyklischem, instrumentalem und praktischem Erzählen, in: *Erzählforschung (Germanistische Symposien-Berichtsbände 4)*, hg. von EBERHARD LÄMMERT, Stuttgart 1982, S. 319-334.
- KRUMBHOLZ, MARTIN, Felicitas Hoppes Roman *Paradiese, Übersee* in chevaleresker Nachfolge, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 22.1.2003, S. 36.
- KUHN, HUGO, Erec, in: *Festschrift PAUL KLUCKHOHN und HERRMANN SCHNEIDER*, gewidmet zu ihrem 60. Geburtstag, Tübingen 1948, S. 122-147.
- MAGELSEN, SCOTT, The Staging of History: Theatrical, Temporal and Economic Borders of Historyland, in: *Visual Communication* 2, 1 (2003), S. 7-24.
- MIELKE, CHRISTINE, Zyklisch-serielle Narration. Erzähltes Erzählen von 1001 Nacht bis zur TV-Serie (*Spectrum Literaturwissenschaft* 6), Berlin/New York 2006.
- MÜLLER, MARIA E., Vom Kipp-Phänomen überrollt. Komik als narratologische Leerstelle am Beispiel zyklischen Erzählens, in: *Historische Narratologie, mediävistische Perspektive (Trends in Medieval Philology 19)*, unter Mitarb. von CARMEN STANGE/MARKUS GREULICH hg. von HARALD HAFERLAND/MATTHIAS MEYER, Berlin/New York 2010, S. 69-97.
- MUHLE, MARIA, Reenactments der Macht – Überlegungen zu einer medialen Historiographie, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Kunstwissenschaft* 56, 2 (2011), S. 263-275.
- DIES., *History Will Repeat Itself*. Für eine (Medien-)Philosophie des Reenactment, in: *Körper des Denkens. Neue Positionen der Medienphilosophie*, hg. von LORENZ ENGEL u. a., München 2013, S.113-134.
- DIES., Omer Fast: ‚5,000 FEET IS THE BEST‘. Reenactment zwischen dokumentarischem und ästhetischem Regime, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 11, 2 (2014), S. 91-101.
- NEUHAUS, STEFAN, „Damen und Herren, die Wahrheit, was ist das?“ Zur Konstruktion von Identität in Felicitas Hoppes Texten, in: *Felicitas Hoppe im Kontext der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (Angewandte Literaturwissenschaft 1)*, hg. von DEMS./MARTIN HELLSTRÖM, Innsbruck 2008, S. 39-53.
- DERS., „Die Fremdheit ist ungeheuer“. Zur Rekonzeptualisierung historischen Erzählens in der Gegenwartsliteratur, in: *Entwicklungen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1989 (Deutschsprachige Gegenwartsliteratur und Medien 10)*, hg. von CARSTEN GANSEL/ELISABETH HERRMANN, Göttingen 2013, S. 23-36.
- OBERMAIER, SABINE, Die zyklische Rahmenerzählung orientalischer Provenienz als Medium der Reflexion didaktischen Erzählens im deutschsprachigen Spätmittelalter, in: *Didaktisches Erzählen. Formen literarischer Belehrung in Orient und Okzident*, hg. von REGULA FORSTER/ROMY GÜNTHART, Frankfurt a. M. u. a. 2010, S. 189-206.

- QUASTHOFF, MICHAEL, Die russische Variante. Virtuos im Fluss der Geschichten: Felicitas Hoppe bringt in ihrem neuen Roman *Paradiese, Übersee* mit Absicht alles durcheinander, in: die tageszeitung, 5.6.2003, S. 16.
- SEGBRECHT, WULF, Geselligkeit und Gesellschaft. Überlegungen zur Situation des Erzählens im geselligen Rahmen, in: Germanisch-Romanische Monatshefte N. F. 25 (1975), S. 306-322.
- SKOGSTRÖM, BRONEY/SKOGSTRÖM-FILLER, ANDRÉ, Die Rahmenerzählung, ein verkleideter Text?, in: Moderna Språk XC, 1 (1996), S. 160-167.
- SPRECKELSEN, TILMAN, Das Fell der Berbiolette. Felicitas Hoppes *Paradiese, Übersee*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 1.2.2003, S. 44.
- STÖRMER-CAYSA, UTA, Kausalität, Wiederkehr und Wiederholung. Über die zyklische Raumzeitstruktur vormoderner Erzählungen mit biographischem Schema, in: Historische Narratologie, mediävistische Perspektive (Trends in Medieval Philology 19), unter Mitarb. von CARMEN STANGE/MARKUS GREULICH hg. von HARALD HAFERLAND/MATTHIAS MEYER, Berlin 2010, S. 361-383.
- STRATMANN, GERRIT, Rahmenerzählungen der Moderne. Situation und Gestaltung einer Erzählform zwischen 1883 und 1928, Marburg 2000.
- TYLER, COLIN, Performativity and the Intellectual Historian's Re-enactment of Written Works, in: Journal of the Philosophy of History 3 (2009), S. 167-186.
- WARNING, RAINER, Erzählen im Paradigma. Kontingenzbewältigung und Kontingenzexposition, in: Romanistisches Jahrbuch 52 (2001), S. 176-209.
- WEINRICH, HARALD, Tempus. Besprochene und erzählte Welt, 6., neu bearb. Aufl., München 2001 [1964].
- WOLTING, MONIKA, „Unreliable narrator“ – programmatische Denkfigur in Felicitas Hoppes Roman *Johanna* (2006), in: La prose allemande contemporaine. Voix et voies de la génération postmoderne. Textes réunis par BARNARD BACH, Lille 2014, S. 13-27.

